

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISION DE ESTUDIOS DE POSTGRADO



LA NARRATIVA DE INES ARREDONDO
EN LA SEÑAL: UN ACERCAMIENTO
LINGUISTICO-DISCURSIVO

TESIS QUE EN OPCION AL GRADO DE
MAESTRIA EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA:

ATALA HILDA VELA RUBALCAYA

ASESOR:

LIC. FIDEL CHAVEZ PEREZ, ML

CIUDAD UNIVERSITARIA

DICIEMBRE DE 1998

TM

27125

FPL

1998

V4



1020124782



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

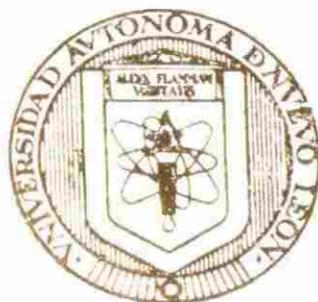


DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO



LA NARRATIVA DE INES ARREDONDO
EN LA SEÑAL: UN ACERCAMIENTO
LINGÜÍSTICO-DISCURSIVO

TESIS QUE EN OPCIÓN AL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS
PRESENTA:

ATALA HILDA VELA RUBALCAVA

ASESOR:

LIC. FIDEL CHAVEZ PEREZ ML

CIUDAD UNIVERSITARIA

DICIEMBRE DE 1998

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO



**LA NARRATIVA DE INÉS ARREDONDO EN *LA SEÑAL* : UN
ACERCAMIENTO LINGÜÍSTICO-DISCURSIVO**

**TESIS QUE EN OPCIÓN AL GRADO DE MAESTRÍA EN LETRAS ESPAÑOLAS
PRESENTA**

UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

®

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ATALA HILDA VELA RUBALCAVA

ASESOR:

LIC. FIDEL CHÁVEZ PÉREZ, ML

CIUDAD UNIVERSITARIA. DICIEMBRE DE 1998

0120-55460

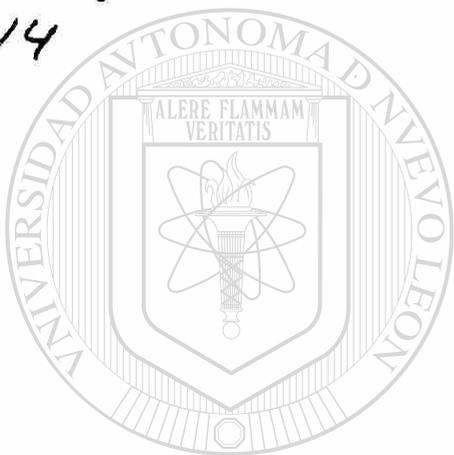
TM

Z7125

FFL

1998

V4



UANL

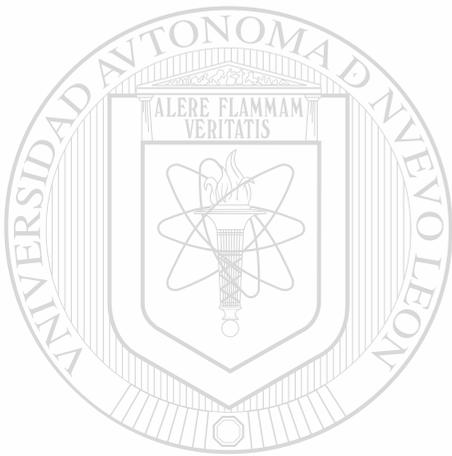
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

FONDO
TESIS

®



A ti, Angel, observador amoroso involucrado
en este intenso proceso

A nuestros hijos: Atala Eugenia,
Adriana Lucía,
Angel,
Francisco Javier,
Eva Leticia y
Carlos Andrés

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

A mis padres: Francisco y
Eva

A mis hermanas

Agradecimientos

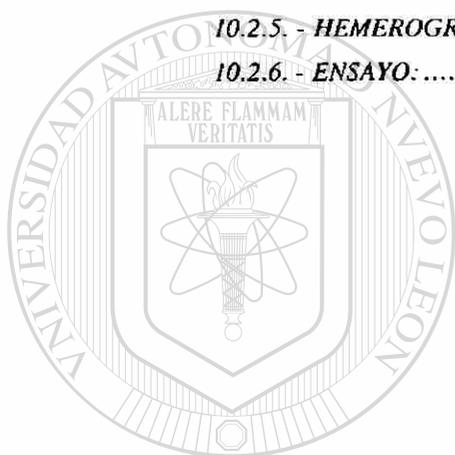
- Gracias al Lic. Ario Garza Mercado, MLS, que enriqueció este documento al proporcionarme material bibliográfico y periódico.
- Gracias al Lic. Genaro Saúl Reyes, quien orientó mis primeros intentos al elaborar este trabajo de investigación.
- Gracias al Lic. Ramón Martínez, quien siguió con interés el desarrollo de este proceso, e hizo valiosos comentarios.
- Gracias al Lic. Fidel Chávez Pérez, ML, excelente maestro durante mis estudios de licenciatura y postgrado, asesor de este trabajo; mentor de muchas generaciones que han compartido el gusto por la literatura y por el estudio de nuestra lengua materna.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
1. SOBRE LA TEORÍA DEL CUENTO.....	5
1.1. PROBLEMAS DE ENFOQUE SEGUN JAIME REST.....	35
1.2. SUCESOS QUE DESTACAN LA RENOVACIÓN DEL CUENTO MODERNO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX.....	39
1.3. <i>TOPOS</i> DEL CUENTO MODERNO Y AUTORES REPRESENTATIVOS.....	40
2. DATOS BIOGRÁFICOS DE INÉS ARREDONDO.....	44
3. CON RUMBO AL COTEXTO.....	45
4. HACIA UNA HERMENÉUTICA DEL DISCURSO DE INÉS ARREDONDO.....	52
5. APROXIMACIÓN AL DISCURSO LITERARIO DE INÉS ARREDONDO.....	55
5.1. LA COHERENCIA EN EL CUENTO <i>ESTILO</i> DE INÉS ARREDONDO.....	56
5.2. LA ESCRITURA "TRANSPARENTF" DE INÉS ARREDONDO.....	60
5.3. LA COHERENCIA ARTÍSTICA EN LA PROSA DE INÉS ARREDONDO.....	62
5.3.1. ANÁLISIS:.....	63
5.4. EL ESTILO Y LA COHERENCIA ARTÍSTICA.....	65
5.5. ESTILO E IMÁGENES.....	67
5.6. ESTILO Y MIRADA.....	68
5.7. ESTILO Y DENSA BREVEDAD.....	71
6. DE LA GRAMÁTICA DE LA ORACIÓN A LA GRAMÁTICA DEL TEXTO.....	88
6.1. ENTRE LA GRAMÁTICA DEL TEXTO Y LA HERMENÉUTICA.....	89
7. LA COHERENCIA DE LOS TEXTOS.....	96
7.1. SOBRE EL TEMA.....	97
7.2. SOBRE LA COHERENCIA EN LOS TEMAS UNIVERSALES.....	99
7.3. EL IMPACTO SOCIAL EN LA REDUCCIÓN DE ESPACIOS.....	110

8. CONCLUSIONES.....	140
9. BIBLIOGRAFÍA.....	143
10. ANEXOS.....	148
10.1. - VIDA Y OBRA DE INÉS ARREDONDO.....	148
10.2. - OBRAS:.....	149
10.2.1. - CUENTO:.....	149
10.2.2. - CUENTOS SUELTOS Y EN ANTOLOGÍAS:.....	149
10.2.3. - ENSAYO:.....	149
10.2.4. - GUIÓN CINE:.....	149
10.2.5. - HEMEROGRAFÍA: CUENTO:.....	150
10.2.6. - ENSAYO:.....	151



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Introducción

En esta ocasión nos mueve el impostergable deseo de lograr una aproximación a la verdad de la obra *La señal* de Inés Arredondo, en pleno ejercicio de la hermenéutica.

Para alcanzar nuestro objetivo, discurriremos alrededor de los siguientes aspectos:

- Características significativas de *La señal*, a partir de la gramática del texto (morfosintaxis), la lexicología y la semántica.
- Origen y evolución del género al cual pertenece la obra.
- Vida y obra de la cuentista mexicana Inés Arredondo.
- *La señal*, desde la perspectiva del análisis del discurso literario y del discurso en general.

Estamos conscientes de que nuestro propósito de análisis es ambicioso. Lejos de pretender un prolongado discurso didáctico jugaremos el papel de lector implícito o destinatario de *La señal*. Deseamos transparentar y transformar —a la vez— el esfuerzo del autor implícito o destinador, traductor del texto de la vida contenida en el primer plano de los significados.

Nuestro legítimo propósito es el de llegar al lugar en donde confluyen tanto el destinador como el destinatario. Será nuestra verdad, en calidad de investigadores, mediada por la experiencia de vida con todo lo que ello implica.

Son claramente extracotextuales todas las aclaraciones, de o al menos las reducciones de posibilidades alternativas, proporcionadas, bien por los conocimientos de carácter general y de época, que son por tanto válidos también para el texto (conjunto que se llama ahora metafóricamente la «enciclopedia»), bien por conocimientos más específicos, de tipo literario, que en su conjunto constituyen las leyes internas de los textos y en particular de los géneros literarios de una época determinada, y por tanto crean una especie de “horizonte de expectativas”.¹

y el impacto ideológico enriquecedor de la cultura y la sociedad que a él lo habitan:

Es obvio que una teoría del discurso no sería completa sin una explicación de las *funciones sociales* del discurso en la comunicación. En muchos sentidos tal explicación debe ser la base de una seria teoría del discurso, dada la afirmación trivial de que la lengua, el uso de la lengua y el discurso son fenómenos sociales.²

Nos instalaremos en el lugar del mutuo encuentro, con una intención más ambiciosa: buscar hallazgos entre las profundidades semánticas. Habrá ocasiones en que las piezas embonen suavemente, con naturalidad, cuando aún no hayan rebasado las fronteras del proceso de la lectura de superficie. Habrá otras, en que la micro o matría-historia del autor delaten sucesos inesperados, producto de sociedades primitivas e inocentes o desarrolladas y convulsas, las cuales no podrían ser descifradas y traducidas por medio de nuestro propio proceso escritural

¹ Segre, Cesare. Principios de análisis del texto literario. Ed. Crítica, S.A. Barcelona, 1985, p. 107.

² Van Dijk, Teun A. Estructuras y funciones del discurso. Ed. Siglo XXI. México, D. F., 1989, p. 106.

de no haber llevado al cabo una lectura profunda en tránsito evidente hacia la metalectura. Consideramos que esta última experiencia más las que le son propias al análisis del texto, dentro de la disciplina de la hermenéutica, son las que nos permitirán sustentar mejor nuestra ubicación frente a la obra de Inés Arredondo:

Podemos mencionar dos tipos de lectura: la de *superficie*, o lectura eficiente, cuyo objetivo no va más allá del nivel de descifrar significados, y la lectura *profunda*, la cual nos obliga a razonar, asociar, complementar e indagar, entre otras cosas, lo que subyace en una lectura.³ Leer las palabras por su función es abrir otras posibilidades para leer más allá de lo que está escrito, tomando en cuenta la estructuración de las ideas y el contexto en el que cada texto se produce. Esta última consideración es la entrada a la *metalectura*; la entrada a las redes contextuales y cotextuales que forman el significado. Es obvio que no podemos cerrarnos a la historia, a la sociedad, a la cultura y al propio lenguaje.⁴

Las citas anteriores relacionadas con el proceso de la lectura, fueron necesarias para señalar la perspectiva más adecuada durante el acercamiento al análisis hermenéutico de la obra de Inés Arredondo.

Acudiremos a los orígenes del cuento como subgénero de la prosa narrativa; a sus metamorfosis; a los rasgos específicos de la obra (dentro de la segunda articulación) así como a aspectos fonéticos y fonológicos (dentro de la primera articulación) cuando así se amerite.

³ Palacios Sierra, Margarita et al. Leer para pensar: búsqueda y análisis de la información. Ed. Alhambra. México, D. F., 1995, p. 11.

⁴ *Ibíd.* pp. 11-12.

El proceso escritural se convertirá en el espejo de un primer espejo y se desmenuzará en linealidades discursivas de extensiones caprichosas. Todo ello, con nuestros propios hallazgos y epifanías, indudablemente contribuirá a darle un sentido trascendente a nuestra labor de análisis.

Lo que sobrevenga después, debido a posteriores procesos de lectura y escritura, será una nueva aproximación dentro de esa cadena hipotéticamente interminable de escritores y lectores —creadores los dos— que hurgan en la semántica del texto literario.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

1. Sobre la teoría del cuento

Son numerosos los estudiosos que intentan aislar el cuento del resto de la prosa narrativa, especialmente de la novela. Desde sus orígenes orales hasta la actualidad, el género ha experimentado mutaciones que lo han convertido en un material ambiguo; sin embargo, muchos de los estudiosos de este género consideran que el romanticismo europeo es la corriente que finalmente le otorga los primeros signos de legitimación y prestigio. La influencia europeizante, a su vez, se dejó sentir en Latinoamérica que se dejó llevar por sentimientos inspirados en la revolución francesa. Desde entonces esta narrativa ficcional ha experimentado impresionantes hitos durante su proceso de evolución. No es lo mismo el romanticismo de *El matadero* de Esteban Echeverría a *El clis de sol* de Manuel González, impregnado de realismo; a *La compuerta número 12* de Baldomero Lillo, sobrecogedor debido a su naturalismo; a *El rubí* del modernista Rubén Darío; a *La gallina degollada* de Horacio Quiroga considerado el padre del cuento hispanoamericano. Tampoco son lo mismo las manifestaciones de cosmopolitismo, de neorrealismo de la década del boom y de feminismo cuyos autores representativos sería largo enumerar.

Desde Esteban Echeverría hasta los cuentistas incluidos en *Jaula de palabras*, antología de Gustavo Sainz, hay un abismo. En esta última advertimos el arribo a una novedosa manera de narrar cuentos a través del habla directa, en remota conexión con la tradición oral, la cual

parece fusionarse a la vida de la vida de las postrimerías de este siglo XX.

Carlos Arredondo, en su ensayo *En Torno al Cuento* (Imágenes. El Diario de Monterrey, 1989), lleva al cabo un seguimiento del género desde sus orígenes hasta la década de los noventa. Destaca tanto a algunos autores, como escasos rasgos representativos de esta manifestación literaria. A su vez, establece una clasificación que arranca del cuento popular oral, el cual se aproxima al habla, pasa por el cuento moderno, texto que se acerca a la lengua el cual admite otra clasificación: cuento clásico (siglo XIX); el más simple de todos pero con intensidad narrativa y brevedad. Se cultivó en Francia y Rusia con Maupassant y Chéjov respectivamente, entre muchos más; el cuento contemporáneo, más estructurado que —entre sus autores representativos— cuenta con Poe, Kafka, Quiroga, Borges y Cortázar quienes contribuyeron a definirlo como una narración más o menos breve con pocos personajes y que trata un solo asunto o acontecimiento; por último, el cuento gramatical (siglo XX) al que se le conoce también como relato que puede permearse debido a una crisis de concepción, hacia una mera intención poética o bien transformarse en un poema en prosa.

Nos interesa, también, acogernos a la postura de Edgar Allan Poe de quien Jaime Rest afirma:

El aporte de Poe al estudio del cuento resulta básico no sólo porque este autor instauró la forma actual del género, sino también porque deslindó

los rasgos estructurales y las posibilidades artísticas de la narración breve.⁵

Para el escritor norteamericano el cuento es:

- breve
- rápido
- integral
- tiende a crear una atmósfera
- posee una resolución que busca la intensidad
- implica una emoción dominante y congregadora
- conlleva una arquitectura sumamente orgánica y poderosamente coherente

Por otra parte, Cortázar —en su conferencia “Algunos aspectos del cuento”— quizás con la intención de abrir un poco más los límites de este género así como las posibilidades de proporcionarle una mayor cobertura a tono con el aspecto situacional de cualquier momento histórico, agrega las siguientes características que también le son propias

a esta narrativa ficcional:

- Logra que el tema encuentre el efecto deseado
- Es inolvidable
- Es intenso
- Es tenso
- Crea una atmósfera
- Produce una línea argumental intensa
- Evita incidentes laterales

⁵ Rest, Jaime. *Novela, Cuento, Teatro: apogeo y crisis*. Ed. Centro Editor de América Latina, S. A. Buenos Aires, 1971, p. 56.

- Es una “epifanía” (lo anterior en relación con observaciones de James Joyce quien afirma que el cuento es eso: revelación anímica, intensa e imprevista)

En pleno análisis del discurso, Van Dijk afirma que algunos tipos de escritos como el cuento, poseen una estructura esquemática llamada *superestructura* que se comporta como la sintaxis de la oración, obedeciendo a categorías y a reglas de formación. Para Van Dijk las categorías que se pliegan a las reglas anteriormente mencionadas, son las siguientes:

- introducción
- complicación
- resolución
- evaluación
- moraleja

Al progresar en la lectura de *Teorías del cuento I* de Lauro Zavala como compilador, advertimos que las respuestas a otras preguntas vinculadas con el tema estaban ahí; entre ensayos, fragmentos de cartas, microteorías, decálogos y teorías personales de los grandes cultivadores de este género. Desde Poe (1842) hasta John Barth (1988). Se encontraban en la enumeración de características que contribuyen a una definición; en los puntos de vista de los grandes escritores representativos acerca de la actitud esperada del binomio escritor-lector frente al cuento moderno; y en otras ideas inherentes al mismo asunto.

Grosso modo, intentaremos paráfrasis sintéticas y citas textuales cuando la exactitud conceptual lo amerite. Tomaremos en cuenta sólo aquellos aspectos relevantes que consideremos indispensables para

después ser capaces de delimitar la poética de Arredondo en capítulos posteriores.

Edgar Allan Poe (1842):

- Unidad de efecto o impresión
- Exaltación del alma
- Fuerza contenida en la totalidad de la lectura a pesar de la brevedad
- Búsqueda de la verdad como producto del razonamiento
- Indagación no sólo de lo bello

Anton Chéjov (1883):

- La verborrea producto del sentimentalismo, no produce el mejor efecto en el cuento
- Eliminación de los detalles al describir la naturaleza. Si es necesario, se rodea a esta última de actividades humanas que reflejen lo común a través de la cotidianidad

En relación con esta última observación, y a partir de nuestra propia perspectiva, consideramos que precisamente las situaciones baladíes de la vida le imprimen sinceridad al discurso cuentístico. Le dan confianza al lector para internarse en ese otro lado de la realidad, casi sin darse cuenta.

- Mantenimiento del suspenso para inquietar al lector y sostener su atención
- Lo mejor, frecuentemente, está en lo no escrito: lo que se queda reverberando con pasión en la mente del escritor
- El oficio del cuentista es mostrar cómo es la gente

- La subjetividad debe ser un agregado del lector, no una herramienta del escritor

- La corrección de la obra terminada en aras de la concisión

Horacio Quiroga (1925):

- Inclusión de frases breves al final

- Agregado de una frase admirativa al final

- Intuición de saber hacia dónde se va desde el principio

- Comienzos con exabruptos

- Inicios con oraciones complementarias

Al respecto, coincidimos en que también las oraciones complementarias debajo de las cuales está la enciclopedia del lector, contribuyen a despertar el interés de este último al darle ese sabor de vida al cuento.

- Entrada a partir de una frase condicional

- Trucos de mala fe cuando una frase hecha no encaja con el espacio psicológico esperado

Nosotros suponemos que en ese momento el cuentista intencionadamente desvía la respuesta dentro del fenómeno conductista.

Adolfo Bioy Casares (1974-1988):

- Humildad por parte del escritor

- La idea para una historia posee elocuencia

- La idea es argumental, los personajes son sólo vehículos del argumento

- El escritor sabe que el cuento se resuelve a partir de leyes generales preestablecidas

- El escritor tiene sus leyes especiales las cuales él descubre y obedece

- El lector es más activo en el cuento que en la novela

Augusto Monterroso (1990):

- Los temas para escribir cuentos se repiten, mas no deben pasar de siete

Gabriel García Márquez (1982):

- La idea parte de una imagen

- Un cuento está sustentado por la parte que no se ve

Ricardo Piglia (1987):

- La forma del cuento posee un carácter doble:

- a) Siempre cuenta dos historias

- b) Presenta dos relatos: uno visible y otro secreto

- c) El final sorpresivo se produce cuando la historia oculta sube a la superficie

- d) Comprende dos lógicas narrativas antagónicas

- e) El punto en donde los dos relatos se cruzan da lugar al fundamento de la construcción

- f) La historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variables

- g) La versión moderna de cuento (Anton Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, James Joyce) abandona el final sorpresivo y cerrado

- h) En su lugar, la tensión entre las dos historias nunca se resuelve

- i) El arte de la elipsis delata la historia ausente

j) Según Borges la primera historia es un género, mientras que la segunda permanece siempre igual

José Balza (1988):

“Debe concluir para poder prolongarse”.⁶ “Las imágenes del relato no pueden ser independientes pero sí autónomas en su esfericidad”.⁷ “En un cuento se despliega la imagen de un sitio. Un sitio da cuerpo al ámbito narrado. Pero el cuentista —al escribir— ocupa un lugar que no existe o que está en todas partes”.⁸

Guy de Maupassant (1888):

Para Maupassant el buen escritor muestra el aspecto desconocido de los acontecimientos. El escritor, además de ser un acucioso observador reflexiona y combina aquellas constantes significativas de la realidad que finalmente conducen la línea argumental del cuento; toma una eventualidad de la vida entre muchas otras, la sustrae de la realidad desordenada de la misma y le da un orden hipotético. Además, le imprime su propia perspectiva de la verdad: “Nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro olfato, nuestro gusto, crean tantas verdades como individuos hay”.⁹

W. Somerset Maugham (1939):

Antes del siglo XIX, el cuento ya había sido ampliamente cultivado. Existieron las narraciones griegas de carácter religioso, así como las de la Edad Media. Durante el Renacimiento ya se manejaba el

⁶ Zavala, Lauro (comp). Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas. Ed. Difusión Cultural UNAM. México, D. F., 1995, p. 61.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibid.*, p. 71.

cuento corto en Italia, España, Francia e Inglaterra. Sin embargo, el género decayó debido al auge de la novela.

A principios del siglo XIX aparecieron los anuarios en Alemania. Este tipo de publicaciones incluía material en prosa y en verso. Posteriormente los editores ingleses, siguiendo el ejemplo de aquel país, le dieron preferencia al género del cuento corto. Después, este último hizo su entrada a los Estados Unidos en forma brillante y novedosa.

En su ensayo *Estudio sobre el cuento*, todo es importante: las críticas a Joyce por lo que considera trivialidad en sus cuentos, así como el alejamiento de sus personajes en relación con el hombre común; el acierto de Rudyard Kipling al descubrir el cuento exótico en donde narra las experiencias del hombre blanco en tierra extraña y en contacto con otros de otra raza y color; la aparición del naturalismo del siglo XIX como contrarrespuesta al romanticismo; la escritura sencilla, clara, concisa y bella de Anton Chéjov y su vida atormentada por las carencias y la tuberculosis. La existencia disipada de Katherine Mansfield (1888-1928), nacida en Nueva Zelanda, cuyo proceso escritural —delicado y coloquial— se vio influido por Chéjov en la forma en donde la introducción y el desenlace quedan descartados.

Concluimos que su ensayo sobre el cuento gira preferentemente alrededor de la vida trágica de dos escritores. Con ello, todo parece indicar que no es el drama el que necesariamente se permea en la obra literaria sino que la gran fuerza que impele a crear es la pasión de vida.

Edith Wharton (1925):

El tema debe contener sus propias dimensiones sea éste de una novela o de un cuento. En el caso de la novela, debe permitir el

desarrollo gradual de la vida interna de los personajes; así mismo, debe producir la idea del paso del tiempo en la mente del lector.

El autor de cuentos está obligado a invadir la mente del personaje de tal manera que piense y reaccione como este último lo haría.

Inferimos, entonces, que el cuento moderno se materializa a partir de un breve, denso, profundo, intenso, complejo espacio mental semántico.

H. E. Bates (1941):

El cuento, por su flexibilidad infinita, no ha sido definido correctamente. Para algunos como Elizabeth Bowen, existe una estrecha relación entre el cuento y el cine debido a que ambos son libres e irreflexivos.

Por otro lado, el momento de su llegada al universo de la literatura, tampoco es claro. Hay quienes aseguran que nace con Poe pero que su ascenso se ha acelerado durante los últimos treinta años.

Su evolución también está ligada a la del lector. En otras palabras, ambos, el género y quien lo lee, se han transformado en un mundo en donde salen sobrando las descripciones excesivas.

Lo anterior nos hace pensar que la experiencia de vida del lector, incrustada en una intensa época de fenómenos sociales cambiantes y vertiginosos, es capaz de traducir etopeyas y prosopografías; ello, ante una deliberada economía de grafías por parte del escritor.

La guerra 1914-18 preparó la tierra para el cuento nuevo. Desaparecieron viejos prejuicios lo cual dio lugar a más variedad de temas. De hecho, su nacimiento no acontece en medio de una cómoda placidez mental.

Eudora Welty (1949):

Ella, con puntos de vista dirigidos al género, a la lectura y a la escritura del cuento, destaca los siguientes aspectos a los cuales les hemos dado la agrupación temática correspondiente.

1. El cuento

- Los cuentos siempre revelan algo nuevo pero conservan características y funciones del pasado

- Todos guardan un cierto aire de familia

- Un cuento es único

- Tiene su propia atmósfera

- Puede ser tan complejo que su verdadero significado lo aprehendemos después

- Tiene un misterio que seduce

- Es una búsqueda

- El cuento nuevo no necesita de una estructura para tener una forma

- Su valor depende del escritor que está detrás del mismo

- A veces la belleza de un cuento proviene de los obstáculos que el escritor le impone

- Tanto su belleza como su forma son resultados

2. El escritor

- Al escritor lo impulsa la esperanza de comunicar algo; lo impelen la fuerza del amor y el deseo de agradar

- Lo mueve una energía provocada por cierta presión que lo lleva a la exaltación

- El escritor persigue la realización de un trabajo excelente

- Busca la belleza
- Requiere de tiempo y paciencia
- Profundiza en el acto de escribir a partir de la subjetividad
- Cada creación suya es única como resultado de un tiempo único

3. El lector

• Alrededor del proceso de elaboración de un cuento, merodea la entropía que es un estado de llegar a ser

• Ese estado de llegar a ser permanece latente con la entropía del lector

• El lector puede llegar a gozar el cuento pero con criterio amplio y mente abierta

• Para el cuentista la forma es su trabajo; para el lector la forma es su reconocimiento

En síntesis, Eudora, más que decirnos cómo hacer o leer un cuento, nos señala qué actitudes deben tomar el escritor y el lector. Lo anterior, para que el género se manifieste en su mejor expresión.

Sean O'Faolain (1949):

El cuento moderno sustenta sus temas en comentarios que hacen alusión a la naturaleza humana, por sí misma rica y cambiante. De esta manera satisface la avidez del lector actual que gusta de hacer crecer las historias y de reorientarlas. No podríamos esperar otra cosa, pues estamos conscientes de que el lector es una parte del binomio escritura-lectura influido por el aspecto situacional y epocal.

Por otro lado, cuando la anécdota sola es el único recurso para el tema, el relato está condenado a la obviedad; una obviedad insípida que muy pronto trunca la historia.

Presumimos que se requiere de una maniobra más ambiciosa: sorprender al lector con situaciones que rebasen la anécdota; llevarlo por esas diagonales que luego rompen con un supuesto orden lógico e inalterable de acontecimientos. En términos del análisis del discurso, lo anterior equivaldría a un intencionado quebrantamiento de la coherencia global: la fractura, en el punto de unión de una primera estructura oracional, con el resto del texto.

El “final de latigazo”, en donde lo que realmente permanece y trasciende es la fuerza misma que lo desencadena: “...tales críticas sostienen que el final de latigazo es demasiado artificial, demasiado improbable, demasiado ingenuo”.¹⁰

Hemos de insistir en que nuestras formulaciones personales parten de lo que ya ha sido dicho por los estudiosos del género: escritores y críticos. Son ellas el resultado comprimido de las argumentaciones de los otros, en un afán de búsqueda para “atrapar” la naturaleza escurridiza del cuento moderno. Es el propósito de llegar a reconocer aquellos rasgos que le son comunes a la obra de Inés Arredondo, así como los que reflejan su esencia creativa a partir de valores internos y extraliterarios:

La obra literaria se forma de valores internos (lenguaje, metáforas, imágenes, comparaciones y otros recursos estilísticos) y de valores externos o extraliterarios (historia, sociología, ciencia, filosofía, etc.) que se integran en un todo.¹¹

¹⁰ *Ibíd.*, p. 198.

¹¹ Chávez Pérez, Fidel. *Redacción Avanzada. Un enfoque lingüístico*. Ed. Alhambra Mexicana, S.A. de C.V. 5a. reimpresión. México, D. F., 1995, p. 298.

De *El decálogo del buen cuentista* de Horacio Quiroga a las apreciaciones de Sean O'Faolain, el recorrido ha sido largo. Refleja cambios y puntos de vista significativos por parte de los conocedores. Ahora el género pide estrategias en donde el fondo más que la forma, involucran tanto al escritor como al lector, binomio que debe ser apasionado y profundo sabedor de la vida y de la sociedad que la envuelve toda.

Ahora la anécdota se expande y llena de detalles caprichosos los recovecos del devenir de los personajes, pasa de un incidente significativo de la mente del autor, a un material gráfico consciente de significantes de índole ficcional. Obviamente los incidentes cambian según el punto de vista del escritor, de ahí la gran variedad de temas que surgen de innumerables ópticas, enciclopedias y experiencias de vida.

El desarrollo psicológico de los personajes, no tiene cabida en el cuento. Puede manifestarse un cambio súbito, mas no como resultado de un proceso que se da con el tiempo; tampoco como metamorfosis permanente.

Mario Benedetti (1953):

Para Mario Benedetti, la obra narrativa (nosotros agregaríamos el adjetivo ficcional), cuya breve extensión fluctúa entre las cincuenta y las ciento veinte páginas, pertenece a la *nouvelle* (voz francesa) o a la *short-story* (voz inglesa). El mismo escritor considera que además de la variable extensión, en ambas expresiones literarias deben tomarse en cuenta otros caracteres. Para fundamentar la argumentación anterior, rescata reflexiones de otros autores a quienes también les preocupó el escurridizo problema de deslindar fronteras.

- Quiroga: “El cuentista tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice”.¹²

Por otra parte, Horacio Quiroga acude a ejemplos propios del género del cuento, en donde algunos elementos estructurantes del relato permiten otros puntos de vista: más allá de la anécdota, cuyo tiempo se limita al presente (como en *Idilio* de Maupassant), encierra un estado de ánimo (como en *La tristeza* de Chéjov) o dibuja el retrato del personaje (como en *Antonia* de Chéjov).

En otras palabras, el cuento, apuntalado por una anécdota, un estado de ánimo o un retrato, implica:

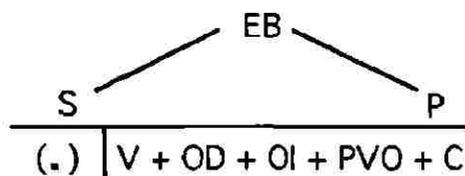
...una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Este corte puede mostrar un hecho (una peripecia física), un estado espiritual (una peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje. Pese a la relativa vigencia de este último aspecto, la palabra clave para identificar el género parecería ser la *peripecia*.¹³

Desde nuestro personal punto de vista, la perspectiva de Benedetti, en donde la peripecia está suspendida del acontecimiento futuro, este último no alcanza a concretarse gráficamente en estructuras lingüísticas. Nosotros nos atrevemos a sugerir que la peripecia elíptica en cuestión, es precisamente el detonador de un proceso semántico complejo; semántico, complejo y abierto en donde el resto se deja a la imaginación del lector. Por consiguiente, las primeras graffas imprescindibles para lograr posteriormente la completividad semántica

¹² Zavala, Lauro (comp), *op. cit.*, p. 218.

¹³ *Ibid.*, p. 222.

y sintáctica del texto sugieren sólo la primera fase de un proceso tácito en la mente del lector-creador: proceso orientador y organizador que garantiza la coherencia lógica del resto oculto del discurso. Ello nos recuerda la frecuente presencia de sujetos tácitos u omitidos en estructuras lingüísticas bimembres:



Donde:

EB = Enunciado bímembre

S = Sujeto

P = Predicado

(.) = Sujeto tácito, morfológico u omitido

V = Verbo

OD = Objeto directo

OI = Objeto indirecto

PVO = Predicativo

C = Circunstancial

Para Benedetti la peripecia define el cuento y el proceso, la *nouvelle*.

Nuestra investigación, por otro lado, nos lleva a inferir que en ambos géneros se trata de un proceso en el que la sobrevivencia de la historia va a estar en manos del binomio creativo escritor-lector. En el caso del cuento, alrededor de la peripecia elíptica reverbera un material semánticamente agazapado y complejo con ímpetus de movimiento argumental contenido; este material proviene de los espacios ocultos y silenciosos de la mente del escritor primero y de la del lector después,

una vez que sus ojos se ponen en contacto con la peripecia elíptica. En el caso de la *nouvelle*, el proceso de linealidad gráfico-discursiva abarca el relato todo en donde la semántica se evidencia de manera simple, expuesta y completa; de evolución corta en comparación con la novela.

En el cuento el dueño último es el lector. En la novela, desde el principio es el escritor quien luego le concede colateral autoría al lector.

Para este autor, la novela es una manifestación literaria totalizadora que imita a la vida domiciliada en la gran habitación del mundo; la vida en sus posibles tiempos y espacios, con objetividad y subjetividad a través de la caracterización de los personajes.

Es interesante el modo como se ocupa de la actitud del escritor frente a los relatos.

Debido a lo que él llama rigor estilístico, lo que sostiene al cuento es el detalle; el manejo de cada partícula de *topos* y *chronos* asume la responsabilidad de lograr tensión. El escritor de *nouvelles* logra procesos y transformaciones completos. El novelista manifiesta una preocupación porque el acto creativo abarque su versión integral del problema humano.

Al cuentista lo asisten la vivacidad y el coraje en el deseo de lograr una situación; al novelista, el afán de ejercer presión sobre el lector para convencerlo o disuadirlo. El cuentista se pliega ante la necesidad de conservar un ritmo; un ritmo definitivo y contundente. Al novelista lo mueve un ritmo más lento, impuesto por la variedad de contenidos a que obliga su texto narrativo.

Hemingway (1956): En Hemingway continúa el propósito de omitir importantes aspectos de la historia conocidos por el autor: “Si

dejas fuera cuestiones importantes o situaciones que conoces, la historia se fortalece”.¹⁴

Juan Bosch (1958):

Juan Bosch, nos presenta algunas reflexiones interesantes relacionadas con la trayectoria, evolución y características de este género, en sus *Apuntes sobre el Arte de escribir Cuentos*” (1958).

- Es antiquísimo
- Es generalmente breve pero intenso
- Es obra exclusiva del cuentista y termina como él lo había planeado
- Puede ser objetivo o subjetivo
- Posee tensión
- Desde el principio se organiza a través del tema
- Puede implicar un final sorprendente
- Mantiene el interés del lector
- El principio debe estar muy cerca del meollo
- En la primera frase está el hechizo del cuento
- Debe iniciarse con el protagonista en acción física o psicológica
- Exige la selección de un buen hecho humano
- Maneja un solo hecho-tema
- Maneja temas universales
- De una buena entrada dependen el ritmo y la tensión eficaces
- El cuento no acepta digresiones
- El cuentista se inicia en un estado de semiinconciencia
- El cuento descansa sobre un solo hecho

¹⁴ *Ibid.*, p. 235.

- El hecho subyace en la historia
- En el cuento hay acciones internas y externas
- El hecho debe ser humano y universal
- El tema genera la acción
- Tema y lector son empáticos
- El cuentista acata las leyes que gobiernan al cuento
- La leyes del cuento conllevan sus propias reglas
- El escritor posee un conocimiento instintivo de la lengua la cual ejercita y mejora a través de su oficio
- En el cuento el tema es más importante que la forma
- El cuento se apega a un solo hecho importante y convincente
- El tiempo es corto y concentrado
- Al cuento lo sostiene una forma profunda que el lector desconoce
- La forma profunda está regida por dos leyes: la afluencia constante y sin tropiezos hasta el final y la que expresa la acción sólo con el número de palabras necesarias
- La fascinación del cuento es consecuencia de su naturaleza activa

Frank O'Connor (1958, 1963):

La revista *Paris Review* le hizo una entrevista a este escritor en 1958. Posteriormente, el mismo autor escribió un ensayo titulado *The Lonely Voice*. De ambos documentos hemos rescatado las siguientes ideas:

- El cuento es el género que más se acerca a la poesía lírica porque no requiere de un amplio conocimiento de las circunstancias, como el que exige la novela.

- Al escribir un cuento, primero se toma el diseño; después, el tratamiento

- El cuento moderno representa nuestra actitud ante la vida
- Siempre hay que reescribir aun después de haber publicado la obra

- El cuento moderno emplea al personaje cómico-heroico (“el hombre de la calle” en el contexto ficcional)

- El personaje cómico-heroico provoca, al mismo tiempo, hilaridad y terror en el lector

- El cuento no tiene héroes; sus personajes se desprenden de la población marginada

- Los personajes padecen pobreza material, algunos; otros, viven la pobreza espiritual aun en contextos religiosos

- El cuento moderno tiene una gran característica: la intensa conciencia de la soledad del hombre

- El cuento moderno conlleva una actitud ideológica que simpatiza con la población marginada

- El cuento es romántico, individualista, intransigente; se aleja de la comunidad

- El marco de referencia del cuento no abarca la totalidad humana

- El cuento posee una forma orgánica que concentra los tres tiempos: presente, pasado y futuro

- La *nouvelle* (novela corta) incluye mucha información; el cuento, no.

- La *nouvelle* se despoja de la mayor parte de los detalles

- Para una historia se requieren tres elementos: exposición, desarrollo y drama

- La *nouvelle* omite conversaciones relativas a ideas generales

Julio Cortázar (1962):

De su ensayo *Algunos aspectos del cuento* (Casa de las Américas, 1962) rescatamos las siguientes ideas que consideramos significativas:

- El cuento es un género de importancia creciente en Latinoamérica

- Es síntesis de la vida hecha expresión escrita

- Posee un tiempo y un espacio condensados

- Estalla más allá de su propia anécdota

- Debe producir un impacto impercedero en el lector

- Debe enriquecer el cauce continuo de la cotidianeidad

- Es a la fotografía, lo que la novela a la cinematografía

- Posee, como la fotografía, elementos significativos cuya

apertura se desprende de tiempo y espacio condensados

- “...va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”¹⁵

- El tema de un cuento es excepcional

- La excepcionalidad del tema se debe a que absorbe un sistema de relaciones conexas

- La intensidad de un cuento puede deberse a la repentina ausencia de la descripción del ambiente, a la presencia de la atmósfera frente a

¹⁵ *Ibíd.*, p. 319.

evidentes fuerzas desencadenantes; al escritor intenso en su oficio y con un gran compromiso de carácter social

- Un buen cuento no es necesariamente sencillo porque va a ser leído por un lector sencillo. Puede ser complejo y, sin embargo, transmitido con tal fuerza, que rebasa fronteras culturales

Alberto Moravia (1965):

Alberto Moravia en *The short story and the novel* expresa que el cuento no es novela porque carece de una estructura ósea. En cambio, el esqueleto que le da unidad a la novela es la ideología.

Este escritor menciona algunos aspectos que hacen que el cuento sea diferente de la novela. Algunos de los más importantes son:

- Personajes sin ideología
- Trama sencilla, en la mayoría de los casos
- La psicología es en función de los hechos, no de las ideas
- Técnica narrativa sintética
- El cuento se acerca más a la obra lírica, mientras que la novela

se aproxima al ensayo o al tratado filosófico

Philip K. Dick (1977):

Este autor nos afirma que es el lector quien conoce primero los actos del protagonista y no a la inversa como sucede con la novela.

Por otra parte, y después de un largo recorrido relacionado con las diversas teorías del cuento, nos tropezamos con una oportuna explicación sobre el significado y propósito del cuento de ciencia ficción, la cual deseamos resumir de la siguiente manera:

- El cuento de ficción describe hechos de ficción en donde existe un nudo central en calidad de crisis

- El cuento de ciencia ficción se domicilia en un mundo ficticio, en una sociedad inexistente pero basada en la nuestra. Se trata de un comunidad social en donde los acontecimientos no suceden en el mundo de nosotros, ni en otros del presente o del pasado. El lector, pues, está consciente de que su material de lectura no es parte de su mundo real

- Existe una enorme diferencia entre el cuento fantástico y el de ciencia ficción: la fantasía en el primero, según la opinión general, es imposible; la ciencia ficción, en el segundo, sí es posible bajo ciertas circunstancias. Ambas consideraciones, ciertamente, son altamente subjetivas.

Por otra parte, el Dr. Willis McNelly, de la Universidad de California, opina que la ciencia ficción no sólo es creativa, sino que genera creatividad en el lector: binomio autor-lector en el cual el placer es un ingrediente importante que lo lleva al encuentro con lo novedoso.

Vladimir Nabocov (1972):

Para Nabocov, la inspiración comprende una secuencia de varias instancias: el brillo preliminar que carece de origen y de objeto, lo ardientemente anticipado, la visión instantánea y el ágil discurso de palabras emergentes.

V. S. Pritchett (1974):

Este autor infiere que durante el proceso de la imaginación creativa se manifiestan algunas constantes, entre las cuales enumeraremos las siguientes:

- a). El material del relato proviene de algo experimentado, más que de lo inventado
- b). La fuerza que mueve al escritor es sentida, no programada

c). El material de la historia ficcional tiene relación con la infancia

Enrique Anderson Imbert (1979):

En *Acción y trama* Imbert no acepta la separación entre trama, conflicto y situación como afirman algunos estudiosos.

Nosotros, coincidiendo con él, a su vez deducimos que la variable cobertura determina que la trama, debido a su mayor extensión, abarca los demás elementos.

Observemos su marco teórico reducido al siguiente esquema:

trama (marcha dinámica de la acción desde que ésta comienza, hasta que termina)

A diagram consisting of a large right-facing curly bracket on the left side. To its left is the text 'trama (marcha dinámica de la acción desde que ésta comienza, hasta que termina)'. To its right is a list of two items: '• situación: estado de cosas que se da, cuando empieza la acción propia del cuento' and '• conflicto o problema: oposición entre dos fuerzas la cual se manifiesta en cierto estado del personaje'. The bracket groups these two items together.

- situación: estado de cosas que se da, cuando empieza la acción propia del cuento
- conflicto o problema: oposición entre dos fuerzas la cual se manifiesta en cierto estado del personaje

Nota: el conflicto se presenta cuando el personaje está en contra de la naturaleza o de situaciones imprevistas; en contra de otro personaje, o en contra de él mismo

Según Anderson Imbert, el cuento también puede tomar la forma de poema en prosa. En este caso, las figuras casi no se mueven.

Pero lo que se mueve en la trama verbal son las ondulaciones de la sintaxis, las fugas imaginativas de las metáforas, los sustantivos suntuosos, los adjetivos insólitos. El lector, deslumbrado por el don de la frase del cuentista descubre un nuevo interés: la acción de las palabras.¹⁶

Un cuento bien hecho tiene un principio, un medio y un fin; responde a quién, dónde, cuándo, qué y por qué. Además, presenta interludios de distinta índole: obstáculos, dilaciones, peligros inminentes, luchas físicas y psíquicas, compases de espera, interrupciones, digresiones, indecisiones, comentarios del narrador e inacciones del personaje. De igual forma, los desenlaces pueden ser: terminales con el problema resuelto, con aperturas posibles, problemáticos sin resolver, dilemáticos cuando se ofrecen dos soluciones, promisorios invertidos cuando una actitud del personaje es opuesta a la inicial y sorpresivos con una salida inesperada.

El cuento formal clásico posee una anatomía ya que su texto es una serie de palabras delimitada por la primera y la última. Tiene una función con un principio que presenta una situación y un problema; una parte media que muestra los intentos para resolver el problema; un fin que ofrece la solución del problema.

Por otro lado, el cuento informal se aleja del rigor anterior y acude a otras estrategias como el contar para atrás, omitir una exposición de antecedentes, poseer movimientos circulares, dar saltos en el tiempo o transcurrir sólo en el presente.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 354.

El principio de un cuento informal podría ser no por la forma sino por el momento en que la vista inicia el acto de lectura y termina cuando aquélla cierra ese mismo acto de lectura. La función, en este caso, sería lógica, no artística; la secuencia narrativa sería ilógica pero con un principio, un medio y un fin. A su vez, el cuento comienza con un título y termina con el punto final, los cuales lo abren y lo cierran, respectivamente, con un esquema extra-artístico y frente a la curiosidad del lector. Esta circunstancia lo aleja del proceso causa-efecto.

Ítalo Calvino (1984):

En *Rapidez*, Calvino expresa que si nuestra investigación estuviese centrada solamente en la teoría del cuento, retomaríamos textualmente lo que ha expresado en relación con este género, debido a su intensidad y belleza. Pero el tiempo apremia, y el espacio es limitado; por lo tanto, únicamente citaremos lo siguiente:

He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación no se haya convertido en palabra.¹⁷

La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios exteriores, pero yo hablo de una densidad particular que aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas encuentra su medida en la página única.¹⁸

Hernán Lara Zavala (1986):

Lara Zavala retoma las palabras del novelista norteamericano John Barth para justificar su idea sobre la geometría del cuento:

¹⁷ *Ibid.*, p. 364.

¹⁸ *Ibid.*, p. 365.

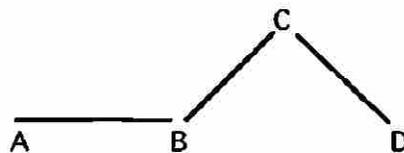
...se puede representar de una manera muy simplificada la acción de un cuento clásico o tradicional en términos geométricos. Este diagrama consiste de los siguientes elementos: una línea horizontal, definida como el segmento AB, corresponde a lo que sería la exposición introductoria o inicio de la trama. Esta línea se continúa con un segmento BC, representado por una recta con una pendiente de ascenso, que corresponde en términos narrativos a la complicación o desarrollo del conflicto en la historia. El punto C, donde se ubica el vértice superior del triángulo, representa el clímax o giro dramático de la acción. El segmento CD, con pendiente negativa o en descenso, corresponde al desenlace o resolución de la trama.¹⁹

La anterior conceptualización de la representación mental de naturaleza geométrica coincide con mi vieja costumbre de explicitar el comportamiento de la trama a partir de líneas rectas, con estadios flexibles dentro de la acción. En mi caso, las variantes amplían el triángulo a partir de líneas también rectas que apuntan hacia el futuro o hacia el pasado para ejemplificar los juegos del tiempo; a partir, también, de líneas rectas y curvas para corporeizar geoméricamente los caprichos de la acción cuando ésta remata en desenlaces sorprendentes; la acción, cuando regresa al punto de partida de la historia, para cerrar el círculo, o en finales abiertos que le otorgan carácter autorial y creativo al lector-receptor.

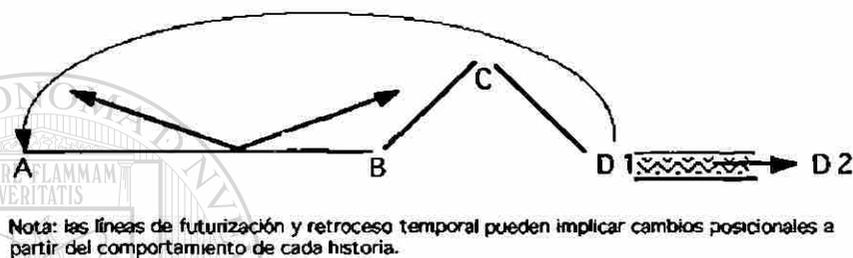
Observemos la representación de Freitag así como la mía, extendida por los efectos de la relación en estadios.

¹⁹ *Ibid.*, p. 369.

Esquema de Freitag



Esquema mío



Lara Zavala enriquece el triángulo de Freitag como paradigma desde el cual se le puede dar seguimiento a la trayectoria de la trama según la orientación que a esta última le dé cada autor. Así, en el relato natural de Chéjov, el ascenso hacia el punto C se acorta y aparece una tendencia horizontal debido a la disminución de intensidad de la trama, y a una dosis menor de dramatismo. En el caso de Joyce, la revelación no se asoma desde el clímax, tampoco a partir de una naturalidad horizontal, sino a través de la epifanía como si se tratara de una experiencia mística de júbilo interno; de tristeza, agrega Zavala.

Yo sugiero la posibilidad de darle un matiz situacional de tiempo, espacio y tendencia personal; los tres, de índole didáctica.

De hecho, cada nuevo triángulo explicitaría cambios propios de la dinámica interna del género a través de la reubicación de las líneas de los tiempos, las acciones y los finales.

El cuento, parafraseando al autor, siempre encierra una anécdota la cual a veces se desdibuja mas no desaparece del todo. A su vez, los cambios de giro reflejan el desarrollo psicológico de los personajes.

Con menos rigor que lo objetivamente verificable, el autor vierte las siguientes reflexiones previamente comprimidas por nosotros:

- Narrar es crear una ilusión
- El lector se pierde en el espacio de lo imaginario con apariencia de realidad
- Los mejores cuentos dejan una sensación memorable en el lector
- El cuento se acerca al género dramático, por la forma
- El cuento, por la forma, no es tan rígido como el soneto
- El cuento, por la forma, no es tan flexible como la novela
- El método del escritor es su sensibilidad
- El cuento más innovador, responde al temperamento del escritor

John Barth (198_):

Para Barth, el sello distintivo del discurso parte de la estética minimalista. Su contenido medular es el siguiente: "...el efecto artístico puede quedar resaltado por una radical economía de medios incluso en aquellos casos en que tal tacañería comprometa otros valores: la integridad, la riqueza o la precisión".²⁰

El minimalismo es inherente al resurgir del "Nuevo cuento norteamericano" propio de los últimos cinco o diez años en donde menos es más. Puede aparecer como consecuencia de ciertas circunstancias histórico-sociales. Por ejemplo: ostracismo frente a la guerra, austeridad frente al dispendio, pérdida de la capacidad

²⁰ *Ibid.*, p. 381.

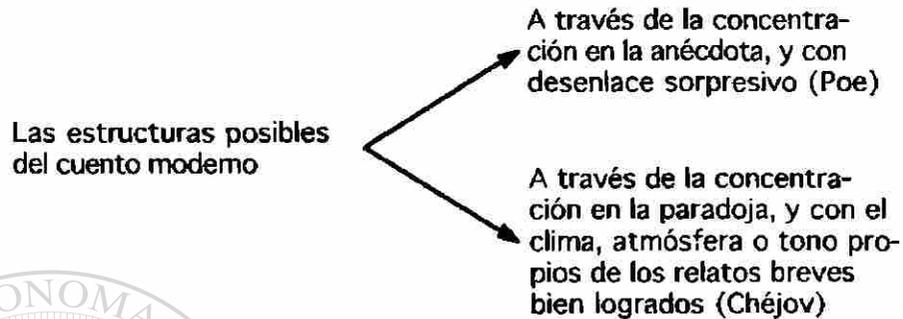
cualitativa para leer y escribir frente a la entrega fácil de imágenes a partir del cine y la televisión, falta de capital lingüístico y manifestaciones de pobreza creativa en la estructura, declive de la atención aún ante discursos breves, desplazamiento hacia la lectura de otros códigos, en lugar de la lectura de naturaleza verbal, divulgación del “Nuevo cuento norteamericano” en revistas literarias de escaso tiraje, reacción puritana frente al catolicismo barroco.

Ante los síntomas de brevedad extrema como producto de una época, Barth hace la propuesta de buscar el justo equilibrio en la aceptación y selección de lo mejor, tanto del minimalismo como del maximalismo. Ser ecléctico y selectivo. Evitar posturas unilateralmente radicales.

Deseamos incluir en este apartado una cita textual y mi correspondiente esquema conceptual cuya concisión traduce un tema fundamental relacionado con la estructura del cuento. Hernán Lara Zavala expresa:

Lo anterior nos lleva a confirmar que existen dos tipos básicos de cuentos (aunque no siempre de cuentistas): los que se concentran en la anécdota y en su sorpresivo desenlace, y aquellos que logran establecer un clima, una atmósfera, un tono que, en los relatos logrados, contienen la paradoja íntima inherente a todo buen relato breve.²¹

²¹ *Ibíd.*, p. 374.



1.1. Problemas de enfoque según Jaime Rest

Categorías:

- En inglés, *tale*.- Relatos de construcción menos ceñida y formal.

Subdivisión de la categoría:

- a) *Folk tale*.- Popular, tradicional, oral y anónimo.
- b) *Fairy tale*.- Con elementos de un mundo maravilloso.
- c) *Tall tale*.- Anecdótico, preferentemente cómico, con elementos de exageración o fanfarronería.

Short story.- De origen reciente y con trabazón interna para lograr un efecto unitario y penetrante (Poe).

- En italiano: *novella*.- Pieza breve con inclinaciones realistas y satíricas que aparece en las postrimerías medievales y en el renacimiento (*Decamerón* de Boccaccio).

- En alemán: *märchen*.- Cuento tradicional.

Subdivisión de la categoría:

a) *Volksmärchen*.- De stirpe folklórica.

b) *Kunstmärchen*.- De procedencia literaria.

• En francés: *Conte*.- Cualquier narración breve en prosa o en verso.

Nouvelle.- Relato más extenso pero más breve que la novela.

Récit.- De alcances inciertos.

• Otras variedades: apólogo, fábula, *exemplum*, *fabliau*. Considerando otro aspecto temático y en un sentido estricto, "...el cuento es un ejercicio escrito de ficción narrativa, que se halla compuesto en prosa y cuya extensión es comparativamente breve".²²

En un sentido más amplio, la oralidad del cuento folklórico permanece aún en cuentos exclusivamente literarios. Por otra parte, la anécdota puede ser producto de la ficción o apoyarse en la verdad (cartas de Madame de Sevigné, *Los papeles de Aspern* de Henry James).

Además, el cuento no necesariamente se manifiesta en prosa sino en verso (*Canterbury Tales* de Chaucer).

Poco a poco advertimos que la definición en sentido estricto se colapsa; las características del proceso escritural, la ficción, la prosa y la extensión no mayor de quince mil palabras ya no se ostentan como elementos inalterables.

Para Jaime Rest quizás la mejor contribución que, de alguna manera, logra fijar los límites para llegar al reconocimiento del cuento moderno, es la de Edgar Allan Poe. Para este célebre escritor

²² Rest, Jaime, *op. cit.*, p. 54.

norteamericano, los principales rasgos distintivos del cuento moderno son los siguientes:

- Se aprehende a través de una impresión rápida e integral.
- Exhibe una arquitectura sumamente orgánica.
- Sus ingredientes deben converger en una resolución de intensidad, en una emoción dominante y congregadora.
- Crea una atmósfera evocadora.
- Exige una estructura cerrada.
- Consigue el efecto buscado a través de un tema excepcional.
- Logra la intensidad eliminando ideas y situaciones intermedias.
- Crea una atmósfera a través del acercamiento lento.
- Consigue una alta presión espiritual y formal.
- Invoca un clima incisivo y mordiente.
- Deja la impresión de que trasciende sus propias limitaciones materiales.

Rest expresa cómo algunos miembros del formalismo ruso entre ellos B. Eikhenbaum, V. Chklovski y V. Propp han aportado datos sobre la investigación estructural del relato folklórico.

En lo que se refiere a su naturaleza, origen y evolución, todo parece indicar que no existen datos precisos. La respuesta está en admitir su esencia y presencia escurridizas en el tiempo. Lo podemos encontrar como género anónimo, en un pasado remoto y colindando con la mitología, las fábulas o los cuentos de hadas; escrito en prosa o en verso; caprichosamente disperso desde el punto de vista geográfico: hace cuarenta siglos en Egipto (*Historia de Sinué*), en la Biblia (en el libro de Ruth y en el sueño de Nabucodonosor); en las letras griegas y

romanas; como tratamiento retórico (poesía de Ovidio); en la narrativa medieval; en calidad de sólida manifestación literaria dentro de las lenguas modernas (*fabliaux, exempla, lais* cortesanos, baladas inglesas y romances españoles); como ciclos de relatos (*Roman de Renard*); a través de autores alejados entre sí por la distancia geográfica (Don Juan Manuel en España, Bocaccio en Italia, Chaucer en Inglaterra, Margarita de Navarra en Francia); durante el renacimiento; en un período de revitalización a través del *märchen* tradicional (Musäus, Clemens Brentano, los hermanos Grimm) o como expresión original (Hoffman, Tieck). Durante el período de 1820 a 1850 en Francia (Nodier, Balzac, Merimée, Nerval y Musset); en Rusia (Pushkin y Gógol); en los Estados Unidos (Washington Irving, Nathaniel Hawthorne y Poe, como creador y teórico).

Diluida entre muchas reflexiones está aquella que pudo haber justificado, desde el principio, la causa de nuestra incertidumbre al no poder ser capaces de atrapar el qué y el cuándo de este apasionante género:

...pero el reconocimiento del cuento como *forma literaria autónoma* —como género artístico que responde a leyes de configuración propias— es uno de los sucesos más recientes en la teoría poética y en la actividad creadora. El cuento surge en estadios muy precoces del tiempo y de la cultura, y su caudalosa trayectoria abarca un desenvolvimiento varias veces milenario.²³

²³ *Ibid.*, p. 61.

En resumen, la autonomía, el tiempo y la cultura, son las variables de amplísima cobertura que sustentan a este género.

1.2. Sucesos que destacan la renovación del cuento moderno durante los siglos XVIII y XIX

- Traducción de *Las Mil y Una Noches*.
- Revitalización del cuento popular por parte de filólogos y narradores alemanes.
- Labor explorativa del caudal poético tradicional por el filósofo Johann Gottfried Herder.
 - Redescubrimiento del cuento de hadas folklórico llamado *volksmärchen*.
 - Labor compiladora del profesor Johann Karl August Musäus, y de los hermanos Grimm.
 - Surgimiento del relato literario o artístico conocido como *kunstmärchen* cultivado por Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Friedrich de la Motte-Fouqué y Wilhelm Hauff.
- Adelbert Von Chamisso escribe la obra *Peter Schlemil* en 1814.
- Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) establece las pautas del cuento moderno de fantasía y horror.
 - La función dominante del cuento en las letras europeas se hace sentir a partir de 1820.
 - Edgar Allan Poe marca la emancipación del cuento (1840) como género poético y el surgimiento del cuento fantástico en el cual sobresalen los hechos sobrenaturales, las magias y las taumaturgias.

1.3. Topos del cuento moderno y autores representativos

Francia: Charles Nodier (1780-1844) y sus contemporáneos Balzac, Musset, Merimée, Nerval. Posteriormente Flaubert y Guy de Maupassant.

Rusia: Pushkin y Gógol (1809-1852), León Tolstoi, Leónidas Andreyev, Ivan Turgéniev (1818-1883), Máximo Gorki, Anton Chéjov (1860-1904), Isaac Babel.

Irlanda: James Joyce (1882-1941), autor de *Dubliners*.

España: Gustavo Adolfo Bécquer y Leopoldo Alas.

Checoslovaquia: Jan Neruda, Malá Strana, Kafka (1883-1924)

Rumania: Ion Luca Caragiale.

Inglaterra: Walter Scott, Charles Dickens, Coleridge, Henry James (1843-1916) autor de *The friends of the friends* y de *Private life*, R. L. Stevenson, Oscar Wilde, Rudyard Kipling, Joseph Conrad, H. G. Wells, Katherine Mansfield, Saki, W. W. Jacobs, Liam O'Flaherty, Elizabeth Bowen, T. F. Powys, A. E. Coppard, D. H. Lawrence, W.

Somerset Maugham, H. B. Bates, William Samsom y el actual Allan Sillitoe.

Italia: Giovanni Verga, Luigi Pirandello (primeras décadas del siglo XX), Dino Buzzati, Alberto Moravia.

Japón: Ryunosuke Akutagawa (1892-1927).

Estados Unidos: Washington Irving, autor de *Rip Van Winkle* y de *Wakefield*, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, autor de *The fall of the House of Usher*, *Berenice*, *The Murders in the Rue Morgue*, y creador de la famosa *Teoría del Cuento*, Ambrose Bierce, Herman Melville, Stephen Crane, Brancis Bret Harte, Mark Twain, O. Henry,

Sherwood Anderson, Francis Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, William Faulkner, Erskine Caldwell, Katherine Ann Porter, William Saroyan, Carson MacCullers, Truman Capote, Ray Bradbury, Henry James.

Hispanoamérica: Esteban Echeverría, Horacio Quiroga, Roberto J. Payró, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y Juan Rulfo.



Hasta este momento, hemos recogido lo que consideramos revelador acerca de los orígenes y evolución del cuento; lo que han expresado tanto los estudiosos como los creadores de este apasionante género. Hemos ido más allá, buscando causas y efectos, antecedentes y consecuentes, así como procesos cuentísticos que pretendían traducir la vida de una manera lógica, concreta y referencial conforme los acontecimientos eran arrastrados por la historia. Finalmente nos hemos convencido de que el cuento moderno surge, en el gran contexto de la literatura, como un género nuevo, autónomo, con leyes propias; revelador de situaciones, más que de hechos concretos; de emociones, más que de acciones producto de la inteligencia racional; de pasiones, más que de actos premeditados. En cuanto a oficio se refiere, el cuento moderno exige tanto a un escritor como a un lector elitistas en el otro sentido de la palabra.

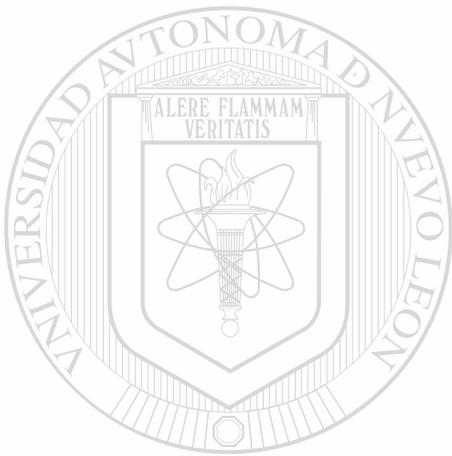
Para concluir este capítulo, fundamental en nuestro trabajo de tesis, hemos incluido una cita textual de Jaime Rest así como un esquema

Las tres grandes etapas de evolución del cuento moderno

- Entronque con el pasado y la tradición medieval por parte de filólogos y narradores alemanes, hacia 1800.

- Nueva forma que acepta una realidad evanescente con apariencia de solidez, creada por el escritor norteamericano Poe alrededor de 1840.

- Ruptura del formalismo excesivo con la finalidad de plasmar episodios narrativos aún más escurridizos, más cotidianos y elementales a partir del escritor ruso A. Chéjov, a fines del siglo XIX.



UANL

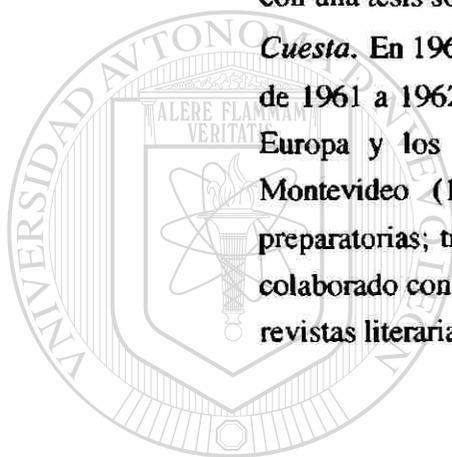
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

2. Datos biográficos de Inés Arredondo

ARREDONDO, INÉS (1928). Nació en Culiacán, Sinaloa, el 20 de marzo. Hizo estudios de biblioteconomía, arte dramático y letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Obtuvo el grado de maestra en lengua y literaturas españolas, con una tesis sobre el *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*. En 1962 obtuvo la beca Fairfield Foundation de Nueva York, y de 1961 a 1962, la del Centro Mexicano de Escritores. Ha viajado por Europa y los Estados Unidos y residió, con Tomás Segovia, en Montevideo (1963-1964). Fue maestra varios años en escuelas preparatorias; trabajó en el departamento de prensa de la UNAM y ha colaborado con cuentos y crítica literaria en suplementos culturales y en revistas literarias de la ciudad de México.²⁵



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

²⁵ Ocampo, Amparo. *Diccionario de escritores mexicanos*. Ed. Siglo XXI, México, D. F., p. 86.

3. Con rumbo al cotexto

Inés Arredondo, cuyo verdadero nombre es Inés Camelo Arredondo, anticipa su propia historia en *La verdad o el presentimiento de la verdad*, discurso que antecede a la presentación de su obra completa.

Advertimos dolor desde las primeras líneas: el dolor de la búsqueda. Y no es porque nos lo confiese abiertamente en la estructura lingüística superficial. Se trata de lo otro: de la suave entrega a la confesión con alientos de sufrimiento que luego impelen a hacer literatura:

Elegir la infancia es, en nuestra época, una manera de buscar la verdad, por lo menos una verdad parcial. Ya no orientamos nuestras vidas hacia el merecimiento de un paraíso trascendente, sino que damos trascendencia a nuestro pasado personal y buscamos en él los signos de nuestro destino.²⁶

Inés “focalizó” el relato de su vida en un *topos*, un *cronos* y una circunstancia: la hacienda azucarera Eldorado cercana a Culiacán, Sinaloa; los años treinta entretnejidos en la postrevolución y una infancia en intensa simbiosis con su abuelo paterno.

De los recuerdos fáciles y de los misteriosos estallidos del inconsciente, seguramente brotaron muchos de sus personajes sensuales

²⁶ Arredondo, Inés. *Obras Completas*. Ed. Siglo XXI. México, D. F., 1991, p. 3.

y primitivos para instalarse en la linealidad narrativa de su oficio literario.

Por otro lado, la escritora sinaloense también nutrió su intelectualidad con el recuerdo de su padre que amaba la literatura española: "...tuve la fortuna de tener un padre liberal, delahuertista, que sin embargo me enseñó que la literatura española era tan suya y tan mía como la revolución".²⁷

Sublimó su tiempo en el arte, la vida universitaria, la docencia, los hijos y la observación aguda de la cotidianidad de la gran ciudad, esta última en su hacerse y deshacerse a sí misma entre la felicidad y el drama.

Definitivamente, su producción cuentística, aunque escasa, es una impresionante concentración de costumbrismo, cosmopolitismo e ideología que se despliega en manifestaciones preferentemente artísticas, culturales, sociales y psicológicas. Todo ello en el sublime intento de comunicarse consigo misma primero y con el otro después, por medio del canal de la escritura: escritura que va y viene de la superficie a las profundidades semánticas; en forma sencilla a veces, y de manera compleja especialmente cuando se trata de material onírico, como en el caso de *Orfandad* que está incluido en *Río Subterráneo*.

La escritura de Inés Arredondo se sostiene de seis realidades y por consiguiente, parte de seis vertientes:

a). Su infancia en Eldorado que la dejó llena de añoranzas por el abuelo, partícipe romántico en la "elaboración" del marco escénico de la hacienda:

²⁷ *Ibid.*, p. 6.

Eldorado fue creado, construido, árbol por árbol y sombra tras sombra. Dos hombres locos padre e hijo, en dos generaciones inventaron un paisaje, un pueblo, una manera de vivir. Mi abuelo fue cómplice de los dos, y trazó y sembró con sus manos las huertas que yo creí que habían estado allí siempre.²⁸

—¿Qué funda la infancia?

—En mí la infancia ha fundado totalmente una utopía. Así la viví y aún la vivo. Completamente. Fue como un sueño, casi como un sueño. Es por eso que he podido vivir. Mi infancia es fundamental, lo es para todos, pero la mía fue muy especial. Fue al lado de hombres creativos y en cierto modo artistas. La infancia en casa de mis abuelos es lo que me ha sostenido toda la vida...²⁹

b). Sus años de escuela en Culiacán: “En Culiacán, en la escuela, con mis padres, me sentía incrustada en una realidad vasta, ajena, y que me parecía informe”.³⁰

c). Su vida en la ciudad de México en la cual se conjugaron tanto la conciencia del perfil del mexicano que Octavio Paz delinea en *El Laberinto de la Soledad* que la coarta de universalidad, como el súbito

encuentro con la indiferencia de los otros, síntoma ineludible de las grandes urbes: “...la ciudad de México es fría, sólo nos reunimos con un propósito muy definido porque las distancias son muy grandes”.³¹

d). La ideología política y el intelecto de su padre.

e). Su propia vida moviéndose entre letras, música y colores: entre escritores, compositores y pintores y la misma Universidad.

²⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁹ Quemain, Miguel Angel. Inés Arredondo: a treinta años de *La señal*. Entrevista en *El Nacional* 25 de agosto, 1996. Suplemento dominical.

³⁰ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 3.

f). Sus viajes a otros países y a otras culturas del mundo que seguramente le permitieron darle una mayor diversificación temática a sus cuentos.

En síntesis no fue sólo Eldorado, sino una inteligente selección de episodios significativos de su vida —epidérmicos unos, abismales y oníricos otros— los que establecieron las bases para su postura y disciplina literarias:

¿Qué pasó con el ámbito idílico de Eldorado? Quedó atrás cuando Inés partió a Guadalajara a estudiar la preparatoria. Después, la historia es conocida: hizo una licenciatura en filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y una maestría en Literatura. Participó en el Centro Mexicano de Escritores, en la promoción 1961 a 1962 y formó parte de un conjunto de escritores (Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Juan José Gurrola, Huberto Batis) que aglutinó la revista *Revista Mexicana de Literatura*. Se casó con el escritor Tomás Segovia y tuvieron tres hijos: Inés, Ana Paula y Francisco.

La enfermedad fue uno de los horizontes de su infancia. Fue un malestar que se prolongó hasta su muerte. Las múltiples operaciones que intentaron resolver un problema en su columna fracasaron y debió permanecer atada a una silla de ruedas. En 1972, unió su vida al médico Carlos Ruiz Sánchez, su compañero último, presencia incondicional y amorosa que mantuvo vivo el júbilo creador de Inés.³²

Todo ello con una tremenda capacidad para observar y desmenuzar tanto la realidad palpable como la invisible pero implícita

³¹ Quemain, Miguel Angel. Inés Arredondo: a treinta años de *La señal*. Entrevista en *El Nacional* 25 de agosto, 1996. Suplemento dominical.

³² Quemain, Miguel Angel. Inés Arredondo: a treinta años de *La señal*. Entrevista en *El Nacional* 25 de agosto, 1996. Suplemento dominical.

en las pasiones del hombre. A veces con un material femenino: exquisito y delicado. Otras, con la fuerza desbordada de la mujer silvestre.

Las reflexiones anteriores son el resultado de una hojeada a la breve biografía que precede, a su vez, a la presentación de la narración de los aspectos más significativos de su vida escritos por ella misma bajo el título *La verdad o el presentimiento de la verdad* en los cuales ya se observa una marcada carga de literariedad. Ahora nos concierne adentrarnos en un mutuo proceso de lectura-escritura: el de la artista que trató de reconstruir la realidad por medio de la ficción, y el nuestro, que intenta interpretar esa realidad reconstruida para lograr el encuentro con la verdad del texto:

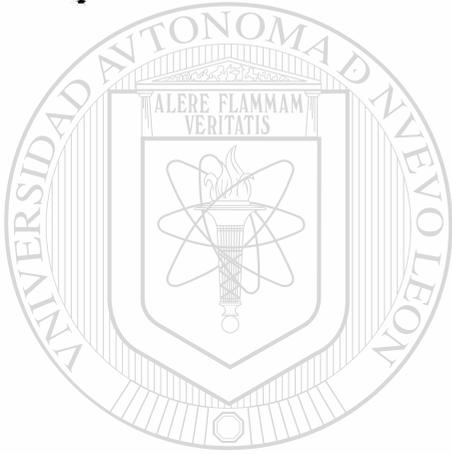
Recordando una vez más que el co-texto sustituye en los textos literarios al marco explicativo y sintonizador ofrecido por el contexto en los textos hablados, está claro que cualquier frase del texto se aprovechará de la suma de informaciones que el texto le ha suministrado precedentemente: constituye una red de referencias que permite eliminar la ambigüedad de todo cuanto en la frase pudiera tener dos o más significados. También la lógica, extratextual, de las presuposiciones y de las implicaciones se concreta en el co-texto en área de presuposición e implicación muy precisas.³³

Inés Arredondo, por las características de sus cuentos y por la época que refleja en su narrativa, pertenece al grupo de escritores que manejó el cuento contemporáneo. Sin embargo, ella le imprime su estilo propio el cual podemos advertir en las siguientes particularidades:

³³ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 106.

- **Aparente incoherencia sintáctica y semántica de naturaleza onírica, a veces, en la cual subyace una coherencia ideal propia de este tipo de textos.**
 - **Exaltación por los elementos de la naturaleza**
 - **Enunciados extensos y breves, con ausencia de nexos**
 - **Personajes bien delineados cuyo retrato literario y comportamiento trascienden el aspecto horizontal de la escritura para adherirse a la realidad del lector**
 - **Impacto permanente de la fugacidad cotidiana**
 - **Imágenes de todo tipo (sinestesia) que facilitan la lectura de su texto de vida**
 - **Hechos que provocan estados de ánimo que se instalan de manera inquietante en la mente del lector**
 - **La mirada como reflejo relevante de la psicología de los personajes**
 - **Fuerzas del inconsciente dispuestas a romper sensores morales**
- **Aparentes estructuras inacabadas pero con coherencia semántica profunda de naturaleza contextual**
- **Pasión de vida y pasión de muerte**
- **Locura aparente versus verdad oculta**
- **Persistente función descriptiva con base adjetival que sostiene todos los niveles con acercamientos impresionantes de naturalismo**
 - **Bagajes mentales de material inconsciente que no son producto del proceso creativo del intelecto, sino de momentos únicos que se liberan del escritor en forma volitiva.**
 - **Lo sagrado: valores y antivalores**

- Cadencia interior provocada por cierta estructura morfo-sintáctica que le confiere ritmo a la linealidad discursiva cuando se producen alternancias entre la diégesis y la mimesis: en otras palabras, entre furtivos escarceos que tienden a la prosa poética y al habla directa.
- Sensación desoladora de orfandad en vida producida por la cercana lejanía de su padre.
- Soledad permanente ya sea manifiesta o agazapada detrás del proceso escritural.



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



4. Hacia una hermenéutica del discurso de Inés Arredondo

En términos generales la hermenéutica hoy en día implica un proceso unitario de comprensión, interpretación y aplicación de un texto específico.

Al referirse a la hermenéutica del texto literario, Segre afirma:

La hermenéutica aquí auspiciada sería, indudablemente, una actividad semiótica. El texto se presenta al lector como un conjunto de signos gráficos. Estos signos tienen un significado denotativo, de carácter lingüístico, y constituyen, al mismo tiempo, en sus diferentes combinaciones, signos complejos, que también tienen un significado propio; de las connotaciones se derivan posteriores posibilidades significativas. En cualquier caso, todos los significados están confiados a signos; y en particular a signos homogéneos entre sí, signos lingüísticos. La hermenéutica podría ser la semiótica del texto literario.³⁴

Inés asumió su compromiso de artista, con una actitud semiótica.

Desde el principio la sentimos atrapada en *La Verdad o el Presentimiento de la Verdad*, relato-catarsis de su vida. Nuestra esperanza de llegar a conocerla a través de un texto narrativo-descriptivo en dócil entrega autobiográfica, se desvanece; ello, debido a su sensibilidad extrema la cual origina un persistente lenguaje subjetivo en donde la función connotativa obliga al lector a un mayor esfuerzo de

³⁴ *Ibid.*, p. 18.

traducción hacia el significado conceptual o denotativo: “Significación objetiva que posee una palabra para cualquier hablante de una lengua”.³⁵

La escritora sinaloense intenta contarnos desde su micro o matria-historia: “Los casos y cosas locales son incomibles si no se les revive con la emoción artística, si no se les pone sabor, olor y música, si no se les evoca con carne y hueso, al vivo”³⁶; sin embargo, nos damos cuenta de que ya está haciendo literatura en pleno tránsito hacia la categoría de autor implícito lo cual nos coloca, como lectores también implícitos, dentro de un mutuo proceso doloroso:

Sin embargo se ha formulado recientemente la hipótesis de que en los textos narrativos (pero no queda claro por qué sólo en éstos) se pueden identificar rasgos precisos no del autor histórico, sino del autor tal como se revela en la obra: un autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquéllos que la obra postula. Del mismo modo puede identificarse exactamente el tipo de lector que la obra implica, y del que después los lectores reales difieren poco o mucho. Al primero se le llama autor implícito, al segundo lector implícito.³⁷

El autor implícito explicita su quehacer lúdico en los niveles léxico y semántico:

Si creo que en la vida es posible escoger del total informe de sucesos y actos que vivimos, aquellos pocos e insustituibles con los cuales se puede interpretar y dar sentido a la vida, creo también que ordenar unos hechos en el terreno literario es una disciplina que viene de otra más

³⁵ Chávez Pérez, Fidel, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ González y González, Luis. *Invitación a la microhistoria*. Ed. F.C. E. México, D. F., 1973, p. 59.

³⁷ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 19.

profunda en la cual también lo fundamental es la búsqueda de sentido. No sentido como anhelo o dirección, o meta, sino como verdad o presentimiento de una verdad.³⁸

En el caso específico de la obra de Arredondo, estamos frente a un discurso que implica un doble proceso hermenéutico: el del autor implícito que intenta la comprensión y la validación de su propia existencia a través de un lenguaje denotativo y connotativo. Es su hermenéutica de vida frente a la nuestra, de naturaleza semiótica, en donde la suspicacia y la reflexión nos son necesarias para tocar ciertos espacios del inconsciente de la escritora, implícitos en signos desprovistos de maquillaje a veces; disfrazados como figuras del lenguaje, otras.

Creemos que nuestro punto de vista es válido ya que nace de la verdad de su nacimiento y se prolonga desplazándose a lo largo de su tiempo cronológico lineal, entre la verdad y la fantasía.

Inés Arredondo, por consiguiente, ya era literatura cuando volvió a nacer en Eldorado.

³⁸ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 7.

5. Aproximación al discurso literario de Inés Arredondo

Sentimos que a Inés la obsesiona el ejercicio de su oficio como sinónimo de redención. Al libertar sus grandes pasiones y duelos cotidianos lleva a cabo una catarsis, fuerza implacable que genera signos para propiciar el mensaje el cual se va haciendo a sí mismo hasta que se integra todo. Ahí es donde nace su función poética; donde germina su postura artesanal en relación con el manejo del lenguaje para lograr la reproducción del mundo. En otras palabras, y con una perspectiva situacional contemporánea, Inés ya había internalizado los preceptos que iban a regir su quehacer literario. Se trataba, en efecto, de su *ars poética*:

Las poéticas comprenden, pues, el conjunto del instrumental semiótico al que el escritor (el artista) recurre en el acto de dar forma a sus invenciones. Se trata de un conjunto de posibilidades de significación en que se reflejan, también gracias a combinaciones y conmutaciones, todos los elementos de una cultura.³⁹

Al principio, el lenguaje es errante y liberador de sus pulsiones; después, definitivo y trascendente. Por consiguiente, podemos afirmar que la función poética también contribuye a darle coherencia a sus textos si los enfocamos con una perspectiva semántica:

³⁹ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 338.

La coherencia es un hecho interno respecto a los elementos incluidos en el texto y externo respecto a todo lo que en el *continuum* de los enunciados constituye otro texto”⁴⁰. Para Segre: “La unión texto-contexto es indisoluble.”⁴¹

Ciertamente, nuestra actitud comprometida de lector implícito le imprimirá sensibilidad, creatividad, rigor y profundidad al proceso de investigación que hoy nos preocupa.

Interpretar la diégesis que gobierna el mundo de ficción del narrador no será tarea fácil; aproximarnos con nuestra propia enciclopedia a otra experiencia de vida, recreada dentro de la fábula, tampoco. Sin embargo, el discurso didáctico del erudito en la materia habrá de auxiliarnos en nuestro propósito de reiterar lo ya dicho y aplicado al universo de la creación literaria así como nuestra modesta búsqueda de hallazgos la cual también es uno de los objetivos que le imprimen dignidad a una tesis de grado: “La investigación tiene que decir sobre este objeto *cosas que todavía no han sido dichas* o bien revisar con óptica diferente las cosas que ya han sido dichas”.⁴²

5.1. La coherencia en el cuento *Estío* de Inés Arredondo.

Estío es el cuento que preside la serie de narraciones del mismo género incluidas en *La señal*, que la escritora dedicó a su abuelo paterno Francisco Arredondo. Es la historia de un conato de incesto: el del personaje de la madre con su hijo Román. Es el relato en el cual por

⁴⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Ed. Gedisa, S. A. 15a. reimpresión. México, D. F., 1992, p. 49.

primera vez el lector advierte que la mirada va a ser uno de los motivos que estará presente en la mayoría de sus cuentos: “Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate, mirando a Román y Julio”.⁴³ “Julio se ruborizó y se levantó sin mirarnos”.⁴⁴ “Julio no despegó los labios, siguió con la misma actitud de antes y sólo me dedicó una mirada que no traía nada de agradecimiento”.⁴⁵ “Me encontré con la mirada de indefinible reproche de Julio”.⁴⁶ “Me tendí en el escalón y miré por entre las ramas al cielo cambiar lentamente, hasta que fue de noche”.⁴⁷ (El subrayado es nuestro). Periódicamente la mirada aparece salpicando la historia durante catorce ocasiones. Catorce.

Por otro lado, identificamos algunos de los elementos que Cesare Segre expone en sus *Principios de Análisis del Texto Literario*, éstos, en calidad de material que le da coherencia al discurso. Entre ellos, y de manera significativa, encontramos los siguientes:

a). Anáfora.- Reiteración de la misma palabra, o cuando se indica por medio de pronombres.

b). Catáfora.- Anticipación de formas sustitutivas.

Román hablaba con impaciencia, como si el otro (catáfora) lo (anáfora) estuviera molestando, a él (anáfora). Julio (el otro) repitió todavía una vez o dos el gesto, con la cabeza baja, y luego, sin decir nada se dirigió a la casa.⁴⁸ (El subrayado es nuestro).

⁴³ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

c).- Recurrencia.- Repetición de una palabra:

El calor se metía al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvía y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra, una tierra (recurrencia) que no podía pisar con el pie desnudo.⁴⁹ (El subrayado es nuestro).

d). Uso de sinónimos.

“En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando... (sinonimia)”.⁵⁰

e). Paráfrasis.- “...la paráfrasis no es el contenido del segmento textual correspondiente, sino que es una verbalización de un contenido sémico no verbal”.⁵¹

Todo el macrotexto de Inés Arredondo es una traducción de su percepción de la vida en su propio espacio, su tiempo y su circunstancia. Desde un punto de vista literario podríamos acuñar como *paráfrasis* dicha traducción dentro del contexto literario.

f). Análisis funcional.- Por medio de la identificación del tema y del rema.

“Después mandé a Román a estudiar a México (tema) y me quedé sola (rema)”.⁵²

g). Contigüidad léxica o semántica.- Por secuencias sintácticas lógicas o de naturaleza semántica superficial o profunda.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 18.

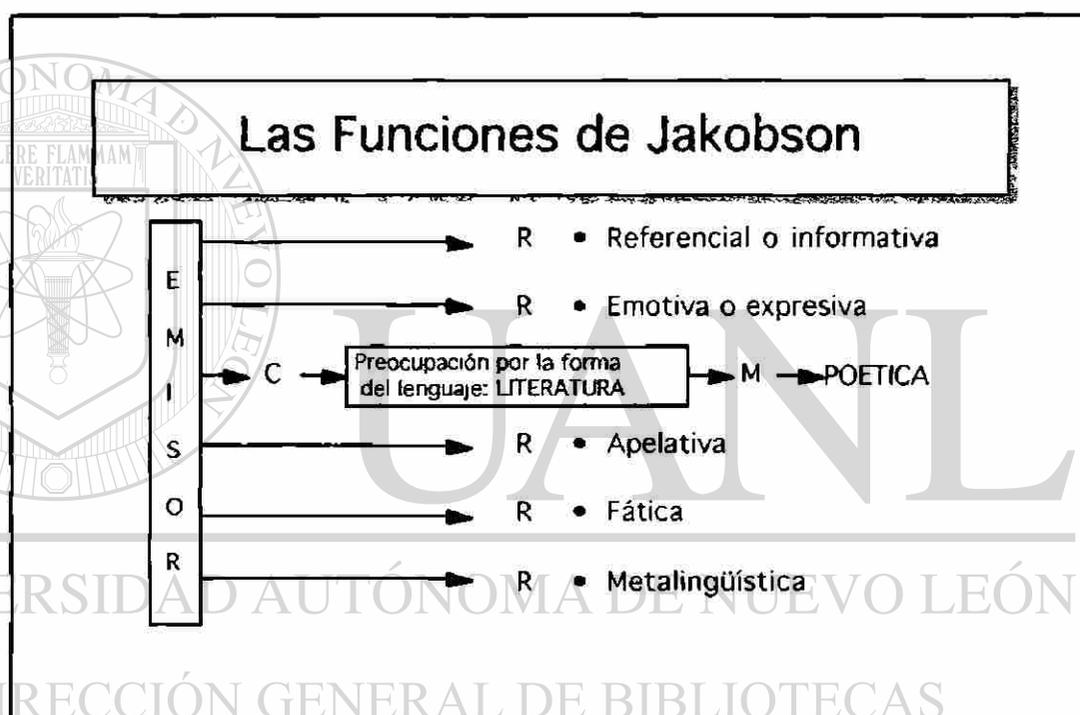
⁵¹ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 107.

⁵² Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 18.

La contigüidad léxica o semántica se corrobora en la sucesión lineal de cadenas habladas y sus ideas implícitas en el nivel semántico correspondientes

h). Funciones lingüísticas: Poética, emotiva, y conativa.

En relación con las funciones lingüísticas, la Poética prevalece en su diégesis.



i). Isotopía: A través de clasemas.

j). Macrotexto.

Al avanzar nuestro proceso de investigación, paulatinamente nos iremos involucrando con otros aspectos tanto de la gramática de la oración como de estructuras más complejas dentro de la gramática del texto:

Como las gramáticas del texto tienen que explicar las estructuras lingüísticas abstractas que subyacen en el discurso, y como las oraciones también pertenecen a esas estructuras, una gramática del texto, claro está, incluye una gramática de la oración. Pero para poder marcar sus tareas *específicas*, una gramática del texto se concentrará en aquellas propiedades del discurso que una gramática de la oración no puede explicar adecuadamente.⁵³

5.2. La escritura “transparente” de Inés Arredondo.

Coincidimos con Fabienne Bradú en la naturaleza “transparente” de la escritura de Inés Arredondo:

De ahí, muchas veces, la impresión de variaciones alrededor de un mismo tema, de una misma tensión propulsada con mayor o menor intensidad; de una obra como un abanico que se abre y se cierra con una leve presión del dedo, descubriendo sus países de papel, varios y autónomos, y sin embargo unidos entre sí como partes de una misma textura: la escritura transparente de Inés Arredondo.⁵⁴

Sin embargo, intuimos que se trata de una nitidez veleidosa: a veces natural y accesible desde el punto de vista semántico; otras, complicada y casi impenetrable.

Lo anterior nos lleva a la conjetura de que la escritura transparente de la narradora conlleva una técnica narrativa inteligente: la confrontación de estrategias para reproducir la realidad.

Ejemplo: Mímesis versus diégesis.- Mímesis a partir del lenguaje estándar que brota del habla directa y de la cotidianeidad de los

⁵³ Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁴ Bradú, Fabienne. *Señas particulares: escritora*. Ed. Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V. México, D. F., 1992, p. 29.

personajes; lo anterior, a través de una interacción dialógica accesible al lector:

“—¿Qué va a hacer usted sola en este caserón toda la tarde?

—Tengo ganas de estar sola”.⁵⁵ (*Estío*, en *La señal*).

El membrillo es el segundo eslabón de amor-pasión, tema conductor, unificador e integrador de los cuentos incluidos en *La señal*. El conflicto aparece durante el doloroso despertar de los protagonistas Miguel y Elisa, al amor de adolescentes. Laura es el personaje antagonista. Las antinomias refuerzan el conflicto y contribuyen a fijar el triángulo amoroso: el victimario frente a la víctima, el amor ofuscado ante el amor tímido, la provocación intencionada ante el dolor de los celos, la soberbia delante de la timidez.

El tono subjetivo desemboca en una diégesis llena de lirismo en no pocos pasajes de esta historia: narración íntima, cadenciosa, delicada, cuando se trata de Miguel y de Elisa. Diégesis, en donde el punto de vista de la narradora parte de recursos literarios (personificación en este caso) tanto en el nivel sintáctico como en el semántico con un persistente tono lírico:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

La temura lo llenó todo, inmensa, sin fondo, y cuando se miraron quedaron deslumbrados al encontrarla reunida, presente en los ojos del otro.⁵⁶ (*El Membrillo*, en *La señal*).

Lo anterior, por una parte; por la otra, acude al enfrentamiento entre títulos de algunos de sus cuentos. Títulos de cuentos cuya

⁵⁵ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

transparencia instala en el lector el presentimiento de lo que va a sobrevenir durante el desplazamiento de la línea argumental, lo cual reitera la presencia de una coherencia local que permite la extensión lógica del texto. Tal es el caso de *Estío* en *La señal*, nombre definitivamente sugestivo en cuanto a la relación directa título-contexto. En contraste, presenta títulos cuya opacidad encierra metáforas que dificultan el tránsito semántico fluido del tema hacia el desarrollo del argumento.

Así, gradualmente, a través de juegos de acercamientos y alejamientos semánticos obvios y otros casi inasequibles, Inés nos va encaminando hacia el macrotexto cuyos ejes temáticos participarán como los hilos conductores de la historia.

5.3. La coherencia artística en la prosa de Inés Arredondo.

La intuición, encaminada hacia la hermenéutica del texto, nos confronta con otro aspecto de su coherencia:

Doležel por ejemplo, indica cuatro niveles de coherencia: dos semánticos (es decir, pertenecientes al significado global) y dos relativos a la textura, es decir, a la superficie del discurso:

- a) Coherencia semántica de largo alcance;
- b) Coherencia semántica de corto alcance;
- c) Coherencia discursiva de largo alcance;
- d) Coherencia discursiva de corto alcance. donde las expresiones «largo alcance» (long-range) y «corto alcance» (short-range) se refieren a

conexiones a distancia, por tanto estructurantes, o por el contrario a conexiones inmediatas entre determinadas partes del texto.⁵⁷

Esta última, la de conexiones inmediatas, nos remite a otro hallazgo interesante: la narradora no sólo contrasta mimesis vs diégesis como ya observamos con antelación, sino que logra alternancias entre la descripción de un marco escénico con base estructural adjetival: “La base estructural se determina por el tipo de palabras que predominan en un texto discursivo”⁵⁸, y la imagen de un estado de ánimo íntimo, doloroso, estrujante, emergiendo desde las profundidades enrarecidas del inconsciente del personaje, con una nucleosa significativa instalada, en consecuencia, en el nivel semántico. En simbiosis, irremediablemente.

Nivel sintáctico:
Base estructural adjetival con lenguaje objetivo y funciones poética y referencial.

VS

Nivel semántico:
Intención de proyección anímica con lenguaje subjetivo y función poética.

5.3.1. ANÁLISIS:

“El mar lento, pesado, brillaba en la superficie con una luz plateada, hiriente, pero debajo su cuerpo terroso estaba aterido”.⁵⁹

⁵⁷ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁸ Chávez Pérez, Fidel, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁹ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 22.

Sustantival	Adjetival	Verbal	Adverbial
Mar	Lento	Brillaba	Debajo
Superficie	Pesado	Estaba	
Luz	Plateada		
Cuerpo	Hiriente		
	Terroso		
	Aterido		

“Elisa sentía dentro de su pecho esa marejada turbia”.⁶⁰

En la estructura lingüística inmediata anterior nos aventuramos a sugerir que el préterito perfecto del verbo sentir traduce la agitación interior del personaje la cual se intensifica con el resto de la misma cadena hablada, en donde la frase adverbial dentro de su pecho y la metáfora pura marejada turbia evidencian el paralelismo entre la descripción objetiva primera y la segunda, de naturaleza irrefutablemente subjetiva.

Partiendo de la conexión inmediata de estos dos fragmentos dentro del discurso, estamos frente a una coherencia de índole “artística”, como la nombra Segre, en donde si bien el punto de partida fue la denotación, la hermenéutica misma del texto nos introduce en la connotación:

La descripción de la semiótica connotativa resulta absolutamente idéntica a una descripción del funcionamiento del texto literario. Nadie cree que tal texto reduce sus posibilidades comunicativas a los significados

⁶⁰ *Ibidem.*

denotados, es decir, al valor literal de las frases que lo componen.⁶¹ ...el texto, a pesar de su aspecto lineal como producto lingüístico, comprende un espesor y una pluralidad de planos que es de origen semiótico.⁶²

5.4. El estilo y la coherencia artística.

Sobre esa coherencia artística profunda y laberíntica descansa, en buena medida, el estilo de Inés Arredondo; el que expresa estados de ánimo los cuales ella misma proyecta a sus personajes:

Spitzer parte del postulado de que a cualquier emoción, o sea, a cualquier alejamiento de nuestro estado psíquico normal, corresponde en el campo expresivo, un alejamiento del uso lingüístico normal; y, viceversa ...un alejamiento del lenguaje usual es indicio de un estado psíquico inhabitual. Se trata por lo tanto de captar estas desviaciones del uso lingüístico normal, vistas como espías del estado de ánimo del escritor.⁶³

Al contrario de Bally, quien centra el hecho de “seleccionar” por parte del hablante común dentro de la lengua social, Spitzer centra su observación en desviaciones llevadas al cabo dentro del proceso de realización de la obra.

Con otro punto de vista más inteligente y complejo, Barthes intensifica la semántica del vocablo “*écriture*” en relación con el término “estilo”. El estilo le es dado a todo hablante como un acto natural, mas no la “*écriture*” cuya procedencia surge de:

⁶¹ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 59.

⁶² *Ibidem.*

⁶³ *Ibid.*, p. 79.

La relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por un destino social, la forma atrapada en su intención humana y así unida a las grandes crisis de la historia.⁶⁴ Es algo que va más allá del estilo. Se trata de una visión, una voz, una manera de ver la realidad, que penetra mucho en la dimensión física, espiritual y emocional del ser humano.⁶⁵

En conclusión, a los tres los ocupa la búsqueda de una definición de estilo en donde la polisemia entra en juego:

- a) Para Charles Bally es selección a partir de la lengua social.
- b) Para Leo Spitzer es desviación a partir de la obra literaria.
- c) Para Roland Barthes es la escritura a partir de la “*écriture*” de la obra comprometida con la sociedad.

En consecuencia, nosotros pensamos que el estilo de Arredondo, más que una selección, más que una desviación es la “*écriture*” como sinónimo de sublime compromiso con la sociedad: mecanismo para la liberación de sus agonías interiores.

Consideramos pertinente hacer alusión al estilo como uno de los elementos estructurantes del discurso literario que bien podría convertirse en el único objeto de análisis para una tesis de grado. Son muchas las definiciones; es amplia la gama de estudiosos que lo contemplan a partir de muy variados puntos de vista. Quizás Teun Van Dijk nos lo precisa con un enfoque (entre otros de él mismo) que en esta ocasión es el que más se adecua a nuestra posición en cierto modo ambiciosa:

⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁵ Carrera, Mauricio. Inés Arredondo, la mejor cuentista mexicana del siglo XX. UU1-S. Entrevista con Cynthia Steele, traductora. 25 de Sep. de 1996.

El estilo, como las estructuras retóricas, no define un *nivel* sino más bien una *dimensión* de análisis. Tenemos “estilo” en cada nivel: en la morfofonología, en la sintaxis, en el léxico, en la semántica, y aun en la pragmática...⁶⁶ El estilo se caracteriza por lo general breve e intuitivamente como la manera en que algo se dice o se hace.⁶⁷ En otras palabras, el estilo es una propiedad compleja de cada discurso y es el resultado de opciones probabilísticas o estructurales. Es “expresado” mediante posibles variaciones de estructura en cada nivel, mientras se mantenga constante algún nivel “subyacente” o mientras que alguna norma, costumbre o conversión extratextual (de un hablante, un grupo, una comunidad lingüística, un período) se tome como base con respecto a la cual se pueda definir la variación.⁶⁸

5.5. Estilo e imágenes.

Poco a poco vamos descubriendo cómo a través de sus historias y en tránsito ya el autor implícito, se filtran imágenes cuya cobertura semántica reitera sintagmas bien acabados y artísticamente configurados si consideramos los niveles sintáctico, léxico y semántico:

Por la orilla del río, por el camino del mar, por la avenida arbolada que va, cruzando el campo, a la Casa Hacienda, encontraron arroyos, veredas, árboles, que con seguridad nadie antes vio⁶⁹ (*Olga*).

En la estructura anterior, la repetición, lejos de ser un vicio del lenguaje, es un recurso que la embellece. Ciertamente, en la infancia de Inés germinó el ante-texto que habría de culminar en su propio arte

⁶⁶ Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 132

narrativo: Ante-texto invisible, gestándose en los imbricados espacios de su mente que habrían de llevarla a la redacción definitiva de sus cuentos.

5.6. Estilo y mirada.

¿A qué se reduciría la voluntad ficcional de la narrativa de Arredondo sin esa cadena de eslabones-mirada que parece unir a todos los cuentos incluidos en *La señal*?

Presumimos que tanto su capacidad de observación como su intuición femenina la llevaron a este recurso el cual utilizó como un elemento axial en su proyecto de creación. Es la palabra clave, es el pequeño núcleo semántico que abarca la psicología de los personajes. Es parte irrefutable de la ideología, en cuanto a elementos psicológicos se refieren los cuentos.

En *Estío*, la mirada de Julio es de rechazo: “Julio no despegó los labios, siguió en la misma actitud de antes y sólo me dedicó una mirada que no tenía nada de agradecimiento”.⁷⁰ En *Membrillo*, la mirada es seducción: “La ternura lo llenó todo, inmensa, sin fondo, y cuando se miraron quedaron deslumbrados al encontrarla reunida, presente, en los ojos de otro”.⁷¹ En *Olga*, de *La señal*, la mirada es de adolescente enamorado:

⁶⁹ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁷¹ *Ibidem.*

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 mirada.⁷²

Y así, sucesivamente, la mirada se va transformando en otra, y en otra y en otra. Cada una de ellas busca su lugar, su único lugar valioso para el contexto: “Constituye contexto del hablar toda la realidad que rodea a un signo, un acto verbal o un discurso como presencia física, como saber de los interlocutores y como actividad”.⁷³

Inés Arredondo se buscaba entre sus cuentos. Y si vamos más lejos, nos requirió porque necesitaba un destino que no fuera a rechazar sus historias. El lugar que reservó para ellas, fueron nuestros ojos. Sabía que con ellos íbamos a re-mirar y a re-construir sus vivencias. A observarlas y a hacerlas nuestras.

En *Olga*, la mirada se asoma persistentemente con carácter de marca estilística:

Toda concepción del mundo, y cada una de las ideologías que se conjuran para instituir nuevas concepciones del mundo, implican determinados usos lingüísticos y «marcas estilísticas».⁷⁴

Se trata de la mirada, no como expresión y consecuencia de la contemplación del mundo, sino como síntoma de nacimientos, de muertes súbitas, de regreso a los duelos cotidianos; todo ello, en el convulsionado espacio de las pasiones de los protagonistas.

⁷² *Ibid.*, p. 38.

⁷³ Fernández González, Angel Raymundo et al. *Introducción a la Semántica*. Ed. Cátedra, S. A. Madrid, 1989, p. 90.

⁷⁴ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 83.

En *Olga*, la narradora altera el tiempo cronológico lineal de la historia: lo que sería el final del relato, es en realidad el comienzo. Se suceden los recuerdos de la infancia de Manuel, la transición hacia la adolescencia al lado de Olga, el encuentro de ésta con Flavio, el alejamiento de Manuel; la desdicha de los tres: todo ello, por medio de la memoria en avalancha que acaba por desmoronarlo todo.

La mirada multiplicada en una variedad sorprendente, dirige la línea argumental del cuento cuyo contenido es evidentemente psicológico.

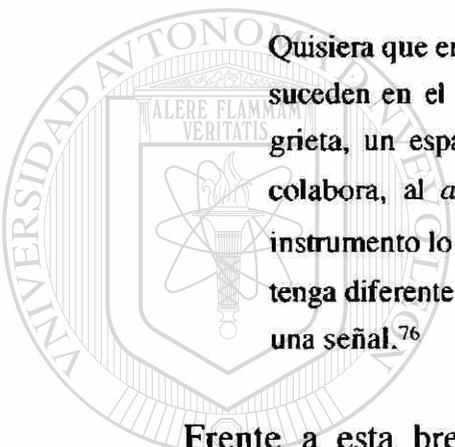
La marca estilística anteriormente mencionada se convierte en el eje de un texto descriptivo. Nadie, en el papel de lector implícito que va en busca del cotexto, podría asegurar que los personajes protagónicos de Inés alguna vez padecieron de ausencia de adjetivos.

Continúan sus cuentos y se perpetúa la mirada en cada uno de ellos. El poder del adjetivo nos muestra el temperamento de los personajes protagonistas en tesituras varias, concentradas; se metamorfosean y multiplican las miradas para revelar prosopografías que, de otra manera, hubiesen requerido de largas cadenas habladas: "...y la mirada, aquella mirada inexpresiva, desnuda".⁷⁵

5.7. Estilo y densa brevedad

⁷⁵ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 41.

La señal es uno de los cuentos que aparecen en su primer libro el que, a su vez, lleva el mismo nombre. Es el beso que se acerca a los pies llagados de Pedro, el protagonista; es el sentimiento de amor y desamor al mismo tiempo, de ignominia y de redención. Es el paso hacia una experiencia sagrada. Por ello el título de su primer libro de cuentos que encierra una serie de momentos-señal que liberan el torrente creador de la escritora:



Quisiera que en mis historias, más allá del relato, de los hechos que se suceden en el marco del espacio y el tiempo ficticios, hubiera alguna grieta, un espacio que comunique al narrador y al lector que con él colabora, al *adentro* en el que se produce el misterio, usar como instrumento lo que se relata para encontrar el *otro lado* de lo mismo que tenga diferente sentido, tan real como desconocido, que dé luz, que sea una señal.⁷⁶

Frente a esta breve narrativa asumimos la actitud de lectores cuyo oficio descifrador amerita del tránsito de una estructura superficial plasmada en lenguaje estándar, hacia las profundidades de lo no dicho gráficamente pero sí expresado en el nivel contextual: denso, kafkiano a veces, de material onírico otras. Estamos conscientes de que nuestra participación es un proceso dialógico, al “interpretar” el texto definitivo que pudo haber pasado por varios ante-textos y posibles variantes:

⁷⁶ Quemain, Miguel Angel. Inés Arredondo: a treinta años de *La señal*. Entrevista en El Nacional 25 de agosto, 1996. Suplemento dominical.

El conjunto de los materiales que preceden a la redacción definitiva ha sido llamado por algunos investigadores el ante-texto.⁷⁷ El estudio de las variantes es particularmente sugestivo cuando un texto sustancialmente ya acabado es limado una y otra vez por el autor.⁷⁸

Por otra parte, nos sobrecoge la fuerza de su discurso todo. Con un gran equilibrio entre los niveles sintáctico, léxico y semántico recoge las grandes pasiones y conflictos del hombre: los que éste expresa en voz alta y los que calla para siempre pero que Inés parece intuir y mostrar al abrir las puertas del silencio, en una sublime intensidad libertadora.

La señal propicia una lectura profunda, inevitable, que obliga a un trayecto regresivo que va de la expresión o significante del signo a la imagen acústica; y de ahí a la caída vertiginosa de aquella sobre la materia subterránea del inconsciente: sustancia dolorosa por el extraño efecto que provoca la antinomia implícita en la breve estructura la cual es el meollo significativo del cuento: "...—¿Me permite besarle los pies?"⁷⁹

Sobrevienen urgentes juegos sintácticos, tanto en el manejo del marco escénico como en el posterior desplazamiento de la línea argumental, los cuales provocan aciertos y desaciertos de interpretación semántica en el proceso de connotación.

Múltiples lecturas de este cuento pasan por los niveles literal, inferencial y analógico; sin embargo, nos damos cuenta de que cada lectura es una nueva creación y al final llegamos a la misma antinomia: lo sagrado vs lo pecaminoso, con el marco de la cotidianidad

⁷⁷ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 91.

envolviéndolo todo y una vaga sensación de incertidumbre frente a esas dos circunstancias; cada una de ellas, con el potencial de lo posible:

Lo inesperado, lo inusual de la experiencia proviene precisamente de la simultaneidad de los sentimientos y del hecho de ganarse, gracias al placer, “la desolada redención”.⁸⁰

Pedro, el protagonista, padece, al mismo tiempo, el tránsito fugaz del placer de los labios del obrero que se posan sobre sus pies llagados, y la desesperada vergüenza de saberse descubierto. Ello, lo redime.

La señal, en su calidad de cuento de categoría mayor, nos ofrece muchas posibilidades de análisis debido a su densidad semántica. Por un lado, existe una suave prosa sobre la que nos dejamos llevar entre cadencias. Por otro, aparecen juegos de estilo en donde un repentino cambio de gramemas de género anuncia el verdadero significado de un fragmento de la historia. Así mismo el vocablo capilla de montaña es diferido hasta el final del párrafo debido a cambios de orden lógico y de interés psicológico. Lo anterior, confunde al lector:

Lo de adolescente no era difícil de descubrirlo, le venía de la gracia desgarbada de su desproporción; era demasiado alta y demasiado delgada. Pedro sabía desde niño que ese defecto tenía una historia humilde: proyectada para tener tres naves el dinero apenas había alcanzado para terminar la mayor; y esa pobreza inicial se continuaba fielmente en su carácter limpio de capilla de montaña, de ahí su aire de pinos.⁸¹ (El subrayado es nuestro).

⁷⁹ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 41.

⁸⁰ Bradú, Fabienne, *op. cit.*, p. 43.

⁸¹ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 40.

vehemencia. El futuro vástago de la primera es el no deseado, el sinsentido, el ser extraño, el informe ser, el habitante del pantano, aquello, el que emerge de lo remoto olvidado, el que tantea.

Por otra parte, la mujer entrada en años, quien desea repetirse en la sangre nueva, lo nombra de la manera más sublime que nos ofrece nuestra lengua materna; hijo, niño. El morfema solo; sin adjetivos.

A las marcas estilísticas anteriores se van agregando otras señas particulares, como las nombra Bradú. Observamos la inserción de un párrafo de transición con la finalidad de conectar los dos relatos. Este párrafo se delimita bien por la forma, mas se distingue por ciertas particularidades no frecuentes en agregados de esta naturaleza cuya finalidad primera es la de establecer conexiones fluidas entre contextos que son parte de un solo eje temático. En efecto, llama la atención el manejo del lenguaje subjetivo, las descripciones estáticas, el tono sombrío, la repetición, el gerundismo como recurso estilístico y la personificación: todo ello cobra mayor relevancia que el aspecto puramente conectivo;

La soledad entra por la alta ventana. A pesar de los vidrios la habitación es helada, húmeda, y el viento, el viento, sitiando, aislando hace sentir que se está dentro de una torre, la única en una orilla deshabitada del mundo, donde resulta inútil ensayar palabras, tener recuerdos. El viento y la lluvia seguirán azotando hasta borrar los rostros humanos.⁹⁶

Y como por el efecto de un epígrafe, como un breve chispazo de conexión semántica remota, nos invade el ambiente sombrío y desolador

⁹⁶ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 51.

de la postguerra española, que Carmen Laforet reconstruye en su novela *Nada*..

Consideramos necesario llevar al cabo un señalamiento breve de los recursos anteriormente mencionados:

Lenguaje subjetivo: todo el párrafo

Descripciones estáticas: a través de los verbos es, la perífrasis hace sentir que se está dentro, resulta, tener

Tono sombrío: todo el párrafo

Repetición: y el viento, el viento...

Gerundismo: sitiando, aislando

Personificación: la soledad entra...; el viento, sitiando, aislando; el viento y la lluvia seguirán azotando hasta borrar los rostros humanos

Además de las señas particulares anteriores, también son de naturaleza significativa las siguientes marcas:

- Acercamiento entre el yo narrador y el lector-creador por medio de una marcada disminución de distancia vital

- Actualización y legitimación de la historia a través de una intencionada falta de concordancia verbal

El lector se introduce en la diégesis junto con el narrador implícito:

Pero estas cosas las notaba yo porque ella es mi madre, y no estaba acostumbrada a verle esos pequeños signos de felicidad.⁹⁷ Aunque sea el mayor, no había razón para que Pepe se viera tan viejo, grotescamente

⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

viejo delante de esa mujer joven y desafiante.⁹⁸ (El subrayado es nuestro).

Inés nos descubre verdades que también eran nuestras. Que habían permanecido tan encubiertas... y de pronto, sus palabras fueron nuestra propia revelación: “Le rodeó los hombros con su brazo y a mí me pareció que protegida así, por ese hombre alto, ella volvía a envejecer”.⁹⁹ El hijo de la mujer madura manifiesta un desarrollo psicológico que de nuevo reafirma su autoestima. Ya no se le ve viejo frente a una madre joven cuya caracterización se había introducido en una realidad virtual. Pepe recobró su lozanía cuando su madre recuperó su vejez al tomar conciencia del embarazo que ella misma había fabricado en su mente.

Quizás nuestra pasión y preocupación por el lenguaje nos obligan al tránsito vehemente del aspecto referencial-denotativo de este cuento a connotaciones, inferencias y analogías externas al texto: “... la cavidad que está en su cuerpo pero no es suya: la caverna sin luz en que están encerrados todos los signos pero donde nada tiene todavía sentido”.¹⁰⁰ La caverna es el útero, la concavidad, el espacio en donde se gesta la vida. La otra caverna es el signo, el principio invisible en donde se instalan las ideas, después las imágenes y por último la expresión viva de las palabras.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

6. De la gramática de la oración a la gramática del texto

El género narrativo comprendido dentro del ámbito literario exige posturas de investigación variadas a partir de un material específico.

Si el investigador posee el conocimiento, las habilidades, la intuición y sensibilidad necesarias para seleccionar y manejar acertadamente su material, logra cumplir con el propósito de análisis que ya había sido debidamente meditado.

La historia, con una verdad relativa implícita; el ensayo, que germina desde reflexiones abismales y distantes, alrededor de un tema significativo y motivador; la prosa poética, que deja entrever un propósito narrativo con un alejamiento de la forma que le es propia al poema pero sin despojarse de la imagen, el símil y la metáfora entre otros recursos estilísticos; la crónica, donde el cronos es la materia en empatía con la sátira de costumbres desde los tiempos clásicos (Juvenal), la narración de acontecimientos históricos desde una perspectiva diacrónica, así como la denuncia —a través del habla directa— de problemáticas sociales; la novela, que ya transgrede el espacio de la ficcionalidad debido al discurso contestatario de un narrador real; el cuento, en el que ya hemos abundado tanto: cada uno de ellos, por su fondo y forma, extensión y aspecto epocal, merecería un análisis específico, que no es el caso hacer en este trabajo.

6.1. Entre la gramática del texto y la hermenéutica

Los cuentos de Inés Arredondo admiten el análisis de la oración despojada de su contexto cuando dicha microestructura por sí misma se convierte en un síntoma que había pasado inadvertido en la totalidad del cuento.

Este fenómeno lo observamos en sus primeros cuentos incluidos en *La señal*, cuando se reducen los espacios y los personajes, cuando la comunicación se vuelve cara a cara y la mirada conectiva de pupila a pupila, o bien la mirada devela aspectos psicológicos de los personajes: en plena mimesis, en franco diálogo directo excluido el narrador omnisciente, equisciente o deficiente.

Sin embargo, nos es útil aclarar que si bien podemos aislar una oración (S <-----> P) como el elemento irrefutable de un acto dialógico, también podemos delimitar relaciones entre actos de habla, entendidos éstos como aserciones que se reducen a emisiones aparentemente unidireccionales engañosamente sólo de ida, dentro del proceso de la

comunicación, cuyo propósito es el de informar, preguntar, prometer, amenazar... Al estudio de los actos de habla se le identifica como pragmática: "Mientras la sintaxis organiza la *forma* y la semántica el *significado* y la referencia de esas oraciones y textos, la pragmática analiza su función (o fuerza) ilocutiva como actos de habla".¹⁰¹ Si parafraseamos a Teun Van Dijk con el propósito de simplificar su teoría sobre los elementos ya no fisiológicos, que intervienen en el acto de habla, sino las respuestas en calidad de conductas esperadas por parte del

¹⁰¹ Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 59.

receptor podemos condensar el anterior marco teórico de la siguiente manera:

Hablante-agente	Receptor
Lleva al cabo una aserción o hacer observable, con una intención o propósito en un determinado contexto social o jerárquico.	Reacciona al estímulo premeditado. El resultado y las consecuencias se dan en el mismo contexto: concordancia con lo esperado por el hablante.

Nos aventuramos a inferir que cuando el acto de habla se cumple en cuanto a la concordancia entre hablante y receptor, existe un conductismo skinneriano que lo garantiza.

La insistencia en el desglosamiento del acto de habla se debe a que éste, incluido en el contexto de la macroestructura de un cuento, bien puede revelarnos circunstancias de los protagonistas que no hubiésemos

conocido mas que a través de otro tipo de estructuras superficiales. En un instante dado, pueden ofrecernos contenidos semánticos profundos relacionados con el macrotexto. Por otro lado, si nuestro análisis se limitara solamente a estructuras bimembres aisladas, o a actos ilocutivos, estaríamos riesgosamente restringidos por las variables de la brevedad extrema o de la relativa extensión unidireccional de un acto de habla. No podríamos predecir la intención de los primeros enunciados, en ausencia de la transformación por extensión: desarrollo del relato y final cerrado o sorpresivo. La coherencia global del discurso sería

imposible. Su completividad y gramaticalidad caerían en los terrenos de lo incierto.

Por consiguiente, debemos tomar en cuenta la siguiente disciplina de investigación, y ceñirnos a ella:

- **Análisis morfológico, sintáctico y/o semántico de expresiones verbales, llamadas también intenciones:**

- Morfemas o palabras

- Grupos de palabras

- Cláusulas u oraciones en secuencia, a veces en calidad de proposiciones (hechos posibles)

- **Análisis de relaciones semánticas entre oraciones de la secuencia:**

- Para verificar la semántica intencional sujeta a la transformación por extensión

- Para constatar la verdad de las oraciones que reflejan una situación de las oraciones aun en mundos posibles (sueños, cuentos)

- **Análisis de actos de habla o ilocutivos (estructuras superficiales unidireccionales), en su contexto.**

Grosso modo tomaríamos en cuenta estructuras menores y mayores a partir de los siguientes tipos de coherencia:

- **Lineal**, sujeta a extensión: morfemas, oraciones, secuencias de oraciones

- **Global**, dentro de las macroestructuras, las cuales están sujetas a la aplicación de macrorreglas que poseen las siguientes funciones:

- Para realizar transformaciones semánticas

- Para organizar la totalidad del texto entre lo reducido y el todo

- **Proposicional-referencial:** hechos vinculados entre sí (causa-consecuencia por continuidad de foco)

- **Conceptual:** conjunto de conceptos estructurados como un todo (marco) a partir de similitud de tipos de acción; también a partir de un tema.

En el caso de los cuentos incluidos en *La señal*, el discurso es aparentemente de estructura superficial, nivel estándar y naturaleza sencilla; sin embargo, se nos presenta como la asombrosa puerta de entrada a un condensado universo ficcional de connotaciones en donde cada relato es prácticamente un estado emocional de una sola pieza, que acude para dibujar las actitudes, estados de ánimo, y pasiones de los personajes.

Estar vivo, como seguramente muchos de sus cuentos, tiene un título que prácticamente absorbe al tema. Al leer la historia, y condicionados nosotros ya al paso de la lectura literal superficial, a la profunda y a la metalectura, reparamos en que esta última es la coyuntura necesaria para interpretar los contenidos subterráneos.

Una vez instalados en el nivel de la profundidad, y con la finalidad de realizar un análisis que implique partir de estructuras menores a estructuras mayores, nos fijamos una conducta de lectura: regreso-progreso-regreso-progreso... cuantas ocasiones sean necesarias según la complejidad implícita en el nivel de los significados.

No obstante la aparente descontextualización entre título e historia, el relato camina por la línea cronológico-lineal en forma natural; sin retrocesos ni futurizaciones abruptos: de manera natural

hasta llegar al final sorpresivo. Todo ello facilita nuestro tránsito como lectores implícitos.

El tema es oscuro en cuanto a una conexión transparente entre título, introducción y desarrollo de la historia.

El criterio de clasificación de los vocablos como llenos o vacíos fundamentado en la presencia o ausencia de carga de significado nos es útil en este caso:

Las palabras se clasifican en dos tipos: llenas y vacías. Las primeras (verbos, sustantivos, adjetivos y adverbios) tienen significado; las segundas (artículos, conjunciones, preposiciones) tienen valor posicional y sirven como enlaces.¹⁰²

Las palabras llenas, las palabras vacías y las palabras clave

- **Llenas:** receptoras de la mayor carga semántica
- **Vacías:** conectores que le dan mayor armonía y fluidez al texto
- **Clave:** vocablos que desplazan la línea argumental del escrito

¹⁰² Chávez Pérez, Fidel, *op. cit.*, p. 18.

El análisis morfológico no ofrece dificultad alguna. El narrador conserva la estrategia del sustantivo en calidad de título. A veces aparece solo; o un artículo determinado más el sustantivo correspondiente; o bien el sustantivo, calificado por un modificador indirecto en términos de gramática estructural.

Análisis de títulos:

- *Estío*: sustantivo (núcleo nominal), con carga semántica prácticamente en la superficie; metáfora que absorbe una etapa de la vida

- *El membrillo*: artículo determinado + sustantivo (modificador directo + núcleo nominal), con carga semántica la cual tiene implicaciones directas con el macrotexto debido al elemento de sensualidad que se desprende de algunas descripciones tanto con base estructural adjetival, como verbal

MD / N

- *La señal*: artículo determinado + sustantivo (modificador directo + núcleo nominal), con carga semántica superficial que predice el advenimiento de un evento significativo en el decurso de la historia

MD / N

- *El árbol*: artículo determinado + sustantivo (modificador directo + núcleo nominal), con carga semántica profunda, pues oculta un estado de ánimo y veladamente da indicios de un marco escénico costumbrista

MD / N

- *Canción de cuna*: sustantivo + preposición + sustantivo (núcleo nominal + modificador indirecto), con carga semántica superficial pero

en tránsito hacia la estructura profunda debido al reiterado propósito del narrador que juega con los puntos de vista y yuxtapone parentescos de las mujeres protagonistas dentro de la familia nuclear

N | MI

• *Estar vivo*: elipsis de artículo + infinitivo + adjetivo calificativo = frase sustantival: tiene carga semántica a pesar del infinitivo que está en la categoría de los verboides considerados vacíos para algunos autores; el estar vivo (modificador directo omitido + núcleo nominal) sugiere también un estado de ánimo directamente relacionado con la problemática familiar instalada en la pareja debido a una situación causa-efecto

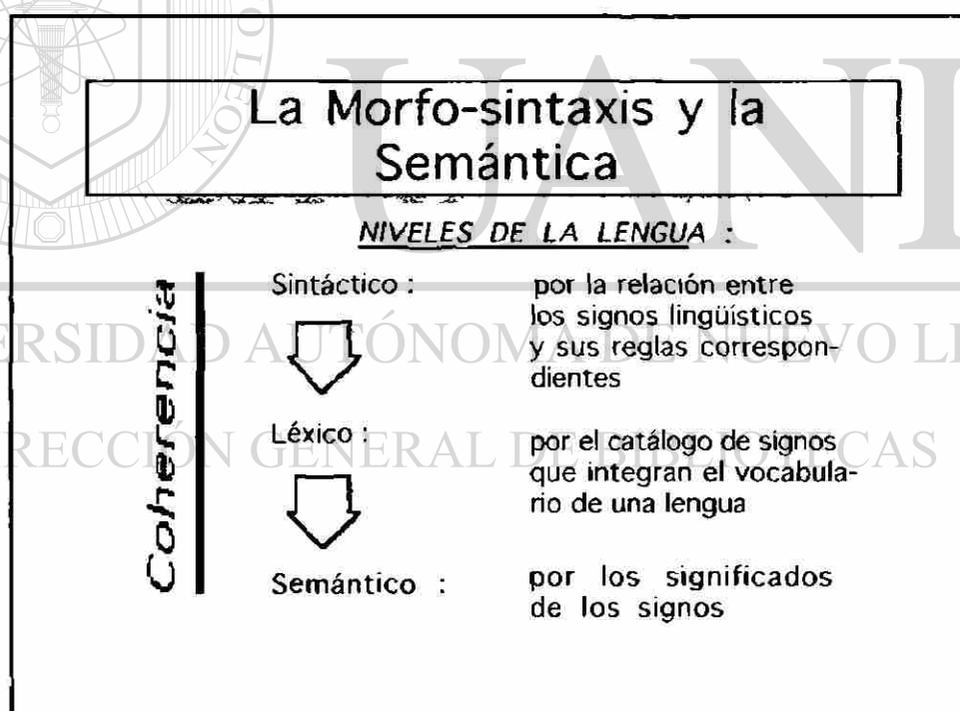
MD / N

No hay duda de que los primeros cinco títulos implican el descenso y la fijación de la imagen acústica en el ropaje gráfico de los artículos y de los sustantivos (modificadores directos, indirectos y núcleos nominales). Aun en el caso de *Estar vivo*, si tomamos en cuenta el cambio de funciones sintácticas debido al impacto de la semántica subyacente en el macrotexto.

La fugacidad y pequeñez de las estructuras anteriores son el momento germinal en el cual el narrador ya otea el enorme horizonte en donde sus palabras juegan a que juegan el papel del mejor instrumento para establecer comunicación con el lector-creador.

7. La coherencia de los textos

Si bien la semántica de los textos es un apasionante objeto de estudio, consideramos que no es sólo ésta la que le imprime coherencia al discurso; sea éste literario o no. Están comprometidos, también, el adecuado manejo de los niveles sintáctico y léxico. Sin ellos tres no podríamos llevar al cabo un análisis de aproximación lingüística enfocada a los cuentos de Inés Arredondo



La escritora dirige su *narratio* hacia el narratario por medio de un canal escritural aparentemente sencillo, en donde los tres niveles dan la impresión de embonar en cada uno de sus relatos.

La sintaxis lineal es accesible (sólo en *Canción de cuna*, hasta el momento, se apoya en la inclusión de intertextos en alemán, quizás para proyectar su estado de orfandad en vida: distanciamiento de la figura del padre, choque cultural e incomunicación al no cumplirse la función metalingüística debido a la diferencia de códigos durante el proceso dialógico de la comunicación).

El léxico es estándar, con esporádicos o frecuentes destellos de lirismo, sobre todo durante el desplazamiento de la diégesis.

La semántica refleja preferentemente estados de ánimo y pasiones que reverberan en los conflictos del personaje consigo mismo y con el otro, además de que presenta el aspecto ideológico del discurso a través de la psicología de los personajes que reflejan situaciones planas o de marcado desarrollo.

7.1. Sobre el tema

Segre se refiere al tema como:

...la materia elaborada en un texto (es muy significativo el hecho de que en alemán *tema* corresponde a *stoff* «materia»), o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o bien la idea inspiradora.¹⁰³

Sin dejar fuera la definición anterior, que de hecho nos es útil para fundamentar futuras observaciones, la *narratio* de Inés Arredondo nos lleva a inferencias novedosas las cuales parten tanto de los títulos en calidad de temas, de los temas por sí mismos, así como de la naturaleza simple o compleja de los textos.

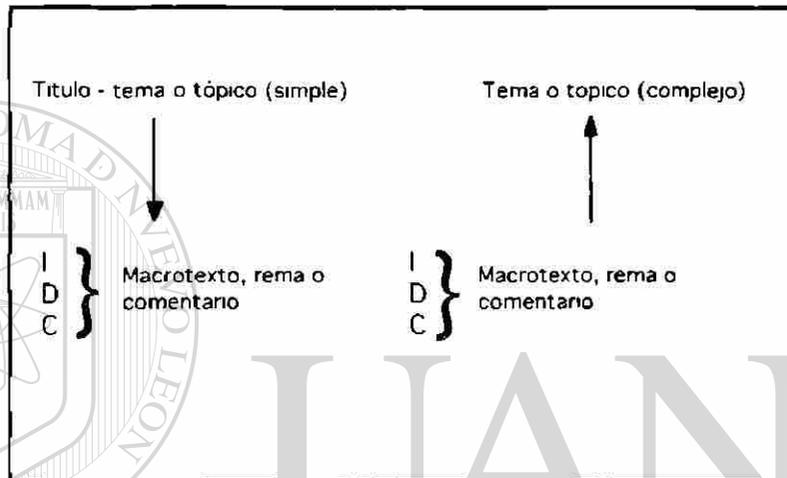
¹⁰³ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 339.

Por una parte, algunos de sus temas contienen una semántica referencial que arranca del lenguaje objetivo manifiesto tanto en el nivel sintáctico como en el léxico. Por otra, otros temas encierran una semántica de naturaleza connotativa derivada del léxico metafórico o de otra índole estilística.

En el primer caso, título y tema se fusionan. En el segundo, el título es potencialmente independiente del tema. Este último es el resultado del proceso de desarrollo del macrotexto y no a la inversa como lo sugiere la definición que le dio inicio al presente capítulo. Escrito de otro modo: el contexto del macrotexto regresa a la superficie para sugerir el tema que encabeza el relato (idea, asunto, materia).

Tipos de Tema	
1. Título - Tema = Texto simple (ej. <i>La señal</i> , <i>Estío</i>)	2. Alejamiento de título y tema = Texto Complejo (ej. <i>Membrillo</i> , <i>El árbol</i> , <i>Canción de cuna</i> , <i>Estar vivo</i>)
• Título - Tema (materia, asunto, idea inspiradora)	• Tema (materia, asunto, idea inspiradora)
• Lenguaje objetivo, estándar, con funciones referencial y poética; esporádicos toques de lirismo	• Lenguaje con tendencia a la subjetividad, funciones connotativa y poética y frecuentes pinceladas de lirismo
• Punto de vista a partir de la semántica clásica de las expresiones verbales (signo---->significado directo)	• Punto de vista a partir de la semántica intencional y extensional del macrotexto
	• El contenido del MACROTEXTO genera la expresión gráfica del tema que encabeza al cuento

El tema, definitivamente, es un elemento más que forma parte de la semántica del texto. Puede generar significados a partir de una pequeña y primera implosión. Puede resultar del relato que regresó en busca de su comprimido asunto, materia o idea.



7.2. Sobre la coherencia en los temas universales

En literatura hay temas que reaparecen de tiempo en tiempo: se vuelven universales. Su variada y condensada materia semántica (tópico, aboutness) corporeizada en recursos gráficos con tesitura de estilo, confluyen de manera recurrente con otros cuya semántica es muy similar.

Todos ellos se expanden durante el proceso de desarrollo del relato (rema o comentario):

El concepto de articulación en tema y rema, que reciben también los nombres de tema o tópico y comentario, articulación real de la frase o

perspectiva funcional de la frase se debe a la escuela de Praga y se desarrolló dentro de los modelos oracionales, no sólo de Praga, sino también de otras escuelas europeas y americanas. Puede decirse que hoy en día es uno de los conceptos fundamentales de la descripción y la teoría lingüísticas.¹⁰⁴

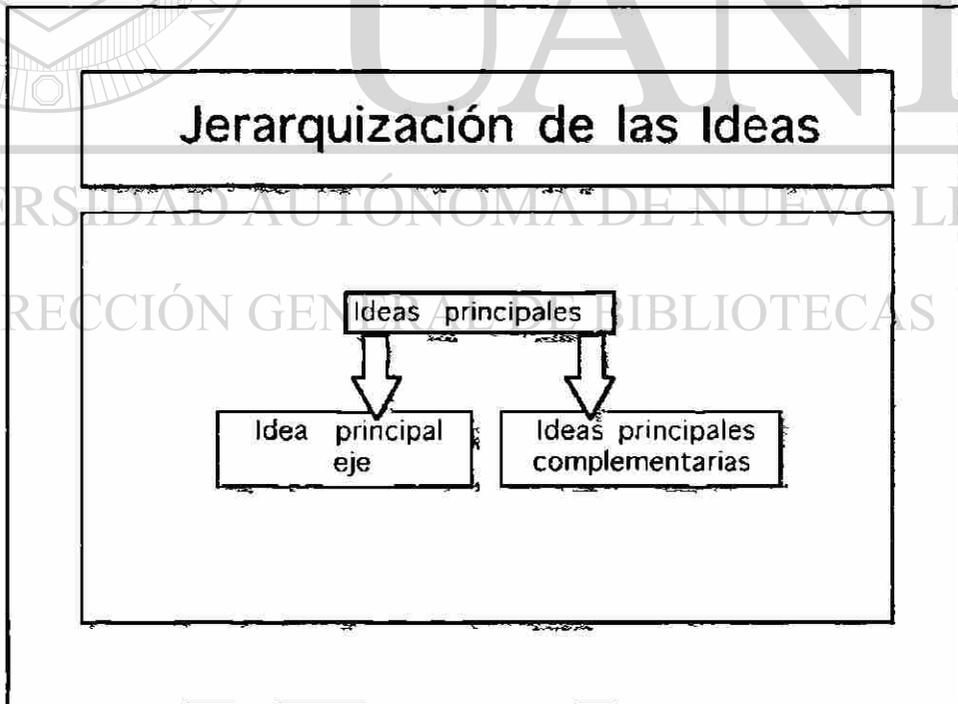
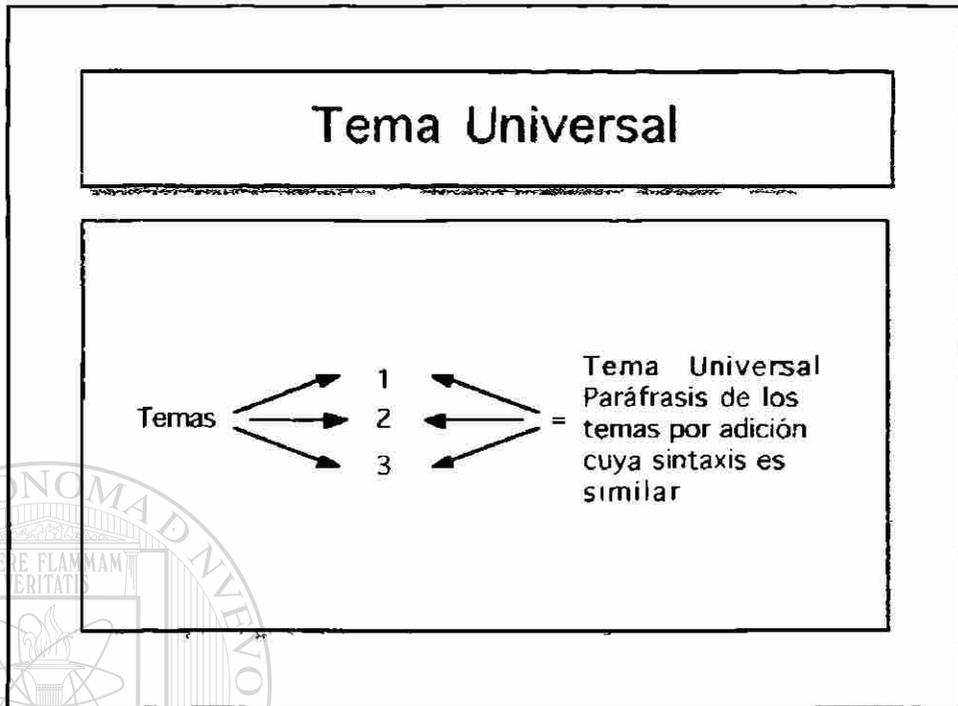
Lo anterior conlleva una situación de coherencia aun dentro de la ficcionalidad del cuento, es decir, del universo ideal que le concierne: "...en una nueva «situación real» en que los hechos anteriores se dieron, o bien, una situación imaginada donde un mundo de ficción ocupa el lugar de un mundo real".¹⁰⁵

Al hablar de temas universales nos referimos a fenómenos de conducta muy similares: comportamientos recurrentes en donde la carga de valores positivos o negativos de naturaleza externa (ideología del texto) son compartidos por los personajes protagónicos de obras que fueron escritas en un *topos* y un *cronos* diferentes. En los textos que hoy nos interesan la ideología se enfoca desde elementos psicológicos.

Estar vivo es un tema complejo desde nuestra particular perspectiva, por su "aparente" descontextualización con el rema o comentario; sin embargo, si esa estructura la transformamos por adición, se convierte en la idea principal eje común a otros cuentos de escritores, épocas y espacios diferentes: la negación, ante la sociedad, del hijo enfermo y los conflictos que el hecho genera en la pareja.

¹⁰⁴ Hernández, Enrique. Introducción a la lingüística del texto. Citado en: Palacios, Margarita. Taller para talleristas de lectura. ITESM. Monterrey, N. L., 1995, p. 125.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 120.



Los valores socio-culturales externos al discurso también influyen en la naturaleza de nuestras inferencias y analogías:

...esa otra información consistirá en el conocimiento general que el oyente tiene de los hechos representados como, por ejemplo, el contenido de sus marcos de conocimiento así como otros conocimientos sobre el mundo. En otras palabras, se estructura la representación del discurso no sólo *internamente*, sino *externamente* en relación a mucha otra información.¹⁰⁶

Establecemos interrelaciones entre el discurso de *Estar vivo* y otros, cuya temática es similar: una razón para hacer tales sustituciones es que la información del discurso tal como está representado en la memoria no será aislada, sino relacionada con *otra información* ya presente en la memoria.

Al acuñar este nuevo marco teórico consideramos necesaria la aclaración de que tanto la memoria a corto plazo (MCP) como la memoria a largo plazo (MLP) tuvieron mucho que ver durante este fenómeno cognoscitivo.

Nuestras primeras inferencias fueron internas al texto:

No quería pensar en Luisa, ni en Gabriela, ni en nada. Luisa intentó hacerme algún reproche que yo corté con un portazo. La indiferencia y el mal humor fueron mis escudos para no afrontar el problema doméstico¹⁰⁷ (el subrayado es nuestro).

¹⁰⁶ Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰⁷ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 61.

Las segundas también, pero con un salto temporal al pasado, que va del cuento contemporáneo al criollismo de Horacio Quiroga (1878) con ésa su desolada soledad atormentada la cual —querámoslo o no— implica elementos de su matriahistoria que se filtran en sus relatos:

Desde el primer disgusto emponzoñado habíanse perdido el respeto; y si hay algo a que el hombre se siente arrastrado con cruel fruición es, cuando ya se comenzó, a humillar del todo a una persona.¹⁰⁸

La segunda oración —de naturaleza compuesta— que aparece después del punto y coma de la estructura inmediata anterior y probablemente debido a la agudeza adquirida por la naturaleza de esta investigación, advertimos la presencia del narrador extradiegético quien desde afuera de la narratio se atreve a dar su punto de vista alrededor de la situación tensa y conflictiva que privaba en la relación de la pareja debido a los cuatro niños “engendros”: “Con estos sentimientos, no hubo ya para los cuatro hijos mayor afecto posible”.¹⁰⁹

Persiste la temática a la que nos hemos referido; nuestra paráfrasis tiene la finalidad de demostrar su confluencia en distintos textos literarios.

Con una transformación de género, en el espacio epocal de la posguerra española y por medio de la poesía, Ángela Figuera Aymerich (1902) en *Belleza cruel* retoma la misma nucleosa semántica pero ahora con el título de *Niño con rosas*. A partir de la tercera estrofa y a través

¹⁰⁸ Quiroga, Horacio. *La gallina degollada*. *op. cit.*, p. 11.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

del verso libre, cuyo contenido bien podría desdoblarse en un fragmento de linealidad narrativa, la poeta expresa:

Qué cruel desconcierto en la honrada familia.
Se quedaron atónitos.
Con un tanto y un cuanto de terror y vergüenza.
El papá, funcionario, personaje importante era el más afectado.
Con los brazos en alto hizo malos pronósticos:
“Esta rara criatura no valdrá para nada.
No lo entiendo, dos rosas para andar por el mundo...”

Se olvidaban mirándole, se olvidaban de todo.
De lavarle y vestirle.
De ponerle en el pecho.

El seguía llorando por sus rosas. Seguía
dulcemente llorando.

Fue la madre la única, ya un poquito repuesta,
que no hizo aspavientos ni extrañó lo más mínimo.
Tomó al niño en sus brazos, lo meció tiernamente.
Le besó las mejillas.
Le tocó los cabellos.

Sonrió al funcionario. «No te enfades. No es nada.
Es un niño precioso.
Verá cosas divinas.
Olerá a primavera.
Y además siempre es bueno tener rosas en casa».¹¹⁰

¹¹⁰ Figuera Aymerich, Angela. *Belleza Cruel*. Ed. Lumen. Barcelona, 1978, pp. 15-16.

Por una necesidad inaplazable nos vemos obligados a aclarar que este poema es el único, entre todos los incluidos en el texto de Figuera que aborda la problemática familiar que provoca una situación de esa naturaleza. Los demás son la rabia, el miedo, la compasión por la juventud, el fervor patrio, la rebeldía y la oración sin respuesta a un Cristo que no parece involucrarse con las víctimas de la guerra.

Debido al encuentro casual con una pequeña estructura de objeto directo del verbo poco común en nuestro país y propia del castellano que se maneja en la Península Ibérica nos vemos obligados a reducir nuestra orientación de análisis que habíamos centrado en el rema o comentario.

En relación con el uso del objeto directo G. Martín Vivaldi expresa:

En España y muy especialmente en Castilla son muchas las personas — incluso escritores de fama— que emplean mal los pronombres átonos *le, la, lo*.¹¹¹ De este vicio ha surgido la denominación, y se llama «leísmo», «laísmo», y «loísmo» al empleo indebido de las formas átonas de los pronombres «le», «la» y «lo», respectivamente.¹¹²

Más adelante, argumenta: “LO y LA (LOS Y LAS) son el caso acusativo, que es el del complemento directo, LE y LES son dativo, caso del complemento indirecto”.¹¹³

Se olvidaban mirándole, se olvidaban de todo.

¹¹¹ Vivaldi, G. Martín. Curso de Redacción. Del pensamiento a la palabra. Ed. Gráficas Torroba. Madrid, 1978, p. 54.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibid.*, p. 55.

De lavarle y vestirle.

De ponerle en el pecho.

(en este texto los pronombres son enclíticos y todos ellos pertenecen al caso acusativo; son modificadores directos del NV, que deberían terminar en lo)

Dos estrofas más adelante, en el mismo poema, utiliza el objeto directo con propiedad, como sugiere Vivaldi ¿Arbitrariedad o licencia que se concede la poeta?

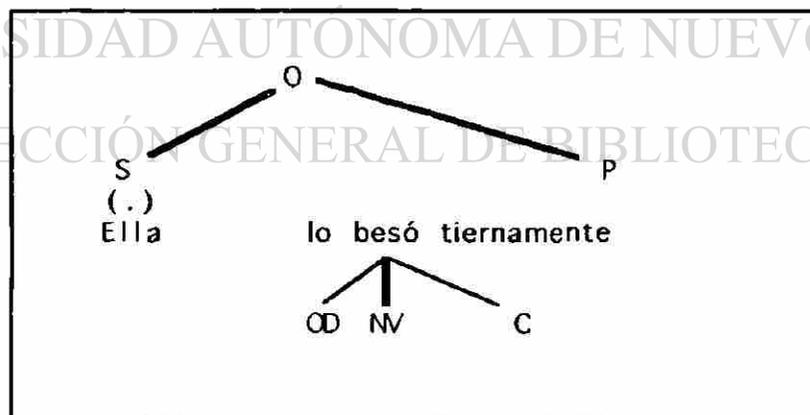
Fue la madre la única, ya un poquito repuesta,
que no hizo aspavientos ni extrañó lo más mínimo.

Tomó al niño en sus brazos, lo meció tiernamente.

Le besó las mejillas.

Le tocó los cabellos.

Análisis del objeto directo



La anterior disgregación hacia la obra de Ángela Figuera se debió a la necesidad de demostrar la dinámica por medio de la cual se llega a un

tema universal. En este caso nos vimos obligados a utilizar un enfoque interdisciplinario con un objetivo meramente didáctico.

Volviendo a Inés Arredondo, insistimos en la importancia de ciertas estructuras pequeñas que reflejan su extraordinaria capacidad para proyectar la psicología de algunos de sus personajes; ello, por medio de la implementación de una sola función sintáctica pero con ligeros cambios en la forma:

— ... no lo quiero, ¿entiendes?... no lo quiero.

— ¿A quién?

— ¡Eres un estúpido! A éste, a esto.

(el subrayado es nuestro)¹¹⁴

Además, en el mismo contexto, y a diferencia de Figuera, el **OD** aparece con la terminación apropiada y más utilizada en nuestro país.

El deslizamiento de la forma en éste (pronombre masculino determinado) a esto (pronombre neutro determinado) da lugar para que el lector en pleno análisis del texto y con un enfoque lingüístico, descubra que Gabriela, en un tono terriblemente peyorativo le diera a entender que —contra su voluntad— estaba embarazada. Éste, esto, atentaba contra su belleza: “Ángela llegó como siempre: hermosa; ceñido el cuerpo abundante y jugoso que mostraba y movía como un reto a todos los hombres”.¹¹⁵ Los sustantivos, los verbos, los adverbios, los adjetivos: todo ello entreverándose en una artística contextualización difícil en lo que se refiere a deslindar niveles.

¹¹⁴ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

“*Estar vivo*” es el contrasentido del rema: una maniobra de estilo en donde el tema orienta nuestro presentimiento equivocadamente. Es la antinomia: es estar muerto en vida cuyo significado es muy similar a la paráfrasis por extensión de hace unas líneas.

La mirada empieza a alejarse; sin embargo reaparece, ya no como reveladora de estados de ánimo, sino como acto fisiológico consciente, que le permite al protagonista observarse a sí mismo por medio del distanciamiento; como la herramienta de objetividad necesaria para llegar a la subjetividad que se enseñorea sobre el sentido real del texto. El relato todo, por medio de esa relación objetividad-subjetividad funciona como un macroacto de habla: una aserción totalizadora que engloba y analiza antinomias: la madurez de Laura, la frivolidad de Ángela y la propia vulnerabilidad emocional de Leonardo, vacilante entre el rechazo a la opresión producida por el conflicto familiar, la búsqueda de la liberación en una vida frívola, y su propia autocrítica: “Desde ese día empecé a odiar a Luisa”.¹¹⁶

El yo narrador es intradieгético; participa como personaje y testigo de la historia:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Si trato de recordarlo todo desde el principio me miro entrar en el cuarto de Gabriela con aquel traje café, holgado y que ahora resulta tan ridículo, como se mira entrar un actor en escena; pero la irritante seguridad de que en aquel cuarto, en medio de las nubes de vapor oloroso a resina estaba secuestrado, obligado a vivir en un extramundo

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

odioso y enajenado, la respiro tan vivamente que ahora mismo me oprime el pecho.¹¹⁷

Quizás el narrador pudo haberle dado más lógica sintáctica y semántica a este párrafo que introduce al cuento por medio de una inserción de naturaleza posicional y en calidad de frase informativa, en la siguiente estructura: Si trato de recordarlo todo desde el principio me miro entrar en el cuarto de Gabriela, como se mira entrar a un actor en escena, con aquel traje café, holgado y que ahora resulta tan ridículo...

Este reacomodo sugiere que el traje es del protagonista y no de su hija Gabriela; por otra parte sabemos muy bien que la preposición a antecede al sujeto o bien a un objeto al cual se le atribuye personificación. Por ello la necesidad de incluir la a, antes de un actor en escena.

En otra parte del contexto de este mismo cuento y con el mismo criterio de aproximación cercana a los morfemas, observamos el siguiente enunciado: “Nunca antes había estado tan envejecida, tan gris”.¹¹⁸ José Escarpanter menciona entre los barbarismos del adverbio el que forma parte de la estructura anterior. Para él, como estudioso de los errores y dudas del lenguaje, nunca antes es incorrecto; debería ser nunca. Su apreciación es válida pero consideramos que este fenómeno merece otros enfoques en los cuales existe la posibilidad de que la frase nunca antes sea oportuna cuando no exista un concepto que le preceda y que signifique recurrencia de tiempo: en este caso el tiempo pasado. Sabemos que los escritores famosos se permiten este tipo de juegos con

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 59.

el lenguaje. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, antes va seguido de había estado (pretérito pluscuamperfecto o antecopretérito, según Bello), lo cual significa que ambas estructuras están yuxtapuestas y duplican el tiempo; en este caso, el pasado.

7.3. El impacto social en la reducción de espacios

Avanzamos en la lectura de un nuevo texto mientras aumenta nuestra asombro. La vestimenta léxica y sintáctica esconde sustancias desconocidas que se asoman como presagios que nos impelen a tratar de corroborarlos con un mayor acervo bibliográfico; o bien, con el atrevimiento de plantear lo no considerado en análisis previos de la obra de Inés.

Flamingos, nos convoca primero a través de la forma: en este caso el predominio de diálogos directos e indirectos, de actos de habla y de dialogismo.

RETÓRICA

• Diálogo directo:

- El lugar en general, ¿no te parece precioso? (la coma es nuestra para cumplir con la regla).
- Sí, agradable... pero como demasiado artificial.¹¹⁹

• Diálogo directo con narrador equiscente:

- ¿La mesa de siempre, señor Fernández?

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

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.¹²⁰

• **Acto de habla:**

— Escoge tú la comida por favor,

Lo dijo tiernamente como si se lo pidiera más por pereza que por no estar acostumbrada a los menús complicados. El se esmeró y pidió las salsas más condimentadas...¹²¹

• **Dialogismo:**

“Eso sí ya no se podía tolerar. En lugar de estar ilusionada, agradecida, se burlaba de él y de los suyos”.¹²²

La cita anterior podría confundirnos y hacernos pensar que el narrador en ese caso es olímpico. Sin embargo, desde el punto de vista contextual es el señor Fernández quien dialoga consigo mismo:

El dialogismo es una reflexión mental que adopta la forma de un monólogo o soliloquio que contiene “interpretaciones deliberativas” sin que necesariamente aparezcan como preguntas y repuestas, es una forma de “*sermocinatio*” o sermocinación destinada a caracterizar a los personajes.¹²³

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibid.*, p. 65.

¹²² *Ibid.*, p. 69.

¹²³ Beristáin, Helena, *op. cit.*, p. 145.

El título mismo, *Flamingos*, aparentemente descontextualizado en relación con el desarrollo a seguir, conlleva una enorme carga cultural y social.

Flamingos es símbolo de estatus, de burguesía clasemediera venida a más, de vida material, de preocupación por las apariencias y por lo que digan los demás. Es la cultura de plástico, y los escenarios prefabricados frente a los otros: los que sí se hacen a sí mismos.

“—El lugar en general, ¿no te parece precioso?

—Sí, agradable... pero como demasiado artificial. Se le ve mucho el truco”.¹²⁴

El proceso de la comunicación no se limita a experiencias de retroalimentación que únicamente parten de la objetividad y de la función referencial.

Leer el texto de la vida, interiorizarlo, interpretarlo, cribarlo para comunicárselo al otro, es una de tantas facetas de nuestro instinto gregario.

Asumimos actitudes diversas según sea nuestra circunstancia en el tiempo y en el espacio. Nos deslizamos de la objetividad a la subjetividad cuando nuestro yo —además de observar— infiere, establece analogías y emite juicios de valor con el tono adecuado. Desea trascender y se preocupa por el otro. Piensa en este último y en su proyecto de vida. Intenta solucionar problemas. En el caso del agente emisor y del narratario, ambos siguen el mismo proceso, sólo que en la realidad virtual de la ficción.

¹²⁴ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 64.

Flamíngos, por sus diálogos directos e indirectos, por sus actos de habla y fugaces soliloquios facilita el rastreo de las funciones de Jakobson, debido a que refleja una gama de actitudes y tonos *in crescendo* provocados por las tajantes diferencias socioculturales entre Silvia y el señor Fernández.

• **Función referencial:** “Pidieron un aperitivo y en tanto lo traían le fue mostrando con detenimiento los detalles que daban un lujo exótico al restaurante”.¹²⁵

• **Función emotiva:** “—¡Seremos tan felices!”.¹²⁶

• **Función poética:** (argumentación): todo el macrotexto debido a su naturaleza literaria y el interés puesto en el manejo del lenguaje.

• **Función apelativa:** “—Escoge tú la comida, por favor”.¹²⁷

• **Función fática:** “—Ya, ya, me lo imagino perfectamente”.¹²⁸

• **Función metalingüística:** (argumentación): esta función se cumple debido a que ambos, emisor y receptor, utilizan el mismo código dentro del nivel estándar.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

¹²⁵ *Ibidem.*

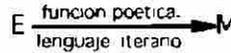
¹²⁶ *Ibid.*, p. 67.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 68.

Las funciones de Jakobson

- ◆ *La función referencial*: la que cumple el lenguaje al exponer la realidad
- ◆ *La función emotiva o expresiva* : el emisor transmite contenidos emotivos que se reafirman con interjecciones
- ◆ *La función poética* : el emisor centra su interés en el discurso literario



Las funciones de Jakobson

- ◆ *La función apelativa* : el emisor exhorta al "tú" o al "ellos" por medio del imperativo o vocativo
- ◆ *La función fática* : el emisor establece, interrumpe o prolonga la comunicación
- ◆ *La función metalingüística*: el emisor diserta sobre el lenguaje mismo; o ambos —emisor y receptor— utilizan el mismo código

Peculiaridades del lenguaje en estructuras lingüísticas menores:

- **Extranjerismo:** El galicismo *maître* le da un aire de elegancia afrancesada al ambiente del restaurante.

- **Estructura en voz pasiva:** La voz pasiva en este contexto obedece al interés psicológico que se orienta hacia el señor Fernández: “Él, espoleado por un público amoroso...”¹²⁹

NN + NV (participio) + AG (con un enlace y un término relativamente extendido)

— Nota: la voz pasiva no es frecuente en nuestra lengua materna debido a rasgos culturales. Su validez se corrobora transformando la voz pasiva a voz activa, tomando en cuenta la variable OD.

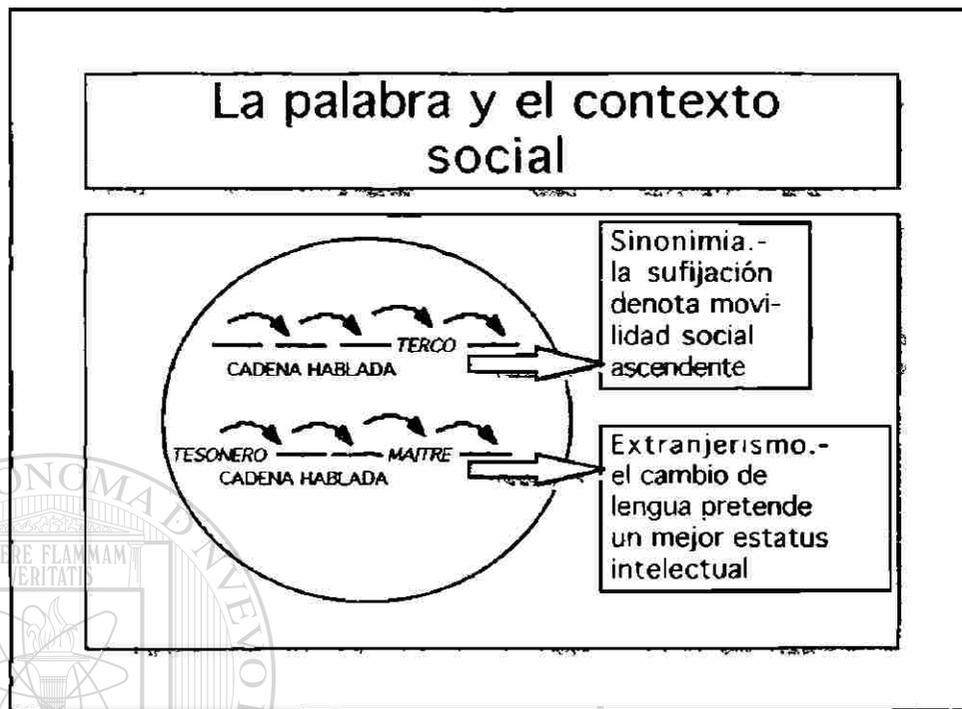
- **Significado estilístico de Leech:**

— Al contrario. Sólo los tercos logran lo que quieren. Todos los grandes hombres han sido grandes tercos. La gente como tú pone la diferencia en las palabras, porque cuando quiere alabarlos los llama tesoneros.¹³⁰

La cita anterior destaca el desplazamiento de un término a otro con significados similares, pero gráficamente diferentes. Se trata de un fenómeno de gradación que se instala en la clase media media con rumbo a la clase media alta.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 66.

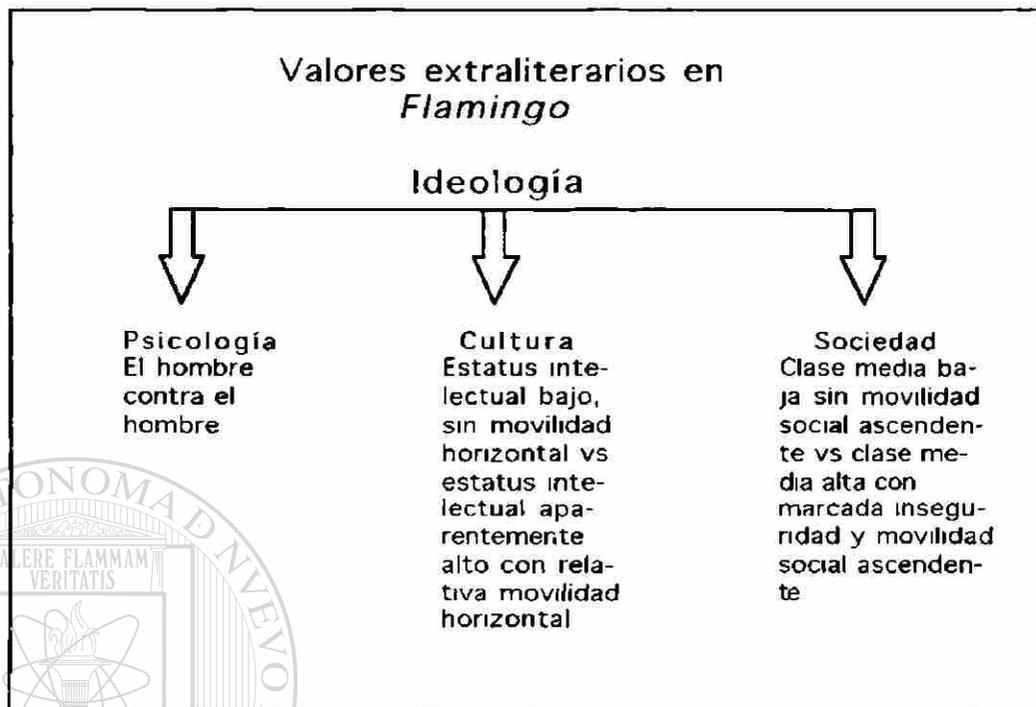
¹³⁰ *Ibid.*, p. 68.



El cuento, en sí, es una artística disección de la conducta contrastante de los personajes a partir de la variable sociocultural, con un alto contenido anecdótico.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

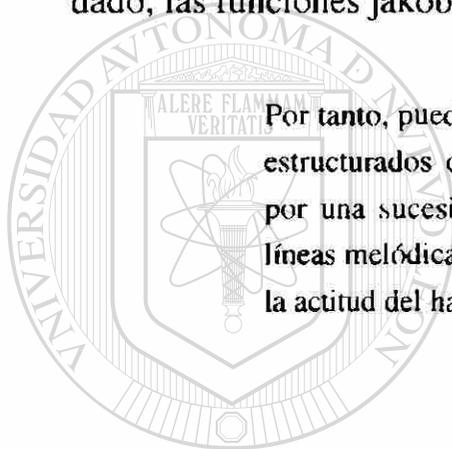


No sólo las estructuras breves facilitan el encuentro con la ideología del texto, es decir, su dosificación social y cultural. Inés conoce bien su quehacer lúdico. Sabe que su experiencia lingüística se sustenta en la *langue* como un sistema en donde el signo es biplánico, arbitrario, articulado a través de morfemas, y lineal. Que además de la huella psíquica de la imagen acústica; que detrás de esa evocación que ocupa una porción incipiente de material acústico, hay partículas mínimas (melemas) de sonido que fijan la actitud en los actos de habla del emisor, o la intención de los interlocutores en los diálogos o a través del tono. Ello, en pleno uso (*parole*) de la lengua. Si vamos más lejos, en evidente performance (*performance*) debido al conocimiento tácito de las reglas gramaticales (*competence*) desde el punto de vista

chomskiano, parafraseando a Carlos Martín Vide en sus *Parámetros para la reflexión sobre el lenguaje*.

Pensamos que las apreciaciones de este lingüista consolidan nuestra idea de que es del nivel fonológico de donde también se desprenden los tonos que determinan las actitudes de quienes participan en fenómenos ya sea dialógicos o unidireccionales; por consiguiente, consideramos que el nivel fonológico puede absorber, en un momento dado, las funciones jakobsonianas:

Por tanto, puede decirse que la cadena hablada, la sucesión de sintagmas estructurados que constituyen los mensajes humanos, están formados por una sucesión de tonos y que en ellos será posible distinguir las líneas melódicas que los impregnan.¹³¹ Por su entonación, se diferencia la actitud del hablante en los enunciados.¹³²



UANL

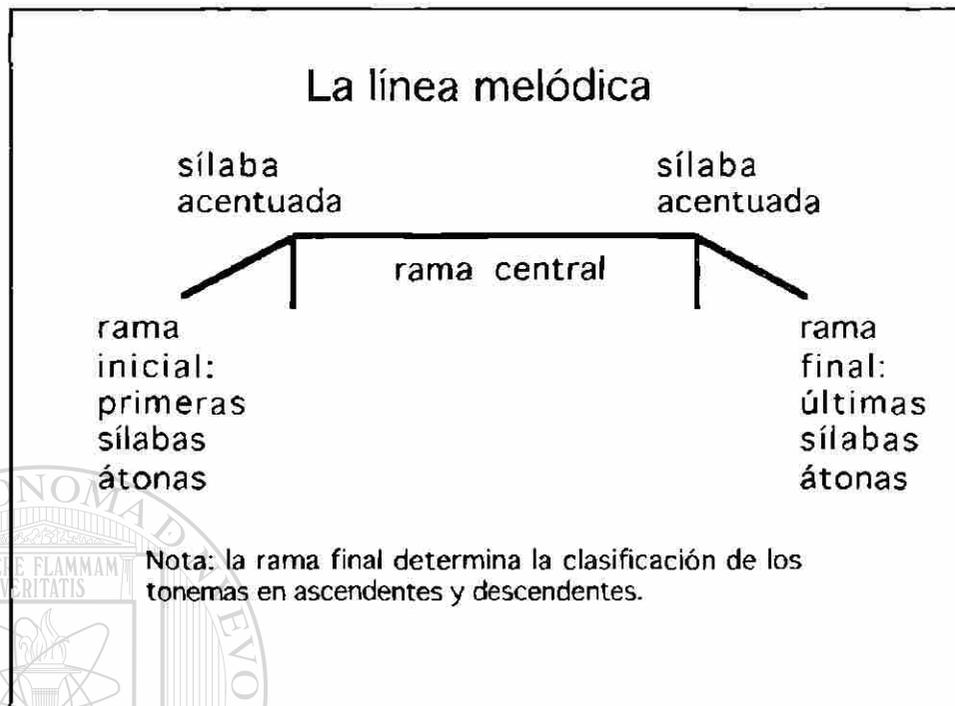
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

¹³¹ Ortuño, Manuel. *Teoría y práctica de la lingüística moderna*. Ed. Trillas. Segunda Edición. México, D. F., 1990, p. 172.

¹³² *Ibidem*.

**Ejemplos:**

“Ella no contestó”.¹³³ Tonema descendente + función informativa.

“Están tan chiquitos...”¹³⁴ Tonema descendente prolongado por

los puntos suspensivos con un derivativo de tamaño que, a su vez, da función emotiva.

“—Lo sé porque soy su madre, y basta”.¹³⁵ Tonema descendente abrupto, con función apelativa.

“—Ya, ya, me la imagino perfectamente”.¹³⁶ Tonema descendente con función fática que efectivamente interrumpe al emisor.

En *Flamingos* predominan los tonemas descendentes los cuales se metamorfosean en funciones variadas para reflejar distintas actitudes del

¹³³ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 64.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹³⁶ *Ibidem.*

emisor (“.”, “...”, “; !”). Los signos de interrogación en calidad de tonemas ascendentes escasean: sin embargo, garantizan el contexto de diálogo que predice una respuesta.

Además de la mirada, como revelación de universos interiores, persiste una abigarrada brevedad semántica que el lector implícito rescata por medio de macroestructuras y la aplicación de macrorreglas.

En *El amigo*, el proceso de decodificación del texto es complejo; pasa rápidamente del nivel sintáctico al semántico como precipitación alentada por el impacto de contenidos paranormales del mundo real. Estos últimos se fijan aún más, tanto en el cuento como en la mente del lector, debido a la sobreposición gráfica del lenguaje corporal y gestual sobre la evidencia de las cadenas habladas. Son tan agudas las disecciones que Van Dijk efectúa en relación con los actos de habla, que éstas nos permiten llegar a inferencias insospechadas:

Otra información viene de la *comunicación paratextual*: de los gestos, del contacto por medio de los ojos, de las expresiones faciales y de variaciones fonéticas de la voz (volumen, timbre, etc.) Claro, éstos son pertinentes principalmente en la comunicación oral; en la escritura necesitamos señales diferentes: negritas, variación, subrayados, signos de interrogación y de exclamación, etc.¹³⁷

Para nuestro asombro, en *El amigo*, la comunicación paratextual aparece dibujada con sustantivos, adjetivos, pronombres, adverbios, frases adverbiales y verbos, amén de las expresiones vacías necesarias

¹³⁷ Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 95.

para establecer conexiones dentro de la estructura oracional. Mara, agazapada en el yo narrador del cuento, dice:

Eso hice yo aquella noche en la reunión de Loti. Por supuesto que no se trataba sólo de las piernas, también por la columna me corrían suaves estremecimientos que me obligaban a mover de pronto la cabeza, y aprovechaba eso para simular que apoyaba o negaba algo de lo que se me decía sin que yo pudiera prestarle atención.¹³⁸

La sensualidad se pasea voluptuosamente sobre la superficie del discurso. La narradora nos sitúa en la frontera que deslinda la realidad de la ficción. El yo se incorpora de la horizontalidad propia de la linealidad discursiva, debido al vigor de las imágenes. Juega con el pasado y el presente; aquél, para conservar la lógica discursiva, éste, para acercarnos a espacios y circunstancias virtuales o a comentarios sobre los personajes; a reflexiones-paradigmas (hechos): "...siempre es humillante que un amante no sea celoso, aunque se trate de su mejor amigo".¹³⁹ Detiene el momento y lo desmenuza entre escasos verbos dinámicos y muchos de índole estática.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Lo dijo con rudeza, e inmediatamente se levantó y encendió la luz que lo deslumbró, porque tuvo los ojos apretados un tiempo muy largo; luego los fue abriendo lentamente, pero algo le dolía, le molestaba, porque cuando me sonrió lo hizo con dificultad, pero eso pasó en un momento y se rio con toda la boca mientras me acariciaba la mejilla.¹⁴⁰

¹³⁸ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 72..

El amigo obliga a cuidadosas relecturas de repetidos tránsitos por la información sintáctica y semántica, con la finalidad de llegar a la comprensión del discurso. Esta última facilitada por la recuperación de otros hechos que habían permanecido almacenados en la memoria a largo plazo, coherente —a su vez— con el proceso cognoscitivo reciente.

El cuento delata un complicado contenido psicológico digno de un análisis de esa misma naturaleza. Luis Alonso es el personaje cuya conducta revela síntomas de homosexualidad, la cual se conjetura a través de su propia voz o la de los otros.

De manera contraria a lo que hubiésemos esperado, la función del verbo denota la patología debido a conexiones ocultas entre la sintaxis y la semántica del texto:

Esto también significa que el usuario de la lengua no va a procesar la información sintáctica *primero*, sino que *al mismo tiempo* usará toda la información semántica disponible (de la oración, del mundo y del contexto real).¹⁴¹

Bastan las siguientes estructuras para adivinar el desmedido amor de Alonso por Benjamín, el esposo de Lydia:

Casi no me hablaba de otra cosa que del amor que su amigo sentía por mí y del que yo sentía por él, tanto y tan apasionadamente que acabé por creer que me hablaba de otra cosa, de otro amor.¹⁴² Fueron semanas

141 Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 80.

142 Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 75.

largas, duras, en las que él y yo luchamos unidos para que no se fuera, pero se nos fue, él mismo me lo dijo con esas palabras.

— Se nos fue.¹⁴³

Tanto la diégesis como la mímesis revelan conflictivas interacciones entre los cuatro personajes en donde Luis Alonso y Benjamín aparecen como constantes; Mara y Luisa como las variables esposa y amante de Benjamín respectivamente. Todo desencadena, finalmente, la soledad de los cuatro.

Inés disfraza su intención de que el lector descubra, a través de sus propias inferencias, la conducta anormal de Luis Alonso. Entreteje estructuras semánticas clave (el término es nuestro) cuya superficie revela acontecimientos aparentemente triviales; sin embargo, en el fondo está el drama de quien está dolorosamente enamorado de su amigo; la tragedia de saberse y sentirse desdichado en su ir y venir del amor-costumbre de su esposa, al amor-pasión de su amante. Las estructuras semánticas clave a las cuales ya hicimos alusión, aún desvinculadas del contexto literario bien pueden ser muestras sintomáticas del comportamiento homosexual. En otras palabras, pueden ser una variable más para presumir el diagnóstico con el apoyo de la psicolingüística.

El personaje protagónico es el amigo; el amigo de todos, menos de sí mismo. Los demás son complemento para poder armar la historia en donde la gran soledad de Luis Alonso es efecto del vacío de amor de todos y entre todos.

¹⁴³ *Ibidem.*

Nuestra teoría del péndulo en donde la micro y la macro-historia rescatan lo más significativo de la aventura de la vida, se amplía. Ni la subjetividad de los momentos íntimos, ni la objetividad de los sucesos majestuosos logran concretar una época. Esta sola disciplina no basta cuando de hermenéutica se trata. Para traducir el devenir de los individuos creados por la fantasía del escritor, hay que profundizar, además, en la semántica de los textos tanto simples como complejos, así como en la manera espontánea como el lector expresa su realidad cotidiana.

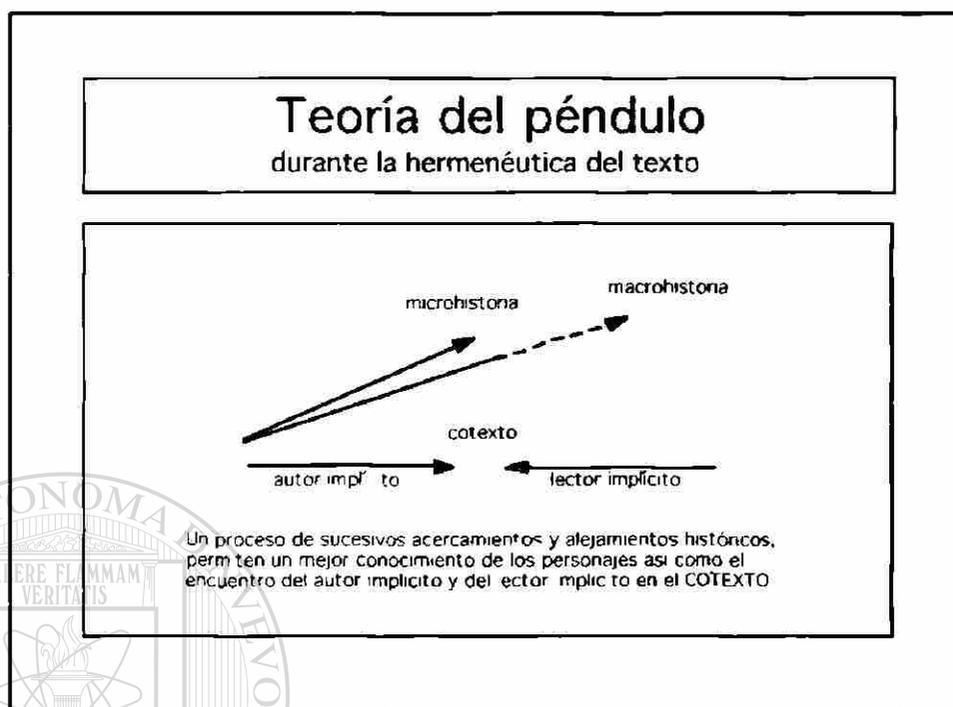
Importa desplazarse de uno a otro extremos pasando por el contenido de todo el texto narrativo así como la paráfrasis sintética del metadiscurso.

Estimamos que todos estos procesos dirigen y garantizan la llegada al cotexto: el lugar del encuentro con la verdad aproximada del texto.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





Para siempre es un atinado ejemplo de reducción de tiempo y espacio que propicia la focalización en los estados de ánimo de los personajes principales: ella y Pablo.

De igual forma el argumento se comprime entre las paredes de una habitación, lo cual bien podría facilitar una transformación por cambio de género orientada al teatro con énfasis en los diálogos.

El texto es complejo debido a la condensada dosis ideológica que refleja una problemática psicológica y social:

Me costaba un gran esfuerzo recordar que no hacía todavía muchos meses subía aquella escalera con alegría econtrándolo todo muy bien, muy bien. Pero era una suerte que la última vez que iba ahí me pareciera aquello repugnante y la situación tan poco deseable.¹⁴⁴

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 77.

No obstante la dócil conexión sintáctica de los dos enunciados anteriores existe un gran vacío de información entre ambos. La estrategia que utiliza el lector implícito para evidenciar el desarrollo psicológico —del pasado al presente— del personaje protagónico femenino descansa en el manejo del nivel semántico, a través de los opuestos: Todo muy bien versus la situación poco deseable.

Inés conoce muy bien la gramática del texto. Los anteriores modificadores circunstanciales muy bien y poco deseable son palabras clave que reflejan el conflicto. Definitivamente la función avala el contenido, alrededor del cual y en calidad de asunto o tema gira todo el discurso literario: el rechazo a una vida de carencias. De nuevo estamos conscientes de que la interdisciplinariedad de los tres niveles sintáctico, léxico y semántico, depende de la coherencia lineal o global del texto.

Lo anterior nos lleva a la idea de que la coherencia se maquilla con el estilo: estilo, para suprimir información en forma gráfica, y al mismo tiempo develarla. Estilo, para hacer a un lado la base estructural con función adjetival y sustituirla con antinomias para filtrar entre los tejidos del texto la enajenación del personaje:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Empecé a llorar y a balbucir con la cara entre las manos. Quería convencerlo de que quería al otro... de que lo quería a él; de que era un miserable... ¡No, no lo era! Le hablé de episodios de mi infancia... de mis padres... del remordimiento; le hablé mal de él mismo y bien de mí. Y de pronto, empecé a reírme, a borbotones primero y después a carcajadas. La realidad perdida y un presentido mundo informe se mezclaban.¹⁴⁵ (El subrayado es nuestro).

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 78.

El cuarto es un personaje más dentro del relato: el que presencia, el que observa, el que sueña junto con ellos: “Todo se desvanecía; el cuarto, Pablo y yo soñábamos”.¹⁴⁶

En momentos, la narrativa parece un elogio a la belleza del cuerpo femenino en el mejor de los momentos. Refleja el paso del tibio amor a la pasión desbordada; la poetización de un instante por medio del símil a pesar del contexto trágico de una tarde: “Los párpados se me hicieron transparentes como si un gran sol de verano estuviera fijo en mi cara”.¹⁴⁷

Como al principio del cuento, también ahora se nos ofrece el privilegio de llenar el vacío de contenido que se quedó en el suspenso de un final abierto: “Muchas cosas pasaron después en mi vida, pero ésta fue la más importante”.¹⁴⁸

El pronombre ésta, de pronto se convierte en la elipsis de la historia que ya había sido contada.

Nos sentimos sobrecogidos frente a la majestuosidad de *La casa de los espejos*. Una y otra vez, después de repetidas lecturas de profundidad, experimentamos un cierto cansancio anticipado producido por el temor a descubrirnos incapaces de desentrañar ese todo abigarrado que habita en este extraordinario relato. Finalmente asistimos al verdadero drama del personaje de Roberto Uribe Rojo: el drama más cercano a la verdad del contexto en donde ambos, narrador y lector implícitos, por fin coinciden en una misma dimensión, sin

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

espacios de vaguedad de por medio. Progresivamente fuimos develando algunas características que hacen de este cuento, un portentoso modelo de coherencia que abarca los tres niveles de la lengua en sorprendente equilibrio ¿Estamos acaso frente a un esmerado proceso del intelecto? ¿Se trata de la forma o estilo que simplemente cayó sobre un chispazo de inspiración?

El Estilo

El estilo del escritor refleja tanto la manera personal de expresar su realidad, como su momento histórico. Lo anterior, a través de la forma.

Es la forma encima de un chispazo de inspiración o sobre un esmerado proceso del intelecto expresados con claridad, concisión, sencillez y naturalidad.

De una u otra manera, estamos frente a una pieza única por la razón anteriormente mencionada, entre todas las incluidas en *La señal*.

Fundamentaremos nuestra anterior postura argumentativa a partir de observaciones verificables por medio de citas textuales debidamente clasificadas.

1. Nivel sintáctico:

- Énfasis en la función del adverbio:

Me llamo Manlio... Manlio Uribe. Mis hermanos grandes no querían que viniera, pero no lo podemos dejar morir así... No tenemos para curarlo, ni para traerlo del rancho. Yo pensé que usted... al fin, también... Bueno, si pudiera ¡No podemos dejarlo morir así!¹⁴⁹. —No veo por qué no puede morir así. No es posible ser un miserable y morir como un millonario, sobre todo si se ha botado, tirado, hasta lo que no era propio. El escogió esa vida, ese rancho. Es natural que muera como corresponde.¹⁵⁰ ¡Dios mío! No debió venir. Debió callar siempre, dejarme siempre a solas. No se daba cuenta de que ella también estaba haciendo justicia. Era necesario, necesario romper esa cadena. Iba a decírselo, pero no esperaba mi respuesta: había vuelto a mirarse en el espejo y no fue a ella, sino a su imagen a la que vi decirme...¹⁵¹ (El subrayado es nuestro).

* Nota: todo el cuento puede ser objeto de análisis adverbial, ya que esta función estremece casi a la totalidad del discurso.

- Acentuación en la función del adjetivo por medio del MD y del MI:

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Empujé la vidriera de la sala y entré. Aquella sala encalada y umbrosa era mi orgullo. Los tres espejos venecianos del siglo XVII, los pesados cortinajes que testimoniaban la ampulosidad retórica de los tiempos del abuelo; la gran cantidad de sillas austriacas y los veladores de seda

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 87.

desteñida de mi abuela: las procelanas y el piano de mi madre, eran mios, no podían servir a nadie más.¹⁵² (El subrayado es nuestro)

*Nota: El subrayado de una línea marca el modificador directo y el doble subrayado señala el modificador indirecto.

- Función específica del verbo, cuando la intención es la de deslizar el pasado del protagonista al presente histórico, ambos dentro de una misma circunstancia del pretérito:

Mis hijos me esperaban siempre para hacer la tarea y Margarita se inquieta si me desvió mínimamente de mis rutinas.¹⁵³ Comprendió todo —es comprensiva— y creo que fuera de esos anuncios...¹⁵⁴ (el subrayado es nuestro).

- Transformación implícita por adición en un acto de habla, frente a una estructura doblemente incompleta; ello por parte del lector: “...tu santa madre desde el cielo...”¹⁵⁵

2. Nivel semántico:

- Estado depresivo del personaje que se infiere debido al insistente tono negativo.

- Agudas aproximaciones de espacio las cuales permiten que el lector observe la acción.

- Sensación de vivencia en el lector derivada de la función del pasado con el presente histórico, dentro de una misma circunstancia pretérita.

¹⁵² *Ibid.*, p. 82.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

- Contraste entre la vida soberbia, suntuosa y vacía del protagonista, y la vida paupérrima de la otra familia:

Antes que el cadáver llegaron ellos, con sus niños y sus llantos. Los hicieron pasar a las habitaciones del fondo, las de los criados, y les dije bien claramente que no quería verlos aparecer ni siquiera por la cocina, y que al día siguiente les daría bastante dinero para que no volvieran a verme nunca.¹⁵⁶

- Mecanismo de defensa para recuperar autoestima: “Este andrajo tenía que haber sido un verdadero hombre, capaz de orillarla a sumirme en mi orfandad monstruosa”.¹⁵⁷

- Nostalgia por el pasado que nunca se dio: “Si hubiera vivido en esta casa, si unos hijos hubieran nacido de ella, si la locura de mi madre hubiera dejado de ser el hecho solitario y único”.¹⁵⁸

- Sentimiento de culpa: “Lo había hecho todo para alimentar mi locura y el odio, y al final, mi recompensa era un cadáver hipócritamente honrado”.¹⁵⁹

- Angustia existencial: “Mi alma y mi nombre no eran más que ceniza. Hacía tiempo que no eran míos, que no estaban vivos, que no eran nada”.¹⁶⁰

- Acto de compasión y de redención: “¡Oh Manlio! Niño huérfano. Niño inocente, inocente...”

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

—Toma las llaves de mi coche. Termina de velarlo tú. Entiérralo tú... Y llóralo”.¹⁶¹

El efecto espejo

El espejo es la palabra clave que subrepticamente dirige la línea argumental de este cuento. Primero como expresión referencial resultado del descenso de la imagen acústica hacia la segunda articulación, dentro del título. Después, como sofisticada metáfora que da lugar a un relato ensimismado en una especie de dialéctica entre el personaje y el espejo (concreto o abstracto en calidad de metáfora). Algunas veces, devuelve la imagen del protagonista; otras, la sustancia de un instante de la trama: “...veía a los espejos multiplicarse y estrellarse”.¹⁶² “Aquella sala encalada y umbrosa era mi orgullo. Los tres espejos venecianos del siglo XVII...”¹⁶³ (Los espejos, refiriéndose a los objetos concretos cuya superficie pulida refleja la luz y da imágenes de los objetos): “—Pero usted no ha comprendido bien. Se trata de Roberto Uribe, su... —He comprendido perfectamente. Se trata de Roberto Uribe, tu padre”¹⁶⁴ (estrategia a partir del juego con un pronombre y dos adjetivos posesivos en donde el tu devuelve la imagen al niño Manlio). (El subrayado es nuestro):

Aquel despacho hermoso, amplio; con aquellos toques secretos de buen gusto que yo disfrutaba más porque nadie los notaba, permanecía mudo, era también un miserable que tenía el aspecto que yo quería y me

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 80.

devolvía la imagen de mí mismo que yo le daba¹⁶⁵ (el despacho le regresa al protagonista la imagen de su retrato, incluidas la prosopografía y la etopeya).

“A la luz de un velador rosa se arreglaba los cabellos mirándose en el mismo espejo en que yo miraba mi historia”¹⁶⁶ (el objeto espejo le devuelve la concentrada y fugaz trayectoria de su historia): “Pronunció mi nombre con intención, al mismo tiempo que se desprendía de él, de todo su significado. Roberto Uribe *Rojo*. Ahí estaba toda la historia muerta, terminada”¹⁶⁷ (su nombre pronunciado por Gabriela le devuelve su propia historia terminada y muerta): “Lo había hecho todo para alimentar la locura y el odio, y al final mi recompensa era un cadáver hipócritamente honrado. Me sentía caer en pedazos...”¹⁶⁸ (el largo proceso de la venganza, le regresa su propia derrota).

El estilo en *La casa de los espejos*

En esa gramática interior barnizada de gramaticalidad; en ese desorden sintáctico preconcebido con el rigor del pensamiento lógico; en esa repetición que lejos de caer en la monotonía del vicio, le proporciona ritmo ondulante al lenguaje para caer en la subjetividad de la nostalgia... En esas exageradas descripciones proustianas, en ese punzante y verticalmente en descenso contraste de clases dentro del contexto social; en esa sintaxis y semántica a medias en donde los puntos suspensivos le tienden la mano al lector... En esa deliberada

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 87.

desobediencia creativa, se evidencia el *estilo estructural* que le da esa personalidad cautivadora a *La casa de los espejos*:

El estilo estructural es el resultado de las estructuras gramaticales que se escogen para ser *usadas tanto como expresión o indicación* de los estados emotivos y cognoscitivos como una treta en el proceso de la comunicación para tal vez aumentar el atractivo de los efectos de la emisión deseados sobre el lector.¹⁶⁹

En *La sunamita*, lejos de mantener un armonioso equilibrio de fondo y forma como en *La casa de los espejos*, el narrador logra que el énfasis estilístico desemboque en la semántica del texto: una semántica-extracto que engloba la esencia del pavoroso drama de Luisa.

Una cita bíblica, en calidad de epígrafe, atrae la atención del lector:

Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita, y trajéronla al rey.

Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía: mas el rey nunca la conoció.

Reyes 1, 3-4

Posteriormente aparecen dos estructuras; bellas e impactantes por el deslumbrante misterio que se asoma desde su brevedad y ausencia de nexos, razón de más para sentirlas poéticas: “Aquél fue un verano abrasador. El último de mi juventud”.¹⁷⁰ La primera oración simple con un solo verbo conjugado; la segunda, enunciado inacabado con elipsis de

¹⁶⁹ Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 130.

verbo, y sin embargo, indispensable para otorgarle completividad a la idea dentro de su posición yuxtapuesta:

También hemos señalado que el análisis textual del discurso requiere de una base lingüística en la forma de una *gramática del texto*. Este tipo de gramática analiza la estructura oracional con respecto a la estructura de secuencias y textos como un todo.¹⁷¹

Por otra parte, el lector —poseedor de esa fina intuición que da el oficio— con frecuencia presiente la materia de lo que está por sobrevenir:

Los oyentes o lectores no esperan, para echar a andar un proceso de interpretación, a que la cláusula u oración haya sido oída o leída, sino que comienzan a interpretar ya desde las primeras palabras de los textos u oraciones.¹⁷²

La Sunamita nace precisamente de su vínculo con uno de los pasajes de la historia del rey David. El cuento es breve, de apenas nueve cuartillas de linealidad discursiva, mas de una majestuosidad de significado comprimida en el estrujante tema de la violación moral. Está implícito el conflicto del hombre versus el hombre; en este caso Antonio contra Luisa.

A partir de las observaciones anteriores, advertimos una evidente hibridez relacionada con la naturaleza de textos, dentro de la clasificación simple-complejo. Ciertamente, *La Sunamita* es un cuento

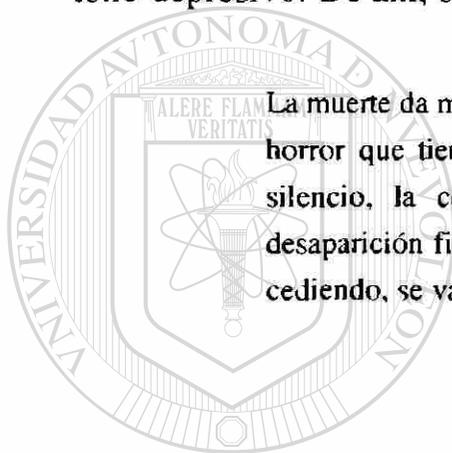
170 Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 88.

171 Van Dijk, Teun A, *op. cit.*, p. 143.

172 *Ibid.*, p. 155.

moderno en donde el nivel gramatical del texto no presenta rebuscamientos retóricos persistentes y el nivel léxico se mantiene estable dentro de su naturaleza estándar. Desde la perspectiva anterior, el relato es simple. Por otro lado, en el nivel semántico cuando la materia es atinadamente subjetiva, ésta coloca al lector-creador frente a una semántica difícil de aprehender: una semántica densa, profunda, nublada, dolorosa, condensada de problemática psicológica flotante y tono depresivo. De ahí, su naturaleza compleja:

La muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte, da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida. El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa, la desaparición final, eso es doloroso, pero llega a un clímax y luego va cediendo, se va diluyendo en la tierra, en el recuerdo, en la historia.¹⁷³



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

¹⁷³ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 93.

El impacto de la semántica en *La sunamita*

Texto complejo

- Nivel léxico con nivel estándar accesible al lector
- Nivel morfo-sintáctico con orden lógico accesible al lector
- Nivel semántico complejo, por su naturaleza de profundo contenido psicológico
- La función metalinguística se cumple a través de un binomio escritor-lector elitista, dentro del proceso de la comunicación

Ocasionalmente la trama se agiliza debido al aumento de verbos dinámicos que se repliegan en espacios contextuales breves con la consiguiente economía de modificadores verbales por parte del narrador y, al mismo tiempo, de posibilidades de transformación invisible del texto por adición creativa de nuevas estructuras y de imágenes a partir del lector implícito:

Fui, vine, regresé a la casa, serví café, recibí a los parientes que empezaron a llegar medio ya vestidos de luto, encargué velas, pedí reliquias, continué huyendo enloquecida para no cumplir con el único deber que en ese momento tenía: estar junto a mi tío.¹⁷⁴

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 91.

Hay dos procesos de desarrollo psicológico en la historia; invertidos el uno frente al otro: el de Antonio y el de Luisa. Moribundo él, que gradualmente despierta a la vida y que finalmente muere. Joven, plena, y hermosa ella, que poco a poco acaba por morir en vida.

El cuento parece estar sostenido de cuatro situaciones fundamentales: la petición en matrimonio, la pérdida de autoestima, la fuerza de un determinismo psicológico y el desarrollo psicológico de ambos personajes.

Al final de la lectura, una mezcla de dolor, de repudio y de remordimientos se nos quedan prendidos de tenues, lejanos y luminosos hilos de amor.

Con *Mariana* culmina la serie de cuentos incluidos en *La señal*. Debido a la técnica narrativa fragmentada, a los saltos temporales en la línea cronológica de los personajes, al entrecruzamiento de voces en donde la narradora-personaje, cuyo anonimato no deja de inquietarnos, asume la responsabilidad de ir armando las piezas del relato fictivo con su propia

voz, las de Mariana, Concha Azueta y Fernando; a su gran contenido psicológico, a la soledad de Mariana como herencia de su padre, a la pasión de amor y de locura entre los personajes protagonistas, a la búsqueda de lo absoluto que culmina en la muerte, a los repetidos pasajes de corriente de conciencia; a eso que parece un tiempo sin tiempo, *Mariana* es una historia dolorosamente intensa: "Los textos tienen sin duda aspectos estimulantes, que perturban y con esto se causa

esa nerviosidad que Susan Sontag quiere llamar como el erotismo de las artes”.¹⁷⁵

Mariana presenta frecuentes retos semánticos en donde la obviedad no tiene cabida: “Oscuro está en la boda de su hija que se casa con un buen muchacho, hijo de familia amiga...”.¹⁷⁶ “.Mariana”.¹⁷⁷ La palabra sola es síntoma de nostalgia y añoranza hacia donde se dirigen la narradora-personaje y el padre de Mariana, desde nuestro propio punto de vista: “Recuerdo sus ojos amarillos, mansos y en espera. «La víctima contaba 34 años». No pensaba uno nunca en la edad mirando a Mariana. Vine aquí por evocarla, en tu casa y contigo”.¹⁷⁸

Mariana parece un cuento en busca de un género mayor. Parece el anuncio de una cosmogonía: la majestuosa entrada al principio de lo absoluto. Al tiempo sin tiempo: sin un antes, ni un después:

De aquí resulta la peculiaridad del texto literario. Se caracteriza por una peculiar situación fluctuante que oscila, por así decir, de aquí hacia allá, entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Por ello, toda la lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Dietrich, Rall (Comp). En *Busca del Texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, México, D. F., 1993, p. 99.

¹⁷⁶ Arredondo, Inés, *op. cit.*, p. 100.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 101

¹⁷⁹ Dietrich, Rall (Comp), *op. cit.*, p. 104.

8. Conclusiones

Hemos cribado el proceso de escritura de Inés Arredondo en *La señal* por las membranas de nuestra propia experiencia de vida y de lectura, estableciendo una dialéctica íntima entre la autora y nosotros. Era necesaria esta vivencia inédita.

Las repetidas lecturas de *La señal* de Inés Arredondo, de su biografía, de sus confesiones vertidas en *La verdad o el presentimiento de la verdad* y en entrevistas varias; de material en calidad de marco teórico sobre el discurso en general y alrededor del discurso literario, paulatinamente orientaron nuestra tarea de interpretación, hacia la redacción de nuestro propio texto: "...nos vemos obligados a dar un paso más allá de la hermenéutica romántica, considerando como un proceso unitario no sólo el de comprensión e interpretación, sino también el de la aplicación".¹⁸⁰

Ciertamente, el proceso hermenéutico comprendió las siguientes situaciones: la aproximación al *topos* y *cronos* del cuento moderno, la conciencia del aspecto escurridizo de este género, la identificación de las características generales del género así como de autores representativos, el conocimiento de los rasgos significativos tanto del escritor como del lector del cuento moderno, el acierto en la selección de un marco

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 26.

teórico específico para avalar una postura firme y segura frente a la obra, el desarrollo de la observación a través de la metalectura, la conciencia del todo dentro de la simbiosis fondo-forma, la conciencia del deslinde interno inalienable entre fondo y retórica dentro de una obra ritual (literaria), el haber compartido los mismos contextos culturales y sociales con la autora, parafraseando a Van Dijk, nuestro presente y nuestro pasado, el acceso a la majestuosidad semántica de *La señal*, y lo otro: el camino como lectores implícitos por estos catorce cuentos de la escritora sinaloense.

Al final, la narrativa fictiva parece suspendida de siete columnas:

- El manejo persistente del nivel estándar del lenguaje.
- La coherencia de los niveles morfo-sintáctico, léxico y semántico con énfasis en el de significados.
- Los severos conflictos psicológicos de los protagonistas.
- La actitud triste y desesperanzada de la mayoría de los personajes.

- La mirada como marca estilística sobresaliente.

- El amor-pasión.

- La presencia de un estado emocional flotante tanto en el autor como en el lector.

Fuimos convocados a presenciar las grandes pasiones del hombre reverberando entre macroconceptos como el amor desenfrenado, los celos y la soledad: “No queda ninguna duda de que el autor desea incitar a sus lectores a una crítica de la realidad representada”.¹⁸¹

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 114.

No dudamos de nuestra verdad frente al texto, pues es el resultado de un oficio de búsqueda comprometido y maduro:

..la producción verdadera se vuelve un acto de concretización. De aquí se podría deducir lo siguiente: la obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector.¹⁸²

Esperamos que este trabajo haya proporcionado nuevos horizontes de análisis de una obra literaria a partir de teorías lingüísticas y del discurso, sin que ello signifique que otras disciplinas como la psicología, no pudieran ofrecer hallazgos por demás interesantes para aquellos estudiosos de la narrativa de Inés Arredondo, que ha sido considerada como la mejor cuentista mexicana del siglo XX.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN[®]
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

¹⁸² *Ibíd.*, p. 122.

9. Bibliografía

Anderson Imbert, E.

Historia de la Literatura
Hispanoamericana. Ed. Fondo de
Cultura Económica. 13a.
Reimpresión. México, D. F.,
1980.

Arredondo, Inés

Obras Completas. Ed. Siglo XXI.
México, D. F., 1991.

Arredondo, Inés.

La señal. Ed. Era. México, D. F.,
1965.

Arredondo, Inés.

Los Espejos. Ed. Joaquín Mortiz.
15a. reimpresión. México, D. F.,
1988.

Barthes, Roland

El grado cero de la escritura. Ed.
Siglo XXI. Sexta edición.
México, D. F., 1983.

Beristáin Helena

Diccionario de Retórica y Poética.
Ed. Porrúa, S. A. México, D. F.,
1988.

Bradú, Fabienne

Señas Particulares: Escritora. Ed.
Fondo de Cultura Económica.
México, D. F., 1992.

Buxo, José Pascual.

Aspectos de la Poética

Estructural. Cuadernos del Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, U.A.N.L. Monterrey, 1978.

Chávez Pérez, Fidel

Redacción Avanzada. Un enfoque lingüístico. Ed. Alhambra. México, D. F., 1995.

Díaz Ruiz, Ignacio

Sociedad, Pensamiento y Literatura. Segunda Edición. Ed. Trillas. México, D. F., 1981.

Dietrich, Rall (Comp).

En Busca del Texto. Teoría de la recepción literaria. UNAM. México, D. F., 1993.

Dirección de Difusión Cultural del ITESM.

Compresencias: Autor, Intérprete, Público / con Inés Arredondo.

Monterrey, 1983.

Eco, Umberto

Signo. Ed. Labor, S.A.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Eco, Umberto

Barcelona, 1988.
Cómo hacer una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. Ed. Gedisa. 15a. Reimpresión. México, D. F., 1992.

Editores Mexicanos Unidos

Diccionario de Sinónimos e Ideas

Afines con Antónimos. México, D. F., 1989.

Escarpanter, José

Cómo eliminar los errores y dudas del lenguaje. Ed. Norma. Madrid, (sin año).

Fernández G. Angel R., et al.

Introducción a la Semántica. Ed. Cátedra, S. A. Madrid, 1989.

Figuera Aymerich, Ángela

Belleza Cruel. Ed. Lumen. El Bardo. Barcelona, 1978.

González y González, Luis.

Invitación a la Microhistoria. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, D. F., 1986.

Halliday, M. A. K.

El lenguaje como semiótica social. Ed. Fondo de Cultura Económica. 1a. Reimpresión. México, D. F., 1986.

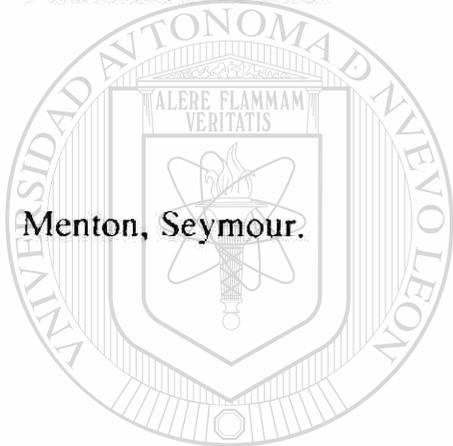
Jakobson, Roman, et al.

La Forma Sonora de la Lengua. Ed. Fondo de Cultura Económica. Primera Edición. México, D. F., 1987.

Jakobson, Roman, et al.

Teoría de los Formalistas Rusos. Ed. Siglo XXI. Quinta Edición. México, D. F., 1987.

- Jakobson, Roman. Ensayos de Poética. Ed. Fondo de Cultura Económica. Primera Reimpresión. México, D. F., 1986.
- M. Valdés, Margarita. Relativismo lingüístico y epistemológico. UNAM. México, D. F., 1992.
- Martínez, José Luis. Unidad y Diversidad de la Literatura Latinoamericana. Ed. Joaquín Mortiz. México, D. F., 1979.
- Menton, Seymour. El cuento hispanoamericano. Ed. Fondo de Cultura Económica. Cuarta edición. México, D. F., 1991.
- Ocampo, Amparo. Diccionario de escritores mexicanos. Ed. Siglo XXI. México.
- Ortuño, Manuel. Teoría y práctica de la lingüística moderna. Ed. Trillas. Segunda Edición. México, D. F., 1990.
- Palacios, Margarita. Taller para talleristas de Lectura. ITESM. Monterrey, N. L., 1995.
- Palacios, Margarita, Fidel Chávez y Roberto Domínguez. Leer para pensar. Ed. Alhambra. México, D. F., 1995.
- Quiroga, Horacio. Cuentos. Ed. Porrúa, S. A. Sepan Cuantos. México, D. F., 1968.



UNANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



Rest, Jaime

Novela, Cuento, Teatro: apogeo y crisis. Ed. Centro Editor de América Latina, S.A. Buenos Aires, 1971.

Sainz, Gustavo.

Jaula de palabras. Una nueva antología de la nueva narrativa mexicana. Ed. Grijalvo, S. A. Tercera edición. México, D. F., 1980.

Segre, Cesare.

Principios de Análisis del Texto Literario. Ed. Crítica. Barcelona, 1985.

Van Dijk, Teun A.

Estructura y Funciones del Discurso. Ed. Siglo XXI. Sexta Edición. México, D. F., 1989.

Van Dijk, Teun A.

Texto y Contexto. Ed. Cátedra.

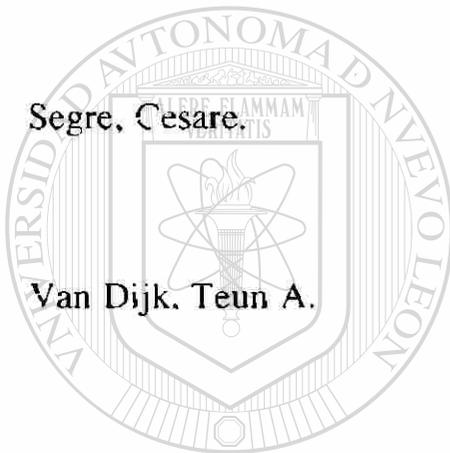
Madrid, 1988.

Vivaldi, G. Martín.

Curso de Redacción. Del pensamiento a la palabra. Ed. Gráficas Torroba. Madrid, 1978.

Zavala, Lauro (comp).

Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas. Ed. Difusión Cultural UNAM. México, D. F., 1995.



UNANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



10. Anexos

10.1. - Vida y obra de Inés Arredondo

Inés Arredondo (1928-1989) nació en Culiacán, Sinaloa el 20 de marzo. Hizo estudios de biblioteconomía, arte dramático y letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México. Obtuvo el grado de Maestra en Lengua y Literaturas Españolas, con una tesis sobre el *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*. En 1962 obtuvo la beca Fairfield Foundation de Nueva York, y de 1961 a 1962 la del Centro Mexicano de Escritores. Ha viajado por Europa y los Estados Unidos y residió, con Tomás Segovia, en Montevideo (1963-1964). Fue maestra varios años en escuelas preparatorias; trabajó en el departamento de Prensa de la UNAM y ha colaborado con cuentos y crítica literaria en suplementos culturales y en revistas literarias de la ciudad de México.

Inés Arredondo se ha destacado en el mundo de las letras como una de sus mejores cuentistas. En sus dos libros, *La señal* y *Río subterráneo* logra desarrollar la realidad profunda de los sentimientos contradictorios del ser humano. La forma en que trata los temas de la soledad y el papel de la mujer en el mundo, en la sociedad y ante sí misma, la definen como una de las narradoras más profundas de nuestros días.

10.2. - Obras:

10.2.1. - CUENTO:

La señal, Era, 1965; 2a. ed., UNAM, Difusión Cultural, 1980. || *Río subterráneo*, Mortiz, 1979 (Premio Villaurrutia). || *Opus 123*, Oasis, 1983 (Los Libros del Fakir, 23). || *Los Espejos*, Serie del Volador, Mortiz, 1989.

10.2.2. - CUENTOS SUELTOS Y EN ANTOLOGÍAS:

“La sunamita”, en Emmanuel Carballo, *El cuento mexicano...*, pp. 775-785; en Héctor Gally, *30 cuentos de autores mexicanos*, pp. 133-147; en María del Carmen Millán, *Antología ...*, t. III, pp. 43-57; en Inés Arredondo: Textos, Voz de la autora, presentación de Huberto Batis, UNAM, Difusión Cultural, 1980 (Voz Viva de México, 57); en Celia Correas de Zapata y Lygia Johnson, *Detrás de la reja*, pp. 377-388; “Mariana”, “En la sombra”, “Río subterráneo”, en Aurora M. Ocampo, *Cuentistas mexicanas Siglo XX*, pp.219-244. || “Río subterráneo”, en Gustavo Sainz, *Jaula de palabras*, pp. 60-66. ||

Mariana, nota de Huberto Batis, UNAM, Difusión Cultural, s/a (Material de Lectura, Serie El Cuento, 2). || *La Sunamita y otros cuentos*, SEP/Conasupo, s/a (Cuadernos Mexicanos, 98).

10.2.3. - ENSAYO:

“Inés Arredondo”, *Los narradores ante el público*, pp. 121-126. || *Acercamiento al pensamiento artístico de Jorge Cuesta*, tesis maestría, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1973; *Acercamiento a Jorge Cuesta*, SEP/Diana, 1982, (SepSetentas, 317).

10.2.4. - GUIÓN CINE:

Mariana, inspirado en el cuento del mismo nombre, adaptación de IA, Juan García Ponce y Juan Guerrero, México, 1968.

10.2.5.- HEMEROGRAFIA: CUENTO:

“La señal”, *Rev.ML*, 1, ene-mar, 1959, pp. 3-5; *La Brújula*, 17, ene, 1984, pp. 20-21. || “La casa de los espejos”, *Rev.ML*, 12-15, jun-sep, 1960, pp. 17-26. || “La Sunamita”, *Rev.ML*, 9-12, 1961, pp. 14-24; *Anuario CM 1961*, pp. 11-19; “El HC”, 4, 5 dic, 1965, pp.8-9; *El Cuento*, 84, nov-dic, 1980, pp. 391-399. || “Estar vivo”, *Rev.UNAM*, 10, jun, 1961, pp. 13-15. || “Estío”, *Anuario CM 1962*, pp. 22-29. || “Canción de cuna”, *Rev.ML*, 9-10, sep-oct, 1964, pp. 17-28. *CV*, 57-58, mar-abr, 1966, pp. 407-411. || “La extranjera”, *Ovaciones*, Supl. 157, 27 dic, 1964, p. 6. || “Olga”, *Rev.UNAM*, 12, ago, 1965, pp. 19-24. || “En la sombra”, *Rev.UNAM*, 9, may, 1968, pp. 113-15. || “Río subterráneo”, *Rev.BA*, 34-36, jul-dic, 1970, pp. 39-46. || “Apunte gótico”, *Los U*, 36, 15 nov, 1974, p. 3. || “La cruz escondida”, *Los U*, 68 -69, 15-31, mar, 1976, pp. 2-3. || “Las palabras silenciosas”, “DC”, 21 mar, 1976, pp. 6-7. || “Los inocentes”, *Rev.UNAM*, 10, jun, 1976, pp. 23-24. || “Las mariposas nocturnas”, *CL*, jul, 1976, pp. 26-49. || “Wanda”, *Diálogos*, 71, sep-oct, 1976, pp. 12-15; *CT*, 7, mar, 1981, pp. 2-5. || “Atrapada”, *El Zaguán*, 7, 28 jun, 1977, pp. 61-74. || “Las muertes”, “Sábado”, 15, 25 feb, 1978, p. 3. || “En Londres”, “Sábado”, 32, 24 jun, 1978, pp 2-3. || “Orfandad”, *Rev. MC*, 27, 9 jul, 1978, p. 1. || “En la calle”, “Sábado”, 58, 23 dic. 1978, p. 9. || “Sonata a Quatro”, “La SBA”., 182, 27 may, 1981, P. 5. || “El membrillo”, *CT*, 11, jul, 1981, pp. XL, XLI. || “Sombra entre sombras”, *Diálogos*, 115, ene-feb, 1984, pp. 14-25.

10.2.6.- ENSAYO:

“El Bordo”, (Sergio Galindo), *Rev.ML*, 12-15, jun-sep. 1960, pp. 79-80. || “Una de las tragedias de México...”, (Usigli, *Corona de fuego*), *Rev.ML*, 9-12, sep-dic, 1961, pp. 53-55. || “El precio de un libro...”, (Carlos Pellicer; García Hortelano, *Tormenta de verano*) *Rev.ML*, 5-6-, may jun, 1962. pp. 54-56. | “Jorge Cuesta ensayista”, *Ovaciones*, Supl. 167, 7 mar, 1965, p. 2. || “Reseña de revistas, *Revista de Bellas Artes*”, (Huberto Batis), “La CM”, 175, 23 jun, 1965, pp. XVI-XVII. || “Diálogo entre el amor y un viejo” (teatro); “Los libros de Fray Toribio de Motolinia”, *Relaciones de la Nueva España, Rev.UNAM*, 10, jun, 1965, pp.30-31. || “Carpentier”, *Tientos y diferencias*”, *Rev.UNAM*, 11, jul, 1965, p. 32. || “Cuadrivio de O. Paz”, *Rev.BA*, 5, sep-oct, 1965, pp. 95-96. || “La verdad o el presentimiento de la verdad”, “La CM”, 206, 26 ene, 1966, pp. IV-V. || “Los libros”, *La lechuza ciega* de Sodegh Hedayat, “El HC”, 54, 19 nov, 1966, p. 14. || “Cruce de caminos de García Ponce”, *Rev. BA*, 6, nov-dic, 1966, pp. 86-87. || “Hacia una biografía de Gilberto Owen (1904-1952)”, “Sábado”, 107, 1 dic. 1979, pp. 2-3. || “Jorge Cuesta ensayista somete su inteligencia al rigor”, *Los U*, 201, jul, 1982, p. 3. || “Apuntes para una biografía” (Gilberto Owen). *Rev. BA*, 8, nov, 1982, pp. 43-48.

(Tomado de Ocampo, Amparo. Diccionario de escritores mexicanos. Ed. Siglo XXI, México, D. F. pp. 86-87)

