

## ARTÍCULOS



## “ORFANDAD” DE INÉS ARREDONDO: METÁFORA DE LA SOLEDAD

MARÍA CRISTINA HERNÁNDEZ ESCOBAR  
Revista *Voices of Mexico* del CISAN  
Universidad Nacional Autónoma de México

El escritor, pienso, tiene la suerte de vivir más que los otros.  
En presencia de esa realidad.

Su oficio es describirla y juntarla y comunicarla a otros.

Virginia Wolf, *Un cuarto propio*

El poema es una careta que oculta el vacío.

O. Paz, *El arco y la lira*

### EN EL PRINCIPIO

Está la palabra poética: plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimación, compensación, condensación del inconsciente. Pero también: alimento maldito. Así define Paz la poesía, abarcando en esa genealogía otras formas de creación, como la narrativa (1998: 13).

Durante esa labor antigua que consiste en redescubrir la experiencia de estar en el mundo “un mundo ya terminado antes de nosotros llegar, con reglas y creencias ajenas, que muchas veces no se aceptan ni comprenden”, el escritor hace aparecer lo invisible “su conciencia de ese orden o de ese caos recibido”, ejecutando un procedimiento equiparable a la experiencia de lo sagrado, que es “un echar afuera lo íntimo y secreto, un mostrar las entrañas [...]. Mas apenas el

hombre intenta sistematizar su experiencia y hace del horror original un concepto, tiende a introducir una suerte de jerarquía en sus visiones” (Paz, 1998: 139).

Al establecer jerarquías deja fuera todo aquello que no le sirve para decir lo que lo conmueve, para iluminar —no para desactivar— ese horror original ante el mundo tal como se recibe o se percibe, así descubre sus temas, opta por un género y construye metáforas o, mejor dicho, redes metafóricas donde cada elemento, cada símbolo, imagen, término, verbo significan por sí mismos, pero cobran sentido de manera colectiva, en un texto y en toda una obra.

Así, un relato construido en torno a un tema central puede tener distintos niveles que permiten más de una interpretación según se vayan vinculando los elementos simbólicos entre sí y con aspectos del mundo del escritor y del lector; también, según se interpreten las construcciones metafóricas, entendiendo por metáfora, de manera general, un ejercicio heurístico, de redescipción de la realidad, de aportación de información novedosa sobre algo ampliamente conocido. De la misma manera en que un escritor elige una historia personal y un nombre para darse a conocer, también encuentra una manera propia de hablar sobre sus preocupaciones y obsesiones.

Considerando lo anterior, en el presente trabajo analizaré el cuento “Orfandad” de Inés Arredondo, un complejo tejido metafórico, no obstante su brevedad, mediante el cual la escritora, considero, presenta una visión de la soledad de quienes han elegido vivir según sus reglas, y que por este hecho son objeto de abandono y rechazo por parte de quienes se esperarían amor y solidaridad incondicionales: la familia, supuesto que, como otros más, queda desmantelado en el texto de Arredondo, para quien los vínculos entre humanos nada o poco tienen que ver con lo genealógico. Asimismo, intentaré demostrar que el cuento no narra la historia del abandono de un ser desvalido, pese a la recurrencia a imágenes de extrema dependencia, sino la de alguien que desde su vulnerabilidad elige reconocerse y reordenarse. “Orfandad”

no es sólo un retrato feroz de una infancia afásica, casi siempre idealizada desde la desmemoria, sino también el relato de y desde una toma de conciencia a partir de una mirada que retorna a quien la lanza.

#### DATOS PARA UNA HERMENÉUTICA RUDIMENTARIA

En *Luna menguante*, Claudia Albarrán recorre la vida familiar, social e intelectual de Inés Arredondo, subrayando en más de una ocasión que desde edad temprana dio muestras de poseer un estilo personal al momento de redactar sus textos “sin importar que fueran simples ejercicios para la clase de gramática” y la convicción de que debía defenderlo de imposiciones. En un diario de adolescencia aparece esta reflexión sobre su postura a la hora de escribir: “A la señorita Margarita no le gusta mi manera de escribir llena de figuras” (Albarrán, 2000: 111). Pero más allá del estilo, en ese mismo fragmento el conflicto toma un matiz más profundo al referir que no sólo se trataba de un diferendo de maneras de decir, sino conceptual: “Ella me dijo que pusiera: ‘Encontrarás en los libros dedicados a las artes la sabiduría’. Y como yo alegara que no me gustara ese [...] sin figuras y que además no era ‘la sabiduría’ lo que yo quería expresar, me contestó que mis formas no eran elegantes y que más valía seguir sus indicaciones. Sin embargo, no me dejó convencida ni me dejará nunca” (110-111).

Esta actitud —ese pequeño gesto de insubordinación, que no fue el único de su tipo y en el que Inés no vio indicios de su vocación por hacer literatura— resulta significativa, pues es un atisbo a su personalidad innovadora, al papel que la imaginación jugaba desde entonces en su manera de hacer las cosas, al punto de llevarla a defender su posición en un medio donde se enseñaba a las mujeres a obedecer y a aceptar acríticamente lo enseñado.

Los datos sobre la vida de un autor resultan importantes si consideramos que gran parte de los temas que configuran

su repertorio provienen de situaciones que lo formaron, lo conmovieron o lo orillaron a asumir posturas y a emprender rupturas a lo largo de su vida. Si bien el conocimiento de su trayectoria humana y profesional no resuelve por sí solo los enigmas que plantea su obra, sí aporta claves para la interpretación de sus historias en las que inevitablemente aparecen resignificadas viejas narraciones, relaciones familiares, creencias, símbolos, personajes y paisajes, como veremos al analizar el texto objeto de este ensayo.

Otro rasgo de la personalidad de Inés que Albarrán enfatiza es un arraigado sentimiento de soledad, de una suerte de predisposición a la melancolía, a la angustia, que no comenzó ni desapareció en la adolescencia; una sensación de vacío que no colmaron ni los logros académicos, ni la salida de casa, ni el amor, ni la consolidación de una carrera literaria. Hija primogénita, llena de responsabilidades, muchas de ellas autoimpuestas; dueña de un carácter decidido, sin dejar de ser vulnerable; mujer de miras puestas más allá de las expectativas preestablecidas por una sociedad machista —aunque nunca se consideró feminista—; todos estos extremos entre los que se movió buscándose a sí misma pudieron constituir una experiencia muy desgastante en diversos sentidos.

Ese esfuerzo por definir el vacío está presente a lo largo de su obra. Intentó dibujarlo, detallarlo, explicarlo de forma casi obsesiva en varios cuentos, y para ello echó mano de todos los recursos poéticos a su alcance (imágenes, metáforas, etcétera). A los catorce años anotó en su diario algo que considero premonitorio del conflicto existencial simbolizado en “Orfandad”: “No sé por qué este mediodía me sentí tan sola y triste, y el dolor que sentía como un puñal de plomo en el corazón era además de moral, físico. Hasta dormida me sentía y soñaba sola” (Albarrán, 2000: 98).

Para Inés, sueño y vigilia no son territorios independientes sino que se continúan, se retroalimentan y constituyen dos formas de entender los acontecimientos. En el ámbito de la literatura es bien sabido que los límites entre ambos estados nunca han sido definitivamente establecidos. Por otra parte,

la conocida tendencia de la escritora a somatizar los estados emocionales también está presente en su obra, reelaborada en forma de metáforas que muestran en toda su malignidad conflictos, miedos, decepciones y dolores que la acosaron a lo largo de su existencia.

#### LA ORFANDAD DEL ARTISTA

Gilda Rocha Romero subraya como una característica de los cuentos de Inés Arredondo la orfandad que marca el destino de los personajes: “La desolación, aunque está presente también en la concepción de un mundo sórdido, aquí está relacionada con la experiencia extrema del abandono que sufren los protagonistas; vivencia que ellos expresan mediante una palabra que exhibe lo más incomprensible de sí mismos, pero, sobre todo, exhibe la existencia del mal en su entorno” (2004: 128).

A lo largo de *La metáfora viva*, Ricoeur ofrece un extenso panorama de cómo el lenguaje poético destruye la referencia espontánea y directa del lenguaje ordinario y, en virtud de la distancia que toma con respecto a la realidad natural (mediante una suspensión de referencia o epojé), abre nuevas dimensiones a través de la metáfora en tanto redescipción de la realidad. Esto se logra a partir de la construcción de una compleja red metafórica que va configurando en la escritura —y posteriormente durante la lectura— ese mundo posible que es el texto literario (2001).

Si bien, como señalé antes, parte de las vivencias de un escritor aparecen en sus textos, lo narrado no puede tomarse como un testimonio sino como una construcción metafórica donde si algún suceso de la biografía del escritor aparece lo hace transfigurado, recontextualizado y redimensionado extrayendo aquello que de significativo tiene para hacer vivir al lector lo que el narrador desea comunicarle colocándolo ante sus ojos con apariencia nueva y, al mismo tiempo, con nuevas profundidades.

En el presente análisis exploraré qué sentidos se despliegan del concepto que da nombre al cuento “Orfandad” y cómo todos funcionan como partes de esa red metafórica, como dimensiones de la realidad que permiten análisis divergentes, pero no contradictorios.

*Grosso modo*, “Orfandad” se focaliza en la narración de un sueño estrechamente vinculado con el presente narrativo. Ambas vivencias —la onírica y la de la vigilia— se presentan bajo el aspecto de pesadillas sórdidas y claustrofóbicas que se retroalimentan y reflejan. La anécdota ha sido interpretada muy acertadamente —pienso— como la visión que de la infancia tuvo Inés Arredondo: un tiempo de desvalimiento y dependencia, en que las relaciones entre adultos y niños “se establecen como una lucha: el deseo de ser amados, la imposibilidad del amor, el nexo sadomasoquista que se da en el caso de los seres dependientes, el miedo al abandono” (Martínez-Zalce, 1996: 39). La narradora de “Orfandad” se asume como un fenómeno a causa de la marginación a la que su familia la orilla, situación que se consolida en la parte final del relato.

Es en este punto de donde parte otra posible lectura, pues considero que la propuesta de Arredondo trasciende el tema de la angustia infantil y presenta la orfandad como metáfora de la soledad sufrida por todo aquel que abandona una forma de vida prediseñada para crear un mundo propio.

Situación vivida de manera particular por los creadores, por quienes asumen el arte como su identidad, experimentada a plenitud por Inés Arredondo al elegir trazarse una vida conforme a sus más auténticas expectativas.

#### LOS NUDOS QUE TEJEN LA RED DE “ORFANDAD”

La narradora de “Orfandad” comienza con una declaración (“Creí que todo era este sueño”)<sup>1</sup> denotando la angustia de

<sup>1</sup> Debido a la brevedad del cuento, preferí no anotar luego de cada entrecorillado el número de página de donde proviene la cita. La ficha se ubica en la bibliografía.

constatar que el sueño que está por narrar no concluyó al despertar, sino que sólo refleja de manera hiperbólica el sentimiento de vulnerabilidad que afronta de manera cotidiana en soledad.

En él se mira recostada sobre una cama “dura, cubierta por una blanquísima sábana” donde estaba “pequeña”, con las extremidades cortadas por encima de las articulaciones, cubierta con un absurdo batoncillo que deja a la vista su condición de mutilada. La habitación donde está la niña —sin nombre— se encuentra en un “consultorio pobre, con vitriñas anticuadas”, “a la orilla de la carretera de Estados Unidos por donde todo el mundo, tarde o temprano, tenía que pasar”. Allí es atendida por “un médico joven, alegre, perfectamente rasurado y limpio”. Estos detalles constituyen claves para la interpretación, sobre todo si conocemos algunos datos de la vida de Inés Arredondo: la educación religiosa recibida en casa y en la escuela (dura, impecable y castrante, como la señorita Margarita de la clase de gramática); la profesión de su padre, un médico que ejerció con recursos modestos —aunque con gran prestigio y pulcritud— una carrera que lo mantuvo alejado de su familia, a pesar de que el consultorio estaba instalado en la propia casa.

Para reforzar esta identificación de lo narrado con el entorno familiar de Arredondo, irán apareciendo más elementos que cobrarán sentido de manera colectiva. Así, saltan a escena los parientes maternos, quienes acuden a ver a la niña. Sin embargo, tras elogiar su belleza (soslayando sus mutilaciones), “por alguna razón misteriosa, en medio de sus risas y su parloteo, fueron saliendo alegremente y no volvieron la cabeza”.

Más tarde, al advertir la llegada de nuevos parientes, esta vez los paternos, la niña cierra los ojos. Ellos, a diferencia de los maternos, ven en la niña a un ser grotesco y también abandonan la habitación “sin que yo los hubiera mirado”, dice la narradora.

Este contrapunto, la mirada como algo que se otorga —a los parientes maternos— y que se niega, incluso con vehe-

mencia —a los paternos—, retoma un asunto clave en Arredondo: mirar algo o a alguien es elegirlo de entre la masa, dotarlo de existencia, sacarlo del caos; no mirarlo es matarlo o al menos negarle la existencia. Lo mirado adquiere belleza y lo desdeñado es grotesco.

Los grupos de parientes rechazan, cada cual en su estilo, a un ser vulnerable necesitado de reconocimiento y aceptación, cuyas características más determinantes son soslayadas, en un caso, o son objeto de burla, en el otro. La familia materna destaca la belleza y no parece advertir las mutilaciones; la paterna es imagen del pensamiento masculino hegemónico, según el cual una mujer que rompe con las expectativas relativas a su género se convierte en algo inútil y grotesco. Sin embargo, el rechazo presentado en el texto corre en ambas direcciones.

Siguiendo en un punto la propuesta de interpretación contenida en otro ensayo sobre el cuento, este gesto que se intensifica —la negación de la mirada a los parientes paternos— concuerda con un parricidio simbólico explícito desde la dedicatoria, donde figura un Mario Camelo que no es el padre sino el hermano de la escritora, continúa con la muerte trágica del padre (contada al inicio de la historia como la razón de que la niña esté huérfana y mutilada) y el rechazo infligido a los parientes paternos, caracterizados como soeces (véase Gómez Beltrán, 2005: 105-116).

No resulta vano este dato sobre la aparición de lo paterno como el reverso de la imagen de la parentela materna —no del todo bien librada en este relato—, si sabemos, por ejemplo, que no fue Mario Camelo, el padre, quien apoyó el deseo de Inés de salir de su casa para estudiar,<sup>2</sup> sino el abuelo materno y la madre de Inés. Claudia Albarrán considera que de alguna forma la madre se vio reflejada y realizada en la hija hasta que ésta comenzó a escribir historias “escandalo-

<sup>2</sup> Este presunto parricidio simbólico se extiende al pseudónimo, formado con el nombre real de Inés Arredondo, del que retiró el Amelia, nombre de la abuela paterna, y el Camelo, apellido paterno.

sas” que la avergonzaron y, según ella, la desprestigiaron socialmente. Cuando a sus ojos la hija se volvió un ser grotesco fue más claro el distanciamiento.

Con el dibujo de estos caracteres —la niñita, la narradora adulta, los parientes maternos y paternos— Arredondo muestra que se puede ser grotesco de muchas maneras, desde lo físico, pero también desde lo moral. Frivolidad y brutalidad son sólo dos de sus avatares. También se puede ser grotesco por elección.

En el mundo de Arredondo la elección es la norma y se asume con todos sus riesgos: orfandad, mutilación, soledad y rechazo son algunas de las consecuencias vividas por quienes deciden salirse de los cánones impuestos por una sociedad que es capaz de negar y marginar a sus miembros todas las veces que se desvíen de los esquemas preestablecidos.

Más allá de lo genealógico, el verdadero e imperecedero vínculo, subraya Arredondo a lo largo de su obra, se establece a través de la mirada, como se lo hace ver Sofía a su sobrino en “Río subterráneo”, al aclararle que una verdadera madre no lo es por el simple hecho de haber parido un hijo, sino que “es la que te escoge después, no por ser un niño, sino por ser como eres” (Arredondo, 1988: 128). En “Orfandad” los parientes rechazan a la niña en el momento en que deja de reflejarlos. Sin importar su condición ni que pertenezca a su progenie, el incidente la ha transformado, ya no es como ellos y la abandonan.

La segunda etapa del cuento irrumpe como una epifanía oscura. La niña abre los ojos y esta acción marca el fin del sueño, la entrada en la realidad objetiva: a partir de ese momento la situación de la narradora —al parecer una mujer solitaria— se revela como un escenario más desolador: la habitación no corresponde a la de un consultorio; está en el interior de un edificio, sitio por donde “nadie pasaba ni pasaría nunca”, no hay tal médico y la narradora se pregunta por qué soñó con Estados Unidos. Estos últimos datos también se corresponden con aspectos de la vida de Inés: Estados Unidos es importante en este universo diegético, pero su mención

no alude a un espacio distinto de esa sociedad de la que salió Arredondo para iniciar su propio camino. Todo lo contrario, desde el punto de vista de la escritora, ese país representaba, al menos en los años de su adolescencia, la continuidad de una vida prefabricada y anodina a la que tradicionalmente eran orientadas las jovencitas de su edad para convertirlas en dignas esposas de profesionistas.

Inés decidió renunciar categóricamente a esa vida para construirse otra en la que para bien o para mal gradualmente comenzaría a vivir por sus propios medios, en espacios menos luminosos y abiertos que Culiacán, con privaciones económicas y mucha soledad.

A partir de aquí, la imagen que de sí misma da la narradora: “Los cuatro muñones y yo, tendidos en una cama sucia de excremento” puede entenderse como un guiño irónico al discurso paternalista que considera la libertad como un derecho exclusivamente masculino y en cuyos terrenos las mujeres fatalmente resbalan, pues sólo es paso seguro hacia la confusión y la ruina. Ese discurso, que ni los análisis ni las reivindicaciones feministas han logrado erradicar, pontifica que la mujer nunca alcanzará la mayoría de edad. En ese contexto, cualquier fracaso es considerado una confirmación de ese supuesto. Desde esta perspectiva, las mujeres no tienen derecho al ensayo y al error que entraña todo crecimiento personal porque se convierten en seres grotescos y repulsivos.

En esa misma oración también se pone de relieve una escisión entre naturaleza y conciencia: hay una prodigiosa obra de ingeniería genética —lo visible— que aún mutilada fatalmente ata a la narradora a su progenie, mientras la conciencia mira y narra todo desde un ámbito de cierta libertad. El excremento es suyo, es decir, la condición de la narradora puede ser la peor pero es la suya. Su rostro es horrible, informe, y no ha sido reconocido por los demás, pero la mirada que esta vez ella lanza sobre sí para poder hablar de su experiencia es algo que nace de sí misma y no depende de nadie más.

Para quien no participa de esta deconstrucción del viejo orden, ese deseo de vivir a partir de los propios recursos, asu-

miendo como otro más de los derechos el del fracaso, puede ser incomprensible y constituir fuente de sospecha, motivo de vergüenza, muestra de ingratitud y hasta síntoma de locura. Todos estos sentimientos experimentados por el artista frente al desconcierto de quien no comprende su vocación buscan su expresión de manera lúcida al percibirse como una experiencia de dimensión humana y encuentran una vía de comunicabilidad en el arte que, desde el punto de vista de Ricoeur, no es sentimiento o, mejor dicho, hay que entender por sentimiento algo muy distinto a lo que entendemos habitualmente: es una manera específica de encontrarse en el mundo, de orientarse en él, de comprenderlo e interpretarlo.

Pero, lo propio del lenguaje poético es, en general, abolir la referencia del lenguaje ordinario, descriptivo en primer grado y abrir una nueva dimensión de realidad que queda significada por la fábula. Es decir, se anula la referencia descriptiva a favor de una referencia metafórica cuyo carácter heurístico es capaz de mostrar la naturaleza ambigua de los conceptos y los sentimientos, como el de orfandad (abandono, pero también renuncia), a un tiempo bello, por liberador, y siniestro, entendiendo por siniestro lo que escapa a las posibilidades de la representación y que para *hacerlo llegar* debe comunicarse metafóricamente, bajo la forma de una construcción que no “ilustra” un sentimiento sino que lo provoca con cada lectura.

El cuento habla de un sentimiento que desarrolla el ser humano desde que se percibe como una criatura desarraigada, echada tras su nacimiento a un mundo extraño que no deja de asombrarlo y de horrorizarlo, situación que a lo largo de nuestra existencia no desaparece: “cada minuto nos echa al mundo; cada minuto nos engendra desnudos y sin amparo; lo desconocido y ajeno nos rodea por todas partes” (Paz, 1998: 144). Desde el nacer, nuestro vivir es un permanente estar en lo extraño e inhospitalario, un radical malestar que puede ser aliviado por la presencia del ser amado, pues el amor es un

ir al encuentro. En la espera todo nuestro ser se inclina hacia delante. Es un anhelar, un tenderse hacia algo que aún no está presente y que es una posibilidad que puede no producirse [...] a medida que crecen la impaciencia y el anhelar, el paisaje se aleja [...]. Todo se ha puesto a vivir una vida aparte, impenetrable. El mundo se hace ajeno. Ya estamos solos. La espera misma se vuelve desesperación, porque la esperanza de la presencia se ha trocado en certidumbre de soledad. No vendrá. No habrá nadie. No hay nadie. Yo mismo no soy nadie [...]. La presencia rescata al ser. O mejor dicho, lo arranca del caos en que se hundía, lo recrea. Nace el ser de la nada. Pero basta con que no me mires para que todo caiga de nuevo y yo mismo me hunda en el caos (Paz, 1998: 151-152).

Esa reflexión de Paz sobre la capacidad *generadora de ser* propia del amor, del reconocimiento del amado a través de la mirada es justo el reverso de lo que ocurre en “Orfandad”, donde la pesadilla extiende sus límites borrándolos y la soledad y el desencuentro no tienen alivio en ninguno de los polos de la realidad; donde —no obstante— la espera estéril rinde su mejor y más paradójico fruto: el autoconocimiento, a través de la mirada que la narradora vuelve sobre sí. Tras el incidente que transformó su mundo, quien relata se obliga a recuperarlo, pero no tal y como era, sino ya reordenado a la luz de la inteligencia que le brindan unos ojos bien abiertos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN, CLAUDIA (2000), *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Ediciones Casa Juan Pablos.
- ARREDONDO, INÉS (1988), “Orfandad”, en *Obras completas*, México, Difocur/Siglo XXI, pp. 121-122.
- , “Río subterráneo”, en *Obras completas*, México, Difocur/Siglo XXI, pp. 125-134.
- GÓMEZ BELTRÁN, RICARDO (2005), “En busca de la aceptación y el reconocimiento: parricidio simbólico y desvalimiento en ‘Orfandad’, de Inés Arredondo”, en Luz Elena Zamudio (coord.), *Lo*

*monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*, México, Casa Juan Pablos/UAM-Iztapalapa, pp. 105-116.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA (1996), *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, México, Conaculta-Fondo Editorial Tierra Adentro.

PAZ, OCTAVIO (1998), *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.

RICOEUR, PAUL (2001), *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

ROCHA ROMERO, GILDA (2004), “El compromiso con la palabra en la narrativa de Inés Arredondo”, *La palabra y el hombre*, 132, Universidad Veracruzana, pp. 117-132.