

# LA FUNCIÓN DEL SÍMBOLO EN LOS CUENTOS “ESTÍO” Y “EL ÁRBOL” DE INÉS ARREDONDO\*

Aglaía SPATHI

## Abstract

*The Mexican writer uses symbols with the intention to put emphasis on existential issues that human beings face throughout their lives. Crossing the threshold of these symbols, enables us to redefine the conflicts that her characters encounter in their relationships, given the fact that symbols give a direct view of the world and offer a profound and substantial knowledge of a particular story.*

*The characters of Arredondo take ownership of the symbols and with their experiences they give us a very valuable lesson since through them we learn the changing and dialectical, which is the path of the life.*

**Keywords:** *Symbols, existential issues.*

## Özet

*Meksikalı yazar, insanların yaşamları boyunca karşılaştığı varoluşsal sorunlara vurgu yapmak amacıyla simgeler kullanmaktadır. Simgeler dünya üzerine doğrudan bir bakış sunduğundan ve belirli bir hikaye hakkında derin ve zengin bir bilgi verdiği için, bu simgelerin kullanımı, eser karakterlerinin ilişkilerinde yaşadığı çatışmaların yeniden tanımlanmasına olanak sağlar.*

*Simgeler Arredondo karakterlerinin üzerinden ilerlemektedir; yaşamın değişkenliğini ve eysimselliğini aktardığından, onların deneyimleri okura çok değerli bir ders vermektedir.*

**Anahtar kelimeler:** *Simgeler, varoluşsal sorunlar.*

---

\* Este artículo es la ponencia amplificada que se presentó en las IV Jornadas Internacionales Hispánicas de Literatura y Lingüística, el 20-21 de mayo de 2014 en la Universidad de Estambul, Facultad de Letras, organizadas por el departamento de Lengua y Literatura Españolas.

Las letras mexicanas se han enriquecido por la contribución de la obra de Inés Camelo Arredondo quien nació en Culiacán, Sinaloa (México) el 20 de marzo de 1928 y falleció en la ciudad de México en 1989. La autora pertenece a la Generación de Medio Siglo, un grupo de jóvenes escritores que empezaron a publicar en la década de 1960; sobresalientes integrantes del grupo eran Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, para citar algunos. En su cuentística aborda temas como el incesto, el valor de la mirada o la complejidad de las relaciones humanas que se embrollan por la muerte.

En su producción literaria se vislumbra la búsqueda de un sentido a su propia existencia: “La literatura no le ha dado un orden a mi vida sino que la ha hecho posible, sin literatura yo no puedo vivir” (Quemain 1989: 3). En los cuentos “Estío” y “El árbol”, hay una relación en cuanto al empleo de símbolos como elementos esenciales y estructurales; en ellos se entretajan los símbolos del amor, de la muerte, del erotismo y de la naturaleza. La escritora mexicana, en sus cuentos describe retratos de hombres y especialmente de mujeres que “sufren por causa de los códigos morales establecidos” (Pandís Pavlakis 1998: 344) con el propósito de dar a su obra una unidad simbólica convirtiendo las figuras femeninas en símbolos de esos temas. El estudio y la reinterpretación de esos símbolos y su función será el objetivo del presente trabajo.

El “Estío” trata el tema del incesto en nuestros días: la madre de Román, estudiante universitario, quedó viuda joven y depositó todo su amor en él. El amigo de su hijo, Julián, empieza a enamorarse de ella que acaba declarando el amor incestuoso que siente por su hijo. El cuento tiene gran valor semántico y nos sitúa en una entidad temporal específica; asimismo, como estructura narrativa dentro del cuento, se compone de dos historias, es decir, la historia de la protagonista y Julio y la de la protagonista y Román. En efecto, las dos historias son en realidad una: la del deseo del personaje femenino. La voz narrativa es la de una mujer joven, la madre de Julio. En “Estío” se identifican por la grafía ocho secuencias.

En el inicio, la protagonista se abandona al ritmo de la naturaleza, sin importarle si esto es ajeno a la moral: “Estaba sentada en una silla de extensión a la sombra del amate, mirando a Román y Julio practicar el *volley-ball* a poca distancia. Empezaba a hacer bastante calor y la calma se extendía por la huerta” (Arredondo 1991: 11). En sus palabras se denota un estado de ánimo apacible y relajado, propio de los días veraniegos; así, lenguaje y paisaje se entretajan y mar, playa, arena, sol, huerta, plantas e insectos se convierten en cómplices del despertar doloroso del deseo. En el cuento, se plantea un mundo plagado de símbolos desde la primera secuencia: cuando la madre entra

en la recámara de Román para preparar la llegada de Julio, la narradora nos describe su propia aceptación ante el hecho de que su hijo ha dejado de ser niño fijándose particularmente en dos objetos: el payaso y el reloj:

De sobre la repisa quité el payaso de trapo al que Román durmiera abrazado durante tantos años, y lo guardé en la parte alta del *closet*. Las camas gemelas, el restirador, los compases, el *mapamundi* y las reglas, todo estaba en orden. Únicamente habría que comprar una cómoda para Julio. Puse en la repisa el despertador, donde estaba antes el payaso [...] (Arredondo 1991: 12)

El payaso simboliza la infancia de Román, que ella quiere guardar y por eso es reacia a tirarlo; además el despertador está ligado “a la idea de movimiento perpetuo, de paso del tiempo” (Cirlot 1997: 387).

En “Estío”, la naturaleza cobra un carácter simbólico muy intenso, dado que sus elementos se transforman en símbolos eróticos lo que se nota en la escena de los mangos para la cual Fabienne Bradu declaró: “Con esta sola escena Inés Arredondo logra sugerir una saturación de sensualidad en la mujer; de gozosa sensualidad y de abandono al placer” (Bradú 1987:37). Así pues, los tres mangos se relacionan con los tres vértices del triángulo que forman Román, Julio y la protagonista; además, estos representan la carne, o sea la unión de los cuerpos que la mujer desea consumir:

Más tarde me levanté, me eché encima una bata corta, y sin calzarme ni recogerme el pelo fui a la cocina, abrí el refrigerador y saqué tres mangos gordos, duros. Me senté a comerlos en las gradas que están al fondo de la casa, de cara a huerta. Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; arranqué un trozo grande, que apenas me cabía y sentí la pulpa aplastarse y al jugo correr por mi garganta, por las comisuras de la boca, por mi barbilla, después por entre los dedos y a lo largo de los antebrazos. Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a comer el tercero. (Arredondo 1991: 13-14)

Sin embargo, en dicha escena cargada de erotismo, aunque el personaje principal parece al principio disfrutar de aquellos momentos agradables, luego siente asco cuando “[...] el jugo sobre la piel empezó a secarse rápidamente y a ser incómodo, a ser una porquería” (Arredondo 1991: 14). Por otro lado, el mango insinúa la fruta del pecado que simboliza el deseo de lo prohibido; por eso, alude a la caída de Eva y su expulsión del paraíso.

Otro objeto significativo es el árbol que alude a una imagen simbólica del ser humano, que proyecta el deseo amoroso de la mujer: “Me apoyé en un árbol [...]. Sin que lo pensara, mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina, y el áspero ardor de la corteza. [...]” (Arredondo 1991: 16). En este fragmento, la transferencia del objeto se da mediante el árbol. Román es esbelto y robusto como el árbol. Además, al final del cuento, aparece la misma imagen pero esta vez es el cuerpo de Julio que se compara con el árbol: “[...] mis dedos tantearon el torso como árbol, y aquel cuerpo joven me pareció un río fluyendo igualmente secreto” (Arredondo 1991: 18). En esta cita podemos mencionar que el río también simboliza el cuerpo del amado inalcanzable por estar en constante movimiento. De modo similar, en buena parte de la cuentística arredondiana destaca la presencia del agua y su poder ritual que se asocia directamente con la mutación interna de los personajes: basta con el ingreso al agua o la simple contemplación de un río para acceder a la aniquilación de una forma de ser y al surgimiento de una nueva manera de actuar y de sentir. En “Estío”, el cuerpo de Román comparado con el río “es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia el abandono y el olvido” (Cirlot 1997: 391). En el caso del cuerpo de Román se aplican ambos significados: es joven, bello, deseable y conlleva la promesa de la fertilidad. Cabe añadir que en “Estío”, la protagonista y la naturaleza laten juntas, de tal modo que ésta se vuelve un reflejo de lo que la mujer siente por dentro y por fuera; de tal modo, cuando ella abandona su cuerpo en las aguas del mar, se anuncia el proceso de ruptura:

[...] me encaminé hacia el mar, fui entrando en él paso a paso, segura contra la resaca. El agua estaba tan fría que de momento me hizo tiritar; pasé el reventadero y me tiré a mi vez de bruces, con fuerza. Luego comencé a nadar. El mar copiaba la redondez de mi brazo, respondía al ritmo de mis movimientos, respiraba. Me abandoné de espaldas y el sol quemó mi cara mientras el mar helado me sostenía entre la tierra y el cielo. Las auras planeaban lentas en el mediodía; una gran dignidad aplastaba cualquier pensamiento; lejos, algún grito de pájaro y el retumbar de las olas. (Arredondo 1991: 15)

En esta cita, se observa que el mar se personifica y ocupa el lugar del amante perdido y añorado. Aunque en un principio el agua helada la hace temblar, es más fuerte el deseo de placer y sensualidad y la mujer emprende la experiencia

físico-amorosa. La autora emplea un juego de oposiciones: sol/quemante -mar/helado. De tal modo, por una parte, el sol aparece como elemento destructivo (Chevalier y Gheerbrant 1993: 949) y por otra, el mar como fuente de vida (Chevalier y Gheerbrant 1993: 689). Otra oposición es la de la tierra-cielo. La tierra “se opone simbólicamente al cielo como el principio pasivo al principio activo; el aspecto femenino al aspecto masculino de la manifestación; la oscuridad a la luz [...]” (Chevalier y Gheerbrant 1993: 992).

El “Estío” se desarrolla en pleno verano lo que alude a la luz que se opone a la oscuridad de la noche, ideal para la realización del incesto. No obstante, la oscuridad nocturna, el silencio, las palabras no dichas que ponen al desnudo una realidad interna e individual constituyen el escenario del encuentro con Julio. En este punto, cabe destacar la contradicción aparente que enuncia la protagonista:

Un roce y un como temblor, la vibración que deja en el aire una palabra, sin que nadie hubiera pronunciado una sílaba, y me puse de pie de un salto [...]. Ahora sabía quién estaba del otro lado de la puerta [...]. En la oscuridad era imposible mirarlo, pero tampoco hacía falta, sentía su piel muy cerca de la mía. Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos. (Arredondo 1991: 17)

El tema de la mirada, tan constante en la obra narrativa de Inés Arredondo, cobra especial relevancia en el cuento: todos los personajes del “Estío” se lanzan a descifrar el misterio de la mirada. En una escena que flota entre la realidad y lo irreal, la oscuridad alude a la ignorancia y la ceguera, y todo eso se conjunta en la tragedia griega, en el mito de Yocasta. Igualmente, el personaje femenino busca una escapatoria para librarse de la presión que, por fin, encuentra mediante el mecanismo del desplazamiento en Julián: “y en la ceguera de la noche [...] pronunci[ó] el nombre sagrado”, o sea, el de Román el hijo deseado e intocable (Arredondo 1991: 18).

En resumen, es precisamente en estas secuencias finales, donde se notan el desenmascaramiento de los personajes y su definición; es el momento de la toma de conciencia de la protagonista y de la expiación; de ahí que ella necesite dar una explicación aclarando que todas las perturbaciones que había mostrado en el cuento eran de manera inconsciente; de tal modo, ahora que ha liberado su conciencia, gracias a Julio, se redime de toda culpa y al mismo tiempo protege a su hijo:

La tarde anterior a su partida hablé con él por primera vez a solas después de la noche del beso, y se lo expliqué todo lo mejor que pude; le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera aquello, pero que no creía que mi ignorancia me hiciera inocente.

-Lo nuestro era mentira porque aunque se hubiera realizado estaríamos separados. Y sin embargo, en medio de la angustia y del vacío, siento una gran alegría: me alegro de que sea yo la culpable y de que lo seas tú. Me alegra que tú pagues la inocencia de mi hijo aunque eso sea injusto. (Arredondo 1991: 18)

El personaje femenino llama *aquello* a su deseo incestuoso, obedeciendo a un ritual para exorcizarlo; esta palabra es la *señal* de la que hablaba Inés Arredondo y así, se queda al descubierto la ruptura de un orden establecido. Al final, un símbolo religioso cierra el cuento con la expulsión de la transgresora del paraíso y su condena a la soledad perpetua.

Antes de continuar con el análisis del cuento “El árbol”, conviene poner énfasis en su evidente continuidad temática con “Estío”. En efecto, la cronología lógica del “El árbol” antecede a la de “Estío”, pero en esta comunicación se ha respetado el orden elegido por Arredondo que en una entrevista, dio su explicación sobre tal elección:

[...] hay dos cuentos incluidos en *La señal*, “Estío”, con el que abro el libro, y “El árbol”, que guardan un parentesco del que llegué a pensar en términos de novela. Sin embargo, en el orden del libro no los acomodé cronológicamente para que no resultara obvia la continuidad temporal que los une. En “El árbol” la mujer, recientemente viuda de Lucano Armenta, ha quedado suspendida en su dolor con su hijo de cuatro años, fecha significativa que será retomada al inicio del cuento titulado “Estío”[...]” (Quemain 1996: 155)

“El árbol” es narrado primero por un narrador no identificado y después por la protagonista; el cuento consiste en cuatro secuencias y transcurre en un tiempo que no es cronológico. Por consiguiente, a lo largo del texto el narrador omnisciente nos traslada de un pasado remoto a un pasado más cercano con destellos de presente y futuro. En la primera parte, el narrador retrata el momento en que Lucano Armenta, planta un árbol para su hijo recién nacido bajo la mirada tierna de su joven mujer: “La mujer que llevaba en brazos al recién nacido tendría dieciocho años cuando mucho y no dejaba de mirar a Lucano mientras él paleaba y sudaba.” (Arredondo 1991: 43). En esta primera secuencia rica en símbolos del amor y de la muerte, el sudor del

hombre es sinónimo de vida, actividad y realización; de tal modo, él decide plantar un árbol que es un símbolo dual: alude a la vida, o sea, la culminación del amor que se materializa con el niño pero al mismo tiempo simboliza la semilla de la destrucción, de la muerte, del olvido porque sus esfuerzos podrían interpretarse como símbolos de muerte también: paleando Lucano hace alusión a cavar su propia tumba; es porque, el narrador desconocido, que podría ser la protagonista, quiere cortar el árbol para arrancar el recuerdo de Lucano y no dejar rastro de su vida común: “Hay un gran árbol, pero no puedo mirarlo, y he dicho que mañana lo vengan a cortar” (Arredondo 1991: 43). Cabe añadir que el árbol es uno de los símbolos importantes para todas las culturas puesto que representa: “La vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. [...]” (Cirlot 1997: 89-90).

Otro de los elementos simbólicos que admite una doble lectura de vida y muerte, es el llanto del “chiquitín [que] lloró porque lo apretaban, y ellos se rieron a carcajadas del llanto, del olvido, del niño” (Arredondo 1991: 43). Este llanto prefigura la idea de la muerte y del olvido que ella genera. También la última frase funciona de doble manera: “Se miraron como si la sola mirada pudiera fundirlos. Luego Lucano la dejó y plantó el árbol” (Arredondo 1991: 43). La palabra *fundir* se asocia primero con el sol, fuente de vida, y al mismo tiempo con la muerte, pues, cuando Lucano dejó a su mujer, es como si dejara la vida; asimismo, se alude a la mirada, como la única salvación contra la muerte que les queda a la mujer y a Lucano.

La segunda secuencia describe la huerta que nos hace pensar en un paraíso terrenal semejante al paraíso perdido. La naturaleza, es radiante, vital; las palabras que lo demuestran son: jardín, amate, huerta, río, enredaderas, sol. No obstante, la “huerta umbrosa” nos transporta en un escenario lúgubre y sombrío, adecuado para velar a Lucano: “En ese portal, hace muchos años, cuando Román tenía cuatro, velamos el cuerpo de Lucano Armenta” (Arredondo 1991: 43). De la misma manera, en la tercera secuencia predominan los símbolos de la vida y de la muerte. “[...] Imposible era que el sol estuviera alto, que existieran una hora marcada por un reloj, un pasado, un futuro, que Lucano estuviera ahí, sin moverse” (Arredondo 1991: 43). Por ende, los símbolos de la vida constituyen: el sol dador de vida y el reloj que marca el transitar por el tiempo vivible; al otro lado se encuentra el miedo que produce constatar la realidad de la muerte que lleva a los personajes a componer una especie de autoengaño para tratar de ignorarla: no se puede aceptar la propia muerte, por eso, en primer lugar, Lucano sonríe : “esperaba paciente a que aquel segundo en que tropezó y su

dedo rozó el gatillo fuera revocado; estaba seguro, él también, de que aquello no era posible, por eso sonreía.” (Arredondo 1991: 43-44). En segundo lugar, la protagonista se rebela contra aquella muerte prematura afirmando: “Yo les decía que eso era imposible, pero ellos ya se habían acostumbrado también al imposible. Ni su padre, ni un amigo que comprendiera que él no podía morir así.” (Arredondo 1991: 44) En esta secuencia Arredondo sitúa la larga escena siniestra y conmovedora del velorio en medio de la oscuridad de la noche cuando reinan los símbolos de la ausencia y de la muerte; presenta a una mujer frustrada que quiere quedarse con su marido en la noche de velación esperando “toda la eternidad a que se levantara” (Arredondo 1991: 44). Para ella su marido hace esfuerzos por volver a la vida por eso, mediante su amorosa mirada, trata de imprimirle vida a su cuerpo inmóvil: “Sus pestañas se agitaron vivamente, como un parpadeo de velas, y volvió a quedarse quieto” (Arredondo 1991: 44). “Veinte manos” tratan de detener a la mujer, quien no quiere separarse de su marido porque él “creyó tal vez que ya lo había abandonado” (Arredondo 1991: 44).

En la cuarta secuencia, la narradora incluye nuevamente al niño, para oponer los símbolos de la vida frente a los de la muerte; él se asocia con el inicio de su vida y su padre con su final. Paralelamente el niño le insufla vida a la madre y la tranquiliza porque su presencia la ayudará a recuperar de la muerte de su marido.

Sintetizando, los personajes de ambos cuentos parecen encerrados en zonas prohibidas, atormentados por sus deseos reprimidos; su existencia, su destino se definen o cambian mediante el lenguaje usado por la escritora que resulta cargado de símbolos; este lenguaje tiene el poder de traducir lo insospechado y nos invita a descifrar el verdadero sentido de los cuentos.

De este modo, entre “Estío” y “el árbol”, subyace una relación evidente: el universo narrativo cobra vida a través de los símbolos del erotismo, de la naturaleza, del amor y de la muerte que ofrecen el conocimiento profundo y sustancial de la historia imprimiéndole su real trascendencia; pues el símbolo pertenece a “las modalidades más secretas del ser” (Eliade 1992: 12). Los personajes de ambos cuentos conviven con los elementos de la naturaleza en el mismo espacio geográfico: la huerta frondosa-umbrosa y el río; de esta manera, se logra un sentido de continuidad entre los cuentos en cuestión. En “Estío”, el entorno paradisíaco nos hace pensar en Eldorado, el lugar añorado de la infancia de la autora, donde hay árboles inmensos, frutas jugosas, calor asfixiante, relámpagos que auguran futuras desgracias. Respecto a este paisaje idílico Arredondo aclara que: “[...] es la tierra del hombre, el suelo perfecto



para el mito, es mito ya, y sólo espera la palabra que lo nombre. Mi esperanza es poder decirla” (Arredondo 1985: 9). Paralelamente, en los dos cuentos, se vislumbra la relación establecida con el árbol: el lector está ante el mismo árbol, y frente a él, los personajes interactúan según su propia estrategia. Respectivamente Graciela Martínez Zalce comenta:

Román y su madre, pues, tienen un tótem: el árbol que Lucano sembrara. El narrador observador quiere atentar contra él. En el inicio del cuento lo dice: “Hay un gran árbol, pero no puedo mirarlo, y he dicho que mañana lo vengán a cortar” (43). Atentará, entonces, contra la memoria del padre. Y la madre sólo tendrá al hijo para aferrarse a él. En “Estío”, Román ha dejado de ser un niño. Y su madre aún es una mujer joven. De él sólo sabemos cómo lo ve ella (igual que miraba a Lucano, fuerte y vigoroso, plantar el árbol). De ella, en cambio, conocemos la sensualidad que se agita en su interior. (Martínez Zalce 1996: 76)

Encima de eso, la función del árbol esclarece la causa del incesto en “Estío”: la mujer que ha perdido a su marido años atrás ahora sólo tiene a Román, fruta prohibida y codiciada.

La vida de los personajes de ambos cuentos se rige por sentimientos de amor, deseo prohibido, soledad, pérdida del ser amado y muerte: la mujer-esposa-madre se complementa por dos figuras masculinas que le dan sentido a su existencia: Lucano y Román. Asimismo, ella funciona como un símbolo dual, es un objeto amado y también un símbolo de la perdición y del pecado. De modo igual, Román alude a lo prohibido y simboliza a la figura paterna: es la continuidad de Lucano Armenta.

En conclusión, los personajes arredondianos, poniendo al descubierto sus historias secretas consiguen transformar su mundo interior y se convierten en seres confundidos que:

[...] se mueven en un campo emocional que muchas veces ‘no comprenden’, no pueden explicar racionalmente. [...] El ‘sentido’ arredondiano no está en el lenguaje racional, sino en el silencio que subyace en el texto, y el significado se acerca más al término místico de ‘revelación’, una manifestación de lo secreto, lo oculto, lo misterioso que sólo se percibe a veces en la mirada y que da ese ‘presentimiento de una verdad’ que escapa a la función racionalizadora [...] (Domecq 1995: 244)

**Referencias Bibliográficas**

- Arredondo, Inés (1991) *Obras Completas*, Siglo XXI, México.
- (1985) “Autobiografía” *Sábado Suplemento Cultural de Unomásuno* 17: 9.
- Bradu, Fabienne (1987) *Señas Particulares, escritora*, FCE, México.
- Chevalier, Jean, y Gheerbrant Alain (1993) *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997) *Diccionario de Símbolos*, Siruela, Madrid.
- Domecq, Brianda (1995) “La callada subversión”, *Sin Imágenes Falsas, sin Falsos Espejos, Narradoras Mexicanas del siglo XX*, El Colegio de México, 244.
- Martínez Zalce, Graciela (1996) *Una Poética de lo Subterráneo: la Narrativa de Inés Arredondo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Eliade, Mircea (1992) *Imágenes y Símbolos*, Editorial Taurus, Madrid.
- Pandís Pavlakis, Efhymia (1998) “Las Figuras Femeninas en el Cuento ‘La Sunamita’ de Inés Arredondo, a través de una Aproximación Estructuralista” *Colección Cuadernos* 41:344.
- Quemain, Miguel Ángel (1989) “Entrevista con Inés Arredondo”, *Casa del Tiempo* 86: 3.
- (1996) *Reverso de la Palabra*, El Nacional, México.