

LA FUNCIÓN DEL MITO EN LOS CUENTOS DE INÉS ARREDONDO “ESTÍO” Y “WANDA”

Aglaía Spathi

Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas, Grecia

Inés Arredondo (México, 1928-1989), destacada escritora de América Latina, a lo largo de su obra narrativa se preocupó mayormente por la esencia psicológica y social de la mujer de su época en el ámbito de su país. El presente estudio examina las relaciones de sus personajes femeninos que no aceptan el papel pasivo que les ha impuesto la sociedad patriarcal, mediante la función del mito en los cuentos de la autora mexicana “Estío” y “Wanda”; el objetivo es señalar cómo y hasta qué punto los personajes de estos cuentos se asemejan a los héroes trágicos, como Fedra (*Hipólito* de Eurípides 2000), Yocasta, Edipo, (*Edipo Rey* de Sófocles 2000), Circe, las sirenas e incluso Ulises (*Odisea* de Homero), y explorar ejes temáticos como: el incesto, la transgresión, la deshumanización, la pasión o la soledad.

Los mitos clásicos han llegado hasta nuestro tiempo, reinterpretados y adaptados a veces, conforme a las preocupaciones espirituales de cada época, los contextos culturales o el criterio personal de los creadores (Kanta 2003: 5). En la literatura latinoamericana contemporánea, en especial, se constata la presencia de la visión mítica, en cuanto a la temática, y una predilección específica para la relectura de los trágicos. Ello se debe al “gusto idiosincrático” del pueblo americano que fusionó el elemento mítico helénico con sus propios mitos apropiándose así de los temas trágicos para poder manejarlos a partir de “una perspectiva poliédrica” (Hualde Pascual 2012: 215). Además, la relación entre mito y literatura se debe al hechizo ejercido por la belleza de las narraciones míticas cuyo lenguaje, simbólico y connotativo, profundiza en “la anatomía psíquica¹ del ser humano” indagando en la psiquis humana y logrando expresar los más delicados matices del pensamiento (Kanta 2003: 3 y 18-19). De tal manera, el mito constituye una necesidad esotérica para el ser humano en su afán de encontrar el equilibrio emocional y espiritual ante la toma de conciencia de su propia mortalidad; así dicha agonía existencial conduce al hombre al uso del mito como único paliativo y arma para trascender su inevitable finitud (Campbell 1993: 32) y adquirir su salud mental (May 1992: 17).

Al referirnos a la presencia del mito en la literatura, parece oportuno comentar el término del *intertexto*, concepto aportado por Julia Kristeva², el cual alude a “la relación entre un texto y otro”, lo que sería, según la terminología de Gérard Genette, el *hipotexto* e *hipertexto*³ (Macedo Rodríguez

¹ En este orden de ideas, no es de extrañar que la psicología haya encontrado material en el mito para estudiar los mecanismos de la vida psíquica del individuo y del inconsciente colectivo de la sociedad. Los mitos han servido de “modelos de conducta al psicoanálisis” dando sentido a la existencia humana como “relatos que unifican a una sociedad” (Real Torres 2002: 256). Sigmund Freud (1856-1939), en su teoría psicoanalítica, relacionó los mitos con los sueños del individuo considerándolos ambos como fruto de la fantasía humana del subconsciente; así recurre a su función terapéutica para la liberación del hombre de sus conflictos psíquicos y emocionales (Kanta 2003: 47-48). Por su parte Carl Jung (1875-1961), como médico y terapeuta de la psiquis humana, se interesa también en la investigación de los mitos ya que, según él, el contenido de los mitos se relaciona con “el acontecer anímico inconsciente” y por lo tanto evidencia la esencia del alma (Martín Scrimieri 2008: 111).

² Kristeva en su volumen *Semiótica*, apunta que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 1978: 190).

³ Más concretamente, Genette (1930-2018), en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, explica el término *hipertextualidad* distinguiendo dos tipos de texto: el hipotexto que es un primer texto y el hipertexto que es el texto que se crea a partir del primero, del hipotexto (Macedo Rodríguez 2008: 1).

2008: 1). Al transformar un texto clásico, que sirve de hipotexto para la creación de una nueva obra contemporánea, se da la oportunidad de la reescritura de un mito “pensando en un alocutario que acepte varias opciones interpretativas” (Alesso *et al.* 1996: 52).

Tomando como base las consideraciones anteriores, se concluye que en el cuento “Estío” (*hipertexto*) se recuenta uno de los mitos que se ha vuelto una referencia fundamental para la cultura occidental, el de *Edipo Rey* de Sófocles (2000)⁴ (*hipotexto*), y de *Hipólito* de Eurípides (2000)⁵ (*hipotexto*) enfocando en sus relaciones incestuosas. Por ende, la autora presenta una visión alternativa a las anteriores lecturas masculinas que exhiben personajes femeninos hechos a medida de criterios masculinos. Se trata más bien de una literatura contestataria y una reevaluación del papel social de la mujer regido por la opresión (Garza 1996: 92), dado que, en el juicio de la autora, hay que “superar la tradición dominante y eliminar los elementos que controlan a las mujeres”, borrando las imágenes y los cánones de los textos masculinos y dando voz a la mujer (Garza 1996: 93-95).

En “Estío” se halla el tema del incesto como tabú, visto por la madre. En el nivel de la historia, la madre de Román, estudiante universitario, quedó viuda muy joven y depositó todo su amor en él; Julio, el amigo de Román, se enamora de ella, lo que desencadena el amor incestuoso que siente la madre por el hijo. De tal manera, la protagonista logra obtener el placer a través de Julio, sustituto de su propio hijo, y cumplir con su fantasía de disfrutar del cuerpo filial. Después de aquella transgresión, la protagonista se hace acreedora a un castigo; en tal sentido se condena a sí misma a la soledad mandando lejos a su hijo.

En el cuento se presenta una relación triangular y la unión de estos personajes se rige por una lucha constante cuyo fin es encontrar la dicha absoluta o el amor verdadero. Según el rol que adopta cada persona del triángulo puede ser víctima o verdugo, subordinado o subordinador, manipulado o manipulador (Reyes Córdoba 2011: 226). Adicionalmente la protagonista se encuentra dentro de la dialéctica de pureza-impureza e inevitablemente entra en conflicto interior entre sus valores morales y su deseo sexual. En un ambiente idílico Julio, Román y su madre están disfrutando del día junto a la alberca. Ella admira la hermosura del cuerpo de su hijo-amado Román, así como de su amigo Julio, que juegan al voleibol, observándoles con lujuria sin precisar a cuál de los dos desea. En este momento ocurre un primer enamoramiento, pero no incesto propiamente dicho. Aun cuando, “por la mezcla de atracción y náusea con que observa el esplendor de la naturaleza, el lector columbra la posibilidad del incesto” (Serna 1996: 268): “–Mientras jugaban estaba pensando en qué había empleado mi tiempo desde que Román tenía cuatro años... No lo he sentido pasar, ¿no es raro? –Nada tiene de raro, puesto que estabas conmigo –dijo riendo Román, y me dio un beso. –Además, yo creo que esos años realmente no han pasado. No podría usted estar tan joven” (Arredondo 1991: 11). A partir del diálogo anterior se entiende que las relaciones que se establecen entre los tres son ambiguas y su juego erótico continuará a lo largo de varias secuencias.

Más adelante, sigue la escena de los mangos, en la cual se podría decir que se inicia el proceso del incesto entre madre e hijo: la mujer se presenta sola en la casa devorando tres mangos, que representan la carne, o sea la unión de los cuerpos, que la mujer desea consumir: “Cogí uno y lo pelé con los dientes, luego lo mordí con toda la boca, hasta el hueso; [...] Con impaciencia pelé el segundo. Y más calmada, casi satisfecha ya, empecé a pelar el tercero” (Arredondo 1991: 13-14). En el fragmento anterior ella se siente mal por no poder sujetar su deseo malsano, ensuciando de tal modo “el fruto de su vientre” (Serna 1996: 269). De todo esto se desprende que las frutas relacionadas con los tres vértices del triángulo formado por Román, Julio y la protagonista, aluden a la fruta del pecado, que simboliza el deseo de lo prohibido, la caída de Eva y su expulsión del paraíso.

Especial relevancia requiere la asociación de la mujer con la naturaleza-cómplice, que en el cuento cobra características de un personaje y mediante la cual la protagonista hace evidente “su deseo, [que] como el río, fluye incesante: moja la tierra, la nutre y la pudre en un mismo acto de vida y

⁴ Tragedia anterior a 425 a. C. (Sófocles 2000: 10).

⁵ 485 a.C.-406 a.C.

muerte” (Martínez Zalce 1996: 78). Ello se nota en la escena del mar y el salto de tigre de Román cuando la belleza de su cuerpo le provoca unos sentimientos contradictorios, que se apoderan de la mujer: por un lado, el deseo, y, por otro, la vergüenza. Para huir de esta situación agresiva decide entrar en el mar; en la descripción se nota un juego de oposiciones que reflejan las ambivalencias emocionales de la protagonista como “mar helado y sol quemante, tierra y cielo” (Arredondo 1991: 15). Por consiguiente, el deseo erótico experimentado por la mujer se refuerza combinándose con los elementos de la naturaleza. A continuación, Julio, cuya presencia es nada fortuita en la narración, le hace una revelación sustancial: “No me tocó, solamente dijo: –Nunca he estado con una mujer” (Arredondo 1991: 14-16). Después de esta confesión, se hace patente que los dos personajes están en “ese umbral entre adolescente y mujer que se expresa en el deseo” (Espinasa 1995: 102).

Vale la pena señalar que, mientras que la primera parte del cuento se impregna de placer y erotismo, la segunda se inunda de asco provocado por el incesto (Marquet 2002: 315). Además, aunque “Estío” se desarrolla en plena luz del verano, ahora, ante la presencia del incesto, se eligen las sombras y la oscuridad nocturna, así que la escena siguiente flota entre la realidad y el sueño. Poco a poco la narradora prepara al lector para la escena del clímax “aquella noche”, cuando la protagonista está en su cama acostada, “igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza” (Arredondo 1991: 17), vulnerable e impotente a causa de una fuerza destructora. Es en aquel momento, cuando siente la presencia de alguien en su habitación y con un lapsus nada fortuito se atreve por primera vez a pronunciar el nombre sagrado, dando a comprender a quién se refería su deseo carnal; dicho nombre impronunciable que apunta la relación carnal, es en realidad el de Román, el hijo deseado e intocable:

Nos quedamos frente a frente, como dos ciegos que pretenden mirarse a los ojos. [...] Me empezó a besar. [...] mis dedos tantearon el torso como árbol [...] en la ceguera de la noche. Y pronuncié el nombre sagrado. [...] La tarde anterior a su partida [...] después de la noche del beso [...]; le dije que yo ignoraba absolutamente que me sucediera aquello, pero que no creía que mi ignorancia me hiciera inocente. [...] Me alegra que tú pagues la inocencia de mi hijo aunque eso sea injusto. Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola (Arredondo 1991: 17-18).

En este fragmento la protagonista evita pronunciar la palabra *incesto* por la dimensión que el hecho tiene, siguiendo así el ritual para exorcizarla, ahuyentarla. Ya el deseo deja de ser inconsciente y el amor materno, la entrega absoluta, pierde su esencia y este amor culpable traerá “la autoinmolación en la soledad” (Marquet 2002: 313 y 315). De tal modo, Julio, personaje inocente, convirtiéndose en chivo expiatorio, paga las consecuencias del pecado de la protagonista (Tornero 2008: 209). Como es de esperar, después de este descubrimiento, la verdad ahonda la soledad de la mujer como castigo a la madre-pecadora. Como se ve la Yocasta de “Estío”, a pesar de su pecado inconsciente se siente culpable, por eso se autocondena, ya que la inconsciencia no exime la culpa. Este final⁶ se rige de un cierto determinismo, pues al mandar a su hijo a México, en un espacio urbano que representa la cultura, lo salva de su casa, donde se esconde el peligro de la naturaleza cargada de sensualidad y erotismo (Garza 1996: 118). Arredondo pudo iluminar un tema tan escabroso como el incesto de una manera tan perfecta y precisa que “rara vez se ha alcanzado en la literatura mexicana” (Labastida 1990: 48).

La autora, conocedora de los clásicos, hace el uso de arquetipos para dar vida a sus personajes acercándonos al mito a través de la sensualidad. En este caso, como se ha mencionado, se mantiene un contacto entre “Estío” y las tragedias de *Edipo Rey* de Sófocles (2000) e incluso de *Hipólito* de Eurípides (2000) que le han servido a la escritora mexicana de hipotextos para la creación de nuevas escenas dramáticas en lo que se refiere a las relaciones incestuosas. En efecto, en el *Edipo Rey* de Sófocles (2000), el protagonista homónimo asesinó a su padre y se casó con su madre Yocasta, quien, una vez revelada la verdad, se suicidó ahorcándose, mientras que Edipo se perforó los ojos (Mendoza 2019: s/p). Por todo lo dicho, la tragedia de Sófocles es la historia del descubrimiento del incesto,

⁶ Serna comenta sobre este final: “El final del cuento es ingenioso y sorpresivo, pero escamotea la confrontación entre la Naturaleza y el Espíritu que se había anunciado desde el comienzo, tal vez porque la culpa de la madre incestuosa triunfa sobre el deseo” (Serna 1996: 269).

presentado por el parricidio⁷. Arredondo sigue de alguna forma el mismo esquema, aunque la historia que presenta desvía de la historia clásica; en “Estío”, la mujer rompe el silencio, aunque momentáneamente, y sus confesiones manifiestan sus dilemas. Tomando como hipotexto el *Edipo Rey* de Sófocles (2000), escribe un cuento ubicándolo en México. Edipo es Román, Yocasta es su madre y él quien desencadena la peripecia, o sea el “giro de la acción con efectos contrarios a lo esperado” y la anagnórisis, “el cambio de ignorancia en conocimiento” de algo que ya se conocía directa o indirectamente, es Julio; la anagnórisis y peripecia se producen cuando, por el lapsus, la madre conoce la verdad y según las leyes de la tragedia se suscita piedad o temor (Alesso *et al.* 1996: 47-48). Así, aunque Julio se ha presentado para alegrar a la madre y librarla de su deseo reprimido hacia su hijo, hizo lo contrario al hacerla descubrir la verdad malsana.

Otro mito que se refiere también al tema del incesto es el *Hipólito* de Eurípides (2000), un mito clásico cuya revisión ha sido varias veces utilizada en la literatura y que ha inspirado a Arredondo también. Se trata del enamoramiento de Fedra, esposa de Teseo, con su hijastro Hipólito. Cuando la criada le reveló al joven el secreto, Fedra lo acusó falsamente de haberla violado por rechazar su amor incestuoso y se ahorcó.

Aunque las tres historias se refieren al mismo tema conviene señalar algunas asociaciones en cuanto a los personajes femeninos y su actitud ante el rompimiento del orden sagrado. Las tres protagonistas tienen que sacrificar algo a causa de sus pensamientos y deseos impuros. Sin embargo, cada una actúa de manera diferente. En la protagonista de Arredondo se puede apreciar su capacidad de mantener la sangre fría, aunque se siente frustrada por la terrible transferencia que efectuó con Julio, pero nunca se muestra débil, pues encuentra a solas la solución a su problema ignorando por completo la visión y expectativas masculinas; en efecto, no pierde jamás el autocontrol y manda al hijo a México quedándose sola y despojándose de su papel de madre, por ser pecadora porque “el tabú ya ha sido violado”, a pesar de la no consumación física del incesto (Martínez Zalce 1996: 79). Cabe mencionar que en la tragedia griega hay la visión negativa hacia la mujer cuestionando su inteligencia. La protagonista de Sófocles, Yocasta, la esposa-madre se ahorca ante el descubrimiento de la verdad fatal. Por otro lado, Fedra, el personaje de Eurípides, resignada, opta por suicidarse ahorcándose también evitando transgredir las normas éticas con una relación incestuosa y adúltera. De los anteriores planteamientos se deduce que las dos heroínas trágicas se matan para recuperar el honor perdido, mientras que el personaje arredondiano prescinde del mito del suicidio para preservar su dignidad (Garza 1996: 112). Cabe recalcar que este tipo de suicidio, ahorcándose, era algo común para las mujeres en las tragedias griegas. Se trata de una muerte simbólica típicamente femenina que muestra la desconexión de la mujer con la naturaleza al separarse de la tierra. De tal modo, la mujer evita el castigo divino y preserva su honor (Garza 1996: 109-110). De ahí que se haga hincapié en la relación del personaje femenino con la naturaleza⁸. Por su parte, en “Estío” la protagonista para expresar su sensualidad y frustración sexual se refugia en la naturaleza, un lugar alejado de toda opresión social, donde ella encuentra su verdadera identidad.

Por las consideraciones anteriores, se puede alegar que, aunque el drama del personaje femenino se basa en las tragedias de Sófocles y Eurípides, Arredondo libera a su protagonista de todos los principios sagrados preestablecidos y da su propio desenlace “más verosímil o por lo menos, un aire limpio y fresco” (Albano 1998: 48). En el texto arredondiano, la versión femenina del mito de Edipo, la protagonista no es un mero objeto pasivo del destino, sino mediante la catarsis encontrará el desahogo anhelado para su pasión nociva sintiéndose aligerada y alegre; de hecho, se pueden purgar “las pasiones o las afecciones del alma para curarla de sus dolencias” (García Yebra 1974: 375 y 382).

⁷ En esta obra Freud encuentra el sentido oculto en los sueños advirtiendo que mediante las sagas y los mitos se representan tanto las fantasías como la prehistoria humana (Pugnali 2019: s/p).

⁸ Yocasta y Fedra al ahorcarse se separan de la tierra, se alejan de la naturaleza y así pierden su identidad, pasan “de la vida a la muerte, de la existencia a la inexistencia”; ello se explica porque, según la construcción social sexista, formada por el patriarcado, la mujer siempre ha sido considerada como una fuerza indefinible, ambigua y asociada con la fertilidad y también con algo que el hombre no puede domar (Garza 1996: 114-115). Así pues, alejándose la mujer de su fuente de poder, la tierra, pierde su preponderancia.

Como hemos comprobado, los mitos de la Antigua Grecia están claramente presentes en los textos de Arredondo. De manera igual, en “Wanda” (*hipertexto*), donde se exhibe “el intrincado camino que une al amor fraternal y al incesto” (Romero Aguirre 2008: 111), la escritora se inspira en el mito de las mujeres destructoras de los hombres, Circe y las sirenas en *Odisea* de Homero (*hipotexto*). La atmósfera del cuento queda invadida por una especie de erotismo parecido al éxtasis y por ello se trata del cuento del deseo donde el universo imaginario se adueña del universo real. El texto comienza presentando a una familia conformada por cuatro integrantes, los dos padres, Raúl, el hermano mayor, y Anita la hermana menor; ellos van a pasar las vacaciones de verano, a la orilla del mar en su casa de descanso. Raúl, el protagonista, un adolescente poeta que se abstrae todo el tiempo, elige dormir en un cubil, lejos de la rigidez paterna; este lugar será el escenario de encuentros nocturnos con Wanda, una mujer imaginaria, cuya presencia ilumina el mundo ordinario de Raúl. Cuando llega el otoño Raúl se niega a regresar a la ciudad, pues se siente incapaz de renunciar aún a Wanda, lo que resulta trágico dado que, saliendo en la noche para encontrarla, se arroja al mar, se enferma y muere de pulmonía.

Desde las primeras líneas se hace hincapié en la descripción del cubil, que es “igual a una ermita” (Arredondo1991: 212). En ese espacio Raúl vive alejado de su familia, que no aguanta; no obstante, sigue teniendo contacto con sus familiares, y, principalmente, con su hermana Ana, la más cercana a él. La primera noche que pasan en la casa, Raúl recuesta a la niña por la noche, acto que parece inocente: “Anita se quedó dormida en un sillón, y Raúl la llevó en brazos a su cuarto [...]. Una gran ternura le llenó el pecho cuando la vio abandonada sobre la cama, sumida en el sueño, serena e indefensa: una niña” (Arredondo1991: 213). Esta escena presenta a Raúl como un hermano cariñoso y no deja sospechas de que su interés por Anita desvía de lo normal, a pesar de que, indudablemente, el narrador calla algo.

No es casual que esta misma noche, en el cubil, lugar de independencia, en medio de un ambiente caluroso, sin buena ventilación, Raúl, en un estado de ensoñación, cree una mujer, cuyo nombre desconocemos en un principio. La creación de este ser imaginario, le sirve a Raúl como liberación de su deseo latente por su hermana, un “deseo incestuoso. Tabú. Deseo doloroso. Imposible” (Martínez Zalce 1996:53). El protagonista, entra en un mundo onírico, eligiendo el agua como ambiente ideal que envuelve y acaricia a los amantes, pierde su ingenuidad y el deseo lo apodera al ver por primera vez a Wanda, la sirena seductora:

Entonces apareció. No llegó. [...]. Desnuda, tendida con su cuerpo núbil junto al cuerpo sudoroso de Raúl. [...] Frescura del mar bajo un sol esplendente que lo hace sentir como un delfín que jugara entre la mar y el aire con una inmensa alegría [...]. Sin ruido, en el oído, aguas profundas circulan dentro del caracol, [...] comunicándote secretos que no escucharás porque no hay palabras para confiarlos ni nadie que los entienda. Vibrar en el silencio que desconoce lo que no es silencio. (Arredondo 1991: 213)

En este fragmento, Raúl, buscando el canto de la sirena se hunde en la profundidad del mar transformándose en un delfín para poder encontrar a la mujer deseada; dicha metamorfosis se debe al contacto con el cuerpo fresco femenino el cual alude al mar o a las profundidades del inconsciente desconocido e impenetrable que entraña una verdad inefable. En esta parte de la narración el narrador –que podría ser la misma Wanda– se dirige a Raúl en segunda persona y mediante el caracol le cuenta incomprensibles secretos del mar de un sentido erótico y sensual. El protagonista puede escuchar bien y gozar el momento, gracias al silencio, a “lo que no se dice”, que constituye “la piedra de toque de [la] narrativa [arredondiana]” (Rendón 2011: 108).

A la par de las apariciones de Wanda en las noches, Raúl disfruta momentos totalmente comunes con su hermana sin que nada pudiera intuir, a primera vista, la existencia de un deseo sexual. No obstante, conforme avanza la narración, el lenguaje empieza a abandonar los velos y se vuelve explícito; ello ocurre cuando los hermanos están jugando junto al mar y Raúl se cuestiona cómo sería si Anita no fuera solo una niña y qué harían en los veranos próximos: “Ana... Si fuera un poco mayor la podría llamar así. [...] Ana, [...]. Si fuera mayor... si fuera mayor ¿qué?” (Arredondo 1991: 214). A partir de estas aseveraciones, inicia el proceso del incesto entre hermano y hermana; a pesar de todo, para Raúl, todavía el deseo se presenta como una imagen deformada de Ana al punto de ser irreconocible; entonces este “saber imposible está censurado, prohibido” (Lacan 1981: 145) como un

deseo enterrado, como un anhelo que sabe que jamás tendrá una realización porque no se atreve a ir más allá. De tal manera, Ana tiene una función sustancial en la narración ya que es el puente que une la tierra al cielo, el infierno al paraíso y además es el detonante de la manifestación del deseo sexual; así, aquella misma noche Raúl imagina otra vez a la mujer creada por él mismo, pero, en este momento, le designa un nombre: “Wanda. En cuanto está junto a ella va respirando el agua inmóvil como se respira el mezclado aroma [...] de los jardines que no existen en la tierra [...]. La mujer murmura como el mar [...] el placer llena el mundo” (Arredondo 1991: 214). En esta descripción el espacio real contrasta con el imaginario; gracias a sus encuentros con Wanda, que posee todas las cualidades de las sirenas como “el canto, el mar, el calor, el sol, los caracoles, la hermosura que seduce y aniquila” (Manríquez Buendía 2010: 81), Raúl, como otro Ulises, experimenta una plenitud sin límites disfrutando la libertad que ella le ofrece.

En otoño, la familia se va, pero Raúl permanece en la fría playa para continuar sus encuentros nocturnos. A esta altura de la narración, Rodolfo, el mozo de la casa, encargado de la seguridad de Raúl en ausencia de la familia, marca la ruptura entre la realidad y la imaginación del adolescente llevándolo al pueblo para iniciar su vida sexual activa con una prostituta; empero, el joven, asqueado por tal intercambio carente de amor, se da cuenta, inevitablemente, del contraste existente entre la asfixiante realidad y el universo imaginario de Wanda, donde todo fluye con naturalidad en un nadar interminable; para Raúl, el amor con Wanda “es un viaje maravilloso; el de la mujer con el hombre, tensión, ahogo, convulsión, asco” (Martínez Zalce 1996: 55). En vista de ello, vuelve a su casa a esperarla, pero ella no viene; temiendo perderla para siempre, se arroja al mar helado otoñal para encontrarla, sin importarle morir. Tras su búsqueda infructuosa regresa a casa, arrepentido por haber traicionado el amor de Wanda después del grotesco y animal acto sexual con la prostituta. Wanda desaparece para él, porque la imaginación no puede convivir con la realidad. El joven decepcionado se enferma y muere: “Flaco, desnudo [...] Busca y llama. [...]. La boca se le queda abierta, y los ojos, desorbitados, se inundan de un agua espesa” (Arredondo 1991: 220). En el fragmento anterior, parece oportuno recalcar que el joven muere de colapso pulmonar, convertido en un pez atrapado en una red de pesca, incapaz de usar los pulmones en lugar de las branquias.

“Wanda”, la mujer sirena, que ayuda a Raúl a escapar de las presiones del mundo real, tiene un carácter contradictorio por combinar su dulzura, su hermosura física, su voz encantadora “con una crueldad innata y una gran depravación que conducen intencionadamente a la muerte” de su víctima (Houvenaghel *et al.* 2008: 735). Por su parte, el protagonista, para ocultar el deseo incestuoso, despertado por su hermana menor, inventa un mundo propio poblado solo por Wanda, desdoblamiento de Ana, que encarna el misterio de la existencia y de la muerte y su universo simbólico es el de la seducción y la maldad (Manríquez Buendía 2010: 80). Así que Arredondo escribe de nuevo el mito de la sirena llena de soberbia, destructora del hombre para mostrar que “el amor no es eterno ni derrota a la muerte, aunque es su finitud y su mortalidad lo que atraen. Quizá, después de todo, Raúl, esclavo de su pasión por Wanda, nunca falla, solo se rinde a su naturaleza de esclavo y se ‘libera’ cuando abraza a la muerte” (Manríquez Buendía 2010: 81-83).

Más concretamente, el cuento “Wanda” se vincula de forma explícita con los mitos de las mujeres destructoras de los hombres, encontradas en Homero como las sirenas y la maga Circe⁹. Estas mujeres seductoras enloquecen a los hombres, los vuelven esclavos desviándoles de sus deseos y al final hundiéndolos en la desgracia. En primer lugar, las Sirenas, igual como Wanda, tienen voz hechicera cuyo encanto sirve para suscitar el deseo en el hombre, causa de su aniquilamiento. El mismo Ulises se ató al mástil del barco poniendo cera en los oídos para poder escapar de la delicia del canto de las sirenas¹⁰ y así escapar de la muerte (Manríquez Buendía 2010: 79-80) al contrario de Raúl quien no

⁹ Homero fue el primero en registrar en el canto XII de la Odisea (Rodríguez Peinado 2009: 53) estas raras criaturas híbridas sirenas, poseedoras del mal con “connotaciones animalescas encerradas en la mujer mutante” (Lao 1995: 23); Tanto las sirenas, seres marinos como Circe, hija de una Oceánida, divinidad acuática, pertenecen al mundo acuático (Aguirre Castro 1994: 301 y 310).

¹⁰ En efecto, la etimología de la palabra sirena, proviene del latín *seira*, o sea cadena; así Ulises tuvo que encadenarse para salvarse de sí mismo (Salcedo González 2014: 56). Por otro lado, hay una segunda etimología

escapa, al no poder neutralizar el hechizo y salvarse. En segundo lugar, Wanda es descrita como una nueva Circe, la hechicera, ambos seres tentadores y maléficos. Una característica que comparten Wanda y Circe es su extraña relación con los animales: Wanda se muestra amigable y sensual y con su gracia femenina seduce al personaje masculino para convertirlo después en delfín mientras que Circe convierte en cerdos a la mitad de los compañeros de Ulises. Asimismo, Circe usa su belleza y su voz como máscara y con sus poderes sobrenaturales logra que Ulises se quede con ella como su amante durante un año entero (Houvenaghel *et al.* 2008: 735). Wanda usa su canto y su seducción igual como la diosa homérica trayendo a Raúl a la muerte y esclavizándolo en las profundidades del mar por toda la eternidad.

La interpretación de Wanda, Circe y las sirenas aluden a la tentación o la sensualidad que desconciertan al hombre. Estas mujeres tienen connotaciones de “figuraciones simbólicas de la pasión nociva, los vicios y los impulsos irracionales que se pueden combatir con templanza y autocontrol” (Galindo Esparza 2017: 243). Por añadidura, su presencia se nutre de la existencia de un hombre-víctima, de un personaje pasivo quien sufrirá las consecuencias de la belleza de la mujer mortífera. En realidad, aquí tiene cabida el mito eterno según el cual la mujer representa una amenaza contra el dominio masculino en el mundo a pesar de que “el propio arquetipo de la mujer fatal es una creación masculina” (Houvenaghel *et al.* 2008: 735).

Concluyendo se puede afirmar que, a lo largo de los siglos, los mitos aparecen como una necesidad imperante del hombre por encontrar respuestas adecuadas a las preguntas que agobian su existencia, ante un mundo caótico. Así que en el campo literario la recuperación de textos preexistentes del pasado mítico se ha realizado con entusiasmo reinterpretando las viejas figuras de los mitos y liberando al hombre de los límites de su existencia efímera. En la cuentística de Inés Arredondo, a partir de la “desacralización del mito grecolatino y a la resemantización de personajes y aventuras de la mitología clásica” se puede crear una imagen renovada de la realidad (Galindo Esparza 2017: 265). Además, se vislumbra el deseo de la autora de hablar de la fragilidad del hombre a la deriva de su existencia, su total debilidad de entender y enseguida descifrar los enigmas impuestos por la vida racional.

En el “Estío”, la autora se niega a adoptar la imagen idealizada del personaje femenino, basada en una visión masculina preestablecida y recurre a la desmitificación de los estereotipos; de tal modo, la madre de Román, expresa su frustración sexual y su interés en su hijo reivindicando el derecho de la mujer a la expresión libre de lo erótico como protesta contra las estructuras sociales (Reyes Córdoba 2011: 14). Asimismo, no acepta convertirse en un objeto pasivo del destino y asume toda la responsabilidad expresando sus verdaderos pensamientos, al contrario de Yocasta o Fedra clásicas que aparecen casi como figuras decorativas y patéticas. En cuanto a la construcción del personaje de “Wanda”, Arredondo ha hecho una reevaluación de las figuras de mitológicas de Homero, las sirenas y Circe. Wanda tiene las características fundamentales que da Arredondo a sus personajes femeninos; es una mujer seductora y ambigua que plantea una dialéctica entre la ilusión y la realidad. Por consiguiente, ya sea en la Grecia antigua o en el México del siglo XX, la historia se repite: un muchacho es poseído por esta mujer de carácter venenoso y mortal que lo absorbe y que quiere someterlo.

relacionada “con el vocablo púnico *sir* –canto– y el semítico *seiren*-hembra que fascina con sus cantos” y su atracción fatal como dice Homero (Rodríguez Peinado 2009: 51).

Bibliografía

- ALBANO, Sebastiao Guilherme y ARREDONDO, Inés (1998): “Fedra señala un camino”, en *Revista de la Universidad de México*, n.º 566, pp. 46-48.
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes (1994): “El tema de la mujer fatal en la Odisea”, en *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 4, pp. 301-318.
- ALESSO, Marta, GUARDIA, María Inés y RUEDA, María Elisa (1996): “Consideraciones sobre la anagnórisis aristotélica”, en *Circe*, vol. 1.
- ARREDONDO, Inés (1991): *Obras Completas*, 2.^a edición. México: Siglo XXI Editores.
- CAMPBELL, Joseph (1993): *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Editorial Kairós.
- EURÍPIDES (2000): *Hipólito*. Introducciones, Traducción y Notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez. Biblioteca Básica Gredos. Madrid: Editorial Gredos, S. A. Sánchez Pacheco, pp. 85. <https://www.cch.unam.mx/bibliotecadigital/libros/Euripides/Hipolito.pdf> (acceso febrero 2019).
- ESPINASA, José María (1995): *El tiempo escrito*. México: Ediciones Sin Nombre, pp. 99-110.
- GALINDO ESPARZA, Aurora (2017): “Circe y las sirenas: de la épica griega al microrrelato hispanoamericano”, en *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 27, pp. 235-265.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1974): *Αριστοτελους Περι Ποιητικης, Aristotelis Ars Poetica, Poética De Aristóteles*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Editorial Gredos.
- GARZA, María Alicia (1996): *El género y la sexualidad en la cuentística de Inés Arredondo*. University of Arizona.
- HUALDE PASCUAL, Pilar (2012): “Mito y tragedia griega en la literatura iberoamericana”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 22, pp. 185-222.
- HOUVENAGHEL, Eugenia y MONBALLIEU, Aagje (2008): “El eterno retorno de la mujer fatal en ‘Circe’ de Julio Cortázar”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 85.6, pp. 733-746.
- KANTA, Effrosyni (2003): *El mito del Minotauro en la Literatura Hispanoamericana (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, León Febres Cordero)*. Universidad de Salamanca.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Semiótica*, v. 1, trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- LABASTIDA, Jaime (1990): “Inés Arredondo o las voces del silencio”, en *Siempre*, pp. 48 y ss.
- LAO, Meri (1995): “Las Sirenas”, en *Historia de un símbolo*. México: ediciones Era.
- LACAN, Jacques (1981): *El Seminario*, libro XX, Aun, Cap. X “Redondeles de cuerda”, pp. 145 y ss. Buenos Aires: Paidós.
- MARQUET, Antonio (2002): “El hombre araña y Edipo a través de Inés Arredondo, Angelina Muñiz Huberman y Mayra Montero”, en *Tema y variaciones de literatura: mito, historia y literatura*, pp. 299-330.
- MARTÍN SCRIMIERY, Rosario (2008): “Los mitos y Jung”, en *Amaltea. Revista de Mitocrítica*, pp. 87-112.

MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso Ángel (2008): “La Intertextualidad: Cruce De Disciplinas Humanísticas”, en *Xihmai* 3.5, pp. 1-9.

MARTÍNEZ ZALCE, Graciela (1996): *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes.

MAY, Rollo (1992): *La necesidad del mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Ediciones Paidós.

MENDOZA, Doris Melo (2013): “Diálogo del hipertexto El tiempo de la plaga de Abelardo Estorino con el hipotexto Edipo Rey, tragedia clásica de Sófocles”. En: https://www.academia.edu/3880871/Di%C3%A1logo_del_hipertexto_El_tiempo_de_la_plaga_de_Abelardo_Estorino_con_el_hipotexto_Edipo_Rey_tragedia_cl%C3%A1sica_de_S%C3%B3focles._Por_Doris_Melo_Mendoza (acceso 02/2019).

MANRÍQUEZ BUENDÍA, Maritza (2010): *Juan García Ponce e Inés Arredondo: modelos para una Hermenéutica Erótica*. Tesis. Universidad Autónoma Metropolitana.

PUGNALI Laura. *EDIPO REY. La ficción fundante del psicoanálisis*. En <https://docplayer.es/18084794-Edipo-rey-la-ficcion-fundante-del-psicoanalis-autora-lic-laura-pugnali-metapsicologia.html> (acceso 02/2019).

REAL TORRES, Carolina (2002): “El valor didáctico del mito: posibilidades de análisis”, en *Fortunatae: Revista canaria de filología, cultura y humanidades clásicas* 13, pp. 255-268.

REYES CÓRDOBA, Bladimir (2011): *La cuentística de Inés Arredondo*. Diss. Universidad Complutense de Madrid.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009): “Las sirenas”, en *Revista digital de iconografía medieval*, 1.1, pp. 51-63.

RENDÓN, Leda (2011): “Los fantasmas de Inés Arredondo”, en *Revista de la Universidad de México*, pp. 89 y ss.

ROMERO AGUIRRE, Rocío (2008): “Acercamiento al pensamiento artístico de Inés Arredondo a partir de Wanda”, pp. 107-132. En: <http://hdl.handle.net/11191/2694> (acceso 01/2019).

SALCEDO GONZÁLEZ, Blanca Jimena (2014): *El delirio de las sirenas (Laberinto de metáforas en la tradición oral Nahua del Sur de Veracruz)*. Tesis. Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales. Región Xalapa, pp. 1-173.

SERNA, Enrique (1996): *Las caricaturas me hacen llorar*. México: Ed. Terracota, pp. 265-272.

SÓFOCLES (2000): *Edipo rey*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio Providencia.

TORNERO, Angélica (2008): *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos.