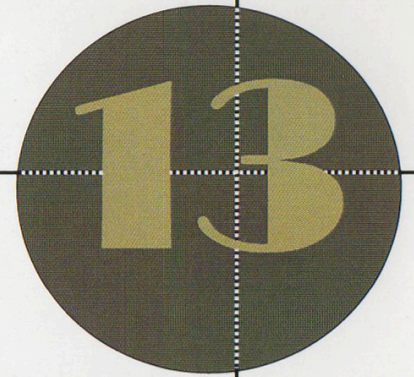


semIOSIS

tercera época, vol. VII, núm. 13



enero-junio de 2011

ISSN: 0187-9316

Cándida Elizabeth Vivero Marín: De la escritura a las escrituras: lo múltiple como principio de un pensamiento postmetafísico de género • Elena Deanda Camacho: María Candelaria y Oficio de tinieblas. Representando a la mujer indígena en el México del siglo XX • José Miguel Barajas García: La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé • Roxana Rodríguez Ortiz: Deconstrucción del uso de la lengua materna en la literatura fronteriza

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

diseño de portada: Oscar Espinosa Gutiérrez
agrupación: Estrella Ortega Enríquez
educción de los *abstracts*: Faustino Gerardo Cerdán Vargas
carta de toreros: Estrella Ortega Enríquez

VERDAD Y VERACIDAD

editor: Raúl Arce Foxillo

asesor: Académico Portino Carrillo Castilla

asesor de *Administración y Finanzas*: Víctor Aguilar Pizarro

asesor de *Investigaciones*: Jesús Samuel Cruz Sánchez

asesor del Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias:

América Ampudia Cuevas Velasco

asesor Editorial y de Publicaciones

Antonio del Moral

novena

octava época, vol. VII, num. 13

ISSN 0137-9316

	México	Extranjero
emplar sencillo	\$60.00	\$32.00

cripciones y canje: IIL-L/ Apartado postal 369,
140, Xalapa, Veracruz, México.

Comité de Honor

Manuel Asensi (Universidad de Valencia)
Tatiana Bubnova (Universidad Nacional Autónoma de México)
Neomí Lindstrom (Universidad de Texas)
Nadine Ly (Universidad de Michel de Mointaigne, Francia)
Luz Aurora Pimentel (Universidad Nacional Autónoma de México)

Junado de Arbitraje

Rodrigo Bazán Bonfil (Universidad Autónoma del Estado de Morelos)
María Esther Castillo García (Universidad de Querétaro)
Alberto Carrillo Canán (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Stephanie Decante (Universidad de La Sorbona, París)
Blanca Fernández Cárdenas (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)
Adrián Gimnate-Welsh (Universidad Autónoma Metropolitana)
Gabriel Linares (Universidad Nacional Autónoma de México)
Chaudia Molinari Medina (Universidad Autónoma de Chiapas)
Mario Rojas (The Catholic University of America, Washington)
Edna Sánchez Rolón (Universidad de Guayaquato)
Monica Quijano Velasco (Universidad Nacional Autónoma de México)

Director fundador

Renato Prada Oropeza (1978-2007)

Índice

Artículos	7
De la Escritura a las escrituras: lo múltiple como principio de un pensamiento postmetafísico de género <i>Cándida Elizabeth Vivero Martín</i>	9
La ciencia ficción: un breve recorrido histórico <i>Faustino Gerardo Cerdán Vargas</i>	27
De la reminiscencia a la ficción en <i>Memorias de un impostor</i> . Don Guillén de Lampart, rey de Méjico <i>Leticia Algaba Martín</i>	53
<i>María Candelaria</i> y <i>Oficio de tinieblas</i> . Representando a la mujer indígena en el México del siglo XX <i>Elena Deanda Camacho</i>	69
Inés Arredondo y la estética de lo ominoso <i>Alfredo Rosas Martínez</i>	85
La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé <i>José Miguel Barajas García</i>	105
Tres fundamentos del discurso metafórico en «Filosofía de Gángster» de Felisberto Hernández <i>Victor Manuel Osorno Maldonado</i>	129
Deconstrucción del uso de la lengua materna en la literatura fronteriza <i>Roxana Rodríguez Ortiz</i>	143

SEMIOSIS

Es una revista semestral del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana incluida en los siguientes índices: CLASE, base de datos bibliográfica de revistas de ciencias sociales y humanidades de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM; LATINDEX, sistema regional de información en línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe y Portugal de la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe (REDALYC); MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography.

Pasear, contemplar y (re) significar: La «vagancia» como propuesta narrativa en las <i>Aguafuertes porteñas</i> de Roberto Arlt Oscar Javier González Molina	165
Cuento mexicano del siglo XX (de los estridentistas a Contemporáneos) Alfredo Pavón	185

Notas y reseñas 231

La estética de la risa en <i>El eterno femenino</i> de Rosario Castellanos Dablia Antonio Romero	233
Alfonzo Gutiérrez, Carlos (compilador). <i>Representaciones en frontera</i> Kristel Gerardo, Alina Parra, Carmen García	241
Cuevas Velasco, Norma Angélica (coordinadora). <i>Ejes y figuras. Estudios sobre problemas de teoría literaria</i> Roxana Quiabua Alamillo	247

Resúmenes/Abstracts 253

Artículos

Inés Arredondo y la estética de lo ominoso

Porque en realidad, explicar: ¿qué explica un loco?, ¿qué significa? Ruge, arrasa como el río, ahoga en sus aguas sin conciencia, arrastra las bestias mugientes en un sacrificio ancestral, alucinando, buscando en su correr la anulación, el descanso en un mar calmo que sea insensible a su llegada de furia y destrucción. ¿Qué mar?

Inés Arredondo, «Río Subterráneo»

Alfredo Rosas Martínez

Universidad Autónoma del Estado de México

Lo oscuro, lo siniestro, la luz menguante de la luna, lo prohibido, lo perverso, lo ominoso: son algunos de los aspectos sustanciales en la obra de Inés Arredondo. Los apelativos con los que se conoce a la escritora de Sinaloa son elocuentes al respecto. Su biografía lleva por título *Luna menguante. Biografía de Inés Arredondo* (Albarrán: 2000). La expresión inicial pertenece a la narradora de su cuento «Sombra entre sombras», al día siguiente de una noche de vicio y depravación: «Después de tomarme el horrible menjurje hecho por Eloísa, me siento mucho mejor. Aunque con las cortinas bajas porque no quiero enfrentarme con el sol. El sol y yo ya no podremos ser amigos. Yo pertenezco a la luna menguante y siniestra» (Arredondo, 1988: 265). Asimismo, no es casual que se le conozca, precisamente, como «la guardiana de lo prohibido», a partir de lo que dice la narradora de su cuento «Río subterráneo»: «Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás» (Arredondo, 1988: 125).

La literatura de Inés Arredondo es inquietante en cuanto a sus temas y motivos más frecuentes; también es compleja. Esta complejidad ha dado lugar a interpretaciones contrarias. Para Juan García Ponce, Inés Arredondo «recorre una y otra vez el mismo camino en distintas direcciones» (1974: 27). Por el contrario, para Fabienne Bradu, la escritora de Sinaloa «explora un acopio de posibilidades —del ser humano, de situaciones o de conflictos— en sus distintos grados de realización» (1992:30). Asimismo, la crítica ha destacado los siguientes temas: el incesto, la locura, el pecado, la pureza, la redención, lo ambiguo, el mal, la identidad y la otredad, la situación de la mujer, los ojos, la mirada; como motivos más particulares, la mirada de amor, la mirada compasiva, la mirada reconfortante, la mirada de reconocimiento, la mirada abismal, la mirada eterna (Avenidaño, 2000: 34). En ocasiones, se ha destacado la combinación de la mirada transgredida con la redención (Arenas, en Arredondo, 1988: xxi).

Es probable que su obra haya quedado en el olvido durante algún tiempo debido a que los temas de sus cuentos salían del canon de la literatura mexicana. La razón principal de su revaloración, a partir de los años ochenta, se debió a que se utilizaron las herramientas adecuadas para enfocar una obra literaria inquietante. Una de ellas tiene que ver, por ejemplo, con el concepto de lo sagrado o del «nuevo sagrado» en relación con el pensamiento de Roger Caillois y Georges Bataille.

Otro aspecto importante en la obra de la escritora de Sinaloa tiene que ver con la estética. La belleza que surge de sus cuentos no siempre se circunscribe al concepto de belleza clásica. En ellos, la armonía y la proporción se enfrentan al vértigo del caos en relación con lo ominoso.

Desde la perspectiva de la cultura grecolatina, la belleza está relacionada directamente con la correcta distribución de las partes; con la armonía y con la justa proporción: «La armonía es el concepto estético más fecundo en el pensamiento presocrático; fue consagrado por Pitágoras, en el que la reducción del mundo al orden y a la afinidad con el espíritu alcanzó su límite extremo» (Plazaola, 1999: 8). Platón, por su parte, presenta en «Fedro» un concepto de belleza metafísica: un ser es bello si su forma perceptible se corresponde con su Idea arquetípica (Platón, 1995: 266); en su diálogo «Gorgias o de la

retórica», habla de la perspectiva matemática y cuantitativa, de origen pitagórico: «Los sabios [...] dicen que un lazo común une al cielo con la tierra, a los dioses con los hombres, por medio de la amistad, de la moderación, de la templanza y de la justicia; y por esta razón [...] dar a este universo el nombre de Orden [...] ... la igualdad geométrica tiene mucho poder entre los dioses y los hombres» (2007: 265). Lo medurado y lo bien intencionado también eran conceptos importantes. Estos elementos determinaron el tipo de belleza clásica que imperó durante varios siglos en la cultura occidental.

No obstante, en el siglo XVIII Kant habló en su obra, *La crítica de juicio*, de dos tipos de sentimiento: lo bello y lo sublime. Para que ocurra la primera impresión debemos tener un *sentimiento de lo bello* para que ocurra la segunda, un *sentimiento de lo sublime*. La belleza tiene que ver con la luz, con el día, con la belleza amable; lo sublime, con la noche, lo exagerado, lo misterioso. Lo bello, por lo general, es pequeño. Lo sublime es lo completamente grande; aquello es comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña: «Sublime es lo que, sólo porque se pueda pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos» (Kant, 2007: 294). Lo bello conviene a nuestras facultades y agrada por esa conveniencia. Lo sublime puede ser abrumador, horrible e informe; en esa desarmonía con nuestras facultades consiste su finalidad (289).

El arte, afirma Kant, puede tratar o representar cualquier situación bella o sublime, y promover cualquier sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda provocar. No obstante, la obra de arte tiene como límite el sentimiento que produciría la quiebra del efecto estético: el asco:

El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, enfermedades devastadoras de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente y hasta representadas en cuadros; sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta *asco*, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, er

nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ya ser tenida por bella (2007: 348).

Después de la propuesta de Kant, los conceptos de lo bello (armonía y justa proporción) y lo sublime (lo irregular, terrible y desmesurado) se funden en una sola categoría. El dato sensible y la Idea de la Razón permitirán el acceso a un concepto de lo bello más abarcador: lo finito y lo infinito, lo humano y lo divino, lo regular y lo irregular:

Lo bello será, desde entonces, conceptualizado de tal modo que en él se halle sintetizado y totalizado lo que todavía Kant diferenciaba como «bello» y «sublime». La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito. Shelling, Krause, Hegel asumirán, junto con los filósofos de la naturaleza y los románticos, estas premisas como presupuestos de su reflexión estética. Lo bello será comienzo, iniciación, punto de partida de un periplo y singladura hacia el corazón mismo de lo divino (Trias, 1992: 28).

Lo divino, a su vez, se revelará como una instancia constituida por un aspecto negativo y otro positivo: luz y sombra, Dios o Satán, creación y destrucción, lo amable y lo terrible. Lo terrible de lo sublime apuntará hacia lo ominoso o siniestro.

Lo ominoso o lo siniestro es una categoría de la parte marginal de la estética; pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que provoca angustia y horror. Frente a lo bello positivo, grandioso y atractivo, está lo contrastante, lo repulsivo y lo penoso. Se trata de un concepto difícil de asir, de definir, pues parece basarse en una situación paradójica. Lo ominoso es extraño pero, al mismo tiempo, familiar: «Se llama unheimliche [ominoso, siniestro] a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto (...) ha salido a la luz» (Schelling, en Freud, 1994: 224). A partir de observaciones como la anterior y con base en una exhaustiva investigación lingüístico-léxica sobre el término, Freud se arriesga y proporciona una definición: «Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (1994: 221). Lo ominoso tiene que ver con personas y cosas, impresiones, procesos y situaciones: ataques epilépticos, manifestaciones de la locura, seres en apariencia vivos, seres inertes que dan la sensación de que podrían tener vida

(figuras de cera, muñecas o autómatas de ingeniosa construcción), la figura del Doble, la repetición sospechosa de una situación, el mal de ojo, la omnipotencia del pensamiento, etcétera.

La propuesta de Freud ha tenido actualizaciones importantes; una de ellas es la de Eugenio Trias. Para este autor, y partiendo de la cita de Schelling mencionada más arriba y de los versos de Rilke —«La belleza es el último grado de lo terrible que podemos soportar»—, la belleza está en íntima relación con lo siniestro. En lo bello reconocemos lo familiar que pertenece a nuestro horizonte humano; de pronto, eso familiar se muestra revelador y portador de misterios, secretos y temores primordiales: horrores presentidos y temidos, pero, tal vez, secretamente deseados; subterráneas corrientes de nuestros ocultos deseos criminales.

El arte revela, sin mostrarlas plenamente, tales situaciones terribles, sin dejar de esconder o escamotear algo; muestra como real lo que se manifestará como una mera ficción; realiza una ficción que a la larga se vuelve ficción de segundo grado por medio de la metáfora y de la metonimia. Lo bello está en íntima relación con lo siniestro. El arte es como un velo ordenado cuya función principal consiste en presentarse como la inminencia de la revelación de imágenes insoportables propias del caos: la nada primordial, el vacío, el abismo, lo inconcebible, visiones de castración, canibalismo, despedazamiento y muerte. Lo siniestro aparece como la inminencia de una revelación que no se produce nunca; como un límite. Tal inminencia de una revelación equivale al límite kantiano en relación con el asco:

El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que «a punto está» de ver aquello que no puede ser visto; y en que esta visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte —el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores— se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya «última palabra» de la obra artística —ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción (Trias, 1992: 43).

La obra literaria de Inés Arredondo está signada por una belleza inquietante que tiene como límite lo ominoso o siniestro. Los temas que

aborda en sus cuentos proporcionan un tipo de belleza extraña: lo misterioso, lo ambiguo, lo extraño, lo grotesco, lo irónico y lo repugnante. Lo anterior se da tanto en las relaciones que se entablan entre algunos de sus personajes como en el efecto que se produce en el lector.

De manera casi imperceptible, algunos personajes de Inés Arredondo experimentan ciertos rasgos de lo siniestro en situaciones en que lo familiar se torna ominoso: «En una cotidianidad anodina, sin relieve, surgen el signo o la 'señal' que nos colocan en otra dimensión de la anécdota convirtiéndola a veces en una situación o experiencia límite» (Corral, en Arredondo, 1988: xi). En «El membrillo» (*La señal*), la casi niña Elisa sufre porque Laura, mujer joven, sensual y descarada, intenta por todos los medios seducir y quitarle al hombre que ama. Inmersa en lo familiar y cotidiano de un noviazgo, de pronto descubre que su novio es alguien diferente a lo que había pensado: él prefiere a la otra mujer. Lo familiar de un noviazgo se torna siniestro y surge la actitud de malestar más común ante lo ominoso: «El mar se retorció en la resaca final, lodoso, resentido. Elisa tenía frío. La agotaban el dolor y el asco, un asco injustificado, un dolor brutal. Temblaba, pero no podía llorar. Algo la endurecía: la injusticia, la terrible injusticia de ser quien era, de no ser Laura, y la derrota monstruosa de estar inerme, de ser solamente una víctima» (22). La experiencia de lo siniestro tiene que ver con el conocimiento del mundo adulto. Finalmente, Elisa intuye que el amor no tiene un solo rostro y descubre, con dolor, que ha ingresado a un mundo imperfecto, sabio y difícil.

En el cuento «La sunamita» (*La señal*), la sobrina joven pasa la noche entera cuidando a su viejo tío moribundo. La monotonía de la lluvia eterna, la agonía y la inminencia de la muerte, el sopor y el cansancio provocan la aparición de una sensación ominosa del doble, del otro que es uno mismo; de tanto rezar y acariciar las cuentas del rosario: «sentía que por las yemas me entraba ese calor ajeno y propio que vamos dejando en las cosas y que nos es devuelto transformado: compañero, hermano que nos anticipa la dulce tibieza *del otro*, desconocida y sabida, nunca sentida y que habita en la médula de nuestros huesos» (93). En este caso, la sobrina intuye que lo terrible del ámbito de la muerte surge cuando ésta se mezcla o se funde con la vida.

En el cuento «Olga» (*La señal*), lo familiar se hace incomprensible y siniestro. La figura del Otro, lo múltiple y lo ambiguo hacen estragos. La intensidad de estas situaciones provoca incluso la perversión de las costumbres y de los mitos. El cuento se desarrolla en la Casa Hacienda («El Paraíso» o «El dorado», lugar importante en la biografía y fundamental en la poética de Inés Arredondo). Dice la voz narrativa «Era fácil vagabundear por las huertas, abandonarse a ellas sin pensar nunca en que habían sido trabajosamente creadas. Pero cumplían un destino más amplio, un anhelo antiguo, al tomarlas y vivirlas libremente como el mar, creyendo que eran totalmente naturales» (28). La intención literaria de la autora consiste en crear trabajosamente sus cuentos que apuntan a un destino más amplio: proporcionar la ilusión de que son totalmente existencia o naturaleza. En relación con la infancia que vivió en El dorado —el mundo artístico de su abuelo donde aprendió el lujo no de tener, sino de hacer una manera de vivir— afirma: «no solamente quiero tener para hacer, sino que quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto en el que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia» (4).

El dorado o el Paraíso nunca perdonan a las criaturas que primero albergan y después expulsan. El destino ancestral de las huertas de Paraíso involucra a un hombre y a una mujer: Olga y Manuel sor víctimas de una situación ambigua, doble, contraria. La familiaridad la convivencia, la amistad y el amor frente a un «dolor desgarrado [que] no tenía relación con todo eso: eran de naturalezas diferentes dos cosas irreconciliables» (25). Su niñez y su juventud estuvieron marcadas por ciertos momentos y ciertas situaciones perfectas y privilegiadas; pero también ambiguas y extrañas. Dueños de un secreto inexplicable y desconocido hasta para ellos mismos, se saben inexorablemente unidos por un aire que, al mismo tiempo, los hace diferentes de los demás y los separa. Un beso sella para siempre sus vidas en una forma extraña: ella es suya, pero él nunca podrá obtenerla o él es de ella, a condición de permanecer separados para siempre. La cercanía del beso es una inmensa e insalvable lejanía.

La figura del Tercero consagra la imposibilidad de acercamiento e intensifica lo ominoso. Cuando llega Flavio (joven médico que había

ido a estudiar a la ciudad), Olga lo recibe con una reverencia inglesa. El instante que dura el gesto reverencial equivale a una eternidad ominosa en la que la joven queda como petrificada. Cuando Manuel le pregunta por qué hizo eso, ella le contesta:

— No sé, era una broma... pero de pronto... Flavio... no sé.

La vio turbada, casi con miedo, y lo único que pudo hacer fue abrazarla y apretarle mucho la cabeza contra su pecho, como si pudiera darle amparo» (30).

El matrimonio de Olga con Flavio determina el destino de los tres. Con su entrada al templo, sola e independiente, Olga consuma su destino de mujer única e inaccesible. Manuel se siente escindido en dos. Flavio, por su parte, se refugia en el burdel del pueblo. Un día Manuel decide visitar a Olga; se extraña de esta decisión y al preguntarse cómo se le ocurrió, experimenta la sensación ominosa de su Doble: «estaba seguro de que dentro de él mismo había otro. ¿A qué iba a la casa de Olga? (...) Ni el viento ni la tierra, nadie estaba presente. Solos él y el otro dentro de él, que iban ciegameamente buscando a Olga sin saber para qué, escondiéndose, a tientas» (36). Siente la convicción de que es un asesino; si no él mismo, entonces lo sería el Otro: pero él y el Otro son el mismo. Al ver a Olga contempla su belleza oscura y luminosa al mismo tiempo; vislumbra que él o Flavio podrían asesinarla, pero jamás podrían reducirla ni violarla. Quiere acercarse más, pero ella se lo impide con un gesto. Solo y abandonado entre la tierra y el cielo en profundo silencio, Manuel es víctima, una vez más, de lo ominoso: «Sintió la soledad de Flavio; su debilidad tan parecida a la inocencia. Y otra vez esa noche lo doble, lo múltiple, lo ambiguo, volvió a herirlo» (38).

Lo ominoso o siniestro de la situación abarca el aspecto mítico. Sola, independiente, dueña de sí misma, lejana, intocable e inaccesible, Olga posee la mueca (mirada y sonrisa) del rostro de la Medusa que petrifica a Flavio y a Manuel. Al mismo tiempo, como contraparte del mismo mito, su virginidad conservada y resguardada la emparenta con Diana y con Atenea. Manuel acude al congal donde está Flavio y descubre que ambos llevan la misma quemadura (iba yo a decir «petrificación») en los ojos: «Vete a tu casa. Yo me quedaré aquí», le

dice (39). La ambigüedad del final ha dado lugar a diversas interpretaciones. Para Claudia Albarrán, Manuel experimenta un proceso de desdoblamiento, el cual «llega a su clímax cuando, por fidelidad a Olga, sustituye a Flavio en el burdel» (2000: 162). Por su parte, Angélica Torneto sostiene la idea de sacrificio: «La pasión conduce a Manuel a sacrificarse para que los otros puedan ser felices, y el sacrificio consiste en ocupar el lugar del abandonado. El deseo, el mal, transfiguró al personaje hasta convertirlo en su propio asesino» (2008: 188). Por mi parte, pienso que Manuel no sustituye a Flavio, sino que alterna con él su estancia en el burdel; y considero difícil que Olga acepte a Flavio y aún más difícil que puedan ser felices. Sospecho que el final —ambiguo, extraño y ominoso— permite afirmar que Flavio y Manuel son los guardianes eternos de la Diosa Inaccesible e Inviolable; pero en lugar de oficiar en un templo de altas columnas atendido por púberes canéforas que ofrendan el acanto, habrán de oficiar en una simple, vulgar, prosaica y pueblerina casa de putas. ¿Por qué? En este cuento lo ominoso es la condición de su belleza: extraña; y, al mismo tiempo, es su límite, pues la revelación tiene que ver con lo inexplicable por terrible. En esta ambigüedad ominosa radica su efecto estético mayor.

Lo siniestro, como categoría del ámbito marginal de la estética, implica un vocabulario hermoso de palabras terribles que Freud ha consignado con acierto: lo repulsivo, lo penoso, íntimo, doméstico familiar, ajeno, extraño, sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro ambiguo, repugnante, demoníaco, horrendo, clandestino, espectra inescrutable (Freud, 1994: 220). Las formas de manifestación que asume lo siniestro son diversas.

Una de ellas tiene que ver con la omnipotencia del pensamiento en relación con los deseos particularmente negativos. Suele suceder que alguien desee en el silencio de su pensamiento que algo malo ocurra o le suceda a otra persona o a él mismo. De inmediato, o poco tiempo, ese alguien ve o se entera que su deseo se ha cumplido de una forma extraña, inexplicable, siniestra. Como casi siempre el deseo es malo, al propietario de este deseo le queda un inexplicable sentimiento ominoso de extrañeza y de culpabilidad, pues su intención ha sido perversa.

En el relato de Inés Arredondo «La señal» (*La señal*), el personaje Pedro tiene un encuentro con lo ominoso en una iglesia. Al parecer, Pedro no es un creyente. Sin embargo, al contemplar el altar lleno de flores y sentir la tranquilidad y el vacío de la nave, piensa «en la oración distraída que haría otro, el que se sentaba habitualmente en aquella banca, y hubo un instante en que llegó casi a desear creer así, en el fondo, tíbiamente, pero lo suficiente para vivir» (Arredondo, 1988: 40). Su casi deseo de creer así deviene omnipotencia de su pensamiento y se le cumple en forma ominosa. Oye los pasos de alguien que entra tímida, furtivamente, a la iglesia. Se trata de un individuo con una mirada inexpresiva y desnuda. Pero lo que más le impacta son las palabras simples, familiares pero extrañas, absurdas e implacables: «¿Me permite besarle los pies?» (40). En la solicitud del individuo hay un ruego y una imploración; en la actitud de Pedro, incredulidad y extrañeza. Su deseo de *querer creer* se le ha cumplido y ahora tiene que pagar el alto precio de la *verdadera fe*.

Lo ominoso tiene que ver con lo sagrado en «La señal»: «En este cuento, lo sagrado no es sólo una dimensión de la consciencia [...], sino que puede tener una manifestación concreta, corpórea, exterior al personaje» (Corral, en Arredondo, 1988: x). En la acción en la que un hombre creyente besa los pies de otro incrédulo pero con deseos de *creer*, éste deja de ser un hombre y se convierte en «la imagen de algo más sagrado» (41). En este cuento de Inés Arredondo surge el aspecto de lo sagrado en el sentido religioso que menciona Mircea Eliade: «una realidad absoluta, *lo sagrado*, que trasciende este mundo, pero que se manifiesta en él y, por eso mismo, lo santifica y lo hace real» (1973: 170). La misma Inés Arredondo dijo que este cuento era «profundamente religioso» (1978: 11). Al mismo tiempo, dicho aspecto se revela en el sentido antropológico de Roger Caillois, quien afirma que lo sagrado se caracteriza, entre otras cosas, por una naturaleza equívoca y ambigua que reúne lo que atrae y lo que repele, lo puro y lo impuro: «Lo puro y lo impuro: fuerzas equívocas [...] Lo mismo una que otra, se les atribuirán alternativamente (a tal ser, objeto o estado), según que esa eficacia se desarrolle en un sentido benéfico o maléfico, y mientras tanto, ambas le convienen a la vez» (2006: 27-28). Para una acción sagrada de este tipo también hay un

vocabulario especial que Inés Arredondo —como Freud para lo ominoso— se ha tomado la molestia de consignar: humillación, inhumana, caridad, pureza, piedad, asco, vergüenza, remordimiento, ignominia, algo eternamente cruel, aberración, amor, tormento, crucifixión, pies con estigma.

Inés Arredondo suele involucrar a sus personajes con elementos opuestos. En este caso concreto, con el pecado y la redención. Ebrío de terror ante la verdadera creencia y la verdadera fe del otro individuo, Pedro se siente avasallado por esa experiencia inaudita. Ahora posee un estigma incomprensible, inexplicable por ambiguo: «Para siempre en mí está la señal, que no sé si es la del mundo y su pecado o la de una desolada redención» (Arredondo, 1988: 42).

La crítica ha mencionado que este problema admite una doble interpretación en relación con el mal en el ser humano: «El mal, visto de manera convencional, en términos de la simbólica cristiana, es el pecado, pero este mal puede no ser el pecado sino la redención o, en otro sentido, el pecado mismo es la redención, lo cual tendería a resolver la dicotomía» (Torner, 2008: 145). La ambigüedad de la situación y la imposible solución del problema planteado intensifican el carácter ominoso de la experiencia inaudita del personaje Pedro. Incapaz de saber por qué a él, precisamente a él, le había sido deparada tal experiencia, llora y se avergüenza porque sólo él sabrá que sus pies están llagados y jamás lo sabrá nadie más. Sabe que es indigno y que no merece ese estigma. Pero lo que nunca podrá saber será el sentido de esa experiencia ominosa del límite de la belleza que todavía podemos soportar, a propósito de la inminencia de una revelación que no se produce nunca por referirse a lo inconcebible:

Cuando salió de la iglesia el sol se había puesto ya. Nunca recordaría cabalmente lo que había pensado y sufrido en ese tiempo. Solamente sabía que tenía que aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba (Arredondo, 1988: 42).

Lo inconcebible remite a la noción de límite. Ello se debe a que la noción de lo inconcebible existe gracias a que también existe lo

concebible. A su vez, ambos términos dan lugar al enfrentamiento de contrarios: esto y lo otro (la otredad); lo familiar y lo extraño (lo ominoso). De suyo, la noción de límite implica un *adentro* y un *afuera*. Eugenio Trias les llama el cerco y lo extranjero, respectivamente: «La frontera de todo cuanto puede ser experimentado, la línea irrefragable que circunscribe el *cerco* de lo que puede ser conocido, comprendido o 'dicho', es decir, el límite del sentido. A dicho cerco puede llamarse *mundo*» (1985: 27).

La noción de límite, a su vez, tiene que ver con lo ominoso:

La distinción puede determinarse como distancia y mutua referencia de lo que es familiar, cotidiano, entorno intramundano del «sujeto» (es decir, de *eso que soy*) y de lo que es extraño, inhóspito, inquietante, eso que aparece, en el modo emocional, coloreado con el carácter de lo *Unheimliche*, lo antagónico al hogar o lo *sinietro*. El límite es la línea y frontera que permite el acceso mutuo entre «dos mundos», y que asimismo sanciona su irremediable distancia (43).

Hablar de dos mundos supone el enfrentamiento de elementos contrarios. Inés Arredondo se interesó en él. Cuando un poeta escribe sobre otro poeta —escribió T.S. Eliot— se revela a sí mismo. Eso pasó con la escritora de Sinaloa. En su obra *Acercamiento a Jorge Cuesta* (1982), Inés Arredondo menciona «las pasiones deliberadamente opuestas» que el autor de «Canto a un Dios mineral» admiraba en Nietzsche (pensamiento y embriaguez lírica); las que, a su vez, Cuesta analiza en Díaz Mirón (la banalidad de los asuntos en sus poemas y la rara belleza que se desprende de ellos); y las que la propia Inés Arredondo destaca en Jorge Cuesta (La inteligencia —el espíritu— y la naturaleza). En conclusión, del enfrentamiento de contrarios, incluido el límite que se establece entre ellos, surge el canto (13).

En la literatura de Inés Arredondo también son importantes sus pasiones deliberadamente opuestas, incluido el límite que surge de ellas en relación con lo ominoso. En su cuento «Apunte gótico», una narradora, de la cual nunca se aclara su edad, transita de un espacio a otro para quedarse finalmente en el límite fronterizo de lo indecible. A partir de una situación familiar en la que una hija puede muy bien dormir en la misma cama que su padre, los sentidos del texto se disparan gracias a la ambigüedad que permea el relato. De acuerdo

con el tipo de temática que Inés Arredondo acostumbra tratar en sus cuentos, no sería extraño que en este relato se aludiera a una relación incestuosa entre padre e hija. Sin embargo, después de leer los cuentos «Istio» y «La Sunamita», en los cuales la connotación de incesto es innegable, este aspecto de lo prohibido, irónicamente, sería como un aspecto familiar entre los personajes de Inés Arredondo. En otro nivel de sentido, podría mencionarse la depravación que ejerce un hombre mayor con su hija. Pero lo más intensamente ominoso es la isotopía que alude a una relación que conjuga el incesto con la necrofilia. En este caso, lo familiar es la vida; y lo extraño, la muerte. El cuento es breve pero intenso. Dese el principio es fundamental la ambigüedad en relación con lo ominoso. Al describir la figura de su padre, la narradora dice: «La claridad amarillenta [de una vela] acariciaba e vello de la cóncava axila y la suave piel del costado izquierdo; también hacía salir ominosamente el bulto de los pies envueltos en la tela blanca, como si fueran los de un cadáver» (1988: 123). A partir de aquí, el relato oscila de una relación entre dos personas vivas a otra: relación de un vivo con un personaje muerto. Nunca se sabe, por ejemplo, si la madre de la narradora sólo enloqueció o murió; tampoco sabemos si el cuerpo del padre que yace en la cama junto al de su hijo es el cuerpo de un cadáver o de un hombre dormido. La narradora primero afirma una cosa para inmediatamente después negarla y afirma lo contrario. Algo extraño e inexplicable une a los dos personajes. Todo parece indicar que ese algo se refiere a la muerte, pues hasta aparece una asquerosa rata. Pero este animal repugnante es, al mismo tiempo, una mujer:

Ese algo que podía ser la muerte. No, es mentira, no está muerto: me miró simplemente. Me mira y no me toca: no es muerte lo que estamos compartiendo. Es otra cosa que nos une. Pero sí lo es. Las ratas la huelen, las ratas la rodean. Y d la sombra ha salido una gran rata erizada que se interpone entre la vela y su cuerpo entre la vela y mi mirada. Con sus pelos hirsutos y su gran boca llena de grandes dientes, prieta, mugrosa, costrosa, Adelina, la hija de la fregona, se trepa con gestos astutos y ojos rojos fijos en los míos. Tiene siete años pero acaba de salir de un caño, es una rata que va tras de su presa (124).

Uno podría pensar que, efectivamente, el padre está muerto. Sin embargo, el final del cuento es el colmo de la ambigüedad: «Ahora sí creo que mi padre está muerto. Pero no, en este preciso instante, dulcemente, sonrío: complacido. O me lo ha hecho creer la oscilación de la vela» (124).

Afirmar una cosa para de inmediato negarla produce la ambigüedad propia de la ironía; no como figura retórica, sino como visión moderna del mundo: «La ironía —afirma Jankelevitch— es la conciencia de la revelación a través de la cual, en un momento fugaz, lo absoluto se realiza y al mismo tiempo se destruye» (1964: 19). En la obra de Inés Arredondo, este concepto es fundamental: «Creo decir la verdad —confiesa la escritora de Sinaloa— si aseguro que mi primer contacto con la idea de la ironía que después encontré formulada en Kierkegaard, y que es tan importante en mi vida y obra, lo tuve a los seis años cuando reía del bonete colorado del Cid» (1988: 5). En relación con el lenguaje elusivo y elitista en que suele aparecer la ironía, Kierkegaard afirma que la ironía:

mira por encima del hombro, por así decirlo, al habla normal y corriente que todos pueden entender de inmediato; viaja de riguroso incógnito... se da principalmente en los círculos superiores, como prerrogativa que pertenece a la misma categoría que el *bon ton* que obliga a sonreír ante la inocencia y a considerar la virtud como una especie de mojigatería (Kierkegaard, en Booth, 1989: 58-59).

En la literatura de Inés Arredondo se revela, por medio de la ironía, una de las expresiones más importantes del hombre moderno, y sobre todo de los artistas: «la posibilidad de una existencia dual que experimente a su vez la dualidad del mundo, la discontinuidad que habita silenciosa en toda homogeneidad, instaurada por lo real: la belleza y el horror de la pérdida del sentido que no es sino el vértigo imposible» (Bravo, 1997:91).

El vértigo imposible se revela, en la obra de Inés Arredondo, en el enfrentamiento entre la razón y la locura. Estos elementos son las dos pasiones deliberadamente opuestas que obsesionaban a Inés Arredondo. La locura tiene un origen que se relaciona con la antigua concepción del mundo del *animismo*, la cual consistía en llenar el universo con espíritus humanos. Una persona viviente es ominosa

cuando le atribuimos malos propósitos contra nosotros a partir del auxilio de unas fuerzas particulares. En el caso de la locura: «El lego asiste a la exteriorización de unas fuerzas que ni había sospechado en su prójimo, pero de cuya moción se siente capaz en algún remoto rincón de su personalidad» (Freud, 1994: 243). El punto culminante de su enfrentamiento se da en el cuento «Río subterráneo». En este cuento se enfrentan y se reconcilian el caos y el orden, la locura y la razón, la armonía y el desorden, el silencio y el grito siniestro y desgarrador. Una vez que estos elementos contrarios se enfrentan y chocan, se abre un espacio y un tiempo posteriores desde los cuales una mujer observa y da cuenta de las situaciones que lindan con lo indebido:

Siento que me tocó vivir más allá de la ruptura, del límite, en ese lado donde todo lo que hago parece, pero no es, un atentado contra la naturaleza. Si dejara de hacerlo cometería un crimen. Siempre he tenido la tentación de huir. Sofía no, Sofía incluso parecía orgullosa, puesto que fue capaz de construir para la locura. Yo solamente hago que sobreviva (Arredondo, 1988: 125).

En rigor, Sofía, hermana de la narradora, no construyó para la locura, sino para obtener un equilibrio entre el caos de la locura y la lucidez de la razón. Si el hermano mayor (Pablo) fue aniquilado por la locura, y el hermano menor (Sergio) quedó contagiado al escuchar el alarido de su hermano, algo había que hacer para contrarrestar el momento de la pérdida total: buscar, crear el orden, la armonía.

El concepto de armonía en el cuento de Inés Arredondo proviene de Pitágoras, según el cual, el cielo, la tierra y el ser humano están sometidos a la misma ley: la del número. Antes que imitar, las cosas *participan* de los números. Todo lo que es se encuentra determinado por el número; el universo es un cosmos (orden). La doctrina de Pitágoras se resume en el testimonio de Aecio: «Según Pitágoras, los principios de las formas son los números, en cuanto determinan simetrías (comensuraciones), que llamamos *armonías*» (Aecio, en Plazaola, 1999: 8).

Todos los elementos del cuento «Río Subterráneo» participan de la armonía, la proporción y el número: la casa (fachada y zaguán), las habitaciones, la escalinata. Lo que Sofía (¿la sabiduría?) construyó

fue una casa simbólica. De una casa que antes fue igual que las otras, erigió un símbolo: de un lado, un lote baldío propiedad de Sergio; del otro, las ruinas negras de lo que fue la casa de Pablo, el padre del joven a quien la narradora dirige el relato; en medio de esas ruinas está la casa (lote baldío — LA CASA — ruinas negras: 1—1—1 = 3). La fachada, «como tantas otras», se dice irónicamente en el cuento, no es, sin embargo, ajena al simbolismo: una zaguán con tres ventanas enrejadas a la derecha y tres a la izquierda: ventana — ventana — ventana — ZAGUÁN— ventana — ventana — ventana: 3 * 1 * 3 = 7. Armonía y proporción.

Por dentro, la situación es todavía más intensamente simbólica. Aunque —dice la narradora— es una casa como hay muchas, la verdad es que se trata de una casa como hay pocas. La casa consta de tres corredores que forman una U, pero en el centro, en lugar del patio, hay una espléndida escalinata, la cual «baja lentamente, escalón por escalón, hace una explanada y luego sigue bajando hasta lo que en otro tiempo fue la margen del río cuando venía crecido» (Arredondo, 1988: 125-126). En medio, a la altura de la explanada, cuatro habitaciones ricamente artesonadas fueron «socavadas», de tal manera que quedaron debajo de los corredores laterales como si estuvieran sosteniendo la parte superior de la casa. «No he dejado de pensar —dice la narradora del cuento— en la razón que movió a Sofía para hacer que construyeran cuatro, una para cada uno de nosotros, o si simplemente las necesidades de proporción de la escalinata y la explanada en que están colocadas necesitaron de ese número» (126) ¿Sección áurea y número de oro?

En el enfrentamiento de las pasiones deliberadamente opuestas, sobresale el de la armonía de la forma (el orden) con la angustia de la locura (el caos). La disposición de la escalinata y de la casa toda, en relación con la armonía, la proporción y la belleza, nacieron de la imaginación para combatir la angustia de Sergio. La angustia y el deseo de un orden sagrado por parte de Sergio exigieron su contra parte: la belleza y la armonía. Sofía hizo que Sergio inventara e imaginara la escalinata: «Los obligó a imaginarla, y después a calcular, a medir peldaño por peldaño la proporción, el terreno, el declive, el peso de la

casa, que debía quedar allá arriba, firme como si ella y la escalinata fueran la misma cosa y pudiera vivirse al mismo tiempo» (131).

En la simbólica universal, la casa equivale al cuerpo humano; remite a la estabilidad y es representada por un cuadrado con un centro de equilibrio. A su vez, la casa es el cuerpo; y sus partes bajas, el Alma, el Inconsciente (Bachelard, 1983: 70). La parte superior de la casa de los locos es lo externo; la inferior, lo interno. Desde el punto de vista del simbolismo, la imagen cuadrada de la casa con su centro remite a una figura estabilizadora, armónica y serena como símbolo de la armonía entre el consciente y el inconsciente. Pero en esta casa de locos hay una irregularidad, un punto de fuga al fondo, pues forma el signo de la U. Al fondo, está el río subterráneo del Inconsciente, de lo irracional, de la locura; un río de lo inexplicable que desemboca ¿en qué mar?

Situación ominosa máxima: la escalinata y la casa, con toda su disposición basada en la armonía, en la proporción y en el número, dan la impresión de que, en realidad, no existen. El lector tiene la sensación de que todo ha sido producto, por una parte, de la necesidad de que Sergio tuviera algo material a lo cual sujetarse. Por otra, pareciera tratarse de un simple producto de la imaginación y de la locura. Sergio sólo quiso entender la locura de su hermano mayor: «Pero es seguramente ése el camino justo que la locura misma ha trazado para sus verdaderos elegidos» (Arredondo, 1988: 132).

No obstante todo lo anterior, lo fundamental en el relato de Inés Arredondo no son las pasiones deliberadamente opuestas en relación con los mundos de la razón y la locura, sino el límite que surge entre ellos. Dicho límite, frontera de lo inconcebible, determina el efecto estético de esta literatura. Si, como decía Kant, el límite de la belleza es el asco, en el cuento de Inés Arredondo dicho límite está representado por la ambigüedad de las situaciones. De acuerdo con Eugenio Triás el arte es fetichista, pues se sitúa en el límite de una situación de inminencia; el sujeto espectador queda plantado ante la inminencia de algo que no se produce nunca. Todo ello tiene que ver con la experiencia estética que permite vislumbrar una noticia oscura, emocional, patética de lo que trasciende el límite: el vértigo:

El vértigo tiene la prerrogativa de «contemplar» de forma emotiva la doble dirección (lo familiar y lo siniestro) y su mutua dialéctica y liminar solapamiento en lo infinito II). (El sujeto) contempla a la vez aquello de lo cual parece despedirse —el hogar— y aquello a lo cual es atraído (el abismo). Quiere *a la vez* mantenerse en pie «dentro del mundo» y poner pie en el Sinmundo (o acceder al otro mundo) y esparcirse o dispersarse en el *espacio-luz* que le circunda como trascendencia inaccesible [...]. Esta tentativa o «tentación» hacia lo que trasciende da al vértigo una dirección activa y resolutive (deseo, anhelo) que, sin embargo, se halla neutralizada por el *conatus* (tendencia a preservar en el ser) (1985: 44-45).

Entre el caos y el cosmos, entre la lucidez y la locura, está el espacio habitado por la narradora del cuento «Río subterráneo». El relato es contado con extraordinaria belleza y precisión (aunque en forma complicada por basarse en los recuerdos confusos de la narradora) por una mujer situada en el límite de la lucidez y la locura. Ella se esfuerza por parecer cuerda y da por hecho que la disposición especial de la casa y la escalinata sí existen. En términos de Eugenio Triás, al sujeto ubicado en los límites del mundo (en este caso, de los mundos de la lucidez y de la locura) se le puede llamar el *Fronterizo*:

Éste es síntesis de *Eros*, *Logos*, *Poiesis*. Está determinado por eso que Hegel llama las «tres potencias del espíritu» (deseo, trabajo, lenguaje). Hay en el fronterizo una doble dimensión (que aparece como orientación e inclinación) de immanencia y trascendencia. El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante). El fronterizo es de hecho *el límite mismo* que define y circunscribe los dos mundos [...]. El fronterizo se diferencia también del ángel o del arcángel, en decir, de los seres que, a modo de figuras alegóricas o míticas, supuestamente habitan «el otro mundo». Su carácter centaúrico radica en *ser el límite, carne del límite*, con un pie implantado dentro y otro fuera. En tanto que fronterizos somos los límites del mundo. Somos pura línea, puro confin, referidos a la vez al cerco y al extrarradio (44-45).

El deseo (*Eros*) y el trabajo de la razón (*Logos*) del sujeto fronterizo y narrador dan cabal cuenta del desorden ominoso y sagrado de la locura en relación con la proporción y la armonía por medio de un lenguaje poético (*Poiesis*). Los últimos siete párrafos del cuento «Río Subterráneo» (a propósito de armonía, proporción, número y posible sección áurea) son un verdadero poema sobre el simbolismo del río y

de los ríos. En este poema se funden la poesía, el símbolo, el mito y el arquitecto con la locura y el ansia de mantener la lucidez suficiente para contar una historia ominosa. El último párrafo del cuento es un ruego, una imploración, una oración fervorosa y perversa —como si fuera al mismo tiempo, por ironía, una invitación tentadora—, dirigida al joven sobrino para que no se olvide de venir a cumplir con su destino, sobre todo si se piensa que lo que más se prohíbe es lo que más se desea: «No salgas de tu ciudad. No vengas al país de los ricos. Nunca vuelvas a pensar en nosotros, ni en la locura. Y jamás se te ocurra dirigirnos un poco de amor» (Arredondo, 1988: 134).

En el cuento «Río Subterráneo», Inés Arredondo logra armonizar de manera magistral la locura con la literatura. De estas dos situaciones surge lo ominoso; y en medio está la región límite ocupada por la narradora fronteriza («la guardiana del mal»). La fronteriza se esfuerza por ignorar el caos que está fuera del orden del mundo; sin embargo, sabe que la naturaleza —el desorden, el alarido terrible de la locura— la acecha. La fronteriza logra —como menciona Foucault— acercar *cerca* dos frases jamás pronunciadas realmente [...] esas dos frases tan contradictorias e imposibles [...] y que designan, las dos, la misma auto-referencia vacía: 'yo escribo' y 'yo deliro', y en las que habría que reconocer «un parentesco tan extraño entre lo que durante largo tiempo fue temido como un grito y lo que, durante largo tiempo, fue esperado como un canto» (1976: 338-339):

No balbucir más, no gritar, cantar por un momento antes de entrar en la inmensidad, en el eterno canto, en el ritmo acompasado y eterno. Ir perdiendo por las onllas el furor del origen, calmarse junto a los álamos callados, al lamer la tierra firme, y dejarla, apenas habiéndola tocado, para lograr el canto último, el susurro imponente del último momento, cuando el sol sea un igual, el enemigo apaciguado del agua inmensa que se rige a sí misma (Arredondo, 1988: 133).

Obra citada

Albarrán, Claudia. *Luna menguante. Biografía de Inés Arredondo*. México: Juan Pablos, 2000.
 Arenas Montcal, Rogelio. «La pareja y la mirada transgredida en 'Mariana' de Inés Arredondo» en *Obras completas de Inés Arredondo*. México: Siglo XXI, 1988.
 Arredondo, Inés. *Obras completas*: México: Siglo XXI, 1988.

- _____. *Acercamiento a Jorge Cuesta*. México: SEP-DIANA (SepSetentasDiana, 317), 1982.
- _____. «La sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento», en entrevista a Inés Arredondo de Ambra Polidori, en *Sábado*, suplemento cultural del periódico *Uno más uno*, No. 38, 5 de agosto de 1978.
- Avendaño-Chen, Esther. *Diálogo de voces en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, Universidad de Occidente, 2000.
- Bachelard, Gaston. «Casa y universo», en *La poética del espacio*, México: FCE, 1983.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus, 1989.
- Bradú, Fabienne. «La escritura subterránea de Inés Arredondo», en *Señas particulares, escritora*, México: SEP, 1992.
- Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Venezuela: Monte Ávila editores, 1996.
- Corral, Rose. «Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado», en *Obras completas* de Inés Arredondo. México: Siglo XXI, 1988.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1973.
- García Ponce, Juan. *Trazos*. México: UNAM, 1974.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica II*. México: FCE, 2007.
- Freud, Sigmund. «Das Unheimliche» [Lo Ominoso o lo Siniestro], en *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1994.
- Jankelevitch, Vladimir. *La ironía*. Madrid: Taurus, 1964.
- Kant, Manuel. *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime y Crítica del juicio*. México: Porrúa (Sepan cuantos, 246), 2007.
- Muñoz, Jacobo y Francisco José Martín. *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trías*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005.
- Platón. *Apología de Sócrates, Banquete, Fedro*. Madrid: (Editorial Gredos, 1993), Editorial Planeta DeAgostini, 1995.
- _____. *Diálogos*. México: Editorial Porrúa (Sepan Cuantos 13A), 2007.
- Plazaola, Juan. *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1999.
- Tornero, Angélica. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- _____. *Los límites del mundo*. Barcelona: Ariel, 1985.