

EL MITO DEL AMOR EN “WANDA”, DE INÉS ARREDONDO

Maritza M. Buendía*

Resumen: En “Wanda”, uno de los cuentos de la escritora mexicana Inés Arredondo (1928-1989), es posible localizar la reescritura del mito del amor propuesta por el romano Apuleyo, en *El asno de oro*. El conflicto amoroso representado por Eros y Psiquis encuentra un paralelismo en la historia de amor entre Raúl y Wanda, paralelismo que puede leerse o comprenderse (hermenéuticamente hablando) bajo el principio de realidad y el principio de placer que plantea Herbert Marcuse en *Eros y civilización*, en diálogo con el concepto de lo sagrado y el erotismo de Georges Bataille (*El erotismo*) y Mircea Eliade (*Tratado de historia de las religiones*), entre otros teóricos. Finalmente, lo anterior centrará el análisis literario de “Wanda” en la reapropiación de los cinco elementos constitutivos del amor establecidos por Octavio Paz en *La llama doble*.

Palabras Clave: Mito; Sagrado; Erotismo; Amor; Literatura Mexicana.

Abstract: In *Wanda*, one of the stories of the Mexican writer Inés Arredondo (1938-1989), its possible to locate the rewriting of the love myth proposed by the roman Apuleyo, in *El asno de oro*. The love conflict represented by Eros and Psiquis finds a parallelism in the love story between Raúl and Wanda, parallelism that can be read or understood (Hermeneutically talking) under the reality principle and the pleasure principle proposed by Herbert Marcuse in *Eros y civilización*, in dialogue with the concept of the sacred and the eroticism of Georges Bataille (*El erotismo*) and Mircea Eliade (*Tratado de historia de las religiones*), among other theorists. Finally, the foregoing will focus in the literary analysis of “Wanda” in the re-appropriation of the five constituent elements of love stablished by Octavio Paz in *La llama doble*.

Keywords: Myth Sacred; Eroticism; Love; Mexican Literature.

* Doctora en Humanidades-Literatura por la UAM-Iztapalapa, México. Correo electrónico: mmbuendia@hotmail.com.

Gramma, XXIX, 61 (2018), pp. 11-21.

Fecha de recepción: 08-02-2018. Fecha de aceptación: 25-03-2018.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

Considerada por la crítica como parte de la Generación de Medio Siglo, a un lado de escritores como Juan García Ponce, Salvador Elizondo y Juan Vicente Melo, entre otros, la escritora mexicana Inés Arredondo (Culiacán 1928, ciudad de México 1989) es autora de tres libros de cuentos: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979), *Los espejos* (1988), y un *Acercamiento a la obra de Jorge Cuesta* (1982), estudio con el que obtiene el grado de licenciatura en Lenguas y Literaturas Hispánicas, UNAM.

En su cuento titulado “Wanda” (publicado en *Los espejos*), Arredondo atrae varios mitos hacia el centro de su narración: tal es el caso de la historia de Eros y Psiquis, mito del amor narrado por Apuleyo en *El asno de oro*, así como de la reapropiación y reescritura del mito de la sirena; y aunque no los siga de manera fiel es factible situar su trascendencia, más aún si se identifican los cinco pares de elementos constitutivos del amor trabajados por Octavio Paz en *La llama doble* (1993): la exclusividad, el obstáculo y la transgresión, el dominio y la sumisión, la fatalidad y la libertad, el cuerpo y el alma. Esto, además, propiciará un diálogo con otras disciplinas, con el fin de dilucidar la diferencia entre el plano del placer y el plano de la realidad, según Herbert Marcuse; o el concepto de lo sagrado y la definición del mito según Georges Bataille, Mircea Eliade y Roger Caillois, entre otros.

En un primer momento, el narrador omnisciente de “Wanda” y la serie de paralelismos entre los personajes (Ana es semejante a Wanda, Raúl es semejante a un pez y a un delfín) configuran la estructura cerrada del cuento: Raúl es un joven poeta que en un viaje a la playa con su familia descubre su amor por Wanda, una especie de mujer sirena que sólo aparece en sus sueños. Dentro de la vigilia parece que Raúl está obsesionado con la inocencia de su pequeña hermana, Ana, obsesión que reprime y que, al reprimir, manifiesta su deseo. “Ana... Si fuera un poco mayor la podría llamar así. Le hubiera gustado: Ana, y rodaba la palabra en la boca. Ana. Ana” (Arredondo, 1988, p. 214). Los paralelismos se acentúan en el manejo de la prosa cargada de poesía, lo que ocasiona la superposición de los dos planos principales: el mundo de Wanda, como el espacio donde se vive intensamente la poesía, *versus* el entorno familiar y cotidiano de Raúl.

Según Marcuse, bajo una sociedad represora de los reflejos humanos, aquello natural al hombre (su parte animal, instintiva), aquello que desencadena placer, es sometido bajo el predominio de la razón, de lo útil y de lo práctico, reducido a la construcción de una realidad tangible. Estos dos planos corresponden a los actos inconscientes y conscientes del hombre. Los primeros buscan una satisfacción inmediata donde predomina el rechazo a la represión, los segundos olvidan esa búsqueda por un sentimiento de seguridad y de estabilidad:

Bajo el principio de la realidad, el ser humano desarrolla la función de la razón:

aprende a “probar” la realidad, a distinguir entre bueno y malo, verdadero y falso [...]. Sólo una forma de actividad de pensamiento es “dejada fuera” de la nueva organización del aparato mental [...]: la fantasía está “protegida de las alteraciones culturales”, y permanece ligada al principio del placer (Marcuse, 1999, p. 27).

La fantasía, vía de escape de lo real donde la represión se anula, es el sueño diurno de los pueblos. Tanto el principio de realidad como el principio del placer transitan en un diálogo de freno y liberación: se aprende a distinguir entre lo socialmente positivo y lo negativo, entre lo permitido y lo prohibido. Raúl vive en la fantasía que el mundo de Wanda le ofrece, orienta sus acciones hacia el principio del placer y cuestiona en cada acto el principio de la realidad a través del uso de la poesía.

Más que en otros cuentos de Arredondo, cuya carga erótica y amorosa se localiza esencialmente en las acciones (pienso en “Olga” o en “Mariana”, por ejemplo), en “Wanda” eso mismo se fragua en el delicado manejo del lenguaje. Si tanto el amor como el erotismo funcionan como entramados de la sugerencia, tales artificios se cumplen a través de la poesía. Así, Wanda parece que es una mujer que “murmura como el mar”, posee “una boca hambrienta, con calor de rosa” y canta “canciones en un idioma que se sentía tan antiguo como el mar” (Arredondo, 1988, pp. 214-215), metáforas entorno al agua que trazan las sensaciones corporales de Raúl y su entrega. “Wanda es el cuento del deseo”, escribe José Javier Villarreal, “aquí la imaginación y el deseo de un adolescente se van adueñando del universo ‘real’ hasta borrar las fronteras que los dividen” (1989).

Al inicio del mito, Apuleyo narra que en una ciudad desconocida, un rey y una reina procrean tres hijas. Si bien, las tres son hermosas, la más pequeña, llamada Psiquis, sobrepasa en mucho las cualidades de sus hermanas: “Era tanta su hermosura, que no bastan palabras humanas para poder expresar ni suficientemente alabar su belleza” (2001, p. 125). De inmediato surge la imposibilidad: al igual que Raúl ante Wanda, los hombres se deslumbran ante la belleza de Psiquis, tanto es así que la gente acude a verla desde otras ciudades, sin importar lo largo o lo extenuante del camino. Esa gente comienza a honrarla y adorarla como si se tratara de la misma Afrodita.

Con tal situación, no tarda en aparecer la ira de la diosa, quien no soporta que sus atributos celestes sean equiparados con los de una mortal, por lo que ordena a su hijo Eros lleve a cabo su venganza: “¡Oh hijo, [haz] que esta doncella sea enamorada, de muy ardiente amor, de hombre de poco y bajo estado, al cual la Fortuna no dio dignidad de estado, ni patrimonio, ni salud! ¡Y sea tan bajo que en todo el mundo no halle otro semejante a su miseria!” (2001, p. 126). Afrodita aún no sabe del alcance de sus palabras: Eros, distraído, se hiere con una de sus flechas.

A pesar de la belleza de Psiquis (o debido a ella), nadie le propone matrimonio:

un inmenso sentido de respeto invade a los hombres que la contemplan, ese respeto les impide tratarla como a una mortal; por eso, aunque anhelan tocarla se conforman con permanecer cerca de ella, prefieren adorarla como diosa y volverla así inaccesible. Eso los salva. Al respecto, escribe Bataille: “Hay en la búsqueda de la belleza, al mismo tiempo que un esfuerzo para acceder, más allá de la ruptura, a la continuidad, un esfuerzo para escapar de ella” (1997, p. 201). Situación que se repite también en “Wanda”: aunque Raúl parece tocado de manera entrañable por el universo fantástico que ella le ofrece, aconsejado y orientado por Rodolfo, quien es el encargado de su seguridad en ausencia de sus padres, acude a un encuentro sexual con una prostituta.

Mientras tanto, los padres de Psiquis ya han casado a las dos hermanas mayores, por lo que, desesperados, consultan el oráculo de Apolo. “Pondrás esta moza”, responde el oráculo, “adornada de todo aparato de llanto y luto, como para enterrarla, en una piedra de una alta montaña y déjala allí” (Apuleyo, 2001, p. 127). Apolo advierte al padre que su yerno será fiero, cruel e inmortal, igual de venenoso que una serpiente. La sentencia entristece a los padres. Psiquis es vestida de novia y todo se arregla para festejar sus “mortales bodas”.

Complementariamente, varios de los cuentos de Arredondo elevan el vínculo matrimonial al rango de “mortales bodas”. En “Sombra entre sombras”, por ejemplo, la madre entrega a su hija a don Ermilo a cambio de poder y riqueza, lo que gesta la paulatina corrupción de la hija; en “Olga” persiste la impotencia de Manuel ante la boda de Olga y Flavio; y es también el llanto y el luto del padre de Mariana cuando entrega a su hija a Fernando, en “Mariana”. En “Wanda” una boda, como tal, no aparece; no obstante, se conserva uno de sus sentidos más antiguos: Raúl cumple con las características necesarias para visitar en sueños a Wanda (es poeta, joven, soñador); a cambio, se extiende un interdicto sordo que no escucha y nadie pronuncia, interdicto que sólo se intuye, Raúl debe fidelidad al mundo que Wanda le ofrece.

Volviendo al mito, Apuleyo narra cuando los padres depositan a Psiquis en lo alto de una montaña y ahí la abandonan. Ella siente que un aire fresco la transporta a otro tiempo y a otro espacio: el palacio de Eros. Todas las riquezas, los manjares y vinos, todos los tesoros están ahí. Psiquis no puede más que maravillarse. Unas voces se proclaman sus sirvientes y la consienten de tal manera que los antiguos temores se mudan en placer. Eros y Psiquis pasan sus días enamorados y felices. La única prohibición para Psiquis es que *no puede ver* el cuerpo ni el rostro de su amado, sólo lo escucha y lo palpa. Es también la primera etapa en los cuentos de Arredondo, cuando parece que el amor es posible, el paso entre el principio de la realidad y el principio del placer parece una sucesión natural, no una ruptura. Sin embargo, la superposición entre un principio y otro funge como un simulacro que no descarta la violencia, más bien, la incorpora. Hay un punto que ilumina el mundo ordinario de Raúl: Ana, ese punto

escapa con frecuencia de lo cotidiano y acerca al pasmo de manera peligrosa. Sí, al pasmo que provoca la poesía cuando se alía de la ternura.

La función de Ana resulta medular: es el puente entre un principio y otro. De la tierra al cielo, del infierno al paraíso, Raúl llega a Wanda: “En cuanto está junto a ella va respirando el agua inmóvil como se respira el mezclado aroma de los jardines inmensos, de los jardines que no existen en la tierra” (Arredondo, 1988, p. 214).

Complementariamente, es factible relacionar a Wanda con algunas características de la sirena¹: el canto, el mar, el calor, el sol, los caracoles, la hermosura que seduce y aniquila. Este ambiente propicia la confusión entre el tiempo y el espacio: el día es noche, el mar una cama. La mujer-sirena es un desdoblamiento o una transposición: es Wanda, la mujer; es Ana, la niña; es la imagen de un cuerpo que satisface a un hombre, es también la inocencia.

La sirena está cargada de elementos fantásticos: canto, seducción, muerte. La historia más socorrida cuando de sirenas se trata es la de Ulises prevenido por Circe la hechicera: cera en los oídos para no sucumbir ante la delicia del canto, fortaleza de un mástil al cual sujetarse. Ejemplo del hombre que huye de la tentación y que, con ello, escapa de la muerte. Ejemplo del hombre que se aferra a la realidad como si de un mástil se tratara y logra conservar su vida. Tradicionalmente, el universo simbólico de la sirena es el de la seducción y la maldad. Vuelta figura, la mujer encarna el misterio de lo inexplicable, el misterio de la muerte, la gran pregunta; pregunta que, ya se sabe, carece de respuesta. Aproximaciones, nunca certezas.

Pero, ¿a qué responde esta necesidad de crear figuras en torno a la mujer?

Bruja, hada, ninfa o sirena son criaturas del inconsciente, todas responden a la vocación del hombre por crear mitos. No hay que olvidar que el mito nace cuando un fenómeno escapa del entendimiento humano, como lo explica Eliade (1998), y es claro que la mujer es una incógnita a aclarar. De ahí la emergencia de la figura, y que semejante figura se traduzca en mito: dominio del universo simbólico según Jean Baudrillard (2005).

Entonces, ¿cuál es el destino de aquellos hombres que no llevan cera en los oídos y que gozosos sucumben al canto?, ¿cuál es la suerte de aquellos hombres que rechazan el mástil? Un asunto interesante del mito considerado como relato de la transgresión es la especie de moraleja que lleva implícito: aquel que esté al tanto de la historia conoce

1. Según algunas versiones, las sirenas son divinidades del Hades (por eso su canto aniquila), monstruos marinos con cabeza y pecho de mujer y el resto del cuerpo de pájaro. “Por influencia de Egipto, que representaba el alma de los difuntos en forma de pájaro con cabeza humana, la sirena se ha considerado como el alma del muerto, que ha errado su destino y se transforma en vampiro devorador” (Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, 1993, p. 550). Es por la rama de los mitos nórdicos que nos llega la imagen de la sirena mitad mujer y mitad pez. Conocedoras “de todos los secretos [...] podían aplacar o levantar los vientos” (Garibay Kintana, 2004, p. 326).

el peligro que se corre cuando se protagoniza una situación similar; se sabe del castigo de Orfeo y de la metamorfosis de Acteón, pero como “saber no es comprender”, como bien lo aclara José Ortega y Gasset (1962), la moraleja pierde su cualidad de advertencia cuando el castigo pasa a un segundo plano y el ansia de virar la cabeza es más apremiante.

En el mito de la sirena está claro el interdicto: no atender el canto. Luego, la condición humana se impone: el hombre escucha, se sacrifica, rendido al anhelo de experimentar la muerte en vida. Al respecto, es interesante la opinión de Rocío Romero, quien asegura que la crítica ha dado por sentada la “existencia tangible de Wanda como una sirena sin tomar en cuenta que en la obra de Arredondo no existen juegos fantásticos ni mágicos”. Más adelante anota que “no se trata precisamente de una sirena sino del mar, de la mar, donde se hace presente el lado femenino del mar, su poder de fecundación, la vida que representa en sí misma Wanda” (2007, pp. 90-108).

Si bien es cierto que en el cuento no aparece la palabra sirena, tampoco es inexacta su presencia, aun y cuando Arredondo no prefiera los juegos fantásticos o mágicos (tesis que habría que comprobar). Llámese mar o sirena, ambos comparten elementos de un mismo campo semántico que convoca a las “profundidades del inconsciente, aquello desconocido que entraña una verdad para la cual *no hay palabras*” (2007, p. 103). Como intérpretes, parte de nuestra tarea es intentar apalabrar eso desconocido, eso que Arredondo apunta como ausencia; de ahí que —en todo caso— tanto sirena como mar sean palabras imprecisas que subrayan el carácter inaprensible del texto. Wanda sólo puede entenderse como Wanda y, ante ello, lo mejor —o lo único— es guardar silencio. Pero si se calla, el trabajo del intérprete termina.

Ana y Wanda parecen tener un pacto: una debe llevar a Raúl al terreno de la otra, una vez ahí, se refuerza el interdicto. Wanda previene a Raúl desde su silencio: si quieres conservar nuestras citas nocturnas no debes traicionarme. La Wanda de Arredondo es igual de exigente que la Wanda de Leopold von Sacher Masoch (1993), y aunque no se viste con pieles ni utiliza látigos, su mejor recurso se llama poesía. Vestida de poesía, Wanda es tajante con Raúl: su relación es de todo o nada. Los personajes femeninos de Arredondo padecen su naturaleza: sin el tributo de Raúl, Wanda palidece. El amor exige un testigo, una complicidad.

“Apartada de toda habla y conversación humana” (Apuleyo, 2001, p. 131), Psiquis percibe el palacio de Eros como una cárcel, comienza a añorar su antigua vida. Es interesante que Apuleyo vuelque esa añoranza en una falta, y que esa falta sea precisamente esencia de lo humano: el lenguaje. Psiquis extraña la conversación, el reconocimiento que, como mortal, sólo puede concederlo otro mortal. Y es que en el mundo de los dioses habita el silencio, y a pesar de su felicidad, Psiquis no puede convivir con ello por mucho tiempo, su lado humano recibe ese silencio como una cárcel. En el mundo

de los mortales habita el lenguaje, ahí donde todo puede decirse aunque —a veces— poco pueda entenderse.

El asunto en “Wanda” se resume de la siguiente manera: el contacto con lo sagrado se lleva a cabo en el terreno del lenguaje, en su parte de textura simbólica que de él se desprende; el lado semántico y lingüístico concierne a los hombres, el excedente de sentido a los dioses. El conflicto entre dioses y hombres se manifiesta cuando Raúl ambiciona el excedente de sentido que no le corresponde o cuando, viceversa, Wanda deseara descender al lado semántico y lingüístico. Entonces, resulta claro el afán de Raúl: a través de Wanda demanda su adhesión con lo sagrado, a pesar de la crisis que representa el transitar de uno a otro lado. Esta crisis se representa en Raúl: desea poseer de lleno a Wanda, entrar en su mundo, pero el terror y la fascinación lo paralizan, y aunque se detiene la tentación no disminuye:

... el dominio de lo profano se presenta como el del uso común, el de los gestos que no necesitan precaución alguna [...]. Por el contrario, el mundo de lo sagrado aparece como el de lo peligroso o lo prohibido; el individuo no puede aproximarse sin poner en movimiento fuerzas de las cuales no es dueño y ante las que su debilidad se siente desarmada (Caillois, 1996, p. 18).

En *El erotismo*, Bataille (2002) lo ejemplifica por medio de la encarnación de los dioses representantes de lo sagrado. Un sentimiento de temor se apodera del que los adora, temor que mezcla el anhelo de no mancillar y la seducción de hacerlo.

Lo difícil, en todo caso, es pensar lo sagrado en la vida cotidiana, pensar su encarnación en un objeto profano. Por eso, el que ama, ama tanto el cuerpo de su amada como el alma que cree reconocer en ese cuerpo, alma y cuerpo se confunden. “Un objeto se hace sagrado en cuanto incorpora (es decir, revela) otra cosa que no es él mismo” (Eliade, 1998, p. 37). Y eso que Wanda revela a Raúl se llama poesía.

Eros consiente que Psiquis visite a sus hermanas, no sin antes advertirle que no escuche sus palabras, “porque si lo haces, a mí me darás mucho dolor, pero para ti causarás un grandísimo mal que te será casi la muerte”. “Te quiero como a mi ánima”, ella responde (le dice que lo quiere como si fuera ella misma), “yo te tengo a ti, que eres mi lumbre” (Apuleyo, 2001, p. 132).

Psiquis promete no escuchar a sus hermanas. No cumple. Las hermanas, envidiosas, intrigan en su contra: quizá su marido sea una serpiente o un dragón, ¿por qué no lo puede ver? Psiquis, llena de dudas y con la incertidumbre a cuestas, armada con una navaja y una lámpara de aceite, interrumpe el sueño de Eros. Observa así un cuerpo bellísimo: “Ella le veía los cabellos como hebras de oro, llenos de olor divino; el cuello, blanco como la leche; la cara, blanca y roja como rosas coloradas, y los cabellos de oro colgando por todas partes, que resplandecían como el sol y vencían a la lumbre del

candil” (Apuleyo, 2001, p. 139). Mas la desgracia sobreviene: una gota de aceite cae en el hombro derecho de Eros, quien, descubierto, huye. Psiquis padece la ausencia de Eros como si se tratara de su propia muerte: el alma sin amor se reduce a la miseria. Pero hay una esperanza: Psiquis está embarazada de Eros, su hijo se llamará Placer.

De igual manera, la falta de Raúl ante Wanda no se traduce simplemente en el acto sexual con una prostituta, no es la ofensa de una amante vulnerada por otra mujer; la falta adquiere su cabal dimensión por lo que simboliza: la contaminación del principio del placer por el principio de la realidad. Y así como Ana es el agente que transporta a Raúl al orden de lo sagrado, donde la presencia de Wanda resplandece por medio de la intensidad poética, Rodolfo regresa a Raúl a su antiguo estado: el orden de lo profano. Ahí, el amor se desvincula del sexo y deja de ser: el lenguaje abandona los velos, no sugiere. El sexo es simple, es llano. El lenguaje se vuelve explícito, deseoso de comunicar: las manos de la prostituta son “torpes y heladas”, su boca es “caliente y grasosa”, su piel es “pegajosa” (Arredondo, 1988, p. 217).

Hay una búsqueda de la plenitud a través de acceder a la mujer-sirena y esa plenitud parece que se alcanza algunas noches, cuando Raúl (fascinado, temeroso, pequeño, enamorado) cumple con las cualidades para escuchar el canto de la muerte. Raúl es un poeta, para él, ese canto no es más que poesía. Sin embargo, apoyado en Rodolfo, la discontinuidad lo arrastra: Raúl muere no porque sea incapaz de escuchar el canto de la sirena, muere porque, al igual que Psiquis, no puede convivir por mucho tiempo con lo sagrado. Cuando por medio de la prostituta el amor le muestra sus entrañas, los cuerpos desnudos de Raúl y la prostituta se vuelven obscenos, demasiado reales. Luego, como Wanda ya no aparece, Raúl la busca en la noche. Desesperado, se adentra en el mar helado y los ojos se le llenan de agua espesa y los pulmones se niegan al respiro.

Para este final, no es casual el hecho de que Raúl se muestre como un ser evasivo o que reciba premios nacionales de poesía, éstas son cualidades que utiliza Arredondo para rescribir el mito del amor y la figura de la sirena: dios ha muerto y Arredondo lo sabe, mas eso no elimina la necesidad de lo sagrado, sólo hay que buscar un nuevo espacio. Y como el amor, ese lugar, ese “nuevo sagrado”, se llama poesía. Es entonces cuando todo lo anterior encuentra su síntesis en *La llama doble*.

Paz ofrece una relectura del mito de Apuleyo, lo que desencadena un recorrido histórico y literario que inicia con el Eros platónico, pasa por el amor cortés y desemboca en el surrealismo y en la era tecnológica. Establece así cinco pares de elementos constitutivos entorno a la imagen del amor: la exclusividad, el obstáculo y la transgresión, el dominio y la sumisión, la fatalidad y la libertad, el cuerpo y el alma. Más adelante los reduce a tres: “la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción, que es fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo” (1993, p. 131).

En cuanto a la exclusividad, es el querer estar únicamente con una persona, sen-

timiento que exige reciprocidad y marca una de las diferencias respecto al erotismo, que puede integrar a más de dos personas en una relación. En el mito, el sentimiento de Eros y Psiquis es correspondido y la condición de exclusividad se cumple sin preguntarse por ella: ninguno quiere apartarse del otro. En una primera instancia, esto también sucede en diversos cuentos de Arredondo (“Olga” y “Mariana”, por ejemplo), aunque la duda aparece con Wanda y Raúl: como sus encuentros suceden en el plano de lo onírico se desconocen los pensamientos de Wanda, no así los de Raúl, quien cumple con la exclusividad.

El obstáculo arriba con la prohibición: Psiquis no puede ver a su amado, Raúl debe fidelidad a Wanda. La intriga desata la curiosidad, y la curiosidad —encarnada en una lámpara de aceite o en el encuentro sexual con una prostituta— es la derrota: la prohibición sobrepasa a lo humano. Psiquis transgrede y pierde a Eros, Raúl también transgrede y pierde a Wanda, la personificación del amor se desvanece. Sucede así una inversión en los sexos dentro del cuento: la imagen de Eros se representa en el personaje femenino y la imagen de Psiquis en el personaje masculino. Primero es Wanda la que, veladamente, comulga con la idea del amor como algo sagrado. Segundo, no hay que olvidar el hecho de que Eros y Psiquis están en distintos niveles: uno sagrado y otro profano, y en la inversión de sexos estas características se conservan. Incluso, es eso lo que ocasiona la muerte de Raúl: la falta de correspondencia por esa diversidad de principios.

La mezcla entre sueño y poesía hace de Wanda un ser inaccesible para Raúl o accesible sólo en el sueño y en la poesía. Principal obstáculo. Por eso su relación se disuelve cuando Raúl visita a la prostituta, suceso que quebranta la condición de exclusividad: la tentación por la carne, el deseo de trasladar el principio del placer (plano onírico y poético, sagrado) al principio de la realidad (plano de lo material, humano) es más fuerte. Raúl, a semejanza de Psiquis, quiere comprobar la existencia de lo amado a través de la vista y del tacto y satisfacer así su curiosidad, pero es justamente esa ambición la que lo vuelve incapaz de sostener su relación con Wanda.

En cuanto al dominio y la sumisión es reconocer libremente (y ahí la paradoja) que se vive una relación de dependencia, “por el puente del mutuo deseo el objeto se transforma en sujeto deseante y el sujeto en objeto deseado” (Paz, 1993, p. 125). Al inicio, Eros ve a Psiquis como objeto de su deseo, pronto ese objeto se transforma en un sujeto que acepta o rechaza, que toma decisiones. Al contrario también funciona. El objeto de deseo de Psiquis es Eros, pero cuando Psiquis viola la prohibición Eros se vuelve un sujeto que rechaza. Wanda, desde su plano onírico y poético, establece condiciones que permiten la convivencia; la fundamental es que Raúl sea un poeta y que viva como tal, condición que aparentemente no se exige. Wanda permanece impassible, sin realizar acciones concretas que marquen el cambio, es Raúl quien muda a Wanda

en objeto y en sujeto de su deseo.

Pero, según Paz, el amor no es eterno ni derrota a la muerte, y es su finitud y mortalidad lo que atraen. Quizá, después de todo, Raúl, esclavo de su pasión por Wanda, nunca falla, sólo se rinde a su naturaleza de esclavo y se “libera” cuando abraza a la muerte, la esencia de su amor existe traicioneramente. Con ello sacrifica su vida para aferrarse a la continuidad, otro de los nombres de Wanda.

Como puede apreciarse, la fatalidad y la libertad son variantes de los anteriores elementos: “El amor es atracción involuntaria hacia una persona y voluntaria aceptación de esa atracción” (Paz, 1993, p. 125). ¿Qué conduce a los amantes a enamorarse de tal o cual persona? ¿Cuál es la naturaleza de ese impulso? ¿Qué hace que alguien, de entre una infinidad de personas, se enamore de uno y no de otro? El mito sólo dice que Eros se divierte lanzando flechas y que estaba distraído cuando se lastimó con una de ellas. ¿La culpa es del azar? ¿Es inexplicable? Me parece que las flechas de Eros, en cierto sentido, cumplen la misma función que el filtro de *Tristán e Isolda*: manera mágica y mítica de explicar el carácter misterioso de la atracción. Finalmente, nada (más que su decisión) conduce a Raúl hacia los brazos de Wanda.

Por último, para Paz, el cuerpo y el alma se funden en la noción de persona. Sin persona, el amor regresa al erotismo:

La persona es un ser compuesto de un alma y un cuerpo. Aquí aparece otra y gran paradoja del amor, tal vez la central, su nudo trágico: amamos simultáneamente un cuerpo mortal, sujeto al tiempo y sus accidentes, y un alma inmortal. El amante ama por igual al cuerpo y al alma. Incluso puede decirse que, si no fuera por la atracción hacia el cuerpo, el enamorado no podría amar al alma que lo anima (1993, p. 129).

En el mito de Apuleyo, Psiquis representa la curiosidad del alma y Eros la divinización del cuerpo, la inquietud de un alma que reacciona ante un cuerpo (con sus peculiares contradicciones de belleza y de monstruosidad) y el deseo de integrarse y perderse simultáneamente en ese cuerpo.

Eros, aún convaleciente por las quemaduras de aceite, sabe que su cuerpo está vacío sin el alma. Por eso busca calmar la venganza de Afrodita en contra de Psiquis, quien, como alma, bajará al infierno para probar su absoluta pertenencia al cuerpo. Por eso el amor es deseo de completud: de mi cuerpo, de mi alma, con otro cuerpo, con otra alma; anhelo de naufragio y de destino, complemento con el universo. Conflicto que bien se encarga Arredondo de desentrañar: como humanos somos incapaces de vivir el amor como absoluto, siempre hay algo (llámese curiosidad, impedimento para acceder a una dimensión no lingüística) que nos regresa a nuestra condición mortal y equívoca, siempre aparece una lámpara de aceite, una infidelidad, estigma y derrota

de los amantes.

“El poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal”, explica Paz (1998, p. 13). Ese caracol es el que Wanda le ofrece a Raúl: “sin ruido, en el oído, aguas profundas circulan dentro del caracol, como espesos moluscos adheridos que estuvieran ahí desde edades antiguas comunicándote secretos que no escucharás porque no hay palabras para confiarlos ni nadie que los entienda” (Arredondo, 1988, p. 213). Secretos que Raúl no escucha, secretos que nunca se pronuncian, secretos que nadie comprende.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apuleyo. (2001). *El asno de oro. Sepan cuantos*. México: Porrúa.
- Arredondo, I. (1988). Wanda. En *Obras completas* (pp. 212-220). México: Siglo XXI.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. México: Tusquets.
- Baudrillard, J. (2005). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Caillois, R. (1996). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J & Gheerbrant, A. (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Eliade, M. (1998). *Tratado de historia de las religiones*. México: Era.
- Garibay Kintana, Á. M. (2004). *Mitología griega. Dioses y héroes*. México: Porrúa.
- Marcuse, H. (1999). *Eros y civilización*. México: Ariel.
- Ortega y Gasset, J. (1962). *Misión del bibliotecario*. Madrid: Revista de Occidente.
- Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral.
- Paz, O. (1998). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Romero Aguirre, R. (2007). *Hacia una poética del silencio: acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo desde cuatro cuentos* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de México-Iztapalapa, Humanidades-Teoría Literaria.
- Sacher Masoch, L. von. (1993). *La venus de las pieles*. Barcelona: Tusquets.
- Villarreal, J. J. (1989, junio 17). Los espejos, de Inés Arredondo. *Uno más uno*.