

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 intensionada 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, equiscente 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.

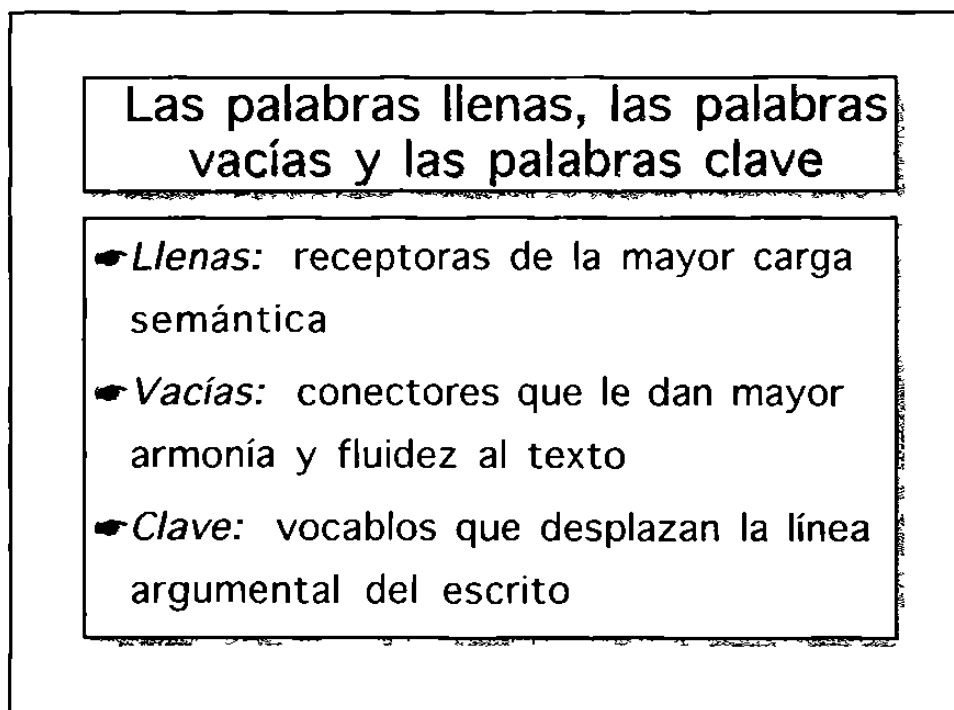
No obstante la aparente descontextualización entre título e historia, el relato camina por la línea cronológico-lineal en forma natural; sin retrocesos ni futurizaciones abruptos: de manera natural

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



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

$$N \begin{array}{l} | \\ \diagdown \end{array} MI$$

• *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

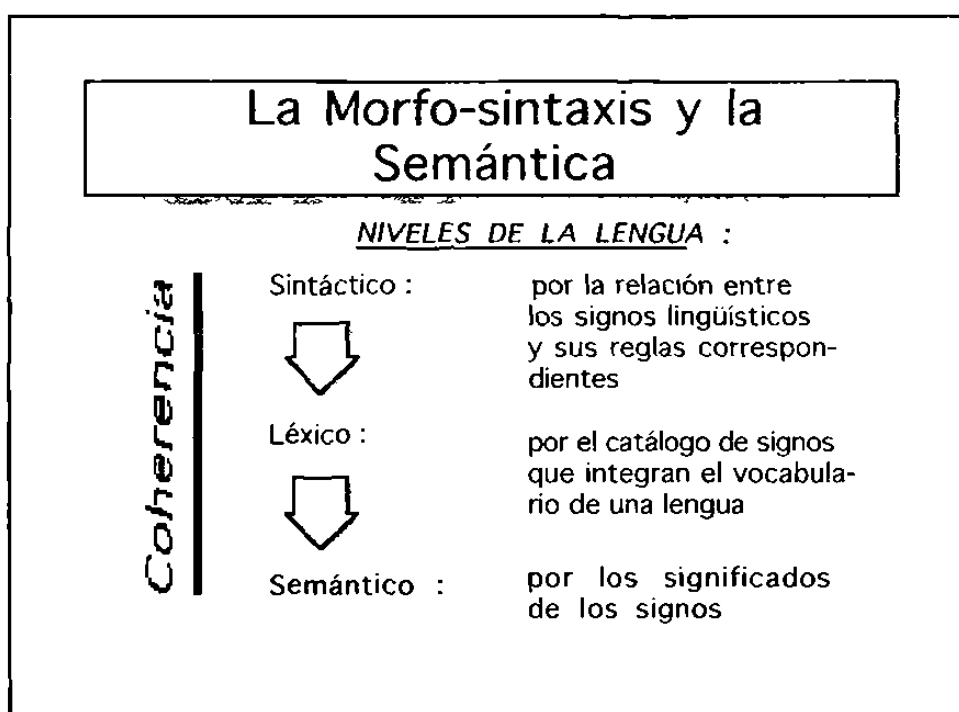
$$MD \begin{array}{l} / \\ | \end{array} N$$

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.

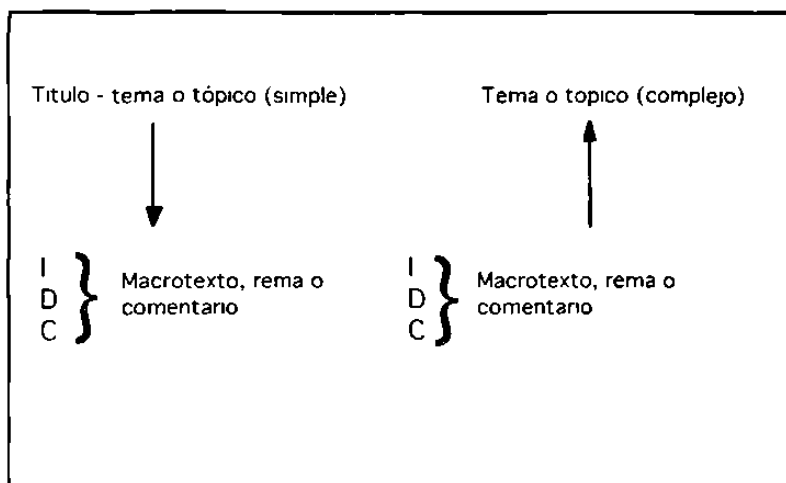
¹⁰³ Segre, Cesare, *op. cit.*, p. 339.

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, Estío</i>)	2. Alejamiento de título y tema = Texto Complejo (ej. <i>Membrillo, El árbol, Canción de cuna, 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

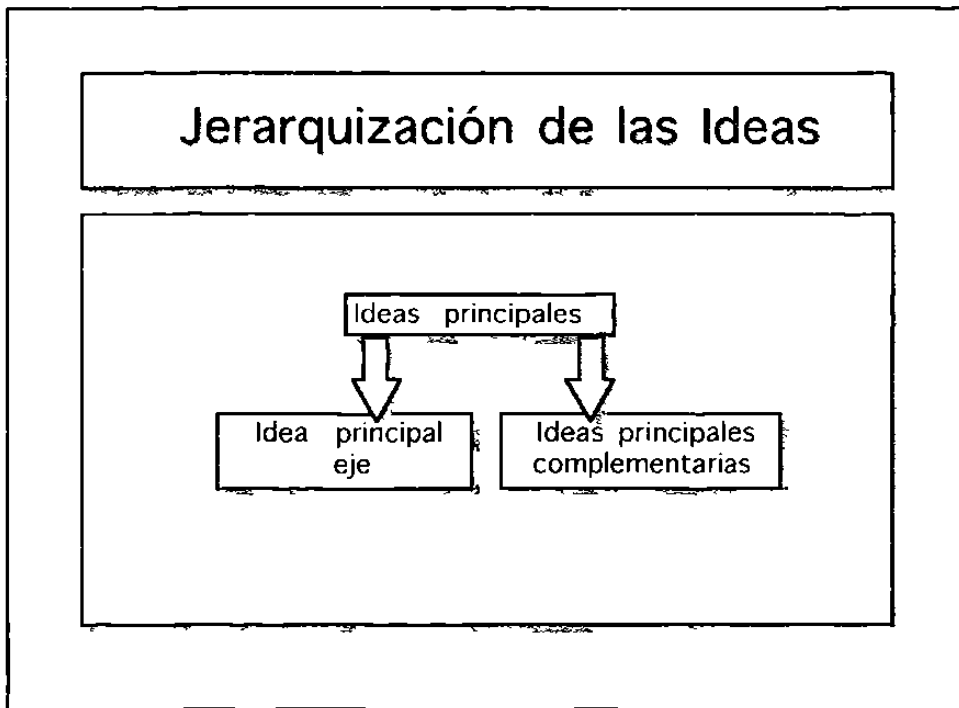
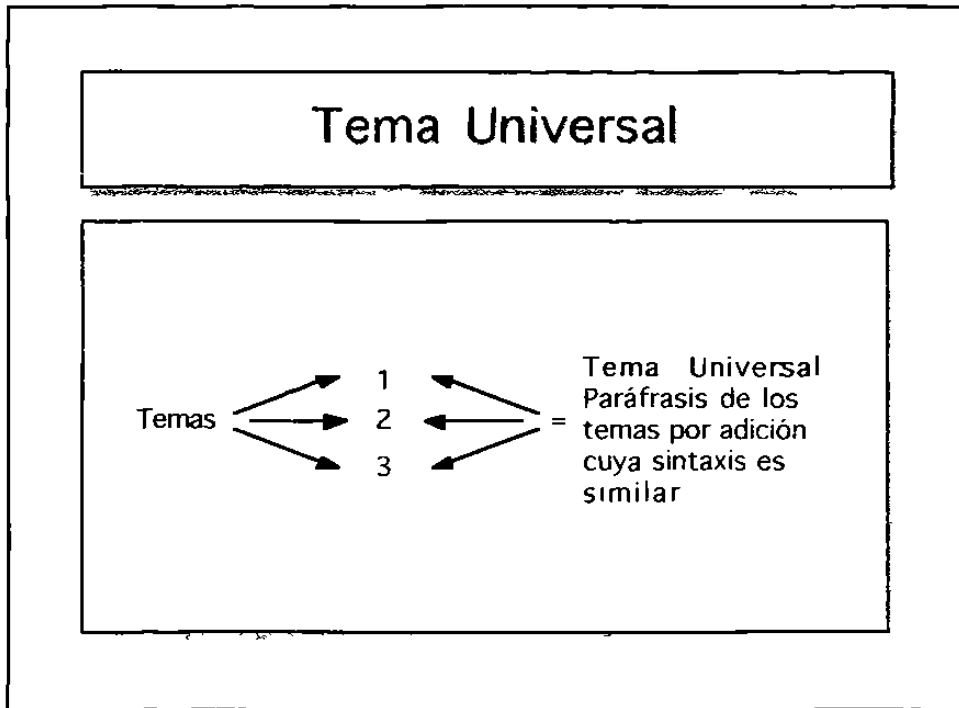
Lo anterior conlleva una situación de coherencia aun dentro de la ficcionalidad del cuento, es decir, del universo ideal que le concierne: "...en una nueva «situación real» en que los hechos anteriores se dieron, o bien, una situación imaginada donde un mundo de ficción ocupa el lugar de un mundo real".¹⁰⁵

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.

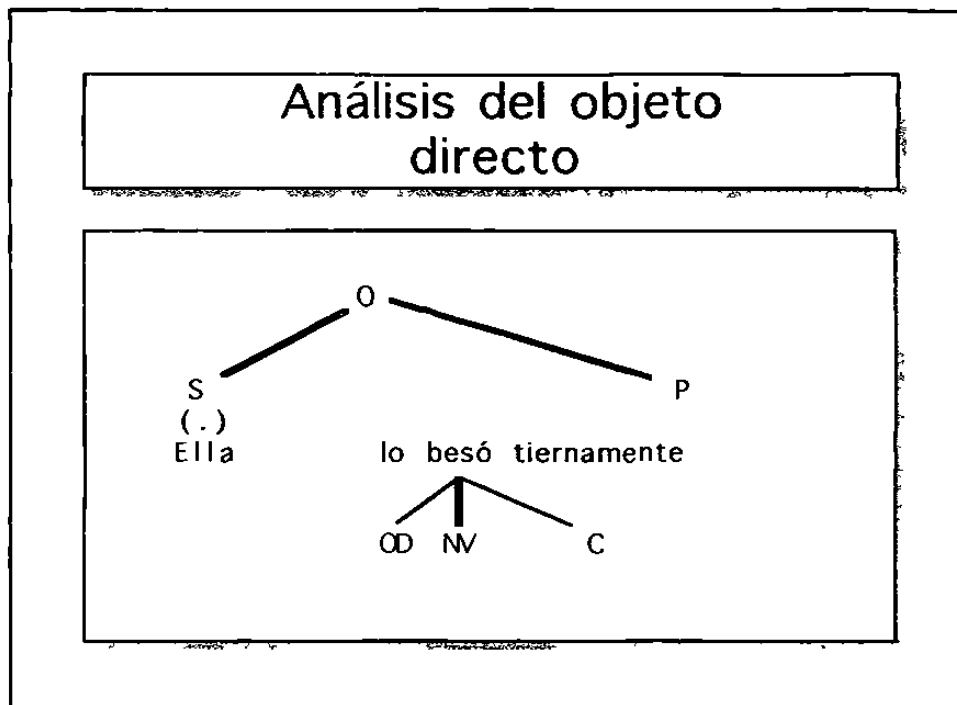
De lavarle y vestirle.

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.



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:

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 equisciente:

— ¿La mesa de siempre, señor Fernández?

¹¹⁹ *Ibíd.*, 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”.²²

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 Berstáin, 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.

Flamingos, 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.

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
- $E \xrightarrow[\text{lenguaje literario}]{\text{función poética.}} M$

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.

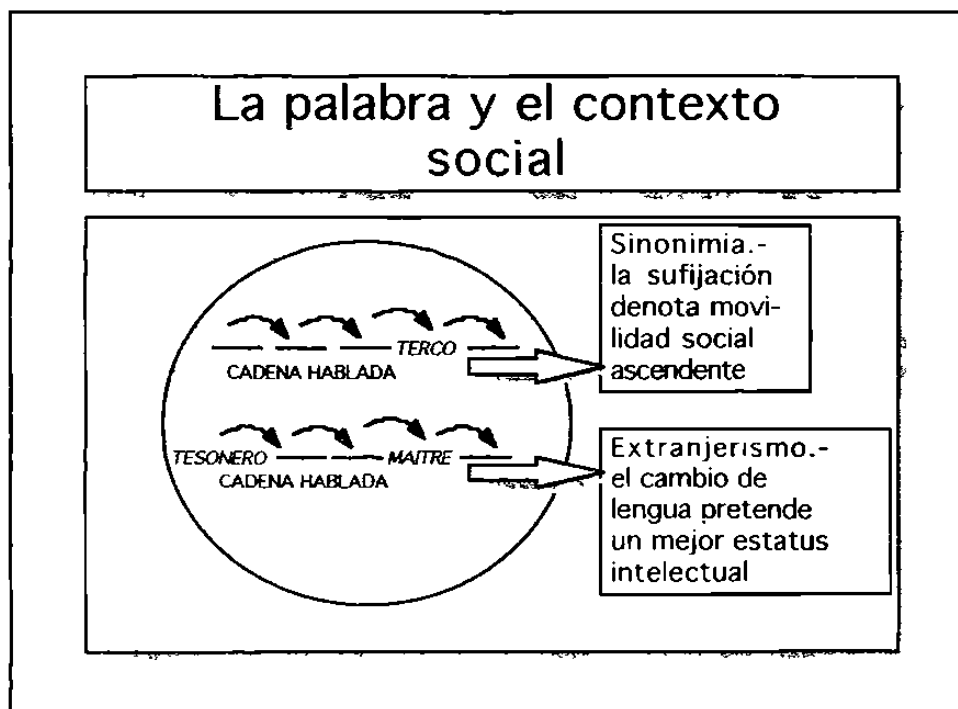
- **Significado estilístico de Leech:**

—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

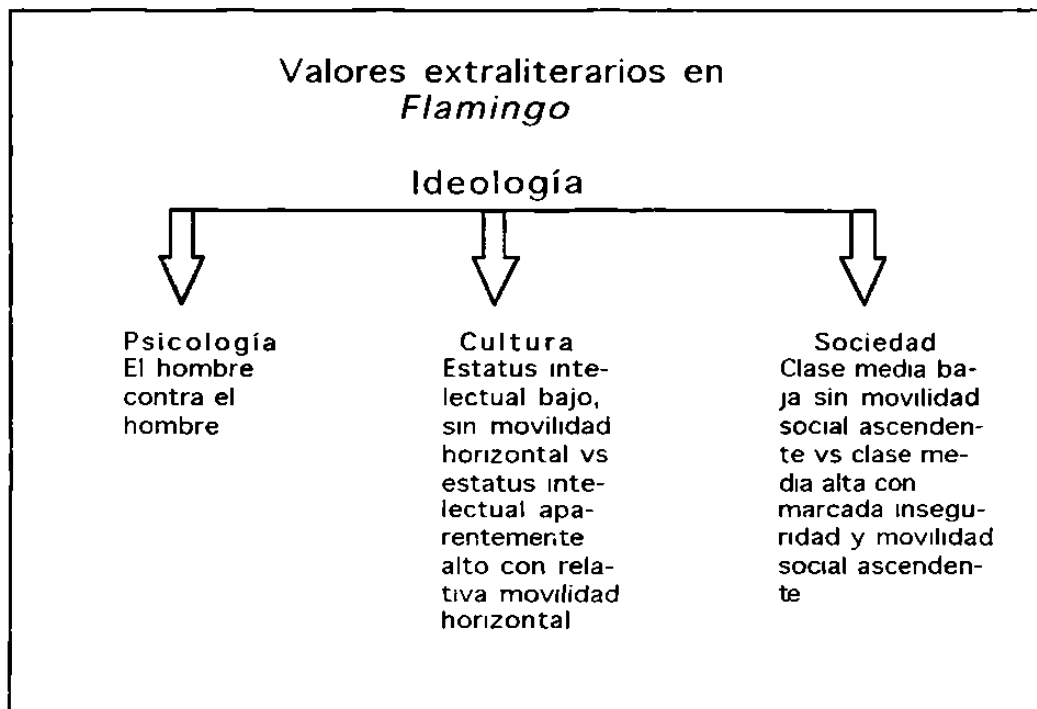
La cita anterior destaca el desplazamiento de un término a otro con significados similares, pero gráficamente diferentes. Se trata de un fenómeno de gradación que se instala en la clase media media con rumbo a la clase media alta.

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.



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

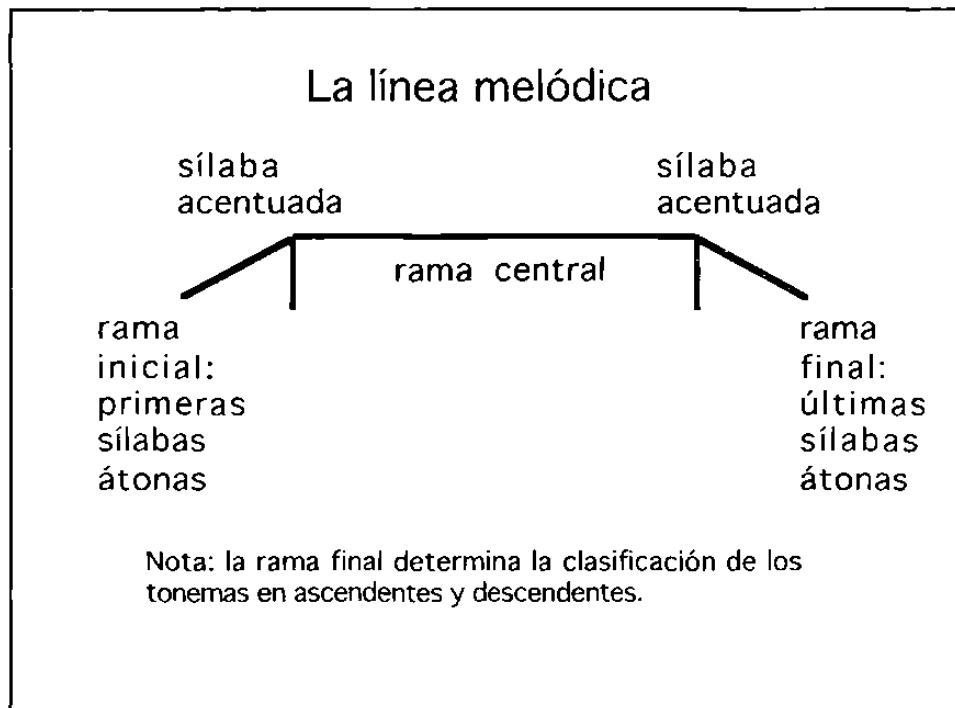
chomskiano, parafraseando a Carlos Martín Vide en sus *Parámetros para la reflexión sobre el lenguaje*.

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

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:

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

Basten 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 mimesis 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.

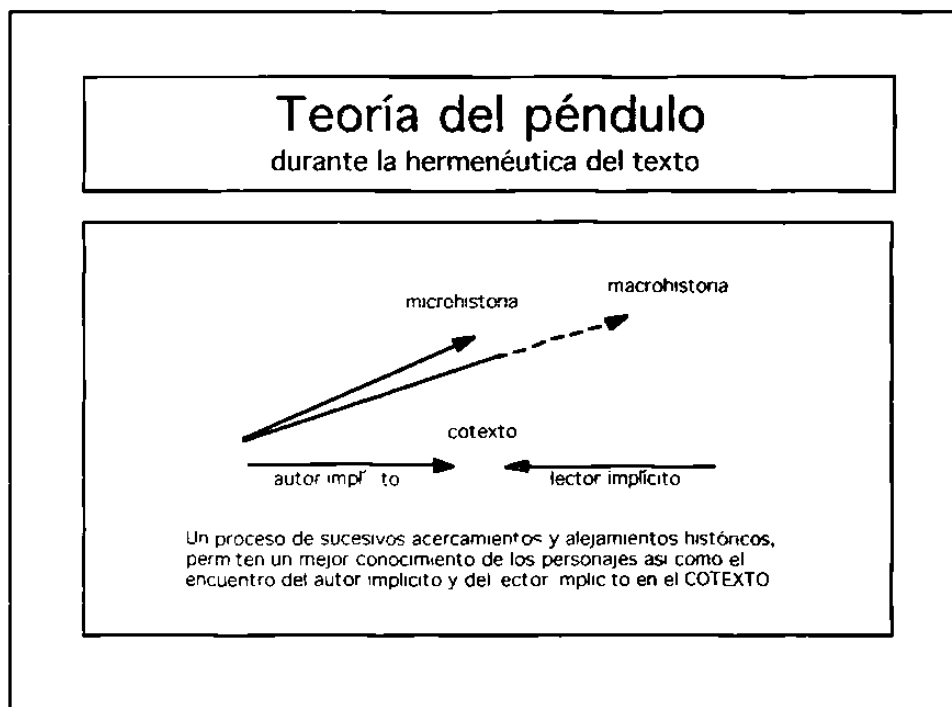
El personaje protagónico es el amigo; el amigo de todos, menos de sí mismo. Los demás son complemento para poder armar la historia en donde la gran soledad de Luis Alonso es efecto del vacío de amor de todos y entre todos.

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.



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:

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.

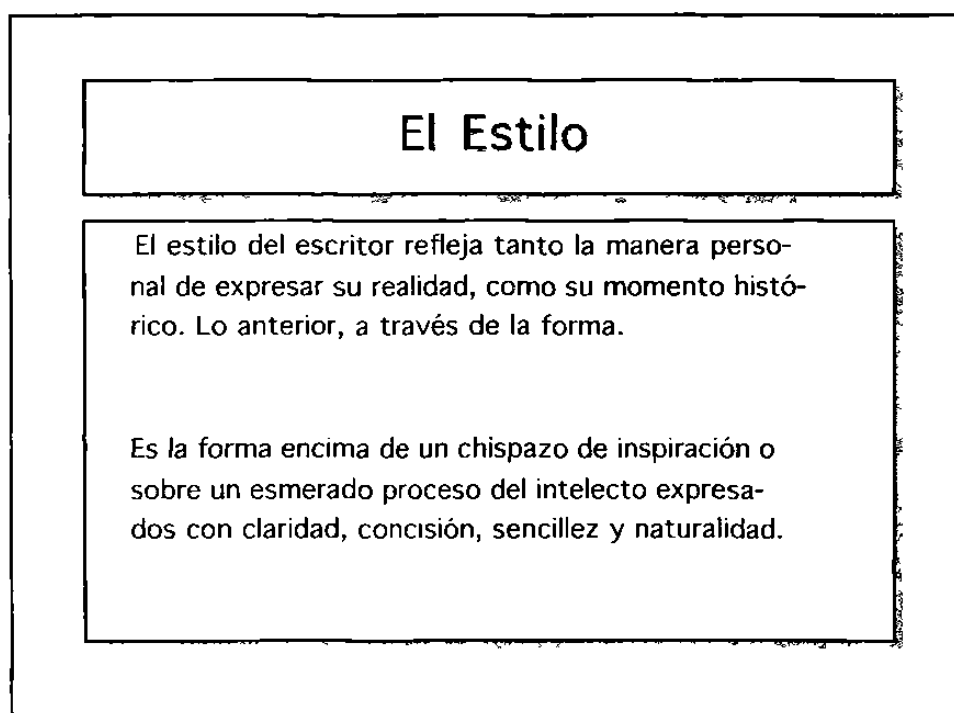
Nos sentimos sobrecogidos frente a la majestuosidad de *La casa de los espejos*. Una y otra vez, después de repetidas lecturas de profundidad, experimentamos un cierto cansancio anticipado producido por el temor a descubrirnos incapaces de desentrañar ese todo abigarrado que habita en este extraordinario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



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:

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, Ines, *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

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 metalingüística 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 *Ibíd.*, 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 *Ibíd.*, 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.

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. Barcelona, 1988.
- Eco, Umberto 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.

- 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.

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 Farfield 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”, *RevBA*, 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)

