

**La mujer en la ventana: Inés Arredondo.  
Una lectura de la tradición literaria**

*The Woman at the Window: Inés Arredondo.  
A reading of literary tradition*

**BRENDA RÍOS**

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2015.38.5>

Fecha de recepción: 6 de abril de 2015  
Fecha de aprobación: 13 de mayo de 2015



## RESUMEN

Inés Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928; Ciudad de México, 1986) es una escritora destacada por pertenecer a una generación de escritores brillantes y notables, promotores de la cultura en México; una generación constituida a mediados de los años 50 en una ciudad cosmopolita, llena de cafés al aire libre, y teatros; una ciudad que abrazó a estos jóvenes escritores para lanzarlos a un estadio de búsqueda y de amplitud espiritual. Una generación de escritores, lectores de filósofos como Bataille, Schopenhauer, Kierkegaard y Nietzsche, que vendría a trastocar los altos impulsos de una clase media emparedada entre las convenciones morales cinceladas y los nuevos afanes de liberación femenina y la libertad de otras índoles.

PALABRAS CLAVE: Inés Arredondo, cuento, México, Literatura, mujer, liberación femenina.

## ABSTRACT

Inés Arredondo (Culiacán, Sinaloa, 1928; Mexico City, 1986) is a writer known for belonging to a generation of brilliant and notable writers promoting the culture of Mexico; a generation constituted during the middle fifties in a cosmopolitan city, full of open air cafes and theaters; a city that welcomed these young writers with open arms to throw them onto a stage of searching and spiritual breadth. A generation of writers, readers of philosophers like Bataille, Schopenhauer, Kierkegaard and Nietzsche, which would overturn the high impulses of a middle class sandwiched between the chiseled moral conventions and new desires of women's liberation and freedom of other kinds.

KEYWORDS: Inés Arredondo, story, Mexico, Literature, woman, liberation, feminine.

SI LA LITERATURA del siglo XX en México asienta sus raíces más profundas en dos generaciones fundacionales, la del Ateneo y la de Los Contemporáneos, todos escritores urbanos y cosmopolitas; luego, la llamada generación de Medio Siglo vendrá a interrumpir de tantas maneras el escenario establecido. Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Sergio Pitol, llevan a su obra —como los escritores anteriores— los elementos estéticos de las grandes ciudades: el ruido, el anonimato, la multitud, el conflicto de la identidad arrebatada/disfrazada/celada. Lo que hará diferente a estos autores será la precisión de una búsqueda extraña: la manera de hacer temblar los cimientos de la clase burguesa: encuentran en el incesto, lo abyecto, lo oscuro, lo maldito, lo sexual, lo grotesco, lo provocador, lo sucio, una manera de irrumpir y estrenar una literatura insolente, rozando apenas la orilla del cinismo, franceses en tantos sentidos; en ellos se pueden leer los autores detrás: los americanos y los europeos, también los orientales. Con espacios ganados como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Casa del Lago —donde realizaban talleres y de donde surgiría la *Revista Mexicana de Literatura*— eran no solo promotores de autores jóvenes sino traductores de autores consagrados en sus lugares de origen pero

desconocidos en México y en América Latina, siguiendo la tradición de Darío o Martí que a su vez viajaban, leían y daban a su país las obras recién descubiertas.

Entre ellos, Arredondo será una voz extraña. Nace en 1928 en Culiacán, Sinaloa. Forma parte de una familia de clase media alta que empobrecería después. Llegó a la Ciudad de México en 1947 a estudiar Filosofía, con el apoyo del abuelo paterno, ante la falta de sostén del padre. Su familia era tradicional, compuesta por un médico y una ama de casa que se convirtió en enfermera para ayudar al esposo: habían montado una clínica en la casa familiar. Inés es la primera de nueve hijos y la que recibe los privilegios: se le dejaba leer por horas en su habitación, no se le molestaba; en muchos sentidos Inés creció lejana del resto de sus hermanos no solo por la diferencia de edad sino por las distinciones que sus padres hacían con ella. De una jovencita de su clase social no se esperaba que llegase incluso a la preparatoria cuando era común que estudiaran inglés y buenos modales en Estados Unidos antes de casarse y establecerse. Así que Arredondo es la primera mujer de su familia y de su pueblo en acceder a la Universidad.<sup>1</sup> Ya en la Facultad, entra en una crisis espiritual que la obliga a cambiar de carrera y estudia Letras Hispánicas. Ahí conoce a Tomás Segovia con quien se casaría en 1953 y tendría cuatro hijos, uno de ellos, el segundo, moriría y le traería fuertes depresiones que ya no la dejarían más; aunque según Albarrán, la naturaleza de Inés siempre fue delicada. Entre la publicación de sus libros (en 1965, se publica *La señal* y es hasta 1979 que logra publicar el segundo libro *Río subterráneo* que recibe el premio Xavier Villaurrutia, y luego, en 1988, el último: *Los espejos*) alterna trabajos como traductora, maestra y demás oficios, antes de casarse de nuevo con el doctor Carlos Ruiz Sánchez. Sus últimos años los pasó en cama, después de cinco operaciones de columna, lo que la obligó a usar una silla de ruedas.

En ese contexto, la prosa de Arredondo deviene un contrasentido: aprovecha los temas generacionales pero los lleva a una provincia imaginaria, simbólica, siniestra, que pertenece al tiempo de la infancia, a los pequeños temas que cobran significaciones mayores, los rituales de misa, los paseos en la plaza, las visitas en casa, la intimidad de la recreación de lo femenino, lo cotidiano, lo aparentemente banal, lo doméstico, el gesto –casi olvidado– de la mujer en la ventana. En su obra hay un país más real quizá porque se construye

---

1. Para efectos de la vida y obra de Inés Arredondo, se recomienda el bien documentado libro: Claudia Albarrán, *Luna menguante: vida y obra de Inés Arredondo* (México D. F.: Juan Pablos / Conaculta, 2000).

desde su periferia y no desde el centro, quizá porque esta provincia sucede en calma, en un casi murmullo donde el tiempo no pasa y es, en efecto, en ese *no acontecer* que lo trágico, lo maligno, lo subrepticio o lo indecible toman por sorpresa el minúsculo instante de la vida en un pueblo –cualquier pueblo– amparado en la sombra y en el secreto. Los temas oscuros: el triángulo amoroso (novela francesa por excelencia), el incesto, la impureza, el asesinato, etc., son puestos al extremo para demostrar algo más: dentro de lo aparentemente transgresor hay una suciedad que no se ve: la de las relaciones interpersonales, la incomunicación amorosa, la imposibilidad del amor. Por el rodeo de temas intrincados del mal y la abyección, ella llega a conclusiones que podrían ser obvias o que de tan visibles no se advierten. Da la vuelta a los temas ya tratados para hablar de aquellos de los que no se habla. En eso, se nota la intención de una escritora de provincia: en el sentido que la provincia es el mejor país, el que no vive en su propio centro, que solo se tiene a sí mismo, en sus ritos y ceremonias, en su religión conversada, en sus visitas a media tarde; en sus relatos está, pues, esta configuración del territorio más allá de lo representado, es una configuración simbólica y de contrapuntos. Esta construcción que parece involuntaria logra una resemantización de la provincia, del mundo institucional centrado en la mujer y en la familia, entre la acción y la voluntad que se entrega, en la responsabilidad asumida.<sup>2</sup>

- 
2. La correspondencia de la responsabilidad y la voluntad entregada en sus personajes femeninos surge –podríamos decir– como una respuesta a una sociedad mexicana de medio siglo imbuida de valores morales absolutistas, como una burla, un juego de perversión. Mientras los hombres de esa misma generación situaban a la mujer en una categoría de búsqueda erótica, de la mujer que espera y ansía la conquista amorosa, Arredondo las pone a mitad de la calle, quemando los ojos de los otros de deseo, mujeres conscientes de un cuerpo y un deseo tangible. Uno de los temas que más se ha desarrollado respecto a Arredondo es la escritura desde el género. En Castellanos, por ejemplo, la escritura se convierte en un género violentado y humillado. Hay escritoras que escriben de mujeres y hombres creando espléndidos retratos de las problemáticas de su tiempo, uno deja de pensar en “estoy leyendo una mujer”. Pero hay escritoras que toman la escritura como reivindicación, saben del poder de la creación y lo usan aunque el resultado es una escritura que reproduce esquemas. Hablar del mundo es una tarea de apreciación estética y de técnica pero que convierte en lecturas de un solo lado no es solo terrible sino injusto. Existen buenos escritores, tanto hombres como mujeres, pero estas se han incorporado hace tan poco tiempo a una industria que también responde a cuestiones de mercado. No hay metáforas geniales sobre la fraternidad femenina como las hay de la masculina, o novelas como la de Sándor Márai, *Embers*, que habla de la amistad entre hombres como un lazo indisoluble, de lealtad y de compañía. La comparación es absurda pero si lo pensamos bien no hay equivalentes literarios a la solidaridad

Para Angélica Tornero, en las situaciones cotidianas que plantea Arredondo frente a los convencionalismos:

se establece un encuentro entre discursos provenientes de determinaciones sociales, cotidianas, tradicionales, como los ámbitos referenciales femeninos y masculinos, con discursos expresados como experiencias insólitas, tanto para hombres como para mujeres. Esta puesta en relación de los diferentes órdenes de aproximación al conocimiento se propone, a través precisamente de la expresión de las prácticas como experiencias, de conducir a los personajes hacia sí mismos para revelarse lo otro de sí, desconocido para ellos, muchas veces denigrante, sucio, mezquino.<sup>3</sup>

Este discurso, enmarcado en valores de la tradición: de culpabilidad, de inocencia, cobra otro cariz al no ser determinante sino conflictivo; es decir, la culpa aquí es motivo de alegría y el bien es una quimera. Alguien tiene que pagar para que otro sea salvado. Y este final sucede en el marco de una transgresión mayor: el incesto, como notaremos en “Estío”. El sujeto femenino es el victimario y el masculino, la víctima. Al final, el personaje femenino ha descubierto su otra identidad.

Hombres y mujeres forman parte de esferas culturales diferenciadas. Varios de los relatos ponen a la esposa frente a la ventana esperando el regreso del esposo –motivo de la literatura decimonónica– soportando infidelidades (o siendo ellas mismas las que buscan la infidelidad) no por casualidad son las amas de casa en estado de abandono, por decirlo así, las jovencitas, los homosexuales, los adolescentes, los niños, la mayor parte de los protagonistas. Seres ligeros, aparentemente frágiles, con poca movilidad social algunos de ellos y un gran margen hacia la necesidad y búsqueda de afectos. Son libres y, sin embargo, aceptan sus límites –de otra manera comprensibles–. ¿Hasta qué punto son manipulables o dirigibles estos seres? ¿Qué determina su ética, su entidad?

---

entre mujeres, parece que el estereotipo de que las mujeres suelen destrozarse entre sí es más fuerte. Las grandes obras hechas por mujeres narran de vidas descubiertas, de nexos con ellas mismas. Pienso en *La mujer rota* de Beauvoir o *Una habitación propia* de Woolf, novelas que fueron leídas o que pertenecen al canon del siglo XX, además de los franceses, los puntuales franceses de la literatura erótica y filosófica que marcaría a la generación de medio siglo.

3. Actas del XLI Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas, 05. Universidad de Western Ontario, disponible en <[http://fis.ucalgary.ca/ACH/Congreso\\_abierto/2005/Angelica\\_Tornero.htm](http://fis.ucalgary.ca/ACH/Congreso_abierto/2005/Angelica_Tornero.htm)>.

Las mujeres en casa esperando al esposo, sumisas, en conflicto emocional; los hombres ausentes, en fin, los estereotipos de la familia mexicana o latinoamericana están ahí jugando con los supuestos y los valores morales de una sociedad que los recomienda, los ensalza pero no los lleva a cabo. La transgresión se da en su naturaleza bipolar: la familia es el núcleo de contradicciones semánticas y políticas; el lenguaje es la temática nacional: entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que piensa hacer y no se cumple. Los hombres escritores mexicanos hablan, denuncian, revelan el país desde las instituciones nacidas después de la Revolución, las escritoras mujeres (Castellanos, Garro, Vicens, Arredondo, entre otras) centran su obra en la familia, en el matrimonio, en la amistad, quedando las instituciones sociales como periferias temáticas si no inexistentes. La conformación y configuración de las relaciones de contacto emotivo es primordial: el sujeto es desde afuera hacia dentro; los motivos para actuar se imponen, se limitan, se moldean desde la exterioridad.

Seymour Menton plantea en “Las cuentistas mexicanas en la época feminista”, 1970-1988 que la incorporación de una cantidad relativamente grande de mujeres escritoras era estimulada por el movimiento internacional pro-liberación de la mujer, además de

la lucha pro-trato igual en la educación, en el trabajo, en el matrimonio y en las relaciones sexuales, el movimiento feminista que coincide con el auge de los teóricos estructuralistas y post estructuralistas, ha engendrado una serie de teorías que tratan de explicar la cantidad relativamente pequeña de mujeres que figuran en las historias de la literatura. Algunas lo atribuyen a las condiciones poco favorables en que vivían las mujeres en el pasado. Otras lo atribuyen a los criterios estéticos seguidos a través de los años por los críticos hombres. O sea según estas, que para apreciar la literatura femenina, hay que elaborar nuevos criterios estéticos.<sup>4</sup>

Nos vamos a detener en la observación de las “teóricas” que cita Menton como alusión a su trabajo sobre el aumento de cuentistas en el país. ¿Cómo elaborar criterios estéticos cuando las generaciones más importantes de la literatura están enmarcadas por hombres? Sin afán de polémica, es notable que algunas mujeres estén en antologías, eso no significa que no haya existido más escritoras; tampoco hace falta recurrir a los índices para notar que

---

4. Seymour Menton, “Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988”, *Hispania* 73, n.º 2 (mayo 1990), 366, <<http://www.jstor.org/stable/342816>>. Consulta: 21 de marzo de 2016.

en las antologías actuales las mujeres escritoras siguen siendo minoría. De ahí que haya un corte especial de “la escritura de mujeres para mujeres” o el nuevo rescate de las obras de autoras, como parte de la incorporación de mujeres a la crítica literaria y a la academia, que hablan sobre mujeres, pero ese es otro asunto que por el momento nos desviaría la atención. Lo más importante de lo que plantea Menton es la idea de dar seguimiento a la escritura hecha por mujeres a partir de una nueva estética. Hay escritores –hombres y mujeres– que tendrán dispositivos para abordarlos y es precisamente una generación tan original como la de mediados de los años 50 que vendría a hacerlos notar, que vendría a poner la vieja estética –heredada en la tradición del escritor ilustrado y cosmopolita, o serio o provocador– con la nueva visión: el desafío temático y estilístico.

## LA FIGURA DE LA MUJER EN LA VENTANA

La mujer en la ventana viene –entre tantas manifestaciones y evocaciones– de una representación especialmente icónica, desde *Las Anunciaciones* de Fra Angélico hasta la *Figura en la ventana* de Dalí... la ventana que da al mar o al paisaje, separando al personaje del afuera, dando margen y protección; la ventana es una metáfora de lo femenino, lo que aguarda en casa: la esperanza, la prosperidad, la vida protegida. La mujer esperaba a resguardo de lo que sucedía afuera y de lo que ella estaba privada de participar: en la mayoría de los casos, situaciones bélicas; ella no salía a buscar, esperaba al otro, al protector, al guardián, al amante, al hijo. La casa es el interior como ella misma: la ventana, pues, es una frontera que divide lo doméstico y lo seguro, de la vida incierta de afuera, de la naturaleza misma, de los tumultos. La ventana también es una alegoría del amor inocente, de la mujer antes del matrimonio, de esperar su tiempo para hacer su propia casa y salir de la casa paterna. La ventana es una división, incluso, dentro de la casa misma, no tenemos el cuadro completo de las habitaciones, de los demás habitantes de la casa, tenemos un solo cuadro y un solo personaje: a partir de la fracción de elementos hacemos la invención del todo. Una lectura de la castidad y el honor: la mujer espera y no cede a tentaciones, por eso mira en la ventana, suspendida en sus votos y protegida de toda tentación. Protege a su vez lo que no miramos, el resto del cuadro que depende de ella.

La mujer en la ventana en algunos relatos de Arredondo tiene que ver –en efecto– con el sujeto femenino sitiado en el espacio doméstico, en espera, pero no una espera de protección del mundo exterior, una espera de alivio, sino una espera en guardia o a la defensiva: espera-alarma en la ventana a que el esposo llegue, o el hijo, o que algo pase y la haga moverse de lugar.

“La sunamita” es uno de los cuentos más emblemáticos –especialmente por su correspondencia bíblica–. La cita que sirve de epígrafe es de Reyes I, 3-4, que dice: “Y buscaron una moza hermosa por todo el término de Israel./ Y hallaron a Abisag Sunamita y trajéronla al rey, / Y la moza era hermosa, la cual calentaba al rey, y le servía:/ mas el rey nunca la conoció”.

No obstante, Arredondo juega con el relato bíblico haciendo una recreación formada en la humillación y en la culpa. El tío Apolonio, un viejo moribundo, hace traer a su sobrina al lecho de muerte. La convencen para que se case con él con el argumento, entre otros, de que se perdería el patrimonio familiar; la joven accede a regañadientes, obligada por su sentido de gratitud, pues fue él y su tía ya fallecida quienes la habían criado. Pero el viejo tarda en morir, alimentado por el afán de consumir su matrimonio. La metáfora de la ventana: Luisa, *la sunamita*, está viendo una rosa en la sombra, la acción está contenida en ella y en el toque de la rosa; ella aprende que la rosa está viva, y reza: “La muerte y la esperanza se transforman”. Sabemos que está hablando de la recuperación del tío. La naturaleza está ahí para dar fe o penumbra: “Pero ahora comienza a amanecer y en el cielo limpio veo, ¡al fin!, que los días de lluvia han terminado. Me quedo largo rato contemplando por la ventana cómo cambia todo al nacer el sol. Un rayo poderoso entra y la agonía me parece una mentira; un gozo injustificado me llena los pulmones y sin querer sonrío”.<sup>5</sup>

Ella busca entonces la rosa y descubre que con el sol –ese mismo sol que ahora comienza– la rosa ha muerto. Esta escena parece adelantar lo que vendrá: sí, el tío vive pero nada es como ella espera. La naturaleza le había advertido de manera brutal el acontecer futuro, la rosa muere con el rayo de luz que da vida; como en ella morirá algo de sí con la vida alargada del tío, una vida artificial, suspendida en el pecado y en el placer de la carne:

Precisamente la mañana en que lo senté por primera vez recargado sobre los almohadones sorprendí aquella mirada en los ojos de mi tío. Hacía un

---

5. Inés Arredondo, *Obras completas* (México D. F.: Siglo XXI, 2002), 94.



calor sofocante y lo había tenido que levantar casi en vilo. Cuando lo dejé acomodado me di cuenta: el viejo estaba mirando con una fijeza estrábica mi pecho jadeante, el rostro descompuesto y las manos temblonas inconscientemente tendidas hacia mí.<sup>6</sup>

O más adelante: “Me quería todo el día rodeándolo, alejándome, acercándome, tocándolo. Y aquella mirada fija y aquella cara descompuesta del primer día reaparecían cada vez con mayor frecuencia, se iban superponiendo a sus facciones como una máscara”.<sup>7</sup> Luisa permanece en la incredulidad y el espanto de que su tío no muera y que se convierta en una sombra de lo que era, una sombra alimentada por la lujuria. Ella sabe que es imposible que suceda y sin embargo sucede, había aceptado el matrimonio pero otra cosa era aceptar los últimos alcances de esa mentira.

Es el deseo en el anciano el que corrompe a la joven inocente y al morir él, ella no escapa al territorio del fuego abrasador de su propia lujuria ya encontrada; aquí la muerte del sujeto externo que implanta el mal en la otra, no termina –con su muerte– en la salvación de Luisa porque la inocencia ya mancillada no encuentra un camino de regreso:

Pero yo no pude volver a ser igual a la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento ocasión de pecado para todos, peor que la más abyecta de las prostitutas. Sola, pecadora, consumida totalmente por la llama implacable que nos envuelve a todos como hormigas, habitamos este verano cruel que no termina nunca.<sup>8</sup>

Podemos decir también que hay una postura de la responsabilidad, una postura de carácter ético: se formula la acción desde la influencia de los otros y el personaje central, nuestro héroe-heroína, se deja llevar por esa misma influencia aun cuando reconozca al final de las consecuencias que esa acción no era la que él-ella hubiera elegido por sí misma. Estos múltiples *yo es* que intercalan con el *yo* predominante serán los impulsores de las dinámicas de intercambios discursivos y emocionales. No solo será fundamental la intervención de los familiares o amigos para influir en el personaje sino será imprescindible la discusión del personaje consigo mismo a partir de esos mismos discursos intervenidos, subvencionados, intimidados. En “La sunamita”, desde el ini-

---

6. *Ibíd.*, 95.

7. *Ibíd.*

8. *Ibíd.*, 96.

cio, se marca la presión de los otros en ella y en lo que vendría en el relato, el anuncio de la fatalidad y el resquebrajamiento de su voluntad.

Como en “La sunamita”, el cuento “El membrillo” presenta a una protagonista inmersa en un cerco en el que todos participan, un juego iniciático en el que –una vez dentro– es imposible salir de él. Una joven en un grupo de amigos aprenderá, a partir de un tercero –en este caso, una amiga–, la idea de la defensa amorosa. La amiga le coquetea abiertamente al novio mientras ella no sabe cómo actuar hasta que, por fin, en medio de una fiesta de disfraces, ella acerca el cuerpo al cuerpo del novio, al que apenas había besado poco tiempo antes, y en este aprender del instinto sexual ella comprende lo que significa ser mujer. Ella también entiende por sí misma –aun si presionada por los demás– que el mal ronda cerca, aunque no se comprenda qué es el mal y qué espera de ella.

“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...”<sup>9</sup> Una adolescente convirtiéndose en mujer en un cruel acercamiento al amigo-amante impulsada –otra vez– por los otros y no por ella. El conocimiento abrupto de la naturaleza humana se da a partir del momento en que la protagonista observa a los otros antes de observarse a sí misma. Los personajes podrán dejarse llevar por lo que opinan los demás, podrán parecer animalitos sin voluntad pero lo que hay también ahí es un ejercicio de fe. Ellos confían en los otros porque saben que los otros son parte de sí mismos, no como extensión ética de ellos sino como una relación inacabada, perenne.

En la abyección se van sondeando las heridas y los traumas, realizando una exhibición que bordea el horror, y que habita en el desconocimiento/reconocimiento, en la aceptación de la responsabilidad o en la culpa. Los cuerpos de los personajes tienen órganos abiertos: los ojos, las manos, mientras que la boca es el espacio de la censura. Los cuerpos fluyen libremente creando dispositivos de lectura de funcionamientos concretos (de saber y de poder) que funcionan a la vez como mapas que dismantelan la noción de ideal y juegan con la idea del martirio y el sacrificio o la expiación –la espera ante el otro– como una forma de aceptación y negación del individuo. El pasaje siguiente, tomado del relato “Canción de cuna”, es un detonador de tantas otras cargas de sentidos y símbolos. Es un relato escalofriante sobre el tema de la mater-

---

9. *Ibíd.*, 22.

nidad: una mujer de edad ya avanzada –después de haber sido diagnosticada de un tumor uterino– les dice a sus hijos que va a tener un bebé, y el relato es una contraposición de ese tiempo presente con el tiempo del recuerdo de un embarazo de joven, confundiendo el presente con el pasado. Los hijos no saben qué hacer con la madre enloquecida; las dos historias se traslucen: la de un embarazo pasado y la de esta madre que siente que ese embarazo es ahora, en un tiempo hecho trampa.

Como en el relato anterior, la naturaleza forma, afuera de la ventana, algo que acontece dentro: “La soledad entra por la alta ventana. A pesar de los vidrios la habitación es helada, húmeda, y el viento, el viento, sitiando, aislando, hace sentir que se está dentro de una torre, la única en una orilla deshabitada del mundo, donde resulta inútil ensayar palabras, tener recuerdos.”<sup>10</sup> La madre está en la torre, elevada en una soledad exquisita, aislada mientras afuera está la lluvia y la desprotección. Un hijo es también una manera de aislamiento, es lo que insistirá la voz narradora que por momentos es la vieja y por otros es la hija que habla.

Un hijo-tumor no deseado, intruso en el cuerpo. Y otra vez la ventana, asomarse a la ventana como si fuera una salida y la casa no fuera suficiente para sentirse a salvo, la mujer busca afuera lo que no hay dentro. “El niño se revuelve otra vez en busca de su ser que irá a la luz. La muchacha se queda inmóvil, sintiéndolo. Luego camina otra vez a su puesto frente a la ventana. Mira sin ver la llanura, la ensordece el viento que no escucha. Está inerme ante la soledad que no terminará nunca”.<sup>11</sup> La maternidad no es un estado ideal, un deseo femenino o una exhortación a los valores morales de una generación de mujeres empoderadas, con derecho al voto; la maternidad es un estado de duda y de angustia:

Sigue vigilando el latido subterráneo, se queda suspensa al borde del mundo del terror y del milagro, con todos los sentidos centrados en la cavidad que está en su cuerpo pero no es suya: la caverna sin luz en que están encerrados todos los signos pero donde nada tiene todavía sentido. [...] Hay que estar atenta, hacia adentro, hacia el fondo; tiene que cerrar los ojos y hundirse en lo oscuro hasta donde le sea permitido: a su tiempo arrancará de allí, brutalmente, también ella, la nueva presa para la luz.<sup>12</sup>

---

10. *Ibíd.*, 51.

11. *Ibíd.*, 52.

12. *Ibíd.*, 53.

La maternidad en Arredondo será un trabajo de poder hecho a semejanza de figuras de autoridad que lo ceden: los abuelos se hacen cargo de los nietos como hijos propios y los padres son seres irresponsables, especialmente las madres jóvenes. Aunque también, en ese mismo relato, sobre la soledad en la gestación, dice en “Canción de cuna”: “pero todas sabemos que nadie se puede acercar verdaderamente a nosotras durante esos meses, nadie. Y que el niño también está solo”. Será en otro cuento como en el relato de “Los espejos”, cuando Isis, la joven madre, deja a su hija de pocos días de nacida a la vera del río porque le estorbaba para seguir montando a caballo, mientras la abuela corre a salvar a la nieta y la encuentra con quemaduras pero viva aún. Lo erótico tiene un precio y la maternidad tiene sus propios ritos y simbologías. Las mujeres madres en los relatos se relacionan de maneras extrañas: o bordean el amor incestuoso o llegan al desdén y a la indiferencia. El deseo erótico tiene otra tarea: la de la aceptación del placer mezclado al de la culpa y el simbolismo de la entrega, no solo física sino una entrega de la voluntad. El cuerpo es la voluntad que se da ante el otro. Las mujeres ceden por inercia y aprendizaje cultural y social pero en ese ceder centran todo su poder de ascensión social o redención espiritual: algo que las espera más allá de las acciones, algo que las trascienda, las vuelva como otras, transformadas y más puras o limpias. En “Canción de cuna”, esa relación de ambigüedad sobre el hijo que se tiene en las entrañas y no se sabe bien si es producto del deseo o de la contradicción de ser mujer y es lo que se espera que haga, la naturaleza de la especie. El mismo parto parecería otra metáfora de puerta o ventana, una salida de la oscuridad y protección a la luz y a lo desconocido:

en el vientre de la niña un ser extraño se ha desperezado. Rasca y mueve las entrañas ciegamente. Ella siente la satisfacción bestial del informe ser que la habita sin conciencia; la lejanía insalvable en que busca acomodo, placer; estos pequeños saltos de reptil con que la hace ajena a sí misma. Y grita y sigue gritando. Empuja con las dos manos el vientre apenas curvo, lo oprime, trata de suprimir, de aquietar siquiera al habitante del pantano que es de pronto su vientre.<sup>13</sup>

Para Bataille, “La respuesta al deseo erótico –así como al deseo, quizá más humano (menos físico), de la poesía y del éxtasis (pero ¿acaso existe una

---

13. *Ibid.*, 52.

diferencia verdaderamente aprehensible entre la poesía y el erotismo, o entre el erotismo y el éxtasis?)— es por el contrario un fin”.<sup>14</sup> Arredondo pondría un contraste particular: el deseo no es un fin, sino el medio; los personajes luchan contra él: está la mujer de “Estío” y la protagonista de “En la sombra”: “No, no quería morir, lo que deseaba con todas mis fuerzas era ser, vivir en una mirada ajena, reconocirme”. “En la sombra” es un relato de infidelidad, la mujer espera al esposo que está por llegar, que ya debía haber llegado y sabe que está con otra, que sabe más hermosa, mientras su fealdad era la fealdad de la desdeñada:

Un ruido, un roce, algo que se movía de lejos, tal vez en casa de ella, en donde yo estaba ahora sin haberla pisado nunca, condenada a presenciar de lejos los ritos y el sueño de los dos. Necesitaba que su dicha fuera inigualable, para justificar el sórdido tormento mío.

El roce volvía, más cerca, bajo mi ventana, mi corazón sobresaltado se quedaba quieto. Otra vez la muerte. Y no era más que un papel arrastrado por el viento.<sup>15</sup>

Ella pensaba que él era feliz, que encontraba fuera de ella una felicidad desconocida, pero descubrió también que él mentía: “y sentí, como si la viviera, la complicidad que había entre aquella mujer y él: la crueldad deliberada. Inteligentes inconscientes, pecadores sin pecado, a eso jugaban, como si eso fuera posible.” Pero eso no alivia el dolor de saber que él y ella ya estaban separados, que algo se había roto, y sale de la casa y va al parque donde tres pepenadores la miran con deseo y esa mirada y esa suciedad de sentirse deseada la reconcilia consigo misma, con la idea de sí misma fuera del espacio marital. Saber que ella podía “acomodarse en el mal” pero que tampoco servía de nada si él no lo sabía.

La mujer en la ventana en este caso es la que recupera la metáfora de la espera y la casa, la sumisión y la inocencia que se ven trastocadas. Ella, en la rutina de esperar al marido en la noche, sabiendo dónde está y tan concentrada que podía imaginar la casa de la rival, podía imaginarlos juntos, ella, la rival, más hermosa que nadie porque su marido la había elegido; pese a todo el melodrama está la mujer en su rutina sin que el consuelo de la mentira del marido le sea suficiente. Hay una ruptura entre su inocencia y la maldad del esposo, la

---

14. Georges Bataille, *Las lágrimas de eros* (Barcelona: Tusquets, 2002), 36.

15. Arredondo, *Obras completas*, 141.

maldad que solo ella puede sospechar y aun cuando la comprenda no puede ejercerla, así se acerca a la vulgar pretensión de mirar a los recolectores de basura como rebajándose ella misma para ver si ahí podía encontrar lo que su esposo encontró. Y otra vez, la imposibilidad de, de haberlo encontrado, compartirlo con él, lo que nulifica el descubrimiento del mal. Ella no es la misma pero no puede mostrárselo, lo que invalida su mismidad. Su construcción es por los demás, no por ella en ella; ella es porque él está ahí haciéndola con su presencia y su vida fuera de casa.

En el parque se encuentra con tres pepenadores que la miran, la miran de tal forma que ella se recupera, vuelve a su cuerpo, vuelve a sus sentidos:

No pude levantarme, seguía ahí, con los ojos bajos, sintiendo sobre mí la condenación de aquellas miradas, de aquellos pensamientos que me tocaban y me contaminaban. No podía, no debía huir; la tentación de la impureza se me rebelaba en su forma más baja, y yo la merecía. Ahora no era una víctima, formaba un cuadro completo con los tres pepenadores; era en todo caso, una presa, lo que se devora y se desprecia, se come con glotonería y se escupe después. Entre ellos y yo, en ese momento eterno, existía la comprensión contaminada y carnal que yo anhelaba. Estaba en el infierno.<sup>16</sup>

El encuentro, la idea suspendida mas no dicha entre ellos que la observan con deseo, ella que se da cuenta de la mirada y reconoce lo que tiene de solidaridad malévola con ellos: ellos la reconocen, saben lo que busca y ella, avergonzada del cuerpo que siente feo, ante la infidelidad del esposo que supone con otra solo por la belleza que ella no posee ya, aun sabiendo que él no es feliz, que la charada de la felicidad extramarital vuelve todo más sórdido, más perverso en su construcción ficticia. Pero ella no cede, va al parque y es mirada con un deseo que reconoce, que recibe y que le da la impureza necesaria para volver a su casa tocada por el pecado.

Por otro lado está la mujer a punto de casarse en “Para siempre”: la atmósfera es cálida y húmeda: la habitación oscura y ellos en una especie de construcción de despedida: “Abrí la ventana. Hacía un cielo gris de tormenta y en las azoteas próximas las mujeres corrían para recoger la ropa que un viento fuerte arrancaba de los tendederos”.<sup>17</sup> Ella fue a decirle que se va a casar con

---

16. *Ibíd.*, 146.

17. *Ibíd.*, 12.

otro y él la recibe, ella tiene calor, un calor extenuante, él la mete a la ducha, la seca con una toalla, la acuesta en la cama y ella dice que técnicamente fue una violación. Como en los demás relatos antes del nudo melodramático se acciona la ventana, una apertura hacia afuera que refleja el porvenir del interior. La tormenta que se avecina, ella que había tomado una decisión antes de irse para siempre y resulta que se queda con él, lo que pueden ser horas o toda la tarde, adormecida con el amante. Entendemos por el final que se casa con el otro y que le pasaron otras cosas pero esa, la de la despedida del amante y de la violación fue la más importante. Aun con la palabra dicha en el relato no hay ningún indicador de violencia, o lucha, si hubo violación fue porque ella no participó del acto, que se dejó hacer, o se dejó llevar, desmayada a medias entre el calor y la culpa.

Las circunstancias ontológicas que victiman a sus personajes son las mismas que definen el contenido existencialista del absurdo como epifanía del sinsentido de la vida. La ambigüedad –la mirada que reconoce o que califica– está vinculada a los instintos más bajos, en ella se asume prontamente la forma de investigación del alma humana en su estado de decadencia. Las imágenes de suciedad, impureza –connatural o traída por factores externos–, perversión, degeneración, corrupción, decadencia y destrucción construyen una topografía de la vergüenza, del reconocimiento equívoco, en que resulta gran parte de su obra.

En el cuento “Estío”, con el que abre el libro *La señal* (1965) está la provocación que acechará en gran parte de sus textos: los personajes se miran, se encuentran, se reconocen y se alejan en una atmósfera de asfixia y recelo. Una mujer está pasando unas vacaciones de verano en una casa de provincia con su hijo y un amigo de su hijo, ambos muy jóvenes; todo el tiempo hay una contraposición entre los personajes pero la narradora es la madre, la que va contando cómo se contiene para no caer en una tentación: el amor al hijo no es tan solo el amor filial sino una derivación del amor al padre de ese hijo, muerto hacía tiempo. Es un tiempo dorado, de verano, con juegos y mar y calor, sobre todo eso, calor. “No tuve fuerzas para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí, igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza”.<sup>18</sup>

---

18. *Ibíd.*, 17.

El tiempo que se marca en “Estío” por la descripción del clima, el día, la temperatura, etc., es fundamental para la comprensión y convención del mundo narrado: “El retumbo del mar caía sordo en el aire pesado de sol. Untándome con el aceite me acerqué hasta la línea húmeda que la marea deja en la arena: me senté sobre la costra dura, casi seca, que las olas no tocan”. Si no tenemos en cuenta la atmósfera del relato no podremos formar parte de los sucesos narrados: aquí todo va de la mano: el calor, la humedad, como si el tiempo de afuera estuviera hablando del tiempo de la protagonista: al borde de algo siempre, al extremo de sí misma. La mujer está en el extremo de algo que vamos sospechando y que se muestra poco a poco: el cuerpo, el deseo y luego el objeto de ese deseo:

El agua estaba tan fría que de momento me hizo tiritar [...] luego comencé a nadar [...]. 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.<sup>19</sup>

En el relato, es fundamental la descripción de lo que sucede afuera para comprender el estado anímico del personaje, por ello es importante notar las acotaciones de tiempo y acción: es mediodía y ella intenta pensar mientras está en el mar, cosa que no puede hacer, le gana el sopor y la calma del mar; “el entorno es, entonces, una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria”.<sup>20</sup> Por extensión complementaria entendemos las descripciones de lugares y escenarios que ayuden a comprender los complementos de los personajes, no solo como reflejos de ellos sino como los compañeros más adecuados.

La contraposición de elementos como el agua fría mientras el sol hervía y ella a la mitad de los elementos, pareciera que está a merced de otros elementos igual de naturales, igual de agrestes con ella: el devaneo de su humor y su resistencia al acontecimiento previsible: el deseo que lo consumía todo.

“En medio de aquel beso único en mi soledad, de aquel vértigo blando, mis dedos tantearon el torso como árbol, y aquel cuerpo joven me pareció

---

19. *Ibid.*, 15.

20. Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* (México D. F.: Siglo XXI / UNAM, 1998), 82.



un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche. Y pronuncié el nombre sagrado”.<sup>21</sup> Eso dice el personaje casi al final del relato, pero pareciera que toda la calma de los días de verano se acumularan y explotaran sin remedio en este final donde ella se acerca al cuerpo joven del que cree su hijo, lo toca y lo nombra para reconocer su equívoco y sentir alivio. Las metáforas son recurrentes: el cuerpo joven en contraste con el suyo, el calor del verano y el calor personal: entre el clima y la casa, y el mar y ella misma, se arma una secuencia extraña de sucesos que se corresponden. El sol es cómplice y, de alguna manera, es partícipe de lo que sería un relato ardoroso, vehemente y arrepentido.

Arredondo practica lo que podríamos llamar una construcción de los cuerpos desde el cuerpo, su obsesión por la mirada, por el interior que mira –y demanda la mirada de regreso, la que reconoce–, desde donde construye una lectura del cuerpo encerrado en el deseo que no libera, en la pulsión sexual o emotiva que no tiene nombre porque no se pronuncia en voz alta. Como en “Estío”, la contraposición del cuerpo de la madre y el cuerpo del hijo: uno que pesa al caminar y deja su huella en la playa, que se avergüenza de sí mientras admira el joven y flexible cuerpo del otro, del objeto del deseo. En otro relato, de carácter taciturno, “Los inocentes”, se vuelve al tema pero ahora no de la sujeción del deseo sino del dolor ante la pérdida del hijo. Una mujer está esperando la libertad de su hijo que fue atrapado por algunas personas que suponemos militares o policías, en una confusión de los nombres se lo llevaron. Todo el relato sucede en unos días que va contando la madre, lentos y alertas, a la defensiva. La madre escucha el disparo que mata a su hijo y se empieza a preparar para asistir a la misa.

Un hijo de dieciséis años, jugoso y frágil. Eso, su hermosura era la que lo hacía más visible y más seguramente escogido entre los otros. Una tarde, mirando la fotografía de su credencial de estudiante, olvidé porqué lloraba. [...] Me miré las manos. Las suyas son mucho más blancas y con uñas almendradas. Palpé mi cuerpo reseco y recordé su radiante cuerpo. Nadie era comparable a él, nadie, y los hombres entregados a sí mismos gozan con la destrucción de la belleza.<sup>22</sup>

---

21. Arredondo, *Obras completas*, 18.

22. *Ibíd.*, 115.

Esta relación madre-hijo es una acotación del amor filial erotizado, tan explotado por relatos de los autores de esa generación: “Imagen Primera” o “Tajimara” de García Ponce o “La obediencia nocturna” de Juan Vicente Melo, o un relato erótico como “Lección de cocina” de Rosario Castellanos, que explora desde una visión femenina la relación con el cuerpo y la sexualidad.

“El verdadero fuego quema sin anunciarse”, escribe Evodio Escalante respecto a la narrativa arredondeana, haciendo hincapié en su empleo magistral del *understatement* (sobrentendido) como técnica literaria.<sup>23</sup> Como García Ponce, Arredondo restringe al máximo el devaneo con la metáfora, lo cual no la exime de ser poética e intensamente filosófica. La anécdota en sí, más que la manera de contarla, es lo que importa para ella, como señala Graciela Martínez Zalce: “Los cuentos (de Inés) siguen por lo general una estructura tradicional de inicio, desarrollo, clímax, desenlace. Otra constante es asimismo el *leit motiv* de la obra de Sade, autor al que sin embargo no leyó tanto como a Bataille: el quebrantamiento de la inocencia que bien pudiera traducirse en inmolación de la inocencia”.<sup>24</sup>

Hay otras búsquedas en la obra de Arredondo, búsquedas cercanas a un estilo escogido y desnudo, afilado; búsquedas de trasposos temáticos, de estirar y languidecer los motivos de dos o tres obsesiones: el amor, la incomunicación, la materia de la voluntad; un gesto casi olvidado de una mujer en la ventana esperando algo. La literatura es también un asomarse al exterior y ver afuera lo que pasa adentro de la casa. \*

## Bibliografía

- Albarrán, Claudia. *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*. México D. F.: Juan Pablos/Conaculta, 2000.
- Arredondo, Inés. *Obras completas*. México D. F.: Siglo XXI, 2002.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de eros*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Menton, Seymour. “Las cuentistas mexicanas en la época feminista, 1970-1988”, *Hispania* 73, n.º 2 (mayo 1990): 366-370. <<http://www.jstor.org/stable/342816>>.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México D. F.: Siglo XXI / UNAM, 1998.

---

23. Evodio Escalante, “La poética de lo siniestro”, en *Lo monstruoso es habitar en otro, encuentros sobre Inés Arredondo*, coordinado por Luz Elena Zamudio (México D. F.: UAM, 2005).

24. Eve Gil, “Inmolación de la inocencia”, en *CULTURAdoor*, editado por Manuel Murrieta Saldívar, <<http://www.culturadoor.com/?p=4669>>. Consulta: 21 de marzo de 2014.