



Sobre vírgenes y brujas en *Aura* de Carlos Fuentes

María A. Salgado*

El interés crítico en *Aura*, la breve y compleja novelita de Carlos Fuentes, no ha decaído desde su publicación en 1962. Los estudiosos se han ocupado tanto del uso de mitos y brujerías como de búsquedas de identidad, otros -los más abundantes- se han fijado en sus filiaciones literarias, así como también en su tratamiento del tiempo y en el manejo del discurso literario. Ninguno sin embargo ha tratado, fuera de mencionarlo muy de pasada, la manera en que el novelista representa el elusivo concepto de “lo eterno femenino”. Dicho concepto se ha difundido en el folclore latinoamericano en una versión que refleja el miedo masculino ancestral hacia lo que considera el misterio amenazador implícito en las fuerzas mágicas de lo femenino. Carlos Fuentes lo re-escribe en *Aura*, sugiriendo miedos y fobias que en el mundo mexicano moderno se mantienen ocultos bajo un vertiginoso y mecanizado ritmo de vida. En este ensayo estudio la manera en que el novelista se apropia y combina mitos, leyendas y supersticiones clásicas y populares para verterlos después dentro de las estructuras formales que le proporcionan las convenciones remozadas de la novela gótica-vehículo idóneo en este caso para aludir de modo paródico a la supervivencia del pasado mítico dentro del mundo mexicano posmoderno².

Dada la centralidad de lo gótico en *Aura* y dada la importancia referencial que los críticos adscriben hoy día a este género, creo que es conveniente definir lo que entiendo por novela gótica. Hasta bien entrado ya el siglo veinte, dicha novela ha compartido la marginación a la que el canon literario había relegado toda una serie de géneros novelísticos que como la novela policial, la rosa o la erótica eran desdeñadas por su afiliación a la literatura popular³. El menosprecio hacia la novela gótica en particular se justificaba por su aparente fantasía y superficialidad, es decir, por su falta de verismo histórico. La crítica más reciente ve en ella sin embargo un tipo de narración que refleja los miedos de la sociedad dentro de la que se produce. David A. Oakes asegura que en general

La ficción gótica es una literatura de desestabilización porque inspira a sus lectores a interrogarse sobre sí mismos, su sociedad y el cosmos que les rodea. Sirve como un artefacto cultural que refleja las preocupaciones y miedos no sólo del momento en que fue escrito sino también del momento de su lectura. (2000:1)

Sostiene que si el texto gótico muestra las preocupaciones y miedos sociales latentes es precisamente porque funciona como un “espejo que reproduce el lado oscuro de la sociedad y la nación”



(2000:1), examinando “los aspectos oscuros del individuo, la sociedad o el universo” (2000:2). En su origen, la novela gótica designaba un tipo de ficción cuyas historias, saturadas de terror, se desenvolvían dentro de un ambiente medieval amenazador (1989:Desk Encyclopedia). Hoy día sin embargo el género ha evolucionado y tal vez sea más fácil definirlo por medio de sus características más comunes, como lo hace Genaro J. Pérez cuando afirma que:

[el] énfasis en describir lo terrorífico; ambientes ruinosos, abandonados, arcaicos o misteriosos y lúgubres; prominencia de lo sobrenatural y fantasmagórico; personajes estereotipados y planos; suspenso creciente; edificios y lugares medievales, extranjeros y exóticos, con nombres también raros y exóticos; laberintos, espacios secretos y cerrados (cárcel, claustro o prisión); empleo frecuente de sueños, alucinación, y demencia. (1997:12)

Pérez también señala que en “las variantes más actuales del género, se aprecia una presencia notable de lo diabólico y del satanismo” (1997:12). No cabe duda que esta lista parece estar hecha con *Aura* en mente, en especial en cuanto al énfasis en lo demoníaco se refiere. Sin embargo, Lo gótico de esta novelita nunca ha estado en duda. Varios críticos lo han señalado y el propio Fuentes lo admitió en un texto titulado “On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*”, en el que menciona los textos que a escala consciente le sirvieron para delinear al personaje Consuelo / *Aura*. Algunos estudiosos han identificado ribetes góticos en tres de

*María A. Salgado es Catedrática de literatura hispanoamericana moderna en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill (USA). Se especializa en el Modernismo y el arte del (auto)retrato literario. Ha escrito libros sobre Juan Ramón Jiménez y Rafael Arévalo Martínez. Su más reciente publicación consiste en dos volúmenes dedicados a los poetas modernos de Hispanoamérica para el *Dictionary of Literary Biography*. Sus artículos subrayan entre otros temas el *Modernismo en España y la América Hispana, el arte literario del retrato, la poesía hispana moderna y la literatura femenina*. Contacto: salgadomaria@hotmail.com

2 Lanin A. Gyurko se refiere a la relación amor-odio que Fuentes mantiene con la Ciudad de México, a la que presenta consistentemente como representativa del resto del país (1985:108). Comenta también sobre la actitud ambivalente del novelista vis-à-vis el pasado histórico mexicano, añadiendo que específicamente en *Aura*: “aunque por un lado Fuentes parodia las pretensiones y la naturaleza reaccionaria de aquellos quienes como Consuelo buscan sin descanso mantener vivos las memorias y el poder imperial de México, por el otro, representa a románticos como Felipe quienes están dispuestos a dejar atrás el tumulto y la congestión y la mezquindad de la era tecnológica moderna para sumergirse en el pasado, que encuentran cómodo, que les ofrece un ‘consuelo’ único” (1985:111). Ésta y todas las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario.

3 Ahora bien, al hablar de la floración tanto como de la marginación y el remozamiento de la novela gótica hay que recordar que estos datos corresponden más bien a la historia literaria del género en lengua inglesa ya que la escritura de lo gótico en las letras hispanas ha sido más bien esporádica. De interés para entender la evolución del género es el estudio de Maggie Kilgour titulado *The Rise of the Gothic Novel* (1995). Genaro J. Pérez hace un breve recuento de las peripecias del género y se refiere al paralelismo de las condiciones históricas que propiciaron el florecimiento de lo gótico tanto en el mundo anglosajón al momento de su aparición en la Revolución Industrial de finales del siglo dieciocho como su renacimiento en las letras hispanas del veinte.



los textos que Fuentes nombra en el siguiente párrafo: “Miss Bordereau de los *Papeles de Aspern* de Enrique James, quien a su vez desciende de la cruelmente demente Miss Havisham de las *Grandes Esperanzas* de Carlos Dickens, quien es la hija de la vieja condesa de *La reina de espadas* de Pushkin, que celosamente guarda el secreto de cómo ganar a las cartas” (1983:536)⁴.

El que yo subraye la filiación gótica de *Aura*, no tiene otro objeto pues sino señalar la adecuación que existe entre este género y el texto de Fuentes, sobre todo en el sentido de que lo gótico le permite crear un ambiente supernatural en el que lo mítico de lo “eterno femenino” convive con lo cotidiano del mundo moderno. Fuentes logra este malabarismo combinando sus fuentes cultas con otras de tradición popular y narrando a través de la voz íntima y familiar de un tú que coloca al lector en el centro de la acción. Mas antes de seguir adelante creo necesario definir también lo que entiendo por “eterno femenino”, tarea que resulta algo más elusiva que definir la novela gótica. En términos generales tal vez la mejor introducción sea citar las palabras de María Guillermina García Ortiz, para quien lo eterno femenino forma parte del “culto a la mujer, practicado por todos los pueblos, desde los tiempos más antiguos, con lo que se quería expresar que existía un principio femenino creador, que había animado a la Naturaleza toda, y que merecía, por lo mismo, el culto de las generaciones”. Para ella, éste es

El verdadero sentido de lo que se ha llamado Lo Eterno Femenino, o sea, la inmanencia de una virtualidad mágica, intuitiva y creadora, como es la mujer misma [...]. Por eso, este ‘Eterno Femenino’ crea con la misma facilidad que destruye, [...] sin experimentar jamás cansancio alguno por este continuo recrear, función específica de la parte femenina de este universo. (1969:26)

La descripción de García Ortiz recoge una vaga creencia enraizada en el imaginario popular y que según Barbara G. Walker nace en la antigüedad más remota. Para Walker, la veneración hacia las fuerzas femeninas ha existido desde que en las épocas más antiguas la imagen de la Gran Diosa (diosa de creación y destrucción) fue pensada en forma de una poderosa trinidad que precedió a cualquier otra, bien fuera ésta masculina, femenina o mixta (1983:1018). Una versión de esta imagen y culto, tal vez el más difundido en el mundo occidental, se personifica en la figura de Diana o Artemisa, la diosa lunar, en sus tres fases de virgen, madre y cazadora o destructora (1983:233)⁵, un culto que al perder su connotación religiosa con la llegada del cristianismo comenzó a ser asociado con la brujería⁶. En el mundo moderno, Diana ha perdido gran parte de su amenazadora resonancia mítica al haber sido humanizada en el arte y la literatura tanto como en el imaginario popular en la persona de una joven e inofensiva cazadora. No obstante, Diana no fue la única figura mitológica grecorromana asociada a la fuerza destructora



de la trinidad femenina, también hay otras, y entre ellas, tal vez de mayor resonancia para entender el personaje de Aura/ Consuelo sea Hécate, más íntimamente ligada al mundo de la muerte. Según Walker, en Grecia, la trinidad de Hécate también correspondía a las fases de la luna: Hécate Selene en el cielo; Artemisa la cazadora en la tierra; y Perséfone la destructora en el infierno, y fue precisamente su aspecto infernal el que más se subrayó en el mundo heleno, hasta terminar siendo asociada en el Medioevo a la figura de la bruja (Crone). J. E. Cirlot la describe como “el símbolo de la Madre Terrible, que aparece como la diosa tutelar de Medea o como una *lamia* que devora a los hombres”, añadiendo que es “la personificación de la luna o de la maldad del principio femenino, responsable por la demencia, la obsesión y la locura (Lunacy)” (1962:137)⁷.

Cuando Carlos Fuentes delinea su personaje apropiándose de diosas, motivos y mitos que se originaron en el pasado clásico pero que sobreviven en el folclore de su entorno actual, su representación se tiñe de indefinidos miedos ancestrales, que caracterizan lo eterno femenino en el imaginario popular. Juan Liscano comenta en el prólogo al libro de Fernando Risquez titulado *Aproximación a la feminidad* (1983), que la imagen de la joven que de repente se convierte en vieja (la muerte) y destruye al amado es un arquetipo identificado por Carl Jung de larga tradición en Hispanoamérica⁸. Este arquetipo amenazador funde y confunde la imagen tripartita de la poderosa diosa original con la versión popular que refleja el miedo masculino a la fuerza destructora del amor erótico femenino, la *vagina dentata*⁹. La experiencia aterradora de encontrar a una bella joven que de repente se convierte en la muerte-tal como Liscano describe

4 Las otras dos fuentes que el novelista identifica son las hechiceras medievales de Jules Michelet y Circe, a quien identifica como la Diosa de la Metamorfosis, “para ella no hay extremos, no hay divorcios entre la carne y la mente, porque todo se transforma constantemente... convirtiéndose en otro...” (1983: 536).

5 Según J. E. Cirlot, Diana es la diosa de la foresta, relacionada a la naturaleza en general y a la fertilidad y a los animales salvajes. Pero también se la conoce por el nombre de Hécate, compartiendo las características de las tres fases lunares, por lo que representa el aspecto terrorífico de la naturaleza femenina (1962:77-78).

6 Janet Pérez ha estudiado las resonancias del mito de la diosa lunar tripartita en *Aura, así como en varias otras obras cortas de Fuentes*.

7 La *lamia* es una especie de monstruo o vampiro mitológico que se comía a los niños. En el olimpo heleno fue una joven princesa que mantuvo una relación ilícita con Zeus, al enterarse su esposa Hera la condenó a devorar a sus propios hijos. En el conocido poema de John Keats, “*Lamia*” (1819), se la representa con la capacidad de convertirse en una bella joven para ganar el amor de su amado.

8 Liscano también enumera varios de los nombres bajo los que esta figura se conoce en diferentes áreas del continente americano.

9 Según Barbara Walker, la “*vagina dentata*” es el símbolo clásico del miedo del hombre al acto sexual, que expresa la creencia inconsciente de que la mujer pueda comerse o castrar a su pareja durante el coito (1983:1034).



el arquetipo-se recoge en un incidente que narra el protagonista de un cuento fantástico de Rubén Darío titulado “La larva”¹⁰.

La anécdota de Fuentes difiere de la que cuenta Darío, pero en el fondo ambos crean su ambiente de terror teniendo en cuenta el miedo del lector varón hacia la vejez / muerte implícita en el peligro que el acto sexual conlleva para el hombre¹¹. A pesar de lo similar del tema sin embargo no cabe duda que sus textos y su tono son muy diferentes. Darío, un escritor modernista, emplea un discurso verista para compartir con sus lectores una anécdota de perfil autobiográfico en la que implícitamente revela su miedo al sexo / muerte y su firme creencia en lo supernatural. En otras palabras, para Rubén Darío la presencia de la Gran Diosa en el mundo cotidiano es incontestable, al contrario, para Fuentes, un escritor posmodernista, tal presencia es pura fantasía literaria. Fuentes no emplea un discurso verista sino otro irónico, y con él construye un artefacto cultural que entretiene a sus lectores, pero que refleja de manera implícita las contradicciones paradójicas que existen en el entorno social mecanizado y deshumanizado actual dentro del que anacrónicamente sobreviven los mitos y el miedo a lo supernatural.

Las varias resonancias intertextuales de *Aura* han dado pie tanto a los estudios críticos como a las explicaciones del autor que ya he mencionado. Vale notar sin embargo que casi todos estos ensayos (excepto el del autor) estudian las fuentes literarias, los mitos, los elementos religiosos, los populares y los góticos cada uno por separado¹². Mi intención, al contrario, es examinar la fusión de varias de estas fuentes en la configuración de lo eterno femenino en la delineación de *Aura/Consuelo*. Estimo que en el imaginario popular lo eterno femenino se asocia a un principio que como dice García Ortiz “crea con la misma facilidad que destruye”, es decir, a una fuerza que contiene la función tripartita de la Gran Diosa desdoblada en la joven/virgen, la mujer/madre y la vieja/muerte. En el arquetipo amenazador que menciona Liscano y que Darío recoge se omite la fase intermedia de la mujer / madre -seguramente la más respetada en el mundo hispano- y se representa tan sólo la polarización joven/vieja. En *Aura*, sin embargo, Fuentes sigue las pautas de la trinidad del principio femenino original desdoblado a su protagonista en las tres personas (inversión diabólica en este caso de la Trinidad cristiana, Padre/Hijo/Espíritu Santo), que Consuelo emplea para seducir a Felipe durante tres noches consecutivas. En las dos primeras su “familiar”, la coneja Saga, es metamorfoseada, primero, en la figura de una Aura de veinte años; y segundo, en la de otra Aura de cuarenta; en la tercera, no ocurre ninguna transformación, sino que es la propia Consuelo, la vieja centenaria-o mejor dicho sin edad-quien bajo esa forma de vieja, grotescamente repulsiva desde el punto de vista erótico patriarcal, consuma su unión sexual con su amado Felipe/general Llorente.



Fuentes hace “verosímiles” estas metamorfosis y seducciones introduciendo en su narración una serie de elementos conectados a la brujería. De hecho, dichos elementos habían estado presentes desde el principio de la narración que empieza dentro del mundo cotidiano de la moderna capital mexicana. Es allí que Felipe lee el anuncio de Consuelo que le atraerá a la casa y eventualmente le sumergirá en esa otra dimensión espacio/temporal sin fechas en la que existe la anciana. Su entrada en el espacio de la Señora Consuelo se inicia con los trece pasos, número ritual asociado a lo diabólico, que Felipe da en la oscuridad para encontrar la escalera que sube a la habitación/santuario de la vieja. Aunque sutiles los elementos de brujería, tales como la coneja, los maullidos de los gatos torturados, los ratones, el sacrificio del macho cabrío, el jardín de hierbas ponzoñosas, etc.¹³, se van intensificando según avanza la acción hasta culminar en la ceremonia de la misa negra que la Aura/mujer celebra sobre el altar de su propio cuerpo. La misa negra la inicia una Aura de cuarenta años:

Aura vestida de verde, con esa bata de tafetán por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna: la mujer repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer-cuando toques sus dedos, su talle-no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy-y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida- parece de cuarenta [...] (47)¹⁴.

10 En “La larva,” Darío escribe la experiencia de un narrador que una noche encuentra en una plaza solitaria a una joven que despierta su erotismo, sin embargo, al acercársele la joven resulta ser una vieja (la muerte), la larva del título, pero en este caso él escapa. Al hablar de este incidente en el capítulo XLVI de su *Vida* (1915), Darío explica que lo basó en una pesadilla; en los capítulos II y IX se refiere a que este sueño horripilante atormentó repetidamente las noches de su niñez.

11 Bárbara Walker comenta en el artículo que dedica a la *vagina dentata sobre el miedo masculino a morir durante el acto sexual, comido o tragado por la mujer*.

12 Además de las fuentes literarias, Fuentes también menciona varias otras vivencias personales que le sirvieron de inspiración en la delineación de Aura / Consuelo.

13 Algunas de las creencias con respecto a estos conocidos símbolos mágicos son las siguientes: 1. coneja: en la novela este animal, símbolo de fertilidad, sirve de “familiar” o compañero de Consuelo, quien parece usarla para metamorfosearla en Aura, como señala John Cull (1989:20). Dicha coneja se llama Saga, que para Walker es otra palabra que quiere decir bruja (1076); 2. gatos: los animales más asociados a las brujas. Según Cirlot estaban relacionados al culto de la luna entre los egipcios y los negros significaban oscuridad y muerte (1962:38); 3. ratones: significan dolencias y muerte, en el Medioevo se asociaban al diablo (Cirlot 1962: 259); 4. macho cabrío: según Rhodes, “Las marcas tradicionales de la figura de Meffistófeles, los cuernos, pezuñas y rabo, sobreviven porque el Satanás de la Edad Media se representaba por lo normal en la forma de un macho cabrío” (1974:15), de acuerdo a la *Encyclopedia of WICA and Witchcraft* (2000) el macho cabrío es un símbolo de la virilidad y la sexualidad, asociado a la brujería. La imagen de Satán que se usaba en la misa negra exhibía estos atributos; 5. el jardín de hierbas ponzoñosas: por lo general el jardín se asocia al paraíso terrenal, en Aura se trata de un jardín subterráneo en que sólo crecen hierbas asociadas a la brujería. Herberia era un nombre dado a las brujas (Walter 1983: 1076). John Cull cataloga las hierbas que crece Consuelo y su relación con la brujería.

14 Según Cirlot, el color verde simboliza la polarización vida (vegetación / creación) y muerte; añade que los egipcios pintaban de verde a Osiris, dios de la vegetación y de la muerte (1962:54).



Aura inicia el ritual lavando los pies de Felipe en una ceremonia que parodia la escena bíblica de Cristo y la Magdalena, y que continúa en la cadencia de un baile erótico en el que despa-ciosamente se despojan de sus ropas entre besos y caricias. Cuando Felipe vuelve a ser consciente de lo que ocurre, la mujer está en la cama:

Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo a otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar¹⁵. (49)

Esta escena constituye el clímax de la novelita, el máximo esfuerzo y el sacrificio diabólico por excelencia de la bruja Consuelo en el proceso de su seducción y transformación de Felipe. El esfuerzo agota a la anciana y le imposibilita llevar a cabo una nueva recreación para que Aura mantenga su tercera cita con Felipe. Sin embargo, aunque no puede traer a Aura, sí consigue metamorfosear a Felipe, quien tras la unión sexual que sigue a la misa negra deviene de algún modo el general Llorente:

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrada la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble (51).

Obsesionado por el misterio que intuye, Felipe corre al arcón rodeado de ratones que contiene los manuscritos del General y extrae un fajo de fotos que por fin contestan su pregunta: "Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú" (58). Aturdido por los acontecimientos y la rapidez de las revelaciones, Felipe corre a su tercer encuentro con Aura, que en esta ocasión tiene lugar en la habitación de Consuelo.



Confuso y desconcertado, Felipe, o tal vez sea su doble el general Llorente, inicia su tercera noche de amor con Consuelo, si bien de primer momento Felipe y con él el narrador y el lector la confunden con Aura. Esta escena, cuidadosamente montada para provocar el horror del lector hombre, dramatiza la disolución de la voluntad de Felipe, su absorción total por las fuerzas maléficas de lo eterno femenino, personificadas en Consuelo¹⁶. Aunque la cita, la escena final de la novela, es larga la reproduzco porque lo creo necesario para sugerir el carácter abierto, posmodernamente ambiguo, del texto de Fuentes:

Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafetán, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, [...] la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has besado, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...

Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, tea tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encarnada.

¹⁵ En un libro dedicado a la misa satánica, Henry T. F. Rhodes comenta la imposibilidad de distinguir entre el Sabat y la misa negra. Añade que parte de esta ceremonia consistía en una danza que producía una especie de éxtasis durante el cual los celebrantes y la congregación se unían como en un sólo cuerpo. En el clímax de la ceremonia, la sacerdotisa se convertía en el altar. Acostado desnudo sobre ella un hombre se hacía cargo entonces de las funciones de la sacerdotisa, actuando como el Diablo (1974:54-55).

¹⁶ John Zubizarreta llega a esta misma conclusión cuando comenta que en *Aura*, "*Felipe experimenta en esencia una crisis de identidad; aparentemente, mientras lucha por mantener la identidad del yo, la ambigua identificación con el general se refuerza, y su sumisión a las provocaciones sexuales de Aura le dejan sin voluntad (powerless) y poseído*". El crítico comenta sobre la ironía de esta situación haciendo notar que para Gloria Durán, "*la búsqueda de identidad es en realidad un deseo arquetípico secreto de perder [la identidad] en el mundo eterno de un espacio / tiempo fuera de la experiencia previa*" (1991:144).



-Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar... (61-62)

El final *in medias res* es del todo ambivalente. El lector se pregunta: ¿Conseguiré Consuelo hacer retornar a Aura? ¿Para quién recrea Consuelo a Aura? ¿Para sí misma? ¿Para Felipe? ¿Para Llorente? ¿Y Felipe? ¿Y el general Llorente? ¿Cuál es su función? ¿A quien desean? ¿A Aura?, una imagen ilusoria, ¿A Consuelo? ¿Hay de hecho algún deseo en la novelita que no sea el de Consuelo? Las preguntas son muchas pero las respuestas resultan problemáticas. Carlos Fuentes ha dado una, sin embargo, explicando que su texto se basa en varios mitos literarios pero que su versión es diferente porque añade un retorcimiento al tema del machismo¹⁷:

En los tres textos [literarios que le sirven de base] el joven desea conocer el secreto de la vieja. [...] La joven es la engañadora-inocente o no-que debe arrancar el secreto antes de que la vieja se lo lleve a la tumba.

La Señora Consuelo, Aura y Felipe Montero se añaden a la ilustre compañía, pero con un retorcimiento: Aura y Consuelo son una, y son ellas quienes arrancan el secreto del deseo del pecho de Felipe. El hombre es ahora el engañado. (Subrayado en el original; 536)

Carlos Fuentes tiene razón pero sólo en parte. Es cierto que si la relación Aura/Consuelo-Felipe/General se entiende dentro de la tendencia gótica machista que él dice continuar, el triunfo en efecto no es del hombre, que se convierte en víctima, sino de la mujer. Pero si la novela se lee desde la perspectiva femenina de la Gran Diosa, la misma que nutre el mito de la terrorífica "larva" que Darío recoge, lo normal es que triunfe el principio femenino no el hombre. En este caso, la victoria de Aura/Consuelo no añade ningún retorcimiento sino que continúa afirmando la fuerza mágica incontestable de lo eterno femenino, revelando así implícitamente el miedo machista que aún persiste bajo el aparentemente mecanizado y deshumanizado mundo del México moderno. En otras palabras, cuando Felipe sucumbe en las redes que le tiende Consuelo, corre la misma suerte que han sufrido todos los hombres seducidos y victimizados por las artes supuestamente malignas de la mujer. Se puede concluir entonces que si bien desde el punto de vista literario la novelita de Fuentes es una pequeña joya que ofrece y seguirá ofreciendo amplios panoramas a la imaginación, desde el punto de vista mítico, la anécdota que narra, al igual que la que narró Darío, es un artefacto cultural que refleja de manera irónica el anacronismo de los miedos machistas que aún persisten en la cultura mexicana posmoderna dentro de la que fue escrita.



Bibliografía

CASTELLANOS, Rosario. (1975): *El eterno femenino. Farsa*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

CIRLOT, J. E. *A Dictionary of Symbols*. (1962): Traductor Jack Sage. New York: Philosophical Library.

CULL, John T. (1989): "On Reading Fuentes: Plant Lore, Sex, and Death in *Aura*." *Chasqui*, XVIII, No 2, pp. 18-25.

DARIO, Rubén. (1976): *Autobiografías*. Prólogo de Enrique Anderson Imbert. Buenos Aires: Marymar.

_____. (1950): *Cuentos completos de Rubén Darío*. Ernesto Mejía SÁNCHEZ (ed.). Estudio preliminar de Raimundo Lida. Ciudad de México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

DURÁN, Gloria. (1980): *The Archetypes on Carlos Fuentes. From Witch to Androgyne*. Hamden, CN: Archon Books.

GRIMASSI, Raven (ed.). (2000): *Encyclopedia of Wicca and Witchcraft*. St. Paul, MN: Llewellyn Publications.

FUENTES, Carlos. (1962) [1978]: *Aura*. México, D. F.: Biblioteca Era.

_____. (1983): "On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*." *World Literature Today*, LVII, No 4, pp. 531-539.

GALLO, Marta. (1996): "Proyección de 'La cena' de Alfonso Reyes en *Aura* de Carlos Fuentes." *El cuento Mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México, D. F.: Dirección de Literatura/UNAM. pp. 237-256.

17 Una respuesta feminista a la presencia de lo eterno femenino en la cultura y literatura mexicanas, exacerbadamente machistas, se plasma en el drama de Rosario Castellanos titulado *El eterno femenino* (1975).



GARCÍA ORTIZ, María Guillermina. (1969): *Lo eterno femenino*. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

GIURKO, Lanin A. (1985): "Myth and Demythification in Fuentes' *Aura* and Wilders' *Sunset Boulevard*." *Hispanic Journal*, VII, No.1, pp. 91-113.

KILGOUR, Maggie. (1995): *The Rise of the Gothic Novel*. London-New York: Rutledge. "Lamia." <http://www.pantheon.org/articles/l/lamia/html> (8 de Junio de 2003)

OAKES, David A. (2000): *Science and Destabilization in the Modern American Gothic*. Westport, CN: Greenwood Press.

PÉREZ, Genaro J. (1997): "La configuración de elementos góticos en 'Constancia,' *Aura* y 'Tlactocatzine, del Jardín de Flandes' de Carlos Fuentes." *Hispania*, LXXX, No 1, pp. 9-20.

PÉREZ, Janet. (1988): "The Triple Lunar Goddess and Her Cult in *Aura* and 'In a Flemish Garden.'" *The Review of Contemporary Fiction*, VIII, No 2, pp. 189-198.

_____. (1987): "Aspects of the Triple Lunar Goddess in Fuentes' Short Fiction." *Studies in Short Fiction*, XXIV, No 2, pp. 139-147.

RISQUEZ, Fernando. (1983): *Aproximación a la feminidad*. Prólogo de Juan Liscano. Caracas: Monte Ávila.

RHODES, Henry T.F. *The Satanic Mass*. (1974) [1954]: Secaucus, New Jersey: The Citadel Press. *The New American Desk Encyclopedia*. (1989): New York: Penguin Books USA.

WALKER, Bárbara G. (1983): *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row.

ZUBIZARRETA, John. (1991): "The Intertextual Intrigue of Carlos Fuentes's *Aura*." *MIFLC Review*, I, pp. 139-148.