



## “No vengas al país de los ríos”: la escritura de Inés Arredondo y la estética de la oscuridad

**Aurora Piñeiro**<sup>1</sup>

Universidad Nacional Autónoma de México  
aurorapc@gmail.com

**Resumen:** El propósito de este artículo es hacer una lectura de cinco cuentos de la narradora mexicana Inés Arredondo desde el enfoque de la literatura gótica como una estética constante a lo largo de su producción. “La sunamita”, “Apunte gótico”, “Río subterráneo”, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras” son textos donde se observan las siguientes temáticas: la mirada y su vínculo con la dinámica de las relaciones de poder; lo ritualístico, lo animal e instintivo como parte de la condición humana; la sexualidad vinculada con la violencia; y las relaciones triangulares, en particular, aquellas que transgreden normas establecidas de género, edad o preferencia sexual. En la mayor parte de los textos, el río funciona como símbolo de la corriente oscura que fluye por debajo de un mundo de apariencias normativizadas, una fuerza que arrastra, de manera trágica, a los personajes. El horror, en la escritura de Arredondo, no tiene un origen sobrenatural, sino que proviene de lo humano, lo estremecedoramente humano, y está narrado con un lenguaje en el que conviven lo exquisito con lo siniestro, en complicidad.

**Palabras clave:** Arredondo – Gótico – Narrativa mexicana – Terror – Siniestro

**Abstract:** This article proposes a reading a reading of five short-stories by Mexican writer Inés Arredondo from the perspective of Gothic literature as a dominant aesthetic all along her literary career. “La sunamita”, “Apunte gótico”, “Río subterráneo”, “Las mariposas nocturnas” and “Sombra entre sombras” are all works characterized by the following thematics: the gaze and its importance

---

<sup>1</sup> **Aurora Piñeiro** es Doctora en Literatura Comparada y profesora de Letras Inglesas, UNAM. Miembro del Seminario de Investigación y Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras, y del Comité editorial de *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*. Autora de: “El museo de los monstruos, el circo y la cárcel de mujeres en *Nights at the Circus*, de Angela Carter” en *Actas del VI Congreso Internacional “El cuerpo descifrado”*, 2013; “Seres inacabados, cosidos o cadavéricos: la estética del cuerpo en la obra de Tim Burton” en *La piel en la palestra: estudios corporales II*. UAB, 2011.

in relation to power dynamics; ritual, the animalistic and instinct as part of the human condition; sexuality as a locus for violence; triangular relationships, in particular, those which transgress norms of gender, age or sexual preference. In most texts the river is a symbol of the dark current that runs hidden under the smooth surface of “the normal”, a force that drags characters along, in a tragic fashion. In Arredondo’s writings, horror is not of supernatural but of (all too) human origin, and it is narrated in a prose where the exquisite and the uncanny meet in shuddering complicity.

**Keywords:** Arredondo – Gothic – Mexican literature – Terror – Uncanny

El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo.  
Muere a cada minuto. Sin cesar, algo de su sustancia se derrumba.  
Gaston Bachelard

El vértigo ante el abismo, la escalinata que desciende hasta las márgenes de un río caudaloso y oscuro, el rumor del agua que atrae, que invita a la disolución son, todos, motivos centrales de “Río subterráneo”, uno de los cuentos más importantes de la escritora mexicana Inés Arredondo (1928-1989), cuyo *ars poética* bien puede ser conocido a partir de este texto, tan impecable como inquietante. Los treinta y cuatro cuentos que componen la producción medular de la autora están caracterizados por una prosa que obedece, entre otros “principios”, a por lo menos tres decisiones fundamentales: la de crear una obra que madura en la soledad, a un ritmo lento y bajo el ojo fiero de una artista exigente; la elección de un espacio simbólico, “Eldorado”, que es territorio de la infancia, la memoria y la fantasía, al que se vuelve de formas variadas y por medio de distintos procesos de resignificación; así como la utilización de estrategias narrativas y temas que provienen de la tradición gótica, aprendida de artistas anglófonos y francófonos, en cuyas obras la autora había encontrado una capacidad para decir lo impronunciable.

Con este compromiso personal en mente, Arredondo entrega a los lectores de la segunda mitad del siglo XX tres colecciones de cuentos tituladas *La señal* (1965); *Río subterráneo* (1979), galardonado con el Premio Xavier Villaurrutia ese mismo año; y *Los espejos* (1988), último de una narrativa que si bien, en su momento, gozó de una cierta atención crítica, otorgada especialmente por el grupo de los ahora llamados “escritores de la generación de medio siglo”<sup>2</sup>, ha sido poco estudiada y difundida más allá de un cierto ámbito

---

<sup>2</sup> Aunque no hay un consenso respecto a los integrantes de dicha generación, el término se suele asociar a un grupo de escritores jóvenes que se reunían en la “Casa del Lago” (en la década, digamos, entre 1956-1966) y compartían intereses literarios comunes. Muchos de ellos buscaban, inspirados por la escritura de Carlos Fuentes, entre otros, la incorporación de lo cosmopolita y lo urbano en la literatura. De igual manera, habían sido fuertemente influenciados por la publicación de *El arco y la lira* (1956), de Octavio Paz, donde el poeta analizaba “una serie de conceptos -lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación- que

académico donde, además, se ha insistido en enfatizar conceptos como el absoluto o lo sagrado (aunque adelanto aquí que la autora no se aproximó a los mismos desde una óptica religiosa o doctrinaria) y la importancia de la dinámica de la mirada en su escritura, pero se han dejado de lado otros temas y recursos, en particular, los que muestran un vínculo claro con la estética de lo gótico, es decir, las aguas oscuras en las que habían abrevado creadores como Poe, Faulkner o Sade, por mencionar algunos.

El tratamiento que la autora brinda a los temas de la sexualidad vinculada con la violencia, las relaciones triangulares y transgresoras, lo ritualístico (en especial el ritual de alcoba) y la importancia de las pulsiones y lo animal e instintivo como parte de la condición humana entronca con una estética asociada a distintas variantes del terror y el horror que, si bien no eran nuevas en las letras mexicanas, no habían sido explotadas por una pluma femenina, de manera tan abierta y dominante, en el espectro general de la producción nacional.<sup>3</sup>

---

ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo.” (Pereira, 2008). Se trató de una generación con un agudo sentido crítico, y a ella se asocian los nombres de Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y, por supuesto, Inés Arredondo, entre algunos más.

<sup>3</sup> Cabe mencionar que dos escritoras contemporáneas de Arredondo, Guadalupe Dueñas y Amparo Dávila, quienes no pertenecían de forma tan directa al grupo conocido como “generación de medio siglo” o su versión más restringida, que es el grupo de “la Casa del Lago”, son las excepciones más importantes con respecto a lo que acabo de afirmar. Estas dos cuentistas también dedicaron casi la totalidad de su producción a una estética de lo gótico, también recibieron un cierto reconocimiento temporal por sus obras, y eligieron entregarse a una escritura que, sabían, estaba condenada a lo marginal. Sin embargo, podría señalar algunas diferencias entre estas autoras y la que nos ocupa en este artículo, sin demérito de las primeras, quienes cuentan con textos de gran factura. En mi opinión, una buena parte de los cuentos de Arredondo son no sólo extensos sino mucho más densos en términos de textura prosística; de igual manera, Inés creó para su obra una geografía literaria con coordenadas mucho más específicas: “Eldorado” no es sólo la hacienda familiar donde tuvo lugar una buena parte de su infancia, sino un universo literario con reglas propias, su *Yoknapatawpha* personal, donde el poder de su pluma pudo dar concreción material, especificidad gráfica a lo macabro e impronunciable con una contundencia que, aún hoy, abrumba a distintos públicos quienes resultan conservadores frente a una escritura por demás inquietante o, si bien gustan de una narrativa con una carga erótica fuerte, no están dispuestos a que las muchas variantes de las sombras de lo Gris les exijan un conocimiento del mundo y del arte, un trabajo de exégesis, por encima de lo convencional.

## El ciclo temprano de la literatura gótica y su traslado al Nuevo Mundo

Al hablar de literatura gótica me refiero a una forma de escritura nacida en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII con la intención de transgredir los cánones literarios del momento, es decir, los neoclásicos; así como códigos religiosos o sociales dominantes. Ello la convirtió en una de las literaturas prerrománticas, caracterizada por una vuelta a lo “medieval” (o la concepción dieciochesca de lo que se asumía como la Edad Media), ya fuera para criticarlo como un momento oscuro y supersticioso de la historia o para confesar una fascinación por su estética: “a deliberate hybrid of the ancient and the modern, of history and fiction” (Sage 9)<sup>4</sup> En sus orígenes, que nos remiten al *Castillo de Otranto*, de Horace Walpole; las novelas de Ann Radcliffe; *El monje*, de Matthew Lewis, y otras obras del ciclo temprano de este subgénero, los novelistas góticos se apegaban a una visión protestante del mundo que, poco a poco, abandonaron, sin renunciar a una preocupación por los postulados religiosos en general o por la discusión de temas de orden metafísico, en los que siempre se abordaba la cuestión de la inmortalidad y lo sobrenatural, ya fuera para aceptar su existencia o rechazarla.

En general, se trata de una literatura que siempre busca provocar el terror, aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror y, al compartir terreno común con la literatura fantástica y los cuentos y leyendas del folklore europeo, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etcétera. En otras ocasiones y, de manera enfática, en buena parte de la producción gótica del siglo XX, se prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes sobrenaturales, lo gótico siempre se sumerge en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite. En pocas

---

<sup>4</sup> “un híbrido deliberado de lo antiguo y lo moderno, de lo histórico y lo ficcional”. La traducción es mía.

palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchas de las obras góticas del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos que, sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.

La literatura gótica conduce al lector a la exploración del terreno del caos psicológico, lo obliga a experimentar las mismas emociones que los personajes ante situaciones límite, lo invita a asomarse a los abismos abiertos por la imaginación y, por último, lo enfrenta con la incapacidad de la moral o la fe religiosa para dar respuesta a las preguntas que la obra ha planteado. Y esa es la genuina fuente del horror, lo que H.P. Lovecraft llamaba el “horror cósmico”, el espeluznante y humano reconocimiento del desamparo frente a lo desconocido o inexplicable.

El siglo XIX fue testigo no sólo de la rápida expansión de la estética gótica por muchos países europeos, sino también de su traslado al Nuevo Mundo. Si seguimos en la línea de las literaturas anglófonas, tenemos que mencionar a Edgar Allan Poe y a Nathaniel Hawthorne como dos de las voces más representativas del gótico estadounidense pero, como éste fue un subgénero practicado por escritoras mujeres desde sus inicios (a la mencionada Radcliffe y a Mary Shelley se les atribuye, de hecho, la creación de las dos vertientes principales del llamado “gótico femenino”), figuras como Charlotte Perkins Gilman, escritora de transición al XX, no pueden quedar fuera de esta ruta de traslado geográfico y cronológico. Ya en el siglo XX, nos encontramos con variantes del gótico clásico con tintes aún más locales, como lo fue el gótico sureño, en los Estados Unidos, con Faulkner como una de sus figuras centrales, lo mismo que la narrativa de Carson McCullers y la de Flannery O’Connor. Si nos acercamos a lo contemporáneo, tenemos que mencionar a Joyce Carol Oates o Ann Rice, como dos de las más reconocidas creadoras del género.

En la tradición de las letras mexicanas, los elementos de ultratumba y el llamado “horror cósmico” han sido una presencia importante desde los mitos prehispánicos hasta la literatura del siglo XX. Federico Patán, en su ensayo

titulado “Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)”, hace una revisión de la historia del género gótico en la literatura mexicana y afirma que “lo protogótico surge cuando la Colonia, en leyendas y consejas que desde entonces perviven: la Llorona y la Mulata de Córdoba fungen como ejemplo” (124).

En el caso del siglo XIX, encontramos episodios al interior de la obra de autores que no son reconocidos como representantes del género gótico y que, sin embargo, cumplen con las convenciones de lo que el gótico tradicional establece como su parafernalia más clásica a la hora de abordar las descripciones del espacio o los tormentos, interiores y/ o físicos, de los personajes que los habitan. Un ejemplo de lo anterior serían las escenas de tortura e intolerancia en novelas como *Monja y casada, virgen y mártir*, de Vicente Riva Palacio, donde el escritor denuncia los abusos del clero en la época colonial, e incluso provoca un comprometedor desplazamiento hacia el presente narrativo de la obra, exhibiéndolo, también, como contaminado por el monstruo de la “bárbara jurisprudencia”, término que él mismo utilizaba para denunciar el entramado de complicidades que ocultaba los abusos del poder.

En la primera mitad del siglo XX, la obra cuentística de Francisco Tario terminó siendo ubicada en el ancho compartimento de la literatura fantástica, a falta de una mejor categoría para su clasificación, cuando su estética es plenamente gótica. Hago este señalamiento como uno de los ejemplos más contundentes de la necesidad de pensar la historia de la literatura mexicana a la “luz” de lo gótico, es decir, de una tradición escritural que considero más constante e identificable de lo que el discurso literario oficial suele admitir. Ahora bien, estoy de acuerdo con Federico Patán cuando afirma que la estética gótica adquirió un vigor especial en la segunda mitad de dicho siglo, período en el que “nuestra narrativa se diversifica en cuanto a temas y en cuanto a recursos literarios” (124). Es decir, durante la época de la ya mencionada “generación de medio siglo”, a la que perteneció, al menos por un tiempo, Inés Arredondo.

## **Inés Arredondo y el río de aguas turbias**

Vuelvo aquí a la escritura de Arredondo, para centrarme en el análisis de cinco cuentos, no desde el orden que impondría un criterio cronológico de publicación, sino desde una perspectiva temática que me permite agruparlos de la siguiente manera: “Río subterráneo” y “Apunte gótico”, como textos en los que el tema de la locura, el delirio, el incesto, el aislamiento y la pulsión de muerte se conjugan con las descripciones del espacio y la creación de atmósferas góticas para presentar universos en los que los personajes están atrapados de manera trágica, condenados a una muerte física y psíquica que conocen, que identifican en la distancia, y que aceptan como inescapable. Por otro lado, abordaré el comentario de “La sunamita”, “Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras” como textos que comparten estrategias narrativas y elementos temáticos con los anteriores, pero hacen un énfasis especial en el tema de la sexualidad vinculada con la violencia o lo grotesco; las relaciones triangulares, en particular aquellas que transgreden normas establecidas con respecto a la edad, género o preferencias sexuales; así como la obsesiva presencia de lo ritualístico; y lo animal e instintivo como parte de la condición humana.

“Río subterráneo” es la historia de un cuarteto de hermanos, todos marcados por un destino común, el de la locura heredada. Pablo, Sergio, Sofía y la hermana menor, sin nombre, pero narradora en primera persona de un cuento que se revela como epistolar, como una desesperada misiva dirigida a un “tú”, narratario explícito a quien identificamos, más tarde, como el hijo de Pablo, es decir, el descendiente del primero de los hermanos ya fallecidos, y el único sobreviviente de la que sería la tercera generación, quien vive en la ciudad, y a quien la narradora le pide que nunca vaya a la casa familiar, que no se acerque a su arquitectura que todo lo engulle, ni a su río que todo lo arrastra.

Uno de los temas típicos de la literatura gótica clásica es el destino y, vinculado a éste, la noción de linaje o marca de nacimiento. La voz narrativa declara:

No has tenido que renunciar a lo que se llama una vida normal para seguir el camino de lo que no comprendes, para serle fiel. No luchaste de día y de noche, para aclararte unas palabras: tener destino. Yo tengo destino, pero no es el mío. Tengo que vivir la vida conforme a



los destinos de los demás. Soy la guardiana de lo prohibido, de lo que no se explica, de lo que da vergüenza, y tengo que quedarme aquí para guardarlo, para que no salga, pero también para que exista. Para que exista y el equilibrio se haga. Para que no salga a dañar a los demás (Arredondo "Río" 125).

La conciencia de tener un destino que, al mismo tiempo, se sabe no individual o propio, pero que en el presente de la historia ya ha sido aceptado como inevitable, dota a la voz narrativa de una autoridad y contundencia escalofrantes: habla desde la posición de quien conoce, y eso es una forma de poder, pero ni el conocimiento ni ese poder son suficientes para escapar del sino familiar. Destino y locura son, en este caso, inseparables, y la narradora sabe que, tarde o temprano habitará una de las habitaciones subterráneas de la casa, para después, ineluctablemente, caminar hacia el río, en cuya corriente fangosa terminan todos los miembros de su familia. La locura y el delirio son temas recurrentes de la literatura gótica, y en este cuento se abordan como el principio que rige no sólo la existencia familiar, sino la arquitectura misma de la casa que los contiene y de la que no pueden separarse. La mansión familiar, reformulación del castillo gótico clásico, cumple con todos los requisitos para ser un espacio del género: aunque forma parte de las casas del pueblo, y su fachada parece la de cualquier otra, está aislada por terrenos baldíos y ruinas a ambos flancos y, al fondo, su escalinata desciende hasta el río, por lo tanto, una vez que se cruza el umbral de la entrada, la casa se convierte en un espacio deslindado del mundo externo y refuerza el sentido de aislamiento psíquico en el que viven sus habitantes. Pero el rasgo más distintivo de la misma es la gran escalinata que Sofía mandó construir:

Es una casa como hay muchas, de tres corredores que forman una U, pero en el centro, en lugar de un 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, hace una explanada y luego sigue bajando hasta lo que en otro tiempo fue la margen del río cuando venía crecido. No te puedes figurar lo hermosa que es.

A la altura de la explanada fueron socavadas cuatro habitaciones; dos de cada lado de la escalinata, así que quedaron debajo de los

corredores laterales y parece que siempre estuvieron allí, que soportaban la parte de arriba de la casa. Quizá sea verdad (“Río” 125-126).

La escalinata y las cuatro habitaciones fueron construidas para el momento en que la locura de cada uno de los hermanos ya no pudiera ser contenida más que en su respectiva celda, y para que cuando llegara la hora de cada uno, que siempre coincide con una gran crecida del río, éstos pudieran (y puedan) caminar hacia el encuentro con las aguas turbias, las aguas oscuras de las que hablaba el filósofo Bachelard, en su lectura de los abismos psicológicos en los cuentos de Allan Poe. Por supuesto que lo anterior no se declara de manera directa en el cuento, pero el lector reúne las claves para decodificar este sentido en las muchas referencias acumuladas en las disertaciones de la voz narrativa, así como en las reacciones de los pocos personajes del mundo exterior quienes, en algún momento, tuvieron acceso al recinto familiar, y que son descritas, con un tono de distancia, asombrada o desdeñosa, por el único personaje narrador, en cuya focalización estamos atrapados, para contribuir a la sensación de sofocamiento que predomina en el texto. En la última cita del cuento aquí utilizada sorprende no sólo el hecho de la construcción de la escalinata en un espacio en el que “debería” haber un patio, sino el hecho de que ésta no sea una escalinata para ascender hacia otro piso de la casa, sino para el descenso, un descenso macabro hacia el abismo, que como tal perciben los escasos visitantes, según lo cuenta la narradora, en la sección de texto donde, por medio de un recurso analéptico, le hace saber al narratario cómo ha sido la vida familiar:

Quando entras a la casa y atraviesas por primera vez el pasillo y el portal, te detienes al borde de la escalinata como al borde de un abismo, con el pequeño terror de haber podido dar un paso más, en falso. Pero al ahogar ese pequeño grito que nunca se ha escuchado y que sólo parece el ruido del corte brusco de la respiración, todos los visitantes han tratado de expresar asombro y no miedo. ¿Por qué miedo? Asombrarse en cambio es natural, pues no esperaban encontrar eso ahí, es decir, el patio que se ha hecho escalinata sin que nadie sepa por qué y, principalmente –todos han dicho lo mismo– porque la belleza y la armonía siempre asombran, cortan el aliento (“Río” 131).

La reacción de los visitantes confirma la percepción del lector sobre la escalinata como una última frontera, una ruta de descenso de la que se sabe que no hay retorno; pero la cita anterior también habla de la belleza, y ésta es la paradoja que caracteriza el fondo y la forma en el cuento: la certidumbre de que lo bello y lo terrible coexisten, y han marcado la existencia de los personajes centrales, haciendo de ellos seres exquisitos e inalcanzables, al mismo tiempo que criaturas para la destrucción. Sergio diseña la escalera; de su angustia inexplicable nace la idea de un espacio bello, caracterizado por la elegancia y la armonía, al mismo tiempo que los hermanos saben que se trata de una “calzada de los muertos”, una gran avenida para ir al encuentro con lo absoluto, entendido como disolución. Belleza y muerte, creación y destrucción. Y Sofía la hace construir para que en el pueblo sepan que sólo la mente superior de su hermano (sobre cuya salud mental se infiere que hay rumores) podría concebir algo tan hermoso. Y porque su hermano tal vez halle un tipo de consuelo temporal en la contemplación de lo bello, como lo han hecho todos los miembros de la familia, dedicados a la lectura, a coleccionar arte, a saturar el espacio con objetos exquisitos: bálsamos temporales que hacen soportable el trance de estar vivos. La narradora declara: “Siento que me tocó vivir más allá de la ruptura, del límite, en ese lado donde todo lo que hago parece, pero no es, un atentado contra la naturaleza. Si dejara de hacerlo cometería un crimen. Siempre he tenido la tentación de huir. Sofía no, Sofía incluso parecía orgullosa, puesto que fue capaz de construir para la locura. Yo solamente hago que sobreviva” (“Río” 125). Varias oraciones de las dos últimas citas son reveladoras: “construir para la locura”, que significa no sólo aceptar sino contribuir a la misma, alimentarla, así como también narrarla con un tono solemne que le brinda el aire de lo mítico y atemporal; lo mismo que las habitaciones que “parece que siempre estuvieron allí”, aunque la narradora sepa que pertenecen a un pasado reciente, habitaciones “que soportan la parte de arriba de la casa”, con lo que el espacio se torna en una encarnación de la psique, con la planta principal de la casa que está en el nivel de la calle como representativa del

consciente, el ámbito donde se aparenta el transcurso de una vida “normal”, y al que pueden asomarse, a veces, los extraños, frente a las cuatro habitaciones subterráneas como representativas del inconsciente, donde la oscuridad se guarda para que no la vean los otros, espacios que contienen “el grito, el aullido, el alarido que está oculto en todos, en todo, sin que lo sepamos” (133), la locura que es a la vez soporte, pilar que sostiene al resto del edificio, que se colapsaría sin ella: intentar extirparla sería el equivalente a destruir a los personajes y el edificio, como en “La caída de la casa de Usher”. Y la oración “Quizá sea verdad” que, con gran habilidad sintáctica, Arredondo coloca después de las descripciones ya citadas, para que entonces dicha oración pueda afectar a cualquiera de las anteriores: tal vez sea verdad que siempre estuvieron allí, tal vez sea verdad que soportan la parte de arriba de la casa, o tal vez es así como se construye un discurso de verdad en este mundo.

Estamos ante la estética de lo terrible, principio que rige la construcción de este cuento y las vidas de los personajes, como lo declara la narradora desde la oración con la que inicia el texto: “He vivido muchos años sola, en esta inmensa casa, una vida cruel y exquisita” (125).

Otro término que ya he utilizado en este artículo y que es recurrente en la historia es la idea de contención. La casa los sofoca, pero también los contiene; los aísla del mundo, pero los protege del mismo. Los hermanos practican el arte de la contención hasta el grado de una exquisitez decadente: “-Hay que contenerse. Ser conscientes, perfectamente lúcidos, dar a los hechos, los sentimientos y los pensamientos la forma adecuada, no dejarse arrastrar por ellos, como se hace comúnmente” (129), reza un párrafo del texto que es toda una argumentación sobre los peligros de la desmesura, un largo párrafo que cierra con “nos prohibimos cualquier expresión desacompañada, porque el primer grito dejaría en libertad a la fiera” (130).

Los personajes de “Río subterráneo” habitan en un mundo interior al que sólo tienen acceso quienes comparten ese mismo tipo de locura. Se describe incluso una especie de “incesto” psíquico (y podría ser no sólo psíquico) entre Sergio y Sofía, cuyos nombres empiezan con la misma letra, y cuya capacidad para comunicarse sin hablar o entender cuán profundo es el abismo propio y el

del otro nos recuerda la intimidad psicológica de los hermanos Usher, en el ya mencionado cuento de Edgar Allan Poe. No hay muralla más infranqueable que la que han construido en torno a sus propias mentes, ese es el auténtico castillo gótico donde viven. Cuando el pueblo se ve alcanzado por el estallido revolucionario (y la referencia a la realidad externa y nacional es secundaria, apenas unas cuantas palabras nos permiten suponer que el año debe ser 1910 y que los revolucionarios están saqueando las grandes casonas del pueblo), los hermanos abren las puertas de la casa de par y par, encienden todas las luces y se sientan junto a una ventana. Mientras el saqueo tiene lugar, uno de los “alzados” se acerca a Sergio: “hubo uno que se le plantó enfrente y estuvo a punto de decir algo. Si Sergio hubiera sonreído o cambiado, no sé, pero él siguió igual, mirando al otro con sus ojos con un punto dorado en el centro, y el otro se fue y acuchilló un sofá” (127-128). Hasta el insurgente enardecido, en pleno calor de la revancha social, fue capaz de ver que esos seres existían en un mundo donde ni él ni nadie podía alcanzarlos: asesinarlos no tendría ningún sentido, de cualquier forma no habitaban el mundo de lo humano. La narradora señala, unas líneas después: “Ahora me imagino que debimos parecer un retrato de familia, los tres en el marco de la ventana, pero en ese momento fue la primera vez que sentí que estábamos, yo también, aparte, y que no podían tocarnos” (128).

La narración de la hermana menor no sigue un orden cronológico ni causal, anuncio de que su mente, quizás, ya ha descendido por los primeros peldaños de la escalera; utiliza un lenguaje de tono casi mítico, algunas veces y, en otras ocasiones, oraciones breves, con un ritmo en *staccato*. Alterna las interpelaciones al sobrino -que nos recuerdan que el texto es una carta con un destinatario específico- con párrafos que son disertaciones o soliloquios sobre la imposibilidad de definir la angustia o la locura. El texto se vuelve cada vez más poético, hasta que decanta en un párrafo que intenta definir qué es un loco, qué son ellos, qué somos los humanos: “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” (134), para

luego advertirle al destinatario: “No salgas de tu ciudad. No vengas al país de los ríos” (134).

“Apunte gótico” es uno de los textos más herméticos de la producción arredondiana. Con una extensión menor a la cuartilla y media, el cuento es el esbozo de muchas posibles historias, apenas insinuadas, que el lector es empujado a imaginar a partir de unas cuantas pinceladas. Su estética nos recuerda la tradición pictórica de los *rigor mortis*, aunque en un primer momento, la voz narrativa se concentre en describir el cuerpo de un varón yacente en términos eróticos para, después, guiarnos al descubriendo de que se trata del cuerpo del padre muerto sobre el lecho compartido con la hija, quien es la voz narrativa del texto, y cuya perspectiva, lo mismo que su discurso, oscila y distorsiona las imágenes como la llama de la vela que ilumina la habitación de forma trémula. Pesadilla, alucinación o proyección de los temores más íntimos, la narradora describe la manera en que una mujer- rata salta al lecho, reptando por el cuerpo del padre y se enrosca en torno a su cuello, reclamando para sí los despojos: no sabemos si el cuerpo, el nombre, la herencia o todos los anteriores:

“Y de la sombra ha salido una gran rata erizada que se interpone entre la vela y su cuerpo, entre la vela y mi mirada. Con sus pelos hirsutos y su gran boca llena de grandes dientes, prieta, mugrosa, costrosa, Adelina, la hija de la fregona, se trepa con gestos astutos y ojos rojos fijos en los míos. Tiene siete años pero acaba de salir del caño, es una rata que va tras de su presa (“Apunte” 123-124).

La convivencia de lo erótico, lo necrofílico, lo repulsivo y lo delicadamente artístico, así como una lucha “a tumba abierta” por la posesión del varón de la historia, que parece involucrar a la madre, la hija, la empleada doméstica y la hija de la empleada doméstica nos recuerda las versiones más antiguas y sangrientas de los cuentos de hadas tanto europeos como orientales: un tipo de narración que ha influido de forma poderosa en la literatura gótica, a lo largo de los siglos. Pero en “Apunte gótico”, la sexualidad y la muerte, la delectación y el asco se mezclan de una manera especialmente violenta, enfatizada por la brevedad misma del texto, que no le concede ni un respiro al lector. Esta obra coincide con lo que Aline Pettersen dice sobre la escritura de

Margo Glantz, Angelina Muñiz-Huberman e Inés Arredondo, en un ensayo titulado “El erotismo y lo perverso”:

En [la obra de] todas parecen perfilarse los postulados de Georges Bataille: la forma oscura en que se funden y confunden las pulsiones humanas. Una región densa y cenagosa donde se desenvuelven los movimientos del alma ajenos al pensamiento. Donde bullen el erotismo, lo sagrado y la impronta de la crueldad. Donde se brinda espacio para el incesto, para las relaciones humanas poco transparentes, en donde las perversiones –como forma de conocimiento– tienen amplia cabida, así como también el arte. Hay un tono similar en la mirada que ellas comparten en su obra narrativa. Una mirada amoral que deconstruye las “bondades” de la familia. Ellas van a asomarse [...] a temas que alteran, que se prefiere mantener a raya. Mejor, no ver (32).

Y ante la enunciación de lo que se considera escandaloso, lo socialmente impronunciable, las pulsiones y el lado animal de la condición humana, esos temas que la literatura gótica trae a la superficie del texto para denunciar la doble moral que puede imperar en distintos grupos humanos, así como la incapacidad de los sistemas absolutos de valores para dar cuenta de lo que ocurre en las zonas oscuras de la psique humana, ante todo esto, los habitantes de la urbe prefieren cerrar los ojos, o desempeñar un papel perverso de complicidad con quienes detentan el poder, como ocurre en los tres cuentos de Arredondo que abordaré a continuación.

En “La sunamita”, como en otros textos de la autora, los recursos paratextuales e intertextuales multiplican, al mismo tiempo que orientan, las posibilidades interpretativas de la obra. En este caso, el título nos remite a la historia bíblica de la esclava que es seleccionada para calentar el lecho del rey David, tal y como lo refiere el libro de Los Reyes citado, a manera de epígrafe, al inicio del cuento. Pero si el texto bíblico tiene el cuidado de aclarar que el rey “nunca la conoció”, con el significado de conocimiento sexual que la frase tiene en el contexto bíblico, el cuento de Arredondo lleva la historia hasta el terreno de la convivencia sexual y, además, en condiciones de incesto, ya que Luisa (Luisa-Sunamita), la protagonista y narradora de la historia, es la sobrina que fue criada como hija en la casa de Don Apolonio, y que ahora es llamada para

acompañar al viejo en su lecho de muerte. Lo que en un primer momento parece un acto de caridad o agradecimiento, se convierte en una situación de explotación sexual de tipo vampírico, donde la belleza, la juventud y la inocencia son inmoladas en la pira funérea/ lecho marital al que la joven es arrastrada, con la aprobación del clero, los familiares cercanos y el resto de los habitantes del pueblo, quienes encubren la tiranía o lujuria enfermiza del poderoso, al amparo de un discurso que apela a las nociones de cumplimiento del deber o piedad.

El texto lleva a cabo una denuncia de varias formas de corrupción. Por un lado, la del pueblo y el clero, ya mencionadas. En segundo lugar, la del tío/ tirano que exige el servilismo de todos, y aprovecha la situación de vulnerabilidad de la joven, a quien también intenta seducir con alhajas y otras tentaciones terrenales. Y por último, en un rasgo de caracterización que le brinda complejidad al personaje de Luisa, la sobrina no es una simple víctima de la situación: aunque le resulta moral y físicamente repugnante la convivencia sexual con el tío, las descripciones del personaje incluyen ciertos atisbos a su lado oscuro, vinculado con la arrogancia y la ambición. Al inicio del texto, nos encontramos con el párrafo donde se lleva a cabo la primera descripción del personaje:

Tensa, concentrada en el desafío que precede a la combustión, la ciudad ardía en una sola llama reseca y deslumbrante. En el centro de la llama estaba yo, vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharlo y mi altivo recato obligaba al saludo deferente. Estaba segura de tener el poder de domeñar las pasiones, de purificarlo todo en el aire encendido que me cercaba y no me consumía (“Sunamita” 88).

La arrogancia de creer que es incorruptible, el saberse objeto del deseo que desdeña las miradas de los mortales, el fuego que hace arder la ciudad pero que también se hace uno con el cuerpo de Luisa, contribuyen a la construcción de un personaje que se sabe dueña de un poder y disfruta del ejercicio del mismo. Más adelante, hay un cierto grado de ambición en el personaje, cuando acepta casarse, *in articulo mortis*, para ser la heredera universal del tío, o cuando recibe las joyas que éste le regala: parte del horror del cuento reside en el



descubrimiento del propio lado oscuro de Luisa, el desvelamiento de ciertos rasgos de su personalidad que, además, confrontan al propio lector con sus debilidades y su proclividad a los juicios inmediatos. Este potencial para la corrupción en el personaje central se encuentra también en versiones antiguas, y otras contemporáneas, del cuento de “Barbazul”, del que “La sunamita” adopta varios motivos<sup>5</sup>.

En el gótico clásico, espacio y cuerpo femenino se convierten en una sola entidad: el villano de la historia persigue a la heroína por los pasadizos del castillo o mansión ancestral, para poseer su cuerpo y, también, para convertirse en dueño legítimo del espacio y de los derechos vinculados al linaje. En “La sunamita”, mientras Apolonio sea el dueño de la casa, todo lo que en ella habite, le corresponde. La casa, las habitaciones oscuras con hedor a muerte en las que Luisa se interna, son representaciones simbólicas de los laberintos psicológicos de los personajes, y del proceso de autoconocimiento y conocimiento de las contradicciones del mundo que el personaje central adquiere a lo largo de la historia aunque, como en otros textos de la autora, conocimiento no será sinónimo de autonomía o algún tipo de redención. Como en “Río subterráneo”, la contención es cultivada pero con un sentido todavía más enfermizo, e incluso el mundo natural, el agua, que en este caso no es la corriente de un río que al menos permite que la vida del personaje atormentado llegue a su fin, sino la lluvia o, mejor dicho, la imposibilidad de que se desate la tormenta es un símbolo de la censura, personal y social, que impide que Luisa exprese el cúmulo de emociones que experimenta, y el sentido de liberación que anhela:

---

<sup>5</sup> La gargantilla de rubíes que rodea el cuello de la futura novia, el lujo y cosmopolitismo que, por un momento, le hacen visualizar como deseable el matrimonio con el hombre misterioso, la madre de la novia que acepta el matrimonio de la hija con un hombre mucho mayor y sobre quien se rumoran historias terribles, pero que es inmensamente rico, etcétera. Se trata de formas de la corrupción que ya existían en los personajes, al menos en potencia, y que simplemente salen a la superficie de forma más contundente cuando el villano de la historia crea las circunstancias para ello. Estos elementos están presentes en versiones posmodernas del cuento de “Barbazul”, como las publicadas por Angela Carter o Joyce Carol Oates (escritoras, también, de literatura gótica), y se desarrollan de manera más contundente en “Las mariposas nocturnas” y, en especial, “Sombra entre sombras” de Arredondo.

Una tarde oscurecida por nubarrones amenazantes, cuando estaba recogiendo la ropa tendida en el patio, oí el grito de María. Me quedé quieta, escuchando aquel grito como un trueno, el primero de la tormenta. Después el silencio, y yo sola en el patio, inmóvil. Una abeja pasó zumbando y la lluvia no se desencadenó. Nadie sabe como yo lo terribles que son los presagios que se quedan suspensos sobre una cabeza vuelta al cielo (“Sunamita” 90).

Las emociones convulsas pero contenidas, el cuerpo del tío que agoniza pero revive al contacto con la joven, la complicidad y el regodeo de quienes solapan el abuso, todas las formas de corrupción del texto y su atmósfera sofocante desembocan en una reflexión sobre la muerte, también marcada por lo impuro, una muerte empañada por la vida y viceversa:

La muerte da miedo, pero la vida mezclada, imbuida en la muerte, da un horror que tiene muy poco que ver con la muerte y con la vida. El silencio, la corrupción, el hedor, la deformación monstruosa, la desaparición final, eso es doloroso, pero llega a un clímax y luego va cediendo, se va diluyendo en la tierra, en el recuerdo, en la historia. Y esto no, el pacto terrible entre la vida y la muerte que se manifestaba en ese estertor inútil, podía continuar eternamente (“Sunamita” 93).

“Las mariposas nocturnas” y “Sombra entre sombras” son algunos de los cuentos donde la autora, además de los aspectos ya mencionados, explora los temas de las relaciones triangulares, la dinámica de la mirada y el poder, así como lo mítico y lo ritualístico.

Lótar es el personaje-narrador en primera persona de un peculiar triángulo constituido por él, Hernán y Lía en “Las mariposas nocturnas”. El cuento es de una extensión larga y abarca, en términos de la diégesis, también varios años en la vida de los personajes. El espacio, una vez más, es una reformulación de la hacienda “Eldorado”, un lugar transformado, por la pluma de Arredondo, en un microcosmos caracterizado por los excesos y el exotismo, un mundo sublime por inabarcable, por ser el territorio donde todas las fantasías son posibles. Como en *Vathek*, de William Beckford, el sultán de mirada terrible se ha mandado construir palacios para el deleite de los sentidos, para la satisfacción de todos los deseos. Este sultán, aquí el hacendado, detenta el nombre del Conquistador, Hernán, referencia que se cumple de manera cabal

en el texto: él es el amo, el dueño de la tierra y de las vidas; él le da nombre a los otros personajes, Lótar, como su sacerdote supremo, encargado de vigilar el ritual de inmólación de vírgenes que el fetichismo y afán coleccionista de don Hernán exigen; y Lía, bautizada así porque “no puede ser Raquel. No hay Raquel para mí” (“Mariposas” 150). La referencia a la historia de Jacob, en el Génesis<sup>6</sup>, es directa: Raquel sería la amada, pero Hernán no se enamora de ninguna mujer.

Lótar consigue que Lía haga la consabida visita nocturna a la hacienda de Don Hernán, pero este personaje femenino no será comprado con dinero: ella pide conocimiento, acceso a la biblioteca y a la colección de arte de la hacienda como pago por sus servicios. Y aquí inicia un proceso de caracterización que hace de Lía uno de los personajes femeninos más interesantes y empoderados de la narrativa de Arredondo: con un recurso de acumulación intertextual, la autora le brinda pliegues interiores al personaje, que lo transforman en un ser con un mundo interior rico y misterioso, con una voluntad e instintos equiparables a los del Hernán-Minotauro. Esa es la fuerza que seduce a Hernán, y que convierte a Lía en Scherezade, la que pone fin al rito de inmólación de las vírgenes, la que sobrevive. Asimismo, Lía es un personaje fáustico, le vende el alma al diablo de la historia, pero obtiene lo que quería, y nadie le arrebató el poder adquirido. Lía también acepta, de forma temporal, desempeñar el papel de la Galatea de Pigmalión, y es comparada con otras figuras de piedra importantes, como la Victoria de Samotracia, representaciones en las que la voluntad de movimiento y la parálisis conviven de forma paradójica.

Más allá de las connotaciones transgresoras de un triángulo amoroso que incluye la homosexualidad, las diferencias de edad y clase social, para Antonio Marquet, en este cuento existen tres variantes de la perversión:

el sometimiento a la curiosidad intelectual; el espacio del amo; y por último, el ámbito del esclavo. La exhibición, el voyeurismo y la servidumbre. Los tres participan de la naturaleza animal que evoca el título. Lía, Hernán y Lótar son presentados como mariposas

---

<sup>6</sup> Génesis 28-30. También véase el análisis más detallado de la intertextualidad y los nombres en Gloria Prado, “La re-escritura de escrituras, reconfiguraciones de Inés Arredondo”.

nocturnas: seres frágiles, al mismo tiempo que objeto de horror, que prefieren las sombras y se comportan con particular torpeza ante la luz. Por su color y carácter inopinado de su aparición, son objeto de sobresalto e incluso de horror: parece imposible tolerar su cercanía. Incluso pueden organizar algunas fobias. Sin embargo, más que provocar un movimiento de repulsión, las tres personalidades también provocan interés, despiertan curiosidad. Cada una de esas mariposas nocturnas [es] un ejemplar único (84).

Una vez más, lo cruel y lo exquisito; la sofisticación y lo animal. Un motivo que se repite en la obra de Arredondo es la imagen de la mujer que reclina el rostro contra el suelo, que arde en el centro de una llama, que se sumerge en las aguas de un río oscuro: personajes que buscan entrar en contacto físico y directo con los elementos naturales, que se despojan de los atavismos sociales y buscan un conocimiento del ámbito animal o natural de la existencia, y encuentran en ello un saber que les había sido negado, una forma de conciencia que, si bien no siempre se traduce en la construcción de una subjetividad liberadora, sí las coloca en un lugar distinto con respecto a las otras mujeres, y les brinda una calidad de personajes redondos e impredecibles que supera al estereotipo de la “damisela en apuros” de la narrativa gótica clásica. En “Las mariposas nocturnas”, a pesar de que Lótar es la voz y conciencia narrativa que guía el relato, el testigo de la transformación de Lía y, en algunos momentos, su maestro, hay un ámbito de la conciencia de Lía que escapa a su conocimiento: “Aún ahora no sé quién era, ni cómo era, ni porqué hizo lo que hizo (“Mariposas” 152)”.

Cuando Hernán exige que Lía sea presentada en su alcoba, la amalgama de mitos de la historia encuentra su actualización en el rito: la ceremonia consiste en que Lía permanezca de pie, inmóvil y en silencio, mientras Hernán la cubre de joyas y la transforma en su objeto para la contemplación:

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, cambiándolos 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. Luego le fue desabrochando lentamente los collares.

-Ponte tu bata y vete a dormir.

Eso fue todo.

Pero le había puesto las alhajas de su madre, a la que había adorado a pesar de aquella historia ("Sombra" 153-154).

El ritual se repite, paso a paso, durante años. Marquet lo interpreta como una forma de ocultar, mitigar y manipular el horror al espectáculo de los genitales femeninos y el propio terror a la castración (84). En esa misma línea freudiana, yo agregaría que este ritual de alcoba es representativo de una oscilación entre dos variantes de las fantasías sexuales masculinas más estereotipadas: la de la mujer como deidad-madre, lo sagrado intocable o inalcanzable y, en el otro extremo del péndulo, la mujer degradada, la sucia, la que sólo es objeto para la satisfacción, como lo indica el inicio del cuento, cuando Hernán roza la mejilla de Lía con el fueite, signo que le indica a Lótar que ella es la siguiente elegida. De ahí que, en la última escena de alcoba, cuando Lía rompe el pacto y se mueve, cuando estrella uno de los collares contra el rostro de Hernán y éste, fueite en mano, la despide, no haya posibilidad de reestablecer el juego. En la oración final del cuento, Lótar narra: "Sólo yo la vi salir aquella noche, erguida, sin nada en las manos, por la puerta principal ("Mariposas" 164).

Fue Lía quien decidió poner final al juego y, aunque Lótar mencione las manos vacías, Lía lleva consigo el botín por el que había aceptado ser parte de la historia: había adquirido todo el conocimiento del mundo que deseaba. Si bien parecería que el triunfador en el macabro juego de poder del relato es Lótar quien, entre otros aspectos, detenta la palabra, goza de la autoridad narrativa y permanece en la mansión junto a Hernán, su propio objeto de culto, a mi parecer, Lótar es el más trágico de los personajes: él es la damisela perdida en los laberintos de la mansión gótica, el esclavo sexual del tirano insaciable, el penetrado, la sunamita que, en una perversa inversión de valores, triunfa por la vía del sometimiento servil<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Además de lo anterior, una de las referencias temporales del texto nos indica que la historia concluye hacia finales del año 1909, con lo que el lector advierte que, en términos históricos, le

En “Sombra entre sombras”, otro ejemplo maestro del dominio de la intertextualidad poligenética, la reescritura de “Barbazul” es más evidente que en otros textos, y mucho más siniestra. El nuevo Barbazul se llama Ermilo Paredes, al que podemos asignar el epíteto de “emparedador de mujeres”; la protagonista femenina es Laura, con todas las connotaciones petrarquianas del nombre; y, el tercero en el triángulo, es Samuel, nombre que, con ironía deliberada, evoca al del profeta, y que en hebreo significa “aquél que escucha a Dios”. Aunque muchas claves interpretativas del texto están vinculadas con “Las mariposas nocturnas”, en este cuento la asociación de lo sexual con lo violento alcanza los extremos del sadomasoquismo y encuentra su forma más oscura de las variantes de la esclavitud en la perpetuación de la condena: Ermilo no sólo es el amo e iniciador en los misterios insondables de las pulsiones humanas, es una figura que sigue ejerciendo su poder sobre Laura y Samuel más allá de la muerte. Ermilo es el poseedor del conocimiento, adivina, decodifica y manipula el deseo de los otros, y una vez muerto, Laura y Samuel incorporan a sus ritos de alcoba a un sinfín de jóvenes que siempre son bautizados con el nombre de “Ermilo”.

Desde la primera escena de intimidad sexual, la sábana que cubre el cuerpo de Laura es descrita como su mortaja: sexualidad y muerte quedan así asociadas hasta el final del texto. Aquí también se vincula a Laura con fuerzas de la naturaleza pero, en este caso, no representan una búsqueda de la vitalidad sino que, en su fase más decadente, Laura se describe como un ser con la frente marcada, una criatura que pertenece a “la luna menguante y siniestra” (“Sombra” 265), una habitante de la noche, que se desdibuja. La casa y su cuerpo han sido saqueados, es un despojo que se diluye, que cada vez más, se convierte en una sombra. La consumación del horror en este cuento, el clímax de lo monstruoso, es el poder de Ermilo-Dios, quien dicta a Samuel qué hacer, y a quien Laura se encomienda: “En mi desesperación, le rogaba a Ermilo como si fuera un santo, que intercediera por mí, que no me abandonara” (265). Herética inversión de valores, donde la fuente del horror no tiene nada que ver con lo sobrenatural, sino que proviene de lo humano, de lo estremecedoramente humano, y es

---

queda poco tiempo de supervivencia a la hacienda como espacio aislado del mundo, y a sus habitantes como seres intocables de una noche privada y eterna.

narrado con un lenguaje en el que conviven lo exquisito con lo grotesco, en perversa complicidad: “Diría más bien que una sombra me ha poseído, muy para mi placer, únicamente para mi deleite” (253).

Las mansiones ancestrales como espacios predilectos, el gusto por la descripción detallada de objetos y personajes desde una perspectiva a ras de suelo, las relaciones tormentosas, el vértigo y gozo ante el abismo, las atmósferas y mundos interiores oscuros, el río simbólico que lo arrastra todo, la insistente provocación del efecto del horror de origen psicológico, la exploración de los temas de la angustia y la locura son elementos tanto formales como temáticos que hacen de la narrativa de Inés Arredondo un ejemplo de literatura gótica de primera línea. Nada es obvio o vulgar en su escritura. No hay cabida para los provincianismos o los lugares comunes. Sus obras son prueba de aquello que la autora confesó como su más íntima ambición: “quisiera llevar el hacer, el hacer literatura, a un punto del que aquello de lo que hablo no fuera historia sino existencia, que tuviera la inexpresable ambigüedad de la existencia” (“Verdad” 4).

## **Bibliografía**

Arredondo, Inés. “La sunamita” en *La señal*. Inés Arredondo. *Obras completas*. México: Siglo XXI Editores, 1991. Impreso.

---. “Apunte gótico”, “Río subterráneo”, “Las mariposas nocturnas” en *Río subterráneo*. Inés Arredondo. *Obras completas*. México: Siglo XXI Editores, 1991. Impreso.

---. “La verdad o el presentimiento de la verdad”. Inés Arredondo. *Obras completas*. México: Siglo XXI Editores, 1991. Impreso.

---. “Sombra entre sombras” en *Los espejos*. Inés Arredondo. *Obras completas*. México: Siglo XXI Editores, 1991. Impreso.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.

Beckford, William. *Vathek*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Impreso.

Botting, Fred. *Gothic*. Londres/ Nueva York: Routledge, 1996. Impreso.

---. *Gothic Romanced. Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fiction*. Londres/ Nueva York: Routledge, 2008. Impreso.

Castro Ricalde, Maricruz; Laura López Morales, eds. *Guadalupe Dueñas. Después del silencio*. México: ITESM/ FONCA/ UAM/ UIA/ UAEM/ UNAM, 2010.

Cázares, Laura. "La escritura como espacio de coincidencias y divergencias: Inés Arredondo y Sergio Pitol". *Escrituras en contraste. Femenino/ masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Editorial Aldus, 2004. Impreso.

Lovecraft, H. P. *El horror en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. Impreso.

Marquet, Antonio. "Las ruinas de Eldorado". *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. Impreso.

Martínez Zalce, Graciela. "De la oscuridad al abismo". *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México, 1996. Impreso.

Patán, Federico. "Una rosa para Amelia (cuentos góticos mexicanos)". *Cuento y figura (la ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999. Impreso.

Pereira, Armando. *La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. En línea. Consultado el 12 de enero de 2014. Disponible en [www.iifl.unam.mx](http://www.iifl.unam.mx)

Petterson, Aline. "El erotismo y lo perverso". *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. Impreso.

Piñeiro Carballeda, Aurora. *Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. Tesis de Maestría en Literatura Comparada. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. Impreso.

Poe, Edgar Allan. *The Fall of the House of Usher and Other Tales*. Nueva York: Penguin/ Signet Classic, 1980. Impreso.

Prado, Gloria. "La re-escritura de escrituras, reconfiguraciones de Inés Arredondo". *Lo monstruoso es habitar en otro. Encuentros con Inés Arredondo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. Impreso.



Reyes 1º, Samuel 1º. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1975. Impreso.

Sage, Victor, ed. *The Gothick Novel*. Hampshire: MacMillan, 1992. Impreso.

Varma, Devendra P. *The Gothic Flame*. Londres: The Scarecrow Press, 1987. Impreso.