

Desbordar y bordar la imagen: una lectura visual de dos cuentos de Inés Arredondo

Overflowing And Embroidering The Image: A Visual Reading Of Two Short-Stories By Inés Arredondo

Flor de Liz Ibáñez Ruiz^{1*}

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA- AZCAPOTZALCO

e-mail:liz.ibanez.ruiz@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-3513-0887>

<https://doi.org.10.54167/leteo.v7i13.2282>

Artículo enviado: 03/03/2026

Artículo aceptado: 15/05/2026

1 * Flor de Liz Ibáñez es licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM. Maestra en Psicoterapia Psicoanalítica por la Asociación Psicoanalítica Mexicana. Cuenta con la Especialización en Literatura Mexicana de Siglo XX por la UAM. Actualmente cursa la Maestría en Literatura Contemporánea. Fue docente del Sistema Incorporado UNAM, así como del Bachillerato Internacional (IB). Ha publicado en la *Revista Academia* y en *Temas y Variaciones*. Actualmente se dedica a la consulta privada de adolescentes y adultos. Algunas de sus áreas de interés son el vínculo entre artes plásticas y literatura, la clínica psicoanalítica contemporánea y los estudios de género.

Resumen: En este artículo se propone revisar cómo dialoga la imagen y la narrativa en dos cuentos de Inés Arredondo tomando como eje la poética e influencias literarias de la autora. Como parte de la Generación de Medio Siglo, la autora se adscribió a la búsqueda de un arte cosmopolita que abrevara tanto de la literatura como de las artes plásticas. Sin embargo, este vínculo ha sido poco destacado por la crítica, por ello este artículo coloca en el centro el mecanismo de la imagen para dar cuenta de cómo Arredondo dialogó con las innovaciones de su época. En ese contexto, por un lado, se destaca el vínculo con Georges Bataille y Jorge Cuesta, pues hacen legible el tópico de la locura comprendida como la experiencia de lo sagrado que se expresa en la reunión de los contrarios. Por el otro lado, se rescata el lazo con la tradición de la narrativa moderna, particularmente con Katherine Mansfield, quien, a juicio de Arredondo, elabora cuentos como estampas chinas que suspenden el tiempo. A partir de estos elementos, se busca destacar una narrativa que construyen con y desde la imagen.

Palabras clave: narrativa moderna; imagen poética; visualidad; tradición.

Abstract: This article aims to examine the interplay between imagery and narrative in two short stories by Inés Arredondo, focusing on the author's poetics and literary influences. As a member of the Mid-Century Generation, Arredondo embraced the pursuit of a cosmopolitan art form that drew inspiration from both literature and the visual arts. However, this connection has received little attention from critics; therefore, this article focuses on the mechanism of the image to explain how Arredondo engaged with the innovations of her time. In this context, on the one hand, the connection with Georges Bataille and Jorge Cuesta is highlighted, as they make legible the theme of madness understood as the experience of the sacred expressed in the meeting of opposites. On

the other hand, the article highlights the connection to the tradition of modern narrative, particularly with Katherine Mansfield, who, in Arredondo's view, crafts stories like Chinese prints that suspend time. Based on these elements, the article seeks to highlight a narrative constructed with and from the image.

Key words: Modern Narrative; Poetic Imagery; Visuality; Tradition.

En el panorama de las letras mexicanas, Inés Arredondo (Culiacán, 1928/ Ciudad de México, 1989) se sitúa como una de las mejores cuentistas de la Generación de Medio Siglo por la cohesión interna de sus relatos, el tratamiento de tópicos como la locura, la perversión y lo sagrado; y, sobre todo, por la forma en que escribió sobre lo íntimo de las relaciones desde una perspectiva femenina. Todo esto se condensa en una obra que se compone por tres libros de cuentos y una obra infantil: *La señal* (1965), *Río Subterráneo* (1979), *Historia verdadera de una princesa* (1984) y *Los espejos* (1988).

Recientemente, Claudia Albarrán, su principal biógrafa, ha hecho un esfuerzo por reunir entrevistas, reseñas y ensayos bajo el título de *Ensayos* (2012). Sin embargo, aún queda material por visitar en diferentes suplementos, periódicos y revistas como *Revista de Literatura Mexicana*, *sábado*, *Suplemento Siempre*, *La cultura en México*, *Cuadernos del Viento*, *La palabra y el hombre*, en la medida que Arredondo tuvo una actividad intelectual que contempló no solamente literatura, sino que también atendió teatro, poesía, traducción y cine desde la crítica.

Este compromiso con el oficio y con la crítica se enmarca en una discusión que justamente promovió la Generación de Medio Siglo, y a la cual perteneció Arredondo. Según Armando Pereira, los vasos comunicantes que unieron a Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Luisa Josefina Hernán-

dez, Josefina Vicens o José de la Colina, sin duda, fue el espíritu crítico, la óptica cosmopolita, la intención de profesionalizar la escritura y la crítica cultural, entendiéndola como un ejercicio que abarcaba tanto literatura como cine, pintura o teatro. (1995).

Fue así como, en este afán cosmopolita, estos artistas experimentaron con las artes visuales. Por ejemplo, Salvador Elizondo destaca como uno de artistas que más experimentó con la imagen, atendiendo a las complejidades de traducción entre sistemas y complejizando el sistema de la escritura. Organizó *Farabeuf* (1965) alrededor de una imagen sobre tortura china. Por su parte, tanto Josefina Vicens como Inés Arredondo incursionaron en adaptaciones cinematográficas y trasladaron el texto al movimiento del cine. En el polo de la crítica, Juan García Ponce fue un entusiasta de la pintura y aludió en sus obras a autores de la narrativa moderna de forma constante. Como podemos observar, distintos autores de esta generación se convirtieron en referentes sobre la experimentación entre imagen y literatura. Con mayor frecuencia García Ponce y Elizondo. Sin embargo, ¿qué ocurre con la escritura de Inés Arredondo?

Este artículo busca releer de qué forma aparece la imagen en la narrativa de la autora, comprendiéndola como miembro de un grupo que reflexionó hondamente alrededor de la visualidad. Como lectura inicial se considera que la imagen funciona para articular la experiencia de lo sagrado manifestada siempre a partir de los contrarios. En este sentido, la imagen responde a un diálogo con la poética de escritores como Jorge Cuesta y Georges Bataille, pues la síntesis de los contrarios o la idea del diablo en la poesía no sólo es legible desde el modelo francés, también responde a una tradición poética mexicana que ya buscaba lo universal en la poesía.

Aunado a ello, la imagen en Arredondo también responde al modelo de la narrativa moderna que ya venía gestándose con autores como Marcel Proust y Virginia Woolf. Sin duda, esta línea nos lleva a pensar en una forma de escritura donde el tiempo queda suspendido privilegiando el espacio y la experiencia interior que por su naturaleza es inaprensible. Por ello recurre a la imagen como modo de evocación y aprehensión del mundo. En este orden de ideas, la cuentística de Arredondo tiende un vínculo con Katherine Mansfield y Gilberto Owen, escritor que también experimentó con la imagen en su narrativa, particularmente en *Novela como nube* (1928). Veremos más adelante cómo algunos de estos mecanismos son análogos a los que se presentan en el cuento “Mariposas nocturnas”.

Esta propuesta de lectura se ancla, tanto en la estructura narrativa como en la lectura de la tradición de la autora, quien reflexionó constantemente sobre su preceptiva e influencias literarias. Como miembro de la generación, la crítica sobre el oficio y la escritura ocupó un lugar privilegiado. Muestra de ello son las distintas entrevistas y conferencias que dio al respecto, así como el oficio de reseñista que da cuenta de una mirada aguda.

I Recepción de la crítica e influencias

En vida su obra recibió una crítica positiva de colegas como Juan García Ponce, Humberto Batis y Ramón Xirau. Sin embargo, también es cierto que, por muchos años, su obra permaneció en la sombra, casi a manera de escritura subalterna. Fue gracias al trabajo de distintos investigadores² que la obra sinaloense apareció rápidamente en la genealogía de las escritoras mexicanas de siglo XX. Destacaron un tratamiento innovador respecto a temas como la locura, la perversidad, la mirada, lo sagrado y la otredad. La crítica

2 Destaca la investigación de Claudia Albarrán con *Luna Menguante. Vida y obra de Inés Arredondo* (2000), el estudio crítico del Taller de Teoría y Creación Literaria Diana Morán con la publicación de *Lo monstruoso es habitar en otro: encuentros con Inés Arredondo* (2005), *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo* (1996) de Graciela Martínez Zalce, *El mal en la narrativa de Inés Arredondo* (2008) de Angélica Tornero, *Poética del voyeur, poética del amor: Juan García Ponce e Inés Arredondo* (2013) de Maritza Buendía, por mencionar algunos ejemplos.

literaria se ha orientado hacia el tratamiento temático de sus cuentos, debido a la novedad que significó, en su momento, el abordaje sobre la búsqueda del ser y la noción de revelación, por lo que enfoques filosóficos, feministas y psicoanalíticos resultaron idóneos, en su momento, para abordar su obra.

Al igual que sus compañeros, rápidamente se le relacionó con la obra de Georges Bataille, Pierre Klossowski, Nietzsche, Thomas Mann, por mencionar algunos. Sin embargo, vale la pena distinguir que Arredondo tejía una escritura desde su particular poética, distinta a la de sus coetáneos. En “Inés Arredondo: un mundo más profundo y verdadero” reflexiona hondamente sobre su posicionamiento ante la escritura y declaró sentirse influenciada por autores como “Katherine Mansfield, Moravia y Pavese” (27). En “La cocina del escritor” menciona a Thomas Mann, Proust, Arreola, y nuevamente a Mansfield, como sus influencias más importantes. (2012).

Menciona que del primero admira la construcción de “realidades muy detalladas y coherentemente contadas” (43) y de Proust “la manera de desnudar temas y personajes” (43). Respecto a lo que observa en la literatura mexicana, reconoce su admiración por Arreola, porque en su escritura “el narrador pone entre él y su sueño escrito el menor difuminado necesario” (44). Afirma buscar la palabra exacta, más difícil por la exposición.

Podemos concluir en este apartado que en estas primeras entrevistas se aprecia una adscripción a la narrativa moderna, pero no declara de forma explícita cuál es el vínculo con Mansfield, por lo cual es una línea pendiente de explorar. Asimismo, vale la pena subrayar que detenerse en estas genealogías responde a una lectura que busca articularse desde su poética, distinta a la de sus compañeros de generación. En la medida que se puedan explorar estas particularidades, serán más visibles los vínculos que hay entre su narrativa y la visualidad.

II. El vínculo con Katherine Mansfield: la estampa china

De forma póstuma, la investigadora Rose Corral publicará un manuscrito donde Inés Arredondo comentaba la obra de Mansfield, particularmente el cuento “Felicidad”, texto organizado alrededor de la imagen de un peral florecido. También observará cierto paralelismo entre ambas escritoras, sobre todo identificará un vínculo mucho menos explorado: el cuento como una estampa. En este manuscrito, menciona que:

Las obras de la Mansfield son muy parecidas a una estampa, y sobre todo a una estampa china. Nos son dadas sin antecedentes y éstos van surgiendo de manera aparentemente incidental, en un tiempo profundo, más que extensivo, de tal modo que no nos hace sentir que la estampa que vemos esté posada, cargada por su anterioridad, sino que la sentimos como un mero presente, la delineación sencilla de un paisaje espiritual. Está escrita, pintada, hilada, bordada, suspendida en un aire transparente. Pero no olvidemos que está solamente suspendida, es decir, sacada de la historia y de su propia historia, pero cargada con el significado que éstas le han dado a través del tiempo impalpable. (Arredondo, “Felicidad, de Katherine Mansfield”, 2019)

Como se puede apreciar, al parecer, para Mansfield el lector también tenía un papel activo. Y, al igual que la misma poética de Arredondo, la transparencia aparece como un recurso que media entre el narrador y la realidad dada al lector. Entre más fina sea ese mecanismo, más complejo es el artificio literario. Asimismo, resalta una dimensión temporal suspendida que da paso a una imagen profunda que al contemplar revela las diversas capas de sentido que subyacen en ella.

En este mismo orden de ideas, Arredondo señala una economía de recursos que resultan un artificio más para que el lector se sumerja en aquella transparen-

cia. ¿Acaso no la lectura asemeja un procedimiento similar al revelado de una fotografía análoga donde el instante captura un momento temporal? ¿Acaso no es este un procedimiento similar al de la misma Arredondo quien, en algunos cuentos, articula una historia alrededor de una estampa que sumerge al lector en el tiempo mítico que revela lo sagrado?

El vaso comunicante que observa Rose Corral, entre la escritura de Arredondo y Mansfield, permite conjeturar que ambas se adscriben a la tradición de la narrativa moderna, la cual dialoga fuertemente con la imagen y con la articulación que ésta produce en una narración. Mansfield por su lado, en diálogo con el grupo de Bloomsbury y Virginia Woolf, Arredondo articulando desde su propia lectura de Proust, Mansfield y bajo la influencia de los Contemporáneos, particularmente Gilberto Owen y Jorge Cuesta, poetas que también reflexionaron hondamente sobre el arte moderno, la poesía y las vanguardias.

Al revisitar la crítica que hemos mencionado se encuentran constantes lexías que refieren a una imagen: revelar, hacer ver, mostrar. Por ejemplo, al nombrar lo sagrado y lo mítico como tema central de los cuentos, en “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, Rose Corral alude a la *revelación* como un procedimiento que permite mostrar el enigma y lo sagrado que subyace en los cuentos: ese cruce entre lo puro y lo impuro, lo sagrado y lo profano. (1990). Por otro lado, ante cuentos cuya temática se organiza a partir de lo innombrable, se alude a la poesía en su dimensión sonora y visual para comunicar lo indecible que se sitúa en el límite. En este orden de ideas, a continuación, presentamos dos articulaciones de la imagen en la narrativa de Arredondo, entendiéndola desde una tradición vinculada a la narrativa moderna. Por un lado, “Mariposas nocturnas”, cuento legible a partir del vínculo con Mansfield y Owen. En segunda instancia, “Río Subterráneo”, a la luz de Jorge Cuesta y Georges Bataille en su lectura sobre los contrarios.

III Mariposas nocturnas

A partir de la premisa que vincula la narrativa de Arredondo con el grupo de Los Contemporáneos, vale la pena recordar que la autora realizó un trabajo monográfico tanto de Owen como de Cuesta. Ambos poetas coincidían con su búsqueda cosmopolita, y como se sabe, éstos ya habían realizado una innovación sobre la forma literaria en función de la imagen. Fátima Nogueira encuentra que, en *Novela como nube*, Owen utiliza una articulación novedosa entre el tiempo el deseo y la imaginación, motivada por las ideas de Bergson y Freud respecto a la relación con la memoria. Las ideas del primero sobre el tiempo permiten pensar una representación metafórica de la imagen sobre el espejo liberada y multiplicada. Elige la forma mítica en la medida que su personaje principal: “un fantoche que sólo tiene ojos y memoria” repite la misma historia. (2008). Para Nogueira en este personaje, Owen logra articular “el concepto de la imagen en su doble cara de actual y virtual. Así la percepción -los ojos que aprehenden la imagen actual- y el recuerdo-entendido como el pasado que coexiste con el presente creando imágenes virtuales- son indiscernibles e intercambiables” (48).

Esta digresión cobra sentido en la narrativa de Arredondo, en la medida que vuelve a coincidir un procedimiento moderno con la poética de la autora. Particularmente me refiero a la creación de tramas donde *hacer ver* se privilegia por encima de la trama o de la profundidad psicológica de los personajes. En este sentido, también se corresponde al procedimiento de Mansfield sobre suspender el tiempo y privilegiar la experiencia del presente en función de la estampa.

Estos planteamientos permiten leer lo que ocurre en “Mariposas nocturnas” cuento que pertenece al volumen de *Río subterráneo* y donde la imagen tiene un lugar central como intertexto y como motor de la narración, en tanto que el cuento gira alrededor de un personaje opalescente con escasos atributos y que

inicia la narración en una posición de objeto pasivo, sin habla. ¿Cómo puede ser este personaje el héroe del relato?

Iniciemos con una breve síntesis. El cuento toma lugar en El dorado, espacio mítico que alude al Edén bíblico, pero que Arredondo subvierte en toda su narrativa, al representarlo como el espacio de excesos. En este lugar gobierna Don Hernán, un hacendado aristócrata, esteta y mandamás al que le gusta estar rodeado de absoluta belleza. Lótar, amante de don Hernán, es el encargado de buscar jóvenes vírgenes para su amor y es el sirviente más fiel. El relato abre cuando Lótar convence a Lía de ir a la casa-hacienda, lo cual implicaba vender su virginidad.

Ella acepta, sin embargo, algo ocurre en el encuentro, el hacendado queda encantado y decide instruirla en arte, idiomas, equitación y piano para que pueda acompañarlo en reuniones sociales. También que se preste para un ritual que implica desnudarse y permitir ser mirada. La relación entre ellos es similar a la de Galatea con Pigmalión, sin embargo, el giro del cuento radica en que Lía transitará de objeto a sujeto y esto lo sabemos gracias a las imágenes que va proporcionando el cuento, no por su psicología o por las coordenadas espaciotemporales. El relato cobra sentido al desentrañar en juego de miradas que estructura todo el cuento.

En este marco de ideas, tenemos que el título por sí mismo arroja un contraste entre la mariposa obscura y su constante búsqueda de luz, motivo que puede aludir a cómo los personajes del cuento parecen girar alrededor de Don Hernán, un personaje que la mayor parte del tiempo funge como demiurgo que ordena y manda. Por otro lado, el narrador Lótar, sirviente y amante, es el único mediador entre la historia y el lector. Es el encargado de hacer ver una historia donde todo gira alrededor de la llegada de Lía al Dorado, un personaje aparentemente pasivo, sin habla que funge como objeto de arte.

Es decir, el narrador cuenta la historia de otro. Él no es el héroe, sólo es un personaje con una perspectiva limitada, lo cual conocemos como lectores en la medida que él declara su incapacidad para comprender las acciones de los otros. Sobre Lía, el narrador enuncia: “aunque la tuviera presente, la observé y hablé con ella lo menos posible. Aún ahora no sé quién era, ni cómo era, ni por qué hizo lo que hizo” (Arredondo, “Mariposas nocturnas”, 204).

Sin embargo, el lector sabe más gracias a la construcción de la imagen que se va configurando a lo largo de toda la narración. Si bien el personaje de Lía se presenta con pocos atributos y aparentemente sin una profundidad psicológica, sabemos de ella, gracias a que el cuento constantemente nos arroja fuera del texto y dirige nuestra mirada a distintas pinturas que cumplen la función de dotar de atributos a Lía. Si la imagen se lee, el personaje cobra profundidad. Si se elimina esa lectura, permanecemos en el misterio tal como el narrador. Arredondo hace hablar al subalterno a través de la imagen.

En este cuento, la catalización de la narración está organizada a partir de las transformaciones que aluden a Lía, a pesar de ser un actante cuya aparición en la trama alude a una estatua o a un objeto. Aquello que brinda la sensación de transformación y de cambio de estado en el cuento, va de la mano de la posibilidad que tiene este personaje de transitar de objeto a sujeto, de Galatea a Pigmalión.

Estamos frente a un cuento donde el objeto mirado tiene un rol más activo, lo cual es recurrente en el cuento contemporáneo, según lo propone María Isabel Fillinich en *La voz y la mirada*. (1997). Para la autora, la interacción entre sujeto y objeto obliga a ambas instancias a participar de la percepción comprendida como: “lugar no lingüístico en que se sitúa la aprehensión de la significación” (186). Esta interacción constante también ha sido observada por Bungard quien apunta sobre la estructura del cuento que: “las

secuencias visuales se juxtaponen y el hilo conductor que las enlaza entre sí surge de las transformaciones sufridas por el actante sujeto, transformaciones reveladas en los siguientes sintagmas verbales: querer ver, querer ser visto, verse, ser mirado y verse desde la mirada que conjura al ojo” (Bungard, “La ezquizia ojo-mirada en Río Subterráneo”, 51).

A partir de estos sintagmas verbales, podemos establecer que la primera información que conocemos de Lía implica ser mirada, por ello sólo observamos aquello que Lótar puede captar. “Su cara ovalada, de cutis muy fino, se ensombrece o ilumina conforme va leyendo. Porque no se cuida de mí, ni gasta formalismos. Lee y mira los álbumes como si estuviera sola” (200), “su cuerpo blanco resplandecía en una belleza perfecta y misteriosa [...] Ella no se movía, era una estatua”. (206). A falta de acciones, conocemos del personaje gracias a la repetición de adjetivos y lexemas que redundan de forma constante con la función de articular una imagen virtual en este caso, porque no tiene un referente preciso. Sólo sabemos que hay una recurrencia en el color blanco de la piel, una mirada profunda y un uso constante de telas blancas.

En segundo momento estos atributos reiterados vuelven a articularse en el pasatiempo de Don Hernán: disfrutar de la obra de arte como en un ritual y al igual que Pigmalión esculpir su propia pieza:

Dentro, sólo dos quinqués estaban encendidos y Lía en medio de la habitación completamente desnuda. Su cuerpo, blanco, resplandeciente en una belleza perfecta y misteriosa. Don Hernán sacó el gran cofre que estaba en la caja fuerte y comenzó por ponerle una gargantilla de rubíes, luego fue combinando, lentamente, perlas, zafiros, esmeraldas. A veces algo no le gustaba y cambiaba por otro collar, hasta cubrirle el pecho, y luego la cintura, hasta el sexo. Ella no se movía: era una estatua. Él se quedó contemplándola largo tiempo y jugó con la luz de los quinqués, cam-

biándolos de lugar y haciendo chispear las piedras preciosas en diferentes ángulos. Cuando le gustó uno, se recostó sobre su cama y se quedó un tiempo indefinible mirándola. (Arredondo, “Mariposas nocturnas”, 206).

Este era el precio por someterse a una disciplina que la entrenara para departir entre la sociedad burguesa y acceder a los libros, viajes y galerías que le proporcionaba Don Hernán. Posteriormente, el personaje Lía va cambiando de función sujeto, una vez que a los ojos del hacendado ha completado una serie de tareas: tocar el piano para amenizar, cabalgar como una amazona experta, dominar otros idiomas, así como saber comportarse entre la sociedad aristócrata.

Es así como se transita a la secuencia querer ver, la cual tiene lugar en un viaje a Europa donde la única actividad constante es visitar museos que la dejan arrobada ante ciertas piezas. A continuación, se aludirá a ciertas obras plásticas con la finalidad de explicar su vínculo con el cuento. Cabe aclarar que la relación que se establece parte de los referentes que otorga el mismo cuento, aunque escasos, suficientes para aludir a un país, una galería o secuencia de pinturas

Por ejemplo, cuando la narración transcurre en Francia, se alude a Madame Recamier, sin embargo, al salir del texto podemos constatar que este personaje histórico fue pintado en 1800 por Jean Louis David y por Gérard Francois en 1805. Tanto el cuadro *Madame Recamiér* como *Retrato de Juliette Recamier* son cuadros que representan a mujeres de tez blanca envuelta en telas blancas y en una pose donde claramente están posando para el pintor. Lo anterior suma a la imagen que se ha construido de Lía a partir de la recurrencia del blanco, las telas y el binomio artista y obra.



Figura 1. Jacques-Louis David. (1800). *Madame Récamier*. Óleo sobre lienzo. 175 cm x 224 cm. Museo de Louvre, París Francia.



Figura 2. Gérard Francois (1805). *Retrato de Juliette Récamier*. Óleo sobre lienzo. 225 cm x 148cm. Museo Carnavalet, París Francia.

Siguiendo el orden de ideas de Bungard, la mirada de Lía gradualmente transita hacia la introspección, pues parece verse en ciertos cuadros. Sabemos poco, pero Lótar sí observa que ante la *Dánae* (1554) de Tiziano y la *Victoria de Samotracia*, la actitud de Lía es de total contemplación, mientras que ante el *Autorretrato* de Rembrandt lo que sigue es el llanto. El narrador no comprende ¿Por qué contempla unos y llora ante otro? Sin embargo, si ahondamos en los recursos particulares de estos cuadros, nuevamente encontraremos rasgos que nos permiten ver.

Por un lado, *Dánae* es un cuadro que representa a la ninfa recibiendo la visita de Jupiter en forma de oro. Igualmente se encuentra desnuda y posando en una actitud que recuerda el rito de Don Hernán. Según Falomir de este cuadro se pintaron varias replicas a petición del rey Felipe II, y fueron tituladas poesías o fábulas en alusión a las *Metamorfosis* de Ovidio. Se piensa que fueron hechas para contemplarse en privado. (2014)



Figura 3. Tiziano (1554) *Dánae recibiendo la lluvia de oro*. 135 cm x 152 cm Óleo sobre lienzo. Kunsthistorisches Museum

Asimismo, al salir del texto y dirigir la mirada al Autorretrato de Rembrandt, se puede comprender toda una tradición de pinturas vinculadas a la identidad y al reconocimiento que se puede hacer sobre sí mismo. Se sabe que Rembrandt fue especialista en ello, y que cada cuadro buscaba mostrar la imperfección y la transformación de su cuerpo y de su carácter. Tomando en cuenta esta tradición de la pintura como exploración de la identidad y como mecanismo de autorreconocimiento, se puede comprender que la men- ción en el cuento de Arredondo no es azarosa, obedece al proceso de transformación del personaje de Lía. So- lamente que no se da vía la palabra, sino a través de la mirada que transforma al personaje y al lector.



Figura 4. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn (1634). *Portrait of a young man*. Uffizi Gallery, Google Arts & Culture.

Finalmente, la Niké alada refiere a la estatua que acompañaba los barcos griegos con la intención de

evitar el naufragio. También alude a la diosa griega que simbolizaba la victoria, por ello se representa en la pintura sobre el enemigo, o bien, coronando a al- guien. Como se ha mencionado previamente, los atri- butos de la Victoria de Samotracia aluden tanto a la imagen como al carácter del personaje que el lector va formando de Lía. Por un lado, los atributos físicos delatan un vaso comunicante con el título, pues parti- cularmente la mariposa nocturna se caracteriza por posarse con las alas extendidas, al igual que la escul- tura griega.

Podemos pensar que estos atributos contribuyen a transmitir las transformaciones internas que se pre- sentan en el cuento. De igual forma nos anticipa el final donde Lía dejará de someterse al yugo de Don Hernán al negarse a cumplir el ritual de contempla- ción. Así en “Mariposas nocturnas”, la estatua toma vida, lo que enfurece al hacendado. “Sólo yo la vi sa- lir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal” (217). Como en otros cuentos de Arredondo, las líneas finales *hacen ver* la totalidad de un personaje y resuelven la trama a través de la imagen. En este caso, el título del cuento: “mariposas nocturnas”, sumado a los atributos de la Victoria de Samotracia que se mostraron de forma virtual y como forma intertextual, revelan la asunción del personaje como sujeto. Lía, la que fungía como estatua o pintura para ser mirada decide marcharse, logra su libertad al cuestionar al esteta, pues a partir del momento que mira, se mueve y habla, el hacendado la rechaza.

Desde la lectura que se propone, esta construcción y recuperación de la mirada cuestiona al esteta que sólo puede poseer belleza como un coleccionista sin real- mente dejarse tocar por aquello que convoca el arte. Por el contrario, el subalterno traza un camino de construcción y recuperación de la mirada a través de la captura estética que otorga movilidad, conmoción, placer, incomodidad y transformación, al menos en el cuento.

IV Río Subterráneo

El cuento “Río Subterráneo” aparece en el libro homónimo publicado en 1979. Este volumen responde a las interrogantes de Inés Arredondo sobre los límites entre lo sagrado y lo profano, por lo que plantea el desborde del erotismo, la imposibilidad de comunicación, la perversión, lo sagrado, la locura y la muerte.

El cuento se estructura como un espiral o una puesta en abismo (*mise-en.abyme*), en la medida que se aprecia una historia dentro de otra historia como un efecto especular infinito. Mediante el recurso de la rememoración, el lector se adentra en la transmisión de la locura familiar de cuatro hermanos. El recorrido de lectura implica entrar a la arquitectura de un mundo narrativo que se articula a partir de la imagen de una casa en cuyo centro se encuentra una escalera para descender al río, –metáfora de la locura–, y a cuatro habitaciones artesonadas para contener el desbordamiento del río o la locura de cada miembro de la familia.

El primer marco que aparece es una declaración en forma de epístola que la narradora envía a su sobrino. Anticipa y da la bienvenida a una casa que será mostrada, gracias a la rememoración de la historia familiar, la cual parece repetirse en un ciclo mítico inevitable. Sin embargo, la imagen de esta casa parece estructurarse desde la escalinata que produce una sensación abismal infinita:

es una casa con tres corredores que forman una u, pero en el centro en lugar de patio, ésta tiene una espléndida escalinata, de peldaños tan largos como es largo el portal central con sus cinco arcos de medio punto. Baja lentamente escalón por escalón, hasta una explanada y luego sigue bajando hasta lo que en otro tiempo fue el margen de un río cuando venía crecido. (Arredondo, “Río Subterráneo”, 174).

Como se puede apreciar, la imagen del río aparece indisociable a la casa, la cual aparece como otro con-

tinente frente a la locura, pues como se mencionó en ella subyacen habitaciones artesonadas para los personajes de la familia que gradualmente enloquecen.

En este sentido, para articular la complejidad de la locura, Arredondo construye una retórica que apela a la antítesis, sin embargo, el recurso va más allá, pues parece funcionar como un claroscuro que permite al lector realizar la síntesis de dos opuestos. Como se sabe, el claroscuro es un recurso pictórico que aquí funciona en la narrativa para revelar lo innombrable, lo prohibido o lo que se mantiene oculto. En la sintaxis de este cuento se aprecia una recurrencia por los sintagmas yuxtapuestos que buscan una síntesis: “la crueldad y la exquisitez de la vida de una provincia” (173), “No has estado tratando, siempre, de saber qué significan juntas en el mundo, las cosas inexplicables, las cosas terribles, las cosas dulces” (173).

Otra oposición que a su vez alude a lo mítico se puede observar en el binomio dentro y fuera; casa y pueblo. Es decir, el espacio funciona como otro contraste que hace resaltar dos formas de vida. El pueblo se presenta como el escenario para la matanza y el saqueo, pero también como la civilización que constriñe y etiqueta a los personajes de la casa como locos, melancólicos o extraños. El interior de la casa se describe como un espacio que alberga conversaciones profundas sobre la fiesta y los rituales, también como el lugar que transmite y repite un grito, la angustia y la búsqueda de belleza en medio del caos. Este contraste cuestiona los límites entre la inteligencia y la locura, la civilización y la barbarie. La trama nos permite conocer cómo, antes de enloquecer, el encierro de los hermanos permite cuestionar “el desorden sagrado”.

Siguiendo la idea de la narración como una estructura de abismo, gradualmente asistimos a la caída de cada hermano, y con ello bordeamos lo inexplicable. Cada hermano repite el mismo ciclo: gritar, perderse en el aullido del otro hasta perderse en el cauce violento del río. He aquí cuando la definición, la explicación y

la misma narración no alcanza para nombrar la complejidad de lo que se quiere transmitir. Es ahí cuando la imagen poética aparece como una forma de síntesis ante las oposiciones semánticas que se presentan previamente en todo el cuento. Arredondo no recurre a la explicación, alude a la imagen de la escalera y el río como una caída infinita al vacío, como una herida puntiaguda incesante.

Pero desmenuemos esta síntesis de lo sagrado que se condensa en la imagen del río. Tenemos entonces que, para transmitir la potencia de la locura, la autora construye una imagen que alude a la fuerza creativa y destructora del agua, contenida primero en el cauce del río y después desbordada en la inmensidad del mar. Se apoya de aliteraciones que insisten en la repetición del fonema /r/ lo cual alude a la vibración y sonoridad de la corriente de agua que corre con violencia al desbordarse. La voz poética pareciera enunciarse como sujeto y objeto desde el río y mirando el río que toma su última oportunidad para perder las orillas y fundirse en el mar:

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? Recoge su furia en las altas montañas, se llena de ira en las tormentas, en las nieves que nunca ve, que no son él, lo engendran viento y aguas, nace en barrancos y no tiene memoria de su nacimiento. [...] 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 orillas el furor del origen (Arredondo, “Río Subterráneo”, 180).

Lo que Arredondo propone implica perder la condición de individuo para fundirse con el mar, perder las orillas y transitar de la violencia al canto como el último recurso para recuperar el equilibrio. Terrible,

pero en el cuento aparece como la única posibilidad de recobrar el cauce, la cordura. No funciona como paradoja, sino como una forma de representar qué ocurre cuando los contrarios se tocan. Locura y cordura como una moneda de dos caras y afín a la poética de la autora, siempre en búsqueda de conciliar los opuestos, en la línea de Cuesta, Díaz Mirón y Bataille.

Estos autores compartieron con Arredondo el interés por lo sagrado comprendido como la unión de opuestos: puro/impuro, pureza/impureza, locura/cordura. Esta línea de lectura casi siempre apunta hacia Georges Bataille, sin embargo, en la tradición mexicana, se puede encontrar numerosos ensayos de Jorge Cuesta que aluden a la idea del mal en la literatura, el diablo en poesía, el arte moderno, la reunión de los contrarios en Nietzsche. Y a su vez, el poeta que le permite pensar alrededor de estos intereses es Salvador Díaz Mirón.

Nuevamente, al igual que lo hicimos con Mansfield, esta lectura de las influencias no es azarosa, puesto que comparten puntos en común con la obra de Arredondo. “Río Subterráneo” es un cuento que problematiza la locura y su transmisión de diversas formas. En primera instancia la estructura del cuento en abismo propone una inaccesibilidad inevitable y ante ello propone bordear alrededor de la locura o del río que es lo mismo. También el cuento propone personajes que muestran cómo coexiste la belleza y la angustia en la creación, cuestiona la locura de los hermanos en contraste con los saqueos y asesinatos del exterior de la casa.

Por ello, el final del cuento tampoco escapará de estos opuestos. Se dota al agua de atributos opuestos: “Aguas, simples aguas, turbias y limpias, resacas rencorosas y remansos traslúcidos, sol y viento, piedras mansas en el fondo, semejantes a rebaños, destrucción, crímenes, pozos quietos, riberas fértiles, flores, pájaros y tormentas, fuerza, furia y contemplación” (180). Expande el sintagma agua hacia todos lados,

acumula elementos opuestos para darle distintas dimensiones al agua. Esclarece la trama con la imagen, alude a lo que no se explica, pero sí se puede hacer sentir, *hacer ver*.

Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas se ha propuesto una relectura de dos cuentos de Inés Arredondo, a partir de dos usos distintos de la imagen con la intención de vincular su obra tanto a la tradición de la narrativa moderna como a las exploraciones del grupo Los contemporáneos. Por un lado, se analizó la imagen poética como motor estructurante del relato “Río subterráneo”, en la medida que toda la narración gira alrededor de la potencia y violencia de la transmisión de la locura metaforizada en el río.

Se propuso que la estructura narrativa de la puesta en abismo funciona como un marco que permite develar gradualmente la imagen del río. En este sentido, el primer marco toma forma de epístola, el segundo organiza el espacio: el pueblo y una casa de arquitectura particular. Posteriormente, el tercer marco fungirá como espacio mítico que permite a los personajes convertir una serie de actividades cotidianas en casi rituales de existencia previos al desencadenamiento de la locura.

Siguiendo este camino de lectura, gradualmente cada hermano articula lo innombrable y conduce al lector hacia lo que ya no se puede explicar. Ahí emerge la imagen para mostrar, no solamente la locura, sino también la violencia, la potencia, el dolor y la búsqueda de alivio. Para ello, recurre al cauce del río que va desde su nacimiento en las montañas hasta su desembocadura en el mar. En el caso de Arredondo, este recorrido es estruendoso y arrasador, por ello coloca la liberación y el canto en la pérdida de las orillas que es lo mismo a desbordarse y con ello retornar a la unicidad.

Asimismo, se observó un uso retórico donde predominan la antítesis, la yuxtaposición de elementos o en la figuración de un claroscuro con la intención de resaltar elementos opuestos que observados en su conjunto permiten realizar una síntesis. En este caso, tanto la construcción de personaje y espacio apelan a este contraste que en su síntesis funcionan como una crítica a los límites entre la cordura y la locura. Asimismo, la imagen del río también se apoya de estos opuestos, en la medida que se dota al agua de una fuerza creadora y violenta que encierra y libera.

De igual forma, se exploró otro uso de la imagen en “Mariposas nocturnas” desde el dialogo entre narrativa y visualidad, más allá de la alusión o la función intertextual, pues se observó que el cuento realiza una crítica radical a la mirada. De entrada, presenta un narrador que, a pesar de sus propias limitaciones perceptuales, nos hace ver y saber más que los personajes del relato, mientras que con el personaje de Don Hernán se alude al afán esteticista y coleccionista sin posibilidad de aprensión de la belleza. No así el personaje Lía, quien va transformándose a través de un dialogo silencioso entre las pinturas y esculturas. Arredondo cuestiona las jerarquías entre escritura e imagen, así como la figura del coleccionista cosmopolita, pues la lectura cabal del cuento es legible desde la imagen y desde el objeto mirado.

En estos rasgos subyace la similitud con la escritura de Katherine Mansfield y su estampa china, pues opera el mismo mecanismo donde pareciera que se borda una imagen en la medida que se avanza en la trama. Si en la estampa china se bordan motivos o patrones sobre una base blanca sin proporcionar una figura total, de igual modo Arredondo procede con la construcción del personaje Lía, a quien justamente articula desde los motivos, la alusión y la reiteración sobre un mismo patrón: la blancura, las telas, la obra de arte, la mirada. Este mismo mecanismo se acompaña

de presentificar al objeto que el lector va configurando una imagen virtual y constante de Lía en función de las isotopías en narratología o patrones en las estampas chinas.

Como se puede observar, en esta construcción narrativa, el lector tiene un papel activo, pues es él y no el narrador quien puede acceder al encuentro entre Lía y las pinturas. Al salir del texto, se realiza una concreción entre lo narrado y aquello que se muestra en las imágenes o esculturas. Es decir, a medida que avanza la trama, el lector pinta, borra o bordea la misma imagen, de tal forma que gradualmente dota al personaje de nuevos atributos físicos y espirituales.

Referencias:

- Arredondo, Inés. "Río subterráneo". *Cuentos completos*. México: Fondo de cultura Económica, 2011. Pp. 173-182.
- Arredondo, Inés. "Mariposas nocturnas". *Cuentos completos*. México: Fondo de cultura Económica, 2011. Pp. 199-217.
- Arredondo, Inés. "Felicidad", de Katherine Mansfield (fragmento). *Otros diálogos*. Núm 8, Julio, 2019. <https://otrosdialogos.colmex.mx/felicidad-de-katherine-mansfield-fragmento>
- Arredondo, Inés. *Ensayos*. México: Fondo de cultura Económica, 2012.
- Bungard, Ana. "La ezquizia ojo-mirada en Río Subterráneo". *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*. México: Colegio de México. Pp. 49-56. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn09nt.9>
- Corral, Rose. "Inés Arredondo: una lectura artesanal (sobre "Felicidad", de Katherine Mansfield)". *Otros diálogos*. Núm 8, 2019. <https://otrosdialogos.colmex.mx/ines-arredondo-una-lectura-artesanal>
- Corral, Rose. "Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado". *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto 2*. México: Colegio de México. Pp. 57-62. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn09nt.10>
- Fillinich, María Isabel. *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés, 1997
- Falomir, Miguel. "Dánae recibiendo la lluvia de oro". Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/0dale69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c>
- López González, Aralia. "Una poética del límite. Formas de ambigüedad: existencia y literatua en la narrativa de Inés Arredondo". En Luz Elena Zamudio (coord.) *Lo monstruoso es habitar en otro*. México: Juan Pablos/UAM, 2005.
- Nogueira, Fátima, "Configuración especular del tiempo, deseo e imaginación en Novela como nube". *Confluencia*. Vol.23, núm. 2, 2008, pp. 46-57. <https://www.jstor.org/stable/27923273>
- Pereira, Armando. "La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana". *Literatura mexicana*. vol. 6, Núm. 1, p. 187-212, 1995. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.6.1.1995.178>