Signos Literarios y Lingüísticos I.2 (diciembre 1999), 51-74

PERFILES DE MUJER EN *CANTAR DE CIEGOS* DE CARLOS FUENTES

Graciela Monges Nicolau
Universidad Iberoamericana

La presencia de la mujer en la ficción de Carlos Fuentes está siempre patente y es la fuerza desencadenante de la trama de muchas de sus novelas y relatos breves. Desde su primera época en que publica obras como *Aura* (1962), *Cantar de ciegos* (1967), *Zona Sagrada* (1967), *Cumpleaños* (1969), hasta llegar a obras más recientes como *Cristóbal Nonato* (1987), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1989) y *Diana o la cazadora solitaria* (1994), el personaje femenino en busca de la realización de su deseo, aparece y sobresale como mujer por su falta de definición y el papel que juega dentro de la intriga que se narra; si bien su presencia es importante, termina diluyéndose en un proyecto en ciernes que se frustra y se malogra.

En ocasiones generadora de vida y en otras de muerte, la mujer se muestra en los relatos que conforman *Cantar de ciegos*, no sólo como un ser material y físico, sino más bien como un ser depositario de elementos míticos, tradicionalmente atribuidos como verdaderos dentro de la sociedad patriarcal. Desde esta perspectiva masculina las concibe como seres inferiores, inauténticos e incompletos.

He seleccionado tres de los siete relatos que conforman el libro, porque en ellos su autor crea cuatro perfiles de mujer cuyo común denominador es el enmascaramiento del rostro verdadero en aras de la transgresión incestuosa. Ellos son "Las dos Elenas", "El Alma Pura" y "Vieja Moralidad". Analizaré la función y el lugar que ocupan las voces de estas mujeres y cómo a través de su discurso manifiestan sus inquietudes y sus actos.

Para elaborar mi lectura de estos tres textos partiré de las premisas de la hermenéutica fenomenológica. Por hermenéutica, entendemos "la teoría que regula la transición de la estructura del texto al mundo de la obra. La interpretación de un texto consiste en desplegar el mundo de la obra y de su referencia en virtud de su disposición, de su género y de su estilo" (Prado 19). La hermenéutica busca la creatividad intersubjetiva de la experiencia del texto con el entendimiento compartido que rechaza la posibilidad de lo absoluto.

En los tres textos que me ocupan iniciaré mi indagación interpretativa con la organización formal de cada relato, como una especie de plataforma de mediación para sobrepasar la subjetividad, en camino hacia la articulación de la experiencia en términos intersubjetivos.

Los recursos que utilizaré para llegar a la intersubjetividad son aquellos descubiertos en la dialéctica de explicación y entendimiento formuladas por Hans Georg Gadamer en *Verdad y método*. Mario Valdés los retoma y señala que "la hermenéutica se distingue en que establece una relación dialéctica de tensión e interacción de la cual brota el entendimiento del crítico"(398) en vías de una expresión que permita compartir su experiencia con la de otros.

Tanto la propia intencionalidad como la del mundo están dialécticamente relacionadas, en tal forma que la exégesis quedará abierta a otras interpretaciones.

Para llegar a la dialéctica de explicación y entendimiento me preguntaré como lectora qué dicen estos tres relatos, cómo se leen y cuál ha sido mi entendimiento de ellos. Mi experiencia como lectora intenta completar la obra en el comentario.

Conforme a Martin Heidegger, Hans Georg Gadamer y Paul Ricoeur lo que llamamos intencionalidad del texto es un esbozo nuevo del ser en el mundo. Mario Valdés, citando a Ricoeur, lo resume claramente: "la presuposición fenomenológica más fundamental de una teoría de interpretación es que el cuestionar a todo ser es un cuestionar sobre el significado del ser en el mundo"(400).

Siguiendo a Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss la lectura del texto se transforma en la consideración de las relaciones entre texto y lector en cuanto a la estrategia de recepción. En la lectura se da un encuentro entre la intencionalidad del texto y las intenciones reales y afectivas del lector.

El sentido del escritor, en este caso Carlos Fuentes, ha sido motivación y paradigma de su escritura, pero como acontecimiento ha pasado.

Mario Valdés agrega que "el sentido que se realiza en la lectura ha suprimido el sentido que ha sido la intención del escritor al escribir y ha recogido del texto un

diseño de composición, es decir, una intencionalidad que sólo el lector puede transformar en sentido otra vez" (401).

Por lo tanto, mi proceso de apropiación consistirá en actualizar su significado virtual. Mi interpretación partirá de la experiencia de lectura y cobrará su meta y función en la refiguración del mundo que es mi entendimiento y mi comentario del texto, añadiendo un comentario a una serie continua de otras posibles refiguraciones.

Mi perspectiva parte de la del narrador implícito de los tres relatos. No será mi propósito detenerme en los personajes masculinos de los relatos, a menos que al interactuar con los personajes femeninos se conviertan en catalizadores de las reacciones y respuestas de estas mujeres de las que hablaré.

Estos cuatro personajes son Elenita, Doña Elena, Claudia y Benedicta. Ellas proceden de clases económicas acomodadas, y pueden ser consideradas burguesas. Todas ellas son transgresoras que escapan del estereotipo dual y tradicional de la mujer virgen o prostituta. Los cuatro perfiles de mujer estarán articulados desde varias vertientes o perspectivas de análisis distintas.

En *La mujer fragmentada; historia de un signo*, Lucía Guerra reactualiza las múltiples elaboraciones que sobre el signo "mujer" y "lo femenino" ha construido el pensamiento occidental desde la Antigüedad hasta nuestros días, haciendo hincapié en cómo el discurso patriarcal y logofalocéntrico ha creado una organización binaria del mundo en la que la sobrevaloración de lo masculino se nutre de la devaluación de lo femenino. Guerra demuestra cómo es que en la cultura perdura la categoría de mujer como una construcción escindida entre lo deseado y lo temido, como un objeto anclado en la imaginación y la prescripción. Destaca también la forma en cómo otra manifestación de la territorialidad patriarcal se presenta en "las dicotomías Naturaleza *vs*. Cultura, Casa *vs*. Entorno de afuera como ámbitos que imponen fronteras a lo femenino; y es a través de estas fronteras que se prescribe un modo de conducta y se delimita un espacio de carácter ontológico para el hombre y para la mujer" (13).

En cuanto al discurso enigmático que ellas emplean acudiré a los conceptos enunciados por Ana Iriarte en *Las redes del enigma*. Ella revisa los mitos griegos y elabora una teoría en la que demuestra la forma en que el mito inserto en la cultura, ha atribuido al ser masculino el logos, el discurso lógico, racional, directo; y al femenino, el lenguaje enigmático, laberíntico y oscuro. El uso del lenguaje enigmático, entendido éste como el entramado de palabras que expresan un lenguaje implícito y simbólico, es el enunciado por estas voces femeninas que ocupan mi comentario.

Con su industrioso tejido y sus hábiles subterfugios intentan lograr lo que persiguen, emprendiendo el camino hacia la realización de su deseo.

Trazaré la máscara y el discurso también encubierto que emplean y me adentraré en lo que se oculta detrás de ellas. Haré mención de los resortes y las motivaciones que las impulsan a crear una personalidad que no es la propia y a asumir un papel que no es el auténtico. También señalaré las particulares y múltiples contradicciones de sus actos cuando interactúan con el hombre.

Por último, y para sostener mis argumentos sobre la noción de incesto, partiré del enunciado clásico y paradigmático de Sigmund Freud en *Totem y tabú*[1] tan ampliamente conocido.

En épocas posteriores y hasta nuestros días sigue apareciendo como una ampliación de la prohibición que recae sobre el incesto natural y que se hace extensiva a los matrimonios o uniones entre otros parientes, no sólo entre hermanos y hermanas,

[1] Él sostiene la teoría de que una horda primigenia existente es una pequeña comunidad en un tiempo remoto, fue conducida por un violento y celoso padre, que guardaba a todas las mujeres de la horda para él, y expulsaba a los hijos cuando crecían. Un día los hijos expulsados mataron al padre y se lo comieron. Después de haberlo matado, sus impulsos reprimidos de ternura se afirmaron. Estos sentimientos tomaron la forma del remordimiento y la culpa. Y lo que el padre había evitado, la unión de sus hijos con las mujeres del grupo, ellos ahora lo evitaron erigiendo una prohibición psíquica en ellos.

Con la muerte y la incorporación de la antropofagia cometida contra el padre, cada hermano era rival y luchaba uno contra otro por la posesión de todas las mujeres. Para lograr salvar la organización social del clan o tótem y poder sobrevivir, los hombres erigieron un sistema totémico. El tótem es el animal o espíritu protector y bienhechor que envía oráculos a sus hijos, los conoce y protege aun en los momentos de peligro. Los miembros de un mismo 'tótem' no deben entrar en relaciones sexuales o casarse entre sí. Freud agrega que la ley de la exogamia es inherente e inseparable al sistema totémico. Esta ley prohibe al hombre la unión sexual con cualquier mujer de su grupo que sea consanguínea suya. La prohibición de las relaciones sexuales entre miembros del mismo clan es el medio más eficaz. Al concepto del 'tótem' Freud añade el de 'tabú'. El 'tabú' tiene como objeto proteger o preservar al 'tótem'. Los hombres que obedecen el 'tabú' observan una actitud ambivalente con respecto a aquello que es prohibido. Al tabú se le atribuye una fuerza mágica que consiste en el poder de inducir al hombre en tentación; es como un contagio porque el deseo prohibido se desplaza sobre otros objetos o personas. La teoría freudiana sostiene que esta herencia arcaica de la humanidad incluye no sólo tendencias sino también contenidos ideacionales, huellas de memoria de las experiencias de otras generaciones —una especie de repetición regresiva a los albores de la historia.

sino entre primos y primas, tíos y sobrinos y aún parientes no consanguíneos, como sería entre suegra y yerno, tal como sucede en "Las dos Elenas", el primer relato en cuestión.

"Las dos Elenas": renovación del mito Clitemnestra/Electra

En el presente narrativo, Víctor, esposo de Elenita se dirige por el Periférico rumbo a su trabajo. Mentalmente, y con base en un monólogo interior, va reconstruyendo distintas escenas de su vida íntima, en la que intervienen la familia de su joven, guapa y culta esposa; su suegra Doña Elena, mujer rica y distinguida, y su suegro Don José, personaje cuyas apariciones son esporádicas y que se conserva inadvertido a lo largo del monólogo de Víctor. Este monólogo da forma a todo el relato. Se centra en dos escenas de sobremesa y determina de manera importante la posición masculina y su construcción semántica de lo femenino.

Por medio de la focalización en el protagonista, Víctor mentalmente reconstruye una primera escena en la que la voz cantante es la de Doña Elena, quien dirigiéndose a él se queja de que su hija Elenita, siempre habla de asuntos desagradables.

Elenita efectivamente es una muchacha que habla de temas muy "modernos" y escandalosos; es alegre, despreocupada y extrovertida, asiste a los cineclubs, toma clases de francés y de pintura, va a los cafés de Coyoacan y está ávida de enterarse de todas las modas y novedades. Es tan bella como su madre, aunque para diferenciarse viste a la última moda y siempre se encuentra vital y dinámica.

Como su madre, está en constante actividad y curiosamente comparte con ella la misma tendencia a hablar incesantemente. La perspectiva patriarcal del pensamiento occidental a lo largo de la historia, ya sea judeocristiana o grecolatina, ha impuesto sólidas mordazas al lenguaje femenino, equiparando la boca cerrada a la virtud, y cuando la mujer se expresa, dice la voz masculina, lo hace según L. Guerra "en una cháchara molesta, que sólo alude a lo cotidiano y no trascendental considerando que el silencio es la verdadera gloria" (18).

Elenita ha quedado fascinada con la idea del *menage a trois* que plantea la película *Jules et Jim*. A través de los recuerdos que Víctor evoca vemos en ella un disfrute muy grande en hacer persistentes alusiones culturales.

Por medio de los recuerdos de Víctor, ella se muestra como un bello e inquieto colibrí que disfruta succionando el néctar del conocimiento y que gusta de manifes-

tarse culta a los demás. No obstante, Elenita nunca cala hondo. Es demasiado inquieta, tal vez demasiado joven para perseverar y dedicarse a fondo a alguna actividad.

Elenita, "bella como siempre con su suéter negro, falda de cuero y las medias que no le gustan a su mamá" se dirige con Víctor al "Coyote Flaco" (11). Ana Iriarte hace referencia a cómo desde la Antigüedad clásica se establece una relación entre el cuerpo femenino y el vestuario como instrumento de seducción y despliegue de astucia. La forma velada de mostrar el cuerpo cubriéndose, sugiriendo más que mostrando, es paralela a la forma de hablar también encubridora. Por ello, Elenita resulta ser fascinante y seductora para los hombres; de la misma forma que primeramente disfruta atrayéndolos con su sugerente ropa, después los va a rechazar.

Víctor imagina cuál de los amigos podría ser el amante potencial de su mujer, el compañero que complemente el triángulo amoroso que después de haber visto *Jules et Jim* la tiene tan entusiasmada; ella platica, ríe y es el centro de atracción. Uno de los amigos le pregunta insinuantemente:

> Aquel el del peinado a lo Ringo Starr, le preguntó precisa y reveladoramente por qué seguía siéndome fiel y Elena le contestó que la infidelidad era hoy una regla, igual que la comunión todos los viernes antes, y lo dejó de mirar (14).

Es sorprendente que Elenita no siga adelante coqueteándole a su admirador; al contrario, simplemente finge ignorarlo. Tal parecería que ella no está en disposición de vivir aquella idea que tanto le ha entusiasmado, la del *menage a trois*. Si bien le gusta hablar de ello, no parece querer llevarlo a la práctica. Su incitante lenguaje es polivalente, tanto para ocultar como por ser capaz de resolver una situación que en ese instante le pudo ser conflictiva. En este caso parecería estar intentando reafirmarse como ser independiente, escuchándose a sí misma y queriendo ser escuchada.

Hay en éste y en otros momentos del monólogo interior de Víctor instancias en que vemos que Elenita, a final de cuentas y en contradicción a sus ideas modernas y liberales, es bastante conservadora. Si bien, por una parte le dice a Víctor:

> Ya sé que no terminas de liberarte, mi amor: pero ten fe. Cuando acabes de darme todo lo que yo te pida, tú mismo rogarás que otro hombre comparta nuestras vidas. Tú mismo pedirás que Jim viva con nosotros y soporte el peso. ¿No lo dijo el Güerito? Amémonos los unos a los otros, como no (12).

Por otra parte, no piensa serle infiel, ya que es sincera y le platica sus proyectos. "Voy a tomar el café con Alejandro hoy. Es un gran dibujante y se cohibiría si tú

estuvieras presente y yo necesito que me explique a solas algunas cosas..."(13), simplemente quiere deslumbrar con su discurso, no sabemos si a Víctor o a ella misma.

En *Creación, recepción y efecto*, Prado explica cómo "la hermenéutica nos inserta en el mundo del doble o del múltiple sentido, en el que partiendo de un contenido manifiesto desembocamos en otro implícito incrustado en el primero. Texto implícito [...] que no se nos da o revela sino a través de su desentrañamiento hurgado en el manifiesto [...] por un acto de interpretación" (10).

Víctor continúa recordando su charla incesante: "Víctor, lo moral es todo lo que da vida y lo inmoral todo lo que quita vida, ¿verdad que sí?"(13). Él no responde, aparentemente asume la parte gris, pasiva de la pareja. Elenita parece no advertir que Víctor no pone mucha atención a lo que ella dice. Cariñosamente lo llama Nibelungo y él no sabe por qué le ha dado este apodo: "—Nibelungo, Ni ve Lungo, nibble hongo, Niebla lunga", sin embargo no le interesa averiguarlo. En el discurso de Elenita se adivina no solamente el gusto por las alusiones culturales sino también por los extranjerismos. Elenita siempre se deja atraer por lo novedoso, lo importado o lo que pueda ser escandaloso, sobre todo cuando se dirige hacia sus padres.

Viene a la mente de Víctor una segunda escena familiar de sobremesa dominical. Doña Elena es una bella y madura madre de clase alta, respetable y tradicional. Tiene piel blanca, lánguidos ojos negros, abiertos y profundos, labios delgados y sensuales. Vive en las Lomas de Chapultepec en una lujosa casa de grandes ventanales.

Sentado a la mesa, Víctor escucha a lo lejos "la catarata de idas y venidas" (17) de su suegra Doña Elena:

> ...juegos de canasta, visitas al dispensario de niños pobres, novenarios, bailes de caridad, búsqueda de cortinas nuevas, pleitos con las criadas, largos telefonazos con los amigos, suspiradas visitas a curas, bebés, modistas, médicos relojeros, pasteleros, ebanistas y enmarcadores (16).

Ni Víctor ni Elenita ni Don José, su esposo, la escuchan. Como si su voz fuera música de fondo, Víctor la observa: lo que Víctor contempla con la vista ocupa un primer plano sobre lo que escucha, su parloteo insensato. Nadie de los presentes parece poner atención a las palabras de Doña Elena. Su discurso es una especie de murmullo cadencioso que no altera la isla personal de cada uno de los miembros de la familia que se encuentran inmersos en su propio mundo. Víctor percibe su voz sensual a lo lejos, pero lo importante para él es observarla detenidamente, mientras

sus pensamientos se entreveran con el sonido de sus palabras, que como siempre van a dar al vacío.

Como Iriarte fundamenta, en un mundo patriarcal el discurso masculino tuvo y sigue teniendo un valor asertivo y categórico; no formula consejos, sino que pronuncia decisiones, ordena o prohibe; por el contrario, el de su contraparte, la mujer, es el del silencio que tiene como propósito perpetuar el linaje del hombre. ¿A qué se debe entonces la verborrea que comparten Doña Elena y Elenita? Tal vez precisamente a lo anterior. A una forma de contrarrestar la soledad y el desinterés masculino de que en el fondo las dos son víctimas.

En una toma cinematográfica de lente cercano que viaja a lo largo de un punto, Víctor observa a su suegra.

A lo lejos oye los comentarios que Doña Elena hace sobre sus obras de caridad que realiza a través de los cheques que Don José firma, y que a la vez son entregados por su secretaria, que a su vez los entrega a Doña Elena —trabajo social hecho sin esfuerzo y a través de intermediarios.

Víctor sube la mirada y contempla la muñeca de su suegra, delgadísima de movimientos lánguidos, la voz de Doña Elena se sigue escuchando; ella regaña a Elenita porque no cumple con sus compromisos sociales.

Mientras tanto, Víctor sigue en su recorrido hasta llegar "al escote negro abierto sobre los senos altos y apretados como un nuevo animal capturado en un nuevo continente" (18) hasta que finalmente "levanté la mirada. Doña Elena me miraba. Bajó enseguida los párpados y dijo que tomaríamos el café en la sala"(19). Dos silencios elocuentes, dos miradas cómplices se encuentran, la de Víctor y la de Doña Elena.

Elenita se recuesta somnolienta en el regazo de Víctor, que le acaricia la nuca mientras:

> Doña Elena me miraba, interrogante, aprovechada de la oscuidad, con esos ojos negros, muy abiertos y rodeados de ojeras profundas. Cruzó una pierna y se arregló la falda sobre las rodillas (20).

Como es de esperarse Doña Elena continúa hablando: "¿Recuerdas Veracruz? Dijo sonriendo la madre a la hija; pero Doña Elena me miraba a mí" (20). Víctor hace comentarios sueltos, pero su atención no está en la conversación, sino en observar su rostro, "por primera vez noté sus hoyuelos" (20). Doña Elena sigue hablando: "Me casé de 21 años". Víctor responde: "Todos dicen que usted y Elenita parecen hermanas" (20).

Su incitante suegra continúa haciendo evocaciones de su infancia en el trópico. Su tono es cálido y sensual, su lenguaje sinuoso y enigmático. Con melancolía revive su infancia y el lector adivina en sus palabras un mensaje de seducción dirigido a Víctor, que aunque no le presta atención, la sigue observando: "Se pasó la mano por las ligeras arrugas cercanas a los ojos..."(21) para después, mientras continúa oyendo su voz a la distancia, escuchar que dice "me casé de 18 años" (21).

¿Se ha olvidado realmente Doña Elena de la edad en que se casó? ¿Por qué rectifica, o más bien miente? No hay que olvidar que la edad, conforme a parámetros socioculturales, es de enorme trascendencia para el éxito de la mujer, no así para el del hombre. Víctor no se percata de ello, o tal vez esté pensando en otra cosa. Él simplemente observa que "sus labios son delgados pero agresivos" (20).

Víctor recuerda ahora otra voz, pero de tono y tema diferente, es la voz de su esposa Elenita: "perdona estas latas de los domingos [...] alguna liga debía quedarnos con la familia y la vida burguesa, aunque sea por neçesidad de contraste" (22). Como lectores nos preguntamos si en realidad hay un contraste, entre la vida que ellos llevan y la vida de los padres de Elenita. En apariencia parece haberlo, pero en el fondo son muy semejantes. Sólo se da un choque generacional dentro del contexto burgués.

Hay que tener presente que en un acercamiento hermenéutico el lector plantea las preguntas cuyas respuestas contiene el texto, de esta manera la pregunta es aquello que en sí se torna en lo esencial.

Don José está siempre ausente durante las conversaciones de Doña Elena. Víctor a su vez no comparte las afinidades de Elenita, y aunque ambos maridos no se oponen a lo que ellas hacen o dicen, es simplemente porque permanecen distantes. Si bien las actividades de Doña Elena y Elenita son muy diferentes, ambas las llevan a cabo a la ligera sin convicción o esfuerzo. Ambas comparten la frivolidad e intrascendencia, y asumen el sinsentido de la vida sin inquietud alguna. La conducta de Víctor reafirma el estereotipo patriarcal en cuanto a que él piensa que la mujer sólo puede funcionar en el ámbito doméstico, conforme al binomio que sostiene que la mujer tiene corto entendimiento y por consiguiente, límites en el uso de las palabras y la razón, a diferencia del hombre que supuestamente es analítico y pensante.

Víctor se despide de Elenita y se sube en su coche. Rememora sensorialmente, como lo ha hecho en otras instancias del relato, algunas imágenes: "me besó en la nuca" (23), conserva "el aroma del higo en el cuello" (23), y retiene visualmente la estética imagen de su esposa: "mi camisa puesta, desabotonada y amarrada a la altu-

ra del ombligo y sus estrechos pantalones de torero con los pies descalzos" (23). Pero qué fue lo que Elenita le dijo al despedirse; se da cuenta de que no la escuchó. La situación es la misma que con Doña Elena, ambas, madre e hija, hablan pero no son escuchadas. Para Víctor el valor de ellas radica en su atractivo físico y en su sensualidad, son objetos sin identidad ni vida propia en la cual el hombre para poder Ser necesita oponer el no Ser, en la mujer.

Toma el Periférico, pero en lugar de dirigirse a su trabajo, gira alrededor de la Fuente de Petróleos y sube por el Paseo de la Reforma, reteniendo aún la imagen de su esposa.

> Su naturalidad, su piel dorada, sus ojos verdes, sus infinitos proyectos y pensar que soy muy feliz a su lado, que nadie puede ser más feliz al lado de una mujer tan vivaz, tan moderna, que... que me... que me complementa tanto (23).

En este punto el adulterio entre Víctor y Doña Elena que ha venido anunciándose a lo largo del relato, se hace cada vez más evidente. La que ha hablado de vivir un *menage a trois* como forma ideal de felicidad ha sido Elenita. Los padres de ésta se han escandalizado y Víctor siempre permanece callado. Sorprende que ahora sea precisamente él quien habla del complemento perfecto para lograr la plenitud amorosa. Para Víctor el valor de ambas radica en su apariencia, en la sensualidad que le despiertan, disminuyéndolas a nivel de objeto, sin identidad ni vida propia. Conforme a los estereotipos logofalocéntricos de nuestra cultura, "lo masculino" se define como aquello que corresponde a la fuerza física, la inteligencia y el uso eficaz de la razón; mientras "lo femenino" es sinónimo de debilidad, intuición y sentimiento (21).

Asciende hacia las Lomas de Chapultepec, y al hacerlo, cierra su monólogo:

> ...seguramente mi otra Elena, mi complemento, debe esperar en su cama tibia con los ojos negros y ojerosos muy azorados y la carne madura y honda y perfumada como la ropa en los bargueños tropicales (26).

Es ineludible pasar por alto su descaro y cinismo, oculto bajo una máscara aun mayor que la de Doña Elena o Elenita. Recordemos que el tema de la identidad oculta detrás de las apariencias, es el hilo conductor de mucha de la narrativa de Fuentes, pero que en este ensayo únicamente me ocupa el de la mujer, fundado en el fuerte mandato y condicionamiento de la ley patriarcal.

El sorpresivo desenlace queda abierto y es desconcertante precisamente por lo que encierra. El contenido latente, oculto, prohibido que se ha ido anunciando finalmente se devela. Es Víctor el que vive un triángulo amoroso que se cumple nada menos que con su suegra Doña Elena. Toda la relación entre los personajes se torna ambigua y turbia, la situación de las dos mujeres, madre e hija, se transforma en plena ambivalencia. Detrás de sus máscaras, Elenita en apariencia "transgresión y ruptura", Doña Elena en apariencia "respetabilidad y tradición", se entrecruzan y se invierten, para encontrar en ellas una identidad falsa, un intento de 'ser' que se diluye en lo opuesto, la simulación y el 'no ser'.

La hija aparentemente liberada de los prejuicios tradicionales se convierte en esposa tradicional, mucho más genuina que su madre, y Doña Elena que aparenta ser toda una dama, observante de lo establecido es la verdadera transgresora y queda anclada en el no Ser.

Como modelo paradigmático de la relación entre madre e hija tenemos el mito clásico que plantean Eurípides y Sófocles en Electra, y que en este relato ha sido modificado, reconstruido y transformado en una nueva configuración. Este mito consiste en que en el orden simbólico Doña Elena es una madre semejante a Clitemnestra, que como advierte Marianne Hirsch en *The Mother/Daughter Plot*, no representa a la virgen madre que dentro del contexto griego patriarcal es un ideal cultural. Doña Elena es en realidad un ser pasional y sexual. Físicamente no ha matado a su marido como lo hizo Clitemnestra, pero simbólicamente ha eliminado a Don José. Rompe con lo establecido engañándolo con otro hombre que es el que encuentra dentro de su horizonte de mundo, se trata de su yerno Víctor; en pocas palabras, Doña Elena comete una doble traición, una contra el marido y otra contra su hija. Traiciona a la hija como lo hizo Clitemnestra con Electra, aunque en este texto no se da la confrontación a muerte del mito clásico, debido a que la hija ignora la infidelidad de la madre.

No ha podido resistir la atracción hacia lo prohibido, lo vedado —el deseo incestuoso desplazado hacia su yerno. Elenita como Electra, aparentemente no comparte el modo de vida, los valores ni las aficiones de la madre; no obstante, en el fondo no ha roto con ella. La polaridad y el antagonismo entre ambas no puede ocultar la profunda semejanza, ambas parecerían estar condenadas por el demiurgo que las creó. Ambas comparten la belleza, la dependencia, el vacío afectivo, la máscara y el discurso verborreico, pero más aún, y sin saberlo la hija, comparten al mismo hombre, cosa que no sucede con la mítica Electra, que solamente a nivel simbólico es incestuosa al querer vengar la muerte de su padre.

Claudia: recreación de una Penélope incestuosa

En *Tótem y tabú* Freud afirma que el primer objeto sobre el que recae la elección sexual del joven es de naturaleza incestuosa y por ende condenable, puesto que tal objeto está representado por la madre o por la hermana, tal como sucede en el segundo texto, "El alma pura", relato pleno de sugerencias poéticas.

No obstante que la voz narrativa sea la de Claudia, una mujer, en este relato se da una especie de sesgo de disidencia, en donde el autor elabora contratextos que invierten y deforman el modelo o paradigma del mito tradicional, la mujer aparece como lo Otro, lo extraño en antagonismo con lo masculino; debido a ello, y conforme con el discurso patriarcal la protagonista paga el precio de su transgresión.

Claudia se encuentra en un autobús rumbo al aeropuerto de Ginebra donde tomará un avión de regreso a México. Lo que reconstruye mentalmente en el autobús constituye el presente narrativo de la historia desde donde por medio de sus pensamientos y a través de las cartas que lleva consigo rehace en su monólogo la trama de todo el texto, cuyos hechos transcurrieron en dos espacios evocados, que oscilan entre México y Ginebra en distintas instancias del pasado.

En su monólogo Claudia se dirige a Juan Luis como si estuviese sosteniendo un diálogo con él. Recuerda la niñez estrechamente compartida y la plenitud de los juegos infantiles.

El lector entra desde el inicio del relato a una atmósfera densa, de enigma y bruma que es la que Claudia evoca. A la bruma física del paisaje invernal que rodea el autobús se aúna el velo de misterio que encierra el triste y nostálgico monólogo dialogado que Claudia sostiene mentalmente con Juan Luis. El lector desconoce por qué si Juan Luis parece estar presente con ella en el autobús, ella se encuentra sola, monologando: "Nadie tiene por qué saber nada. Tu también lo prefieres así, ¿no es cierto? Yo siempre pensaré que fue un acto secreto, que no lo hiciste por..."(111). ¿A qué secreto se refiere Claudia y por qué no explicita el móvil de este acto secreto, dejando la frase sin terminar? ¿Cuál es el secreto que hermano y hermana comparten?

Continúa su monólogo con Juan Luis, ausente y presente a un mismo tiempo. Un día Juan Luis le anuncia, como pretexto o disculpa, la separación. Está cansado de México y le ofrecen un trabajo en Ginebra. Recordemos que Freud abunda en explicar la forma en cómo inconscientemente tendemos a justificarnos:

> Nos vemos obligados a admitir que la resistencia al incesto proviene, sobre todo, de la profunda aversión que el hombre experimenta por sus deseos incestuosos de épocas anteriores, total y profundamente reprimidos en la actualidad (28).

Juan Luis va en busca de su aprobación y Claudia parece estar de acuerdo con su decisión.

Ella es astuta y piensa que esta ruptura será transitoria: "me acariciaste la mano y dijiste: —Perdóname, Claudia" (115). Conoce a Juan Luis, intuye que sus razonamientos sobre su ida de México son sólo aparentes, y por lo mismo ella también enmascara sus sentimientos reales. Ambos son uno solo, parte de su identidad intenta escapársele, pero como sabe que esta huida es inútil, se la permite.

Ya en Ginebra Juan Luis va graduando la forma de comunicarle la presencia en su vida de otra mujer. No la presenta como a sus anteriores conquistas, sino que con temor y cautela le va hablando de Claire. Claudia, inquieta de que su hermano vaya a comprometerse, le escribe: "Quería saberlo todo. Exigía saberlo todo. Juan Luis, ¿no éramos los mejores amigos antes de ser hermanos?" (120).

Claudia es más madura y está más segura de sí misma que su hermano. Las explicaciones que ella pide no llegan. Por dos meses Juan Luis no responde a sus cartas, pero llega una fotografía de Claire cuya apariencia física es sorprendentemente similar a la de Claudia, debido a que como Freud explica: "las prohibiciones obsesivas son susceptibles de grandes desplazamientos y pueden extenderse de un objeto a otro" (41).

En una carta que Claudia envía a Juan Luis menciona un *requiem* musical que para ella encierra un mensaje:

> Cada vez que lo escucho, me digo que es como si nos diéramos cuenta que es necesario consagrar todo lo que hasta ahora ha sido condenado, Juan Luis. ¿Quién nos mutiló, mi amor? Hay tan poco tiempo para recuperar todo lo que nos han robado... Creo lo mismo que Radiguet: las maniobras inconscientes de un alma pura son aun más singulares que las combinaciones del vicio (122).

El comentario de Claudia a este punto del relato es enigmático. ¿Qué se oculta detrás de sus palabras? ¿A qué objeto condenado se refiere? ¿De qué mutilación y de qué robo habla? ¿Cuáles son las maniobras inconscientes de un alma pura? ¿Se refiere a las que ella misma ha ido elaborando o a cuáles? ¿Quién es en última instan-

cia el alma pura? Estas preguntas no tienen respuesta porque, como Iriarte explica, la palabra enigmática que proviene de la mujer implica en primer lugar la posesión de un saber, y después la decisión de no anunciar dicho saber sino de manera oscura.

El transcurso rutinario de la vida de ambos es interrumpido por una carta de Juan Luis a Claudia:

> Claire, Claire... me escribiste a mí, lo has entendido todo. Tengo lo que tuve siempre. Ahora lo puedo poseer. Ahora he vuelto a encontrarte. Claire (123).

Él parece estar confundiendo el nombre de Claire con el de Claudia. Ella deja de escribirle, pero él lo sigue haciendo, y entre sus cartas hay una extremadamente reveladora:

> Claire... nunca habíamos estado juntos al amanecer... Hemos vivido tan unidos siempre durante las caminatas, en el cine, en los restaurantes, en la playa, fingiendo aventuras, pero siempre vivíamos en cuartos distintos. Ahora no pierdo esas horas... Claire, mientras yo aparto las sábanas; olvido los rincones que tú has entibiado... y te pregunto si no es esto lo que habíamos deseado siempre. Teníamos que acostarnos bajo el mismo techo, en nuestra propia casa ¿verdad? ¿Por qué no me escribes, Claudia? Te quiere, Juan Luis (124).

Los motivos de Juan Luis empiezan a develarse. Acaso él hace el amor con Claire pensando que lo hace con Claudia. Ésta es una forma de evitar el incesto que lo hizo huir de México. Juan Luis está buscando que su hermana Claudia lo comprenda y lo acepte. Claire se convierte en una especie de proyección de Claudia. Si su deseo fue hacer el amor con Claudia que representa el tabú (prohibición, impureza) ahora, con Claire, su deseo se materializa y él se libra de vivir un amor prohibido.

Ahora Claudia, cada vez más severa, más alejada de la realidad permanece firme en sus propósitos de no perder a Juan Luis. Como hábil tejedora con reminiscencias de la mujer griega de la Antigüedad, entreteje los hilos de su trama. Confabula con precisión la forma de recuperar a Juan Luis, único objeto de su deseo, amor de su infancia y de toda la vida.

El relato tiene un giro al presente narrativo; el autobús en que viaja y desde donde se reconstruye el relato ha llegado al aeropuerto de Ginebra. Claudia entra y arregla trámites:

> El empleado no intenta conversar conmigo. Me precede, un poco ceremonioso. Entramos al depósito. Huele a madera húmeda, a paja y alquitrán. Hay muchos cajones dispuestos con orden... tu caja está un poco escondida... Toco el filo del féretro y no hablo durante algunos minutos. El llanto se me queda en el vientre, pero es como si llorara (126).

Parte del misterio se resuelve. Claudia ha venido a Ginebra a recoger el cadáver de Juan Luis. Ahora entendemos el porqué Claudia se ha dirigido a Juan Luis en una especie de diálogo monologado, en el que él está ausente y presente a un mismo tiempo. Si físicamente ha muerto, anímicamente sigue vivo con Claudia. Pero aún quedan muchos cabos sueltos o vacíos de sentido por llenar. ¿Cómo y por qué murió Juan Luis y qué tuvo que ver Claudia con su muerte?

Hay una carta que Claudia recibió de Juan Luis cuyo contenido la conmociona y perturba. Claire está embarazada y Juan Luis se va a casar con ella. La carta de Juan Luis a Claudia es embrollada, incoherente; en ella su realidad presente con Claire se confunde con recuerdos de su niñez con Claudia:

> Desesperada de no tener el control de los acontecimientos le escribe a Juan Luis: No puedes traicionarte, por favor, sabes que yo dependo de ti, de que tu crezcas conmigo; no te puedes quedar atrás... No te arruines, por favor. Yo he seguido fiel (130).

Son súplicas de alarma para que Juan Luis se percate de su error y rompa su compromiso. Si el vínculo entre los dos se estableció desde la niñez, éste es entrañable e indisoluble, Juan Luis no puede intentar romperlo, para Claudia esto equivale a la traición.

Como último recurso para no perderlo, Claudia se activa y planea vengarse. Le muestra a sus padres la carta confidencial que ella recibió en la que Juan Luis habla del embarazo de Claire, porque sabe cuál será la reacción que ellos tendrán:

> Tuve que enseñarle tu carta a nuestros padres. Mamá se puso muy mala. Está en cardiología. Espero no darte una mala noticia en mi siguiente. Pienso en ti, te recuerdo, sé que no me fallarás (130).

El relato se acerca a su desenlace y la solución de los enigmas a desenvolverse como una madeja de hilos que se desenmarañara o como fragmentos de un rompecabezas que fueran colocándose en su lugar correspondiente para tener una percepción

total. Llegan dos cartas de Juan Luis casi en forma simultánea, una está dirigida a Claudia y otra a sus padres. Lo que le dice a Claudia es breve pero íntimo. Encierra la parte que no le confía a sus padres:

> Fue una decisión rápida, Claudia. Le dije que era prematuro. Somos jóvenes y tenemos derecho a vivir sin responsabilidades algún tiempo. Claire dijo que está bien. No sé si comprendió todo lo que le dije. Pero tú sí, ¿verdad? (131).

Por otra parte, Juan Luis le anuncia a sus padres que se va a casar dentro de un mes. El tiempo que le queda a Claudia es muy corto, ella tiene que darle prisa a sus elucubraciones, a la red que ha ido tejiendo para atraparlo para siempre.

Tres semanas después Claire se suicida. Un amigo les notifica que Juan Luis desesperado la encontró muerta en el cine:

> ...estabas enloquecido de dolor. Yo le dije la verdad a nuestros padres. Les enseñé la última carta tuya. Ellos se quedaron callados y luego papá dijo que no te admitiría más en la casa. Gritó que eras un criminal (132).

La venganza de Claudia es ahora completa, ya Juan Luis podrá ser exclusivamente de ella; pero por qué se suicida Claire, si los dos han decidido abortar y casarse.

Hay otro motivo que el lector ignora, pero no Juan Luis, quien tiene sospechas de por qué se suicidó Claire y tiene que constatar lo que imagina.

Una vez que Claudia ha recibido el cadáver de Juan Luis que ella traerá a México, llega el padre de Claire que fríamente se dirige a ella:

> —Le he traído esta carta.
> Trató de interrogarlo con las cejas levantadas.
> —Tiene su firma. Está dirigida a mi hija. Estaba sobre la almohada de Juan Luis *la mañana que lo encontraron muerto en el departamento.*
> —Ah sí. Me pregunté que habría sido de la carta. La busqué por todas partes (132; las cursivas son mías).

Por este diálogo reconstruimos los acontecimientos que vivió Juan Luis después del suicidio de Claire. Llegó a su departamento en busca de una explicación al suicidio de Claire. Ahí encontró una carta, una carta respuesta de Claudia a Claire, la cual como lectores desconocemos. Suponemos que su contenido es la respuesta al tabú

arcaico, que Claudia le manifiesta ampliamente a Claire —el amor incestuoso entre ella y Juan Luis. Solamente esta respuesta podría haber motivado el suicidio de Claire, y más aún el de Juan Luis, quien invadido de culpa por su transgresión, se siente responsable de la muerte de Claire. Arrepentido y como única solución a su conflicto y a su culpa, opta también por el suicidio. Como entre los pueblos primitivos, Juan Luis ha violado al Tótem, ha roto con el tabú impuesto, y por ello tiene que expiar su culpa privándose de la vida.

Por el diálogo con el padre de Claire, también sabemos que Claudia al llegar al apartamento de su hermano y Claire, buscó la carta, *su* carta a Claire, única prueba de su certera estrategia de venganza. El diálogo con el padre de Claire termina: "—Es usted muy cínica. No se preocupe. ¿Para qué? Ya nada tiene remedio" (132).

El espejismo de Juan Luis fue creer que huyendo de México y uniéndose a Claire, podía romper su vínculo incestuoso con Claudia. La única prueba palpable de esta relación íntima y transgresora la contiene la carta, carta que Claudia serena e impasible destruye y tira al aire, porque ya ha logrado obtener su único objetivo, el de recuperar a Juan Luis. La conmovedora dialéctica entre vida/muerte, estatismo/acción, proyecto/realización, amor/venganza que se fue estableciendo ha llegado a su culminación.

Como las moiras o parcas griegas: Cloto, Láquesis y Atropos, Claudia fue hilando la vida y el destino de Juan Luis. Ella hila, devana y en el momento certero corta con sus tijeras la vida de Juan Luis. Si bien Juan Luis intentó desprenderse de Claudia, ella, conocedora del destino de cada uno, como las parcas con sus poderes fatales, conoce el pasado, ve el presente y posee el secreto del porvenir. Segura de su habilidad en el tejer y de su fallo inapelable, decide atraparlo y regresar con él a México, aunque éste regrese muerto. Sólo en esta forma ella puede recuperar a Juan Luis, y con ello como Penélope que hila una mortaja, teje una urdimbre letal para rescatar su identidad de fiel amante. Al lograrlo, Claudia desde su punto de vista, como lo dice el poeta Radiguet, es el alma pura cuyas singulares maniobras inconscientes fueron más singulares que las combinaciones del vicio.

Guerra elabora la forma en que la categoría abstracta de "'mujer' es teñida de mistificaciones que corroboran la asimetría judeocristiana entre los sexos a través de un interesante fenómeno en el cual ella es profusamente elaborada, mientras su equivalente el Hombre es un signo comparativamente menos elaborado" (23). Con el propósito de prolongar la máxima que establece que la mujer, en este caso Claudia, es calculadora, diabólica y enigmática.

Benedicta: la casta Afrodita

En "Vieja moralidad", al igual que en "Las dos Elenas" y en "El alma pura", la acción se desarrolla en dos espacios y en dos tiempos narrativos diferentes. El pasado transcurre en el rancho del abuelo de Alberto con quien él se ha criado, y el presente en Morelia, en la casa de tía Benedicta y desde donde él reconstruye la historia a manera de un monólogo interior.

Alberto evoca nostálgicamente el pasado en el rancho. Vienen a su mente una serie de imágenes en que aparece su abuelo. Con él, la vida era sencilla y alegre, y cuando terminaba el trabajo del campo, convivían, jugaban y disfrutaban las deliciosas cenas que Micaela, amante del abuelo, les preparaba.

Un día llegan al rancho sus tres tías enlutadas para reclamarle al abuelo la custodia de Alberto. Acusan al viejo de ser hereje, borracho y vivir en unión libre. No ha mandado a Alberto a la escuela, no lo ha llevado a hacer su primera comunión y para colmo, le da ejemplos inmorales. Por ello deciden llevárselo a Morelia.

Dócilmente Alberto se va a Morelia con la tía Benedicta. Lo visten de traje, recibe clases privadas de francés, va a la escuela y asiste a misa puntualmente. En un principio todo le parece novedoso y hasta divertido; aquellas comidas en silencio en que ambos se sientan en las cabeceras opuestas de una larga mesa mientras Alberto imagina cómo se vería la cara siempre alegre y sonriente de Micaela, sobre el cuello siempre tieso de la tía Benedicta. Su fisonomía casta y austera es semejante a la de la vestal, diosa griega, guardiana del hogar. Los romanos la representaban como mujer sincera, vestida con un atuendo cerrado hasta el busto. Era hija de Cronos y Rea y había hecho el solemne juramento de permanecer virgen; ella guardaba el fuego sagrado que ardía en honor de la divinidad.

Benedicta lo manda con el cura; el niño tiene que confesarse, y el sacerdote está preparado a oír las cosas terribles que según ella, Alberto ha vivido con su abuelo. Él no sabe qué es lo que el cura espera escuchar, pero no quiere defraudarlo, y como no tiene nada malo que contar, inventa lo que se le ocurre. En esta ocasión Benedicta se enfurece, le echa en cara que:

> Había dicho todas esas mentiras para esconder mis verdaderos pecados. Yo no más la miraba como si estuviera medio desnivelada de la azotea (82).

Insiste en acorralar a Alberto:

> —¿Por qué no admites la verdad?—. Dijo y me tomó la mano.
> —¿Qué cosa, tía? Palabra que no entiendo.
> —Que has visto a tu abuelo y a esa mujer en actitudes inconvenientes (82).

Alberto en realidad no entiende lo que el lenguaje obscuro y ambiguo de su tía quiere dar a entender; ella se desespera e insiste, hasta que Alberto finalmente cree adivinar:

> —Así sí. Pues claro. Duermen juntos. El abuelo dice que un hombre nunca debe dormir solo o se seca, y una mujer lo mismo (83).

Benedicta es producto de cómo, dice Guerra, "las prescripciones de un Deber y un No-Deber ser para la mujer cincelada como una figura que peligrosamente se aleja a los territorios de Eva, como signo que se perfila como lo Otro de la razón" (26).

Benedicta calla, pero sigue imaginando. La tremenda represión en la que vive le hace imaginar fantasías sexuales, prohibidas. Por otra parte, Alberto que vivía en una atmósfera sana, espontánea y familiar con el abuelo y Micaela, apenas puede entender los pensamientos que se ocultan detrás de las sinuosas palabras de la tía Benedicta.

En otra ocasión Alberto quiere asustarla poniéndole una lagartija sobre la palma de la mano y obligándola a doblar los dedos, pero su reacción no es de susto como él esperaba.

Tanto Alberto como Benedicta se sorprenden uno a otro con las reacciones inesperadas que cada uno tiene, son como seres de mundos distintos que se desconocen. ¿Qué le sucede a Benedicta? ¿Por qué no suelta a la lagartija, y lo mira a él en forma tan extraña? La lagartija viene a representar para la enfermiza imaginación de Benedicta, una especie de objeto fálico. En alguna forma ella la asocia con su incestuoso deseo por Alberto. Hay una especie de deseo tergiversado que ella desplaza de un objeto a otro. Alberto, que no comprende su conducta, simplemente se preocupa de que va a asfixiar a la pobre lagartija: "y entonces le cambia la cara a mi tía y se le tuerce la boca y veo que está enojada pero sin estarlo de veras" (84).

Según Guerra, la literatura masculina caracteriza al personaje femenino a partir de los modelos sociales asignados a la mujer. Si bien la conducta de Benedicta es comprensible dado al encierro en el que vive, la voz que el autor/narrador emplea contiene un tono entre sorna y conmiseración que perpetúa el discurso patriarcal,

que, como dice la autora citando a Luis Vives, sostiene que "la mujer es concebida como de pensamiento frágil y ligero, altamente susceptible a las tentaciones del placer y del demonio que son lo mismo" (54).

Alberto empieza a aburrirse en Morelia y decide decirle a Benedicta que quiere regresarse al rancho con su abuelo. Benedicta se enfurece, lo acusa de ingrato y le da una bofetada, pero al tocarlo se da cuenta de que Alberto está ardiendo en fiebre. En su delirio Alberto mezcla pensamientos sueltos de escenas vividas en el rancho con las sensaciones táctiles de las manos de Benedicta frotando su cuerpo mientras le unta un linimento en la espalda. La excitación de la fiebre se entrevera con el placer que Alberto experimenta.

Al final de su convalecencia Alberto pide bañarse; Benedicta prepara el baño y él espera a que ella se salga para poder desvestirse; a pesar del pudor que Alberto guarda, Benedicta insiste en quedarse con él:

> —Eres un niño. Haz de cuenta que soy tu mamá.
> —O la Micaela. ¿Ella nunca te bañó?
> —Le dije que sí, cuando era muy escuincle.
> Ella dijo que era lo mismo (90).

En este diálogo se contraponen dos formas de interpretar la relación interpersonal. Tanto Micaela como Alberto guardan un sentido equilibrado de lo que es la intimidad del cuerpo en una relación normal entre mujer adulta y niño púber. Sin embargo, Benedicta desconfiada y maliciosa fantasea una especie de relación malsana o tortuosa entre Micaela, la supuestamente pecadora amante del abuelo, y el todavía inocente Alberto; relación que está muy lejos de ser verdadera.

Benedicta está resuelta a dar rienda suelta a su inquietud y deseo sexual tan largamente reprimido. Volcán activo, tormenta en calma, Benedicta vuelca el fuego de su pasión en Alberto. Está decidida a cautivarlo y no dejarlo ir, no obstante que él es sólo un adolescente y que ella comete incesto. Alberto simplemente espera la decisión de Benedicta mientras ésta llora al mismo tiempo que lo desviste: "Ella supo antes que yo que ya no aguantaba y ella misma me levantó de la tina y me miró y se abrazó a mi cintura" (90).

Es a partir de este pasaje que la relación entre sobrino y tía da un viraje, y con él la forma en que se vive en la casa. Se ha transmutado de una vestal pura, guardiana de la rectitud y la tradición, en una Afrodita pasional que desborda sexualidad. Ahora viven plenamente una situación dual entre realidad y apariencia, rostro y máscara.

No obstante, Benedicta sufre de culpa y arrepentimiento, crisis internas de su ser, de su identidad no reconciliada, en que "llora y grita" y se hinca ante el crucifijo con los brazos abiertos. "Ya nunca vamos a misa ni comulgamos" (90).

Alberto aún extraña la vida con el abuelo. Cuando su añoranza es mucha, le agrega unas líneas a la carta que está decidido a mandarle, sin embargo nunca la envía. Eso sí, agrega comentarios indirectos "a ver si el viejo se las huele. No más que no mando la carta" (90).

La antes casta vestal también ha sufrido cambios físicos, se ha transformado en una seductora y bella Afrodita. Cómo le gustaría a Alberto contarle a Micaela y al abuelos los atributos recién adquiridos de Benedicta. Aunque cada día agrega unos renglones más a su carta, todavía no la cierra.

El desenlace del relato es aún más desconcertante que la trama misma, porque al final sabemos que Benedicta y la tía Milagros han estado cuchicheando acerca de él. ¿Acaso están elaborando otras tramas aún más intrincadas?

Siguiendo a los teóricos de la recepción Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss, el lector suple y completa en su imaginación las áreas indeterminadas de sentido que el texto deja abierto.

Al final hay un llamado de auxilio de Alberto a su abuelo: "Ven a buscarme, por favor. Se me hace que en el rancho hay más moralidad. Ya te contaré" (91). No obstante, cuando la historia termina, todavía no se decide a mandarla.

Este humorístico relato cuestiona temas tan controvertidos como el concepto de moralidad, ¿hasta qué punto las instituciones como Iglesia, matrimonio y escuela salvaguardan la rectitud de las personas? El lector no deja de recibir a Benedicta como una especie de parodia o de retrato hiperbólico de la mujer mojigata.

Conclusión

Elenita, Doña Elena, Claudia y Benedicta integran una galería de variadas voces y perfiles femeninos en pugna por encontrar su identidad y satisfacer su deseo. Estas tramas han sido creadas por una voz y un punto de vista masculino, el de su autor Carlos Fuentes, que plasma la forma como ellas configuran sus propias tramas.

En los relatos que nos ocupan hay una concepción de la mujer y de la sexualidad que rompe con la dicotomía de la mujer virgen contraimagen de la mujer fatal. Ninguna de estas mujeres es expresión de lo "puro y luminoso" o "del mal y lo diabólico", caricatura dual de la mujer. Entre uno y otro polo, sus pautas de conducta

demuestran que las cuatro han tomado conciencia de su despertar como seres humanos, de sus ansias de libertad y del sentido del deseo.

No obstante, se han quedado a la mitad del camino. En vías de vivir la satisfacción amorosa han quedado atrapadas en el incesto. Sus diferentes perfiles no ofrecen sino una sola realidad, la de la soledad y una única salida, la de vivir fingiendo, portando una máscara y llevando una doble vida. La dualidad de sus conductas las lleva a dar pasos en falso, a emplear complicados subterfugios para lograr sus deslices incestuosos, las cuatro intentan inútilmente encontrar su identidad. Debido a un condicionamiento histórico heredado pueden tolerar la angustia de una identidad y equilibrio inestables. No logran ser sujeto de sus vidas ni asumir un proyecto de vida propio. En su transgresión siguen atrapadas por la cultura y la ley del padre. Quieren ser escuchadas mas desconocen un lenguaje propio y afirmativo que les permita hacerlo. Por ello no han adquirido la categoría de sujeto histórico que les permita iniciar una búsqueda individual que constituya un puente hacia el mundo con el Otro que naturalmente presupone la unión de dos seres independientes y seguros de sí mismos.

Por su historia individual, estas cuatro mujeres están estrechamente unidas a la relación incestuosa, y no pueden liberarse a sí mismas de sus familiares, donde su historia personal se ha desarrollado. Al no lograrlo, el incesto da cabida a su irrealización y falta de identidad. La tendencia hacia un retorno y hacia una relativa seguridad obtenida de la aparente protección y vínculo de parentesco causan un conflicto entre su no resuelta añoranza de unión sexual y las demandas de sus ideales, ocasionando que su búsqueda hacia una nueva síntesis de experiencia vital se malogre, debido a la fijación incestuosa de su libido, y a la regresión al origen.

Doña Elena, Claudia y Benedicta subvierten el orden establecido y toman caminos distintos de una misma pasión: el amor incestuoso; por otra parte Elenita lucha por encontrar su identidad pero la búsqueda es infructuosa. Persigue la ruptura con lo que su madre representa: tradición, dependencia y rutina; quiere ser culta, independiente y feliz con Víctor, pero sus logros son sólo aparentes. Como las míticas Clitemnestra y Electra, ambas se hacen el juego, viven en una perenne contradicción interna que se establece en la disparidad entre lo que dicen y lo que hacen. Su identidad es endeble porque no hay una congruencia entre lo que aparentan ser y lo que son, entre lo que dicen querer hacer y lo que realmente hacen. La enunciación de su discurso muestra precisamente la traición que ellas mismas se hacen, sin tomar en cuenta que es precisamente por medio del discurso que tejen, la forma como comba-

ten su infinita soledad, mientras sus esposos, indiferentes a sus demandas, también fingen ser lo que no son.

Claudia está obsesionada por su imposible relación amorosa con Juan Luis. Si su deseo prohibido queda satisfecho, lo es en una forma parcial, poco satisfactoria. Recupera a Juan Luis después de luchar contra todas las barreras que él pone para apartarse de ella, y finalmente, como las parcas griegas o como Penélope, teje astutamente su red, su trama y logra su fatal propósito: hacerlo regresar a su lugar de origen, donde ella fiel compañera esposa, lo espera.

Igualmente insatisfactoria e incompleta es la trama de Benedicta, la pura y casta solterona, con reminiscencias de una vestal que cuida el templo. Ella también teje su propia urdimbre. Con las diestras argucias atribuidas a Afrodita conquista a su sobrino Alberto, hasta convertirlo en su amante. Ha logrado la realización de su deseo, pero ésta conlleva la necesidad de que viva una doble vida: la social, aparente como tía de Alberto y la íntima, verdadera, como su amante.

En estos textos el tema del incesto es paradigmático y se presenta bajo una nueva propuesta y una nueva luz en cada caso. Los mejores mitos griegos resurgen en otra época y en otros horizontes. Ha desaparecido la catarsis y el *deus ex machina* trágicos, pero la historia, los rasgos y las huellas de las heroínas griegas encarnados en esto cuatro perfiles de mujer siguen constituyendo como antaño, una máscara y una revelación. Si bien sus historias han perdido el carácter catastrófico de la Antigüedad, han adoptado una dimensión más compleja, más ambigua, más cuestionable que apunta hacia el problema de la identidad, búsqueda no resuelta.

A partir de esta muestra significativa de personajes se manifiesta palpablemente que las mujeres para Carlos Fuentes son seductoras, hipócritas bellas, insustanciales y transgresoras. Todas ellas tejen su red para cazar a sus víctimas, siempre masculinas. Como Aracné, en el mito griego, son diestras tejedoras, pero como las arañas poseen un fuerte instinto para destruir y autodestruirse. Con ello su autor una vez más hace evidente su misoginia y obsesión por verlas siempre bajo esta perspectiva, bajo este distorsionante espejo patriarcal.

Recapitulando lo dicho al principio de este ensayo, mi lectura está dialécticamente relacionada con otras lecturas que se puedan hacer de estos relatos, en tal forma que la redescripción de la realidad que aquí despliego queda abierta a otras interpretaciones y lecturas exegéticas.

Cabe hacer notar que en otras obras Fuentes amplía el horizonte del enmascaramiento y la falta de identidad a otros personajes. Estableciendo un diálogo con Octavio

Paz, su visión de mundo tiene también un registro social que engloba un microcosmos completo, en el que los hombres actúan bajo roles establecidos y heredados dentro de una tradición monolítica que les impide ser ellos mismos. Los sueños y deseos legítimos se desvían hacia metas falsas que coartan el desarrollo íntegro de la personalidad. Basta recordar a Jaime Ceballos en *Las buenas conciencias*, al complejo y contradictorio Artemio Cruz en la novela del mismo nombre y a la pluralidad de voces que se escuchan en *La región más transparente*, entre muchas otras.

Obras citadas

Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Ensayos Arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 1990.

Fox, Robin. *La roja lámpara del incesto*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Freud, Sigmund. *Totem y tabú*. Madrid: Alianza, 1982.

Fuentes, Carlos. *Cantar de ciegos*. Serie del Volador. México: Joaquín Mortiz, 1964.

Gadamer, Hans Georg. *Verdad y método*. Hermenia 7. Salamanca: Sígueme, 1984.

Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: historia de un signo*. La Habana: Casa de las Américas, 1994.

Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Hirsch, Marianne. *The Mother/Daughter Plot*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Iriarte, Ana. *Las redes del enigma*. Humanidades. Madrid: Taurus, 1990.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Trad. del alemán por J. A. Gomberlat y trad. del inglés por Manuel Barrieto. Madrid: Taurus, 1987.

López González, Aralia. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. México: El Colegio de México, 1995.

Prado, Gloria. *Creación, recepción y efecto: Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. México: Diana, 1992.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Madrid: Siglo XXI, 1995.

Sau, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona: Icaria, 1990.

Valdés, Mario."Paradigma teórico para comentarios hermenéuticos". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.3 (1992): 395-409.

Weigel, Sigrid. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura en las mujeres". Gisela Echer, ed. *Estética feminista*. Madrid: Scaria, 1986. 69-98.