

**EL PROBLEMA DE LA MÚLTIPLE INTERPRETACIÓN DEL TEXTO  
LITERARIO. CUATRO ENFOQUES TEÓRICOS APLICADOS: AURA, DE  
CARLOS FUENTES**

POR

**DANIEL CASTAÑEDA GARCÍA**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**



---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**Colegio de Letras Hispánicas**

EL PROBLEMA DE LA MÚLTIPLE INTERPRETACIÓN DEL  
TEXTO LITERARIO. CUATRO ENFOQUES TEÓRICOS  
APLICADOS: *AURA*, DE CARLOS FUENTES

**TESIS**  
que para obtener el título de  
**Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**  
presenta:

**Daniel Castañeda García**

**Asesora: Dra. Mónica Quijano Velasco**



**MÉXICO D.F.**

**2014**

## **AGRADECIMIENTOS**

A Mónica Quijano, por aportar una visión crítica a este trabajo, acompañada siempre de incentivos y retos teóricos.

A Manuel S. Garrido, por enseñarme que en la reflexión teórica cada palabra es una categoría.

*A Teté y Marine, que han estado ahí desde siempre*  
*A Laura, que impulsó mi vida hacia otros derroteros*  
*A Pau, que es mi luz en los momentos más oscuros*

*Las “estrellas” en un texto literario son fijas;  
las líneas que las unen, variables.*

*Der implizite Leser*  
WOLFGANG ISER

*Por divertirse, escribe en broma tres cuartillas de falsa exégesis de una octava de Góngora. Acumula, atribuidos a un crítico de provincia, disparate tras disparate. Pasa todo en limpio. Está seguro de que cuantos lo vean no podrán contener la risa. De cuatro escritores amigos suyos a quienes muestra su trabajo, uno comprende la broma de principio a fin. Dos, aleccionados por su advertencia, pescan la cosa en un treinta por ciento, y medio sonríen, cautelosos. El último toma todo enteramente en serio, hace dos o tres observaciones por salir del paso, y él se llena de vergüenza.*

*Escribe en serio una nota en que alcanza de una vez por todas el sentido de la llamada “estrofa reacia” de Góngora (erizo es el zurrón de la castaña). La somete a sus cuatro amigos. El primero niega la validez de la tesis; los otros tres se ríen divertidísimos, y él se llena de vergüenza.*

“Peligro siempre inminente”  
AUGUSTO MONTERROSO

## ÍNDICE

Introducción.....	15
Capítulo I. El problema de la interpretación del texto literario.....	19
1. De la interpretación <i>dogmática</i> a la <i>apertura</i> de la interpretación.....	21
2. Los cuatro enfoques.....	59
Sociedad.....	66
Autor.....	70
Texto.....	74
Lector.....	78
Capítulo II. <i>Aura</i> : El autor como estudio literario. Carlos Fuentes y su lugar de enunciación.....	85
1. El autor como estudio literario.....	87
2. Fuentes y su lugar de enunciación.....	90
3. Fuentes en <i>Aura</i> . La <i>intentio auctoris</i> como constructo.....	107
Capítulo III. <i>Aura</i> : Una lectura narratológica. La descripción como interpretación de una estructura.....	119
1. La descripción como interpretación estructural.....	121
2. La narratología y sus principales estructuras. Descripción interpretativa de <i>Aura</i> .....	124
El espacio.....	125
El tiempo.....	130
Los personajes.....	136
El narrador.....	145
El narratario.....	152

Capítulo IV. <i>Aura</i> : El texto literario vuelto realidad. La indagación de la crítica como formulación de un paradigma de interpretación.....	155
1. Predicar es crear.....	157
2. Corpus crítico de <i>Aura</i> .....	161
Lo realista-nacionalista.....	161
Lo fantástico.....	165
La hechicería-brujería.....	168
Lo histórico-mítico.....	174
El psicoanálisis o la psicología analítica.....	178
La intertextualidad.....	181
Lo estructural estilístico.....	185
El acto de leer y el acto de escribir.....	189
Consideraciones.....	193
Capítulo V. <i>Aura</i> : La literatura como producto social y como análisis de la sociedad misma. La posible interpretación desde la crisis de la modernidad.....	195
1. La sociedad: una perspectiva latente en el texto.....	197
2. Un asomo a la modernidad.....	201
3. Modernidad en crisis.....	213
4. La crisis de la modernidad ilustrada en <i>Aura</i> .....	226
Conclusiones.....	239
Bibliografía.....	248

## INTRODUCCIÓN

La inquietud principal por formular un trabajo como el presente, sobre todo en el terreno personal, responde a la necesidad de enfrentar cara a cara al fenómeno de la lectura teórica. En la actualidad, las lecturas críticas sobre una obra en específico o sobre un autor en general distan de ser canónicas. Casi siempre nos encontramos con la necesidad de los teóricos de formular explicaciones originales, desde puntos de vista no abordados, desde concepciones innovadoras de la literatura, desde lugares no paradigmáticos, desde la diferencia. Esta manera de proceder se explica, según entendemos, en el afán contemporáneo de luchar contra interpretaciones cristalizadas cuya perpetuación poco o nada contribuye a la generación de nuevo conocimiento o de nuevas “verdades” literarias, sino que, al contrario, ayuda al anquilosamiento de la interpretación.

Sin embargo, a pesar de la necesidad de propuestas frescas, es raro cuando nos encontramos realmente ante una de ellas. Por lo general, las lecturas “desviadas” del texto tienen como resultado una explicación literaria sumamente cuestionable, sobre todo porque suelen carecer de un sustento textual sólido, ostentando, en cambio, un marco teórico que poco o nada se ajusta a la obra en cuestión. Por otro lado, y en contraste con lo anterior, existen propuestas de esta misma índole (“desviadas”) que, al mismo tiempo que basan su argumentación en el texto, intentan ir más allá de las estructuras y significados concretos, añadiendo una interpretación más profunda, de acuerdo con un marco teórico generado por su propia visión de las cosas. Son, por decirlo así, *sobreinterpretaciones* (para usar la categoría de Umberto Eco) con sustento racional y empírico. Son usos del texto con intereses académicos o intereses vitales, siempre acompañados de una estructuración expositiva que recurre a la coherencia, la sistematicidad y los convencimientos retóricos. Es una práctica de

“distorsión” (recurriendo a la visión de Ricardo Piglia), de leer “mal”, de “leer fuera de lugar”, de extender “vínculos” mediante la imaginación. Es el lector visto “como criminal, que usa los textos en su beneficio y hace de ellos un uso desviado” funcionando “como un hermeneuta salvaje”. Podría pensarse a la crítica literaria, afirma el autor, “como un ejercicio de ese tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones” (Piglia 35). Nosotros, en términos generales, nos adherimos a esta idea de la crítica y de la teoría de la literatura: hacer lecturas atrevidas, que generen una transformación en el lector y en la obra.

Habría que aclarar desde el principio que esta posibilidad interpretativa está facilitada por el momento hermenéutico en que nos encontramos. Aun cuando existen ciertas instancias de orden institucional que perduran en la restricción o regulación hermenéutica, hoy es posible, y viable, hacer lecturas desviadas del texto sin someterse al rigor inquisitorial de la transgresión de un dogma o a la anulación a priori por parte de la academia. El momento hermenéutico actual es libre en la generación de sus interpretaciones. Sin embargo, hubo un proceso largo para llegar a esta apertura hermenéutica. En su historia, la hermenéutica muestra una multiplicidad de acercamientos al texto, muchas veces en consonancia con la creencia de algo sustancial en él que debería perpetuarse mediante la exégesis, y muchas otras con la idea de que la obra literaria es más versátil de lo que aparenta, permitiendo la participación creativa del lector.

En función de esto, de considerar nuestro momento hermenéutico como uno de tantos, hemos decidido incluir en nuestro trabajo una breve historia de la hermenéutica que dará cuenta precisamente de la variación histórica de las exégesis, atendiendo particularmente a una transición que consideramos como existente históricamente y que explica en gran parte esta

variabilidad: el paso de una hermenéutica cerrada a una hermenéutica abierta. De acuerdo con esta visión, hoy nos encontraríamos en el extremo más radical de la apertura interpretativa.

Ahora bien, de este recorrido histórico se desprende otro hecho fundamental que le da orden y tipología a las distintas hermenéuticas. A través de la historia, la crítica y la teoría de la literatura han contribuido a la consolidación de ciertos enfoques, visiones, metodologías, figuras, que en su propia cosmovisión tratan de dar explicación a la obra literaria desde una porción de su configuración: a saber, **la sociedad, el autor, el texto y el lector**. En la historia de la hermenéutica puede observarse que en diversas épocas o en diversos hermeneutas suele darse explicación al texto literario recurriendo a uno de estos enfoques. Se da contexto y fundamento al texto en su relación con la sociedad. Se encuentra explicación y sentido final de la obra en la intención de su autor. Se marca como pauta única y última de significación las estructuras textuales con independencia de lo externo a ellas. Se afirma, por último, que todas las visiones anteriores serían imposibles sin la mirada de un lector que traiga a la realidad efectiva la obra literaria.

A partir de esta consideración, hemos decidido involucrar a los cuatro enfoques como tipología de interpretación y hemos dedicado buena parte de nuestro trabajo al desarrollo de esta reflexión. En nuestros análisis literarios concretos se integran ambas visiones: la de nuestro momento histórico como el momento más “abierto” para la interpretación y la de la consolidación de los cuatro enfoques (sociedad, autor, texto y lector) como pauta de interpretación de la obra literaria.

De la conjunción de estas dos miradas surge una tercera, que constituye el verdadero corazón de nuestra tesis. En la historia, como dijimos, se ha privilegiado uno de los cuatro enfoques a la hora de interpretar. Algunos lectores piensan que la clave de lectura del texto

está en su identificación con la sociedad, algunos otros en el estudio del autor, otros más en el análisis del texto, y muchos más en la acción del lector. Sin embargo, para nosotros, cada uno de estos acercamientos es fundamental, indispensable, y nuestro momento hermenéutico (abierto) nos permite conjuntarlos para producir una explicación más exhaustiva del texto literario, una explicación más integrada, que no deje de lado, recordemos, esa lectura provocativa que mencionábamos antes.

En función de esto hemos podido elaborar una tesis de trabajo: *Según la posibilidad hermenéutica de nuestro presente, generar no una sino múltiples lecturas de un texto literario parece más fructífero (verdadero) que la mirada parcial de una o varias miradas unilaterales.*

El primer capítulo de nuestro trabajo esclarece esta tesis, tanto en su sentido histórico como en su parte tipológica. El segundo, tercer, cuarto y quinto capítulos proponen una lectura de un texto literario específico, *Aura*, de Carlos Fuentes, lectura que corrobora nuestra mirada teórica inicial. Dichos análisis ofrecen en sí mismos problemas de reflexión teórica propios de cada uno de los enfoques.

El viaje que hemos emprendido nos ha llevado por caminos divergentes, pero siempre tuvimos un punto de convergencia: el interés por poner en tensión la lectura teórica de textos literarios.

**CAPÍTULO I**  
**EL PROBLEMA DE LA INTERPRETACIÓN DEL TEXTO**  
**LITERARIO**

## 1. De la interpretación *dogmática* a la *apertura* de la interpretación

La definición de *hermenéutica*, y de su variante más general que es la acción de *interpretar*, es, por múltiples factores, un problema muy extenso. Aquí no indagaremos en la historia de esa definición o en las problemáticas aporéticas que podrían presentar las diferentes concepciones del término, principalmente porque no es nuestro cometido esencial. Lo que sí haremos, sin embargo, será ceñirnos (por lo menos en un primer momento) a una definición básica de lo que se entiende comúnmente por *interpretación* (una definición por lo demás controversial, claro está, pues, como todo discurso, está sujeta ella misma a interpretación y, por ende, a contener ambigüedades, como toda nuestra reflexión siguiente podrá mostrar): *interpretar* es dar significado a algo. La “hermenéutica literaria”, por ejemplo, “es la ciencia de la exégesis –*interpretatio*– [explicación] de obras literarias” (Szondi 59). La hermenéutica es, en cierta medida, el problema de *hacer inteligible lo oscuro*; en otras palabras, “la interpretación se lleva a cabo en todas partes como si un velo se interpusiese en la comprensión de un mensaje” (Ferraris, *Historia...* 12). No habría que olvidar que este mensaje, esta *explicación* (del texto literario, en nuestro caso; del *ser*, de lo *real*, de la *historia*, en otros) no se queda en la pura contemplación de un sentido, sino que se debe comunicar mediante el lenguaje (simbolizado en Hermes, que llevaba el mensaje de los dioses a los hombres), hecho que es ya en sí mismo un interpretar.

En los terrenos propios de la hermenéutica literaria, distinta de la hermenéutica filosófica o histórica, ese “algo” al que se busca dar significado o sentido, no es una entidad unívoca, sino un complejo entramado de diversas dimensiones: el texto. Por ejemplo, tal como lo expone Mauricio Beuchot, uno de los problemas que se presentan al realizar esta práctica es que no hay un solo sentido que interpretar, sino por lo menos tres básicos: el de la relación de los signos lingüísticos entre sí (morfosintáctico, gramatical), el de la relación

de los signos con su referente real (semántica), y el de la relación de los signos con los usuarios (pragmática). Beuchot afirma que estos tres niveles de significado van ascendiendo en complejidad, de manera que el gramatical es muy simple y el pragmático muy complejo. En conclusión, “la hermenéutica está en la misma sintonía que la pragmática”, ya que “busca el nivel profundo de la significación del texto, lo más profundo y exhaustivo que se pueda” (Beuchot y Arenas-Dolz 21-22).

Como hermeneutas contemporáneos, podemos observar dos cuestiones en esto. Primero, que esta definición es en sí misma una *interpretación* de la constitución del texto, influida en este caso por la semiótica, la cual puede entrar en conflicto con otras definiciones, pues habrá quien piense (y así lo haremos ver en lo siguiente) que la misma identificación de las dos primeras dimensiones, la sintáctica y la semántica, es ya de por sí una interpretación. Segundo, que las nociones de *interpretación* y de *texto* han variado conforme han variado las sociedades, con lo cual se entenderá que esta definición y sus componentes conceptuales variarán también en función de la historia.

En lo que respecta al texto, muchos estudiosos entienden que el intérprete es un elemento inherente a él, pues al ser la escritura un acto de comunicación cuyo emisor está ausente, siempre precisará “la compañía de un discurso que supla, de alguna forma, la ausencia del interlocutor perdido [...]”; este discurso suplente es, claro, el de la exégesis del intérprete. La palabra escrita es un fenómeno problemático, de múltiples dimensiones, que exige incesantemente su propia interpretación: “la soledad del lenguaje [escrito] requiere un esfuerzo ininterrumpido por arrancarla de su original silencio” (Lledó 24).

Haría falta entender, por otra parte, que la manera de interpretar los textos está comúnmente sustentada en un aparato más general, que es el de la ideología, la teología o la filosofía dominantes de la época. Las interpretaciones son, generalmente, la continuación de

una tradición de pensamiento cuyas raíces casi siempre están, de forma más o menos evidente, en el comienzo de la formación de la cultura de Occidente, a saber, en los griegos y en los romanos; o al menos así lo ha hecho ver la tradición teórica y crítica occidental.

Ahora bien, lo que intentaremos mostrar en el presente capítulo es la forma en que los distintos hermeneutas se acercan al texto literario desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media, el Renacimiento, la Ilustración, el Romanticismo, hasta llegar a finales del siglo XIX con el Positivismo y las hermenéuticas de la sospecha, para después dar paso al siglo XX, cuyos exégetas son ya más cercanos a nuestra sensibilidad interpretativa. Mencionaremos con regularidad el pensamiento de fondo en el que está basado cada acercamiento. En adelante se verá que los análisis o ideas del texto a lo largo de la historia intelectual de Occidente son muchas veces similares y lo único que los diferencia es el aparato ideológico, teológico o filosófico que los sustenta. No obstante, dentro de esa semejanza, encontraremos también múltiples diferencias. Una de las diferencias que podrá observarse (y que es, hay que decirlo, la que nuestro trabajo trata de señalar) es la distinción entre aquellos exégetas que se ciñen a una norma rígida para interpretar, pues creen que hay algo concreto que rescatar en el texto (un sentido, un evangelio, una intención autoral, etc.), y aquellos cuyo actuar interpretativo se basa en una norma más flexible, pues están convencidos de que, o bien el texto posee un significado muy variable, o bien el texto no posee ningún significado y todo éste se encuentra dado por el intérprete.

En esta forma de ver la transformación histórica de la interpretación, parece haber dos momentos determinantes en los cambios de rumbo de la exégesis textual, los cuales marcan la diferencia de presupuestos que acabamos de señalar (*hay un sentido en el texto vs hay varios sentidos vs no hay ningún sentido*): el primero es en el Renacimiento (con la imprenta como catalizador del cambio), que se encarna canónicamente en la exégesis luterana. El

segundo parece estar en las interpretaciones que vienen después de las filosofías radicales de mediados del siglo XX (como la postestructuralista o la pragmatista), que parecen tener una triple influencia: la conciencia histórica que otorga el conocimiento y desarrollo del círculo hermenéutico, la fenomenología de Heidegger, y el pensamiento sospechoso de Nietzsche.

Hay que aclarar, no obstante, que aun pudiéndose marcar un *antes* y un *después* en la manera de interpretar, no quiere decir que, por ejemplo, anteriormente no haya existido la flexibilidad interpretativa y que actualmente no exista la normatividad interpretativa. Lo que sí parece ser cierto es que ambas tendencias son más marcadas en su respectivo tiempo, la normatividad antes de la segunda mitad de siglo XX, y sobre todo antes del Renacimiento, Lutero y la imprenta, y la flexibilidad después de las filosofías postestructuralistas y pragmatistas.

Por otro lado, tenemos que recordar que nuestro cometido es rescatar las hermenéuticas cuyo objeto de estudio o tema de reflexión sea el texto literario, de manera que queda excluida la mayoría de las hermenéuticas ontológicas, fenomenológicas, históricas, etc., cuyo objeto de estudio es el *ser*, lo *real*, o la *historia* (aunque en muchos casos, como lo señalaremos en su momento, éstas tienen influencia, ya sea directa o indirecta, sobre la manera de interpretar la literatura).

En este sentido, es necesario señalar que cuando hablamos de hermenéuticas que versan sobre el texto literario abarcamos no solamente la literatura como *tradicionalmente* se la puede pensar (el texto narrativo de ficción, el texto poético-lírico o el texto dramático), sino también la que pueda estar presente en los textos sagrados, históricos, filosóficos, etc. Con esto nos referimos a la idea contemporánea de que aquellos textos que se oponen en las tradiciones discursivas como filosóficos, historiográficos, míticos, sagrados, etc., e incluso los mismos textos críticos y teóricos, no poseen una distinción categorial de fondo, pues al

ser forjados mediante procesos de escritura tradicionales (estructuras recurrentes, retoricismos, géneros expresivos específicos, etc.), todos son verdaderamente variantes macrogenéricas de un campo omnicompreensivo llamado *Literatura* (Ferraris, *Historia de la hermenéutica* 270-272, 287-290, 334; Culler 131-132).<sup>1</sup> En otras palabras, todo texto predominantemente narrativo y fictivo, o bien que esté anclado en una tradición discursiva, es para nosotros literatura, y, por ende, puede ser analizada como tal. Sin embargo, no obstante que nuestra consideración sea tal respecto de la hermenéutica “literaria”, en la historia de la hermenéutica no existe este carácter “omnicomprensivo” del término *Literatura*, y así lo veremos en su momento. En realidad, el ejercicio que nosotros haremos, sobre todo en nuestros ejemplos previos a los siglos que van del XVI al XVIII, será extraer aquello que haya de literario en las hermenéuticas predominantemente teológicas o filosóficas, e incluso históricas y filológicas. El Renacimiento, y posteriormente el Siglo de las luces, es, como bien sabemos, un parteaguas en la historia de la civilización occidental y, por tanto, es también un hito en la práctica hermenéutica. Recordemos que, con la especialización y autonomización de las diferentes esferas de la vida en la sociedad burguesa, resultado del afán racionalista y categorizador de la sociedad moderna (Bürger 58-59, 63, 68), la institución del arte, que antes había sido un entramado de técnica, función social, calidad estética y función ritual, se separa en partes más discretas y tiende a ir eliminando

---

<sup>1</sup> En otros términos, puede hacerse la distinción entre textos que “hacen comunicable o representan un objeto el cual posee una existencia independiente del texto” y textos que no exponen algo que existe fuera de sí, sino que “constituyen su propio objeto. Se entiende que los textos literarios pertenecen al segundo grupo. No poseen ninguna correspondencia exacta con objeto del ‘mundo vital’, sino que producen sus objetos a partir de los elementos que encuentran en el ‘mundo vital’” (Iser, “La estructura apelativa de los textos” 102). Los textos legales (de los que se encargan las hermenéuticas jurídicas) quedan un tanto al margen, pues su desarrollo textual, aunque está anclado en una tradición de fórmulas de escritura, tiene otras características que lo distinguen sustancialmente de los textos de ficción o los textos expositivos (su carácter normativo-performativo, por ejemplo). En este sentido, se entiende que los textos literarios tienen una relación menos directa con la realidad (lo cual no quiere decir que no la tengan), y por consiguiente una necesidad mucho mayor de la lectura, es decir, de la actualización.

paulatinamente todo aquello que impida un arte “puro”, un arte autónomo, libre de toda “subordinación” a elementos no “artísticos”; el momento radical de este desarrollo histórico del arte está, como bien se sabe, en los esteticismos de la segunda mitad del siglo XIX. Resultado de esta separación y “purificación” de las distintas esferas de la sociedad es el nacimiento de lo que se conoce como “campo artístico” y, más concretamente “campo literario” (Bourdieu “Campo intelectual y proyecto creador”), esto es, una esfera independiente que es propia de las prácticas literarias.<sup>2</sup> Es así que a la par del surgimiento o la formulación de un campo literario nace la hermenéutica literaria propiamente hablando. En su momento haremos evidente esta transición.

Finalmente, debemos decir, sobre la reseña que haremos de los distintos momentos hermenéuticos (que consideramos ejemplares en la historia de Occidente), que esta relación que proponemos de hermeneutas, exégetas e intérpretes (motes que dentro de nuestro ver literario pueden ser considerados como lo mismo) no es exhaustiva ni determinante, sino que es un panorama que, sin dejar de ser abarcador, nos sirve sobre todo para plantear el cambio de rumbo en la interpretación o para señalar la convivencia en determinados momentos históricos de los dos modos de interpretar dichos. A la par de esto, como segundo cometido esencial, intentaremos mostrar paso a paso la manera en que las distintas interpretaciones, así como los distintos momentos interpretativos, suelen determinarse por alguno de los cuatro enfoques teórico-crítico-interpretativos que desde el título de nuestro trabajo venimos esbozando: sociedad, autor, texto, lector.

A partir de esto, nuestro primer capítulo consta de dos partes, que poseen finalidades distintas: primero, trazar una dimensión histórica de la hermenéutica, en la que se distinguen

---

<sup>2</sup> Pero que, inevitablemente, entra en tensión con otras esferas de la vida social, como la de la economía y la del mercado.

dos maneras básicas de interpretar (*hay un sentido en el texto vs hay varios sentidos / no hay ningún sentido*); segundo, agrupar los distintos momentos hermenéuticos en los cuatro enfoques mencionados: sociedad, autor, texto, lector. Este capítulo doble explicará y argumentará el resto de nuestros capítulos y, por extensión, la totalidad de nuestro trabajo.

Habiendo hecho estas aclaraciones, podemos dar curso a nuestro recuento histórico de los momentos hermenéuticos que nos interesa señalar. Nuestros primeros ejemplos son los de la Antigüedad Clásica.<sup>3</sup> Para Platón y Aristóteles la hermenéutica no tiene la misma acepción que para nosotros hoy día; para ellos significa fundamentalmente *expresión*. *Heremeneuein*, en griego, no significa interpretar, sino más bien ‘transmitir un mensaje’ (piénsese de nuevo en Hermes); o sea que la hermenéutica no es para estos griegos una metodología de interpretación, ni una teoría de la recepción, sino una práctica de mediación y transferencia de mensajes. Para Platón, el hermeneuta es quien comunica el mensaje de lo divino (los oráculos), o de algo que está por encima de los hombres, el cual no necesariamente tiene que *entender* el significado del comunicado para transmitirlo. Para Aristóteles la hermenéutica no se constituye como el contacto entre dioses y hombres, sino que es “una función que media entre los pensamientos del alma y su expresión lingüística” (Ferraris 14).

Es decir que en el caso que a nosotros nos preocupa, el de la exégesis del texto, los filósofos fundacionales de nuestra cultura no tienen mayor opinión, salvo en lo que respecta a la parte comunicativa de la exégesis. En realidad, la hermenéutica como nosotros la entendemos surge de la preocupación de los lectores académicos por la distancia temporal que los separaba de los textos canónicos. En otras palabras, los lectores de estos textos (ya fueran profanos, ya fueran sacros) eran conscientes del cambio lingüístico, “del carácter

---

<sup>3</sup> El texto que seguimos para esta exposición es la *Historia de la hermenéutica*, de Maurizio Ferraris; en el caso de que extraigamos ideas de otros trabajos, será señalado puntualmente.

problemático de la comprensión de los textos antiguos, cuyo sentido ya no es obvio, y es amenazado por la corrupción y por la incomprensibilidad” del lector no instruido (15). Si nos detenemos a pensar, podremos percibir que esa preocupación por la incomprensión de los textos (los poemas homéricos en lo principal) se debe a que, precisamente, hay *algo* que comprender, un *algo* (que en este caso es el patrimonio literario y cultural de todo un pueblo) que con el paso del tiempo ya no es evidente para los lectores. Esto nos lleva a pensar que para el hombre antiguo el texto poseía un sentido específico que había que preservar.

Por esta razón, la hermenéutica tiene sus raíces en la filología de la época helenística y no en los sistemas filosóficos de la época clásica. El Museo de Alejandría es la cuna de la filología. Ahí florece y se perfecciona el método “histórico-gramatical”, que consiste en entender y actualizar el *sensus literalis* (el ‘sentido literal, gramatical’), los usos lingüísticos arcaicos del texto (cambiando un signo lingüístico arcaico por uno contemporáneo, o bien por una glosa), para volverlo comprensible, y, en realidad, “no sólo comprensible, sino en cierto modo también presente”, pues se trata “de mostrar su validez inmutable, su carácter canónico ni más ni menos” (17). Su más célebre exponente es Aristarco de Samotracia (217-143 a. c.), quien creía que la “mejor guía en el uso y en la corrección de los textos transmitidos de un autor, es el *corpus* de sus propios escritos; de manera que, siempre que sea posible, las dificultades de comprensión encontradas en la lectura, deberán ser explicadas refiriéndose a otros pasajes del mismo autor” (16). En otras palabras, según el filólogo hay que respetar el universo interior del texto, y hay que hacer que éste se explique a sí mismo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Respecto esto podemos observar, desde nuestra perspectiva moderna, que *quien lo hace explicarse* a sí mismo no es otro que el filólogo, con lo cual ya hay una intervención externa al texto; sin embargo, los antiguos no consideraron esto como un problema, y pensaron poder aislar su subjetividad al momento de explicar. Esto será considerado hasta más adelante en los problemas de la hermenéutica, como después veremos.

Por otro lado, en Pérgamo, la otra gran escuela filológica de la Antigüedad, se desarrolla un método contrario al histórico-gramatical, a saber, el de la interpretación “alegórica”. Este método responde a la exigencia de adaptar los textos de la tradición a la mentalidad de la época actual, de indagar el *sensus spiritualis* (el ‘sentido espiritual’) contenido en el *sensus literalis*, que parecía incomprendible después de pasado el tiempo: “la interpretación alegórica se enciende precisamente en el signo percibido como extraño, dándole una nueva significación que no procede del mundo imaginario del texto [como en Aristarco], sino del de su intérprete” (Szondi 68). Este método, también llamado “alegoresis” (Szondi 65), aunque había sido ya utilizado por los sofistas, los cínicos, y los estoicos, es desarrollado realmente, sobre la base de la filosofía estoica, por Crates de Malo (200-140 a. c.). Aquí, en tanto el intérprete es el que da una nueva significación al signo arcaico, podemos notar que, inintencionadamente, el sentido del texto recae más en el intérprete que en el texto mismo (radica más en lo que se conoce como *intentio lectoris*, ‘la intención del lector’, que contrasta con la *intentio auctoris*, ‘la intención del autor’), un sentido que sin embargo no se deja de buscar canónico y unívoco, pues esa era la naturaleza dogmática de la alegoresis (Ferraris 18).<sup>5</sup> Así que, como vemos, ya fuese filología o alegoresis, ya se pretendiese el sentido gramatical, ya el espiritual, dicho sentido no dejaba de buscarse canónico.

En los dos últimos siglos antes de Cristo, la cultura hebraica tomó ambos métodos de las escuelas helénicas. En este caso, la idea de preservar legítimo el sentido del texto era mucho más acuciante, pues las escrituras sagradas estaban, por dogma, dictadas por Dios. Se

---

<sup>5</sup> Por otro lado, Ferraris menciona que la distinción entre el método histórico-gramatical y el alegórico es el primer esbozo de una larga discusión en los porvenires de la hermenéutica: por un lado se piensa que es posible la reconstrucción fidedigna del pasado (filología), lo cual se trata de probar racional y metodológicamente, pero por otro se considera imposible su reconstrucción integral (alegoresis), por lo que se evita mostrarlo directamente.

intentaba practicar, por ende, una interpretación unívoca más rígida que la de los poemas homéricos, que fuera literal y concreta, y que no atentara contra los preceptos de la Ley. El primer gran exponente de esta hermenéutica es Filón de Alejandría (20 a. c. - 50 d. c.), con quien la interpretación de la Biblia parte de un sentido literal e histórico (método histórico-gramatical) para llegar a un sentido *unilateral* de naturaleza alegórica (alegoresis), espiritual (es decir, se combinan ambos métodos). Se entiende que en las hermenéuticas de textos sagrados, aunque éstas se irán flexibilizando y matizando con las diferentes prácticas, nos encontramos con la interpretación más rígida y dogmática del sentido textual: “La exacta interpretación de los libros religiosos provocó una serie de reflexiones en torno a la justa lectura de estos escritos”, pues se manejaban “mensajes con extraordinaria carga ideológica, y de cuyas interpretaciones podían depender los caminos de una praxis soteriológica, y en consecuencia, «la salvación» [...]” (Lledó 33). Se tratará de tomar, entonces, todas las medidas para preservar la palabra de Dios.

Ahora bien, en lo ulterior, el gusto de Alejandría cambiará, tornándose partidaria de la alegoresis, mientras la escuela de Antioquía se encargará del método histórico-gramatical. El principal exponente de la nueva escuela alejandrina es Orígenes (185-253 d. c.), quien determinará que el texto posee cuatro niveles de significación: el literal (alcanzado por el método histórico-gramatical), el moral, el alegórico y el anagógico (siendo éste una expresión extrema del alegórico, el cual conducirá a los espiritualmente *perfectos* a la gloria de Dios), los cuales se corresponden con el cuerpo, alma y espíritu del hombre. Podemos atisbar aquí una de las primeras manifestaciones concretas de una creencia en el sentido múltiple del texto (en este caso cuádruple), entre cuyas significaciones hay que alcanzar la más profunda y verdadera. Como hemos dicho al comienzo, las maneras de observar el texto irán cambiando conforme varía la sociedad, el tiempo o la ideología; pero en este momento del recuento

histórico, aún se busca un sentido especial, aunque haya que discriminar entre varios. De esto es ejemplo la escuela de Antioquía, cuyo líder fue Diódoro de Tarso (330-395), la cual perseguía exclusivamente una interpretación histórico-gramatical de la Biblia que resolviera los significados obtenidos del texto que contrastasen con el sentido eclesiástico tradicionalmente aceptado. Esto es, la idea que predomina es la de hallar un significado en los textos que justifique la existencia de la Iglesia y el poder que ésta ejerce sobre los hombres.

Después llegamos a la patrística, y con ella a San Agustín (354-430) como figura sobresaliente. La perspectiva agustiniana se basa en la omnipotencia e inefabilidad del *Verbum*-Dios, el cual se integra en lo que San Agustín llama la “palabra interna”, profunda, del texto, desvalorizando con ello la “palabra externa”, superficial. La significación interna es donde tiene lugar la Revelación. Es decir, asistimos nuevamente a la variedad de sentido, de entre los cuales se debe rescatar el más verdadero. Agustín rechaza el *malentendido*: por lo general, dice, el diálogo entre texto y lector se constituye en verdad como sendos monólogos; “se cree intercambiar ideas y se tiene sólo un intercambio de palabras, y las palabras percibidas no nos comunican las ideas de los que nos las ofrecen, descubren en nosotros sólo las nuestras; no nos es jamás dado sino lo que ya teníamos” (E. Gilson, citado en Ferraris, *Historia* 23-24) (nótese la gran actualidad de esta sentencia). Agustín acepta la existencia de un diálogo, de un intercambio de ideas, siempre y cuando sea efectivo, esto es, que la palabra de un dialogante no se imponga sobre la del otro (claro está que la palabra privilegiada debe ser la del texto, por encima de la subjetividad del intérprete). San Agustín media entre la disputa de histórico-gramáticos y alegoristas, y “aconseja discernir cuándo sólo es posible una lectura literal y cuándo además de ella, o aun sin ella, puede hacerse una lectura alegorizante. Si se buscan alegorías donde no se hallan, se vuelven irrisorias las

Escrituras mismas” (Beuchot y Arenas-Dolz 24). En este caso, hay que pensar que Agustín es mediador entre los dos polos, el de la escritura y el del exégeta, pues éste es capaz de tomar partido en el diálogo respecto del sentido final que tendrá aquel. No hay que olvidar, sin embargo, que en todo este ámbito antiguo (y también en el medieval, como en seguida veremos), el sentido profundo del texto (el interno para Agustín) sigue ahí y hay que comunicarlo, aunque sea por mediación de un intérprete.

Llegada la Edad Media, veremos que en lo esencial existe una continuación de la exégesis de la patrística y en particular de la hipótesis de la coexistencia de un *sensus literalis* con un *sensus spiritualis*, dividiéndose éste a su vez, como vimos con Orígenes, en moral, alegórico y anagógico. En la época medieval “El texto tiene un valor normativo para una comunidad histórica, imprime un estilo en las formas de vida y de comportamiento, y adquiere así un papel institutivo” (Ferraris, *Historia...* 24); en otras palabras, el rescate de ese sentido canónico, el alegórico, y del superior, el anagógico, asegura la perpetuación de la vida y las costumbres. Sin embargo, a pesar de la superioridad de la exégesis alegórica, la interpretación no será verdaderamente *pía* si no está sustentada asimismo en un análisis histórico gramatical riguroso. Es decir, al contrario de la antigua discusión entre metodologías, ahora surge una práctica complementaria de ellas, que asegura el rescate del sentido profundo.

En este marco es en el que Hugo de San Víctor (1096-1141) formaliza un sistema de *eruditiones* propedéuticas para la comprensión de los textos sagrados. Otras interpretaciones medievales se realizarán dentro de los polos de la alegoresis y la filología, a veces conjugándolas, a veces constituyéndose como posturas extremas. Cabe mencionar que en esta época tiene tanto valor la interpretación textual, que su modelo metodológico se transfiere al análisis de la realidad, es decir, hay una analogía entre libro y mundo, y surge

así la idea del “libro de la naturaleza”, y así como éste “no es completamente inteligible sino para el hombre espiritual, de la misma forma [el] texto es incomprensible para quien no sepa leer”. Si se malentiende el espíritu se malentiende la letra, por una suerte de “analfabetismo teológico”.

Como hemos venido diciendo, la época medieval se constituirá como el último momento histórico en el que será fundamental (vital para la cultura, para la sociedad) preservar un sentido canónico, verdadero, unívoco. A partir de la modernidad, esta canonicidad o el rigor en la interpretación se irán flexibilizando, hasta llegar a perderse en nuestros días (en algunos enfoques). Esta transformación en la manera de concebir e interpretar los textos tiene múltiples factores (ideológicos, tecnológicos y sociales, como a continuación veremos) y se corresponde con una transformación no sólo hermenéutica, sino histórica, a saber, el paso del medievo a la modernidad.

Para explicar los factores del cambio es necesario hacer un paréntesis explicativo en lo que respecta a las repercusiones históricas de los avances tecnológicos y, en específico, el impacto de la imprenta. La escritura, y después la imprenta, han tenido efectos de carácter revolucionario en la manera de pensar de Occidente, y, por extensión, en la manera de interpretar. Walter J. Ong, quien es un estudioso de las repercusiones que la oralidad, la escritura y la imprenta han tenido sobre las estructuras del pensamiento, afirma que el paso de la oralidad a la escritura marcó un cambio radical en la historia de la humanidad. El estudioso señala que, en contraste con la recepción auditiva de la oralidad, que es inclusiva (en el sentido de que integra a varios oyentes en una práctica comunitaria, pero también en tanto que el sonido es envolvente y con él se integran sujeto y objeto), se encuentra la exclusividad de la práctica visual e intelectual de la lectura *para sí*, que es un acto que aísla al individuo en sujeto y que crea una distancia entre éste y el objeto. La vista es capaz de

discriminar, distinguir y aislar, de separar la escritura en caracteres, palabras, frases, etc., y por tanto tiene una repercusión en la manera de ver el mundo, que se vuelve más analítica y reflexiva (Ong 74-78). La verdadera primera repercusión de la escritura en el pensamiento se da en la época de Platón, cuando el alfabeto griego (que era más analítico pues era el primero en incluir vocales) se generaliza en la población y llega a transformar los procesos del pensamiento de todo un pueblo. Ong nos dice: “Mediante la separación del conocedor y lo conocido, la escritura posibilita una introspección cada vez más articulada, lo cual abre la psique como nunca antes, no sólo frente al mundo objetivo externo [...], sino también ante el yo interior, al cual se contrapone el mundo objetivo” (106). A tal grado la escritura revoluciona la mente, que gracias a ella pudo desarrollarse “no sólo la ciencia, sino también la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y de todo arte [...]” (24).

En este panorama, la imprenta viene a exacerbar y generalizar las repercusiones de la escritura en el pensamiento. Ong da algunos ejemplos de las repercusiones de la imprenta para dar una idea de la magnitud de la revolución que implicó la democratización del escrito: “la impresión hizo del Renacimiento italiano un Renacimiento europeo permanente; produjo la Reforma protestante y reorientó la práctica religiosa católica; afectó el desarrollo del capitalismo moderno [...]” (117). La maduración completa de la impresión en la conciencia vendrá, naturalmente, con el siglo XIX, es decir, con la Revolución Industrial (126), que permite finalmente una producción tal de escritos, que se alcanzarán todas las esferas de la vida y todos los individuos (lo cual tendrá como consecuencia una gran autorreflexividad, así como una inmensa variabilidad interpretativa).

El efecto más inmediato que tiene en el individuo es el de exacerbar su subjetividad, el de convertirlo en una entidad singular. La impresión fue fundamental para el desarrollo del concepto de vida personal, de vida privada, y, por ende, de la conciencia del yo y de su

autoreflexividad: “El advenimiento de la impresión intensificó la introspección propiciada por la escritura. La edad de la impresión se distinguió inmediatamente en círculos protestantes, por la promoción de la interpretación privada e individual de la Biblia [...]” (149).

A partir de aquí, veremos cómo el rigor de la interpretación se abre en cierto grado, además de que se desarrolla mucho la autoconciencia del hermeneuta. Como venimos señalando, la imprenta aumentó la conciencia del yo y de la vida privada. En cuanto al texto, deja de estar encadenado a la biblioteca medieval y sale al mundo para enfrentarse con una multitud de sujetos que harán múltiples lecturas de él.

Respecto de la hermenéutica en la época renacentista, será característica la defensa del sentido literal, lo cual puede ser fácilmente explicable a partir del cambio de visión en la cultura, o sea, del paso del misticismo medieval al racionalismo científico.

El hermeneuta paradigmático de este cambio es sin duda Martín Lutero (1483-1546). La acción que lleva a cabo el teólogo en función de sus postulados hermenéuticos es nada más y nada menos que la de desautorizar la jerarquía católica, con lo cual se cimbran para siempre las bases de la justificación del sentido unívoco: “no es posible reemplazar la fe con las obras porque éstas nacen de aquella” (Ferraris, *Historia...* 34); esto es, se pasa de focalizar la obra como ámbito de verdad a focalizar al sujeto como espacio de fe, y por ende, más verdadero que la obra, pues ésta está insoslayablemente sujeta a la espiritualidad. Lutero piensa que todo creyente debe dirigirse por sí mismo a la Biblia, que es de por sí clara y comprensible, y no necesita recurrir a la jerarquía eclesiástica para la interpretación: “sólo la Escritura de la Biblia, y no la Iglesia, es la depositaria de las verdades de la fe” (34). Con esto, quitándole la tarea a la Iglesia de dar el sentido al texto sagrado, surge una necesidad inmediata de determinar cuáles son los cánones que debe seguir cada individuo en su

interpretación privada. El canon es la filología, que sólo se utilizará para clarificar algunos términos oscuros, y para sostener el *sensus literalis* por encima del alegórico, pues la *res*, el contenido, la materia religiosa, la revelación, es clarísima y no está necesitada de exégesis: “La Biblia es *intérprete de sí misma*, no tiene necesidad de la tradición para ser comprendida, sino al contrario, es la tradición la que debe medirse constantemente con la Escritura para verificar su validez propia” (35). Irónicamente, la lucha de Lutero por la interpretación personal y privada del sentido gramatical de la Escritura, en la soledad de la fe y en autoanálisis de la espiritualidad, tendrá como consecuencia la absoluta diversidad de lecturas de la Biblia, a tal grado que dichas lecturas llegarán a constituirse en un sectarismo interminable.

A partir de aquí, el lector ya no requiere de la asistencia de la tradición exegética de la Biblia, sino más bien de “la viva fe cristiana que lo pone en contacto con el texto” (W. Dilthey, citado en Ferraris, *Historia...* 37): cualquier intérprete, de cualquier época, de cualquier tiempo, está conectado espiritualmente con las ideas manifestadas en el texto: he aquí el método espiritual.

Ya para el siglo XVII es notable el rechazo de la tradición dogmática, lo cual es tal vez resultado de la progresiva introspección y, por ende, de la autoridad del sujeto, propiciada por las características de la lectura individual del texto impreso. Se resalta la autonomía de la razón frente a la tradición; se pondera la interpretación “sin prejuicios”; es decir, se libera bastante al texto de la carga ideológica que reinaba sobre él, con lo cual se darán *nuevas* interpretaciones de los *mismos* textos, que no tienen que concordar necesariamente con las anteriores. Aquí podemos ver ya sin duda los efectos de la primera transición que hemos señalado (la del Renacimiento y la imprenta). Pude identificarse un paso de la rigidez interpretativa a una flexibilidad que se irá generalizando y extremando cada vez más.

La alianza entre racionalismo y exégesis histórico-filológica tiene su mayor exponente en la figura de Baruch Spinoza (1632-1677). El pensador se opone a la reducción del texto bíblico mediante glosas o comentarios, o por medio de sentidos figurativos, ni necesarios, ni justificados, que terminan por crear explicaciones contradictorias entre sí, que lo único que hacen es oscurecer el texto. Dejando de lado a la tradición, lo que le resta al racionalismo es examinar el objeto *en sí*, es decir, analizarlo en sus propias características y de ahí desprender conclusiones. Cabe mencionar que, para este momento, ya se ha extendido tanto la libre interpretación, que Spinoza recomienda poner “fin a la idea según la cual la Biblia debe ser interpretada como el resto de la literatura antigua, o sea sin escrúpulos religiosos” (Ferraris, *La hermenéutica* 12). En otras palabras, “la Sagrada escritura ya no es entendida al interior de un horizonte de fe, decae también su canonicidad y, por lo tanto, el interés específico de una exégesis bíblica [...]” (13). Es decir que, paralelo al esfuerzo por rescatar el sentido oculto, revelador, pero literal, del texto bíblico, hay una fuerza contraria que “malinterpreta” los textos en sus libres lecturas. Este parece ser un momento de transición (que se preservará por largo tiempo) en cuanto al mantenimiento de la interpretación dogmática y la libertad interpretativa. También en esta transición podemos encontrar aquel surgimiento, desarrollo y consolidación de lo que al comienzo de este capítulo identificábamos como una hermenéutica propiamente “literaria”, que era resultado de la autonomización de los campos artísticos y, en particular, de las prácticas literarias.

Ya entrados en el siglo XVIII, veremos que en sus primeras décadas la interpretación está muy influenciada por el pietismo, que reivindica la necesidad de un cristianismo animado por el fervor moral, en contraposición con los modos institucionales e intelectuales en que había devenido la Reforma. La figura principal es Johann Jakob Rambach (1693-1753), con quien nace una forma muy novedosa de ver los textos. El pietista afirma que no

es posible comprender los textos si no se sabe de qué *afecto* han nacido. Es decir que un discurso siempre es la expresión de un pensamiento y de afectos personales: “Si nosotros [...] hubiéramos escuchado a los escritores sagrados pronunciar las palabras que leemos en sus escritos, habríamos comprendido mucho mejor los lugares más oscuros [...]” (Ferraris, *Historia...* 51). En esta nueva manera de ver el texto, cuya interpretación debe ser a partir del autor que lo emitió, Ferraris señala que el hecho de

que la psicología del autor sagrado tenga un papel preponderante en la constitución del sentido de la Escritura es ya el resultado de la desmitificación de la Biblia [...]. De modo que el texto bíblico aparece siempre más como el reflejo de una condición histórica, que como manifestación de un Verbo metahistórico y trascendente (51).

O sea que, finalmente, después de un proceso de secularización de la cultura y una exacerbación del yo, el texto ha perdido bastante carga teológica y ahora se lo puede ver bajo otras perspectivas, como es ésta de la hermenéutica que busca explicitar la *intentio auctoris* como pauta final para la interpretación.

Con la Ilustración se extrema la secularización de la Biblia. G. Ebeling sintetiza las tendencias entonces predominantes: “la diferencia entre la Biblia y la palabra de Dios, la autonomía de la exégesis frente a la normativa dogmática [...], la sustancial equiparación, desde el punto de vista hermenéutico, de la Biblia con otra literatura” (G. Ebelin, citado por Ferraris, *Historia...* 57). La Biblia, y sus procesos hermenéuticos, se asimilan al resto de la literatura. El exégeta ya no tendrá que vérselas con la preservación de una revelación, sino que transcurrirá por los libres senderos del raciocinio analítico, camino que lo llevará a variadas exégesis, siempre y cuando estén justificadas por un método racional, comprobable, empírico. La desautorización de los textos sagrados será fuerte: S. Reimarus afirmará que la religión se impone con relatos míticos y fantásticos que vetan la racionalidad del individuo desde la infancia; C. Thomasius (1655-1728) afirma que la interpretación no significa sólo entender la verdad del texto, sino además señalar sus errores; J. A. Turretini (1671-1737)

evidencia el contraste entre los pasajes bíblicos y la razón; etc. En fin, podemos notar cómo el racionalismo de la sociedad moderna hace que, indirectamente, se categoricen las prácticas culturales y se les asigne un campo específico de acción: lo literario, en nuestro caso.

Considerando el problema desde otra perspectiva, la contienda estará entre la posesión de un sentido espiritual, y por tanto preservable, del texto, y la idea de que el soporte del lenguaje es incapaz de sostener una revelación de tal tipo, y por lo tanto, careciendo de tal autoridad, no debe ser capaz de influir ni en la moral, ni en la felicidad del hombre, ni mucho menos en su destino. Nos encontramos, por primera vez desde que comenzamos este esbozo de la historia de la hermenéutica, con la postura más radical respecto de la ausencia de un sentido textual trascendente, la cual aún no llega a negar la ausencia completa de sentido, pero llegará a hacerlo. Por otra parte, la lucha entre estas dos opiniones opuestas, trasladada a las problemáticas de cada tiempo, nunca dejará de estar presente. Hemos dicho desde el inicio que ninguna de las dos posturas (*hay un sentido en el texto vs hay varios sentidos / no hay ningún sentido*) desaparece por completo, sino que sólo tienen distinta predominancia en lo que varía de sociedad a sociedad y de tiempo a tiempo. Partiendo de este punto de vista, se puede decir ahora que la hermenéutica dogmática queda atrás, y con Lutero se inician los esbozos de la hermenéutica moderna. Esta ulterior hermenéutica, cuyas repercusiones llegan hasta nuestros días, será la que radicalice la segunda postura, y llegará a decir en el siglo XX que no existe sentido en el texto, sino sólo en el intérprete.

Dejando de lado por el momento esta pequeña digresión que nos adelanta en el tiempo, volvamos a nuestro desarrollo cronológico. Todas estas tendencias se concentran en dos autores: Johann David Michaelis (1717-1791) y Christian Gottlob Heyne (1729-1812). Michaelis busca contextualizar los textos de manera histórico-enciclopédica, eliminando las partes que parecían secundarias, muy poéticas o demasiado narrativo-míticas (recordemos

los ideales racionalistas de la Ilustración). Por su parte, Heyne sigue una polarización entre salvar el mito y dejarlo como arcaico; Heyne se adhiere, con furor, “a dos presupuestos en boga, a saber, la tesis de que todos los mitos derivan, por una especie de distorsión diabólica, de la tradición bíblica y la de que son obra de la poesía o, más exactamente, del puro artificio poético” (V. Verra, citado en Ferraris, *Historia...* 65). Independientemente del carácter directo de esta afirmación, podemos darnos cuenta de que el poder mágico-mítico que se identifica en la Biblia se asocia de forma inmediata con una estilización literaria. Esto es, se señala mucho el carácter poético del texto, y por tanto la predominancia literaria a la hora de interpretar, la cual es siempre más flexible que la interpretación sagrada. Ambos autores fundan una línea de pensamiento que será largamente continuada durante el siglo XVIII. El ejemplo de una hermenéutica ya totalmente secular es el de Johann Martin Chladenius (1710-1759). De sus análisis elimina por completo los textos sacros e introduce sólo los “discursos y escritos razonables”. Para él, la hermenéutica sagrada fue sólo un preámbulo.

Dejando la etapa ilustrada y pasando a los inicios y desarrollo de la romántica, debemos comenzar mencionando a Johann Georg Hamann (1730-1788), quien, según Ferraris, es la figura emblemática de la mentalidad postilustrada. Para Hamann, entre la alternativa de razón y revelación, es ésta la que debe permanecer. Esta visión entra en polémica directa con la razón ilustrada que reduce los textos sagrados a mitos, y éstos a una expresión primitiva del hombre, inadecuada para el ámbito racional. Según Hamann, el mito es una expresión más elevada y divina del espíritu, y, por ende, ni con instrumentos filológicos, ni con indagaciones filosóficas, se podrá penetrar en el sentido de la Escritura, que es esencialmente mítica, depósito de cuestiones divinas inefables. Hamann considera que el arte es la nueva mitología para los hombres, y debe ser analizado como tal. Observamos aquí ya no la secularización del texto sagrado, sino la sacralización del texto literario, el cual, por otro lado,

es verdaderamente indescifrable, pues su sentido no radica en la letra, sino en un sistema metafísico que está más allá de nuestra comprensión y cuyo único expositor terrenal es el poeta. El inmediato continuador y desarrollador del pensamiento hamanniano es Johann Gottfried Herder (1744-1803). Ni Hamman ni Herder buscan exponer el sentido último del texto, cosa que en realidad creen imposible, sino que su cometido es reivindicar y actualizar un pensamiento mágico-mítico, mediante la ponderación de las características del texto literario, que permita el libre desarrollo (no impedido por la razón) del espíritu del pueblo y de sus sujetos en su camino histórico. En otras palabras, y desde nuestra perspectiva, el significado no está en el texto sino en su función social, lo cual da otro enfoque al análisis hermenéutico, pues se señala su carácter social por encima del literal o del autoral, como hasta entonces se había venido haciendo. Este mismo enfoque se le da a la lengua y sus manifestaciones, que son producciones espontáneas del pensamiento y exponen las culturas y cosmovisiones de distintos pueblos. Karl Wilhelm von Humboldt (1767-1835) ejemplifica esta postura. Como en los dos autores anteriores, el estudio del texto se ciñe a otro ámbito, el de lo antropológico.

En la misma línea romántica encontramos la postura de Friedrich Schlegel (1772-1829). El pensamiento de este autor es algo distinto de los anteriores. En Schlegel, el problema entre intérprete y texto (sobre todo con el texto clásico) radica en la distancia temporal que los separa, la cual es insalvable. Es el máximo grado de conciencia histórica hasta el momento. En realidad, para él cualquier intento de filología explicativa es, se quiera o no, una actividad filosófica, ya que en el recorrido arqueológico jamás se logra una objetivación erudita, sino sólo se realiza un empeño filosófico por anular la distancia temporal, que al final siempre será inexorable. Por otro lado, es necesario destacar que el hecho de “que la interpretación sea infinita depende para Schlegel, ante todo, de la

inagotabilidad de la letra, por consiguiente, de los atributos de la obra como texto y no como reflexión de la psicología del autor. [Así,] la lectura equivale, pues, a un acto de liberación de las potencialidades del texto” (104). Para Schlegel, en lo finito del texto se contiene lo infinito del espíritu, y no sólo en el texto sagrado, sino en cualquier tipo de texto, con lo cual surge una canonización de éste como vehículo privilegiado. Cabe señalar que estas son las primeras señales de una creencia en que el texto no tiene ningún sentido definido, ni tampoco varios niveles de significación, y ni siquiera una significación múltiple; en realidad, para este autor la exégesis es “infinita”, un fenómeno que no radica necesariamente en la subjetividad del lector, sino que es producto de las características textuales; este es un rasgo que perdura hasta nuestros tiempos, como adelante veremos.

Para muchos estudiosos, Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834) es un hito en la historia de la hermenéutica. Para Schleiermacher, como para otros hermeneutas, la cuestión no es ya esclarecer pasajes oscuros, sino dar una comprensión para la totalidad del texto, la cual es principalmente la voluntad del autor. “Y esta es una comprensión en la cual el momento psicológico se integra con el gramatical [...]” (109). Por otro lado, el autor invierte la relación tradicional del texto y el intérprete: antes se partía de la idea de la comprensión, y se pensaba que el malentendido era un problema metodológico; con Schleiermacher se parte del supuesto de que la relación entre los dos polos siempre será de malentendido, y hay que tratar de superarlo para lograr una comprensión. En otras palabras, la relación entre el sujeto productor y el sujeto emisor es de extrañeza; ambos constituyen unidades monádicas incapaces de fusionarse en un sentido: he ahí la imposibilidad de la completa actualización de un texto. “Interpretar significa –en la perspectiva schleiermacheriana– aproximarse asintóticamente a una totalidad de sentido que no será plenamente alcanzada nunca” (110). Asistimos aquí al mejor ejemplo anterior al siglo XX

(que es nuestro cometido final de exposición) de un autor que piensa que el sentido del texto es inalcanzable, y que cree que la práctica hermenéutica está condenada a no lograr su cometido: extraer un sentido textual.<sup>6</sup>

Después de esta compleja etapa romántica viene la época del positivismo, en la que la hermenéutica sufrirá varias transformaciones, sobre todo en el ámbito de las pretensiones de objetividad en el análisis. Los positivistas pensarán que realmente pueden eliminarse a sí mismos como sujetos a la hora de interpretar. Por otro lado, es característico que no se recurra a explicaciones metafísicas, sino sólo a investigaciones acerca de los funcionamientos y la recursividad en el objeto de estudio (esto es, lograr identificar una repetición en el fenómeno con el fin de formular leyes generales para su explicación). Figuras emblemáticas de este periodo son Augusto Comte (1798-1857), John Stuart Mill (1806-1873), Charles Sanders Peirce (1839-1914).

En este panorama se incluye a quien se considera una figura importante, no sólo para la hermenéutica textual, sino para la generalización de ésta como método de análisis de todas las ciencias humanas o del espíritu (o sea, doctrinas que buscan la investigación de lo humano valiéndose de la metodología científica de las ciencias naturales), pues constituirá una necesidad metodológica para éstas, a saber, Wilhelm Dilthey (1833-1911). El pensamiento de Dilthey se da en un ámbito positivista pero no podría afirmarse que sea equiparable con éste. En realidad, sus aportaciones al campo de la hermenéutica tienen alcances que van más allá de su periodo. Dilthey pertenece a una etapa hermenéutica que se ve marcada

---

<sup>6</sup> Cabe hacer mención de August Boeckh (1785-1867), para quien el texto en sí mismo no posee una multiplicidad interna de significados, sino que éstos resultan más bien de la pluralidad de las tipologías de interpretación. O sea que Boeckh transfiere el acento que se ponía en el texto hacia a las metodologías (desarrolladas por los intérpretes, claro está) y con ello sitúa el significado fuera de la escritura y lo pone en el intérprete, quien se rige bajo por método de interpretación.

principalmente por el desarrollo del historicismo y de una filosofía de la historia. En esta visión, el mismo hecho de vivir significa ya interpretar: siempre es necesario mediar entre el mundo interno del sujeto y el externo, en el que se objetiva el espíritu (la cultura). Es decir, la vida en sí misma tiene una estructura hermenéutica; por lo cual, las ciencias del espíritu, que estudian precisamente la vida humana, deben valerse de la hermenéutica. Para Dilthey, “La historia y no la filosofía, constituye la estructura última de validación, no existe forma de conocimiento que no sea expresión de una situación histórica determinada [una objetivación determinada de un momento del espíritu, o sea, de la cultura humana], por consiguiente, no existe conocimiento más alto que el comprender historiográfico” (133). Piénsese que esta afirmación puede igualmente aplicarse a los textos, que no son otra cosa que una objetivación muy particular del espíritu, que ha de ser desentrañada, como afirma el autor, mediante una indagación historiográfica de los acontecimientos de la vida misma (la familia, la sociedad civil, el estado, el derecho, etc.). Dilthey ancla el texto dentro del devenir humano, y lo pone en relación con toda la historia; en este sentido, el significado del texto se explica sólo mediante el contexto histórico de éste; o sea, una vez más se sitúa el sentido más allá del texto.

Después de esta breve reseña positivista, pasamos a un ámbito del pensamiento que no es propiamente hermenéutico (sí para los casos freudiano y marxiano, no para el caso nietzscheano), pero sí sumamente destabilizador de la práctica de la interpretación, por lo cual es necesario mencionarlo aunque sea parcialmente. Este momento se concentra en tres pensadores: Karl Marx (1818-1883), Sigmund Freud (1856-1939), y Friedrich Nietzsche (1844-1900), nombrados por Paul Ricoeur como la “Escuela de la sospecha”. En ellos se desarrolla radicalmente el problema de la autoconsciencia del sujeto que interpreta, sobre todo respecto del hecho de que, quiera o no, éste modifica hermenéuticamente los objetos

conocidos. Se ha dicho que podemos comprender estas tres reflexiones como la idea de que Occidente ha considerado hasta ese momento “la verdad como mentira” (P. Ricoeur, citado en Ferraris, *Historia...* 144), es decir que se ha tenido a una falsa realidad como verdadera, a saber, aquella que procede de la conciencia cartesiana. La “sospecha” se refiere no tanto a la tradicional sospecha filosófica entre apariencia y realidad, sino más bien a la que se extiende, por ejemplo, entre alienación y conciencia de clase en Marx, entre consciente e inconsciente en Freud, entre mala conciencia y voluntad de poder en Nietzsche. La acción de la sospecha consiste en desacreditar toda la tradición racionalista mediante una fuerte crítica.

Según Marx, por ejemplo, “la realidad es concebida como generadora de las ilusiones de la conciencia, por lo cual, si se pretende combatirlas, habrá que transformar la realidad que las produce” (Aguilar Rivero 32), debiendo ser removidos, además, las instancias inconscientes y los autoengaños de los sujetos para con ello lograr una liberación respecto de esta enfermedad social.<sup>7</sup> En específico, con Marx se da lo que conocemos como crítica de la ideología, esto es, la evidenciación de que toda la historia del hombre ha estado dominada por las relaciones de poder, donde el dominante se justifica mediante una ideología, que, para los marxistas, es un conjunto de ideas que distorsionan la realidad: es una realidad “falseada”, afirmaciones enajenadas que provocan más enajenación. Para Marx, “el ejercicio de la sospecha apunta a una crítica reconstructiva” (Ferraris 145), proponiendo la caída del sistema capitalista para la instauración del sistema socialista (y con ello la emancipación del dominio ideológico), donde las relaciones de poder se anulan. Como bien sabemos, esta forma de ver las cosas abrirá paso a todo un campo de reflexión posterior, que alcanzará, claro está, a la interpretación de los textos literarios. Así, es posible considerar la sospecha de Marx como

---

<sup>7</sup> Hay que mencionar que esta idea puede aplicarse a toda la escuela de la sospecha.

una metodología hermenéutica, que se encargará de encontrar esas relaciones de poder en los textos. El texto aquí sirve solamente para evidenciar procesos sociales, o sea, su sentido se ciñe a un ámbito externo a él. Nótese, por otro lado, que los ejemplos que hasta aquí tenemos en los que el sentido del texto está fuera de él son síntoma inconfundible de la flexibilidad de la que venimos hablando, pues el texto pierde canonicidad y surge como un simple ejemplo para la demostración de otra cosa.

En cuanto a Freud, este autor pondrá en claro que la interpretación de los hechos del hombre a partir de la conciencia cartesiana es un error, ya que las acciones trascendentales no se rigen por esta conciencia, sino más bien se comandan desde el inconsciente, que es un lugar donde se gestan las pulsiones primigenias, a saber, el *eros* y el *thanatos*, sexualidad y muerte. En este sentido, el autor dirá que toda la cultura debe ser interpretada en función de estas dos variables, que se constituyen realmente como una *energía* inconsciente que impulsa a la actividad. En el caso freudiano también habrá toda una tradición interpretativa de los textos (comenzada por la lectura misma que Freud hacía de la literatura clásica) en función de las relaciones entre el consciente y el inconsciente, además de la explicación de multitud de símbolos. Para Freud es fundamental la interpretación del lenguaje y la simbolización para la decodificación de los síntomas psíquicos: el psicoanálisis interpreta el deseo, porque éste se desfigura en función de los mecanismos de defensa; el deseo “se oculta o se disfraza” y puede tener doble sentido; el símbolo es la región del doble sentido, “donde se dice algo diferente de lo que se quiere decir” (Aguilar Rivero 54). Esta hermenéutica textual buscará el sentido *profundo* (el del inconsciente), por encima del sentido *superficial* (del consciente). Aquí Freud sitúa el sentido textual en los problemas psíquicos del hombre (una vez más fuera de la escritura), donde el texto es sólo manifestación objetiva de esa problemática.

Llegados a Nietzsche el problema es distinto. “A partir de Nietzsche”, observa Mariflor Aguilar Rivero, “ya no podemos estar seguros de los testimonios que arrojan la conciencia y la autoconciencia” (34). Para este filósofo el fin último de la historia es ponerse al servicio de la vida, es decir, se lee el pasado para ver cómo puede funcionar en el presente. Sin embargo, esta servidumbre es sólo para los poderosos. La moral occidental se ha gestado en este afán de poder, ese ha sido su devenir histórico, y Nietzsche lo evidencia. Aquí, como de alguna manera en Freud, interpretar quiere decir identificar y explicar una actividad energética y cerrar los oídos ante las voces de la tradición. Sin embargo, la interpretación por parte del sujeto no constituye un punto donde asirse, pues él mismo es víctima de esta energética, de un conflicto de fuerzas e intereses. La frase “no hay hechos, sino sólo interpretaciones”, se integra en este panorama. Ni siquiera el propio sujeto es un hecho, pues éste viene ya de una interpretación. Nietzsche desestabiliza toda posibilidad de hermenéutica, ya que, desde su punto de vista, ésta es en sí misma una interpretación del mundo; el resultado es que no hay hechos que interpretar, por lo cual el hombre queda abandonado a un nihilismo negativo (no constructivo). Asistimos aquí a la forma más radical de la negación del sentido.

Es tiempo de dar paso a los hermeneutas que tendrán una gran influencia respecto de la manera como observamos hoy los problemas hermenéuticos, cuyas reflexiones se diversificarán en gran medida y serán llevadas al extremo de la autoconsideración. Es posible agrupar a estos hermeneutas bajo distintas etiquetas (que como sabemos son siempre arbitrarias pero que nos sirven para su aprehensión), ya sea dependiendo del enfoque (sociedad, autor, texto y lector), ya sea acudiendo a la escuela o corriente de pensamiento en la que se incluyen. En lo siguiente seguiremos la exposición cronológica de los hermeneutas (como lo hemos venido haciendo) pero ahora los separaremos por rubros, dependiendo de su escuela, enfoque hermenéutico o filiación teórica.

Hay que hacer evidente, además, que es en el siglo XX donde más se nota la consolidación final de una hermenéutica propiamente literaria, que se distingue (tal vez artificialmente, pero de manera válida para la distinción de las disciplinas) de las hermenéuticas filosóficas o históricas. No por nada será este el siglo en el que se comience a cuestionar seriamente qué se entiende por “lo literario” o qué es la “literariedad”; la hermenéutica literaria acompaña paso a paso a esta reflexión.

En términos hermenéuticos, el enfoque que sobresale en el siglo XX es el del lector. El siglo lo inaugura Hans Georg Gadamer (1900-2002), quien toma en cuenta la figura del receptor en dialéctica con el texto. Podría decirse que en cierta medida continúa con la línea historicista iniciada por Dilthey y sus contemporáneos. Este teórico de la hermenéutica es considerado simultáneamente como el continuador y el crítico de la hermenéutica ontológica de Heidegger. Para Gadamer, al contrario, por ejemplo, de Kant, las obras de arte poseen un valor de verdad, esto es, el que participa de la obra de arte, ya sea productor, ya sea receptor, sufre sin duda una transformación de tipo experiencial. En este sentido, Ferraris explica que la “relación con la obra no es ni simplemente subjetiva ni objetivístamente reconstructiva, sino representa una mediación entre nuestro presente de intérpretes y las huellas y el sentido del pasado que nos han sido transmitidos; este tipo de mediación constituye, sin embargo, una experiencia de verdad [...]” (205). Para Ferraris hay aquí por lo menos una implicación fundamental: “*La estética debe resolverse en la hermenéutica*’ [Gadamer] porque justamente, la hermenéutica como integración de horizontes culturales puede restituir el significado auténtico de la experiencia estética, [...] la experiencia artística explicita el papel de la comprensión como integración entre sujeto y objeto, entre presente y pasado” (205). En este punto, Gadamer, a diferencia de varios de sus antecesores, no cree en la posibilidad de que el hermeneuta pueda olvidarse de sí mismo a la hora de interpretar, sino que piensa, como

podemos colegir de las palabras de Ferraris, que hay una integración entre la *intentio lectoris* y el *sensus literalis* (el sentido filológico en este caso). Es decir que, desde nuestra perspectiva, para Gadamer, el sentido del texto recae en la integración de ambos polos, en el encuentro histórico de dos horizontes culturales, *horizontes de expectativas*, el del hermeneuta y el que ha sido depositado culturalmente en el texto, ya sea por el autor, ya sea por los distintos intérpretes que han predicado sobre él a lo largo del tiempo. Estas palabras de Ferraris son particularmente explicativas:

[...] una comprensión ligada al modelo de integración, que no postule una polaridad radical entre sujeto y objeto y que, por lo demás, se configure, más que como simple “conocimiento”, como una experiencia que transforma, a su vez, al sujeto cognoscente y al sujeto conocido. [...] Y, por otra parte, ya sea en el arte o en la historia, el objeto es activamente modificado por nuestro conocer; un cierto texto y un cierto acontecimiento históricos aumentan su propio significado en virtud de la tradición exegética que se ha ejercido sobre ellos (206).

Para Gadamer, entonces, el sentido del texto está en un lugar virtual (y por ende fuera del texto, pero también fuera del intérprete), donde convergen los horizontes de expectativas.

Siguiendo con el recuento de los hermeneutas que atienden al texto con proyecciones hacia un lector, podemos encontrar la figura multifacética de Paul Ricoeur (1913-2005). A este autor debemos una incesante reflexión en torno a la hermenéutica ontológica, existencialista y literaria, además de la naturaleza del símbolo y de su interpretación. Para Ricoeur, el hombre “condensa [en símbolos] los momentos significativos de su propia existencia y de la tradición” (Ferraris 246). Según esto, el símbolo no puede ser decodificado simplemente con la aprehensión, sino que debe ser interpretado: hay un sentido directo, primario, literal, que designa otro sentido, indirecto, secundario, figurado, que sólo puede ser condensado en función del primero. El trabajo hermenéutico consiste en descifrar, mediante un ejercicio mental,

el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implícitos en la significación literal [...] Símbolo e interpretación devienen así conceptos relativos; hay interpretación allí donde hay sentido múltiple y la interpretación es la que propicia que la pluralidad de sentidos se manifieste (P. Ricoeur, citado en Ferraris, *Historia...* 246).

Ricoeur distingue entre tres modalidades de símbolos (sagrado, onírico, poético), y afirma que sólo hay símbolo cuando un sentido (el literal) designa otro sentido (el oculto). Con esta separación, el filósofo distingue a su vez dos relaciones posibles entre un sentido y otro: la *analógica*, que consiste en “el traslado hacia un sentido segundo por indicación semántica de un sentido primero” (Aguilar Rivero 54), y la de *distorsión*, “que es la que se pone en juego en los objetos discursivos de Freud, Marx y Nietzsche” (Aguilar Rivero 55). Ricoeur afirma, por otro lado, que estas dos relaciones entre sentidos se corresponden con “las dos características de la hermenéutica en la modernidad en general, a saber, el que tiene que ver con la tensión entre destrucción y restauración” (55), o, en otras palabras, entre la “voluntad de escucha” (querer recibir el mensaje hermenéutico) y la “voluntad de sospecha” (creer en la existencia de una trampa en dicho mensaje). Posteriormente el autor tenderá un complejo puente entre ambas hermenéuticas gracias a algunas maniobras filosóficas (en cuyos detalles no entraremos), y concluirá que ambas hermenéuticas son parte de lo mismo: rescatar sentidos contenidos en el lenguaje; o que por lo menos la interpretación sospechosa necesita de la analógica. Este es sólo un brevísimo atisbo del pensamiento ricoeuriano, y no obstante nos sirve para dilucidar dos aspectos: primero, en la hermenéutica contemporánea parece haber triunfado la idea de que detrás de lo literal se esconde algo más complejo que ha de ser desentrañado mediante una reflexión; segundo, lo anterior dictamina que en el símbolo, y por extensión en el texto, hay varios niveles de significación, y puede haber una multiplicidad de interpretaciones (analógicas) para cada uno de ellos, o bien sus correspondientes puestas en duda (distorsiones).

Otro autor que atiende a la relación entre texto y lector es Emilio Betti (1890-1968). Para él, el comprender se lleva a cabo siempre mediante una dialéctica entre sujeto y objeto, donde el dato sensible se traduce en pensamiento. Así, puede pensarse que el conocimiento

de una cosa no es el reflejo de ésta en el sujeto, sino más bien un proceso de traducción, en el que los hechos se trasladan a nuestro representar e idear. Betti señala que en este modelo interpretativo hay un peligro: que surja un perspectivismo en el que la subjetividad opaque a la objetividad. Para el autor este procedimiento debe ser de igualdad entre los polos y ninguno debe superponerse al otro; para ello aconseja que la subjetividad respete la voz del objeto, su valor expresivo, el cual puede sobrevivir gracias a que él es en sí mismo un pensamiento *ajeno*, que, por ser tal, es susceptible de aislarse de la subjetividad del intérprete. Con esto, Betti sitúa un significado inmanente en el texto y no uno trascendente en el lector, aunque especifica que la subjetividad de éste es condición indispensable para el rescate de aquel.

Un autor que también atiende a la lectura es Peter Szondi (1929-1971), para quien la hermenéutica literaria es “una ciencia de la interpretación que, si bien no pretende prescindir de la filología, si quiere enlazar ésta a la estética. Por eso debe basarse, en una concepción del arte propia de nuestro tiempo y, justamente por eso estará históricamente condicionada y desprovista de validez supratemporal y universal” (Szondi, citado en Ferraris, *Historia* 281). Szondi se preocupa, entonces, por el “círculo hermenéutico”: es un error que los lectores críticos pierdan sistematicidad debido a que consideran que es imposible demostrar la validez de una exégesis, pues esto genera un relativismo improductivo en la interpretación. Hay que recobrar la sistematicidad en la hermenéutica, acompañada de una conciencia crítica en cuanto a la naturaleza del círculo hermenéutico, y a la subjetividad que éste pueda conllevar. Así, nos damos cuenta de que este autor apuesta por la interpretación que atienda al momento histórico, a su estética y a sus cánones ideológicos, además de que pondera la sistematicidad en la exégesis. En otras palabras, apuesta por el momento socio-histórico y por la metodología.

También dentro del estudio del lector, pero esta vez entrando de lleno en lo que conocemos como la escuela de Constanza, es decir, en el nacimiento de la “teoría de la recepción”, debemos mencionar a Hans Robert Jauss (1921-1997), autor que funda dicha corriente, sustentado en gran medida en la hermenéutica de Gadamer. Hasta entonces, la relación entre obra y lector había quedado rezagada en los estudios literarios debido al auge que tuvo la vinculación entre autor y obra en el romanticismo. Con Jauss el estudio de esta relación entre el texto y sus efectos sobre el lector renace con fuerza y desencadena toda una serie de nuevos enfoques e importantes acercamientos críticos. Jauss se interesa por una historia de la recepción, y se entrega a una investigación histórica de la literatura ya no a partir de los textos o de sus autores, sino en función de las interpretaciones significativas que han sufrido, las cuales se encadenan hasta llegar a nuestros tiempos y tienen repercusión en la manera como observamos los textos.

La hermenéutica literaria, por lo tanto, aparece aquí encaminada fundamentalmente, por una parte, a explicar el proceso actual en el cual se materializa el efecto y el significado de un texto para el lector contemporáneo y, por la otra, a reconstruir el proceso histórico en el cual el texto ha sido tomado e interpretado siempre de distinto modo (R. Ruschi, citado en Ferraris, *Historia...* 284-285).

Jauss atiende, entonces, al sentido generado por el lector en su propio momento histórico a partir del texto y en la cadena de interpretaciones teóricas que forman parte de la historia de un texto, así como de la historia de la interpretación. Ferraris concluye:

La propuesta de Jauss tiene, por ende, una importante implicación metodológica, a saber, la de admitir, al mismo tiempo, un análisis sincrónico del efecto estético (el de la obra sobre su lector actual) y un análisis diacrónico de la historia de los efectos, para echar así un puente entre la hermenéutica y el análisis estructural (285).

Continuando con los fundadores de la estética de la recepción, hemos de mencionar a Wolfgang Iser (1926-2007), el cual ha estudiado con profundidad el acto de lectura, o sea, los procesos a los que se entrega cada lector cuando realiza esta acción, proponiendo con ello una fenomenología de la lectura (apoyada en gran medida sobre la teoría de Roman Ingarden). Para Iser, el texto literario posee una “estructura apelativa”, esto es, que llama a

un lector para ser *completado*. La noción de ser completado responde al hecho de que el texto adolece de ciertos vacíos o indeterminaciones, que no pueden ser salvados de otra manera que mediante la lectura. En realidad, para Iser, el verdadero sentido del texto, y, en realidad, la verdadera existencia de la obra de arte, se da en la conjunción virtual de texto y lector, y en ningún lado más: “si para un texto el ser leído es el elemento más importante de su estructura, entonces, la adquisición de significado y verdad debe realizarse a través del lector” (W. Iser, citado en Ferraris, *Historia...* 286). Para Iser, entonces, el sentido se genera sólo en la unión entre texto y lector, donde ninguno sobrepasa al otro.

Pasando del lector al autor, debemos mencionar el ejemplo sobresaliente de D. Hirsch (1928-), uno de los más férreos defensores de la *intentio auctoris* entre los hermeneutas contemporáneos. Para Hirsch, la intención autoral es el “punto de referencia último de la interpretación de los textos literarios” (Ferraris 279), además de que afirma que el subjetivismo hermenéutico no es de ninguna manera un criterio epistemológico descarriante. Al privar al texto de la voz autoral, cualquier rescate de significado será en realidad el rescate de la propia subjetividad del lector. Para este hermeneuta, la “exclusión de la intención autoral es, en última instancia, la exclusión del significado y por consiguiente del fin de la interpretación” (279). Para Hirsch, entonces, el significado radica en lo que el autor, de manera consciente o inconsciente, quiso decir, lo cual tratará de rescatar el lector mediante un proceso hermenéutico riguroso. Hay que adelantar desde ahora que en su momento (Capítulo III) pondremos en duda la validez contemporánea de la hermenéutica autoral.

Pasando a otro escenario hermenéutico, sería necesario mencionar una importante faceta de la hermenéutica contemporánea que se destaca por su *relativismo*, en la cual podríamos incluir a las corrientes postestructuralistas o al pragmatismo filosófico. Una de las figuras principales de la corriente postestructuralista (proveniente de la tradición

nietzscheana) es Jacques Derrida (1930-2004). Se han marcado como influencias de su pensamiento tanto a Heidegger como a la Escuela de la sospecha, y de ésta a Nietzsche principalmente. Ferraris opone el pensamiento gadameriano a las reflexiones derrideanas, afirmando que mientras aquel cree en el diálogo de dos horizontes, éste afirma la imposibilidad de dicho diálogo. Para Derrida, el significado del texto no está en la convergencia de texto y lector, sino que se encuentra depositado en su totalidad en el texto, en la *escritura*, que es la verdadera heredera *objetiva* de toda tradición, ya sea literaria o filosófica, y la cual se libera de toda intención subjetiva, o sea, se independiza de toda posible *corrupción* por parte del sujeto lector: “la escritura crea una especie de campo trascendental autónomo del que cualquier sujeto puede ausentarse” (J. Derrida, citado en Ferraris, *Historia...* 212). Esta liberación del sujeto por parte de la objetividad se ve reforzada por el pensamiento nietzscheano acerca de la historia como voluntad de poderes. En otras palabras, la verdad siempre será la voluntad de un poder (de un sujeto o de una comunidad que actúe como tal) y, por ende, toda intención de recuperar un significado puro es risible. Esto es en el fondo lo que Derrida ha caracterizado como la lucha contra el *logocentrismo*, siendo éste la voluntad de poder racionalista que ha dominado a Occidente desde el Renacimiento. Por otro lado, Derrida resalta la imposibilidad de todo rescate del pasado, puesto que para esto sería necesaria la posesión de la totalidad del contexto del texto: “Derrida concluye afirmando que ‘no hay sentido verdadero de un texto’ porque no poseeremos jamás, exhaustivamente, el contexto que lo define” (216). Es así como debe trabajar la interpretación, desde el presupuesto de la irrecuperabilidad del sentido y de la incapacidad de diálogo. El sentido lo posee toda la tradición textual (es decir, todos los textos escritos), y ahí se quedará para siempre, libre de la intención corruptora del sujeto racional. Al final, lo verdaderamente válido de la hermenéutica no es rescatar el sentido, sino más bien estudiar los efectos que el

texto tenga sobre el lector. Desde nuestra manera de ver las cosas, la postura de Derrida es de cierta manera una interrupción de la hermenéutica, puesto que no propone una metodología exegética ni una filosofía de la interpretación, sino que más bien niega la posibilidad de tales prácticas, dando por sentado que lo importante es el efecto del texto, y no la *verdad* que éste pueda contener. El sentido (nunca verdadero) es entonces el que cada individuo (o grupo de individuos) le dé en práctica a su lectura, la cual siempre estará conducida por una intención.

Siguiendo con esta faceta relativista de la hermenéutica, podemos mencionar al pragmatismo filosófico. Una figura importante en este ámbito es Richard Rorty (1931-2007). Uno de los principales postulados de este autor es aquel que afirma que la pluralidad de pensamientos, metodologías y objetos de estudio es lo que caracteriza al mundo actual. En esta pluralidad se incluye, por supuesto, la interpretación. Para él, las escrituras de la actualidad, llámense filosofía, historia, sociología, literatura, poseen una diferencia no de contenido o de objetos de estudio, sino sólo de *estilo*. Dice Ferraris:

ahora la filosofía en América descubre que es lo mismo, en cuanto a pretensiones de verdad, que la filosofía en Europa, o sea, *un género de escritura*: la filosofía profesada en los departamentos de filosofía analítica de las universidades americanas es un estilo, diferente en cuanto a la forma, pero no en cuanto a la pretensión de verdad, respecto del de la hermenéutica o del postestructuralismo que se enseñan en los departamentos de literatura comparada de aquellas mismas universidades; y las filosofías analíticas o historicistas no son, a su vez, más verdaderas sino sólo estilísticamente diferentes a la poesía simbolista, al drama burgués, etc.; es decir, a todos los otros géneros de escritura practicados por la tradición (270-271).

En otras palabras, para Rorty todo es literatura. Y como todo es literatura, debe ser interpretado como tal. Para el filósofo, ningún texto puede poseer una pretensión de verdad, y por lo tanto su significado no es trascendental, sino bastante terrenal, tan terrenal que es el propio hermeneuta quien lo impondrá. El autor afirma que toda lectura es un *uso* del texto, esto es, el exégeta hace una lectura intencional y el sentido que rescata es siempre para cubrir sus expectativas; la validez radica en qué tan sistemáticamente pueda defender dicha

exégesis: si una interpretación es incoherente, contradictoria, asistemática, etc., no tiene pertinencia, pero al contrario, si es coherente, afirmativa, comprobable textualmente, sistemática, etc., tendrá un validez personal, académica, y hasta comunal. Rorty apunta, claro está, a determinar que el sentido está en el lector, pero también propone que la interpretación se rige por los cánones del pensamiento contemporáneo, es decir, el relativismo y el pluralismo.

Otro hermeneuta sobresaliente en el ámbito de la recepción apuntada hacia un cierto relativismo es Stanley Fish (1938-). Para Fish, en consonancia con Rorty, el problema fundamental es el lugar de enunciación de las interpretaciones: la hermenéutica es institucional. En realidad, dice Fish, la teoría no va más allá de sí misma como institución (física o cultural), es decir, “no incide sobre la realidad o sobre la referencia, sino, simplemente, sobre el campo institucional dentro del cual se ejercita [...] la comunidad de los investigadores no coincide con la humanidad entera y, más bien, ni siquiera constituye un núcleo homogéneo” (290-291). Así, la validez de la interpretación se remite a la autoridad que posea la “comunidad interpretativa” que la emita. Con esto Fish sitúa el significado textual en el lector, o, más bien, en el grupo de lectores que posean cierta tradición institucional (Universidades, Religiones, Países, etc.) y que avalen una lectura como “correcta”.

Por su parte, la filosofía derrideana negacionista y deconstructivista tiene cierta herencia en algunos teóricos angloamericanos, sobre todo en su dimensión sociológica y política. Muchos de los teóricos y filósofos que mencionamos previamente (sobre todo Ricoeur) pueden ser considerados como *afirmativos* (de la validez de la interpretación, de la existencia de verdades, de la posibilidad de la hermenéutica, etc.), mientras que los deconstruccionistas pueden ser calificados de *negativos*:

precisamente en la medida en que ningún lenguaje ni el de la crítica, ni el de la ciencia, ni el de la filosofía o de la literatura puede autocomprenderse reflexivamente, todo lenguaje es finalmente homologable en el horizonte trascendental de la Lengua y no puede ambicionar una mayor validez respecto de los demás (287).

O, en otras palabras, todos los humanos codificamos la realidad mediante el lenguaje, y ninguno, por más especializado que sea, dará cuenta de una realidad más allá de la lengua, es decir, estamos *atrapados* en la circularidad de nuestras representaciones lingüísticas. Aquí, como con Rorty, la distinción entre literatura y filosofía es insostenible, quedando como única posibilidad la existencia de la literatura, que no se afirma como verdadera sino como verosímil. Como Derrida, los deconstruccionistas estadounidenses son herederos de Heidegger y de la escuela de la sospecha, principalmente de Nietzsche. Con ellos, la interpretación se interrumpe, o por lo menos se vuelve contradictoria, circular y altamente autorreflexiva. Para Paul de Man (1919-1983), por ejemplo, la

indeterminabilidad característica del idiolecto estético es transformada de criterio de reconocimiento en principio positivo para la interpretación del texto literario. La crítica, para permanecer fiel a la multiplicidad de significados presentes en la obra, deberá apuntar no a reducir, sino más bien a enfatizar las ambigüedades textuales [...] no existe una lectura crítica capaz de explicitar la verdad de un texto, sino que la exégesis misma viene a calificarse, a su vez, como género literario indeterminable [...] se presenta [por ende] en conjunto, como tradición crítica y tradición literaria, sin que la primera pueda alegar pretensión alguna de validez respecto de la segunda (289-290).

Otros nombres entre los críticos estadounidenses son: Harold Bloom (1930-), Geoffrey Hartman (1929-) y J. Hills Miller (1928-).

Con la caracterización de las hermenéuticas deconstructivistas y pragmatistas hemos llegado al fin de nuestra enumeración y recuento. Por supuesto no hemos mencionado ni a todos los hermeneutas, ni todas las posturas, pero sí hemos logrado esbozar un panorama general que responde a nuestro objetivo: dar a conocer múltiples acercamientos hermenéuticos que ponderan ya sea a la sociedad, al autor, al texto o al lector como instancias primordiales de significado. Hemos conseguido además otro cometido: mostrar que la historia de la interpretación no se reduce a las teorías contemporáneas de la literatura, sino que su raigambre es en verdad vasta y que podemos aprender de ella interminablemente. Si

vemos, en retrospectiva, todos los métodos, opiniones, creencias, procederes, visiones, etc., sobre la interpretación y sobre el texto, nos damos cuenta de la riqueza que nos ofrece esta visión histórica de la hermenéutica. Siendo las cosas así, podemos entender por qué la hermenéutica del siglo XX es tan autorreflexiva, deconstruccionista y negacionista: su pasado es rico y su desarrollo ha sido largo y complejo.

Por otro lado, vimos cómo la hermenéutica, ya fuera sacra, ya fuera literaria, ya fuera filosófica (o ya fuera una fusión de las tres) pasa de un rigor férreo de interpretación, con cánones, estatutos, reglas, etc., a la relajación de dicho rigor y al surgimiento de una relatividad y una autorreflexión abrumadoras, coexistiendo, como hemos dado a entender, un polo con otro en todo momento y sólo exacerbándose la distancia en algunos casos históricos, como el nuestro, que encarece la libertad interpretativa, la multidisciplinariedad, la relatividad, la diversidad, la asistematicidad, etc.

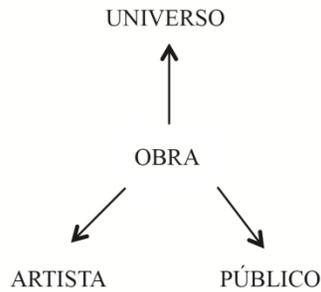
En nuestro próximo apartado nos daremos a la tarea de reflexionar sobre los cuatro enfoques mencionados: sociedad, autor, texto y lector, de manera que al final de nuestro trabajo podremos afirmar una tipología de la interpretación fundamentada en dichos enfoques.

## **2. Los cuatro enfoques**

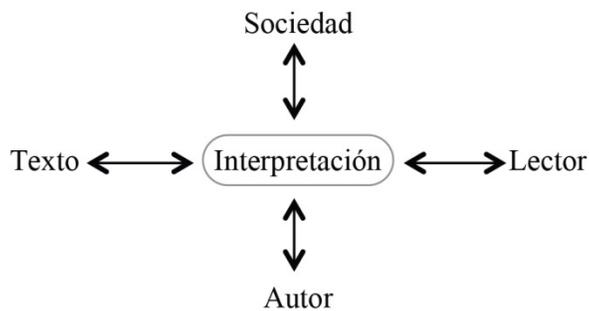
Como anunciábamos al comienzo de nuestro apartado anterior, este capítulo posee una doble intención: por un lado, mostrar un panorama histórico de la hermenéutica, atendiendo a sus diferentes momentos dogmáticos y flexibles, así como al surgimiento y consolidación de la hermenéutica propiamente “literaria”. Por otro, ir señalando oportunamente que cada uno de estos momentos tiene la particularidad de ceñirse a una visión de las cosas, que constantemente (por no decir siempre) se adhería a uno de los cuatro enfoques recordados con frecuencia: sociedad, autor, texto, lector. En esta segunda parte del capítulo extenderemos la reflexión sobre las cuatro visiones, ayudados en gran medida por el único autor que las ha abordado sistemáticamente: Meyer Howard Abrams (“Orientación de las teorías críticas”, 1953).

Como se vio en lo precedente, los distintos exégetas suelen privilegiar un punto de vista a la hora de interpretar, sustentados ya sea en motivos filosóficos, históricos, estéticos, o simplemente subjetivos, que usualmente están disfrazados como la manera “natural” de interpretar. Estos diferentes puntos de vista aterrizan en: la sociedad, como el ámbito por excelencia de la literatura, de donde ésta procede y a donde ésta se dirige; el autor, como entidad privilegiada para la exposición de los problemas sociales o como sujeto iluminado que posee la capacidad de depositar en materia lingüística los mensajes de poderosas y misteriosas potencias; el texto, como instancia contenedora del hecho literario, única digna de análisis; o el lector, como destino real y realización última de la literatura.

En el esquema de Abrams, este fenómeno teórico-crítico (obsérvese que no necesariamente hermenéutico) posee la siguiente configuración:



Visto así, el fenómeno literario estaría configurado precisamente de la manera en que nosotros queremos evitar hablar de interpretación, es decir, partiendo de la idea de que existe una fuente central, nucleica, completa, llamada obra, en función de la cual se realiza una exégesis. Según nuestra propia propuesta, este esquema debería ser modificado de la siguiente manera, ya que para nosotros la noción misma de obra es ya en sí una interpretación de algo más básico que preferimos nombrar “texto”:



El esquema de Abrams, así como su detenido estudio sobre los diversos enfoques, nos han servido como incentivo para realizar nuestras propias reflexiones, mas no como respuesta última. El motivo principal, hay que decirlo, es el carácter “clásico” de su periodización y de su elaboración teórica. El autor se sustenta en la tradición crítica basada en Aristóteles y la rastrea a través de la historia, recuperando las principales poéticas en Occidente, sobre todo aquellas que van del Renacimiento al periodo romántico, llegando a incluir algunos postulados de la vanguardia histórica como herencia de éste último. Sin embargo, sus

comentarios se detienen ahí (su libro es de 1953), justo en el momento en que la teoría de la literatura sufrió un cambio de rumbo que se desarrollaría y consolidaría (e incluso perecería) en toda la segunda mitad del siglo XX. De ahí que en cada uno de los cuatro enfoques nuestra visión difiera considerablemente de la de Abrams. Él observa sobre todo el ámbito clásico y la transformación que éste sufrió hasta llegar al periodo romántico (en especial el inglés). Para nosotros, cada uno de los enfoques engloba un panorama mucho más extenso.

Sin embargo, antes que restar mérito a Abrams queremos lograr justamente lo contrario; de hecho, su “Orientación de las teorías críticas” nos ha ayudado a definir y a reforzar lo que consideramos la tesis que funciona como eje de nuestro trabajo:

Necesitamos todavía enfrentar, con todas sus consecuencias, la plena comprensión de que la crítica no es una ciencia física, ni siquiera una ciencia psicológica. Partiendo de los hechos y terminando por apelar a ellos, toda buena teoría estética es, en verdad, empírica en su método [...] En razón de muchos enunciados críticos de los hechos son [...] parcialmente relativos a la perspectiva de la teoría dentro de la cual aparecen, no son ‘verdaderos’ en el estricto sentido científico de que se aproximen al ideal de ser verificables por cualquier ser humano inteligente, cualquiera sea su punto de vista. Cualquier esperanza, por consiguiente, de que en la crítica se llegue a ese acuerdo básico que hemos aprendido a esperar en las ciencias exactas, está condenada al desengaño.

Una buena teoría crítica tiene, no obstante, cierta especie de validez propia. El criterio no es la verificabilidad científica de cada una de sus proposiciones, sino el alcance, precisión y coherencia de las intuiciones que procura en las propiedades de las obras de arte separadamente y la adecuación con que da cuenta de las diversas especies de arte. Tal criterio, por cierto, justificará no una sino cantidad de teorías válidas. Todas, en sus diversos modos, autoconsecuentes, aplicables y relativamente adecuadas a la serie de los fenómenos estéticos; pero esta diversidad no es de deplorar [...] de modo que, si nuestros críticos no hubieran discrepado tan violentamente, nuestro acervo artístico hubiera sido, sin duda, menos rico y diverso. También el hecho mismo de que toda teoría crítica bien fundada, en algún grado altera la percepción estética que tiende a descubrir, es una fuente de valor para el amante del arte, pues puede abrir sus sentidos a aspectos de la obra que otras teorías, con diferente enfoque y diferentes categorías de discriminación, han pasado por alto, subestimado u oscurecido por principio (17-18).

En esta cita está contenida nuestra tesis principal, que, después de algunos apuntes, deberíamos poder elaborar de manera concisa. Por un lado, Abrams observa un problema fundamental en las humanidades: las “explicaciones” de fenómenos culturales no poseen la precisión o la verificabilidad formulaica de los hechos físicos; en realidad, ni el método inductivo ni el método deductivo darían cuenta de los hechos de carácter cultural o, en nuestro caso más específico, del arte o de la literatura; el primero encontraría siempre la excepción que imposibilitara la regla, y el segundo implicaría siempre un reduccionismo

velado. De ahí que, como bien hace ver Abrams, el acercamiento teórico a la literatura siempre se dé (o se deba dar) en hermandad con lo empírico, permitiendo sólo cierto margen de abstracción en las generalizaciones, que en todo caso harán referencia a un marco conceptual de carácter particular mas no universal. O, en otras palabras, la explicación de un hecho literario sólo es “verdadera” en el sentido de que se apega a un marco teórico creado (no natural), que proviene de un momento socio-histórico y de un sujeto plenamente identificables. La explicación (o interpretación), en este caso, será válida siempre y cuando, como afirma Abrams, su “alcance, precisión y coherencia” sean óptimas o, en todo caso, tengan la virtud (retórica incluso) de convencer.

Por otro lado, planteando el segundo eje de nuestra tesis, habría que señalar con Abrams que “Tal criterio, por cierto, justificará no una sino cantidad de teorías válidas”. A diferencia de las ciencias exactas, que sólo aceptan explicaciones exclusivas de los fenómenos, las humanidades aceptan no sólo varias sino múltiples explicaciones, teniendo la característica de que a mayor cantidad de teorizaciones mejor (o más cabal) es la comprensión de los hechos. En este sentido, nos es posible afirmar que el conocimiento de un hecho cultural (o literario) será mayor mientras más perspectivas traten de explicarlo, incluso si estos puntos de vista son contradictorios. Habría que señalar en este momento que esta condición de posibilidad nos la da nuestro periodo histórico. A diferencia de otros momentos hermenéuticos, como bien hemos mostrado en la primera parte de este capítulo, la susceptibilidad contemporánea nos permite la multiplicidad (integrada) de visiones (e incluso aboga por este método).

En función de lo anterior es que podemos elaborar una hipótesis más concisa que funcionará como eje de nuestra exposición: *Según la posibilidad (apertura) hermenéutica de*

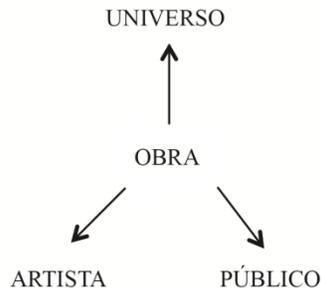
*nuestro presente, generar no una sino múltiples lecturas de un texto literario parece más fructífero (verdadero) que la mirada parcial de una o varias miradas unilaterales.*

Basta volver la atención a la (breve) historia de la hermenéutica que hemos trazado para darnos cuenta de que la integración de esta multiplicidad de miradas parciales resultará no en un caos inconexo, sino en la posibilidad de asomarse a distintos horizontes de pensamiento, lo cual redundará en un enriquecimiento de la visión propia, que a su vez proporcionará una mirada más amplia al momento de realizar una interpretación.

Llevando esto al terreno de la interpretación literaria concreta, volveríamos a Abrams y su planteamiento de los cuatro enfoques de análisis teórico y crítico de la literatura que han sido recurrentes a lo largo de la historia de Occidente con el fin de proponer un modelo de interpretación que integre no una visión sino las cuatro en conjunto; movimiento que, según nuestra hipótesis, debería dar una explicación más cabal o menos parcial que el acercamiento tradicional que, generalmente, defiende o pondera un enfoque en particular. En resumen, para Abrams,

Cuatro elementos son los discriminados y puestos de relieve en la situación total de una obra de arte, bajo una u otra sinonimia, en casi todas las teorías que se proponen ser comprensivas. Primero, está la "obra", el producto artístico en sí. Y desde que es un producto humano, un artificio, el segundo elemento común es el artífice, el "artista". Tercero, se supone que la obra tiene un tema o asunto, el cual directa o indirectamente deriva de cosas existentes, versa sobre o significa o refleja algo que existe o tiene alguna relación con un estado de cosas objetivo. Este tercer elemento, ya sea que se sostenga o bien que consista en personas y acciones, ideas y sentimientos, cosas materiales y acontecimientos, o en esencias suprasensibles, ha sido frecuentemente designado por esa palabra equívoca usada para toda cosa —la "naturaleza"—; pero permítasenos emplear en su reemplazo el término más neutral y comprensivo, el "universo". Como elemento final, tenemos el "público" o "auditorio": los oyentes, espectadores o lectores a quienes la obra va dirigida o a cuya atención, de todos modos, llega a hacerse disponible (19-20).

Como habíamos mostrado, el autor propone un esquema que organiza visualmente la cuestión, y lo hace con el fin de "destacar la artificialidad del dispositivo y al mismo tiempo facilitar la visualización de los análisis" (20).



En la reflexión de Abrams habría que destacar un hecho fundamental que nos acompañará a lo largo de nuestro trabajo y que seguramente aparecerá de nueva cuenta en nuestras conclusiones:

Aunque cualquier teoría razonablemente adecuada toma en cuenta los cuatro elementos, casi todas ellas [...] muestran una discernible orientación hacia uno solo de ellos. Es decir, un crítico tiende a derivar de uno de esos términos sus principales categorías para definir, clasificar y analizar una obra de arte, así como los criterios básicos conforme a los cuales juzga su valor (20).

Esta idea de Abrams es fundamental para nuestro trabajo, pues es justamente esta tradicional manera de interpretar que intentamos subvertir. Desde nuestra perspectiva, y así lo mostrarán nuestros análisis, toda obra es susceptible de ser analizada, y explicada, desde cada uno de los cuatro enfoques; de manera que comprometerse incondicionalmente con uno de ellos, como lo ha hecho hasta ahora la tradición, llevará siempre a una mirada parcializada del fenómeno. En cambio, nuestro marco de interpretación sugiere realizar no una sino cuatro lecturas parciales que al final proporcionarán una lectura más sólida, sustentada en cada uno de los ámbitos de análisis que el texto demanda.

Por supuesto, como se verá más tarde, no afirmamos que el abordar una obra desde las cuatro perspectivas tendrá como resultado una verdad irrefutable. Nada más lejos que esto. Estamos convencidos, como así lo muestra el pensamiento contemporáneo, de que toda construcción teórica, por muy sistemática que tienda a ser, es susceptible de deconstrucción. Sin embargo, también estamos convencidos de que una teoría que se sustente en uno solo de

los cuatro polos literarios posee un espectro de menor alcance y por tanto posee una “verdad” (en términos humanísticos) más reducida.

Cada uno de los enfoques suele defenderse desde un lugar de enunciación específico, y por tanto siempre es posible (o debería serlo) identificar desde dónde está situado un teórico al momento de exponer sus ideas. Esta es, sabemos, una de las condiciones básicas de la reflexión después de la segunda mitad del siglo XX. No es un impedimento, como podría pensarse desde una mirada que busque la “objetividad” pura, sino la manera en que los humanos predicamos sobre la realidad. Aquí radica básicamente la posibilidad de deconstrucción: las premisas teóricas desde las que un hermeneuta parte son siempre sociales, históricas y subjetivas, y por ende relativas. Su sistema de interpretación será más válido en la medida en que sea más comprensivo, explicativo, coherente y autoconsciente: el marco interpretativo que junto con Abrams proponemos busca ser de esta naturaleza, sobre todo en el ámbito del rango de cobertura de su espectro teórico, que no ataca un solo polo sino los cuatro.

Ahora bien, al interior de una reflexión concreta, suele, implícitamente, hacerse una jerarquización de los enfoques, es decir, se le asigna mayor valor, por ejemplo, al estudio del texto que al estudio del autor, o al estudio del lector que al de la sociedad. Esto es insoslayable. Si hiciéramos una comparación acerca de cuál o cuáles son los enfoques que merecen o han merecido mayor atención o cuál o cuáles deberían merecerla, seguramente nos encontraríamos con que todos y cada uno de ellos son tan defendibles como criticables. Inexorablemente, cada uno de los enfoques es fundamental, y cada una de sus apologías hará ver no sólo que es fundamental sino abogará porque es primordial. Y tal vez tenga razón. Cada uno de los acercamientos, en las múltiples variantes que dentro de su propio ámbito pueda englobar, resulta primordial. De ahí que en nuestro esquema teórico seamos incapaces

de ponderar un enfoque por encima de otro; al contrario, elevamos a cada uno de ellos al rango de indispensable y proponemos el ataque hermenéutico integral de la obra literaria que hemos venido describiendo en estas líneas.

Nuestra preocupación por los cuatro enfoques, como por la hermenéutica, es también histórica. Abrams hace ver que cada uno de los cuatro enfoques ha sido privilegiado en algún momento en Occidente. Sin embargo, gracias al punto de vista que el propio autor tiene (“clásico”, como hemos dicho), las focalizaciones sincrónicas que realiza son muy distintas de las que nosotros consideramos como paradigmáticas. Para mostrar cómo nuestro punto de vista difiere del de Abrams, tanto en lo que se refiere a lo histórico como a lo propiamente conceptual de cada enfoque, trazaremos en seguida el boceto de lo que el autor llama universo, público, artista y obra, y que nosotros preferimos nombrar sociedad, autor, texto y lector (también alterando el orden de enunciación).

## **Sociedad**

En Abrams, el Universo atiende a toda aquella relación que la obra sostiene con su exterior en términos de “mímesis”; de ahí que llame “miméticas” a todas las teorías y críticas que entren en este rubro. En el texto de Abrams el cometido principal es rastrear la noción de “imitación” en la Antigüedad clásica (cultura grecolatina, básicamente) y su evolución en el Renacimiento, Ilustración y Romanticismo, omitiendo (como buen clasicista) todo el periodo medieval. Haciendo un recorrido por Platón, Aristóteles y variados críticos renacentistas y neoclásicos, Abrams hace ver que uno de los enfoques esenciales en Occidente ha sido éste, el de la imitación del “universo”. Sin embargo, más allá de hacer un recuento pormenorizado de lo expuesto por Abrams, nos interesa centrarnos en un problema específico de su exposición. La noción de mímesis, que desde su comienzo hasta ahora ha evolucionado y se

ha enriquecido a tal grado que se podría hablar de ella a partir de posturas muy diferentes, adolece en el texto de Abrams de cierta incompletud. En general, cuando el autor habla de “imitación” se refiere a la relación, por lo demás abstracta, entre la obra literaria y el “universo”, la “naturaleza”, el “mundo”, la “vida”, la “realidad”. Normalmente, en un ámbito clásico, la evaluación de esta representación se mide en términos de “buena” o “mala”, “correcta” o “incorrecta”, dependiendo del criterio emitido por un hombre con “buen gusto”; o bien, se mide en términos de la gradación entre lo “verosímil” y lo “inverosímil”, entre lo “realista” y lo “no realista”. En su lugar, nosotros preferimos calificar esta relación no mediante un juicio de valor sino mediante la consideración de la *presencia* o *ausencia* de una representación no del “universo”, la “naturaleza”, el “mundo”, la “vida”, la “realidad”, sino de la “sociedad”.

Cabe señalar, empero, que esta *ausencia* es aparente o relativa, pues la sociedad siempre está presente (en forma de contexto, de visión del mundo, de alusiones, de codificaciones culturales, etc.) aun cuando el autor (o el narrador, mejor dicho) haya querido “ocultarla”. La aparición de la sociedad en la literatura, ya sea directa o indirecta, implícita o explícita, velada o develada, es una constante tanto de la literatura en sí como de sus estudiosos. A primera vista parecería sumamente arbitrario encasillar a la mimesis en su dimensión social, pero si lo pensamos en términos de tradición crítica no resulta tan disparatado. Desde la Antigüedad clásica hasta el día de hoy, una de las preocupaciones recurrentes de los estudiosos de la literatura es observar, ponderar o condenar la relación entre la literatura y la sociedad. Incluso en aquellos momentos histórico-estético-artísticos en los que el cometido principal era evitar esta relación (pensamos en el esteticismo de l’art pour l’art, un ejemplo de *aparente* ausencia de sociedad), era evidente la presencia (esta vez

negativa, es decir, la ausencia programada) de la sociedad en la literatura. En los ejemplos mismos del propio Abrams, la relación entre mimesis y sociedad es palpable.<sup>8</sup>

El recorrido histórico que Abrams realiza comienza con Platón y su condena, en boca de Sócrates, de los poetas y del arte en general; como sabemos, el arte para Platón era una imitación en segundo grado (siendo lo real la primera imitación), y por tanto estaba doblemente alejado de la verdad, la belleza y el bien. En el esquema de Platón, “hay sólo una dirección posible y una sola cuestión: el perfeccionamiento de estado social y de la situación del hombre; así el problema del arte nunca puede separarse de los problemas de la verdad, la justicia y la virtud” (24). Desde su comienzo, el arte (y su estudio) en Occidente, ha estado vinculado no sólo con la imitación, sino con su dimensión social y el rol que desempeña (o debería desempeñar) en sociedad. Ya en Platón (figura en la que suele comenzar toda historia oficial de la filosofía y la estética en Occidente) podemos observar el porqué de nuestra inquietud en cuanto a ponderar, más que la mimesis como tal, la mimesis en su dimensión social.

Según Abrams, en Aristóteles encontramos por vez primera una crítica del arte en su propia constitución, independiente de lo social: “La crítica de Aristóteles [...] es no sólo una crítica del arte en cuanto arte, independiente de la política, el ser y la moralidad, sino también de la poesía en cuanto poesía, y de cada clase de poema según los criterios apropiados a su particular naturaleza” (25). Aun así, nosotros abogaríamos por una visión más “sociológica” de la *Poética*, en el sentido de que, a fin de cuentas, aun cuando Aristóteles asigne un lugar

---

<sup>8</sup> Los esteticismos de la segunda mitad del siglo XIX son tal vez el mejor ejemplo de ausencia *aparente* de la sociedad. La mayoría de los autores buscaba alejarse del retrato, ponderación, o alusión, de una sociedad “decante”, vinculada al mercado, pragmática, con la que no comulgaban. Pero, precisamente en este alejamiento se encuentra el signo innegable de su acercamiento y, por tanto, de la presencia (por ausencia) de la sociedad. La sociedad siempre está ahí y siempre es susceptible de análisis.

propio al arte, lo hace siempre en relación con la sociedad y siempre pensando en el efecto que éste pueda producir en el espectador, del que al final se espera una experiencia catártica que logre fortalecerlo como ciudadano.

Abrams omite (de acuerdo con su espíritu clásico) todo el periodo medieval. Sin embargo, si recordamos nuestro apartado anterior, veremos que este periodo ofrece particular atención a la dimensión mimética de la literatura, sobre todo en lo que respecta a lo social: “El texto tiene un valor normativo para una comunidad histórica, imprime un estilo en las formas de vida y de comportamiento, y adquiere así un papel institutivo” (Ferraris, *Historia...* 24); el rescate de un sentido canónico, recordemos, asegura la perpetuación de la vida y las costumbres. Por ende, el hermeneuta medieval está preocupado por perpetuar esta relación del arte con la sociedad.

En estos ejemplos se observa que, a pesar de que Abrams habla constantemente de “mímesis”, está haciendo referencia indirecta a ésta en relación con la sociedad. Como vimos en nuestro recuento histórico de la hermenéutica, el privilegio de la dimensión social al interpretar la obra literaria no es infrecuente. Los primeros hermeneutas, por ejemplo, buscaban rescatar el sentido del texto (que con el paso del tiempo comenzaba a ser difuso) pues éste constituía todo un mito fundacional para el pueblo y sus costumbres. En la patrística, uno de los cometidos de la hermenéutica era identificar en las herencias textuales las pautas de comportamiento que el sujeto debía mostrar en la sociedad, así como servirse de lo textual para establecer una estructuración jerárquica de las instituciones. Para Hamman y Herder el cometido principal de la lectura era actualizar el poder mágico mítico de los textos, cuya repercusión debía ser de carácter social, o debía revelar el “espíritu del pueblo”. No muy diferente es la reflexión de Dilthey, para quien las cuestiones de orden hermenéutico se determinan en su ámbito socio-histórico. Sin olvidar por supuesto a figuras emblemáticas

del acercamiento sociológico a la literatura como son Marx y Freud. E incluso interpretaciones (o antiinterpretaciones) de orden deconstruccionista, que muchas veces (por no decir siempre) tienen implicaciones de carácter social o político.

Es así que preferimos hablar, más que de un enfoque mimético, de un enfoque social, o bien, de la dimensión social de la mimesis. Teorías contemporáneas de la literatura como son la deconstrucción, los *cultural studies* (estudios feministas, de género, postcoloniales, etc.), la teoría de la posmodernidad, son ejemplos paradigmáticos de una hermenéutica que busca la explicación de un texto literario, tanto en su génesis como en su forma y contenido, en el ámbito social.

En capítulos posteriores intentaremos mostrar (y demostrar) que una obra literaria siempre es susceptible de ser analizada bajo la perspectiva de la Sociedad.

## **Autor**

Ya que su reflexión está centrada en el periodo romántico inglés, el enfoque del autor es el que más le interesa destacar a Abrams. Como regla general, los románticos, ya sean autores, ya sean críticos, tienden a privilegiar la figura del autor como pauta creativa o interpretativa. La meta última de los hermeneutas románticos es explicar lo que el autor quiso decir, o sea, la *intentio auctoris*.

Según esta idea (y por “poesía” entiéndase “literatura”), la

poesía es el desborde, exteriorización o proyección del pensamiento y sentimientos del poeta; o dicho de otro modo (en la principal de las variantes de esa formulación) la poesía es definida por referencia al proceso imaginativo que modifica y sintetiza las imágenes, pensamientos y sentimientos del poeta. [Es un] modo de pensar en que el artista se convierte en el elemento principal tanto del producto artístico como de los criterios conforme a los cuales ha de ser juzgado [...]. En términos generales, la tendencia central de la teoría expresiva puede resumirse así: Una obra de arte es, esencialmente, algo interno que se hace externo, resultante de un proceso creador que opera bajo el impulso del sentimiento y en el cual toma cuerpo el producto combinado de las percepciones, pensamientos y sentimientos del poeta (45-46).

El autor, en este caso, es una suerte de Dios creador. De acuerdo con Abrams, las teorías “expresivas” (comienzos del siglo XIX) vinieron a reemplazar la predominancia de las teorías “miméticas” y “pragmáticas”<sup>9</sup> en el periodo renacentista y neoclásico. En el romanticismo se comenzó a asignar mayor valor a aquellas obras (e interpretaciones) que se forjaran desde este punto de vista. Incluso, al interior mismo de las producciones artísticas existía una jerarquía en que se consideraba “mejor” o más “valioso” un arte cuyos medios fueran óptimos para la “expresión sin distorsiones de los sentimientos o fuerzas mentales del artista”; además de que las obras (y géneros literarios) se clasificaban y valoraban “por las cualidades o estados de la mente de que son signo” (47).<sup>10</sup>

De hecho, en la concepción de Abrams, la hegemonía de las teorías “expresivas” (como él llama a las teorías que explican la literatura a partir del artista) va más allá del romanticismo e incluso llega a lo que él llama la “crítica moderna” (seguramente la crítica de la primera mitad del siglo XX):

Plantear y responder a las cuestiones estéticas en términos que vinculen el arte al artista antes que a la naturaleza externa, al auditorio o a los requerimientos intrínsecos de la obra misma, fue la tendencia característica de la moderna crítica hasta hace unas pocas décadas y continúa siendo la propensión de muchísimos —quizás la mayoría— de los críticos de hoy (15).

Ciertamente este enfoque dominó por bastante tiempo en la crítica y teoría modernas. Sin embargo, la entrada de la segunda mitad del siglo XX (momento en que se publica el libro de Abrams) coincide con el cambio de rumbo de la teoría, que eludió precisamente el estudio del autor, sobre todo en lo que hoy conocemos como el estructuralismo y postestructuralismo franceses y la teoría alemana de la recepción. De ahí que Abrams aún sostenga que el enfoque expresivo es el más desarrollado. Hoy, después de sesenta años de teoría que privilegia otros

---

<sup>9</sup> Estas últimas referidas a la figura del lector, que en seguida atenderemos.

<sup>10</sup> En efecto, la poesía lírica es, como bien se sabe, el género literario por excelente en el romanticismo. Así también en la visión de Abrams (48).

enfoques, podemos afirmar que el del autor es (o debería ser) un enfoque más entre otros, mas no el único ni el más importante.

Sin embargo, esto no implica que en el ámbito teórico contemporáneo deba dejarse de lado esta visión, sobre todo, como nuestro trabajo mostrará, en su dimensión hermenéutica. La interpretación a partir del autor, como puede desprenderse de lo expuesto por Abrams, atiende al presupuesto de que el sujeto creador es una especie de sujeto privilegiado que logra transmitir por medio del lenguaje estético algo que, de alguna manera, está más allá de sí mismo. Para Carlyle, cuenta Abrams,

el poeta reemplaza por entero al auditorio como generador de normas estéticas. “En suma, el Genio tiene privilegios que le son propios; elige una órbita por sí mismo; y por excéntrica que fuere, si es verdad una órbita celestial, nosotros, simples contempladores de estrellas, deberemos finalmente transigir; deberemos cesar de cavilar ante ella y empezar a observarla y calcular sus leyes” (52).

Su espontaneidad, su creatividad, sus representaciones simbólicas, su facilidad para imaginar universos y para retratar conductas, estarían dadas por una fuerza especial (ya sustancial, ya históricamente), que facilitaría esta transmisión. El autor es considerado, muchas veces, como el *medio* de comunicación entre dos mundos. Dependiendo de la época, este “algo” puede traducirse en distintas entidades: la divinidad, el cosmos, el universo, la sociedad, la intersubjetividad. Se supone que el sujeto poiético, en función de su desarrollo vital, intelectual, estético y artístico, habría llegado a ser un exponente ideal de su momento histórico. La idea, hoy anacrónica, de que el sujeto creador ha nacido con esta predisposición, con este “sino”, no deja de tener repercusión, empero, en gran parte de la visión contemporánea del arte y, en específico, de la literatura.

A partir de uno de estos dos presupuestos (sustancial o histórico), o de una combinación de ambos, se ha llevado a cabo la labor hermenéutica de gran parte de la tradición, como puede observarse en nuestro resumen precedente. Desde Johann Jakob Rambach, que proponía identificar “el pensamiento y los afectos personales” de los autores

sagrados para explicar los escritos bíblicos, hasta Schleiermacher y su entendimiento de la interpretación como un “malentendido” entre la voluntad del autor y el intérprete, pasando por Eric D. Hirsch, uno de los más férreos defensores de la intención autoral en el ámbito contemporáneo, contamos con múltiples ejemplos de ejercicios hermenéuticos que ponderan la figura del autor.

No resulta inusual, hoy mismo, explicar la obra de los autores en función de su vida o de sus intereses estéticos o ideológicos.<sup>11</sup> En su momento, plantearémos la interrogante (que consideramos bastante pertinente) acerca de si el estudio del autor es en efecto un estudio literario o es en realidad el estudio de un sujeto (Capítulo 2).

---

<sup>11</sup> En sentido inverso, podríamos encontrar un punto de partida para la reflexión contemporánea sobre el autor en el ensayo “Qué es un autor”, de Michel Foucault, quien encuentra en la figura del autor más que un sujeto una “función” que pone en relación (agrupa, clasifica) diversos tipos de discursos al interior de una sociedad: “el nombre de autor funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso [...] se trata de una palabra [la que emite un autor] que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado [...] en una civilización como la nuestra hay un determinado número de discursos que están provistos de la función ‘autor’, mientras que otros están desprovistos de ella [...] la función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (45-46). Los discursos portadores de la función autor se definen por cuatro características (que históricamente han adquirido distinto énfasis): 1. Son textos de apropiación (es decir, tienen un propietario jurídico o institucional). 2. Son textos cuyo valor o estatuto proviene de un autor (el anonimato es un enigma que debe resolverse); valorización que varía históricamente. 3. Son textos que se ven como procedentes de un ser de razón (de un poder creador), y por tanto son textos que tienden a psicologizarse y a construir una figura autoral a su alrededor (que otorga valor, coherencia, momento histórico, unidad de escritura, etc., al texto). 4. El texto mismo da la oportunidad (a través de pronombres, de alusiones, de tematizaciones de un “yo”) de reconstruir no al sujeto del cual provino sino cierto “ego”, que en ocasiones puede ser más de uno. Foucault va incluso más allá, e identifica autores no sólo de obras, sino de teorías, de corrientes de pensamiento, de otros textos (de los que no son autores directos), de épocas (podemos pensar, como ejemplo, en esa triada que es Marx, Nietzsche y Freud); a estos los llama “instauradores de discursividad”. La visión que Foucault tiene del autor ayuda en gran medida a pensar la interpretación: “Tal vez sea tiempo de estudiar los discursos ya no solamente en su valor expresivo o sus transformaciones formales, sino en las modalidades de su existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación de los discursos varían con cada cultura y se modifican en el interior de cada una; la manera en que se articulan sobre relaciones sociales me parece que se descifra de modo más directo en el juego de la función-autor y en sus modificaciones antes que en los temas o en los conceptos que ponen en práctica”. Hay que dar respuesta, por otro lado, ya no al hecho de cómo se inserta un sujeto todopoderoso en un texto, sino “¿cómo, según qué condiciones, y bajo qué formas algo como un sujeto puede parecer en el orden de los discursos? [...] En resumen, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario y analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (59-60).

Algunos ejemplos de teorías o análisis contemporáneos que se comprometen con esta visión hermenéutica podrían encontrarse, por un lado, en los acercamientos biografistas a las obras literarias, aquellos que encontramos, por poner un ejemplo común, en casi cualquier introducción o comentario de una novela; por otro, de manera un tanto más metodológica y sistemática, en las interpretaciones psicoanalíticas que se hacen de los temas, los personajes, las figuras, para llegar a la conclusión de ciertos complejos o intereses subconscientes del autor, que muchas veces se traducen también en los intereses de la sociedad.

### **Texto**

En el discurrir de Abrams, el enfoque que privilegia a la obra en sí, independiente de cualquier implicación que pueda o no tener respecto del mundo externo, es el acercamiento menos regular en lo que toca a la tradición crítica. De hecho, Abrams sólo identifica este acercamiento en ciertos pasajes de la *Poética*, pero nunca de manera aislada, sino siempre en relación con la visión global de Aristóteles, que se articula desde la mirada mimética de la tragedia: la “orientación objetiva” (como él llamará a estas teorías),

que en un principio mira la obra de arte aislándola de todos esos puntos de referencia externos, la analiza como una entidad autosuficiente constituida por sus partes en sus relaciones internas y se propone juzgarla sólo según criterios intrínsecos a su propio modo de ser.

Este punto de vista ha sido comparativamente raro en la crítica literaria. El único intento temprano de análisis de una forma de arte que es a la vez objeto y comprensivo aparece en la parte media de la *Poética* de Aristóteles (53).

De hecho, en este aspecto, Abrams parece estar en lo correcto. En la tradición no es común el tipo de acercamiento teórico que pone como referencia última de significación al texto literario, como lo hacen, por ejemplo, el formalismo ruso y el primer estructuralismo francés. En realidad, antes de éstos es difícil encontrar un acercamiento a la literatura que busque como fin último el texto en su propia constitución lingüística o estructural.

En Abrams, hay que decirlo, este es el enfoque que recibe menor tratamiento. Esto se explica, por supuesto, a partir de lo que ya hemos dicho más arriba: la concepción teórico-crítica del autor es predominantemente clasicista y, como tal, atiende a los fenómenos más recurrentes en la tradición, dentro de la cual el “objetivo” no es uno de ellos.

Sin embargo, a pesar de su relativa extrañeza en la tradición, es innegable que, por cierto periodo, este fue el enfoque dominante de la crítica literaria y, como tal, tiene una herencia digna de tomarse en consideración. De hecho, no es raro encontrar aún a quien abogue por este método de análisis como principio básico de toda interpretación. Por supuesto, su pretensión purista (analizar el texto alejándolo del autor o del lector) ha venido a relativizarse,<sup>12</sup> pero parecería que el germen del interés “objetivo” sigue estando en pie.

A grandes rasgos (y pensamos específicamente en el primer estructuralismo y su vertiente narratológica), la visión objetiva busca analizar el texto considerándolo un mundo en sí mismo. Este mundo en sí mismo sería una suerte de ente autorreferencial creado por el lenguaje (el creador aquí no se toma mucho en cuenta) que es susceptible de ser analizado sólo en su propia constitución. A partir de la naturaleza lingüística de los textos, la única teoría verdaderamente aceptable para su análisis debe ser aquella que parta del lenguaje. Cualquier acercamiento que privilegie las otras dimensiones del texto (que a veces parecen olvidarse en el enfoque objetivo), como pueden ser su relación con la sociedad, con su autor o con su lector, serán visiones *desviadas* de la “ciencia” literaria (ese ídolo de barro que muy pronto se reveló en toda su falsedad).

---

<sup>12</sup> Nos referimos, por ejemplo, a estudios bastante eclécticos (considerando el primer afán purista del estructuralismo) como el de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, que tendremos oportunidad de abordar en lo ulterior.

El propósito inicial de este enfoque en su ámbito contemporáneo, (lo veremos en su momento con mayor detalle en el Capítulo 3) era generar una descripción del texto con bases científicas para que a partir de ésta pudieran sustentarse otro tipo de interpretaciones. La idea era que el análisis estructural sirviera como condición de posibilidad para una interpretación válida. Esto se dio, como se sabe, en consonancia con el planteamiento de ciertas “reglas generales” en la construcción de los relatos, de manera que cada uno de los relatos específicos del género humano pudiera englobarse u observarse como el resultado particular de algo más general, precisamente como se da en los fenómenos físicos, químicos o biológicos, explicados por la ciencia. En su momento pondremos en duda todas estas afirmaciones, en especial aquella que hace una distinción entre el hecho de “describir” y el hecho de “interpretar”. De hecho, esta visión científica del análisis literario llegaría muy pronto a plantear problemas y desembocará, incluso, en esa tensión que se da entre lo que se conoce como estructuralismo y postestructuralismo.

Como afirmamos antes, esta visión purista es rara si tomamos en cuenta el resto de la tradición hermenéutica y teórica. Es posible rescatar, sin embargo, alguna hermenéutica antigua que privilegia el ámbito textual como pauta de interpretación (aunque nunca igualable a la radicalidad y exclusividad que primer estructuralismo le otorgaba al texto). No es otra la intención del Museo de Alejandría al querer preservar el *sensus literalis*; recordemos que Aristarco de Samotracia, su mejor exponente, daba como método de interpretación la puesta en relación de los significados de obras similares (incluso significados gramaticales) o entre obras del mismo autor, de manera que la mejor guía para la explicación fuera ese *corpus* de textos escritos. O bien las ideas de Demetrio sobre el estilo (una especie de protoestilística), que consideraba que distintas utilizaciones de periodos sintácticos, así como de léxico, redundaría en este u otro tono general de la obra, que podía

ir de lo “sencillo” a lo “elegante”, pasando por el término medio de lo “elevado”; al final, dependiendo de los distintos recursos retóricos, el texto poseería una u otra significación total.<sup>13</sup>

En lo contemporáneo, podríamos poner como ejemplos paradigmáticos: el formalismo ruso, en su faceta que trata de explicar la *literariedad*, sólo identificable a partir del análisis de los textos en sí; el primer estructuralismo, que busca constituir el ente textual como única interpretación de validez científica; la narratología, que encuentra en los textos narrativos toda una serie de recursos literarios que en conjunto articulan un universo textual; la estilística, que buscan dar cuenta de un tono o una configuración textual (incluso de una subjetividad) en función de determinados marcadores textuales; el *new criticism*, que da prioridad a la significación textual como pauta de interpretación, por encima de cualquier otra significación (léxica, semántica, pragmática); entre otros.

Sin embargo, cabría señalar que la mayoría de estos acercamientos a la literatura distan mucho de pretender ser acercamientos puros. En una mirada de amplio espectro, lo más que llegamos a encontrar son posturas *tendencialmente* objetivas, que privilegian esta mirada pero que no la entienden (o practican) como única explicación válida. De hecho, desde nuestra perspectiva, llegaremos a afirmar que el acercamiento objetivo sirve como medio para conseguir un fin. En otras palabras, que la “descripción” de un texto nos sirve para argumentar la “interpretación” de éste. Si observamos la descripción objetiva puesta en acción, nos daremos cuenta de que difícilmente constituye un fin en sí misma, pues la naturaleza de su metodología hace que sea una práctica inconsecuente, es decir, que no logra salir de sí misma. La virtud, por otro lado, consiste en lograr salir de ella y llegar a aventurar

---

<sup>13</sup> Las ideas de Demetrio no están incluidas en nuestro resumen inicial de la hermenéutica. Las obtenemos de Viñas Piquer (67-70).

una interpretación de orden más significativo (como vimos que intenta la hermenéutica) teniendo como punto de partida, pero sólo como eso, el análisis descriptivo.

## **Lector**

En lo que concierne al enfoque que privilegia el punto de vista del lector, la reflexión de Abrams dista mucho de la sensibilidad de la teoría contemporánea. Para éste, las teorías que atienden a la figura del lector son, una vez más, de corte clásico: es la dimensión retórica de la literatura: “lograr cierto efecto en el auditorio” (33). No es otra fórmula que la de la poética horaciana del *docere delectando*, es decir, del *enseñar deleitando*. En este sentido, los géneros literarios serán evaluados en función de su capacidad (o incapacidad) de lograr un efecto moral y social en el auditorio.

Por comodidad, dice el autor, podría llamarse a la crítica que [...] está ordenada con miras al auditorio, ‘teoría pragmática’, desde que considera la obra de arte principalmente como medio para un fin, como instrumento para conseguir que se haga algo, y tiende a juzgar su valor según sea su éxito en el logro de ese propósito (34).

Esta crítica tiene sus raíces, como ya señalamos, en la arte de la retórica. Conmover (*movere*), junto con enseñar (*prodesse*) y deleitar (*delectare*), “sirvieron por siglos para reunir bajo tres acápites la suma de los efectos estéticos sobre el lector” (35-36). El acento en cada uno de los tres pilares de este arte variará conforme transcurra el tiempo, pero, según Abrams, serán un elemento constante “desde los tiempos de Horacio hasta el siglo XVIII” (44). De hecho, es una crítica tan generalizada en Occidente, que si “se la mide por su duración o el número de sus adherentes, la visión pragmática, concebida en sentido lato, ha sido por consiguiente, la principal actitud estética del mundo occidental” (44). Se verá solamente suplida, como ya comentábamos antes, por las teorías expresivas.

En realidad, si observamos de cerca la caracterización que Abrams hace de las teorías pragmáticas, nos daremos cuenta de que son sólo un momento previo de las teorías

expresivas, son sólo un momento menos subjetivo, menos explosivo, menos *romántico*, de éstas. Consideremos los siguientes párrafos:

Hay, por cierto, la mayor variedad en el acento y en los detalles, pero la tendencia central de la crítica pragmática consiste: en concebir un poema como algo hecho con el propósito de obtener la respuesta que se desea en los lectores; en considerar al autor desde el punto de vista de las dotes y educación que ha de tener para lograr esa finalidad; en fundar la clasificación y anatomía de los poemas primordialmente sobre los efectos especiales que cada clase y variedad es más apta para lograr; y en derivar las normas del arte poética y los cánones de apreciación crítica de las necesidades y legítimas demandas del auditorio al que la poesía va dirigida (34-35).

La reglas [del arte], por ende, son inherentes a las cualidades de cada obra de arte excelente y, extraídas y codificadas, sirven por igual para guiar al artista en su quehacer y a los críticos para juzgar cualquier futura producción (36).

Podemos darnos cuenta, sin ir más lejos en el recuento de las palabras de Abrams, que las teorías pragmáticas son de hecho no una investigación del lector, sino otra manera de observar al autor, previa al romanticismo.

En este punto no podemos hacer más que distanciarnos considerablemente de su exposición. Irónicamente, la mirada que Abrams hace del lector está más centrada en el trabajo que el autor desempeña para conmover a éste. En otras palabras, el estudio del lector en Abrams es sólo un disfrazado estudio del autor. Es la manera como los ideales ilustrados de razón y universalidad “censuraron” de cierto modo al artista en su creación, que debía construirse bajo ciertas reglas estéticas con la única finalidad de reproducir el mundo y tener determinada repercusión en el espectador.

Desde nuestra perspectiva contemporánea, el estudio del lector comprende un universo mucho más vasto y complejo que, por una u otra circunstancia histórica, no fue destacado sino hasta la segunda mitad del siglo XX. Citando a Roland Barthes, y llevando a otro destino la visión que predomina en Abrams, podríamos asegurar que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (71). ¿En qué sentido se hace esta afirmación? En tanto que, analizando detenidamente la composición de un texto, uno puede llegar concluir que, en el momento que éste se separa de su autor, se convierte en materia lingüística (que

no en materia ontológica<sup>14</sup>) necesitada de ser actualizada (leída, interpretada) por alguien. Es el cambio de énfasis en la figura que otorga sentido al texto: se anula al autor como fuente de significación hegemónica y se mira hacia el lector como actualización *efectiva* de sentido. En este escenario, la obra literaria sólo tiene existencia en la conjunción entre dos elementos: texto y lector. En su dimensión independiente, ambos factores sólo existen como materialidad (texto) y subjetividad (sujeto), y sólo en su encuentro virtual surge la obra como tal.

Al integrar el factor *subjetivo* a la significación de la obra el panorama cambia considerablemente. Se relativiza. Podríamos decir que se *abre*, para ser congruentes con lo que hemos venido esbozando desde el comienzo de este trabajo. Es decir, la significación cabal de la obra ya no radica ni en el autor, ni en el texto en sí, ni siquiera en su momento histórico o social, sino que se le otorga (o se le regresa) al lector, en su individualidad o en su comunidad, el poder de decisión: el sujeto, con su poco o mucho saber vital, enciclopédico, intelectual o académico, va a realizar una lectura efectiva, fáctica, que puede llegar (o no) a constituirse como una lectura clásica. De hecho, la mayor parte de las lecturas de un texto que sentimos como clásicas (autorizadas), son lecturas parciales (hechas por lectores, especializados, pero al fin lectores) que han llegado a constituirse como lecturas canónicas.

En general, el estudio del lector es un fenómeno bastante reciente. En una visión histórica, podemos decir que no existe ninguna teoría o crítica que haya privilegiado su estudio por encima de los demás enfoques (sociedad, autor, texto), aunque, de una u otra manera, la figura del lector siempre estuvo ahí, escondida, implícita. En el ámbito contemporáneo podemos mencionar, como ejemplos de autores que tienden a privilegiar ya

---

<sup>14</sup> De ahí que muchas veces (aunque no siempre) sea más interesante investigar la figura del autor como función (en el sentido foucaultiano), más que como sujeto. La investigación del autor como sujeto (en su biografía, en su lugar de enunciación, en su psicología, etc.), como se verá adelante, es relevante sobre todo cuando sirve como pauta de interpretación para la obra, pero nunca como entidad que infunde un sentido inamovible al texto.

sea la conjunción entre obra y lector, ya sea la figura del lector mismo, a Gadamer, Betti, Ricoeur, Fish, Jauss, Iser, Rorty, tal como los vimos en nuestro resumen hermenéutico precedente; todos ellos pertenecientes al siglo XX.

El estudio del lector se reclama como fundamental a partir de la idea de que todo texto pasa por un lector: el lector es la condición de posibilidad de la existencia efectiva de la literatura. Si en este trabajo nos viéramos impelidos a ponderar alguno de los enfoques como fundamental, optaríamos por éste del lector. En cierta medida, nuestra tesis entera responde a la potencialidad tanto teórica como empírica de esta figura tan opacada históricamente.

En función de estas consideraciones históricas del lector, la conclusión de Abrams respecto de los cuatro enfoques tendría que modificarse:

De acuerdo con nuestro esquema de análisis, pues, ha habido cuatro orientaciones principales, cada una de las cuales ha parecido a diversas mentes agudas, adecuada para una crítica satisfactoria del arte en general. Y muy a la gruesa la progresión histórica, desde los comienzos hasta principios del siglo XIX, ha sido la teoría mimética de Platón y (con restricciones y reservas) de Aristóteles, pasando por la teoría pragmática, que dura desde la confluencia de la retórica en las eras helenísticas y romana casi hasta fines del siglo XVIII, a la teoría expresiva de la crítica romántica inglesa (y algo anteriormente, alemana).

No han sido cuatro sino tres los enfoques que han dominado la historia de la crítica en Occidente: sociedad, autor y texto; encontrando su lugar el lector apenas en los comienzos del siglo XX.

Por otro lado, en esta conclusión podemos observar dos aspectos. Por una parte, la tradición crítica a la que hace referencia Abrams se vuelve más evidente y se comprueba así su visión necesariamente sesgada. Pero por otro, confirma lo que hemos tratado de esbozar en las líneas precedentes: que es posible trazar una ruta histórica (y que de hecho existe) de análisis e interpretación teniendo como punto de partida para la categorización los cuatro enfoques: sociedad, autor, texto y lector.

En cuanto a éstos, habría que hacer una última mención. Tal como hemos ordenado su enunciación desde el comienzo (Sociedad, luego Autor, luego Texto, luego Lector) responde a la idea que tenemos de la comunicación literaria: la *sociedad* encarnada en sus instituciones (educación, familia, estado...) genera a un *sujeto-autor* con ciertos intereses y cierta visión del mundo determinados históricamente, el cual a su vez produce un *texto* que, por su naturaleza, posee tanto elementos subjetivos como intersubjetivos y que por su composición requiere siempre de la actualización de un *sujeto-lector* que, como el otro, posee ciertos intereses y cierta visión del mundo determinados históricamente, y los cuales se verán reflejados en su manera de interpretar.

Sin embargo, a pesar de que consideramos válida esta manera de encadenamiento de la comunicación literaria, en el presente trabajo nos hemos visto forzados a recurrir a otro ordenamiento. Este otro ordenamiento tiene como base la necesidad de una exposición más congruente de acuerdo con los contenidos de cada uno de los análisis efectivamente llevados a cabo en el resto de los capítulos. En breve: hemos puesto en primer lugar al *autor* debido a que la información biográfica, así como las menciones generales a la obra, hace que sirva como introducción al resto de las exposiciones. En segundo lugar situamos el *texto* con el fin, una vez más, de mostrar un panorama general sobre la obra, esta vez en términos estructurales. En tercer lugar hemos colocado a la figura del *lector*, pues una vez retratados el autor y su texto, se vuelve más ágil la transición hacia una lectura de estas dos dimensiones. Por último, situamos el enfoque de la *sociedad* al final porque sirve, en cierto sentido, como conclusión que otorga globalidad a las exposiciones precedentes, de manera que pueden observarse bajo un contexto específico, a saber, el de una sociedad históricamente determinada.

Como conclusión de este capítulo podríamos afirmar lo siguiente: al final, gracias al espíritu de nuestra época, que privilegia la integración de lo heterogéneo antes que la unidad de lo homogéneo, podemos hacer uso de toda la historia hermenéutica y de los distintos enfoques sociológicos, autorales, textuales o receptivos que se han privilegiado en diversos momentos, para desarrollar un estudio de la literatura más integral, más completo, menos prejuicioso y con más “verdad” teórica (de acuerdo con la visión acumulativa que proponemos) que los estudios de los siglos (e incluso décadas) precedentes. Es decir, según nuestra manera de mostrar las cosas, el momento actual de la hermenéutica es el momento de mayor *apertura* en la historia de la interpretación.

Este es nuestro punto de partida para los análisis literarios que vienen a continuación, donde tratamos, en cada caso, de privilegiar un enfoque (Autor, Texto, Lector y Sociedad) y atacar interpretativamente una obra: *Aura*, de Carlos Fuentes.

## **CAPÍTULO II**

### ***AURA: EL AUTOR COMO ESTUDIO LITERARIO. CARLOS FUENTES Y SU LUGAR DE ENUNCIACIÓN***

## 1. El autor como estudio literario

Al comienzo de este capítulo, sería importante recalcar la problemática que surge cuando se practica un acercamiento teórico-interpretativo al texto focalizando la figura del autor: normalmente se hace pasar por estudio del autor lo que en realidad es un estudio del texto. En otras palabras, se intenta igualar al autor con las estructuras textuales, pasando por alto el hecho de que aquel es hombre y éstas son materia lingüística. En realidad, cuando se focalizan las estructuras textuales, lo que se interpreta es el lenguaje (que en ningún sentido puede replicar la ontología del individuo), y no al hombre como tal. La operación contraria, a saber, partir del hombre para ver qué hay de él en el texto, nos parece aquí más un estudio del autor. Sin embargo, este enfoque acarrea cierto fenómeno que puede considerarse como una desventaja: las obras de cada autor aparecerían como ejemplos de su vida, que empiezan y terminan en él. Análisis como el biografista o el psicoanalítico son acercamientos que llevan a cabo esta segunda manera de abordar al autor, mientras que nociones como la de narrador, autor implícito, psicoanálisis de las figuras, función-autor, etc., son aproximaciones del primer tipo, que no rescatan una interpretación del universo subjetivo del autor, sino del universo textual de una obra determinada.

Ahora bien, viéndolo de este modo, podría pensarse que el estudio del autor no es un estudio literario, en el sentido de que lo que se analiza es el sujeto y no el texto.<sup>15</sup> Sin embargo, como hemos visto ya en nuestro recuento de la historia de la hermenéutica literaria, las tradiciones crítica y teórica se interesan en gran medida por la figura del autor, de manera que no es una figura o un enfoque dispensable. Tanto la tradición como la atracción natural que surge hacia el autor de una obra literaria nos compele a reflexionar sobre él.

---

<sup>15</sup> Esto es muy claro, por ejemplo, en un acercamiento estructuralista al texto: “Dejo de lado [...], de entrada, los estudios acerca de la biografía del autor, porque los considero no literarios” (Todorov, *Poética* 23).

Lo que aquí afirmaremos es que el estudio del autor sí es un estudio literario en el sentido de que nos proporciona una pauta distinta de interpretación, una pauta *más* de interpretación. Ya sea a partir de su biografía, ya sea a partir de lo que el propio autor enuncia sobre su obra, ya sea gracias a un psicoanálisis del sujeto aural, la teoría o la crítica pueden acercarse al texto y encontrar otro tipo de interpretación, que apuntará al mismo tiempo hacia al autor y hacia el texto.

Dicho esto, podemos poner en práctica nuestro primer análisis concreto de uno de los cuatro enfoques, el *autor*, en una obra literaria concreta: *Aura*, de Carlos Fuentes. Para ello, utilizaremos la noción de “lugar de enunciación”, esto es, haremos énfasis en el lugar intelectual, vital, institucional, etc., en el que Carlos Fuentes se encontró situado al tiempo de escribir *Aura*. Sin embargo, intentaremos llevar a cabo este movimiento interpretativo de una manera no ingenua. Partiremos de la idea de que todo aquello que conocemos sobre la vida y obra de Fuentes (un autor sobre el que se han escrito ya innumerables líneas) es al mismo tiempo un constructo biográfico por parte de la crítica y un universo creado por el propio autor. Amplias nociones con las que se lo relaciona habitualmente, como las de modernidad, identidad, autenticidad o mito, son rescatadas por la crítica y el autor para construir una imagen tanto de la obra de Fuentes como de su persona. Cuando estos temas se desarrollan una y otra vez desde distintas instancias, lo que surge es un espacio desde el que puede hablarse más o menos “autorizadamente” sobre el autor. Es decir, se construye un canon de interpretación; fenómeno que no es exclusivo de la obra y vida de Fuentes (pues es en realidad la manera común de actuar por parte de la crítica) pero que sí presenta en este autor un énfasis particular. De hecho, este espacio le sirvió al propio Fuentes (como veremos

adelante) para esbozar una idea de su literatura,<sup>16</sup> que aterrizará de manera repetida en los temas mencionados: mito, autenticidad, identidad, fantasía.

Hay que aclarar que no es nuestra intención implicar la idea de que fue la crítica la que inspiró la obra de Fuentes. Lo que intentaremos mostrar, más bien, es el hecho de que tanto su vida como tal, la biografía que la crítica ha hecho de su vida, y la interpretación que el autor hace sobre sí mismo, se mezclan productivamente en un crisol que da como resultado la obra ensayística y ficcional de Carlos Fuentes, así como la interpretación que se hace de ella.

---

<sup>16</sup> Ilustrativo de este fenómeno es el artículo “*Aura* (cómo escribí algunos de mis libros)”, que Fuentes escribe veinte años después de la publicación de *Aura*. En este texto se nota la fuerte influencia de la crítica en la propia concepción del autor respecto de su obra, sobre todo en cuanto al tema de la intertextualidad.

## 2. Fuentes y su lugar de enunciación

La vida de un individuo es un universo vasto de significación, referencialidad, subjetividad. Cuando nos acercamos a la vida de un autor, sobre todo para interpretar su obra, nos vemos forzados a atender detalles específicos. En otras palabras, la selección de los elementos biográficos para comenzar la interpretación es parcial, siempre enfocada al problema que se debe resolver. Así, del gran aparato crítico que se ha construido en torno a Fuentes, nosotros crearemos otro pequeño marco teórico en función de éste para desarrollar nuestro propio trabajo. Este espacio recuperará aquellos temas o nociones que ayudan a ilustrar una obra en específico: *Aura*, por lo cual, de entre el universo de afirmaciones que se han hecho sobre Fuentes, buscaremos aquellas que son más pertinentes para esta obra, como por ejemplo las que refieren lo extranjerizante de su vida, o aquellas que revelan sus intereses vitales, literarios y ensayísticos respecto de la identidad, el mito, la hechicería, y la oposición a cierto costumbrismo. Estos son algunos de los temas con los que la crítica ha ido definiendo a Fuentes y su obra, y son, sin duda, temas a los que el lector teórico se ha acercado con devoción para interpretar sus textos.

Comencemos, pues, con el relato de dichos temas. En cuanto a lo extranjerizante, todo comienza por la educación básica y el núcleo familiar. El autor siempre estudió en colegios de alto prestigio, a los que acudían los hijos de políticos y artistas. El Colegio Franco-Español es un ejemplo de ello. Gracias a “una educación que se extendía a lo largo de todo el año entre Washington y México”, Fuentes fue “una persona bilingüe y bicultural desde muy pequeño” (Leslie 26). Cuando radicó en Chile, por ejemplo, asistió al Colegio Grange, cuyo “programa no oficial pretendía transformar a sus estudiantes en europeos, en ingleses de buena ley” (31). Ya en la preparatoria, asistió también a un instituto extranjerizante: el Colegio Francés. Posteriormente se trasladó a Ginebra a estudiar en el Institut des Hautes

Études Internationales, y, de ese tiempo en adelante (1950), viajó a París y a otros lugares de Europa.

En lo que refiere a su tendencia “extranjerizante”, la crítica ha apuntado en dos direcciones para describir al autor. Por un lado, se afirma, aunque se tome de inicio por verdad apodíctica, que uno de los principales enfoques de Fuentes es el de ser mexicano, tanto en lo vital como en lo intelectual: “México dejó la marca más profunda en Fuentes, pues allí pasó todas sus vacaciones de verano cuando era niño y fue allí también donde se formó intelectualmente de la adolescencia a la madurez” (22).

Pero por otro lado, y esta segunda anotación es contraste pero también complemento de la primera, el autor se caracterizó por poseer no sólo la visión mexicana, sino que también fue capaz de observar desde ojos extranjeros. Según Fuentes, siempre es necesario “salir un poco a respirar aire puro, a tomar perspectivas” (citado en Rodríguez Monegal 29). De acuerdo con esta premisa, el autor conservó toda su vida su naturaleza de viajero. En palabras de Álvaro Ruiz Abreu, “Él aparecía como un escritor de ‘casa’ y a la vez de afuera”; “Fuentes tomó a México como el gran set donde iba a construir una gran película con dos historias constantes: la de casa y la del exterior” (75 y 76). Emir Rodríguez Monegal resume muy bien la capacidad de ese mirar doble en Fuentes: Uno de los resultados de su “peripatética educación” fue la posesión de “una amplitud de visión que no es fácil encontrar entre los intelectuales latinoamericanos, confiados, por lo general, al estímulo de las tradiciones locales”; “Aunque el tema de sus libros suele centrarse en México, no hay nada de arraigo chauvinista en su visión o en su lenguaje creador” (27).

Otro aspecto que va en consonancia con su lado “extranjerizante”, y que además nos ayuda en gran medida a observar la construcción crítica que se ha hecho de Fuentes, es su colaboración con la llamada *generación de medio siglo*. El periodo en que el autor vivió su

juventud fue propicio para un alejamiento de lo local: lo nacional ha experimentado una institucionalización que se observa como estancamiento, mientras que lo extranjero entra poderosamente en escena tanto en el arte como en la cultura como novedad productiva. Es este el momento en el que surge la conocida *generación de medio siglo*<sup>17</sup>, en la que se incluían jóvenes intelectuales “progresistas y cosmopolitas, muy refinados en lo político, [que] dominaban diversos idiomas”, entre los cuales Fuentes se sitúa en un lugar privilegiado: “Fuentes fue el catalizador de un proyecto que reunió a los miembros de su generación cuando eran estudiantes: la publicación de la revista que llevó el nombre de *Medio siglo*” (Leslie 39-40).

“Aunque inclinados apasionadamente sobre su realidad nacional”, comenta Claude Fell, “los escritores latinoamericanos de hoy tienen profunda conciencia del alcance continental y aun universal de esta realidad” (146). La generación de medio siglo, junto con el *boom* latinoamericano (otro magno grupo en el que se incluirá a Fuentes), es consciente de que sus miras no son sólo hacia lo nacional, sino que es hora de abrirse al mundo, pues el mundo se está volcando sobre cada nación. Su concepción universal de la cultura los obliga a beber de fuentes literarias de esta misma índole; en el caso de nuestro autor, uno de los principales abrevaderos fue el modernismo norteamericano: Dos Passos, Joyce, D. H. Lawrence y T. S. Eliot. Entre los autores más leídos por esta generación (además de los que tienen vínculos directos con las vanguardias) se encuentran también André Gide, Aldous Huxley y Thomas Mann (Leslie 42).

---

<sup>17</sup> Entre otros, el grupo lo integraban Víctor Flores, Sergio Pitol, Porfirio Muñoz Ledo, Miguel de la Madrid, Javier Wimer, Enrique González Pedrero; y más adelante: Elena Poniatowska, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Rosario Castellanos, Inés Arredondo, Josefina Vicens, Vicente Leñero, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Emilio Carballido, José Emilio Pacheco, Alí Chumacero, Jaime Sabines, Jaime García Terrés, Rubén Bonifaz Nuño, Marco Antonio Montes de Oca, y José Luis Cuevas.

Otro de los principales cometidos de estos jóvenes literatos era combatir la estética precedente, aquella que ponderaba lo regional, lo tradicional, lo rural. A pesar de obras como *La región más transparente* (1959) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), “para Fuentes la novela realista, informativa, documental, basada en grandiosos panoramas de la historia y la geografía, pertenecía al pasado: era obsoleta” (G. Durán, *La magia y las brujas...* 9). Los escritores de este periodo se enfrentan a la necesidad de sobrepasar el “costumbrismo”, renovando el lenguaje, la estructura, los temas, y atacando de frente al realismo (Fell 150). Para ese tiempo, la novela precedente se percibe como intoxicada de historia y sociedad; ahora la estética acuciante es la del mundo actual, que será perseguida por estos jóvenes, tomando de la tradición sólo lo necesario: “consistiría en mitificar un nuevo tipo de novela que fuera al mismo tiempo auténticamente latinoamericana y auténticamente universal” (G. Durán, *La magia y las brujas...* 9). Este “problema se le había planteado [a Fuentes] no solamente a título personal, era asunto de su generación” (Ruiz Abreu 75). En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes explorará una manera distinta de abordar lo real, así como las relaciones entre literatura latinoamericana y literatura universal (G. García-Gutiérrez, “Mito y realidad...” 63).

En esta misma lógica, se ha señalado a Carlos Fuentes y a Juan José Arreola como los primeros en desarrollar la nueva estética, como los autores que trajeron la modernidad literaria (Leslie 59). Respecto a esto, los críticos encontrarán una obra seminal en *Los días enmascarados* (1954), primera obra de ficción de Fuentes. En dicho texto, el autor desarrolla la fantasía y la innovación narrativa en contraste con la literatura precedente, de corte rural o folclórico. Cuando este libro de cuentos aparece, se lo ve como una suerte de anomalía en el continuum literario: “anomalía” que posteriormente se constituirá como el *modus operandi*

de la literatura latinoamericana (Leslie 50). Su novela corta *Aura* se integra en esta primera etapa de ruptura con el realismo tradicional.

Con los elementos hasta aquí traídos, es posible anotar ciertos aspectos de mayor alcance. Con la elaboración de Fuentes como un autor cosmopolita, que participa con igual destreza de lo nacional y lo extranjero, que es consciente de la literatura precedente y de la literatura contemporánea, y la manera como éstas entran en pugna, se autoriza en cierta medida al autor y a su obra para hablar de los magnos problemas del momento, que son la “identidad” mexicana y la literatura “auténticamente” nacional. No es extraño, por otro lado, el afán ecléctico de los autores de esta época; recordemos que será en estas mismas décadas cuando críticos como Antonio Cándido o Ángel Rama hablen de conceptos tales como *superregionalismo* o *transculturación narrativa*.<sup>18</sup> Dichos conceptos hacen referencia precisamente al problema que Fuentes está tratando de enfrentar: tomar lo mejor de la literatura y la cultura extranjera para fusionarlo con lo nacional. Esto con un doble fin: por un lado, mostrar la *interdependencia* que existe entre Europa y Latinoamérica, o entre ésta y EUA. Pero, por otro, realizar una obra que pueda jactarse de “auténticamente” nacional, una literatura que ya es consciente de sus dependencias y de sus innovaciones, y que se sabe ligada a la cultura universal.

Para construir esta obra, pensada como portadora de autenticidad, Fuentes se valdrá de dos aspectos fundamentalmente, que serán, digámoslo así, lo que otorgará un “sabor”

---

<sup>18</sup> Para una ampliación de estos conceptos, véanse “Literatura y subdesarrollo”, de Antonio Cándido (1986), en lo que respecta al superregionalismo, y “Literatura y cultura”, de Ángel Rama (2008), en lo que concierne a la transculturación narrativa.

nacional a la literatura: el del mito y la fantasía, que se entrelazarán para formular una noción de identidad y de literatura auténticas.<sup>19</sup>

A continuación veremos cómo es que esta construcción funciona en tres niveles: el vital, el intelectual (que se demuestra en sus ensayos) y el literario (que se revela en su obra de ficción).

Comencemos con el aspecto de la identidad. Algunos críticos y biógrafos han llegado a afirmar que la “carrera de Carlos Fuentes ha sido una meditación dilatada acerca de ese tema” (Leslie 10); que “la obra de Fuentes puede leerse como una búsqueda o una inmersión en ese pozo sin fondo que es la identidad” (Ruiz Abreu 76). Siempre se ha destacado que su carácter cosmopolita, aunado a su interés por la cultura latinoamericana, tiene como cometido final el encontrar una definición de la identidad: “De nacionalidad mexicana, Fuentes ha sido un íntegro hombre de América en busca de la comprensión de su herencia cultural, de su historia y de su identidad como ciudadano de América” (Leslie 21). Es decir, tanto en su labor artística y académica, como en el ámbito vital, Fuentes ha dedicado gran parte de su energía a indagar qué es o cómo es la identidad, en especial la mexicana y la latinoamericana. Cabe mencionar que esta faceta del ámbito intelectual es otra tendencia del momento, por la que el autor se vio atraído invariablemente: “Fuentes heredó el problema de la identidad como un tema de carácter fundamental para los intelectuales latinoamericanos del decenio 1940-1950 y como una cuestión de interés particular en un México en rápida transformación” (36). Así como Fuentes, muchos otros intelectuales se enfrascarán en esta discusión (46).

---

<sup>19</sup> Podríamos mencionar, como interpretación paralela, que el uso del mito y la fantasía le servirán a Fuentes, además de crisol para formular una literatura auténtica, como herramienta para poner en evidencia cierta *crisis de la modernidad* que él y sus contemporáneos (recordemos *Los hijos del limo*, de Octavio paz) notaban o intuían en la sociedad y en la literatura. La fantasía y el mito se oponen directamente a la razón y lo futurible de la modernidad ilustrada. Estos y otros aspectos se desarrollarán con mayor precisión en el Capítulo 4, cuando atendamos a las diversas lecturas que se han hecho de *Aura*, y en el Capítulo 5, cuando pensemos a *Aura*, precisamente, desde la crisis de la modernidad.

*Aura* no será la excepción (G. Durán, *La magia y las brujas...* 64); sin embargo, en *Aura* encontraremos más bien una indagación de la identidad en términos más generales, con sólo algunos matices referidos a lo específico mexicano. Lo particular de la identidad en *Aura* es que va íntimamente ligada al mito.

El mito es otro de los grandes temas recurrentes en la obra de Fuentes. Según Gloria Durán, “la producción más reciente de Fuentes [1976] se halla tan totalmente sumergida en las aguas míticas que es del todo imposible intentar acercarse a dichas obras sin hacer referencias continuas al mundo de la magia y los mitos” (*La magia y las brujas...* 13). Continuando con la reflexión, Durán afirmará que la utilización de la magia y el mito por parte de Fuentes no es en ninguna medida un “pasatiempo frívolo” (como algunos críticos del momento pensaron), sino que es en verdad una manera distinta del “realismo comprometido”, de tratar problemas profundos, como el de la identidad del sujeto o el del desarrollo histórico (14).

Para Fuentes hay una realidad “íntima e intemporal” en México, que hace que su historia se repita una y otra vez, sólo cambiando los personajes y el espacio: “Para el autor, la cultura latinoamericana conoció tres niveles sucesivos: la utopía, en la visión idílica del continente y de sus nobles salvajes; la epopeya, con la intrusión de la historia; y hoy día, el mito, cuya intemporalidad permite reactualizar el pasado, disolverlo en un presente sin fronteras” (Fell 151). O en palabras del propio autor: “No hay progreso histórico, hay un simple presente perpetuo, la repetición de una serie de actos rituales” (Carlos Fuentes, citado en Fell 152). Cabe mencionar, como lo observaremos después en *Aura*, que esta repetición no es exclusiva de los hechos, sino también de los sujetos: el mito del *doblo* está presente en gran parte de la obra de Fuentes. Octavio Paz, gran teórico del mito y del tiempo circular, comparte con Fuentes la idea de “una realidad fragmentada, hecha de mil pedazos (el

pasado), que formaba parte del mundo moderno” (Ruiz Abreu 79). Es decir, la actualidad está conformada por esos millares de fenómenos históricos: no hay innovación sino actualización. El regreso al pasado no es con el motivo de permanecer ahí, sino con la intención de “mostrar el ritmo de la historia como movimiento cíclico” (80). Según la literatura de Fuentes, los mexicanos son prisioneros del pasado.

Para Fuentes, el hombre se pierde en el tiempo, queda atrapado en el “laberinto de la historia”. De ahí que en su obra de ficción existan múltiples personajes que se han desdoblado o se han repetido en el tiempo, entidades que no poseen una existencia “pura”, sino que están ceñidos a la existencia de sus antepasados míticos. Es siempre el mismo hombre errante que ha quedado atrapado en la historia, manifestado en distintos lugares y en distintas épocas, pero siempre con la misma carga de la historia mítica sobre sus hombros: morir para renacer (como en *Aura*). Así, en la obra de Fuentes, historia e individuo quedan vinculados por esta relación con la lógica del mito: los “procesos biográficos de un individuo y de la historia se empalman e igualan” (García-Gutiérrez, “Mito y realidad... 52-53”) bajo la fuerza de la repetición. El siguiente comentario de Georgina García-Gutiérrez reafirma en gran medida esta idea:

La vida de los hombres o de las naciones, para Fuentes, toma su rumbo, orienta su curso, se tuerce o recompone en días precisos que abren o cierran ciclos. Se nace y muere simultáneamente. Renacimiento o muerte, componen la cadena de ciclos de una historia personal integrada en los amplios círculos históricos (*Aura*, 1962, el renacimiento) (55).

El sistema mítico es circular, donde cada círculo encierra a otro y juntos componen una estructura cíclica, en lo temporal, en lo espacial y en lo subjetivo.

Se ha pensado que uno de los cometidos del autor al hacer tal énfasis en el mito, en recalcar la repetición ritual de los hechos e individuos, es subrayar, “a contrapelo del olvido o la ignorancia con que a veces los hombres y las mujeres contemporáneos encaran la historia” (García-Gutiérrez, “Mito y realidad...” 57), la necesidad de tener una conciencia

histórica, de conocer el pasado y saber volver funcional ese conocimiento en el presente, pues de otra manera el mexicano estará condenado a la repetición mítica, es decir, irracional, mágica. El cometido del individuo y de la historia es buscar una identidad en la repetición, encontrar un asidero. La utopía y la epopeya como manera de historizar quedan atrás, según Fuentes, y lo que permanece como posibilidad de hacer historia, de subsanar esa historia mostrenca, es el mito (G. Durán, *La magia y las brujas...* 10-11).

Fuentes es un 'pesimista-optimista', es decir, cree que el futuro debería aportarnos una sociedad mejor, más justa, más humana, y al mismo tiempo duda de que tal cosa vaya a ocurrir automáticamente, incluso de que suceda en nuestra época. De ahí que mantenga una puerta abierta hacia el pasado, los mitos eternos, el eterno retorno (M. Durán 91).

“Es ésta la razón por la que el mito ha llegado a ser un vehículo tan importante para Fuentes; esto nos permite ‘reactuar el pasado’” (G. Durán, *La magia y las brujas...* 202). Eduardo

Thomas Dublé también observa en Fuentes una actitud positiva ante el mito:

La aproximación entre poesía y memoria histórica conduce a Fuentes a encontrarse con la idea de la historia que sostiene el pensador italiano del siglo XVIII Juan Bautista Vico, para quien la evolución de las civilizaciones se comporta de manera que cada momento periodal incorpora la memoria de las etapas precedentes, con sus logros, fracasos, problemas irresueltos y legados valóricos. La presencia del pasado en el presente es causa de que jamás una época reproduzca de manera idéntica a otra anterior: el modo de desarrollarse el tiempo histórico se asemeja más a una espiral, de evoluciones cada vez más amplias, que al circuito cerrado y siempre idéntico del tiempo cíclico ([parág] 2).

Es decir, México, la historia, tiene oportunidad de transformación, de cambio, no está condenada a la repetición inconsciente sino que posee la capacidad de reformularse conscientemente.

De la mano de la visión mítica, tanto de la historia como del individuo, habría que mencionar otro aspecto que se ha señalado como vínculo entre vida y obra, a saber, la relación entre el autor y el tema de la magia y las brujas. Este es un tema que viene a reforzar la visión mítica del autor; es, por decirlo así, uno de los detalles que ayudan a la elaboración total de ese universo que se ha creado para interpretarlo.

Hay un primer momento en la vida de Fuentes, según la reflexión de éste mismo, en que estos temas entran en su vida, especialmente el de la hechicera: a los siete años de edad, Fuentes observa un cuadro de la emperatriz Carlota, una imagen a partir de la cual concentrará horas de reflexión y que culminará en la lectura de múltiples textos relacionados con hechicería, mito y magia. La figura de la hechicera o bruja aparece desde los inicios de la obra de Fuentes, y se repetirá a lo largo de su producción literaria; Gloria Durán ha reflexionado, a partir de la teoría jungiana de los arquetipos, y en especial del arquetipo del *anima*, sobre dicho interés por parte del autor.<sup>20</sup> Como veremos en nuestro análisis, gran parte de la utilización del tema de la hechicería corresponde con la visión rupturista que posee la generación de medio siglo, cuyos postulados antimiméticos se ven concretizados en las obras de Fuentes gracias, entre otras cosas, a la aparición de la magia y las brujas. No está de más mencionar que esta concretización específica surge en gran medida de experiencias vitales (como explicaremos en el próximo apartado).

Ahora bien, al final de este recorrido, debemos mencionar (y es este el punto en que queremos hacer énfasis en este capítulo), que las tematizaciones anteriores: lo realista vs lo fantástico; lo fantástico como una segunda realidad, incluso más real que la primera; la literatura auténticamente nacional; la temporalidad mexicana como una temporalidad mítica; el tema de la brujería; etc., son esquemas de interpretación que provienen muchas veces (por no decir siempre) de lo que el propio Fuentes ha declarado sobre su obra o sobre su quehacer artístico, y que la crítica los ha desarrollado en busca de la fidelidad a aquello que antes hemos nombrado como *intentio auctoris*. A continuación ofrecemos algunos ejemplos de

---

<sup>20</sup> Véanse en especial la Introducción y el Capítulo I de su libro *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*; además de la totalidad de su artículo “La bruja de Carlos Fuentes”.

palabras de Fuentes que se corresponden con lo que ha dicho la crítica y que hemos citado arriba:

En cuanto al tema del realismo vs literatura fantástica, Fuentes sentencia: “A los escritores de mi generación se nos planteó, frente a ciertas herencias que recibimos, el problema de cómo superar la novela realista, naturalista, de tesis, sin verdadera validez literaria y, al mismo tiempo, cómo superar el ejercicio artificial del arte por el arte” (citado en Carballo V). Es decir, ni la ramplonería del realismo mal logrado, ni la inconsecuencia del esteticismo; Fuentes buscaba una síntesis: lograr una gran estilización en la escritura, sin llegar al mero trabajo de la forma, añadiendo temas de preocupación social o humana en general. “Inmersos en esta crisis [la del realismo burgués]”, dice Fuentes, “pero indicando ya el camino para salir de ella, varios grandes novelistas han demostrado que la muerte del realismo burgués sólo anuncia el advenimiento de una realidad literaria mucho más poderosa” (*La nueva novela...* 22). Esta idea va en relación directa con la concepción que Fuentes posee de la literatura fantástica: para él, la fantasía constituye una “segunda realidad”, en ocasiones más verdadera que la evidente, de ahí su interés por la literatura fantástica: “Siempre he tratado de percibir detrás de la apariencia de las cosas una realidad más tangible, más real que la realidad evidente de todos los días”:

No hay una construcción lógica de la primer realidad, tal como se presenta en la vida. Por el contrario, es irracional y sólo un esfuerzo intelectual, lógico, le da a esa realidad una semblanza comprensible. La vida cotidiana no está ordenada lógica ni intelectualmente. Entonces, el colocar uno al lado del otro elementos de la realidad en apariencia no ligados entre sí crea la fantasía [...] La fantasía es una realidad cotidiana más evidente que la realidad que construimos mentalmente y que nos permite vivir, nos permite abandonar esa irreductibilidad lógica de lo dado (citado en Carballo V).

Para Fuentes, el realismo burgués ya no da cuenta de la situación histórica de él y sus congéneres: “De la misma manera que las fórmulas económicas tradicionales del industrialismo no pueden resolver los problemas de la revolución tecnológica, el realismo burgués [...] no puede proponer la preguntas y respuestas límite de los hombres de hoy” (*La*

*nueva novela...* 22). En esta vía, la única literatura que dará cuenta de “nuestro tiempo” (ese mundo que se gesta en los años sesenta del siglo XX), según Fuentes, es la literatura de carácter mítico (como se verá adelante), ayudada de lo fantástico.

Ahora, recordemos que una de las preocupaciones literarias de Fuentes fue la formulación de una literatura que unificara rasgos nacionales y rasgos universales, pues esta era la única posibilidad de generar literatura “auténtica” en un mundo descentrado (es decir, cuyos centros —eurocentros— se han desplazado). Para Fuentes,

el escritor occidental sólo puede ser central reconociendo que hoy es excéntrico [fuera del centro], y el escritor latinoamericano reconociendo que su excentricidad es hoy central en un mundo sin ejes culturales. // Los latinoamericanos —diría ampliando un acierto de Octavio Paz— son hoy contemporáneos de todos los hombres. Y pueden, contradictoria, justa y hasta trágicamente, ser universales escribiendo con el lenguaje de los hombres de Perú, Argentina o México (*La nueva novela...* 41).

Para él, se trata de “encontrar toda una serie de correspondencias y de afirmaciones en las relaciones abiertas de la cultura” (citado en Rodríguez Monegal 35), con el fin de producir una literatura, y por tanto una cultura, auténticamente nacional y auténticamente universal. Este sistema de correspondencias entre lo nacional y lo extranjero se va a desarrollar por parte de la crítica en la propia figura vital de Fuentes, en su literatura, y ambos en relación con el elemento fantástico.

Otro de los magnos temas con los que hemos visto que se vincula a la obra de Fuentes es el tema de la identidad, del mito, y de los dos puestos en relación. Fuentes también emitió en su momento juicios acerca de estos temas, a los cuales la crítica se ha acercado con particular interés:

Siempre me he preguntado si algún otro país, salvo Rusia y España, se ha preocupado tanto por el sentido de su identidad nacional, como el nuestro [...] Pero las raíces de las verdaderas obsesiones nacionales han sido muy distintas. Si la de España es agónica (¿dónde, cómo, por qué se puso el sol?) y la de Rusia mesiánica (¿es esta tierra la cruz en la que el pueblo portador de la verdad deber sufrir en nombre de todos?), la de México ha sido mítica: ¿podemos, simultáneamente, hacer presentables todos nuestros pasados y utilizarlos para la comprensión y la justificación tanto de la vida interna como del orden externo de las cosas?” (“Radiografía...” 62).

Y en cuanto al mito en concreto:

Me importa mucho la zona mítica [...] Se me ocurre que nuestra cultura y nuestra literatura, las de América Latina, han pasado por tres etapas más o menos convulsivas o más o menos fluidas, y que esta experiencia latinoamericana tiene una proyección universal, con correspondencias reales en la cultura europea, en la cultura norteamericana e, inevitablemente en las culturas del Tercer Mundo a medida que se desarrollen. Yo creo que estas tres cadenas, estos tres círculos, a veces tangenciales, son la utopía, la epopeya y el mito. América entera, el continente, fue descubierto y pensado como una utopía. Es el mundo de Tomás Moro, pero el mundo de Tomás Moro sometido a la práctica. La utopía propuesta es inmediatamente negada, destruida por las necesidades concretas de la historia. Cortés le da en la chapa a Tomás Moro y la necesidad histórica hace que la utopía ingrese en la epopeya. Hemos vivido bajo el signo de la epopeya casi toda nuestra vida; nuestras novelas han sido épicas y nuestro arte ha sido épico, pero en el momento en que se agota esta capacidad épica, parece que no nos queda sino una posibilidad mítica, una posibilidad de recoger el pasado, de salir de ese pasado, que es pura historia, historia mostrenca, para entrar en la dialéctica. Salir de la historiografía, de la redacción de la historia, para entrar en la dialéctica, que es hacer la historia y hacerla con mitos que nos dan los hilos de Ariadna de todo ese pasado utópico y épico para convertirlo en *otra cosa*. A través del mito re-actuamos el pasado, lo reducimos a proporción humana [...] Esta concepción va seguramente a influir mucho más sobre otras novelas que voy a escribir en el futuro (citado en Rodríguez Monegal 49).

Para Fuentes, “Hoy [...] la novela es mito, lenguaje y estructura [...] La fugacidad de la burguesía se debió, entre otras cosas, a su incapacidad, en señalado contraste con otras culturas «clásicas» y «primitivas», para crear mitos renovables, impedida por la voraz futuridad que fue su sello de origen. Paradójicamente, la necesidad mítica ha surgido en Occidente sobre las ruinas de la cultura que negó al mito” (*La nueva novela...* 25). La imaginación mítica permite (contrariamente a la razón ilustrada) el “lenguaje [...] de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura” (*La nueva novela...* 41).

En la concepción de Fuentes, en “México nada funciona como funciona sin la fachada del mito” (“Radiografía...” 62); “México es el país del instante, el mañana es totalmente improbable, peligroso: a uno lo pueden matar en un bar, a la vuelta de una esquina, porque miraste feo, porque comiste un taco. Vives el hoy porque el mañana es improbable” (citado en Rodríguez Monegal 31). El tiempo de México no es el futuro; el verdadero tiempo de México es el del mito, el de la circularidad, el de la repetición.

El otro tema, y último en esta enumeración, es el de la puesta en relación de la obra de Fuentes con las brujas. En este tema es donde tal vez se vuelve más evidente la aprehensión

de la *intentio auctoris* como pauta de interpretación para su obra. Permítasenos mostrarlo con un ejemplo que, entre otras cosas, adelanta desde ya nuestro análisis sobre *Aura*. Veamos un fragmento de una carta escrita a Gloria Durán en 1968, en la que Fuentes vuelve explícitos (y con ello otorga una pauta de lectura) los referentes literarios y vitales que lo llevaron al tema de las brujas (y en especial a las brujas de *Aura*):

Recuerda usted [se dirige a Durán] que cuando le preguntaron a Alfonso Reyes si podía detectar las influencias literarias en Rulfo y Arreola, don Alfonso contestó: "Sí, dos mil años de literatura." Claro, la señora Borderau y la condesa Ranevskaya [...]; pero también la miss Havisham de Dickens, la figura arquetípica de la bruja de Michelet, las viejas (para limitarnos esta vez a Latinoamérica) de Bianco y Donoso (*Sombras suele vestir* y *Coronación*). En fin: se podría trazar un antiquísimo linaje. Pero si no salimos de mi propia obra, verá usted que existe esa obsesión con lo que Octavio llama "la encantadora, la bruja, la serpiente blanca", primero en mi cuento "Tlactocatzine, del jardín de Flandes" (la vieja y loca emperatriz Carlota), luego en la *Región más transparente* (la anciana hechicera, Tonantzin desplazada a la vecindades, Teódula Moctezuma) y, al tiempo que escribía *Aura*, en el personaje de la vieja Ludivina, encerrada en el único cuarto de un casco incendiado, en *La muerte de Artemio Cruz*. Pero si le soy totalmente franco, esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y, después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta, recostada dentro de un féretro acojinado, tocada con una cofia de niña: la Carlota que murió, loca, en un castillo, el mismo año en que yo nací. Las dos carlotas: Aura y Consuelo. Hasta el fin le escribía cartas de amor a Maximiliano. Correspondencia entre fantasmas. Es toda una parte de nuestra historia y de nuestra vida: la historia de todo lo que no puede morir porque jamás ha vivido (209-210).

El aspecto de la magia y las brujas es un excelente ejemplo para sustentar la tesis de Fuentes como un constructo por parte de la crítica y de él mismo: a partir de un evento vital, datable en la historia (el encuentro del pequeño Carlos con la imagen de Carlota), nace toda una serie de especulaciones por parte del autor y de la crítica que llegan a consolidarse como la pauta sugerida de interpretación para todas las obras literarias de Fuentes que toquen los temas de la hechicería. Lo mismo sucede con el problema de la identidad y con la concepción mítica de la historia y del individuo mexicanos: la crítica o el autor toman un elemento base y lo desarrollan a tal grado que llegan a constituirlo como una "verdad", que será la visión "autorizada" para la interpretación. (Nuestra tarea no es, por supuesto, desacreditar este procedimiento, sino simplemente hacer ver su funcionamiento, sobre todo en lo que respecta a la relación entre el autor como persona y su obra literaria).

Gran parte de la crítica (sobre todo la de las primeras décadas posteriores a la publicación de *Aura*) ha interpretado a los personajes de esta novela corta en consonancia con lo que el propio Fuentes ha predicado sobre su obra. En específico nos referimos a la identificación de Aura/Consuelo con la figura histórica (pero también literaria) de la emperatriz Carlota (Carlota la joven y Carlota la vieja, respectivamente), y a la equiparación de Felipe Montero/General Llorente con el emperador Maximiliano. Fuentes ha expuesto en repetidas ocasiones que dichas figuras históricas son las que fundamentan por lo menos dos personajes de su obra: la bruja de “Tlactocatzine del jardín de Flandes” y la vieja Consuelo en *Aura*. Respecto de estos dos textos en particular, se ha extendió una relación que podríamos considerar como de “semilla y planta”: como si el primero, “Tlactocatzine”, fuera la inspiración del segundo, *Aura*. Dichas interpretaciones (“Tlactocatzine” como inspiración de *Aura* y la emperatriz Carlota como verdadero trasfondo), que han sido explotadas por varios críticos, vienen, pensamos, no directamente del análisis de las estructuras textuales sino de la aceptación de la *opinión* del autor sobre su propia obra. Como casos sobresalientes podríamos mencionar, por ejemplo, el artículo “La bruja de Carlos Fuentes”, de Gloria Durán, quien hace ver que la preocupación de Fuentes por las brujas es vital y no sólo una moda: “«Cada cuento se escribe con un fantasma a tu espalda», dice Fuentes en una entrevista con Harss y Gogmann, hecha en *Into the Mainstream (En la corriente principal)* y el fantasma personal de Carlos Fuentes es Carlota” (256); y adelante: “Ludivinia y Consuelo [...] Viven del mismo molde que el expectro de *Tlactocatzine*..., cuya inspiración, según hemos visto, fue la emperatriz Carlota” (255).<sup>21</sup> O “Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes”, de Lanin Gyurko:

---

<sup>21</sup> El hecho de que Gloria Durán considere a Carlota como referencia obligada no es cuestión menor pues, como veremos en nuestro capítulo sobre el estudio de la recepción crítica de *Aura* (Capítulo 4), los trabajos de la

Like «Tlactocatzine,» *Aura* too fuses reality and the supernatural, historical, psychic, and mythic time. Corresponding to the indomitable figure of the aged Carlotta is the one-hundred-nine year old Consuelo. Like the historical Carlotta, the beautiful and fiercely proud Consuelo succumbs to insanity at an early age [...] Fuentes himself comments in a letter [addressed to Gloria Durán] on the mad Empress as the inspiration for Consuelo/Aura (95).

Y más adelante:

Both Consuelo and the historical Carlotta live in madness for more than a half century. Maximilian was assassinated in 1867, the fateful year in which Consuelo had married Llorente –a general in Maximilian's army. Like the Austrian Archduke with the young and vivacious Carlotta, whom he married when she was seventeen, Llorente is entranced by his fifteen-year-old bride Consuelo. Even the sterility of Llorente is paralleled in the childless marriage of Maximilian and Carlotta (96).

También Blanca Merino entra en este juego interpretativo:

Consuelo y Carlota no sólo tienen una cercanía fonética, sino que, mediante ellas, Fuentes ha logrado reunir el arquetipo, la Consuelo de Michelet y el personaje histórico, Carlota, emperatriz de México, de la misma manera que hace converger a los otros dos dobles, Llorente y Felipe, en una misma persona [...].

Consuelo es Carlota en su lecho de muerte, la Carlota cuya fotografía encontró Fuentes en el archivo Casasola [...]. Consuelo es también la Carlota estéril de la que se rumoreaba que buscaba una cura de hierbas medicinales para la infertilidad; Aura es Carlota en su juventud, la ambiciosa joven emperatriz de México; Blasio, el joven mexicano secretario de Maximiliano, es también Montero, [...] Llorente es Maximiliano, que también murió sesenta años antes que su esposa y escribió igualmente sus memorias, y Felipe es Maximiliano, el emperador que se mantendrá en una juventud eterna porque murió a la edad de treinta y cinco años" (145-146).

Edgar Paiewonsky-Conde (un autor que es citado frecuentemente en relación con *Aura*) no deja de opinar también al respecto:

En la conocida carta de Fuentes a Durán, identificando a la emperatriz Carlota como la inspiración de Consuelo/Aura, dice: «la Carlota que murió loca en un castillo el mismo año que yo nací, las dos Carlotas: Aura y Consuelo», 249. Con esta alusión a la coincidencia de la fecha sugiere el autor que Carlota no es sólo la fuente histórica del doble personaje, sino también la raíz secreta de su propio ser (154).

También Elsa Ramírez Mattei participa en esta exégesis autoral:

Todo lo cual [se refiere a las fechas y acontecimientos registrados en los manuscritos de Llorente] hace sospechar al lector de una identificación muy fuerte del general con la figura histórica de Maximiliano de Habsburgo. Hay algunas relaciones entre los personajes de la novela y los históricos Carlota y Maximiliano: la locura de Consuelo y la de Carlota; Consuelo se casa con Llorente el año que muere Maximiliano; el archiduque se casa con la joven Carlota, de diecisiete años, y Llorente se casa con Consuelo, de quince; Llorente y Consuelo no pueden tener hijos, como ocurre a Carlota y Maximiliano; los sueños imposibles de Felipe sobre la magna obra histórica de América tiene un paralelismo con los sueños de conquista con que Napoleón III engaña a Maximiliano (249-250).

---

autora han sido de los más citados respecto de la obra, sin dejar de mencionar que la carta que Fuentes le dirige y que hemos citado más arriba constituye uno de los pilares en la interpretación autoral que se ha hecho de *Aura*. Además de los que se mencionan enseguida, hay otros que también citan la carta a Durán o lo contenido en ella como clave de interpretación: Manuel Durán (95), Alicia Galaz-Vivar Welden (117), Georgina García-Gutiérrez ("El espejismo..." 107-108), Genaro J. Pérez (19), Janet Pérez (142), Aziza Bennani (199).

Así podríamos continuar con una larga lista de autores que se adhieren a esta visión de *Aura*. Sin embargo, las notas que hemos traído nos parecen suficientes para evidenciar una cuestión interesante para nuestro trabajo: la opinión o la interpretación que el autor tiene sobre su propia obra se ha constituido como un criterio válido (si no es que como privilegiado) a la hora que los hermeneutas se acercan a la obra. El resultado de esto es que la opinión del autor sobre su obra se convierte en la pauta obligada de interpretación. Nuestro trabajo consiste, como ya lo hemos venido esbozando, en derrumbar las interpretaciones univocistas y mostrar que dichos acercamientos siempre están anclados en una “creencia”, y no en algo fáctico. El caso de la emperatriz Carlota en la obra de Fuentes nos da un ejemplo susceptible de deconstrucción interpretativa.

Podría argumentarse que muchos de los puntos que hemos tocado aquí pueden observarse de múltiples maneras y no sólo atendiendo a la vida del autor. Esa sería justamente la tesis que intentamos probar en la globalidad de este trabajo: la interpretación múltiple del texto literario, en la que cabría una que focaliza al autor, desde donde se explica el texto en función de su vida, ya sea consciente o inconsciente.

En este ejemplo que hemos traído se basa nuestra idea de que la crítica muchas veces se compromete “de más” con la intención autoral. En lo siguiente intentaremos mostrar cómo, en el caso concreto de *Aura*, las tematizaciones anteriores (realista vs fantástico, literatura auténticamente nacional y auténticamente universal, identidad, mito, brujas, etc.) forman un entramado complejo entre la obra como tal (texto), lo que Fuentes ha dicho de su obra (intención autoral), y lo que la crítica ha dicho de la obra (interpretación) pero también de lo que la crítica ha dicho sobre lo que Fuentes ha dicho sobre su obra (interpretación en función de la intención autoral).

### 3. Fuentes en *Aura*. La *intentio auctoris* como constructo

En este apartado nos vamos a ocupar de las proyecciones temáticas del autor existentes en una de sus obras literarias: *Aura*. Como síntesis de lo anterior (que fue un esbozo del autor que servirá de marco interpretativo para el siguiente análisis), podemos decir esto: tanto la crítica como el propio autor han tomado elementos de su vida y su obra para realizar una construcción explicativa, ya sea de Carlos Fuentes como persona, ya sea de sus textos de ficción. Este constructo (que por supuesto no está exento de validez interpretativa) gira entorno a varios elementos: rescata la constitución híbrida de la infancia y adultez de Fuentes, que combina lo mexicano con lo extranjerizante; y se fija en su gusto o interés tanto vital como intelectual por los temas de la *identidad*, el *mito* y las *brujas*.

Hemos dicho en una sección anterior de este trabajo que gran parte de la tradición de la hermenéutica literaria parte del autor para explicar las ideas del texto. Esta preocupación por conservar la “voz” del autor nace seguramente de la consideración del artista como un “inspirado”, como ente productor de objetos estéticos, como conciencia lúcida de la comunidad. Esta idea tiene sus raíces, tal vez, en el recuerdo de los poetas griegos alentados por las musas, y tiene, sin duda, su máxima expresión en la ponderación romántica del poeta. En la tradición hermenéutica, a este afán de rescatar lo que el autor quiso decir se le ha señalado como recuperación de la *intentio auctoris*.<sup>22</sup> En el siguiente análisis, nosotros trataremos de identificar en el texto lo que la crítica y el autor han *construido* como *intentio auctoris*. Es decir, no intentaremos mostrar cuál fue la intención del autor al escribir el texto o si dicha intención fue depositada como ideas textuales (o si siquiera existe), sino que

---

<sup>22</sup> Véase, para una breve reseña de lo que en la tradición hermenéutica se ha constituido como *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, Umberto Eco, “Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”, 2003.

habremos de identificar en la obra lo que antes encontramos en la crítica y en el autor mismo: el continuo señalamiento de la *hibridez* (mexicano/extranjero), la *identidad*, el *mito* y las *brujas*, como configuración de una *intentio auctoris*.<sup>23</sup>

Tanto el lector especializado como el lector común tienden a idealizar a la figura del autor, se inclinan a verla como una posible explicación de su obra. Es en este sentido que podemos hablar del autor como un estudio literario: con su vida, con su obra, con la *intentio auctoris* que la crítica o el mismo autor crean, es posible explicar o volver menos oscuras ciertas estructuras del texto, iluminar algunos recovecos. En pocas palabras: otorgar un sentido más al texto.

En seguida ensayamos el análisis que nos hemos propuesto de *Aura*, el cual combina el texto, la intención del autor (o por lo menos lo que se ha visto como tal) y el rescate que la crítica hace de ambos.

Blanca Merino caracteriza de esta manera la mansión de Consuelo: “La casa de Consuelo representa un mundo opuesto e inverso a todos los axiomas científicos e históricos por los que se ha regido Montero. No es un mundo dominado por la cultura, sino un mundo que se rige por las leyes de la naturaleza, del mito y de la imaginación” (141). Según Alicia Galaz-Vivar, cuando Felipe Montero, acompañado del lector, ingresa a la mansión de

---

<sup>23</sup> Las palabras de Georgina García-Gutiérrez resumen bastante bien nuestra visión, sobre todo en cuanto a retomar la mirada de Fuentes como “pauta” de interpretación: “El escritor y el crítico o teórico de la novela que coexisten en Fuentes marcan sus explicaciones sobre la obra ajena o la propia. Debe subrayarse la necesidad en su vida literaria de aclarar dudas sobre sus textos o, mejor aún, de proponer pautas de lectura [...] Como también es un lector profesional brillante, sus aclaraciones tienen un peso especial” (“Géminis...” 61). El artículo de Graciela P. Rosenberg, “*Aura*-México: realidad o sueño”, es especialmente destacable en tanto seguimiento de esta lógica: a cada paso intenta ejemplificar textualmente lo que Fuentes propone como “explicación” de sus textos. También podemos mencionar el artículo “Intention and technique in Fuentes’ ‘*Aura*’”, de Peter Standish, cuyo cometido esencial es identificar en *Aura* lo que antes hemos llamado *intentio auctoris*: “In this article I shall explore a number of *Aura*’s main themes and stylistic features, some of which have been the main focus of earlier criticism; ultimately, however, my aim is to discover some interrelation between these features, to find out how they may be said to form a coherent whole, and to offer an explanation of them in terms of the author’s intention” (293).

Consuelo, el “tiempo parece haberse detenido. Estamos en el ámbito de lo mítico” (117). Para la autora, “Carlos Fuentes nos entrega en *Aura* la persistencia del mito que se mezcla con la magia y la hechicería por virtud del amor, el sentimiento de motor más fuerte y creativo” (120). Otra autora, Linda I. Koski, se proclama en opinión similar: “Nor is *Aura* simple a horror story, a gothic tale, a magical story, or a political metaphor; more than anything it is a history of love. It is a love directed against the limitations of space, time, and death” (127). Podemos considerar válida esta manera de ver *Aura* para comenzar nuestro análisis, con la salvedad de las posibles complicaciones que se puedan presentar.

La caracterización que se hace de Montero puede servirnos de punto partida. Éste introduce lo que van a ser los temas destacados del relato, que no son otros que aquellos que hemos venido mencionando. Un aspecto que sobresale desde el comienzo es aquella dualidad entre lo extranjero y lo mexicano: Felipe Montero es un fluido francoparlante, conocedor de la cultura francesa, ex-becario de la Sorbona. Este afrancesamiento que percibimos desde el inicio en Montero, no sólo se notará en el nivel de los personajes, sino también en el de la narración: como en muchas otras obras de Fuentes, hay fragmentos, diálogos, descripciones, etc., en una lengua extranjera, en este caso el francés. Cabe incluso decir que tales inserciones no son meros “adornos”, algunas poseen detalles acerca de los personajes y de la intriga en general. Por supuesto el texto está en su mayoría escrito en español, pero estas intervenciones del francés no son poco significativas. El hecho de oscilar entre dos idiomas, entre dos culturas, contribuye a generar ese ambiente de inestabilidad, de dualidad, que caracteriza a todo el relato.

Otro de los temas que de inmediato se destacan es el del mito y, en específico, el de la temporalidad mítica, el de la ruptura con la historia cronológica. La historia se presenta en distintos niveles: la relación de la historia con el sujeto, con la historia oficial, con la

temporalidad histórica. Felipe Montero es historiador de profesión, y por tanto posee una relación específica con la temporalidad: el historiador, profesión moderna, observa tradicionalmente a la historia con una mirada cronológica. Dicha temporalidad se pondrá en duda conforme la narración se vaya desarrollando, hasta el punto de llegar a ser sustituida por la del mito, por el tiempo cíclico. En otras palabras, el mundo lógico de Felipe será absorbido por el mundo mítico de Consuelo: “La relación que Consuelo y Felipe entablan en todos los niveles, en todos los espacios, lleva en sí también el enfrentamiento de dos tiempos: el lineal, medible cronológicamente o de la Historia, y el mítico, circular o de la no Historia —que atrapa a Felipe” (García-Gutiérrez, “El espejismo...” 147); “Le temps vécu par les personnages est un temps pluridimensionnel; il y a un temps chronologique et un temps mythique [...] Une fois à l’intérieur de la maison, Felipe lui-même sera pris par le temps mythique de Consuelo où le passé est intégré dans le présent” (Bennani 198).

Las preocupaciones de Fuentes que hemos mencionado con anterioridad respecto de la historia y su temporalidad inundarán este relato de inicio a fin. De hecho, en cuanto el personaje emprende su viaje, nos damos cuenta de que su destino no está en el futuro (como buen moderno) sino en el pasado. Como hemos visto, para Fuentes este pasado es en verdad un futuro: siempre se regresa al pasado para crear un presente, esa es la verdadera cualidad del tiempo mexicano, la calidad cíclica del tiempo mítico. En “el lugar en que la Historia se anula, las fuerzas sobrenaturales descubren que en la Historia no hay futuro, sino un solo tiempo, el pasado que insistentemente se presenta” (García-Gutiérrez, “El espejismo...” 146). Es ilustrativa la descripción que Teresa Huerta hace de este presente:

[*Aura*] anula la diferenciación temporal al crear la ilusión de un pasado que resume en sí al presente y al futuro [...] reactiva un pasado lejano, que aunque está a un siglo de distancia, ejerce un control total sobre el presente [...] El hombre, por lo tanto, es en el presente lo que fue en sus orígenes en una perspectiva mítico-temporal invertida en que el tiempo no es susceptible de “ser siempre hoy” como afirman Befumo y Calabrese, sino de ser siempre ayer. Es como si el pasado avasallara al

presente y al futuro atrayéndolos constantemente hacia sí, en una circularidad necesaria y eterna” ([parág.] 3).

Conforme la trama se va tejiendo, se vuelve más y más evidente que un ritual de recuperación mítica está en proceso. Dicho ritual comienza con la entrada de Felipe a la casona y continúa con la labor historiográfica (o de redactor más bien) que le es encomendada: “Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo” (18), le dice la vieja Consuelo a Felipe, cuando le solicita una estructuración de las memorias del difunto general. Con este “Usted aprenderá”, se nos dice que el proceso ritual tomará tiempo, pero al final Montero y Llorente se equiparán en uno, donde el primero será actualización mítica del segundo. Conforme Felipe se vaya introduciendo en ese otro mundo mediante los escritos de Llorente, la inmersión en el tiempo cíclico se irá agudizando, de manera que al final del relato la inmersión mítica se verá completamente realizada.

Este viaje mítico es, en principio, hacia el siglo XIX, punto de referencia del general y su esposa. Ese siglo XIX en el que el general se presenta como un personaje también afrancesado, hacendado, que frecuentaba los círculos sociales elevados de Napoleón III. Este momento histórico, a saber, el de la intervención francesa en México, será, según Fuentes, uno de esos puntos recurrentes en el tiempo cíclico del mito mexicano. Al final, el relato forzará a Montero a convertirse en otro Llorente y a cumplir la tarea eterna de la repetición.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Bajo esta perspectiva, resulta interesante la interpretación que Ana María Maza hace del ingreso y recorrido de Montero en la casa de Consuelo. Según la autora, Felipe no estaría conociendo la casa sino *reconociendo* (lo cual apoya en cierta medida nuestra interpretación mítica). Dicha manera de ver el recorrido de Montero se basa en la identificación de ciertos verbos que implican el acto de “recordar” o en cierto uso de los artículos definidos, que pondrían de manifiesto que Felipe ya conoce el espacio: “Es significativo que las características de este segundo mundo [la casa de Consuelo] son conocidas por el personaje en un complejo mecanismo que no podría ser otro sino su propio pasado (*recordar*). ‘Verás la cama’, también la indicación definida de objetos significa una cierta segmentación del mundo diferenciando lo conocido o no, y es por eso que no existe indeterminación al mencionar la cama, como hubiera ocurrido si se hubiera encontrado por primera vez” (32). Sería necesario hacer un análisis concreto del uso de verbos y artículos que la autora menciona, pero como hipótesis su observación es interesante.

No está de más imaginar que así como antes de Montero hubo un Llorente, así antes de éste seguramente hubo otro que cumplió a la vez la repetición de su antecesor.

Sin salir aún de esta lógica mítica (de la cual la crítica nunca se ha cansado de hacer mención) es posible destacar otro elemento, que funcionará como acelerador de ese camino hacia el regreso: la comunión sexual entre Aura y Felipe. Mediante la fusión de los cuerpos, de los aromas, de las sustancias, los planos espaciotemporales también se irán uniendo. No es gratuito que justo después del primer encuentro sexual, Aura diga lo siguiente: “Al separarte, agotado, de su brazo, escuchas su primer murmullo: ‘Eres mi esposo’. Tú asientes” (38); como si con esa primera comunión hubieran cerrado el camino de vuelta a lo contemporáneo y ensanchado aquel que los lleva al regreso mítico, en el que Consuelo y Llorente se encontrarán otra vez. Aziza Bennani nota en dicho encuentro sexual uno de los alicientes para la transformación mítica, cuyo movimiento es del pasado al presente (como Fuentes mismo lo piensa):

Felipe Montero est [...] pris dans le monde irrationnel de Consuelo qui, sous l'apparence de la jeune Aura, retrouve à travers lui son mari réincarné, et revit avec lui, dans un délire à deux, une nuit d'amour [...] Par l'intermédiaire de l'amour, dans un état psychotique, Consuelo réussit donc à dominer le temps chronologique et à le remplacer par un temps circulaire, mythique, où son passé – le Général Llorente/Consuelo– fait irruption dans son présent –Felipe Montero/Aura– et devient lui-même le présent (198-199).

No es gratuito tampoco que la escena posterior a este primer encuentro sea la obtención del segundo paquete de escritos del general, con cuya lectura se continuará el recorrido que ya está más que empezado, además de que se volverá claro un factor que venía insinuándose desde el comienzo de la obra: la magia.

En este segundo paquete de escritos se nos ofrece ese dato de dimensiones determinantes: la joven Consuelo estuvo (y está, por supuesto) entregada al oficio de brujería: era (y es) una bruja. En cuanto a este tema, el de la magia y la brujería, hay que decir que es una constante que circula por las páginas de *Aura*. Consuelo es a todas luces una bruja: realiza

encantamientos, adora a Satanás, preside una misa negra, posee yerbas tradicionalmente utilizadas en la hechicería, tiene altares demoniacos en los que realiza sus oraciones y conjuros, ha creado un doblete existencial, etc. Uno de los grandes cometidos de la crítica consiste en señalar este rasgo, así como sus consecuencias: García-Gutiérrez observa que “En [Consuelo] la mujer es vista como la fuerza que transforma y se transforma: Consuelo-Circe-santera, transforma a Felipe en el Otro. Consuelo ante todo se comporta como la gran manipuladora: de los destinos, de las fuerzas ocultas” (“El espejismo...” (127).

La misma autora, en otro lugar, piensa que

En *Aura*, Consuelo es la mujer que por malas artes llega a conocer los secretos de la naturaleza y a ser todopoderosa frente al tiempo y las leyes naturales. Su transformación en bruja, por narcisismo y para la obtención de sus deseos, le adjudican las características del tipo femenino de la literatura fantástica, del horror y de la popular: bruja, fantasma, vampiro, devoradora del sexo masculino (“Géminis...” 70-71).

Mario Mendoza enfatiza la relación espontánea de la mujer con la naturaleza:

El epígrafe de Michelet, desde luego, no sólo corrobora la línea que se ha comenzado a trazar desde el nombre de «Aura», sino que además amplía la visión al explicar la causa por la cual es la mujer, y no el hombre, la que posee la revelación mágica del universo. El ciclo femenino se corresponde directamente con el ciclo cósmico, lo que establece una serie de hilos invisibles que unen la mujer a la naturaleza. Ella, y nadie más, puede entablar un diálogo con esa realidad secreta que al hombre le ha sido negada (193).

Eva Margarita Nieto complementa: “Las premisas sobre las cuales se basa la realidad de la hechicera dominante del tiempo (y de la juventud eterna) se establecen [...] a través de un espacio de poder: el dominio sobre fuerzas naturales y sobre animales de espíritu correspondiente, y la utilización de una atracción seductora sexual” ([parág.] 11).

Sabemos, por las memorias del general, que uno de los ritos de Consuelo consistía en un “*sacrifice symbolique*” para la continuación de un “*amour favorable*” entre estos amantes perpetuos. O sea, la joven Consuelo, así como la vieja, realizó (y realiza) actos mágicos que aseguran la perpetuación de esa unión amorosa, la cual está condenada a repetirse en un ciclo interminable. La reactualización de esas dos entidades eternas en Felipe y Aura no es la

primera, ni será la última. Lanin Gyurko opina lo mismo con relación a esta repetición mítica: “The succumbing of Felipe to Aura’s charm is but the repetition of the entrancement of Llorente by Consuelo eighty years earlier. Felipe’s experience thus is not unique, but instead is reduced to a cyclical, fatalistic pattering” (“Identity...” 112).

Es posible pensar que en este último punto la magia y el mito convergen. Finalmente, el artilugio de traer a una joven Consuelo es también una especie de repetición mítica, inducida empero, por la magia de la vieja. La entidad poderosa en que Consuelo se constituye es capaz de romper las cadenas que la unen al tiempo y así poderlo manipular. La joven Aura es a Consuelo lo que Montero es a Llorente; la existencia de Aura es también una reactualización mítica, en la que la existencia de la entidad previa (Consuelo) sólo puede explicarse gracias a que ésta ha hecho una alteración de la vida mediante la magia. En otras palabras, al mismo tiempo que Consuelo altera el curso normal de las cosas, hace que el ciclo se cumpla al traer a su joven yo, reactualizándose así la historia.

La serie de rituales que Consuelo preside son síntoma de la naturaleza mítica del relato: así como las civilizaciones de pensamiento mítico creen en el poder performativo del acto ritual, así Consuelo se entrega a dichas prácticas con el fin de perpetuar la historia y perpetuarse a sí misma. Un ejemplo de ritual está en la escena en que Aura degüella a un macho cabrío: la sangre derramada, bien lo sabemos, asegura la continuación de la vida. Es después de este explícito ritual que Montero sufre una grave transformación, que asegurará el camino hacia el final de su existencia unívoca y hacia el final del relato. La consumación de la transformación vendrá con otro ritual, más intenso aún que el anterior, y que implicará la comunión sexual que mencionábamos anteriormente. El encuentro se realiza bajo la mirada de un Cristo negro, donde Aura lava los pies de Felipe, canturreando una melodía que ayuda al trance mágico. Galaz-Vivar señala que, en “un nivel mítico, Aura oficia de sacerdotisa;

realiza un baile erótico religioso” (119), que ayuda en la transición. Aura coloca una hostia entre sus piernas y los dos comen de ella. Al final “Aura se abrirá como una altar”... para la consumación del ritual, en el que el acto sexual se resuelve en acto mágico para la perpetuación de la vida. Después de este acto, la identificación de Montero con Llorente y de Aura con Consuelo es inevitable, es el destino donde desembocaban todos los caminos iniciados por los rituales anteriores. El diálogo que sigue al encuentro revela la lógica del relato: un amor eterno, un amor que regresará sin importar las circunstancias:

Escuchas su voz tibia en tu oreja: —¿Me querrás para siempre? —Siempre, Aura, te amaré para siempre. —¿Siempre? ¿Me lo juras? —Te lo juro. —¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco? —Siempre, mi amor, siempre. —¿Aunque muera, Felipe? ¿Me amarás siempre, aunque muera? —Siempre, siempre. Te lo juro. Nada puede separarme de ti. —Ven Felipe, ven...” (49-50).

Podemos imaginar, sin esforzarnos mucho, que este diálogo lo tuvieron asimismo los jóvenes Consuelo y Llorente, así como sus predecesores.

Después de este último ritual, Montero se ha transformado por completo: sabe que es un doble, que no es “auténtico”, con lo cual surge uno más de los temas alrededor de los cuales se desarrolla la crítica en torno a Fuentes: la identidad. Como la identidad, que es siempre el resultado de una compleja raigambre, y no de una esencia inmutable, Montero será arrojado a un mundo en el que él no es él mismo sino repetición de otro, perpetuación de algo más, seguimiento de otra cosa que *es* y *no es* él, simultáneamente:

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 engendrado 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).

Según Lanin Gyurko, “The product of this weird union is a metaphysical birth. Like Consuelo, Felipe has given birth to himself. Yet, while Consuelo’s «offspring» is the result of her intense will, the parturition by Felipe is involuntary” (“Identity...” 113-114); es decir, involuntario porque ha sido producido por los conjuros de Consuelo, y no por voluntad

propia: “Felipe habrá de encontrarse con Consuelo, quien lo conducirá a las raíces de su pasado descubriendo su verdadero rostro” (Huerta [parág.] 3).

Después de este acto sexual “performativo”, Montero parece haberse dado cuenta de su desdoblamiento, o al menos parece intuirlo. El enfrentamiento final con su propio *yo* como el *yo* de otro, del general, vendrá a finalizar el camino que Felipe ha recorrido impulsado por la magia de Consuelo. Las palabras de Georgina García-Gutiérrez son especialmente esclarecedoras:

En *Aura* los movimientos de los personajes forman parte del rito y siempre son simbólicos; por eso, el mayor desplazamiento de Felipe es de hecho un viaje a través de la Historia, hacia el origen, para conocer la verdadera identidad. Ir del cafetín a la casa de Consuelo localizada en la parte con más Historia de la ciudad, es para Felipe iniciar la gran órbita (o círculo) de un viaje sin regreso, pero en el que retorna a lo que fue” (“El espejismo...” 144).

Podemos considerar la siguiente frase de Aura como explicativa de la cita anterior, así como de la lógica completa del relato, que no es otra que la del mito: “—Hay que morir antes de renacer...” (53). Montero está listo para morir y renacer, lo cual se llevará a cabo con la lectura del tercer paquete de los escritos de Llorente, donde al fin se nos revela que Consuelo ha traído mágicamente a Aura y donde se descubre asimismo la identidad entre Montero y Llorente. El paroxismo del relato viene cuando Montero observa la fotografía en la que aparecen las imágenes de los jóvenes Llorente y Consuelo, que no son otra cosa que las exactas figuras de Montero y Aura. Como lo hace ver Lanin Gyurko, la anécdota del relato va íntimamente ligada al problema de la identidad:

Felipe's scholarly investigation and editing of the papers of the dead general turns out to be an ontological exploration as well. The trunk of mouldering memoirs that Consuelo keeps under lock and key is not only historical knowledge but, far more importantly for Felipe, knowledge of his true self. The memoirs of Llorente are unfinished not merely because they were interrupted by the general's death but because Llorente's identity is intrinsically incomplete. It will be fulfilled only by Felipe, who will not only study his life and learn to imitate his style but will be transformed into the general (“Identity...” 97-98)

Con la identificación de Montero de sí mismo en la fotografía de Llorente, colofón del rito mágico iniciado con la entrada de aquel a la mansión, el tema de la identidad queda

íntimamente relacionado con el del mito. La identidad resulta ser algo inestable, susceptible de ser transformado, construida en gran medida por el pasado, que siempre vuelve al presente y actualiza al individuo en su propia constitución.

En la siguiente escena se resuelve todo el relato: Llorente ha regresado finalmente y Aura se ha convertido en Consuelo una vez más:

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 tafeta, 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 empieza a entrar la luz de la luna [...], ese ojo de la pared que deja filtrar 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 estado besando, 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... (61-62).

El anuncio de un nuevo regreso cierra el círculo del ciclo: —Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar” (62). “Continuará así un ciclo de renovación, análogo al de la naturaleza...”, afirma Fernando García Núñez (271). Según Teresa Huerta, “la reencarnación de Llorente en Felipe sitúa a este último fuera del tiempo y muy cerca de la inmortalidad ya que implica un morir seguido de un renacer, condición que tanto Felipe como Aura parecen intuir” ([parág.] 3).

Según Javier Ordiz, “Lo que ha se ha vivido se está reviviendo y, según indica el futuro, se volverá a vivir. En resumen, Fuentes está presentando la evidencia de un «tiempo cíclico» en el que se repiten una y otra vez los hechos” (92). Ésta es la interpretación que Fuentes da a la historia mexicana y a su identidad mítica: la condena (o bendición) del eterno retorno, en la que, o bien, pueden cometerse los mismos errores, o bien, se puede adquirir experiencia y mejorar cada vez. Blanca Merino lo explica en relación con *Aura*: “el tiempo es circular, o más bien, espiral, porque cada nueva reencarnación nos regresa a lo perdido, pero no volvemos a empezar desde el principio, sino desde la última muerte” (143).

Mito y magia, podemos percibir, son manifestaciones que rechazan la linealidad o la lógica de la estética precedente. Con la lógica del mito y con el sabor de la fantasía, la crítica ha señalado a Fuentes como un expositor de la auténtica literatura mexicana de su tiempo (o al menos de lo que se cree que ésta debió haber sido). Esta novela breve no es ajena a las propuestas estéticas de la generación de medio siglo, que buscó revitalizar la literatura nacional añadiéndole algunos factores “extraños” a su constitución, como lo fantástico o lo extranjero. El cometido, recordemos, fue doble: hacer una literatura mexicana que fuera más “universal” y hacer una novela desintoxicada del realismo costumbrista.

Estos y otros aspectos son los que surgen cuando ponemos en práctica un recorrido interpretativo como el que hemos propuesto aquí. Éste, expliquemos nuevamente, va desde la formulación y evidenciación del marco teórico como un constructo exegético hasta la identificación de dicho marco en una obra concreta. Gracias a este movimiento es posible pensar en un análisis pertinente del autor, en el que se relacionan vida y obra de manera no ingenua. O, dicho de otro modo, se pone de manifiesto que la relación mimética no sigue la fórmula transparente de “obra=biografía”, sino que intervienen muchos otros factores, siendo uno de ellos la construcción (“mítica” en el caso de Fuentes) que se hace entorno de los autores y su obra por parte de la crítica.

Dicho sea de paso: la vida de Fuentes, a diferencia tal vez de otros autores, está muy presente a lo largo de toda su obra, lo cual nos facilita este acercamiento interpretativo. Como veremos hacia el final de nuestro trabajo, cuando planteemos la pregunta de si todo texto es susceptible de todo tipo de interpretación, la respuesta no siempre será satisfactoria. En el caso de Fuentes nos parece que este modelo de análisis sí es aplicable, con lo cual podemos decir que hemos encontrado, satisfactoriamente, uno de los significados *latentes* en el texto, que apunta en este caso a la figura vital del autor.

## **CAPÍTULO III**

# ***AURA*: UNA LECTURA NARRATOLÓGICA. LA DESCRIPCIÓN COMO INTERPRETACIÓN DE UNA ESTRUCTURA**

## 1. La descripción como interpretación estructural

Abrimos este capítulo con dos citas que se oponen. La primera es de David Viñas Piquer cuando habla sobre el afán estructuralista de distinguir entre descripción e interpretación:

[Existe una] oposición planteada por el Positivismo del siglo XIX entre interpretar una obra (actividad subjetiva y, a menudo, arbitraria) y describir una obra (actividad objetiva, segura, definitiva). La crítica científica es la que se basa en la descripción. En gran medida, puede decirse que los estructuralistas aceptan esta distinción entre describir e interpretar. Tanto para el Barthes estructuralista como para Jakobson, el semiólogo o el lingüista eran científicos que analizaban el texto, extraían datos científicamente controlados y verificables y se los entregaban al crítico para que los interpretara literariamente (430).

La segunda es de Tzvetan Todorov cuando, en su *Poética estructuralista*, otorga unas palabras a la noción de *descripción*: “tal tarea es posible [la de describir una obra literaria], pero en ese caso la descripción es una mera repetición, palabra por palabra, de la obra misma. Se apega tanto a las formas de la obra que ambas sólo forman una unidad. Y, en cierto sentido, toda obra constituye de por sí la mejor descripción de sí misma” (25). Si la descripción “pura” es una mera repetición a segunda voz, ¿es viable, se pregunta el autor, predicar sobre un texto permaneciendo fiel a sus contenidos? La respuesta parece ser negativa: “el crítico dice algo que la obra estudiada no dice, aun en el caso de que pretenda estar diciendo lo mismo. Por el hecho de que escribe un nuevo libro, el crítico suprime aquél del cual habla” (26). El Todorov de los años sesenta, un estructuralista nada inocente, da con el problema que aquí intentamos esbozar: *todo es interpretación*, incluida la “descripción”; la diferencia radica únicamente en la gradación respecto de la “fidelidad” a la obra: “La diferencia entre interpretación y descripción (del sentido) es una diferencia de grado, no de naturaleza; pero no por ello carece de una perspectiva pedagógica” (28).

Nuestra intención al contrastar las dos citas anteriores es, sobra decirlo, rescatar la posición de Todorov. Es, además, (en un acto un tanto deconstruccionista) mostrar cómo al interior del mismo estructuralismo, pueden existir posturas encontradas.

Todorov no va a explicar con precisión a qué se refiere esta “perspectiva pedagógica”. Sin embargo, a nosotros nos gustaría pensar que dicha perspectiva habla de la capacidad que posee el estructuralismo, y su posterior vertiente narratológica, para mostrar (o, si se quiere, interpretar) una estructura abstracta en la obra literaria (que es muy concreta y se opone a la abstracción) que nos permita comprender, entender, visualizar, “aprender” a concebir los textos como entramados complejos de categorías también complejas (narrador, personajes, tiempo, espacio). En otras palabras, la narratología no deja de ser una interpretación (que puede ser evidenciada como tal, por ejemplo, a través de procesos deconstructivos, en el sentido derrideano) pero que, haciendo de lado su carácter también relativo en cuanto al rescate del sentido textual, nos sirve como una herramienta fundamental para el análisis de las obras literarias, en tanto que nos “enseña” a seccionar la obra, analizar sus partes y volverla a ensamblar, dando así la imagen de “estructura”.

Como hemos dicho ya, y en lo cual seguiremos insistiendo en los próximos capítulos, hay perspectivas “latentes” en los textos literarios. Una perspectiva “latente” que podemos enunciar como general de la literatura (a diferencia de las perspectivas “latentes” particulares de las distintas obras, el mito, el sujeto, la identidad, la fantasía, en *Aura*, por ejemplo) es la de estructura: toda obra es susceptible de ser interpretada en cuanto a su composición estructural (ya sea una estructura total, fragmentaria, cerrada, abierta, evidente, oculta, etc.).

Es así que, cuando nos enfrentamos a la cuestión de qué tipo de conocimiento estamos obteniendo del estudio de la estructura, tenemos que responder que es aquel que nos “enseña” (para seguir usando la expresión de Todorov) a percibir las estructuras para poder segmentarlas, estudiarlas, armarlas de nuevo y saber, por ende, cómo están significando o cómo están funcionando, con lo cual se desentraña (se desencanta) aquella llamada “magia” de la literatura.

Volviendo a la discusión entre dos puntos de vista dentro del estructuralismo, hay que hacer evidente que, en nuestra idea de estructuralismo o de narratología, dejamos de lado aquellos primeros esbozos que buscaron constituirse como “ciencia de la literatura”, los cuales se interesaron más por las reglas generales de la construcción de los relatos que por la interpretación concreta de obras específicas. O, en otras palabras, aquellos que prefirieron el estudio de la *lengua* por encima del estudio del *habla*, en términos saussureanos (Barry 39-44). Una de las críticas que se le ha hecho al estructuralismo (pues, sabemos, tienen varias manchas en su haber) es su afán de ponerle la camisa estructural a todos los fenómenos culturales, entre los cuales se encuentra, por supuesto, el arte y la literatura:

en definitiva, la mayor ambición del Estructuralismo era descubrir los códigos y las reglas que regulan todas las prácticas humanas, sociales y culturales [...] El estructuralismo atiende a generalidades y no a los detalles particulares. Toda obra es sólo vista como manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles. Es decir: la obra individual sólo es vista como ejemplo de las leyes generales de una estructura (Viñas Piquer 428-429).

Es contra esta “ambición” totalizante que nos oponemos a ese primer estructuralismo, ponderando, por nuestra parte, la interpretación específica de obras específicas (en lo sincrónico y en lo diacrónico), rescatando la multiplicidad de lecturas que se pueden hacer de una sola obra literaria, ayudados por supuesto de aquellas “reglas generales”, pero no teniéndolas como fin último sino sólo como herramienta.

Será partiendo de estos presupuestos que en lo siguiente hablaremos de narratología y estudiaremos la composición estructural de *Aura*.

## 2. La narratología y sus principales estructuras. Descripción interpretativa de *Aura*

La narratología es, por supuesto, heredera directa del estructuralismo. Su cometido es investigar la composición de las narraciones en términos estructurales, es decir, la manera como sus elementos se articulan lógicamente o funcionalmente. No obstante, como bien hace ver Luz Aurora Pimentel, hay otra dimensión del análisis narratológico que mira no sólo hacia esta composición, sino también hacia la identificación de cierta *ideología* depositada en la estructuración del relato (8-9).<sup>25</sup> Esta ideología no es, hay que aclarar, la de una toma de posición política de derecha o izquierda, por decirlo de alguna manera, sino más bien la manifestación textual de cierta visión del mundo, del hombre, del relato.<sup>26</sup> En este sentido, el análisis que busca esta otra narratología es, además de identificar la estructuración de narrador, narratario, personajes, tiempo y espacio, ver cómo a partir del manejo de estas estructuras se articula y se propone cierta manera de ver el mundo.

La ideología del relato es identificable a partir de varios elementos, entre los que sobresale la figura del narrador. Sin embargo, antes de detallar la manera como dicha visión del mundo se articula, nos parece importante caracterizar algunas otras nociones básicas del estudio de los relatos. Pimentel hará ver que según la tradición estructural y narratológica el relato puede dividirse abstractamente en tres ámbitos. Dichos ámbitos nos parecen esenciales para el estudio de una obra: la historia, el discurso y el acto de la narración (11). La *historia* es lo que conocemos comúnmente como “anécdota”; pero en términos teóricos, la historia es el contenido narrativo, que está constituido

---

<sup>25</sup> Tomamos el libro de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, como texto base para las nociones narratológicas y estructurales que vamos a describir. Una de las virtudes de este libro es que constituye un resumen bastante comprensivo de los distintos aspectos narratológicos, entre cuyas líneas aparecen como figuras teóricas principales Gérard Genette, Paul Ricoeur, Tzvetan Todorov.

<sup>26</sup> Pimentel habla de ideología “entendida ésta como el conjunto de creencias que orienta toda percepción del mundo y toda acción” (86).

por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. Ese universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes [...]. Cabe notar que la historia como tal es una construcción, una abstracción tras la lectura o audición del relato (11).

El *discurso* es la disposición del contenido narrativo, es lo que “le da concreción y organización textuales al relato; le da ‘cuerpo’, por así decirlo, a la historia” (11). En lo que respecta al *acto de narración*, éste “establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal” (11-12). Finalmente, haciendo una abstracción más, Pimentel dirá que estos ámbitos pueden agruparse en dos niveles más comprensivos: el *mundo narrado*, donde se ubicarían la historia y el discurso, y el *narrador*, donde entraría, es evidente, el acto de la narración. Recurrimos a estas clasificaciones porque en el momento de tratar de desentrañar una ideología en *Aura* nos será más sencillo si discriminamos entre los distintos ámbitos antes señalados.

## **El espacio**

Comencemos, como hace Pimentel, por explicar el espacio. El espacio participa tanto de la historia como del discurso y, por tanto, pertenece al mundo narrado. Generalmente, en los relatos el narrador nos ofrece cierto tipo de descripciones, ya sea de los objetos o de las estancias, que contribuyen no sólo a crear un “espacio” donde los personajes llevan a cabo su acción, sino que frecuentemente (por no decir siempre) son verdaderos núcleos de sentido que contribuyen a la significación parcial y total del relato:

el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de efectos de sentido [...] Son entonces los sistemas descriptivos –es decir, una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización– los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse (25).

Es decir, no sólo consiste en “describir” un espacio sino la manera como el narrador organiza y proporciona dicha descripción, lo cual al final redundará en, como hemos dicho desde el comienzo, la manifestación de una ideología.

La descripción<sup>27</sup> del espacio tiene múltiples finalidades. A veces se describe para crear un efecto de realidad (se ponen sillones, mesa de centro, librero, adornos y ya tenemos una sala), pero en ocasiones se describe para lograr el efecto contrario, es decir, desestabilizar la realidad del relato (como veremos que sucede en *Aura*). Otras veces la descripción literaria tiene fines más concretos, como, por ejemplo, dotar a un objeto, una estancia, un paisaje, de un significado muy intenso que en lo ulterior va a contribuir de manera esencial al desarrollo de la historia. Llega a suceder, incluso, que un espacio sea el núcleo de sentido de la narración, donde nacen y mueren todas las estructuras del texto (31). Pero lo importante en este caso, además de observar cómo está funcionando el espacio, es ver desde dónde se está caracterizando éste; en otras palabras, desde dónde se organiza el espacio, quién es el narrador y dónde está situado. Este lugar de enunciación se conoce como “el punto cero de la dimensionalidad” (35).

Como se verá adelante, en *Aura* el problema del narrador y su lugar de enunciación es complejo, tal vez más que en muchas otras obras literarias. Sin embargo, en lo que respecta al espacio narrado, podemos concentrar el análisis en unos cuantos aspectos que consideramos fundamentales para la significación de esta obra.<sup>28</sup> Partiendo de esto, es esencial destacar el espacio que prácticamente da comienzo a la acción: el umbral de la casa

---

<sup>27</sup> Pimentel define la descripción como “la puesta en equivalencia [oblicua o directa] de un *nombre* [propio o común] y una *serie predicativa*”, que resulta “en un *inventario* de propiedades, atributos o detalles” del objeto (39).

<sup>28</sup> Intentaremos ofrecer una visión global dejando de lado los matices particulares, como objetos, estancias específicas, colores, etc. Procedemos de esta manera por dos razones: la primera por la naturaleza de este trabajo: no es su cometido hacer una análisis minucioso del espacio, sino esbozar sus características generales; la segunda, porque privilegiamos la visión global, la cual pensamos ayuda también a definir lo particular.

de la vieja. Este será un espacio que, según muchos autores, nosotros incluidos, posee características que determinarán el resto de la narración. Concordamos con Jaime Alazraki cuando afirma que no solo el espacio, sino la totalidad de la estructura en *Aura*, se rige por la *superposición* (100-105): temporal, actoral, discursiva y, por supuesto, espacial. Esta noción tiene como base la idea de que existe una constante aparición de dos o más elementos anacrónicos o antagónicos, que convergen en un mismo espacio y tiempo. Así lo nota también, por ejemplo, Lanin Gyurko: “*Aura* continually emphasizes the themes of fusion and confusion”; “Felipe initially is suspended between two vastly different times that merge before him, as do the numbers on the houses. As he stands before the doorway of Consuelo’s residence, he is poised between reality and the supernatural, between the quotidian and the demonic.” (“Identity...” 101-102). O también Manuel Durán: “Lo mismo que los números de esa calle, las identidades de los personajes se van a hacer confusas, van a superponerse unas a otras. Un detalle realista se convierte en símbolo que prepara y anticipa lo que va a suceder” (92). Los números a los que hacen referencia las citas son aquellos que ostentan las casas aledañas a las de Consuelo. La calle fue renumerada en algún momento sin remover los marbetes anteriores, de manera que ahora cada casa tiene dos números: pasado y presente convergen en el mismo espacio. Este es básicamente el fenómeno que atraviesa toda la obra.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Algunas otras maneras de ver el fenómeno para matizarlo: “Los elementos que componen el cuento significan una reconciliación entre los opuestos. Lo nuevo y lo viejo, la juventud y la ancianidad son meros aspectos del mismo objeto o la misma persona. La luz parece emanar de la oscuridad [...] El cristianismo y la magia se combinan en una ciencia mística” (Acker 159); “Fuentes uses certain recurring motifs and ancient plant lore to forge a haunting tale of seemingly irreconcilable opposites that are nevertheless masterfully interwoven: reality and fantasy, past and present, sex and death” (Cull, 19); “Esta superposición de dos planos, el antiguo y el abigarrado de arquitectura colonial y el que pugna por florecer, es un símbolo de la fuerza bipolar de los contrarios: la belleza y el ocaso; ambos en pugna y en una antinomia irreductible” (Galaz-Vivar 116); “La oposición entre el *tú* y el *yo*, el futuro y el pasado, contra la voz *ella* que es eterna, se reproduce a lo largo del texto mediante otras oposiciones binarias —la historia y el mito, la ciencia y la magia, la lógica y la intuición, lo pasajero y lo eterno, la cultura y la naturaleza, que permanecen asociadas a las voces masculinas y femeninas” (Merino 139).

Como la segunda parte de la cita de Manuel Durán afirma, un “detalle realista” (los números de las casas), prepara y anticipa lo que va a suceder. Esta manera de ver el espacio es importante, pues demuestra que los objetos, las descripciones, las estancias, no sólo funcionan como adorno sino que incluso llegan a funcionar como anticipadores de la trama (como en este caso) o como partícipes del significado total del relato (como en caso de la superposición en *Aura*). Como se puede intuir, a partir de estos significados “básicos”, estructurales, es posible ascender a un nivel más complejo de significación, como por ejemplo a un nivel temático y de ahí a un nivel interpretativo, los cuales otorgan una manera mucho más compleja o rica de ver la obra.

Las oposiciones mencionadas en el espacio ascienden por supuesto a estos niveles. A partir de estas características de convergencia de los contrarios, de simultaneidad, de oposición irreconciliable, combinadas con los temas de la obra, se ha interpretado el espacio de muchas maneras: como la entrada al infierno, la mansión como la lucha entre lo racional y lo irracional, como el enfrentamiento entre lo demoníaco y lo divino, entre paganismo y catolicismo, magia y religión, etc.<sup>30</sup> De aquí entonces podríamos ascender a un nivel aún más alto de interpretación y decir que esta obra de Fuentes posee cierta “visión del mundo” identificable en el espacio narrativo.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Consideramos que los principales correlatos o simultaneísmos que habría que rescatar en un análisis profundo del espacio y de la superposición en general (para a partir de ellos esbozar una interpretación más abstracta y comprehensiva) son los siguientes: magia y religión, el “yo” y el “otro”, juventud y ancianidad, luz y oscuridad, vida y muerte, presente y pasado, racional e irracional.

<sup>31</sup> Como comentario al margen, podemos mencionar que hay incluso autores que consideran el espacio no como un factor que contribuye al significado de *Aura*, sino como el elemento que *determina* su significado: “Según Roland Bourneuf y Réal Ouellet, el espacio puede llegar a ser la razón de la obra, integrarse al personaje, adquirir un aspecto opresor o laberíntico, contrapuesto a otros espacios de felicidad arcádica, elísea o paradisíaca: ‘El tema del laberinto refleja de manera evidente la angustia de los hombres ante un mundo en el que no encuentran su lugar’ (144). Novelas como *Aura*, *El lugar sin límites*, *Pedro Páramo* y *Casas Muertas* reiteran la modulación de un espacio infernal en el cual el detritus se vincula con la caída de familias, clases sociales o épocas. El espacio laberíntico, infernal, apocalíptico y palúdico se convierte en el centro de la narración, llegando a fungir como un antihéroe, amenazador y letal” (Náter [parág] 16).

Por nuestra parte, podemos esgrimir la siguiente interpretación de carácter general en función del desempeño de los contrarios superpuestos: la obra plantea el problema de la superposición, mezcla, confusión, simultaneidad, de los opuestos, lo cual a su vez plantea la incapacidad del sujeto, o bien, de nuestra época, de discernir entre los objetos, las ideas, las personas, debido a que cierto poder obnubilante (llámese Consuelo, llámese medios de comunicación, llámese televisión) impide el uso de la racionalidad crítica. Se entiende que esta tesis necesita una elaboración más completa y profunda, así como una demostración textual.<sup>32</sup> Sin embargo, no la ofrecemos como resultado final de una investigación, sino como ejemplo de interpretación a partir de significados básicos, movimiento que hemos designado desde un comienzo como nuestra manera de “ver” o incluso de “usar” el análisis estructural.

Ahora bien, somos conscientes de que nos hemos extendido hacia derroteros distintos de los que concernían específicamente al espacio. Esto lo hicimos con el fin de ofrecer desde el comienzo una interpretación estructural general que va a atravesar todos los análisis siguientes, así como al análisis particular del espacio. La siguiente afirmación de Georgina García-Gutiérrez respecto de las relaciones estructurales en *Aura* exponen nuestra visión: “El espacio, el tiempo y los actores, gracias al simbolismo, son como ‘vasos comunicantes’ que entran en contacto y se contaminan de sus características; por tanto, por intermedio de los actores se relacionan el tiempo y el espacio simbolizado en ellos” (“El espejismo...” 138).

Hay que destacar desde ahora respecto de *Aura*, como Alazraki mismo ha observado, la intensa correlación que se da entre estructura y tema: todos los recursos estilísticos, estructurales, narrativos, están íntimamente relacionados con lo que será el desarrollo y el problema central de la historia. Esto se resume en la siguiente expresión de Alazraki: “Theme

---

<sup>32</sup> Nuestro Capítulo 5 aborda en cierta medida esta interpretación.

and system shake hands” (105): “the whole narrative is the search for a lost half, for something which is not where it should be [...] And this quest of the narrative as code is parallel to that other quest of the narrative as a message: the search for Consuelo’s lost youth and General’s Llorente dimmed love” (103).

Habiendo dicho esto, podemos pasar al siguiente análisis, el del tiempo.

### **El tiempo**

La siguiente estructura que debemos describir es la del tiempo o temporalidad. Existe una primera discriminación temporal al interior del relato, la cual participa de manera esencial en nuestra concepción del texto como estructura compleja: es la distinción entre *tiempo de la historia* —“la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal” (Pimentel 42) —, y *tiempo del discurso* —que “de hecho se trata de un seudotiempo” en el que se realiza una “disposición particular de las secuencias narrativas”, “con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual” (42).

Se trata de dos “líneas temporales” que caminan de la mano pero no siempre amigas; cada una de ellas posee un *orden* (42): el del tiempo de la historia es, generalmente, cronológico, causal, un hecho después de otro, o un hecho como consecuencia de otro; el del discurso puede variar, o bien concordar con el de la historia y acomodar los hechos de manera cronológica, o bien “desorganizar” la sucesión causal y trazar una nueva organización bajo otras premisas. La relación entre ambas líneas temporales produce una determinada significación.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> La existencia de concordancia plena es rara, se da solamente en relatos “extremadamente simples o breves”. Más comunes son las discordancias, como las rupturas temporales (omisiones, elipsis, elementos intercalados),

Otra “enemistad” (con muy pocas oportunidades de reconciliación) que se establece entre ambas líneas es aquella que se refiere a la *duración*. La duración de los hechos del tiempo de la historia se mide en relación con los hechos del tiempo real, gracias a lo cual “es posible hablar de la duración de los sucesos en la ficción” (43); no obstante, “y muy a pesar de la ilusión de duración que nos viene de la historia, los sucesos diegéticos tienen una duración que depende finalmente del espacio para ellos destinado en el texto narrativo” (43).<sup>34</sup> En otras palabras, la duración de la historia se verá constreñida por la duración del discurso. Por otro lado, la relación entre éstas (duración de la historia y duración del discurso) redonda más que en una “duración”, en *ritmos* narrativos:

la relación espaciotemporal entre el discurso y la historia se concibe así como una confrontación entre la extensión del texto (una dimensión espacial) y la duración diegética (una dimensión temporal de orden ficcional). El resultado de esta ecuación espaciotemporal es la noción de velocidad o *tempo* narrativo (43).<sup>35</sup>

Según Pimentel, los *tempos* narrativos son básicamente cuatro: *pausa descriptiva* (–historia +discurso),<sup>36</sup> *escena* (historia = discurso)<sup>37</sup>, *resumen* (+historia –discurso), *elipsis* (–historia –discurso).

---

o bien, lo que conocemos como *anacronías*: la *analepsis*, el referirse a un acontecimiento previo en relación con el *presente* del tiempo de la historia; y la *prolepsis*, la narración o anuncio de un acontecimiento posterior en relación con el presente del tiempo de la historia (44). Es importante distinguir la *prolepsis* de lo que Pimentel (sustentada en Genette) llama *esbozos*, “rasgos semánticos redundantes”, “simples hitos sin anticipación, ni siquiera del tipo alusivo, que sólo adquieren significación más tarde [...] el esbozo en principio, en el lugar en que aparece en el texto, no es más que una mera semilla ‘insignificante’, imperceptible ahí, cuyo valor seminal no se reconocerá sino hasta más tarde y de manera retrospectiva” (Genette, citado en Pimentel 47).

<sup>34</sup> La duración del tiempo del discurso no equivale a su tiempo de lectura, pues éste, por diverso motivos (subjetivos o circunstanciales), es relativo.

<sup>35</sup> Se entiende que, por ejemplo, un ritmo “rápido” puede designarse como una gran sucesión de hechos (en el tiempo de la historia) en un tiempo breve en el discurso; o bien, un ritmo “lento” como la sucesión de pocos hechos (o incluso uno solo) en un tiempo extendido en el discurso. Una vez más, la relación entre ambos campos de duración aportará una determinada significación al texto.

<sup>36</sup> Cabe mencionar que esta *pausa* no aplica cuando se describe a un personaje; se refiere más concretamente a la descripciones *narratoriales* que “‘detienen’ el tiempo de la historia” (48). Dichas pausas descriptivas, las que se detienen en los personajes, son mejor explicadas como momentos en los que “no está implicada la conciencia o el acto de contemplación de algún personaje [...]. En cambio, las descripciones focalizadas en un personaje, no detienen el tiempo aunque retarden de manera perceptible el ritmo” (48).

<sup>37</sup> Tal vez la única posibilidad de concordancia entre duración en la historia y duración en el discurso. La terminología genettiana para designar la concordancia (*escena*) es *isocronía*, mientras que se denomina *anisocronía* a la discordancia (*pausa descriptiva*, *escena* y *elipsis*).

Una tercera categoría de estudio de la “doble temporalidad” es la *frecuencia*. Aquí “también se establecen relaciones cuantitativas de concordancia o discordancia: cuántas veces ‘sucede’ un acontecimiento en la historia; cuántas se ‘narra’ en el discurso” (43). Habitualmente se mencionan tres tipos de frecuencia: *narración singulativa*, un determinado número de acontecimientos narrado el mismo número de veces; *narración repetitiva*, un acontecimiento (o varios) narrado múltiples veces; y *narración iterativa*, sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, son narrados solamente una vez (55).<sup>38</sup>

Dirá Pimentel, esta vez refiriéndose a las tres categorías, que la concordancia, o lo que nosotros hemos designado antes como “amistad” entre la doble temporalidad, resulta generalmente en lo que conocemos como “realismo”, mientras que la discordancia genera rupturas con una doble función: evidenciar el relato como una ficción, un constructo distinto de la realidad, y la generación de estrategias narrativas específicas que contribuyan a la significación general del relato (43).

En el caso de *Aura*, hemos de señalar algunas variaciones respecto de las consideraciones narratológicas “paradigmáticas” que acabamos mencionar. En general, nuestro relato está construido a partir de relaciones de concordancia entre las dos dimensiones temporales y, sin embargo, estamos lejos de poderlo considerar como un texto realista de corte tradicional. Esto sucede por lo siguiente: mientras que el tiempo del discurso es construido de una manera “tradicional” (enseguida veremos por qué), el tiempo de la historia, tanto en lo temático como en el orden de los hechos, está construido de una manera no convencional.

---

<sup>38</sup> Una acotación de Pimentel: “Existen, sin embargo, textos subversivos que cuestionan las jerarquías tradicionales y que, al emancipar a las formas subordinadas, provocan extraordinarios efectos de sentido temporal” (56).

El *orden* en *Aura* está organizado, “a primera vista”, de manera cronológica: tanto en el ámbito del discurso como en el ámbito de la historia los hechos se suceden uno tras otro, el narrador organiza de manera causal los sucesos. Sin embargo, decimos “a primera vista” porque si nos acercamos más a la experiencia temporal procedente del texto, veremos que el tiempo de la historia *no* está organizado de manera cronológica. El problema es, como veremos cuando hablemos de los personajes, que al interior de la historia surge (o más bien, es producida por Consuelo) una alteración del tiempo, tornándolo de causal, progresivo, cronológico, en circular, cíclico, mítico. Nos parece que esta alteración no es menor, pues tiene, como hemos dicho, repercusión en la manera en que pensamos el tiempo después de haber finalizado la lectura. De hecho, es destacable la manera como está construida *Aura*, pues en lugar de modificar el orden de la historia gracias a una modificación en el orden del discurso (como hicieron algunos de sus contemporáneos<sup>39</sup>), lo que hace es modificar el tiempo de la historia en función de un recurso temático, el mito. Vale la pena traer las palabras Georgina García-Gutiérrez para ilustrar lo que queremos decir:

Las dos narraciones que componen *Aura* [se refiere a la de Felipe Montero y *Aura* y a la de Consuelo y el General] juegan de varios modos con el tiempo (como recurso literario, como conceptualización). Por un lado, ambas se apegan a una temporalidad lineal en el modo de presentar paulatinamente los acontecimientos (desde el momento más alejado del pasado hasta el más reciente); y, por otro, se relacionan por alternancia (antes/después) y la narración en segunda persona del singular corresponde cronológicamente al futuro de las memorias. De tal modo la linealidad del tiempo de *Aura* se rompe con la distribución alterada de los niveles de temporalidad (presente, pasado, futuro, etc.) y por medio de la alternancia se crea un juego de anticipación y confirmación (se presenta antes lo que ocurrió después): las memorias confirman que lo que sucede o acaba de suceder, ya sucedió (“El espejismo...” 144-145).

Cuando *Aura* se termina, la historia que leímos no ha sucedido por vez primera, sino que hemos experimentado una segunda versión (o no sabemos si incluso una tercera o cuarta o infinita) del mismo hecho mítico: el reencuentro entre Llorente y Consuelo.

---

<sup>39</sup> Pensamos, por ejemplo en *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa, donde, gracias a un “desacomodo” discursivo, existe una confusión temporal, cuyo “acomodo” significa un ejercicio intelectual para el lector.

En cuanto a la *duración*, hay que afirmar que *Aura* es también un relato bastante convencional, incluso “realista”. Tres días<sup>40</sup> acontecen en 62 páginas, lo cual, a decir popular, no es “ni mucho ni poco”, es decir, posee un ritmo bastante estable, ni muy rápido ni muy lento. La novela, novelita, nouvelle, noveleta (pues su composición genérica no se termina de discutir) está interrumpida básicamente por *elipsis* y eventuales *pausas descriptivas*, constituyéndose el resto como una verdadera *escena*.<sup>41</sup> Su carácter de escena podría ser discutible, por supuesto; sin embargo, gracias a las únicas cualidades del narrador (lo estudiaremos en su momento), que observa y registra simultáneamente, podemos pensar que en este caso historia y discurso se corresponden. En realidad, esta característica, que podríamos calificar de “extraña”, está dada, como muchas otras cosas en el relato, por la composición única del narrador (2ª persona singular referida a sí misma). Incluso hay quien compara este tipo de mirada con la de una cámara de video,<sup>42</sup> lo cual sumaría algunas consideraciones (aunque de manera indirecta) a nuestra visión de *Aura* como una escena.

En el caso de la frecuencia, *Aura* es, una vez más, un relato tradicional. A un suceso en la historia, corresponde un momento en el discurso para su enunciación. Sin embargo, si tomamos en cuenta lo anteriormente destacado respecto del carácter cíclico del relato, podemos encontrar cierta recurrencia o repetitividad al nivel de la historia. Así lo nota, aunque en otros términos, Anthony J. Ciccone: “the frequent use of the future tense in this

---

<sup>40</sup> La duración de la estancia de Felipe Montero en la residencia de Consuelo no es explícita, sin embargo, alguno autores, a los que nos unimos, señalan que desde que Felipe entra a la casa hasta el momento en que sucumbe bajo el poder de Consuelo, apenas pasan tres días (Martínez Morales 109, Paiewonsky-Conde 142, Viqueira 31).

<sup>41</sup> Por su puesto, hay que aclarar que según el modelo de Pimentel, para que un relato se constituya como una *escena* la totalidad de la historia debería estar comprendida por la totalidad del discurso; sin embargo, nos parece que dicha categoría explica gran parte del manejo del tiempo en *Aura*, por eso decidimos usarla.

<sup>42</sup> “El narrador se transforma en la cámara y nos ubica en una realidad que coincide con el momento de la palabra” (Galaz-Vivar 115); “Para la representación del tiempo, Fuentes ha escogido la técnica cinematográfica del montaje o yuxtaposición” (Quiñones Boyette 67).

novella is meant to imply the cyclic repetition of all the events recounted *ad infinitum*. That is, *Aura* is actually related from the vantage point of a past which is continuously recurring” (53). Como puede verse aquí, la mirada del narrador influye una vez más en el ámbito de lo temporal.

Como conclusión acerca del tiempo se puede decir que su “innovación” o “manejo particular” no está dado por la transgresión en el nivel del discurso sino en el nivel de la historia. En realidad, podemos adelantar que la principal estructura que se modifica respecto del relato realista tradicional es la del narrador, la cual a su vez modifica cualitativamente a las demás, como vimos en el caso del espacio.

Por otro lado, pero de manera complementaria, podemos identificar también aquí, como lo hicimos respecto del espacio, la estructura de superposición: “In this particular location [the house at 815 Donceles] temporal and spatial planes coalesce...” (Ciccone 50). Véase también este otro ejemplo (aunque esta vez también acompañado por una interpretación acerca de cuál podría ser el significado de dicha superposición temporal en *Aura*): “El caserón de Consuelo es el escenario en el que se ponen en contacto distintas etapas de la historia mexicana, y se convierte así en un símbolo del propio país, en el que el tiempo no transcurre y donde la superposición temporal —y por ello cultural— constituye una de sus notas definitorias” (Ordiz Vázquez 93). En estas dos consideraciones se confirma una vez más la estructura identificada (principalmente) por Alazraki, la cual constituye una de las interpretaciones que hemos decidido seguir.

## Los personajes

Una tercera estructura de carácter general es la de los personajes, llamada *dimensión actorial* por Pimentel. El análisis de los personajes es tal vez uno de los más antiguos en materia de narración. Sin embargo, la narratología, y en general el estructuralismo, los considera de manera muy distinta de lo que la tradición lo hace, por lo menos en dos aspectos. Las palabras de Pimentel a este respecto son esclarecedoras: “estamos muy lejos de aquellas discusiones que tornaban a los personajes en personas, casi en amigos, en algunos casos tiranos cuya existencia autónoma se resistía a los designios de sus creadores” (59). O bien, el fenómeno contrario, en el que se iguala al personaje con el autor.

En otras palabras, dirá la autora, se observa siempre la tendencia a analizar al personaje como un organismo que en nada se distingue del ser humano, olvidándose que, en última instancia, un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido* [...] logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas (59).

Un efecto de sentido. La definición de personaje de Barthes (que es, irónicamente, una definición que hace en su etapa postestructuralista en *S/Z*) cumple cabalmente con la manera como concebimos nosotros a esta estructura:

Cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo Nombre propio y parecen fijarse en él, surge un personaje. El personaje es entonces un producto combinatorio: la combinación es relativamente estable (caracterizada por la reiteración de los semas), más o menos compleja (lo cual implica rasgos más o menos congruentes, más o menos contradictorios); esta complejidad determina la “personalidad” del personaje, igualmente combinatoria que el sabor de un platillo o el aroma de un vino. El Nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas (citado en Pimentel 60).

El retrato que se genera a partir de esta “imantación de semas” es tanto físico como moral.

No debemos dejar de señalar, empero, como lo hace Pimentel, que, a pesar del afán estructuralista por abstraer al personaje y convertirlo a veces en mero “actor”, el “efecto personaje” provoca, invariablemente, una identificación humana por parte del lector. Como sentencia Pimentel, “la referencia última de todo actor es —permítaseme insistir— a un mundo de acción y valores humanos” (61). Volvemos, como quien dice, al principio, pero esta vez con una mirada renovada del personaje.

Cabe mencionar que existen diversas tipologías de personajes. Aquí sólo traemos a mención algunos tipos bastante específicos, con el único fin de ejemplificar esta estructura. Hay, en principio, dos personajes que se oponen significativamente: el personaje referencial y el personaje no referencial. El primero es aquel que ha sido construido por la tradición a través del tiempo, son “códigos fijados por la convención” (64), verbigracia, personajes históricos (Napoleón, Moctezuma), mitológicos (Apolo, Zeus), alegóricos (Amor, Esperanza), literarios (Fausto, Don Juan), sociológicos (el obrero, el pícaro), etc.<sup>43</sup> El segundo, el no referencial, es aquel que no ha sido construido por la tradición, el cual es una suerte de “espacio en blanco”: “Su nombre constituye una especie de ‘blanco’ semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente” (65); y no sólo a partir de atributos de personalidad, sino que incluso podríamos decir que “se colma de historia”, es decir, se contagia del sentido de las otras estructuras; tiempo, espacio, narrador, narratario.<sup>44</sup>

El resumen que Pimentel hace de la figura del personaje es esencial:

un personaje se construye con base en un nombre que tiene cierto grado de *estabilidad y recurrencia*; un nombre más o menos *motivado*, con un mayor o menor grado de *referencialidad*, y con una serie de atribuciones y rasgos que *individualizan* su ser y su hacer, en un proceso constante de *acumulación y transformación*” (68).

En este resumen sólo faltaría decir (como lo hace la autora en seguida) que el personaje se define también a partir de sus relaciones con otros personajes y con el resto del mundo ficcional al que pertenece. Por poner un ejemplo burdo, podríamos decir que, si un personaje

---

<sup>43</sup> El desplazamiento de un personaje referencial a lo largo de una determinada historia no está dado, por supuesto, de manera fatal. Los personajes formados por la tradición poseen cierto código semántico que va a sufrir transformaciones cuando se los coloca en un nuevo contexto o en una variación de su contexto anterior. Lo interesante, entonces, es observar no cómo se cumple el canon del personaje, sino cómo ese canon se ve transformado para enriquecer su significación (65).

<sup>44</sup> Pimentel apunta, de manera muy pertinente, que “ese blanco semántico es relativo y puede estar motivado en mayor o menor medida. Se puede pensar en toda clase de motivaciones para el nombre de un personaje: *etimológica*, como en *Bovary*; *social*, como en aquellas partículas que connotan origen noble –‘de’, ‘von’, ‘Sir’–, o estado civil, *Madame Bovary*; *semántica*, como *El Caballero del Verde Gabán*, o *Sancho Panza*; *semántico-narrativa*, como *Lady Dedlock*” (65).

constituye “el bien”, seguramente su antónimo, “el mal”, ayudará a que, por oposición, ese “bien” se considere aún más positivo.

Este ejemplo nos lleva a hacer una distinción en lo que se refiere a la caracterización de los personajes. Por un lado, como hasta ahora hemos visto, se realiza una descripción “directa” al otorgar ciertos atributos al personaje. Pero por otro, estos atributos pueden ser también asumidos por el personaje de manera “indirecta”: mediante su hacer, su entorno, su apariencia externa, el discurso directo, indirecto o directo libre (el propio, el de otros personajes, el del narrador), etc.<sup>45</sup> La figura del narrador es clave en esta caracterización indirecta: “No es indiferente que el origen de la información sobre el ser y el hacer de un personaje y su valoración provengan del discurso del narrador, del de otros personajes o del propio personaje; ni desde luego es indiferente el origen verbal o no verbal del ser y del hacer del personaje” (69).<sup>46</sup>

La construcción de los personajes en *Aura* no es diferente respecto de lo que hemos descrito arriba, sin embargo, sí muestra algunas peculiaridades. La caracterización de los personajes se da desde el comienzo hasta el fin de la obra. Esto sucede de manera similar a como pasa en otros relatos: el cambio de la trama, las acciones del personaje, las alusiones del narrador, etc., hacen que los personajes estén en continua transformación, presentando sólo algunos momentos de significación estable. No obstante, en *Aura* se da un fenómeno de transformación todavía más acelerado que en otros textos; esto en función de la naturaleza de la trama en correspondencia con su duración. En tres días, Montero pasa de ser un

---

<sup>45</sup> Para una profundización en estas maneras indirectas de caracterización, véanse los apartados de las pp. 71-94 de *El relato en perspectiva*.

<sup>46</sup> Habría que señalar que lo que mencionamos aquí sobre el personaje es su estructura “tradicional”, por decirlo así. En realidad, existen innumerables ejercicios literarios (como los de vanguardia, por mencionar el ejemplo por excelencia) que se encargan de subvertir la tradición, las estrategias narrativas comunes, la construcción de los personajes, etc., lo cual resulta en diversos e insospechados efectos de sentido.

incipiente historiador de los años 60 del siglo XX a ser un general del estado mayor de Maximiliano en la segunda mitad del siglo XIX; Aura pasa de ser una linda y virginal adolescente a una hórrida y decrepita anciana. Irónicamente, se da también el fenómeno contrario al interior de la misma historia: Consuelo, venciendo todo tiempo y todo espacio, *permanece* inmutable, constante, perpetua.

Así, por parte de Felipe y Aura, el *efecto de sentido* que los constituye es extremadamente inestable, incluso más, nos atreveríamos a afirmar, que en otras narraciones; por el contrario, el *efecto de sentido* que porta Consuelo es muy estable y da la apariencia de inmutabilidad. En cuanto a Felipe, la principal fuente de inestabilidad consiste en el desdoblamiento ontológico que sufre hacia el final de la historia. Nos inclinamos a pensar, como lo hacen algunos otros autores, que la duplicación existencial de Felipe es en verdad una actualización mítica y no simplemente un efecto narcótico o alucinógeno inducido por la magia de Consuelo.<sup>47</sup> Felipe pasa de ser uno a ser otro, a ser *el otro*. Retomando la idea de superposición de Alazraki, podemos explicar también este fenómeno: “The key here seems to be the notion of superimposition: superimposition of two characters who unfold continually and are present and past at the same time, old age and youth” (99). Su personalidad, su fisonomía, su existencia, se duplican, y con ello se separan. La inestabilidad radica en el hecho de que si uno es el otro y el otro es uno, el núcleo de sentido está dividido,

---

<sup>47</sup> Entre otros, Lanin Gyurko: “the spirit of the dead Llorente seems to have been dormant within Felipe even before his contact with Consuelo” (97). Frank Dauster lo señala con particular énfasis: “Now there is no way to attribute this amazing identity [between Montero and Llorente] to some sort of ritual practice of Consuelo, as is the case with Aura. Although she conducts an erotic ritual which seems very close to a black mass, it is never indicated that Felipe has been altered physically. Possibly he is a reincarnation of the general [...] Obviously, it cannot be sheer coincidence; Consuelo, at her advanced age, hardly proposed to wait until someone exactly like Llorente finally appeared. There must be another explanation” (107). Dicha explicación es, se entiende, la de una reencarnación real. En palabras de Clark M. Zlotchew: “If Montero really is the reincarnation of the General, rather than one who is bewitched into believing so, this change of identity is in reality a *return* to a former identity, in a circular movement” (163).

parcializado, difuso, diferido. La trama, que desde el comienzo ha venido identificando a un personaje bastante definido, da un vuelco hacia el final y propone la desestabilización de la certeza. El personaje, la noción de individuo, es inestable.

El caso de *Aura* es similar, pues como Montero, también participa del duplo existencial (comparte significado con Consuelo); “Consuelo and Aura superimpose, converge, and diverge with one another; they are two women and yet the same woman” (Alazraki 100). Hay que precisar, empero, que, mientras Montero y Llorente se relacionan en una jerarquía de igualdad, Aura se relaciona con Consuelo a partir de una jerarquía de subordinación, lo cual, pensamos, contribuye a que su *efecto de sentido* sea todavía más indefinido, difuso, dependiente. Además, en el caso de Aura podemos identificar otro proceso, que exagera su calidad inestable: en el plazo de tres días, se transforma de adolescente en anciana, pasando también por la etapa de la mujer madura. Esta transformación, hay que destacar, no es sólo física, sino también conductual. Por ser tan breve el tiempo en el que se da la transformación, no se identifica a Aura como una, sino como tres distintas; la niña, la mujer, la vieja. Como su nombre lo indica, Aura posee cierta evanescencia, a tal grado que al final de la narración, ésta se confunde con Consuelo y parece unirse a ella para formar una sola entidad, mostrando así el carácter ancilar de dicha estructura. Una vez más, el sentido del personaje está desplazado, confundido, difuminado.

Cuando nos asomamos al caso de Consuelo la situación cambia. Este personaje se construye, por supuesto, igual que todos los demás, mediante un *efecto de sentido*. La particularidad de este personaje radica, frente a los otros dos, en que la transformación que sufre es mínima, y solamente es la aportada por el proceso normal en la construcción de la trama: es decir, además de la descripción que se da de ella y los diferentes momentos en que

aparece, no experimenta mayor cambio.<sup>48</sup> El personaje de Consuelo es el único que, nos atrevemos a decir, no se define por el duplo; participa por supuesto de él, pero no se define *a partir* de él, pues ella es en verdad el eje rector de todas las jerarquías. La siguiente cita de Lanin Gyurko refleja el mando que Consuelo posee a nivel estructural:

Consuelo wants to bring Aura back to satisfy her own vanity. The old woman needs Felipe primarily because his vitality combined with her will are required to sustain the vision of Aura. Thus Felipe is not merely the vehicle through which she can be reunited with her husband [...] but, most importantly, a mean through which she strives to defeat time and death" (117-118).

La caracterización tanto directa como indirecta de este personaje lo hace, si no eterno, por lo menos centenario. La capacidad de dar vida (Aura) y de quitarla (Felipe), así como sus dotes mágicos, que le permiten modificar tiempo y espacio, romper leyes físicas, le otorgan un control inigualable al interior del relato. Veamos la caracterización que García-Gutiérrez hace de Consuelo:

En ella la mujer es vista como la fuerza que transforma y se transforma: Consuelo-Circe-santera, transforma a Felipe en el Otro. Consuelo ante todo se comporta como la gran manipuladora: de los destinos, de las fuerzas ocultas; por eso, en el aspecto más literal, Felipe y Aura son utilizados por Consuelo pues uno y otra son los medios para integrar, reintegrar la pareja original: Llorente y Consuelo ("El espejismo..." 127).

En una interpretación *fuera* del texto, como suele decirse, nada nos impide pensar que la historia de Aura y Felipe, los dos enamorados que reactualizan el amor mítico entre Llorente y Consuelo, se viene dando con recurrencia a lo largo del tiempo bajo la batuta de la vieja.<sup>49</sup> La inestabilidad de Felipe y Aura se define también en función de la estabilidad de Consuelo, y viceversa.

---

<sup>48</sup> Hacemos aquí una división bastante artificial, porque en el nivel de la lectura las expectativas del lector sobre Consuelo sufren ciertamente una transformación, de manera que la Consuelo que comienza es una y la que termina es otra. Sin embargo, nuestro afán contrastivo entre personajes nos lleva a determinar que los efectos de sentido son más "sólidos" en Consuelo que en Felipe y Aura, a pesar de que aquella tenga bastante movilidad en el recorrido de la lectura.

<sup>49</sup> Así lo piensa, por ejemplo, Veronika Agócs: "*Aura* es la historia de un amor que misteriosamente llega a perdurar por varias vidas (¿eternamente?) debido a la constante metamorfosis de los enamorados en reiteradas reencarnaciones" (22); también María C. Albin observa en el relato la posibilidad de "una cadena de reencarnaciones en que los amantes se podrán encontrar" (139).

De esta consideración sobre los personajes, la cual, una vez más, privilegia un panorama global por encima del detalle de las acciones concretas, se desprende una discusión que vale la pena rescatar: ¿Quién es el protagonista de la historia?<sup>50</sup> Este tema ha sido abordado por distintos lectores de *Aura*, proponiendo una interpretación bastante uniforme: se afirma que Consuelo es la *verdadera* protagonista. Existe, indudablemente, una focalización inicial de la actuación de Montero, sin embargo, este posicionamiento privilegiado se irá desvaneciendo conforme la narración avance; y no sólo eso, sino que esta focalización inicial adquirirá una significación contraria, que tendrá relación directa con el problema estructural tal vez más importante de toda la obra: ¿quién es el narrador?; como este no es el lugar para dicho análisis, sólo adelantaremos que esa voz en segunda persona demanda más de una interpretación para llegar a explicar sus cometidos. En realidad, cuando se llega al final de *Aura*, la historia de Felipe Montero resultará ser sólo una pequeña parte de la totalidad de la trama, y sus acciones adquirirán la naturaleza de *medio* para alcanzar determinados fines, los de Consuelo, la *verdadera* protagonista de la historia. Las mordaces palabras de Bernal Herrera explican muy bien este fenómeno: “Felipe cree estar resolviendo detectivescamente un enigma cuando en realidad está cayendo en una trampa [...]” (48). La mayoría de los lectores de *Aura* concuerdan con esta visión; algunos ejemplos ilustrativos: “El dominio de Consuelo está delimitado físicamente por el palacio por eso, la entrada de Felipe a la casa de Donceles implica, desde ese momento, su captura y la ruptura con la realidad de la que proviene” (García-Gutiérrez, “El espejismo...” 139). Las palabras de Santiago Rojas profundizan aún más:

*Aura* es, en efecto, más que nada, una admirable historia de amor, sublime y macabra, que se desarrolla y centra en la interioridad de un solo personaje: la enloquecida doña Consuelo, viuda de Lorente [...]. Felipe Montero, por tanto, a pesar de su indiscutible importancia, no es realmente el

---

<sup>50</sup> Helena Beristáin define la categoría de *protagonista* como: “Primer actor, el que realiza las acciones principales y ocupa el centro de la intriga” (413).

protagonista, porque sólo constituye una concepción fantástica engendrada por doña Consuelo y, por consiguiente, al carecer de independencia, únicamente sirve de instrumento para que la anciana enamorada procure alcanzar por medio de él la realización de un sueño que satisfaga sus fallidas aspiraciones (491).

Rojas concluye: “*Aura*, por tanto [...] no es la historia del joven traductor que llega a la casa de doña Consuelo atraído por un lucrativo empleo, sino más bien la conmovedora narración de una enajenada, viuda y decrepita, que crea en su imaginación a Felipe como medio para obtener el triunfo de sus sueños” (497).

Eduardo Thomas Dublé y Guillermo Gotschlich utilizan las categorías actanciales de Etiénne Souriau para caracterizar a los personajes en *Aura*. Vale la pena traerlas aquí a mención, pues refuerzan más de un aspecto tratado en nuestro trabajo: según los autores, al comienzo de la narración Felipe es el protagonista, su perspectiva ordena la acción, es la Fo. (*fuerza orientada*) (345-346); sin embargo, cuando su Bd. (*bien deseado*) cambia de lo superficial, exterior, económico, a lo metafísico (primero su meta es la remuneración económica, luego es la salvación de Aura), podemos notar un giro: el hecho de que Felipe dilate el bien deseado (primero quiere ganar el dinero para después escapar con Aura) indica una contradicción y revela el embrujamiento de la fuerza orientada. Esto revela, dirán los autores, la verdadera constitución de la trama: el Ar. (*árbitro*) es Consuelo/Aura, pues siempre es una de ellas la que decide el rumbo de la acción (346). La ausencia de opositor es irónica. En realidad, al final de la novela se verá que la perspectiva (el narrador, como sabemos) que coloca a Felipe como fuerza orientada es sólo aparente: de hecho, quien orienta la acción desde el inicio es Consuelo, cuyo bien deseado es convertir a Felipe en Llorente y cuyo Od. (*objeto del deber*) es ella misma (347). Así, en tanto que Consuelo es fuerza orientada, objeto del deber y árbitro, y Aura es Ay. (*ayudante*) de Consuelo: “el nivel actancial manifiesta un mundo circular y, por ende, cerrado: un solo personaje, Consuelo, es Fo, Od y Ar: se destina a sí misma un bien” (347). Al creer ejercer con celo su libertad (liberar

a Aura de las garras de Consuelo) sucede justamente lo contrario: se encamina a la sumisión y a la entrega (351).

Como colofón, traemos las palabras de García-Gutiérrez, las cuales ejemplifican, además del poder y protagonismo de Consuelo, la intensa relación que existe entre estructuras, entre el espacio y los personajes en este caso: “Ya que la personalidad de Consuelo es la sobresaliente, sus atributos y caracterización en general afectan el diseño de su casa, el lugar predominante que la repite, por así decirlo, en la escenografía e iluminación, en las reglas que impone” (“El espejismo...” 138).

Respecto de los personajes, sólo resta comentar la cuestión de sus nombres: ¿son o no motivados? Existen algunos autores que tienden a pensar que sí;<sup>51</sup> sin embargo, nosotros, a excepción del de Aura, nos inclinamos a pensar lo contrario. El título de una obra suele constituir una pauta de interpretación, y *Aura* es un ejemplo de ello. Así lo han notado algunos autores, e incluyen algunas definiciones de ‘aura’ para apoyar sus hipótesis. Tenemos por ejemplo a Mario Mendoza: “‘un viento suave y apacible’, ‘atmósfera irreal que rodea a ciertos seres’, ‘ave rapaz diurna, de América, de cabeza desnuda y plumaje negro, que tiene olor nauseabundo y se alimenta de animales muertos’” [Diccionario *Aristos*] (191). Por supuesto, a partir de esta noción de “hálito” o “sustancia”, se desprenden interpretaciones más complejas: “Aura es precisamente lo que su nombre implica, un hálito de Consuelo, el pasado hecho carne” (Acker 158). O bien, la interpretación de Alazraki, la cual nos parece muy convincente: “the formation of substances that emanate from the medium and assume

---

<sup>51</sup> Tenemos el caso específico y sobresaliente de Adriana García de Aldridge (193, 195 y 202), quien establece un diálogo directo a partir de múltiples paralelos estructurales entre *La sorcière*, de Jules Michelet y *Aura*, entre los cuales se encuentran los nombres de Aura, Felipe, Montero, Consuelo, Llorente, e incluso Saga, como influencias directas tanto en la construcción de los personajes, como en la construcción de la trama misma, a partir de los símbolos emanados de éstos. Esta postura está secundada en mayor o menor medida por algunos otros autores, como son: Aída Elsa Ramírez Mattei (243-250), o Margarita Rojas (13-14).

the form of persons and objects” (97). En breve: el nombre de Aura replica en la historia la carga de su significado denotativo; es un hálito de Consuelo, así como Dios infunde su espíritu en el hombre, así la bruja crea a su súbdita.

Con esto terminamos nuestro comentario respecto de los personajes. Esta figura es una de las más interesantes en la narratología, sobre todo por lo arriba señalado respecto de la identificación (o repulsión) tradicional entre lectores y personajes, a tal punto de llegar a considerarlos amigos o enemigos. Sin embargo, la estructura siguiente es tan importante e interesante como los personajes o incluso más, ya que, como veremos, es un enfoque que determina (o si no determina por lo menos es una influencia dominante en) el sentido global de la obra.

### **El narrador**

El narrador, podríamos decir, es “la mente maestra” detrás de toda la estructura narrativa. En un relato, “no sólo importa la cantidad de información [temporal, espacial, actoral] que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la *calidad* de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se somete. En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista” (Pimentel 95). El narrador es un “punto de vista”, y como tal posee subjetividad, parcialidad, preconcepciones, prejuicios, y, no hay que olvidarlo, un lugar de enunciación específico. Es a partir de este “adolecer” que el narrador imparte determinada organización a los elementos narrativos. Continúa Pimentel: “la focalización [del narrador] es un filtro, una especie de *tamiz de conciencia* por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo” (98). El narrador, ya sea éste uno o varios, unívoco o polifónico, ostensible o desvanecido, se da a la tarea de seleccionar, restringir, limitar, omitir, acomodar,

e incluso a veces predicar sobre, la información narrativa. En pocas palabras, el narrador es la única figura narrativa que puede realizar una focalización consciente,<sup>52</sup> y, por lo tanto, de él se desprende siempre una ideología que le da significación a la totalidad de la obra.

La intervención del narrador infiere definitivamente en la significación de todas las demás estructuras del relato. Por ejemplo, cuando un narrador focaliza de esta o aquella manera los diferentes lugares en los que se lleva a cabo la acción, lo hace desde una concepción específica del espacio y con ello aporta cierto significado a la narración. O bien, cuando ordena los hechos en forma cronológica o en forma alternante, está tratando de provocar cierto efecto temporal que, nuevamente, contribuye al significado total de la narración. O más aún, en el momento en que el narrador deja hablar a los personajes, o los interrumpe, o no les da voz, u opina sobre lo que han dicho, está interfiriendo con los sentidos que las propias visiones de los actores narrativos proponen. En breve, la “perspectiva del narrador domina cuando él es la fuente de la información narrativa” (114).

Un aspecto del narrador que hay que mencionar, porque la nomenclatura tradicional así parece exigirlo, es la tipología que suele hacerse de los diferentes tipos de narrador. Cada uno de ellos propicia un tipo de significado distinto, que de la mano con todos los otros elementos antes mencionados, tanto los del narrador como de las otras estructuras, va a contribuir con el significado de toda la obra. Se entiende que estos tipos de narrador pueden aparecer de manera independiente o combinados.

---

<sup>52</sup> Esta focalización puede ser de tipos diversos. Según Genette son tres principalmente: *focalización cero* (lo que comúnmente se conoce como narrador omnisciente), *focalización interna* (dividida en interna fija, interna variable e interna múltiple; según varíe la narración a partir del punto de vista de un personaje), y *focalización externa* (cuando la mente de los personajes es inaccesible para el narrador). Por su puesto, estos tipos de focalización suelen conjugarse, lo cual a veces da un resultado consonante o disonante (Pimentel 98-106).

Una primera distinción se hace entre los narradores que están involucrados en el mundo de la narración: *homodieéticos*, caracterizados por participar al mismo tiempo de la historia y del discurso; y los que no están involucrados directamente en el mundo de la narración, pues sólo aparecen en el campo del discurso: *heterodieéticos*. Dentro de los homodieéticos, existen: El narrador *homodieético*: narra la historia y participa en los hechos, pero no es el héroe. El narrador *autodieético*: el héroe que narra su propia historia. El narrador *intradieético*: el que narra la historia de la que ha sido testigo, es decir, narra la historia de un héroe; participa escasa o nulamente en los hechos. Dentro de los heterodieéticos podríamos incluir: El narrador *heterodieético*: está fuera de la historia, no participa de los hechos. El narrador *metadieético*: es el personaje que se convierte en narrador de una diégesis en segundo grado, es decir, el personaje que cuenta una historia dentro de otra historia (Pimentel 134-146; Beristáin 355-358).

Un último aspecto del narrador que debemos tomar en consideración, y a partir del cual se desprende otro tipo de clasificación, es aquel que observa las relaciones entre tiempo *gramatical* y tiempo *narrativo*. Toda narración implica un desfase entre el acto de narrar y los acontecimientos narrados. “Un relato verbal difícilmente puede sustraerse a ese desfase, pues narrar algo a alguien implica [...] tener *algo* que narrar. Esta relación entre el acto de narrar y los acontecimientos narrados obliga al narrador a adoptar una posición temporal con respecto al mundo narrado” (156). El narrador es incapaz de esconder su posición temporal, pues el tiempo gramatical lo evidencia. Según Pimentel (siguiendo a Genette) existen cuatro tipos básicos de relación temporal: *retrospectiva*, *prospectiva*, *simultánea* e *intercalada*.

Por supuesto, dependiendo de qué tipo/s de narrador/es aparezca/n, o qué tipo de combinación, el relato portará una u otra significación general. Por ejemplo, gracias al

narrador podemos identificar rasgos como: grados de presencia o ausencia; grados de subjetividad o confiabilidad; unidad o fragmentación en la información narrativa; información autorizada o información relativa, dependiendo de si hay un narrador dominante o varios narradores, etc. Un hecho fundamental para nuestro trabajo es evidenciar que es en función de estos rasgos que un intérprete puede realizar exégesis en un nivel muy básico de significación, a partir de lo cual podrá ascender (con bases interpretativas) a niveles más complejos, hasta llegar a dar una interpretación de la obra en su totalidad.

Como hemos venido mencionando desde el comienzo de este capítulo, el narrador de *Aura* es un caso poco común en la narrativa en general, y lo es no sólo por su naturaleza gramatical, la segunda persona singular, como podría pensarse inicialmente, sino lo es también por la manera en que esta segunda persona se relaciona con la totalidad de la obra, a saber, de manera sumamente orgánica: su relación con todas las otras estructuras se da en un nivel profundo de significación, se encuentra firmemente entramado con la complejidad del texto, sus características únicas hacen que gran parte (por no decir la totalidad) de la obra esté imbricada y determinada a partir de sí mismo.<sup>53</sup> En otras palabras, espacio, tiempo, personajes y narratario definen su significación en función del narrador. La caracterización inicial que hemos hecho de él como “mente maestra” detrás de la narración adquiere con *Aura* un matiz más literal que metafórico.

La primera cuestión narratológica que habría que considerar cuando hablamos de *Aura* es la “calidad” de la información narrativa. Ésta se encuentra dada por los diferentes

---

<sup>53</sup> El narrador de *Aura* es tal vez el fenómeno más estudiado de la obra. En este capítulo nos ocupamos de lo “estrictamente” narratológico, dando un panorama básico o elemental de interpretación. En el capítulo que dedicamos a la recepción teórica de *Aura* (donde se analizan los temas más recurrentes a la hora de su estudio, Capítulo 4) haremos un análisis de orden más abstracto y comprensivo, dando cuenta de las múltiples lecturas que esta figura ha tenido, además de su particular manera de imbricarse con la historia.

rasgos que constituyen al narrador. Un narrador en segunda persona singular que no se dirige (aparentemente) a otro sino a sí mismo (un caso más de superposición, según el esquema de Alazraki); un narrador cuyos tiempos gramaticales predilectos (por no decir únicos) son el presente y el futuro; un narrador que es al mismo tiempo emisor y receptor de su discurso (una circularidad que en otros términos se traduce en mito); un narrador que es personaje y que es desmentido como protagonista; un narrador que cree estar narrando su propia historia, a manera de héroe, pero que en realidad sólo es testigo de su propia destrucción; un narrador que es seguramente seducido por poderes más grandes que él; un narrador en fin, cuyo grado de confiabilidad (gracias a lo arriba enunciado) es poco y por tanto la totalidad de emisiones de su discurso podrán ser puestas en duda. En otras palabras y haciendo uso de la idea de Pimentel sobre el narrador, en *Aura* ese *tamiz de conciencia* que se supone que es el narrador resulta ser una perspectiva no tan consciente de sí misma.

En cuanto a su clasificación, según la tipología expuesta arriba, el narrador en *Aura* no es fácilmente catalogable, lo cual contribuye aún más a su indefinición. Podríamos decir, a primera vista, que el de *Aura* es un narrador *autodiegético*, o sea, el que narra sus propias aventuras, pues es el héroe. Sin embargo, si atendemos a lo que antes hemos concluido con referencia al hecho de que Felipe Montero no es el protagonista de *Aura*, dicha clasificación se descarta. Más convincente sería que afirmáramos su naturaleza como la de un narrador *homodiegético*, es decir, el que participa de los hechos pero no es el héroe.

Existe, sin embargo, una manera de ver al narrador en la que el problema se hace aún más complejo, aunque posee la virtud de desenmarañar en cierta medida la ambigüedad de esta estructura. Esta manera es respondiendo a la pregunta que planteábamos más arriba: ¿quién es el narrador? Una vez más, si observamos más de cerca el problema, parece romperse la primera expectativa creada por el texto, es decir, la idea de que Felipe Montero

es el narrador. Más de un autor está de acuerdo en proponer a otro narrador, distinto de Felipe, como la solución al problema (aunque en realidad, recordémoslo, ni hay problema ni hay solución, es solamente la manera en que funciona la interpretación de la obra literaria). En concreto, se ha llegado a designar a Consuelo como la *verdadera* narradora de *Aura*. Aunque en una primera impresión suena bastante disparatado, en una segunda revisión puede considerarse que hay algo de comprobable en dicha afirmación: el carácter exhortativo, incluso hipnótico, de la interpelación en segunda persona; la utilización de los tiempos futuros, que pueden pensarse como imperativos (recordemos la idea de que Felipe es mero títere); el posible lugar de enunciación de Consuelo, el cual estaría en un nivel de conocimiento tal que sería capaz de narrar desde el presente porque sabe exactamente qué es lo que va a suceder enseguida. Estos y otros motivos son los que se han propuesto para la interpretación de Consuelo como verdadera narradora de *Aura*.

Ante esta nueva perspectiva, haría falta una reclasificación del narrador. Podríamos decir, de nuevo a primera vista, que el narrador de *Aura* es de tipo homodiegético, con la salvedad de que nos equivocaríamos, pues Consuelo sí es la protagonista de la historia. Esto nos llevaría a afirmar que el narrador de *Aura* es de tipo autodiegético: Consuelo narra sus propias aventuras. Por supuesto, esta serie de clasificaciones puede ser susceptible de discusión (lo cual demuestra justamente nuestra tesis general sobre la múltiple interpretación).

Es significativo, hay que decirlo, la manera en que Pimentel olvida a *Aura* a la hora de exponer dos aspectos estructurales referidos al narrador. Por una parte, la autora afirma que “[las] peculiaridades de la narración en segunda persona la tornan inestable, por lo que el lector tiende a asimilarla a una tercera o a una primera persona” (139). En *Aura*, el lector (empírico, que es al que Pimentel se refiere) es incapaz de asimilar dicha estructura a una

primera o tercera persona, por el simple hecho de que el relato no lo permite, pues esa es precisamente una de las características más destacables del lector implícito en *Aura*, la ambivalencia de sus estructuras. Asimilar la segunda persona en *Aura* a una primera o a una tercera sería una visión bastante reduccionista.

Por otro lado, el cual nos lleva tanto al segundo olvido de Pimentel como al último aspecto que aquí trataremos sobre el narrador, está la cuestión del tipo de relación entre *tiempo gramatical* y *tiempo narrativo*. En contra de lo que Pimentel asegura, nosotros podemos afirmar que *Aura* se constituye como una auténtica narración prospectiva. Según Pimentel,

En aquellos relatos experimentales en los que se utiliza la narración prospectiva de manera prolongada, como es el caso de las secciones en segunda persona y futuro de *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, la elección del tiempo gramatical acaba perdiendo su valor verdaderamente *temporal* de futuro [...] Sólo la narración simultánea nos da la ilusión de una verdadera simultaneidad. No obstante, esta forma narrativa tiene que luchar a contracorriente con el presupuesto de que para narrar se necesita algo que narrar; es por ello que la verdadera simultaneidad torna al discurso en algo inestable: si el discurso es *narrativo*, el presente acaba siendo interpretado convencionalmente como un tiempo narrativo, perdiendo así el valor temporal de presente; si el discurso es de tipo emotivo o gnómico —como en el monólogo interior— deja de ser *narrativo* (158).

El discurso en *Aura* es auténticamente narrativo y aun así auténticamente simultáneo, además de ser prospectivo en sentido fuerte: lo que Consuelo narra se hará realidad.

Unas últimas palabras. Una de las riquezas interpretativas de la obra radica en el narrador. Mostramos tanto interés en el narrador de *Aura* porque este elemento, y la discusión que ha generado, sirve de ejemplo sobresaliente para la totalidad de nuestro trabajo: no importa qué tanto se reflexione sobre la figura del narrador, nunca habrá una respuesta última, ya que esta estructura está construida de tal manera que no permite una identificación definida, sino sólo interpretable, variable. Podríamos afirmar que así como acontece con el narrador en *Aura*, así sucede con el fenómeno general de la interpretación de la obra literaria.

## El narratario

Finalmente podemos hacer referencia a la figura del narratario, que, aunque no posee una larga tradición de estudio como el narrador, los personajes, el espacio o el tiempo, debe ser digno de nuestra atención por lo que constituye en el relato, a saber, la otra punta del discurso: si el narrador es el emisor del relato, el narratario es el receptor. Así “como el lector es capaz de ‘oír’ la voz del narrador, del mismo modo la ‘voz’ del narratario, como correlato estructural del narrador, se ‘oye’ [...]” (Pimentel 175).

En ocasiones, el narratario es visible, evidente, *presente*; así pasa, por ejemplo, cuando un narrador metadieético comparte una historia a un personaje de la primera narración. Este personaje, al ser el *escucha* de un narrador, se convierte automáticamente en un narratario. Cuando el narratario está ficcionalizado, individualizado, como en el ejemplo anterior, es fácilmente identificable.<sup>54</sup> Sin embargo, cuando el narrador es extradiegético, su identificación se vuelve más compleja, y generalmente sólo puede asociársele a una “presencia abstracta”; esta presencia puede estar más o menos definida por, por ejemplo, pronombres, alusiones por parte del narrador; o bien, su existencia puede estar determinada simplemente por “el acto del habla” del narrador, por su efecto ilocutorio y perlocutorio (177).

Existe otra manera de entender que un narratario existe aunque no lo podamos señalar puntualmente en el texto. “Todo enunciado analógico presupone algún código compartido con el interlocutor” (177); esto quiere decir que mediante las analogías o las comparaciones que emite el narrador, podemos dar por hecho que éste posee un código cultural compartido y por lo tanto su discurso está dirigido a otro que también esté familiarizado con el código;

---

<sup>54</sup> Otro ejemplo de fácil identificación puede ser la gran mayoría de las novelas epistolares.

“toda analogía y toda comparación [...] forman parte del perfil del narratario al cual se dirige la narración” (178).

Gracias a las características del narrador en *Aura*, el narratario es fácilmente identificable en esta obra. El *tú* de su discurso nos facilita su asociación: el narratario es Felipe Montero. Desde antes observábamos ya cierta circularidad respecto de este proceso de comunicación, pues en un inicio, cuando el texto aún propone la perspectiva de Montero como narrador, se estaría dando un círculo comunicativo que empieza en Felipe y termina en él mismo. Por otro lado, si consideramos que Consuelo es la narradora de la historia, se estaría dando no un círculo en la comunicación sino un discurso imperativo, exhortativo, incluso coercitivo, dirigido a un narratario manipulable, débil, que se deja hacer. Por supuesto, dependiendo de qué interpretación adoptemos podremos ascender a un nivel más complejo de significado. Si, por ejemplo, aceptamos que Felipe se habla a sí mismo, podemos decir entonces que la obra propone un esquema de superposición (otra vez según Alazraki), lo cual supone tal vez, como veíamos arriba, una incapacidad por parte del sujeto contemporáneo para discernir entre los procesos de su realidad. O bien, si aceptamos que Consuelo es la narradora, podríamos afirmar que el sujeto contemporáneo está definido, determinado, comandado, por poderes superiores a él que le ordenan cómo actuar, cómo comportarse, cómo pensar. Una vez más, estas interpretaciones son ejemplo de cómo se proponen significados más complejos para la obra literaria, y estos que designamos aquí son meras hipótesis que necesitarían otro tipo de comprobación.

Hasta aquí el análisis de las figuras. Como se desprende de las reflexiones anteriores, el análisis estructural nos sirve como herramienta para sustentar hipótesis interpretativas de mayor envergadura, pues nos da la oportunidad de utilizar el texto y sus estructuras como un metalenguaje: la interpretación sustentada en el texto es más fácilmente aprehensible, creíble,

defendible, que una interpretación que oscurece u olvida las estructuras textuales. Sin embargo, esto no quiere decir que el exégeta deba quedarse atrapado en el texto, sino todo lo contrario: debe utilizar el texto y su imaginación para ir más allá del texto (un ejemplo concreto sería la interpretación de Consuelo como narradora de la historia). Este tipo de análisis corre el riesgo de volverse inconsecuente: comenzar y terminar en sí mismo. La invitación, por nuestra parte, sería ir más allá del análisis narratológico, siempre apuntando a niveles de significación más profundos o más complejos, tendiendo siempre los puentes entre texto y lector, texto y autor y, principalmente, texto y sociedad.

## **CAPÍTULO IV**

# **AURA: EL TEXTO LITERARIO VUELTO REALIDAD. LA INDAGACIÓN DE LA CRÍTICA COMO FORMULACIÓN DE UN PARADIGMA DE INTERPRETACIÓN**

## **1. Predicar es crear**

Como se ha venido señalando de manera más o menos explícita desde el comienzo de este trabajo, el problema principal de la interpretación literaria radica en el acto concreto de leer una obra. Así lo hacen ver múltiples teóricos de la lectura o de la recepción, entre ellos Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss como figuras destacadas. De hecho, afirman estos autores, la obra literaria no es otra cosa que el momento virtual en el que lector y texto convergen. En su ámbito material, el texto es mero papel escrito, pero cuando lo contenido lingüísticamente en dicha materia es actualizado por un sujeto lector, ahí y sólo ahí, existe la obra literaria.

En una teoría del texto debería incluirse por supuesto al lector. En la teoría de Iser, por ejemplo, el texto es un ámbito incompleto, en el sentido de que posee ciertas “indeterminaciones” que sólo pueden ser completadas, “determinadas”, por un sujeto. En el esquema de Iser, texto y lector significan en igual medida: el texto propone cierta pauta de lectura (el famoso “lector implícito”), mientras que un sujeto hace una lectura empírica de dicha pauta, aportando su propio saber y concepción del mundo a la significación de la obra literaria. La suma de las lecturas sincrónicas y diacrónicas da como resultado una obra literaria. En otras palabras, una obra literaria es muchas obras literarias.

En este boceto de la lectura, existen variaciones y contrastes. En cierto Umberto Eco (“La sobreinterpretación de textos”), por ejemplo, predominará siempre el significado de la estructura textual; en este marco sólo un lector especializado practicará una lectura óptima (legítima): la voz del texto ha de ser respetada, evitando siempre la sobreinterpretación, que sólo “usa” al texto para demostrar algo diferente a él. Para Rorty (“El progreso del pragmatista”), por otro lado, la voz del texto sólo se escucha en la medida en que el lector la hace hablar: el lector tiene predominancia sobre el texto; incluso, si el lector es lo

suficientemente “hábil” para organizar un marco coherente y sistemático de interpretación, no existe tal cosa como “sobreinterpretación”, sino sólo interpretación.<sup>55</sup>

A grandes rasgos, podríamos decir que en este trabajo adoptamos una posición equilibrada entre texto y lector, que en ocasiones (por no decir siempre) tiende a cargarse hacia el lado del lector: consideramos como esquema válido lo propuesto por Iser, pero no descartamos que la propuesta de Rorty sea también muy fructífera. Sin duda, las múltiples lecturas que una obra literaria haya tenido o pueda tener contribuyen a transformarla significativamente. Es bajo esta perspectiva que podemos hablar del texto literario “vuelto realidad”: el sujeto lector transforma lo real (lo que tiene existencia efectiva, es decir, el texto como materia) en realidad (la idea que se tiene sobre lo real y que sólo puede partir de un sujeto).

Ahora bien, lo que nos interesa destacar en el presente capítulo es este carácter transformador o productor de sentido que posee la lectura. El registro más común de las lecturas de una obra literaria se encuentra en las lecturas críticas que se hacen de ella, sobre todo porque dichas lecturas quedan consignadas textualmente; es decir, son lecturas escritas. De ahí que investigar las lecturas no escritas (casi la totalidad de lecturas que se hacen en el mundo) sea tan difícil; se necesita desarrollar cierta metodología de investigación: encuestas, estudios de mercado, especulaciones históricas, etc. Nosotros en este trabajo nos concentraremos en aquellas lecturas que sí han sido consignadas, y lo haremos a partir de la premisa de que toda lectura, por muy especializada que sea, es una lectura más, que provino de cierto sujeto anclado en el mundo y que por lo tanto tiene ciertos “intereses” (académicos,

---

<sup>55</sup> En un trabajo como el nuestro, ésta debería ser tal vez la discusión más importante; sin embargo, como esta reflexión constituye una verdadera aporía, ocuparía tal espacio que se convertiría enteramente en otro trabajo. Por ello, aquí sólo esbozamos el problema.

teóricos, literarios; vitales, biográficos) a la hora de leer. La diferencia entre una lectura especializada y una no especializada radica sobre todo en si el lector posee un marco teórico o no a la hora de leer, o si dicha lectura tiene como propósito demostrar algo o no.<sup>56</sup> Por otro lado, en el ámbito de las lecturas escritas, no hay que olvidar el reverso de la moneda: aun cuando estas lecturas sean “una lectura más”, con frecuencia (por no decir siempre) forman un entramado interpretativo que se instaura como canon. Las lecturas especializadas se consignan en un artículo académico, en un ensayo, en una tesis, que generalmente poseen cierto prestigio por estar directamente vinculados con algún tipo de institución. En este sentido, adquiere toda su fuerza nuestra sentencia de que “predicar es crear”: cuando un lector especializado consigna su lectura y la muestra al mundo, está creando (o recreando) el sentido del texto literario; además de que a partir de éste inicia o mantiene cierta comunicación literaria. Como veremos adelante, muchas veces la predicación de un lector le sirve a otro para predicar a su vez, de manera que se forma cierta cadena hermenéutica (cuyo texto o instancia seminal es casi siempre identificable).<sup>57</sup> En el caso específico de *Aura*, esta cadena se ha ido consolidando a lo largo de los años como un paradigma de interpretación. De hecho, si consideramos la cantidad de artículos que se han escrito sobre *Aura*, resulta desconcertante que la mayoría de los articulistas regresen una y otra vez a las mismas referencias: Octavio Paz, Gloria Durán, Robert Mead, Richard Reeve, Lanin Gyurko, el propio Fuentes, entre algunos más. El resto de los lectores de *Aura* practican, regularmente, interpretaciones

---

<sup>56</sup> Por su puesto esta distinción es, como casi todo respecto de la lectura, relativa. Es posible encontrar una lectura especializada en un lector no especializado, así como encontrar una lectura no especializada en un lector especializado.

<sup>57</sup> No es otro el proceso que hemos expuesto en el Capítulo 2 de nuestro trabajo, cuando hablábamos del desarrollo particular que se dio en la crítica a partir de la carta que Fuentes dirige a Durán.

encadenadas con las exégesis de estos autores, que son, podríamos incluso decir, la génesis de los encadenamientos interpretativos.

Partiendo de esta manera de ver la lectura, y sobre todo la lectura especializada, intentaremos en lo siguiente mostrar cuáles han sido los acercamientos generales a *Aura*. Esto lo haremos de la siguiente manera: intentaremos agrupar temáticamente las lecturas para mostrar cuáles de ellas se repiten constantemente y cuál es la explicación, ya sea parcial o total, que esa lectura busca proporcionar; también señalaremos cuáles son los puntos nodales de la obra en los que las diversas lecturas suelen coincidir.

Al final veremos, tras haber repasado todas estas lecturas, que la lectura de *Aura*, a pesar de ser diversa, es bastante uniforme, incluso, podríamos afirmar, canónica.

## **2. Corpus crítico de *Aura***

Según nuestra lectura, los diversos artículos que hemos encontrado sobre *Aura* pueden agruparse de manera general en los siguientes temas: la ausencia de lo realista-nacionalista; lo fantástico; la hechicería-brujería; lo histórico-mítico; el psicoanálisis o la psicología analítica; lo estructural-estilístico; la intertextualidad; el acto de leer y el acto de escribir. En lo siguiente, haremos un resumen de lo que consideramos fundamental acerca de cada uno de estos temas, además de señalar los aspectos concretos de la obra en que éstos suelen identificarse; no olvidaremos, cuando el tema así lo amerite, señalar la cadena hermenéutica que antes mencionábamos.

### **Lo realista-nacionalista<sup>58</sup>**

En lo que toca a la génesis de esta lectura crítica (siguiendo nuestra idea de identificar los encadenamientos interpretativos) parece hacerse visible, más allá de en un texto específico, en la coyuntura socio-histórica de un cambio de rumbo en el mundo: es el enfrentamiento entre aquellos que pertenecen a la primera mitad del siglo XX, que aún sostienen la idea de una patria pura, digna de defenderse de la contaminación extranjera, sobre todo mediante la literatura realista (comprometida) y aquellos que a partir de la década de los cincuenta y los sesenta observan en el mundo un giro en la consideración de la patria: ésta ya no es única sino global, interconectada, y por tanto la cultura del otro es también la cultura propia, de ahí que pueda recurrirse a tradiciones literarias que son “tradicionalmente” extranjerizantes,

---

<sup>58</sup> Algunos artículos que abordan directa o indirectamente la cuestión: Rafael Olea Franco, “Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*”; Emir Rodríguez Monegal, “Carlos Fuentes”; Alejandro Higashi, “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”; éste último es de especial relevancia, ya que constituye en sí mismo una investigación de la discusión entre lo nacionalista y lo fantástico, y es, de hecho, nuestro texto base para exponer esta veta crítica.

como la fantástica. En esta discusión aparecerán nombres como los de Joaquín McGregor, José Luis González, Juan Vicente Melo, Isabel Fraire, en el bando nacionalista, y Juan José Arreola, Juan Rulfo, Emmanuel Carballo, y el propio Carlos Fuentes, en defensa de lo fantástico.<sup>59</sup>

Este tema, que hemos llamado “ausencia de lo realista-nacionalista”, es tratado en diversos artículos de manera más o menos directa. Sin embargo, el texto de Alejandro Higashi, “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”, es, con seguridad, el que mejor lo plantea, ya que es en sí mismo una recopilación y valoración de las distintas posturas críticas en la discusión de lo realista-nacionalista vs lo fantástico. El núcleo del artículo es precisamente la exposición del problema: un Fuentes realista, entregado a denunciar los problemas sociales a través de la literatura, realizando con ello cierta crítica de la sociedad y enriqueciendo así las filas de los literatos comprometidos, se convirtió de pronto en un escritor practicante de lo fantástico, abandonando toda creación política y crítica, para dedicarse a la producción literaria hedonista y, sobre todo, extranjerizante. Ésta es, como Higashi lo hace ver, la primera reflexión generalizada sobre *Aura*; por supuesto, conforme los años pasaron y la generación de medio siglo produjo más y más literatura “no comprometida”, y con ello más y más justificaciones de esta práctica, los reproches de ausencia de realismo y nacionalismo fueron menguando.

Las obras con las que se compara *Aura* son, por supuesto, *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*, en las que se veía un importante ejemplo del compromiso literario, y bajo cuya luz se observaba en *Aura* una obra en la que “la imaginación flota en el

---

<sup>59</sup> Así se observa en el artículo de Alejandro Higashi, “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*” (1999).

más puro de los vacíos” (Joaquín McGregor, citado en Higashi 70).<sup>60</sup> Por otro lado, se elogiaba la forma, lo que según Higashi significaba un menosprecio implícito del contenido. La forma, de acuerdo con esta primera crítica, era de genealogía extranjera, sobre todo emparentada con el surrealismo y el *nouveau roman*, lo cual venía a contribuir con la visión de Fuentes como un autor no comprometido con su país y con la literatura “auténtica” de éste (Higashi 74-76).

Sin embargo, como Higashi mismo señala, existe otra manera de ver la calidad fantástica de *Aura* sin establecer necesariamente un maniqueísmo tajante entre realidad y fantasía. La fantasía, según algunos otros autores (incluido Fuentes en su apología de lo fantástico<sup>61</sup>) puede funcionar como una manera distinta de testificación de lo real. De hecho, de acuerdo con esta visión, toda expresión literaria, ya sea realista, naturalista, o fantástica, es una expresión de la realidad, cuya diferencia radica solamente en la manera de “acomodar el material” (76). Para Gloria Durán, cuyo libro *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes* es un verdadero pilar en la cadena de lecturas críticas de *Aura*, “la relación de Fuentes con las brujas y el mundo de la parodia y la fantasía es una típica reacción literaria a una clase dada de circunstancias sociales” (38); incluso cita al propio Fuentes para apoyar la idea de que *Aura*, a pesar de su carácter fantástico, no se termina en sí misma, sino que es expresión de algo exterior, de algo social: “*Aura*, a pesar de estar basada en un criterio de la

---

<sup>60</sup> En otro artículo, también emblemático de esta discusión, encontramos la siguiente afirmación, que alude a Fuentes: “La ‘literatura fantástica’ artempurista de que venimos hablando ha surgido en los momentos en que la *intelligentzia* burguesa ya no puede darse el lujo de mirar de frente a la realidad, porque la realidad sólo puede revelarle que sus días están contados. No se trata, pues, de una manera ‘distinta’ y ‘superior’ de expresar la realidad; se trata lisa y llanamente de *no expresar la realidad*. La ‘literatura fantástica’ de nuestros días es la *literatura del avestruz*” (José Luis González, citado en Olea 114).

<sup>61</sup> Esta apología puede observarse en gran medida en la entrevista que Emir Rodríguez Monegal le hace al autor, “Carlos Fuentes”; esta entrevista es otro de los textos de orden general en los que podemos encontrar la discusión de lo realista-nacionalista vs lo fantástico.

realidad altamente subjetivo, aunque fantasmagórico, implica y revela, en último término, un mundo exterior” (Carlos Fuentes, citado en Durán 51).<sup>62</sup>

Una de las principales tácticas para identificar estas posibilidades de lo fantástico, además de la aseveración del propio Fuentes, es contrastando su producción escrita en aquellos años: Cuando Fuentes escribía *Aura*, el autor vivía una intensa actividad política; publicaba continuamente ensayos y artículos de temas políticos en múltiples revistas y periódicos. Entonces, la pregunta en este escenario sería: “¿cómo podría justificar la crítica la incorporación de *Aura* en una genealogía no comprometida sin anular el proyecto narrativo total de Fuentes? (Higashi 78). Según el propio Higashi,

el compromiso del autor de *Aura* [...] había que leerlo entre líneas. Si en la epidermis del relato se dibujaba la huella indeleble de una tradición cultural universal [la literatura fantástica], tras esta capa delgada de maquillaje se adivinaba un rostro reflexivo y comprometido con la imagen que ya desde entonces tenía Fuentes formada de la realidad mexicana. Sin perfiles pintoresquistas, ese rostro reflejaba en el brillo de sus ojos verdes la sorprendente dependencia entre el pasado inmediato y el presente (78).

Y adelante:

El dominio de la vieja Consuelo sobre ese fantasma artificialmente concebido de juventud y belleza encajaba bien en una sociedad que había despertado al “milagro mexicano” sin desprenderse de los atavismos que la habían caracterizado [...]. Fantástica o realista, en *Aura* estaba expuesta y desarrollada una tesis a la que Fuentes volvería una y otra vez: la denuncia de nuestros atavismos culturales y los tibios esfuerzos con los que los habíamos enfrentado (79).

Este es, a grandes rasgos, el otro lado de la discusión, el cual prevaleció considerablemente en la crítica. De hecho, como veremos en los análisis siguientes, es frecuente que *Aura* se interprete en consonancia con la actividad ensayística de Fuentes, que casi siempre toca el

---

<sup>62</sup> Habría que mencionar desde ahora que el libro de Durán, junto con su artículo “La bruja de Carlos Fuentes”, se constituyen como pilares no sólo de la discusión entre lo realista y lo fantástico, sino también en otros ámbitos: la hechicería y la brujería, la lectura desde la psicología analítica (Jung), la lectura desde la *intentio auctoris* (que ya destacábamos en otro momento de nuestro trabajo). Respecto a este último rubro, habría que mencionar que los artículos de Durán se caracterizan, en gran medida, por su constante consideración de lo “el autor dijo” sobre su obra; de ahí también que sus escritos se conviertan en referencia obligada. La carta que Fuentes dirige a Durán (y que hemos citado antes en este trabajo) es tal vez uno de los alicientes más intensos para la práctica de la identificación de la *intentio auctoris* por parte de la crítica.

ámbito político, el histórico y el del sujeto, movimiento con el que se obtiene una explicación de *Aura* que conjuga lo fantástico con la crítica social.

### **Lo fantástico**<sup>63</sup>

En el caso de lo fantástico, también es difícil ubicar un texto en específico que inaugure la veta crítica. En realidad, la génesis de los estudios sobre lo fantástico en *Aura* se da como resultado de aquella coyuntura socio-histórica que mencionábamos antes: lo realista vs lo fantástico. A partir de que la generación de medio siglo practica y pondera la literatura fantástica, superando en cierta medida aquellos denuestos iniciales que veían en lo imaginario la huida de lo comprometido, la crítica se da a la tarea de analizar las obras en su propia constitución, trabajo con el que se contribuye al rescate de la visión “positiva” de este tipo de ficción.

Ya bien avanzada la década de los sesenta comenzó a superarse (o a dejarse de lado) la crítica que veía en *Aura* una obra no comprometida; en cambio, sus distintos lectores comenzaron a analizarla en toda su dimensión. Uno de los acercamientos más comunes fue aquel de lo fantástico, tal vez como contrafuerza de la inicial crítica despreciativa. Esta segunda crítica partía de la premisa, como lo hace ver José Luis Martínez Morales, de que “si lo pensamos en términos de nuestra realidad interior, psíquica [...] [la literatura fantástica]

---

<sup>63</sup> Algunos artículos que indagan en este tema: Daniela Aspeé Venegas, “*Aura* de Carlos Fuentes, un poema a la desesperada necesidad erótica”; Anthony J. Ciccone, “The Artistic Depiction of the Element of Fantasy-Reality in *Aura* (1962) By Carlos Fuentes”; Cristina Lucía Carrillo Buitrago, *Significación del evento prodigioso en ‘Aura’ de Carlos Fuentes (un conflicto entre tiempo y eternidad)*; John T. Cull, “On reading Fuentes: Plant Lore, Sex and Death in *Aura*”; Hedy Habra, “Modalidades especulares de desdoblamiento en ‘Aura’ de Carlos Fuentes”; Higashi Alejandro, “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”; José Luis Martínez Morales, “*Aura*, el espectro de la transgresión”; Ulpiano Lada Ferreras, “De lo fantástico en *Aura*”; Rafael Olea Franco, “Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*”; Peter Standish, “Intention and technique in Fuentes’ ‘Aura’”.

parece ser tan cercana a nosotros como lo es la narrativa más mimética que pueda haber en relación con el mundo exterior, objetivo” (101).

Sin embargo, aun cuando esta mirada parece muy prometedora, los análisis de *Aura* bajo la perspectiva de lo fantástico no siempre son de carácter profundo. Como regla casi general, este el análisis está sostenido en la *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov<sup>64</sup> (no necesariamente un aporte muy innovador, pues este marco teórico es bastante paradigmático en lo que respecta al género); los lectores identifican en *Aura* los rasgos característicos del género fantástico: sitúan a la obra en el lugar ambiguo entre lo extraño y lo maravillo, espacio en el que se da por excelencia la fantasía literaria según Todorov (53-57).<sup>65</sup>

El carácter fantástico o no de *Aura* es una de las discusiones que suele permear en bastantes artículos. Algunos autores, como Bertie Acker, prefieren “aceptar lo irreal como real en *Aura*, creyendo que es francamente sobrenatural” (152) (lo cual nos situaría en un terreno *maravilloso*, según el esquema de Todorov). Luis Agüero, por ejemplo, sostiene la mirada intermedia, aquella que ve en *Aura* la ambigüedad básica de la fantasía: “La anécdota, que intenta parecer trivial al principio, va formándose o deformándose hasta alcanzar el mayor grado de fantasía: sueño y realidad se confunden, se contaminan, se complementan” (41). Finalmente, hay varias posturas que identifican en *Aura* sólo un viaje de la imaginación,

---

<sup>64</sup> Así, por ejemplo, en los artículos de Daniela Aspeé Venegas, Cristina Lucía Carrillo Buitrago, Hedy Habra, Rafael Olea Franco, John T. Cull y, con algunas reservas, el de Ulpiano Lada Ferreras.

<sup>65</sup> En un esquema muy reductivo, la postura de Todorov respecto a lo fantástico es la siguiente: “lo extraño” en un relato se presenta cuando los hechos ahí narrados desafían la razón, pero los cuales, a fin de cuentas, poseen una explicación perfectamente racional; “lo maravilloso” se da cuando los hechos narrados son francamente sobrenaturales, en mundos cuyas leyes de la física, química o biología no son las de nuestro mundo; “lo fantástico” se presenta cuando un relato si sitúa en la ambigüedad, cuando está entre los ámbitos de lo extraño y lo maravilloso, cuando al final del camino al lector lo ocupa la incertidumbre y no puede optar por declarar lo maravillo o lo extraño en toda su plenitud. En este sentido, *Aura* parece ser un ejemplo clásico de literatura fantástica, según el esquema de Todorov.

algo así como un monólogo interior de Montero; así por ejemplo en Adriana García de Aldridge: “Hay varias frases que nos llevan a concluir que Felipe Montero revive todo en la imaginación” (204) (lo cual definiría a *Aura* como inmersa en el ámbito de lo extraño, una vez más dentro de la categorización de Todorov).

A decir verdad, si consideramos la obra como una totalidad, y no en sus dimensiones parciales, las lecturas que más se sostienen son la primera y la segunda, la de lo fantástico y la de lo maravilloso. Sería difícil sustentar la tercera lectura, la de lo extraño, pues no hay manera racional de explicar los hechos de la trama, o por lo menos dicha explicación no se hace evidente en el texto, lo cual parece ser condición necesaria en el esquema de Todorov para incluirla en este rubro. Como ejemplo de la imposibilidad de sustentar una lectura de lo extraño, podemos mencionar la lectura de Peter Standish:

The plethora of images and suggestions makes *Aura* a voyage of perception, but not one of discovery [...] There are, of course, many precedents for drug-induced literature, not least in Mexico, and, very appropriately, the Aztecs are known to have used narcotics to heighten perception. By a curious irony, *Aura* may be very much a product of its time, the drug-conscious sixties. It seems clear that Fuentes' intention is to take his reader on a literary “trip” (302-303).

Según esta manera de ver las cosas, Montero estaría en un “viaje” inducido por sustancias psicotrópicas. La lectura del autor no es pertinente por varios aspectos: *Aura* no tiene relación directa con el mundo prehispánico, y mucho menos con la posible ingesta (ritual en cualquier caso) de alguna droga; el mundo de los sesentas, dentro de su complejidad socio-histórica, va ciertamente más allá del consumo de drogas, apuntando más a una crítica del discurso racional que a la celebración del consumo; no hay evidencia textual de que Montero esté en dicho viaje, de que esté dormido o de que esté imaginando; al contrario, todo parece indicar que el mundo en el que se sumerge es francamente sobrenatural. De hecho, la única evidencia textual que nos haría pensar que toda la narración no es más que un sueño o un monólogo es la narración en segunda persona; en este escenario Montero se estaría narrando una historia

a sí mismo. La lectura de Standish nos da la oportunidad de mostrar el modelo de Rorty mencionado anteriormente, aunque de manera inversa: cuando una lectura “sobreinterpreta” bajo un marco incoherente y asistemático, generalmente se aprecia como una lectura no convincente. La lectura de Standish sería ejemplo de una interpretación que intenta ir más allá del texto pero que falla en su intento.

Sin embargo, no podemos dejar de observar que, de acuerdo con nuestra perspectiva, el acercamiento a *Aura* desde la referencia de lo fantástico no se ha realizado en profundidad. Los autores que han tratado el tema se ciñen a hacer una *identificación* de lo fantástico en la obra, dando ciertas referencias textuales. No hemos encontrado hasta ahora un estudio que cuestione, por ejemplo, cuál es el papel de lo sobrenatural literario en el desarrollo de la sociedad mexicana o mundial de mediados de siglo, o qué reacción se busca en el sujeto al provocarlo con la mirada fantástica. En realidad, estos aspectos han sido más desarrollados por aquellos lectores que se ocupan del mito o del psicoanálisis en *Aura*.

### **La hechicería-brujería<sup>66</sup>**

En consonancia con la identificación de lo fantástico, los autores han destacado los temas de la brujería y del satanismo en *Aura*, a veces de manera combinada, a veces por separado.

---

<sup>66</sup> Artículos que abordan ya sea directa o indirectamente este tema: Jaime Alazraki, “Theme and System in Carlos Fuentes’ *Aura*”; John T. Cull, “On reading Fuentes: Plant Lore, Sex and Death in *Aura*”; Gloria Durán, “La bruja de Carlos Fuentes” y *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*; Manuel Duran, “*Aura* o la obra perfecta”; Adriana García de Aldrige, “Fuentes y la Edad Media”; Georgina García-Gutiérrez, “El espejismo y la máscara de espejos. *Aura*: La imaginación, el amor y la antihistoria”; Fernando García Núñez, “La poética narrativa de Carlos Fuentes”; Lanin A. Gyurko, “Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes”; Linda I. Koski, “Desire in Narrative: A Study of *Aura*”; José Luis Martínez Morales, “*Aura*, el espectro de la transgresión”; Mario Mendoza, “*Aura* de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815”; Janet Pérez, “Aspects of the Triple Lunar Goddess in Fuentes’ Short Fiction”; Peter Standish, “Intention and technique in Fuentes’ ‘*Aura*’”; Eduardo Thomas Dublé, “Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes”; Eduardo Thomas Dublé y Guillermo Gotschlich, “Procesos de embrujamiento y estructura narrativa en ‘*Aura*’”; Janice Geasler Titiev, “Witchcraft in Carlos Fuentes’ *Aura*”; Ileana Viqueira, “*Aura*: estructura mítico-simbólica”.

En el caso concreto del tema de la brujería y la hechicería, nos parece que sí es posible marcar una génesis, o por lo menos una referencia, a partir de la cual se ha hablado de *Aura*. En primera instancia, se encuentran el artículo “La bruja de Carlos Fuentes” (1971), de Gloria Durán, y su libro *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes* (1976). La autora, como ya lo hemos mencionado en repetidas ocasiones, establece una relación bastante comprometida con la *intentio auctoris*. De ahí la inclusión en su libro de la carta de Fuentes dirigida a ella, en la que se adivina cierta intención por parte de la autora de ofrecer la “clave” de lectura de *Aura*. Muchos lectores, como vimos en nuestro análisis del autor en *Aura*, se han acercado a beber de esta fuente.<sup>67</sup> Lo mismo ha ocurrido cuando se trata del tema de la bruja y la hechicera: Durán es el pilar de esta cadena interpretativa.

El otro pilar es Lanin Gyurko, sobre todo en su artículo “Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes”, quien a su vez está sustentado en los escritos de Gloria Durán. Para evidenciar esta filiación, basta observar la manera como Gyurko desarrolla el tema de Carlota y Maximiliano en *Aura* y en “Tlactocazine...”, además de, por supuesto, citar a Durán como referencia fundamental. Son estos dos autores, Durán y Gyurko, los más citados en este rubro de interpretación. En el caso de Durán, la influencia no termina aquí: como veremos en lo ulterior, su dictamen tiene repercusión también en lo que respecta al psicoanálisis y, sobre todo, a la psicología analítica.

En un sentido literario tradicional, la bruja se opone a la hechicera en un punto específico: aquella, a diferencia de ésta, es sierva de un ente maligno, frecuentemente identificado como Satán, quien le otorga el poder de manipular las leyes físicas. Por su parte, la hechicera entabla una relación de orden “natural” con el entorno, establece un vínculo

---

<sup>67</sup> Véanse las páginas 102-105 de este trabajo.

mediante los conjuros, los cánticos, las pociones, con los distintos ciclos de la naturaleza (la luna, el agua, las estaciones, etc.) (Escudero, “La ambigüedad...”). Es frecuente que *Aura* se analice bajo estas dos perspectivas, ya sea conjuntas o separadas. Se entiende que estos temas pueden incluirse de manera más general en el ámbito de lo fantástico, pero la recurrencia de su aparición en las diferentes investigaciones sobre *Aura* les concede cierta autonomía.

Desde esta perspectiva, casi la totalidad de eventos en *Aura* estarían explicados en función de un rito perpetrado por Consuelo.<sup>68</sup> Ya desde el anuncio del periódico, Consuelo estaría convocando mágicamente tanto a Montero como a Llorente, éste como metempsicosis de aquel. También las alteraciones cronotópicas<sup>69</sup> estarían dadas por esta modificación mágica de las leyes físicas. O bien, tal vez el mejor ejemplo, la infusión de vida que es *Aura* estaría lograda mediante un sofisticado procedimiento de hechicería: “*Aura* es el recurso máximo de Consuelo, la más alta expresión de sus artes [...]” (García-Gutiérrez, “El espejismo...” 131). En este escenario, el de la hechicería, la magia estaría obtenida por conjuros, pociones, invocaciones, etc., más que mediante un pacto con lo demoníaco: “Her magic [se refiere a Consuelo] was not malevolent or of a public nature; it was a private form of white magic designed to satisfy strong personal desires and create an opportunity for love” (Koski 128).

Un claro ejemplo de este acercamiento, sobre todo en lo que compete a la hechicera, es el artículo de John T., Cull, “On reading Fuentes: Plant Lore, Sex and Death in *Aura*”: “There can be no doubt that Consuelo Llorente is a witch whose obsessive lust is motivated

---

<sup>68</sup> Así lo hacen ver, por ejemplo, Thomas Dublé y Gotschlich: “conviene advertir que como hecho primordial, la llegada de Felipe a la casa de Consuelo y su presencia en ella constituirán un proceso de embrujamiento, afirmado en una serie de ritos que se reconocen en la seducción, proceso que se desarrolla en varias etapas; una quema de gatos, el sacrificio de un macho cabrío, una misa negra, para finalizar con el reconocimiento de Felipe en la identidad del general Llorente [...]” (349).

<sup>69</sup> De espacio y tiempo.

by her sterile desire to bear children” (20). En este texto se asocian de manera directa distintos fenómenos al interior de la obra con el oficio hechicero. Por citar algunos casos: Se entabla una discusión intertextual entre *Aura*, el *Malleus Maleficarum* y *La sorcière* (21). Se explican uno a uno los efectos de las plantas del vivero de Consuelo en la conducta de Montero (21-24). Es especialmente interesante, por ejemplo, la explicación que da Cull al nacimiento de Aura; este es, nos parece, un caso de interpretación atrevida pero no incoherente, ya que posee cierta justificación textual: “Another recurring symbol of lust, and an ironic foil to Consuelo for its legendary fecundity, is her *compañía* or *compañera* [...] the rabbit which she seems to be able to metamorphose into Aura” (20). El texto, según el discurso aparentemente equívoco de Consuelo, establece cierta relación entre Aura y Saga, la cual es aprovechada por Cull para ofrecer una interpretación en función de su marco exegético general: la hechicería.

En lo que respecta al tema de la bruja, es decir, de la hechicera que se caracteriza por tener un contrato con el diablo, existen también algunos acercamientos críticos. Lanin Gyurko, por ejemplo, observa que “Like Carlotta of Fuentes’ «Tlactocatzine», Consuelo is linked with the demonic, whose power enables her to survive” (96). García-Gutiérrez coincide con este señalamiento: “Consuelo recurre al diablo, de quien ha obtenido su poder, en la misa negra a través de Aura-sacerdotiza [sic] y de Felipe-oficiante” (“El espejismo...” 131). Característico de esta misa negra, y característico también de los ritos satánicos, es la práctica cristiana *à rebours*, es decir, la práctica de ceremonias o ritos cristianos a la inversa (García de Aldridge 194). El ejemplo por excelencia de este procedimiento es justamente la misa negra, que es un rito oficiado no por un sacerdote, como en la Iglesia, sino uno practicado por una sacerdotisa. En esta celebración, al igual que en la ceremonia cristiana, se

bebe, se canta, e incluso se comulga, pero desde la dirección de una mujer que constantemente está invocando a Satanás en menosprecio de la figura de Cristo.<sup>70</sup>

En la figura de la bruja, entonces, se conjugan dos poderes, el de la naturaleza y el demoniaco, como bien lo hace ver Fernando García Núñez al poner una vez más a *Aura* en relación con Michelet:

El libro de Michelet habla de la sumisión secular de la mujer al poderío masculino del hombre y de Dios. En consecuencia ella se ha asociado con las fuerzas oscuras del Demonio y de la naturaleza dentro de las cuales ha afirmado su valer a través de la práctica de la brujería. A ello ha contribuido además su originaria relación con la naturaleza por asemejarse su ciclo menstrual, mediante el cual desecha la sangre corrompida y renueva sus humores, al de la naturaleza (265).

El contraste entre lo satánico y lo divino suele llevarse en *Aura* al nivel del espacio, sobre todo en lo que respecta a aquella separación evidente entre luz y oscuridad, contraposición que se traduce en los territorios más amplios de cielo e infierno. “The darkness and shadows define the territory of Lucifer, and Felipe moves through it confused and bewildered. Clarity and darkness form two circles, two territories” (Alazraki 102). En la mirada de Lanin Gyurko, “Felipe in stepping into the dark confines of the house will be entering a hellworld. There are many indications that the residence of Consuelo is a realm of the demonic. According to classical mythology, the entrance to Hades is guarded by the dog Cerberus” (haciendo referencia a la manija de la puerta) (101-102). Existe incluso quien identifica espacialmente en la casa de Consuelo la jerarquización cristiana del más allá: el infierno está en el vivero de hechicería, el purgatorio está comprendido por las habitaciones de Aura y Consuelo, y el cielo sería el único reducto de luz en la casa: la habitación de Montero.

---

<sup>70</sup> Es interesante el apunte de Mario Mendoza: “el nombre «Felipe» nos remonta a los aquelarres franceses, donde así era llamado Jesús por la hechicera en el momento en que ésta mostraba al pueblo que su poder era mayor al poder de Cristo” (193). Estamos de acuerdo con Tomás Dublé y Gotschlich, cuando afirman que “La misa negra es el rito más importante entre las fases del embrujamiento y transformación de Felipe” (352).

En este sentido, en el escenario del enfrentamiento de dos fuerzas, en el que según diferentes lecturas saldría venciendo la diabólica,<sup>71</sup> Fernando García Núñez ofrece una interesante interpretación de una figura que ya desde el inicio de este trabajo hemos destacado como fundamental, el narrador en segunda personas singular:

tal procedimiento es tan repetitivo que poco a poco, conforme se van dando las indicaciones o mandatos, se va constituyendo la realidad ficticia, regulada desde la indefinición del sujeto narrativo omnisciente, imposible de ubicar en la primera o la tercera persona. Podría afirmarse que el narrador tan imperioso y determinante se erige así en la figura principalmente generadora de la novela, al transformarse en una hipóstasis omnipresente y absolutamente creadora de Felipe y sus circunstancias, semejante a Dios o al Demonio (266).

Es decir, esa voz imprecisa que narra un discurso “performativo” no sería ni Felipe ni Consuelo, sino Dios o el Diablo. Esta interpretación, explicada desde el contexto que hemos venido estableciendo, suena aventurada pero no incoherente, resultando así en un ejemplo de aquella posición equilibrada entre texto y lector (con cierta predominancia de éste último) que proponíamos en el comienzo de este capítulo.

A diferencia de las lecturas de lo fantástico en *Aura*, los críticos que se acercan al tema de la hechicera o la bruja suelen poner esta identificación en consonancia con una interpretación más amplia. En la lectura de José Luis Martínez Morales, en *Aura* “existe, o al menos así se intuye, una transgresión de lo sacro que equivale, desde la mentalidad católica, a una verdadera profanación, asumida ésta, además, dentro de un contexto de carnavalización en el sentido bajtiniano” (103). El autor alcanza a ver “una verdadera parodia de los motivos centrales evangélicos, revividos por la Iglesia católica en la Semana Santa: es decir, la última cena, la muerte y la resurrección de Cristo” (104). En este sentido, el autor realiza un paralelo bastante fructífero con otra novela de Fuentes: *Las buenas conciencias*,

---

<sup>71</sup> Es especialmente rescatable la lectura de Lanin Gyurko: “The triumph of Lucifer depicted in the picture [se refiere a la pintura que adorna el altar de Consuelo] adumbrates the victory of his minion Consuelo. With the arrival of Felipe, the woman has at last succeeded in procuring a soul that will be offered to Satan in return for the spirit of Llorente”. 103

afirmando: “me parece que indudablemente mucho de perturbador existe en esta relación y que, indudablemente tiene que ver con ese deseo de ruptura de una formación religiosa burguesa y distorsionada del capitalismo” (107).

Es decir, esta explicación del texto, puesta en relación con su dimensión social, afirmarí­a que *Aura* propone o practica una suerte de deconstrucción respecto de lo que tradicionalmente se nos ha heredado como cristianismo, cuestionando justamente la manera “cristiana” como nos conducimos en el mundo, ponderando el carnaval, que nos otorgaría esa “otra” mirada sobre el mundo y sobre nosotros mismos. Esta manera de proponer lecturas nos parece más rica que la simple identificación de ciertos “rasgos” que ponen a la obra en relación con algunos temas, como ocurre frecuentemente con el acercamiento a lo fantástico en *Aura*.

### **Lo histórico-mítico<sup>72</sup>**

El tema de lo histórico-mítico también puede verse a la luz de los acontecimientos de mediados del siglo XX, es decir, de aquellas estéticas que retoman motivos irracionales para contraponerlos a la lógica malograda de la modernidad, que en lugar de progreso y bienestar trajo deterioro y destrucción.

---

<sup>72</sup> En el capítulo 2 tratamos con extensión este tema, de manera que recomendamos su lectura para cualquier referencia concreta. Los textos que abordan con mayor énfasis este tema son: María C. Albin, “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes”; Emilio Bejel y Elizabethann Beaudin, “*Aura* de Fuentes: La liberación de los espacios simultáneos”; Aziza Bennani, “La mexicanité, l’histoire et le mythe chez Carlos Fuentes. III. Le mythe”; Alicia Galaz-Vivar Welden, “*Aura* y los niveles míticos de la realidad: lo mítico y lo sagrado”; Georgina García-Gutiérrez, “El espejismo y la máscara de espejos. *Aura*: La imaginación, el amor y la antihistoria” y “Géminis o la producción doble: *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*”; Lanin A. Gyurko, “Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes”; Teresa Huerta, “La reformulación del tiempo en *Aura* de Carlos Fuentes”; Ana María Maza, “La situación narrativa en *Aura* de Carlos Fuentes”; Mario Mendoza, “*Aura* de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815”; Blanca Merino, “Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes”; Eduardo Thomas Dublé, “Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes”; Eduardo Thomas Dublé y Guillermo Gotschlich, “Procesos de embrujamiento y estructura narrativa en ‘*Aura*’”; Ileana Viqueira, “*Aura*: estructura mítico-simbólica”; Clark M. Zlotchew, Carlos Fuentes’ *Aura*: Symbols of Destiny and Eroticism”.

Al igual que lo realista-nacionalista y lo fantástico, es difícil ubicar textualmente el origen del tema de lo histórico-mítico. En realidad, como lo dijimos antes, el interés y desarrollo de este tema tanto por parte de la crítica como por parte de los creadores de ficción es el resultado de una coyuntura histórica. Sin embargo, si tuviéramos que señalar algunas referencias clave para la identificación de éste ámbito en la crítica referida a *Aura* (y en general a la obra de Fuentes), habría que mencionar por fuerza la propia reflexión de Fuentes entorno al mito.<sup>73</sup>

Antes hemos tenido oportunidad de acercarnos al problema de lo histórico-mítico en *Aura*. Este enfoque es uno de los más rescatados por la crítica y por el propio Fuentes, de manera que no sólo *Aura* sino gran parte de la obra del autor se explica a partir de este paradigma. A grandes rasgos, el movimiento que según la crítica se realiza en la obra de Fuentes es el de subvertir la concepción moderna de la historia, vista como un movimiento homogéneo, progresivo, evolutivo, perfectible, ofreciendo en cambio el tiempo del mito, heterogéneo, regresivo, involutivo, repetible. Como hemos visto, existe también quien considera que en Fuentes se da, más que una sustitución, una especie de hibridación entre ambas consideraciones temporales. Según esta idea, la historia sería, más que un círculo, una espiral en la que se asciende pasando una y otra vez por los mismos puntos míticos, lo cual, aunque no deja de ser una repetición, conlleva una actualización que forzosamente significa un cambio o la adición de un matiz.

También tuvimos ocasión de ver cómo esta consideración de la historia tenía una repercusión directa en la constitución del individuo. El sujeto moderno, enfrentado a la repetición de la historia mítica, perdía sus cualidades únicas y se veía enfrentado a un

---

<sup>73</sup> Que hemos citado antes en las páginas 101-102.

dualismo (o una multiplicidad) de seres que habitaban un yo heterogéneo, cuya totalidad sólo podía encontrarse en la unión de sus distintas existencias históricas.

Estos temas son tratados por la crítica de manera muy extensa y detallada. Casi todos los artículos que hemos consultado hacen referencia al problema del mito, de la repetición, del sujeto dividido. Una vez más, parece que Gloria Durán, con sus obras ya citadas, contribuye a la consolidación de este tema en el estudio de Fuentes, sobre todo puesto en relación con una teoría jungiana del mito; y decimos “contribuye” porque el otro gran contribuyente es el propio autor. En su momento vimos cómo Fuentes afirma repetidamente que la historia de México es mítica, recurrente, proporcionando con esto una pauta de lectura para los críticos de su obra.

En general, a diferencia de otros acercamientos que hemos mencionado aquí (como el de lo fantástico), el acercamiento histórico-mítico tiene casi siempre implicaciones de orden social. Por un lado, en esta interpretación se ha visto la alegoría de que México y sus individuos están condenados a repetirse sin oportunidad de escape, así como Montero es atrapado por los poderes míticos de Consuelo. Por otro, sin embargo, la crítica observa una oportunidad (aunque mítica) de que México cambie y aprenda de sus errores, sustentando esto en las frases finales de Consuelo: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...” (61); es decir, la historia se repetirá pero no idénticamente, sino con oportunidad de cambio, como lo afirma la espiral mítica que es la obra de Fuentes.

Sea como sea, el tiempo de lo mítico se opone al de lo racional. Es por ello que, entre muchos otros aspectos, puede caracterizarse a *Aura* como “una obra de su tiempo”, porque esta frase, más allá de querer repetir un lugar común, tiene una descripción y aplicación fuerte en lo que respecta a esta obra: los años sesenta es un periodo de quiebre y transformación del

mundo, en el que se cuestiona duramente el proyecto moderno y en el que se buscan alternativas, muchas veces volteando hacia el pasado y, en particular, al ámbito mítico.<sup>74</sup>

### **El psicoanálisis o la psicología analítica<sup>75</sup>**

Una lectura que ha acompañado en gran medida a lo mítico es la del psicoanálisis o la de la psicología analítica. Tradicionalmente se hace dicha distinción para hablar de las prácticas tanto médicas como teóricas de los dos “fundadores” del psicoanálisis: Freud (psicoanálisis) y Jung (psicología analítica). Su recuperación para estudios literarios es ya tradicional, sobre todo porque desde la escritura misma de estos autores se ponía en relación a la literatura y a la sociedad con los diversos procesos mentales de los individuos. Como sabemos, la teoría freudiana de la mente está explicada a partir de los distintos destinos a los que se enfrenta el impulso sexual en el hombre, transformado o reprimido en múltiples facetas. Para Jung, en cambio, lo sexual es importante pero no determinante; en realidad, para él lo que funciona al interior del individuo y de la sociedad es lo que se denomina “arquetipos”, que son símbolos de naturaleza universal que se repiten una y otra vez en las distintas comunidades y sociedades humanas: de ahí su relación con lo mítico. La diferencia de enfoques se traduce también en la diferencia de focalizaciones: a Freud le interesa el inconsciente individual,

---

<sup>74</sup> Nuestro Capítulo 5 aborda extensamente estas últimas ideas.

<sup>75</sup> Algunos artículos que se refieren al psicoanálisis o a la psicología analítica en *Aura*: Richard J. Callan, “The Jungian Basis of Carlos Fuentes’ *Aura*”; Marlen M. Calvo Oviedo, “Lo mesoamericano en *Aura* de Carlos Fuentes: una propuesta de interpretación”; John T. Cull, “On reading Fuentes: Plant Lore, Sex and Death in *Aura*”; Gloria B. Durán, “La bruja de Carlos Fuentes” y *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*; Hedy Habra, “Modalidades especulares de desdoblamiento en ‘*Aura*’ de Carlos Fuentes”; Eva Margarita Nieto, “El problema de la juventud eterna en tres hechiceras en *The Second Ring of Power*, “La mulata de Cordoba” y *Aura*”; Janet Pérez, “Aspects of the Triple Lunar Goddess in Fuentes’ Short Fiction”; Malena Quiñones Boyette, “*Aura*: Diáfana invitación a la fantasía”; María A. Salgado, “Sobre vírgenes y brujas en *Aura* de Carlos Fuentes”; Susan Schaffer, “The Development of the Double in Selected Works of Carlos Fuentes”; Clark M. Zlotchew, “Carlos Fuentes’ *Aura*: Symbols of Destiny and Eroticism”. Cabe destacar los trabajos de Schaeffer, Salgado, Pérez y Quiñones como ejemplos paradigmáticos del seguimiento que se hace lo expuesto por G. Durán.

mientras que Jung observa con mayor atención el inconsciente colectivo. Dentro de esta distinción, la crítica de *Aura* tiende a ser más sistemática en relación con Jung.

A partir de esta distinción, a veces explícita y a veces velada, se han hecho variadas lecturas de la obra de Fuentes, sobre todo de aquella en que participa la bruja (uno de los símbolos jungianos por excelencia). *Aura* no es la excepción. Podemos afirmar con bastante seguridad que es en los textos de Gloria Durán donde se encuentra la génesis de este enfoque interpretativo. La autora parece sentar las bases de esta relación entre la obra de Fuentes y la obra de Jung, de ahí que sus escritos hayan sido retomados por otros críticos como punto de partida.<sup>76</sup>

Para la autora, el arquetipo por excelencia en *Aura* es el de *anima*. Vale la pena rescatar su caracterización de la bruja a partir de este arquetipo, pues no es otra la manera en que los distintos lectores interpretarán *Aura*:

Donde ha sido exterminada de un solo tiro, la bruja suele reaparecer en ritos secretos, en la literatura o en ambos. Su emergencia en los cultos de la última década, así como en las obras de Fuentes y de otros escritores orientados hacia los mitos, es en parte una reacción al período positivista inmediatamente precedente [...]. A través de todo el Antiguo Testamento [...] la bruja es proscrita, perseguida; pero [...] se las arregla para sobrevivir y atraer a los hombres con sus poderes. El hecho es que Yahvé, del Antiguo Testamento, aparece como una deidad masculina celosa, que emplea la debilidad de Eva como una justificación de su persecución a las mujeres [...], casi como si tuviese miedo a la bruja e, implícitamente, a todas las mujeres, como si fuesen rivales, agentes de una forma de adoración mucho más vieja que la suya.

Esta religión, según la opinión de muchas autoridades, era la adoración de la Gran Madre, la Madre Tierra, que era un símbolo de fertilidad, y probablemente el más elemental de todos los dioses antiguos. Se encuentra en todas las religiones primitivas del mundo [...]. De esta manera, podemos comprender que Carlos Fuentes, al dar amplia cabida a la bruja, únicamente expresa una tradición que tiene su origen en las raíces de la civilización (245-246).

---

<sup>76</sup> Como defensa y complemento de su interpretación, la autora afirma que muchos de los postulados de Octavio Paz son de profunda raigambre jungiana: “[...] para nuestros propósitos, ha sido ventajosa la confesión de Fuentes de no haber tenido contacto con las obras de Jung. Sin embargo, no podemos suponer que las ideas jungianas no hayan penetrado en sus pensamientos. Por ejemplo, el enfoque de Octavio Paz de la historia y de los mitos es totalmente jungiano. Además, conoce muy bien las obras de Mircea Eliade, quien en sus estudios de antropología e historia de las religiones llega a conclusiones muy jungianas” (*La magia y las brujas...* 249-250). La relación entre Fuentes y Paz es un aspecto que habría que señalar detenidamente a la hora de acercarse a la ficción y ensayos de aquel: en la opinión de la crítica, la obra de Fuentes está muy (por no decir completamente) determinada por las ideas que Paz tiene sobre el arte y la cultura.

Para Jung, el *anima* es la parte femenina existente en el hombre, así como el *animus* es la masculinidad latente en la mujer. Jung explica la recurrente aparición del *anima* en el arte como resultado de la incansable represión de lo femenino en Occidente. En este sentido, el arte es el último reducto para su aparición, pues los ritos y ceremonias que le otorgaban las sociedades primitivas, dándole con ello una gran relevancia a lo femenino y a lo femenino en el hombre, han sido erradicados en la sociedad contemporánea:

En las sociedades primitivas, la relación del hombre con su *Ánima* podía quedar exteriorizada, exorcizada, en ritos reconocidos socialmente. En las sociedades dominadas por una religión exclusivamente masculina, se adoraba el *Ánima* subrepticamente en las ceremonias de las brujas, o abiertamente en el culto de la Virgen. No obstante, en el mundo moderno, que ha dado la espalda casi totalmente a la expresión religiosa, el *Ánima* no tiene dónde cobijarse, si no es en los sueños de los hombres, sus fantasías y obras de arte (Durán, *La magia y las brujas...* 247).

Según Durán, en Fuentes se da claramente la sublimación de esta fuerza, volcada en una narración que celebra una vez más a la Gran Madre.

Por supuesto, la meta última del hombre es, bajo esta perspectiva, la de fusionarse con su contrario, para de esta manera alcanzar una suerte de totalidad metafísica. Según Durán, habría que apuntarle un logro a Montero en este sentido: “El verdadero significado del tema que surge aquí es que a través de la fusión con la figura de Aura-Consuelo, el héroe encuentra el sentido metafísico que ha estado buscando, un significado que resuelve sus problemas anteriores de identidad personal y de soledad” (260). Sin embargo, según otros autores, que también siguen a Jung, el de Felipe no sería un logro sino un fracaso, sobre todo en aquello que Jung llama “proceso de individuación” y que es transliterado por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* al terreno de lo literario. En pocas palabras, Jung define el proceso de individuación de la siguiente manera: “Si ahora volvemos al problema de la individuación, nos enfrentamos con una tarea algo fuera de lo común: la psique consta de dos mitades incongruentes, que deberían formar ambas una totalidad” (Jung 269). Así, la individuación sería el posible proceso mediante el cual lo consciente asimilaría a lo

inconsciente. Ninguno de los polos debería dominar sobre el otro, sino que deberían vivir en un equilibrio tal que pudiera forjar “una totalidad indestructible: el «individuo»” (270). Por supuesto, en el caso concreto de *Aura*, la separación se traduce también en los términos de lo masculino y lo femenino, como veíamos con las categorías del *anima* y el *animus*. Richard Callan, a diferencia de Durán, observa no un logro sino un fracaso en términos de individuación, sobre todo porque para la consecución de dicha totalidad hace falta “regresar” del viaje: en el caso de Montero esto no sucede, se queda atrapado en el abismo del inconsciente. En otras palabras, el héroe es incapaz de dominar sus impulsos, se ve avasallado por ellos, sin oportunidad de integrarlos a su vida cotidiana, como propone la “cura” de la individuación. Los símbolos: Montero es el consciente, Consuelo el inconsciente, y Aura el *anima*.

Uno de los defectos importantes que puede señalársele a los enfoques psicoanalíticos es su afán universalista, es decir, la seguridad de que todo fenómeno puede explicarse a partir de este sistema interpretativo, particularmente las partes más “oscuras” del texto.<sup>77</sup> Además, muchas veces las interpretaciones psicoanalíticas son de orden demasiado general, con lo cual se adscribe a la obra a una interpretación de la sociedad o del hombre, eliminando algunos de sus rasgos particulares.

---

<sup>77</sup> “Esta obsesión psicológica con el tiempo (que también encontramos en Borges, Cortázar, Carpentier, etc...) no se puede explicar en términos literarios, sino como un ejemplo más de la poderosa influencia que tiene el *Ánima* en la literatura” (Durán 257). Esta afirmación es bastante exagerada. Por supuesto que es posible explicar dicha “obsesión” por otros medios. Por otro lado, un buen ejemplo de interpretación psicoanalítica fallida podemos encontrarlo en Marlen M. Calvo Oviedo, “Lo mesoamericano en *Aura* de Carlos Fuentes: una propuesta de interpretación”; en realidad, lo que hace la autora es demostrar presupuestos jungianos a partir de la obra de Fuentes: este movimiento, como se sabe, es ponerle una camisa de fuerza a la obra literaria.

## La intertextualidad<sup>78</sup>

Nos unimos a Alazraki cuando afirma que el tema de la intertextualidad en *Aura* ha sido abordado con exceso y obsesión (96). Los diferentes lectores de la obra encuentran particularmente atractivo señalar las influencias literarias (o artísticas en general) que llevaron a Fuentes a escribir *Aura*. Desde muy temprano, la crítica se empeñó en relacionar a *Aura*, curiosamente (o no), con las mismas obras una y otra vez. El artículo de Ana María Albán de Viqueira, “Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes”, el de Gloria Durán, “La bruja de Carlos Fuentes”, el de Carlos Fuentes, “Cómo escribí algunos de mis libros”, el de Adriana García de Aldridge, “Fuentes y la Edad Media”, y el de Lanin A. Gyurko, “Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes”, parecen marcar la pauta en la cadena crítica que atiende a la intertextualidad. Desde estos textos se señalan ya las obras con las que se va a relacionar incansablemente a *Aura*: *Los papeles de Aspern*, de Henry James; *La sorcière*, de Jules Michelet; *La reina de espadas*, de Alexander Pushkin; y “Tlactocatzine del jardín de Flandes”, del propio Fuentes. A estas obras los lectores críticos irán añadiendo otras que también se han ido constituyendo como canónicas: *Una vuelta de*

---

<sup>78</sup> Artículos que en mayor o menor medida tratan sobre la intertextualidad en *Aura*, ya sea al interior o al exterior de la obra de Fuentes: Ana María Albán de Viqueira, “Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes”; Michael Bell, “The *Fuentes* of Fuentes and the *Aura* of *Aura*: Carlos Fuentes’ Up-Dating of a Cervantean Theme”; Frank Dauster, “The Wounded Visión: *Aura*, Zona sagrada and Cumpleaños”; Gloria B. Durán, “La bruja de Carlos Fuentes”; Manuel Durán, “*Aura* o la obra perfecta”; Carlos Fuentes, “Cómo escribí algunos de mis libros”; Marta Gallo, “Proyección de ‘La cena’ de Alfonso Reyes en *Aura* de Carlos Fuentes”; Adriana García de Aldridge, “Fuentes y la Edad Media”; Georgina García-Gutiérrez, “El espejismo y la máscara de espejos. *Aura*: La imaginación, el amor y la antihistoria” y “Géminis o la producción doble: *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*”; Zunilda Gertel, “La poética de *Aura* en las geografías de Carlos Fuentes”; Juan Goytisolo, “Juego de espejos”; Lanin A. Gyurko, “Fuentes’ *Aura* and Wilder’s *Sunset Boulevard*: A Comparative Analysis” y “Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes”; Djelal Kadir, “Another Sense of the Past: Henry James’ *The Aspern Papers* and Carlos Fuentes’ *Aura*”; Mario Mendoza, “*Aura* de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815”; Blanca Merino, “Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes”; Celso de Oliveira, “Carlos Fuentes and Henry James: The Sense of the Past”; Alessandra Procopio, “Lo mítico en Carlos Fuentes: una distorsión irónica”; Richard M. Reeve, “Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: Un ensayo exploratorio”; Lourdes Rojas, “En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*”; Janice Geasler Titiev, “Witchcraft in Carlos Fuentes’ *Aura*”.

*tuerca*, de Henry James; “Una rosa para Emily”, de William Faulkner; “La cena”, de Alfonso Reyes; *La modificación*, de Michel Butor; también se le pone en relación con ámbitos más amplios, no reducidos a una sola obra, como la estética de Edgar Allan Poe, el *nouveau roman* francés, y, por supuesto, también se ha buscado el intexterto al interior de la propia obra de Fuentes: *Los días enmascarados*, *Las buenas conciencias*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel*, *Cumpleaños*, e incluso *Terra nostra*.

Según Alazraki, en una afirmación que, hay que decirlo, es bastante reductiva, “Perhaps the only source that matters in *Aura* is the one which Fuentes himself has revealed in the epigraph that heads the narrative: Jules Michelet”. Para señalar esto se apoya evidentemente en el texto de Albán de Viqueira. Muchos autores parecen aceptar que la “clave” de lectura se encuentra en Michelet, a tal grado que muchas veces el artículo en cuestión parece más un estudio de Michelet que de *Aura*.<sup>79</sup> El texto de Adriana García de Aldridge es particularmente insistente en lo que toca a la relación de Michelet con *Aura*:

los críticos insistentemente ignoran esta clave a la interpretación de su obra. Dicen que en ella Fuentes trata la historia de Méjico que conserva «vigencia de presente» [...]. Uno sospecha que el autor mejicano se tiene que haber divertido observando el fracaso de los críticos de aprehender la clave obvia para la interpretación de *Aura* que él deliberadamente provee con su epígrafe (191 y 192).

Encontramos aquí una vez más la idea de que en *Aura* existe una “clave” para descifrar “correctamente” la obra. Es de especial interés, hay que señalarlo, la convicción con que la autora “revela” esta llave para el cofre de los tesoros. De manera menos ingenua, pero bajo la misma idea, Paiewonsky afirma que “El epígrafe de Michelet ha de ser la clave de la interpretación global de la novela” (139).

En 1982, Fuentes escribe un artículo titulado “*Aura* (cómo escribí algunos de mis libros)”. Este texto se constituye como una especie de diálogo con los estudios intertextuales

---

<sup>79</sup> Como es el caso de “En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*”, de Lourdes Rojas.

de *Aura*. En él, Fuentes va a “autenticar” algunos intertextos señalados por la crítica y “revelará” algunos otros, que a su vez desencadenarán mayor investigación por parte de los lectores.<sup>80</sup> Este texto es importante por dos cuestiones, principalmente. Por un lado, nos permite notar la manera en que, como ya hemos visto, la palabra de Fuentes posee una influencia particular en sus lectores críticos. Pero por otro, nos hace entender que las consideraciones del propio Fuentes hacia su obra sufren modificaciones en función de los comentarios de la crítica.

También, a partir de este texto, la discusión de la intertextualidad se desplaza hacia otro ámbito: se comienza a reflexionar, como hace Fuentes, acerca de que ninguna obra es “original” en sentido fuerte; toda obra es deudora de otra, y en esa deuda se marca cierta tradición literaria. Fuentes intenta probar que no hay tal cosa como la originalidad sino sólo una sucesión de historias.<sup>81</sup> Y con ello trata de unirse a distintas tradiciones. En realidad, este texto está referido a *Aura* pero al mismo tiempo está referido a la literatura en general, en la que *Aura* funciona más como ejemplo que como obra concreta de análisis.<sup>82</sup>

A pesar de lo anterior, Fuentes no deja de dar ciertas “pistas” acerca del proceso de construcción de *Aura*, en la que vierte, para regocijo de los cazadores de la intertextualidad, más referencias, además de consolidar las ya señaladas:

---

<sup>80</sup> “The *Fuentes* of Fuentes and the Aura of *Aura*: Carlos Fuentes’ Up-Dating of a Cervantean Theme”, de Michael Bell, es un ejemplo paradigmático.

<sup>81</sup> La «originalidad», entre comillas, es un mal de la modernidad que quiere saberse siempre nueva para asistir, cada vez, al nacimiento de sí misma” (280).

<sup>82</sup> No faltó quien notara ciertos motivos ocultos en la publicación de este texto. Higashi, con un comentario bastante ácido, recupera la idea, según Enrique Karuze, de que este artículo es una “mera justificación y palinodia del autor” (Higashi 81). Krauze considera que “El aura de *Aura* palideció un poco por su deuda directa con los *Aspern Papers*. En *Myself with others* [libro donde se publica “On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*”] Fuentes busca diluir esta influencia de Henry James, proponiendo una variedad de inspiraciones para *Aura*. El fondo es justificar su versión instrumental de la literatura como un texto común en que no hay autores, sólo actores” (Krauze 20). En otras palabras, Karuze ve en este texto una distracción de la crítica para que no se note qué tan deudora es *Aura* de *Los papeles de Aspern*. Cabe destacar en esta discusión la observación de Georgina García Gutiérrez acerca de que ninguno de los textos que tradicionalmente se señalan como seminales para *Aura*, especialmente el de James, es básico para la obra (“El espejismo...” 118).

Cinco, por lo menos cinco, fueron las brujas que parieron conscientemente a *Aura* durante esas mañanas de su redacción inicial en un café cerca de la *Rue de Berri* [...]. Esas cinco portadoras del consuelo y el deseo, creo hoy, fueron la tiránica anciana de *Los Papeles de Aspern*, de Henry James, que a su vez desciende de la enloquecida Miss Havisham de *Las Grandes Esperanzas*, de Dickens, que a su vez se desprende de la antiquísima Condesa de *La Dama de Corazones*, de Pushkin, que guarda el secreto de ganar siempre a las cartas, quienes a su vez descienden de la bruja medieval de Michelet [...]. La mujer secreta de James, Dickens, Pushkin y Michelet, que encuentra su joven descendencia en *Aura*, tiene, decía, una quinta ascendencia. Se llama Circe [...] (283-284).

Junto a esta ascendencia canonizada, Fuentes proporciona otra, en vías de canonización: Francisco de Quevedo y Villegas; una tarde con Luis Buñuel; *Los cuentos de la luna vaga*, de Kenji Mizoguchi; una “muchacha encarcelada por la luz en París”; “La casa entre los juncos”, de la colección del *Ugetsu Monogatari*; “La cortesana Miyagino” en una versión italiana de los cuentos japoneses del *Togi Boko*, escritos por Hiosuishi Shoun; “La biografía de Ai’king”, parte de la colección *Tsien ten sin hoa*; María Callas cantando *La Traviata*; una versión de *La dama de las camelias* para la televisión francesa. En la complejidad rebuscada de estas referencias se vuelve evidente que la intención de Fuentes es, más que “dilucidar” la construcción de *Aura*, ponerla en relación con esa cultura “universal” de la que Fuentes, y en general su generación, se considera miembro. De ahí que tomar este artículo como un estudio “intertextual” sea un arma de doble filo: se dice tanto de *Aura* que no se dice nada concreto sobre ella.

## Lo estructural-estilístico<sup>83</sup>

Rica en estructura, *Aura* ha sido objeto de múltiples acercamientos de esta índole. En el capítulo anterior tuvimos ocasión de observar con bastante detalle la estructura de la obra y algunas de las lecturas que se han hecho de ella. La de la superposición, por ejemplo.

En el caso de lo estructural es algo más complejo rastrear la génesis crítica. Si tuviéramos que señalar algunos textos recurrentes en las lecturas estructurales de *Aura*, apuntaríamos sin duda a los estudios (más bien comentarios) tempranos de Richard Reeve, sobre todo a su artículo “Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: Un ensayo exploratorio”. Este autor es uno de los primeros que plantean el problema que va a suscitar la inquietud intelectual no sólo de los lectores estructuralistas, sino de toda la crítica referente a *Aura*: la naturaleza e implicaciones del narrador. Incluso nos atreveríamos a afirmar que, de todos los aspectos que se han estudiado en *Aura*, la figura del narrador es la que más párrafos tiene en su haber. Y repetimos: no sólo en el ámbito estructural, sino en todos los ámbitos.

En el capítulo anterior, llegando a la figura del narrador, decidimos pausar nuestro análisis con la promesa explícita de retomarlo en este capítulo, ya que, mencionábamos, su naturaleza es tal que requiere un apartado especial para exponerlo en toda su dimensión, que

---

<sup>83</sup> Textos que en mayor o menor medida practican este análisis (interpretación): Jaime Alazraki, “Theme and System in Carlos Fuentes’ *Aura*”; Emilio Bejel, y Elizabethann Beaudin “*Aura* de Fuentes: La liberación de los espacios simultáneos”; Manuel Durán, “*Aura* o la obra perfecta”; Georgina García-Gutiérrez, “El espejismo y la máscara de espejos. *Aura*: La imaginación, el amor y la antihistoria”; Fernando García Núñez, “La poética narrativa de Carlos Fuentes”; Lanin A. Gyurko, “Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes”; Teresa Huerta, “La reformulación del tiempo en *Aura* de Carlos Fuentes”; Ana María Maza, “La situación narrativa en *Aura* de Carlos Fuentes”; Mario Mendoza, “*Aura* de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815”; Francisco Javier Ordiz Vázquez, “Segunda persona y tiempo futuro en dos novelas de Carlos Fuentes”; Edgar Paiewonsky-Conde, “La numerología como principio estructurante en *Aura* de Fuentes”; Richard M. Reeve, “Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: Un ensayo exploratorio”; Margarita Rojas, “El libro maligno: *Aura* e *Inez*”; Nelson Rojas, “Time and Tense in Carlos Fuentes’ ‘*Aura*’”; Santiago Rojas, “Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación”; Esperanza Saludes, “Correspondencia entre tema y estilo en *Aura*”; Peter Standish, “Intention and technique in Fuentes’ ‘*Aura*’”; Eduardo Thomas Dublé y Guillermo Gotschlich, “Procesos de embrujamiento y estructura narrativa en ‘*Aura*’”.

va más allá de lo estructural, pero que ciertamente tiene ahí su nacimiento. La complejidad del narrador radica no sólo en su naturaleza poco común (una segunda persona del singular), sino también en las implicaciones que tiene en el nivel de la historia. Todo comienza por la pregunta ¿quién narra? Para algunos autores el narrador es el mismo Felipe, para otros es Consuelo, para otros es Llorente, para otros es una identidad equiparable con Dios o con el Diablo; para algunos, incluso, toda la obra es una variación del monólogo interior.<sup>84</sup> Lo curioso es que la estructura del narrador es tan ambigua que se presta para todas estas interpretaciones, con posibilidad de ser sustentadas textualmente. La descripción de Bertie Acker da cuenta en gran medida de la ambigüedad del narrador:

Todo se ve desde la perspectiva de Felipe, sin embargo, está narrado en segunda persona, como informando de las acciones de otro. El narrador, aunque participa en la acción, está separado de ella, diciéndose a sí mismo lo que está ocurriendo. Él parece dirigirse, en su propia mente, al personaje que las palabras están creando. El lector también se siente parte de lo narrado, pues puede ser el tú a quien se dirige el autor [...]. ¿Está el narrador previendo lo que pasará, planeándolo como un sueño despierto, o recordando? Robert Mead ve el cuento como un sueño o fantasía, un rompimiento de las paredes que dividen lo objetivo de lo subjetivo. Esto es, por supuesto, posible. Sin embargo, otros cuentos nos muestran que el interés de Fuentes no estriba en esta dirección (152).

Cuentos como “Chac Mool” o “Tlactocazine...”, donde la fantasía es franca. En este caso, la dualidad del narrador se extiende a la dualidad del personaje, uno de los motivos constantes en la estructura. De ahí que sea posible ver en el narrador una suerte de “aviso” estructural de la ulterior división del personaje.

Una de las principales interpretaciones del narrador es que su discurso se dirige al lector y que por tanto dicha interpelación resulta en una comunidad mayor entre texto y lector. Por supuesto vemos esta interpretación como válida. Sin embargo, adoptando la mirada hermenéutica, que busca profundidad más allá de la superficialidad del lenguaje,

---

<sup>84</sup> “La novela corta, *Aura*, de Carlos Fuentes, es singular en su estilo de narrar, ya que es un ejemplo innovador de la segunda voz singular. Esa perspectiva narrativa define un tipo de monólogo interior que enriquece la unilateralidad del «yo» tradicional y cerrado” (Nieto [parág.] 17).

dicha interpretación se revela como demasiado fácil. Es criticable, por ejemplo, el comentario de Veronika Agócs: “La segunda persona del singular obviamente se refiere al ejecutor del acto de la lectura, al lector” (24). Una de las únicas certezas que podemos tener respecto de la segunda persona es que no hay nada *obvio* acerca de ella. Al contrario, como antes hemos dicho, esta característica de *Aura* es un ejemplo paradigmático de lo que aquí llamamos la múltiple interpretación literaria: es una figura que se ha abordado (y se seguirá abordando) desde las miradas más variadas sin posibilidad de explicación final. La estructura es tan ambigua, pero al mismo tiempo tan necesitada de explicación, que nunca se acabará de reflexionar sobre ella.

Tanto la existencia del narrador como su temporalidad están divididas, diferidas, es uno y es otro, está y no está aquí, su tiempo es el del ahora pero también el del pasado y el del futuro. El narrador parece ser la principal figura mediadora entre el discurso y la realización de la trama. Es destacable la manera en que, como dice Alazraki, “Theme and system shake hands” (105). Tanto la confusión de la individualidad, como la mezcla de los espacios y la alternancia temporal, así como el tono hipnótico, imperativo, o incluso fatalista, del relato, son fenómenos que se dan en el nivel de la historia y en el nivel del discurso y, por tanto, la manera en que ambos se relacionan (a través del narrador) es bastante compleja, indeterminada y múltiple.

Como afirman Bejel y Beaudin, respecto de la segunda persona:

podría traerse a colación un comentario del propio Carlos Fuentes: “La palabra es fundación del artificio: exigencia, desnivel frente al lector que quisiera adormecerse con la fácil seguridad de que lee la realidad: exigencia, desafío que obliga al lector a penetrar los niveles de lo real que la realidad cotidiana le niega o vela.” El uso de una narración en segunda persona, como *Aura*, presenta ese “desafío” (o desviación) de la “realidad cotidiana” de la que habla Fuentes y exige una penetración en otro nivel, o, quizás, en el fundamento mismo de esos niveles (468-469).

Es interesante considerar esta posible función de la segunda persona en *Aura*. Independientemente de si es o no el cometido del autor,<sup>85</sup> dicha provocación existe y suscita cierta incomodidad en el lector. Como mencionábamos en la introducción de este capítulo, el texto, más allá de que interpele directamente al lector mediante un pronombre u otro recurso, lo implica necesariamente gracias a su constitución incompleta. Podemos afirmar, con bastante seguridad, que todo texto implica un lector. *Aura*, por supuesto, no es la excepción. De ahí que nos parezca ocioso la especial remarcación que se ha hecho al respecto, por el sólo hecho de que el texto parece evidenciar con mayor énfasis la relación entre texto y lector. En realidad, como hemos tratado de establecer en estas líneas, la función de la segunda persona no se acaba en dicha evidenciación. Al contrario, su complejidad es tan rica que esta interpretación se revela muy básica, como lo es también el movimiento que establece una relación entre el lector y Montero: “Por medio de la indicación del pronombre en segunda persona el lector queda estrechamente identificado con el personaje central de la novela, a quien de manera inmediata se dirige la llamada del «tú»” (Ordiz 85). Existen, como se ha demostrado por distintos medios, recursos infinitos para establecer una relación, ya sea de identificación o de repulsión, entre el lector y los personajes. De ahí que traer a mención al narrador como una estrategia para dichos fines sea en cierto sentido irrelevante e incluso ingenuo. La mirada de Bejel y Beaudin resulta, en este escenario, mucho más fructífera: un recurso narrativo que provoca cierta reflexión en el lector y lo impulsa a considerar su realidad de otra manera, a criticarla, a ponerla en cuestión, a transformarla.

---

<sup>85</sup> “Así pues, la presencia del «tú» designa al destinatario o interlocutor principal de toda obra literaria: el lector, de manera que, en primera instancia, la intención del autor parece ser la de interpelar directamente a la persona que está leyendo estas páginas y comprometerla en la acción del relato” (Ordiz 84).

En todo caso, en lo que respecta a la interpretación de la segunda persona, Fuentes mismo parece haber dado en la respuesta, aunque no fuera su intención. Paiewonsky relata que, “Durante una visita a Colgate University en la primavera de 1986, Fuentes, en respuesta a una pregunta sobre la identidad del narrador, declaró que éste es quien el lector quiere que sea” (152). Más allá de la arbitrariedad de esta declaración, en el fondo demuestra que la discusión acerca de la identidad del narrador es irreductible. Pero también demuestra otro aspecto. La respuesta acerca de quién es el narrador es tan diversa como diversos son los lectores. Respuestas tan controvertidas como son la de su identificación con Montero, Consuelo, Llorente, Dios, Diablo, entre otros, puede ser validada siempre y cuando el aparato de interpretación “convenza” mediante su coherencia, solidez, demostración textual e, incluso, imaginación.

En el caso del siguiente tema, el que relaciona a *Aura* con el acto de leer o el acto de escribir, encontramos repetidos ejemplos de interpretaciones livianas, inconsistentes, o demasiado generales. En ningún sentido insinuamos que la teoría sobre el acto de leer o el acto de escribir sea menor, sino más bien pensamos que la aplicación o identificación de estas teorías en *Aura* no se sostienen o son demasiado simplistas.

### **El acto de leer y el acto de escribir<sup>86</sup>**

En el caso del tema general del acto de lectura o escritura no hemos identificado algún artículo en concreto que funja como texto seminal de una cadena interpretativa, como sí lo

---

<sup>86</sup> Artículos que abordan en mayor o menor medida el tema de la lectura o la escritura como pauta de interpretación en *Aura*: Veronika Agócs, “‘Una vida no basta’: el fenómeno de la transfiguración en *Aura*, de Carlos Fuentes”; Hedy Habra, “Modalidades especulares de desdoblamiento en ‘*Aura*’ de Carlos Fuentes”; Bernal Herrera Montero, “*Aura*: Seducción y Lectura”; Alfred McAdam, “Epílogo: *Aura* y la novela corta”; Corinne Montoya Sors, “De *Aura* en adelante: el tiempo reconstruido por Carlos Fuentes”; Margarita Rojas, “El libro maligno: *Aura* e Inez”; Peter Standish, “Intention and technique in Fuentes’ ‘*Aura*’”.

hemos hecho con otros temas. La reflexión sobre este tema en *Aura* parece haberse dado de manera dispersa, en cierta forma aislada, y sólo es explicable por el gran auge que las teorías recepcionistas de la literatura tuvieron en las décadas posteriores a los años setenta.

Usualmente los acercamientos desde el tema de la lectura o la escritura son bastante generales o muy superficiales. En realidad, este tipo de interpretación suele tener como resultado que la obra literaria sirva como ejemplo del acto de leer o el acto de escribir. Por un lado, el interés por este tema está motivado por las características del narrador: éste parece “dirigirse” explícitamente al lector mediante el pronombre “tú”: “*Aura* y Consuelo confrontan a Montero, y el autor de *Aura*, mediante la voz *tú*, se empeña en confrontar al lector a partir de primer párrafo” (Merino 139).

El objeto del discurso de este narrador extraño es Felipe Montero, joven historiador que se encuentra definido por un anuncio que encuentra en el periódico. Su identidad inicial entonces es la del lector, lector que cae bajo el hechizo de las palabras escritas. El lector de *Aura* —no hay manera de evitarlo— se transforma en Felipe Montero, y sucumbe con las primeras palabras a la magia de la lectura [...] Se puede decir que esta novela corta [...] estudia los peligros de la lectura, ejercicio capaz de enajenar tanto a Alonso Quijano como a Felipe Montero (McAdam 54).

Por otro, esta lectura también está sugerida por la constitución “oscura” de la obra: gracias a que es bastante compleja e indeterminada, los lectores caen en la tentación de ponerla como ejemplo del acto de lectura, pues éste es, en sí mismo, un complejo proceso de luz y oscuridad, de completud e incompletud, de lo evidente y lo latente:

Si lo pensamos bien, toda la casa [de Consuelo] muestra características del espacio hermenéutico. El mundo de Hermés pertenece a la noche, donde desaparece la realidad nítida y cuadrada del día y el mundo se llena de misterios, la atención se torna hacia lo profundo, lo interior. La vida, la muerte, el sueño, el amor, todo es propio de aquí y, por ello, se perfila una hermenéutica existencial (Agócs 28).

[C]omo esta novela es una metáfora del proceso de lectura y la casa es el libro, entrar a ese nuevo ámbito desconocido es sinónimo del inicio de la lectura —el libro como un territorio virgen, organizado con reglas nuevas que se deben ir aprendiendo conforme se avanza en el proceso—. Así, los desconciertos que causan la falta de electricidad, la presencia/ausencia de criados, los cubiertos en la mesa, etc., son las ambigüedades propias de todo texto; los pocos días que allí permanece es el tiempo que se tarda en leer un libro, la voz que habla, a Felipe y al lector, evidencia la relación dialógica constitutiva de todo proceso de lectura (M. Rojas 13).

En lo que respecta al narrador, hemos dejado claro que éste tiene la capacidad de interpelar al lector de múltiples maneras más allá del uso del pronombre “tú”. Como hemos dicho, ese “tú” puede interpretarse de variadas formas, dentro de las cuales el dirigirse al lector es tal vez la más básica y “obvia”. De ahí que desde nuestra perspectiva sea un tanto ocioso analizar al lector en esa dimensión.

En cuanto a la interpretación del texto como acto de lectura hay que dejar bien claro lo siguiente: cualquier texto, por más oscuro o transparente que parezca ser, puede ejemplificar el acto de lectura, de ahí que predicar esto sobre un texto es igual a predicar una suerte de tautología. Esta manera de ver las cosas hermana a las diferentes literaturas en lugar de señalar sus diferencias: de hecho, la afirmación de Agócs podría hacerse con cualquier obra literaria si la pensamos en términos de hermenéutica o de almacenamiento de significados profundos latentes.

Ahora bien, en lo que toca a medir a *Aura* bajo el proceso de escritura, hay que hacer una impetuosa aclaración. Hay pocas o nulas evidencias textuales que nos permitan argumentar que Felipe Montero escribe. De hecho, si revisamos la obra puntualmente, encontraremos sólo una mención acerca de que Montero ejerza factualmente esta acción: “Revisas todo el día los papeles, pasando en limpio los párrafos que piensas retener, redactando de nuevo los que te parecen débiles [...]” (33). En realidad, esta “redacción” o “pasar en limpio” no es más que un movimiento operativo, de disposición del material. Además, por ser tan temprano en la trama, no tiene una significación profunda: es difícil pensar que este simple movimiento operativo pueda tener como consecuencia una transformación importante en el personaje o en la trama, como algunos lectores lo han hecho ver. En realidad, el contacto de Felipe con los folios es más un acto de leer que un acto de escribir; o por lo menos así lo muestra el texto: en la página 29 (de 62) Consuelo le da la

llave del baúl donde están guardados los tres diferentes folios de las memorias del general. En la 30 comienza a leer: “Lees esa misma noche los papeles amarillos [...]”. En la 37: “Realizas un esfuerzo para seguir revisando los papeles”. En la 40. “Sí: *tenía quince años cuando la conocí* —lees en el segundo folio de las memorias— [...]”. En la 41: “[...] esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica”. En la 56: “Allí leerás los nuevos papeles, la continuación, las fechas de un siglo en agonía”; “Las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto; ya no las respetas, ya sólo buscas la nueva aparición de la mujer de ojos verdes”. Es claro que para este momento de la narración, e incluso páginas antes, Montero está demasiado imbuido por la historia volviéndose realidad como para redactar una sola página. En la 57: “No habrá más. Allí terminan las memorias del general Llorente”. La transformación de Felipe parece estar dada más por la lectura que por un acto de escribir.

De ahí que cuando un lector emite un juicio como el siguiente, nosotros no podemos más que pronunciarnos en contra:

*Aura* es una reflexión sobre el acto de escritura y sobre la creación en general, concebidos como lucha perpetua contra el tiempo y el olvido. En Carlos Fuentes, aparece la escritura como predestinación, como negación de «las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo», y quizás de la propia muerte (Montoya 41).

En general, estamos de acuerdo en que la lectura es un “medio” para la transformación de Felipe, e incluso podemos afirmar que es un “medio importante” (no así la escritura, que tiene una función prácticamente nula). Sin embargo, nos cuesta trabajo (frente a la aparición de los otros ritos, como las oraciones frente al altar, el degollamiento del macho cabrío o la celebración de la misa negra) considerarlo como el medio por excelencia para la glorificación de la trama, como algunos lectores afirman.

## Consideraciones

Al final de un recorrido como este habría que proporcionar algunas observaciones de carácter general. En lo precedente hemos intentado hacer ver que textos como los de Gloria Durán, Lanin Gyurko, Richard Reeve o los del propio Fuentes, encabezan la serie de cadenas interpretativas entorno a *Aura*. Sin embargo, a esta lista sería necesario añadir una figura que resulta emblemática cada vez que se habla de Fuentes y de su obra: Octavio Paz. Con insistente frecuencia se recurre a las ideas de Paz para dar luz a la obra de Fuentes. Directa o indirectamente, nociones que Paz articula (o que desarrolla con un sesgo particular) como las de instantaneísmo, tradición de la ruptura, máscara, modernidad, premodernidad, mestizaje, mito, etc., suelen ponerse en relación con el ejercicio ficcional (y ensayístico) de Fuentes. Basta revisar las repercusiones que tiene el artículo “La máscara y la transparencia” (que, entre otras cuestiones, aborda estéticamente a *Aura*) en la crítica sobre *Aura* para darse cuenta de que Paz significa una autoridad (aunque indirecta) al momento de interpretar a Fuentes.<sup>87</sup>

Por otro lado, atendiendo a la recurrencia de temas y estrategias de análisis por parte de la crítica, puede explicarse argumentando que el texto y el momento hermenéutico así lo demandan. Sin embargo, resulta descorazonador (incluso alarmante) que la crítica haya sido incapaz hasta ahora de interpretar *Aura* desde una posición “desviada” del canon, fuera del paradigma que aquí hemos mostrado. Cuando este tipo de lecturas se han llegado a hacer, buscando escapar de la interpretación autorizada o intentando aportar cierta originalidad al análisis de la obra, caen generalmente en lo descabellado o en lo inconsecuente (como es el caso de la interpretación del acto de leer/acto de escribir en *Aura*). Desde nuestra perspectiva,

---

<sup>87</sup> Sólo con el fin de dar un ejemplo, ofrecemos a continuación algunas referencias que hemos encontrado en nuestra lectura en que Fuentes o alguna de sus obras se ponen en relación con Octavio Paz: Alzarakí (96), Bruña Bragado (87-88), Carballo (VI), G. Durán (“La bruja...” 249-250, 257, 259), Fuentes (“Radiografía...” 58, 59, 85), Higashi (70), Muñoz-Basols (74), Ordiz (86), Rodríguez Monegal (53), Schaffer (81), Williams (210).

sería interesante aventurar lecturas bien sustentadas que evidencien el potencial interpretativo no sólo de *Aura* (obra que por otro lado posee un potencial inmenso) sino de la literatura en general.

**CAPÍTULO V.**

***AURA*: LA LITERATURA COMO PRODUCTO SOCIAL Y  
COMO ANÁLISIS DE LA SOCIEDAD MISMA. LA POSIBLE  
INTERPRETACIÓN DESDE LA CRISIS DE LA  
MODERNIDAD**

## **1. La sociedad: una perspectiva latente en el texto**

Uno de los propósitos fundamentales de este capítulo (como también de los demás) es hacer visible, de una manera metodológica, una tematización *latente* en el texto. Esta tematización, claro está, será proporcionada por un lector o por un hermeneuta *específicos*. En el caso de este enfoque, la tematización es respecto de la sociedad (como antes lo fue del autor, el texto y el lector). En este sentido, se parte de un interés sociológico, podría decirse: poner en íntima relación los procesos sociales con los hechos literarios. Sin embargo, hay ocasiones en que el hermeneuta sociólogo se distancia de la obra como producto estético para investigar los hechos históricos o sociales que dieron pie a la formulación de dicha obra (no en el caso de los hermeneutas más rigurosos, pero sí en aquellos que practican una exégesis sin sustento textual). El riesgo de este movimiento interpretativo (similar al que mencionábamos en antes refiriéndonos a la interpretación psicoanalítica) es mostrar a las obras literarias como meros *ejemplos* de los procesos sociales, quitándoles su particularidad estética y su capacidad específica de representar el mundo (e incluso, muchas veces, de llegar a configurarlo). Pensamos que, con los análisis que hemos efectuado en los capítulos anteriores, que dan cuenta de las otras tres dimensiones tradicionales del texto, logramos evitar esta relación *ejemplar* (de ejemplo, de subordinación) entre la literatura y la sociedad. En otras palabras, aun cuando la literatura y la sociedad entran en íntima relación, cada una posee especificidad propia y, hasta determinado nivel, cierta autonomía; el hecho literario y el hecho social pueden (y deben) analizarse tanto en su vínculo como en su distancia.

Ahora bien, la relación entre literatura y sociedad es compleja, nunca transparente, como podría pensarse desde una mirada mimética inocente. Para nosotros, la relación entre literatura y sociedad siempre se intuye, se adivina, se deduce, es decir, no es algo dado. Como en los otros análisis, también aquí el hermeneuta es el que establece las reglas de la

interpretación y el que al final del camino propondrá un vínculo viable o inviable, verosímil o inverosímil, entre literatura y sociedad. Habría que hacer la aclaración de que muchas veces (como en gran parte de la literatura decimonónica, que tenía un importante compromiso con la literatura “realista”) la obra literaria nos obsequia el punto de partida para su interpretación, pero otras tantas (como cierto arte esteticista, de vanguardia, de posvanguardia o posmoderno) se encarga precisamente de borrar esos vínculos con la sociedad, y es tarea del hermeneuta hacerlos evidentes. En uno y otro caso la relación existe y el intérprete la teoriza y la vuelve ostensible, pero en la obra misma se pueden identificar grados de aparente presencia o ausencia de la sociedad. El caso que a nosotros nos ocupa, *Aura*, es un ejemplo de ausencia aparente de sociedad. Sin embargo, cuando el lector se detiene a interpretar la obra (como nosotros lo haremos en lo siguiente) la presencia de la sociedad se vuelve patente.

*Aura* (1962) surge en un momento crucial de la historia de Occidente (la década de los sesenta del siglo XX), y como hija de ese tiempo, esta novela posee rasgos propios de su periodo socio-histórico. Estos rasgos, podría decirse, son opacos a simple vista y nuestro cometido será volverlos nítidos. En específico, mostraremos que *Aura* es una suerte de puesta en escena de lo que algunos autores han identificado como la “crisis de la modernidad” (sobre todo de aquella modernidad que puede identificarse como modernidad ilustrada<sup>88</sup>), como lo

---

<sup>88</sup> Así la nombra, por ejemplo, Bolívar Echeverría en “Modernidad en América Latina”. Para una discusión sobre la existencia de una modernidad única vs la existencia de múltiples modernidades (sobre todo enfocado al ámbito latinoamericano), véase: Bolívar Echeverría, “Modernidad en América Latina” (2006), Néstor García Canclini, “Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización?” (1990), Damián Pachón Soto, “Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad” (2008). En pocas palabras, tradicionalmente la modernidad se entiende como un fenómeno europeo, surgido o concretizado después de la Revolución francesa (1789); esta modernidad marcaría el rumbo del mundo, determinando cuál modernidad es correcta o lograda y cuál desviada o fallida: lo que era una modernidad local (europea) se consideró como el paradigma global de modernidad. En el ámbito contemporáneo, esta noción de modernidad se ha cuestionado fuertemente, y se ha determinado que la modernidad es un fenómeno más amplio, global, que comienza con el encuentro con América y su conquista, de tal manera que las otras localidades, las no europeas, son tan partícipes y desarrolladoras de la modernidad como la Francia más ilustrada, pues el fenómeno histórico de la modernidad es más amplio, y no se reduce a ciertas localidades. Es en este segundo sentido que entendemos la modernidad, como un periodo histórico que engloba múltiples latitudes (todas aquellas que de

hace, entre otros, Octavio Paz (“Ruptura y convergencia” 505). Pero para ello, como requerimiento metodológico, habremos de asomarnos en primera instancia a lo que se entiende por modernidad (sin intentar un recuento exhaustivo, por supuesto, pues la modernidad sigue siendo un fenómeno de interminable discusión). La modernidad fue (o es, depende de cómo se la entienda) un fenómeno histórico y filosófico que dominó el mundo occidental por lo menos desde finales del siglo XVIII (en ciertas consideraciones teóricas incluso desde finales del XV y principios del XVI), así que pensar en su crisis, en su ocaso (o lo que algunos autores nombran como su ocaso) es pensar en el cambio o transformación de paradigmas filosóficos e históricos que han regido a la sociedad occidental por varios siglos y en todos sus niveles: económico, político, social, cultural, artístico, literario, sin dejar de mencionar el ámbito subjetivo. Hay que decir, desde ahora, que esta crisis no es única en la historia de la modernidad, pero sí tal vez la más intensa. En términos estéticos, pero también filosóficos, la modernidad ha experimentado ciertos cuestionamientos (crisis) desde su surgimiento y en todo lo que va de su desarrollo: dos momentos cruciales son el romanticismo y la vanguardia, movimientos de los cuales se alimenta a su vez esta última puesta en duda de la segunda mitad del siglo XX.

Además de la puesta en escena de dicha crisis, en nuestro análisis de *Aura* nos va a interesar destacar uno de los aspectos que han tomado recurrencia e importancia cuando se habla de la crisis de la modernidad, a saber, la desestabilización de lo que se conoce como el sujeto cartesiano, uno de los grandes pilares modernos.

---

una u otra manera tuvieron contacto histórico con el discurso de la modernidad), considerando por tanto que la modernidad ilustrada es la versión europea (francesa e inglesa, particularmente) de la modernidad, pero no la única.

En *Aura*, entonces, observaremos por lo menos dos cuestiones: la crisis de la modernidad y la crisis de la noción de sujeto. Sin embargo, antes de pasar a dicho análisis, es fundamental lograr cierta caracterización de la modernidad histórica y filosófica, así como de dos de sus momentos más críticos, el romanticismo y la vanguardia. De esta manera será más sencillo explicar ese tercer momento crítico (que en la mirada de Octavio Paz puede entenderse como un “ocaso”) en el que surge *Aura*, conocido como *postvanguardia*.

En el subtítulo de este capítulo se aclara que este tipo de tematización está *latente* en el texto, afirmación que intenta explicar que la exégesis no es una perspectiva que se revele por sí misma, sino que debe ser obtenida o provocada por alguna fuerza o motivación interpretativa. Dicho de otro modo, no hay exégesis “natural”. Además, dicha tematización puede o no ser evidente (depende mucho de la búsqueda del hermeneuta); a veces lo literal nos da para lo metafórico y a veces lo metafórico nos da para lo literal; y en ocasiones lo metafórico nos da para formular una metáfora más allá, un sentido en tercer grado.

El hecho fundamental es que una tematización revela una posibilidad interpretativa entre múltiples y tal vez infinitas (en nuestro caso, *Aura*, damos cuatro, pero es evidente que sus sentidos latentes no se reducen a ese número); las estructuras textuales (narrador, personajes, espacio, tiempo, narratario, etc.) son versátiles e indeterminadas. Las posturas de interpretación pueden ser tan variadas como esta indeterminación; incluso más.

## 2. Un asomo a la modernidad

La modernidad, más allá de ser un periodo histórico (que ciertamente lo es) es una manera de concebir el mundo, es una visión.<sup>89</sup> Esta visión (sobre todo en su versión europea) ha encontrado su mayor auge en el transcurso del siglo XIX y ha alcanzado lo que se ha llamado su *ocaso* (Paz, *Los hijos del limo* 345) en la primera mitad del siglo XX.<sup>90</sup> Una periodización clásica (aunque con el sesgo eurocéntrico) es la de Marshall Berman:

Con la esperanza de aprehender algo tan amplio como la historia de la modernidad, la he dividido en tres fases. En la primera fase, que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas. Nuestra segunda fase comienza con la gran ola revolucionaria de la década de 1790. Con la Revolución francesa y sus repercusiones, surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos [...] En el siglo XX, nuestra fase tercera y final, el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos espectaculares en el arte y el pensamiento [...]; la idea de modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy [1982] en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad (2-3).

Los inicios de la modernidad son más discutidos o, mejor dicho, tienen más matices: la historiografía francesa marca el comienzo de la modernidad en 1789 (Paz, *Los hijos del limo* 345), cuando las ideas del Renacimiento y la Ilustración triunfan en la Revolución francesa: a partir de esta fecha los procesos de modernización (tanto material como cultural) serán raudos y cabales.

---

<sup>89</sup> Marshall Berman, por ejemplo, la considera una “experiencia vital”: “Hay una forma de experiencia vital — la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la «modernidad»” (*Todo lo sólido se desvanece en el aire* 1).

<sup>90</sup> Octavio Paz: “puede llamarse Edad Moderna al ciclo que comprende el nacimiento, el apogeo y la crisis de la modernidad; a su vez, la etapa última, la de la crisis, puede llamarse Edad Contemporánea” (“Ruptura y convergencia” 505).

Una mirada más crítica, sin embargo, ha puesto de manifiesto que dicha fecha cumbre, 1789, no hubiera sido posible sin el desarrollo previo del mundo europeo que, a partir de 1492, cuando tiene contacto con el mundo americano, cambia hacia un rumbo económico-cultural que reconfigura la faz de la tierra, reflejándose primero en la filosofía del Renacimiento y luego en la filosofía política de Revolución francesa, para llegar a la construcción del Estado nacional en el siglo XIX.

Por su parte, habrá autores que se remontan incluso a la Antigüedad clásica para identificar o explicar el germen de la razón, de la ilustración, de la modernidad, el cual, según esta visión, ha estado ahí desde siempre como un impulso de dominio y conquista (Adorno y Horkheimer 27-34).

Nosotros nos inclinamos más por la noción de una modernidad que nace con el encuentro con América. De acuerdo con Edmundo O’Gorman, la modernidad europea no pudo haberse llevado a cabo sin la Conquista de América y lo que implicó el encuentro con este continente. En primer lugar porque el hallazgo de los europeos significó una transformación en la concepción del universo según la cristiandad y por tanto se ponía en crisis el modelo de explicación del universo y del lugar del hombre en éste. En otras palabras, se ponía en duda la autoridad cristiana:

fue un cambio cuyas consecuencias trascendieron más allá de su aspecto físico, porque es claro que si el mundo perdió su antigua índole de cárcel<sup>91</sup> para convertirse en casa abierta y propia, es porque, a su vez, el hombre dejó de concebirse a sí mismo como un siervo prisionero para transfigurarse en dueño y señor de su destino. En vez de vivirse como ente predeterminado en un mundo inalterable, empezó a concebirse como dotado de un ser abierto, el habitante de un mundo hecho por él a su semejanza y a su medida (O’Gorman 180). [S]i el hombre se concibe no ya como definitivamente hecho, sino como posibilidad de ser, el universo en que se encuentra no le parecerá límite infranqueable y realidad ajena, sino como un campo infinito de conquista para labrarse su mundo, producto de su esfuerzo, de su técnica y de su imaginación (96). [S]e trata de un primer

---

<sup>91</sup> En este escenario, el océano constituía tradicionalmente un ejemplo tangible de la hostilidad y extrañeza de la realidad cósmica (de inhabitabilidad) “y en cuanto a límite de la Isla de la Tierra [Europa, Asia y África] no le pertenecía al mundo [...]” (O’Gorman 95). El océano era el “límite cósmico del mundo”. La Isla de la Tierra era una mancha en el cosmos permitida por Dios para que el hombre viviera. El hombre era una especie de prisionero del mundo, que ni siquiera era dueño de su cárcel, pues ésta pertenecía a Dios; el hombre no podía disponer del mundo como suyo.

paso del proceso de apoderamiento del universo por parte del hombre [...] el universo dejó de contemplarse como una realidad constitutivamente extraña y ajena al hombre, para convertirse en infinito campo de conquista en la medida en que lo permita no ya la bondad divina, sino la osadía y eficacia de la técnica del antiguo inquilino convertido en amo (179). Tal, ya se ha advertido, fue la gran mudanza que caracteriza esa época que llamamos el Renacimiento [...] (O’Gorman 180).

Este va a ser el signo del nacimiento de la modernidad: la muerte de Dios y el encumbramiento del hombre. Y así como Dios poseía dones infinitos, el hombre poseerá uno que también será considerado como infinito: la razón. Esgrimiendo ésta como su nueva divinidad, el hombre se entregará a una aventura de varios siglos en la que transformará radicalmente al mundo y también se transformará a sí mismo.<sup>92</sup>

De acuerdo con las consideraciones de Edmundo O’Gorman que hemos citado arriba, puede inferirse que el “descubrimiento” y conquista de América no sólo *contribuyó* al nacimiento y desarrollo de la modernidad, sino que fue en verdad su primerísima *condición*

---

<sup>92</sup> Por supuesto, la magnífica Europa fue la guía de esta aventura, en la que los demás pueblos sólo eran invitados como espectadores o como falsos imitadores. Sin embargo, a pesar de que la mirada europea no fuera inclusiva, el resto de los pueblos del mundo se iría incorporando paulatinamente a esta nueva lógica cultural, con la particularidad de formar una modernidad híbrida, mestiza, mezclada, transculturada, en la que la razón no era la única bandera, sino que se entretreía con otros sustratos o herencias culturales (lo prehispánico y lo cristiano, en el caso específico de América Latina). Debido al carácter global de la modernidad (el primer fenómeno verdaderamente global en la historia del hombre) no había oportunidad de escapar de ella, así se fuese azteca o parisino. Una discusión que surge cuando se habla de modernidad es la que se entabla a partir de la pregunta “¿quién ha sido moderno verdaderamente?”. En una mirada reducida, la eurocéntrica (que, se quiera o no, ha sido la concepción paradigmática en la historia de Occidente), la modernidad es exclusiva del ámbito europeo, con la excepción de EUA, que en realidad es una especie de extensión de Europa. Según esta concepción, la modernidad que se puede haber presentado en países de tercer mundo, subdesarrollados, en vías de desarrollo, etc., o con un muy arraigado sustrato indígena o religioso, es una modernidad fallida, simulada, postiza (esto incluye, se entiende, a Latinoamérica, y así lo hacen ver, por ejemplo, Octavio Paz en “Ruptura y convergencia” 502 y *Los hijos del limo* 407-408, y Edmundo O’Gorman, en *La invención de América* 197). Por otro lado, la mirada que es más amplia (y que es, digámoslo, deconstructiva de la consideración tradicional de la modernidad) ofrece otra categorización de los países que participan en la modernidad: al ser ésta un fenómeno gestado a partir del colonialismo (es decir, el colonialismo es la condición de posibilidad tanto para la modernidad ilustrada como para las otras modernidades), la modernidad “híbrida” (Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*) que se gesta en otras localidades es tan válida históricamente como la modernidad “prístina” que se gesta en el ámbito europeo. El problema fue que cuando Europa se posiciona en un sitio de privilegio histórico, todas las demás manifestaciones modernas aparecen como menos desarrolladas. Con el giro cultural que viene después de la Segunda Guerra Mundial, que, como hemos dicho y en adelante matizaremos, significa una intensa crisis de la modernidad racional, el carácter relativo, local, no universal, del discurso moderno tradicional se hace evidente y las otras modernidades surgen en toda su validez (Bolívar Echeverría, “Modernidad en América Latina”, Damián Pachón Soto, “Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad”, Néstor García Canclini, “Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización?”).

*de posibilidad*, por su carácter transformador de la visión del mundo.<sup>93</sup> A partir de esto el hombre se vuelve dueño del mundo, de sí mismo y de la historia; los hombres modernos, dice Georg Lukács, “no podemos ya respirar en un mundo cerrado. Hemos descubierto que el espíritu es creador” (31): su principal herramienta creativa es la razón, no sólo en su dimensión teórica, abstracta, sino en su dimensión instrumental, objetiva, transformadora de la naturaleza.

Sustentada en la primacía del hombre y su razón por sobre todas las cosas, la sociedad sufrirá una metamorfosis en todas sus dimensiones: económica, política, cultural, artística y, por supuesto, subjetiva e intersubjetiva, hasta el punto de que va a surgir, como conjunto y coyuntura de todos estos cambios, una visión del mundo muy específica que, como veremos, se instaurará desde el comienzo como la manera “correcta”, “única”, de pensar el mundo y el hombre. La razón tendrá, según esta manera de ver las cosas, la primacía de dar juicios de carácter universal, aplicables a todas las instancias del mundo y a todos los hombres que habitan en él.

---

<sup>93</sup> También lo considera así Enrique Dussel: Para Dussel existen dos modernidades, “La primera inicia en el ‘largo siglo XVI’ con los descubrimientos de Portugal, España e Italia; la segunda está conformada por la Revolución Industrial y la Ilustración de los siglos XVIII y XIX. Lo que Dussel ha llamado la ‘segunda modernidad’ es la única modernidad que Europa ha reconocido (con la salvedad de algunos autores). Pero para Dussel esa segunda modernidad no hubiera sido posible sin los procesos que se dan en la primera. En la segunda modernidad, España, Italia y Portugal fueron reemplazadas por nuevas potencias imperiales: Holanda (siglo XVIII), Francia e Inglaterra. Por otro lado, un Descartes, por ejemplo, es ‘producto de un siglo y medio de Modernidad: [es...] efecto y no punto de partida’. Lo otro que el filósofo argentino resalta de esta lectura es que sólo a partir de 1492 Europa ubica las otras culturas como su periferia. Es decir, a partir de allí se da un proceso de periferalización del otro [...] El ‘eurocentrismo’ de la Modernidad es exactamente el haber confundido la universalidad abstracta con la mundanidad concreta hegemonizada por Europa como centro” (Dussel citado por Pachón 18-19). “Europa logró ponerse como ‘centro’ gracias a las riquezas de América (España y Portugal) y los conocimientos y experiencias adquiridas durante el siglo XVI, es decir, gracias a la conquista” (Pachón 19-20). Además de la revolución geográfica que implicó, el encuentro con América también da paso (según la noción de sistema-mundo de Immanuel Wallerstein) al surgimiento y desarrollo del capitalismo y por tanto a la posibilidad de existencia de la modernidad: “España fue la primera nación ‘moderna’ que abrió la primera etapa moderna del ‘mercantilismo mundial’” (Pachón 18).

Una de las primeras grandes hazañas del sujeto moderno es su separación explícita respecto de la Naturaleza como ente dominante de la vida del hombre. Se observará en el pensamiento mítico, aquel que eleva a la naturaleza a grado divino, una manera de aprisionar a los individuos, de impedirles su desarrollo pleno. El proceso moderno de distanciamiento entre el hombre y la naturaleza es lo que se conoce como “desencantamiento”:

La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento progresivo, ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo y convertirlos en señores [...] El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Quería disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante el saber (Adorno y Horkheimer 19).

De acuerdo con esta idea, el individuo siempre ha estado sujeto al mundo como prisionero de la Naturaleza o de Dios, sobre todo a través del temor que aquél experimenta ante la magnificencia de éstos. El pensamiento mítico (ya sea en su sentido primitivo, ya sea en su sentido cristiano), es una de las primeras instituciones que hay de derrumbar para que el hombre sea libre de ejercer su racionalidad: “La idea de modernidad reemplaza, en el centro de la sociedad, a Dios por la ciencia y, en el mejor de los casos, deja las creencias religiosas para el seno de la vida privada” (Touraine 17). Según esta mirada, los relatos míticos (incluidos los bíblicos) están plagados de imágenes terroríficas que únicamente demuestran el miedo del hombre a la Naturaleza por su incapacidad de controlarla. Según Alain Touraine, la modernidad hace “tabula rasa” para instalarse en la cultura desde cero:

La razón no reconoce ninguna adquisición, por el contrario, hace tabla rasa de las creencias y formas de organización sociales y políticas que no descansen en una demostración de tipo científico [...] al hacer tabla rasa del pasado los seres humanos quedan liberados de las desigualdades transmitidas, de los miedos irracionales y de la ignorancia [...] Ni la sociedad ni la historia ni la vida individual [...] están sometidas a la voluntad de un ser supremo a la que habría que obedecer o en la cual se podría influir mediante la magia (19).

La filosofía y el arte auxiliarán en la “ilustración” de los individuos, quienes deberán vencer toda pasión, todo miedo, todo irracionalismo con el fin de ser dueños del mundo y de sí mismos: “El intelecto que vence a la superstición debe mandar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites [...]” (Adorno y Horkheimer 20). La

razón instrumental (aquella que no es sólo teórica sino que tiene repercusión en la transformación objetiva del mundo), traducida en ciencia, trae consigo la promesa de eliminar estos miedos y de dar explicaciones racionales (las únicas válidas, comprobables) a los acontecimientos naturales. La técnica y la tecnología ayudarán, eventualmente, a dominar la naturaleza para el beneficio del hombre.

Esta visión “desencantada” del mundo acarrea múltiples consecuencias. Una de ellas, tal vez de las más relevantes, es el establecimiento de una experiencia particular con la temporalidad, a saber, la del futuro. Así como el tiempo del mito era circular y conservador<sup>94</sup>, el tiempo de la modernidad será lineal y revolucionario:

Nuestra época [la moderna] rompe bruscamente con todas esas maneras de pensar [la primitivas, las del tiempo mítico]. Heredera del tiempo lineal e irreversible del cristianismo, se opone como éste a todas las concepciones cíclicas; asimismo, niega el arquetipo cristiano y afirma otro que es la negación de todas las ideas e imágenes que se habían hecho los hombres del tiempo. La época moderna [...] es la primera que exalta el cambio y lo convierte en su fundamento. Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro (Paz, *Los hijos del limo* 345).

La posibilidad de dominar el mundo le otorga a esta aventura de la sociedad moderna el rasgo inherente de “proyecto”, es decir, de una realización en el futuro. Como proyectil, que siempre está avanzando hacia adelante y tiene un fin, dar en el blanco, así la sociedad y el sujeto modernos poseen un proyecto histórico de realización en el futuro:

Su premisa fundamental [de la concepción idealista de la historia en el siglo XIX], recuérdese, consiste en creer que la historia, en su esencia, es un progresivo e inexorable desarrollo del espíritu humano en marcha hacia la meta de su libertad conforme a la razón. Para Humboldt, esa marcha estriba en los lentos pero seguros avances de los conocimientos científicos que, al ir conquistando

---

<sup>94</sup> “La relación entre los tres tiempos —pasado, presente y futuro— es distinta en cada civilización. Para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el del origen. Como si fuese un manantial, este pasado de pasados fluye continuamente, desemboca en el presente y, confundido con él, es la única actualidad que de verdad cuenta. La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal” (Paz, *Los hijos del limo* 339). “Pasado atemporal del primitivo, tiempo cíclico, vacuidad budista, anulación de los contrarios en brahmán o en la eternidad cristiana: el abanico de las concepciones del tiempo es inmenso, pero toda esa prodigiosa variedad puede reducirse a un principio único. Todos esos arquetipos, por más distintos que sean, tienen en común lo siguiente: son tentativas por anular o, al menos, minimizar los cambios. A la pluralidad del tiempo real, oponen la unidad de un tiempo ideal o arquetípico; a la heterogeneidad en que se manifiesta la sucesión temporal, la identidad de un tiempo más allá del tiempo, igual a sí mismo siempre” (344). Esta noción de temporalidad mítica será fundamental cuando la contrastemos con la temporalidad moderna.

la verdad acerca del cosmos, acabarán por entregar al hombre una visión absoluta de la realidad, la base inmovible para establecer las normas de su conducta futura y de las relaciones sociales (O'Gorman 46).

La noción clave en esta experiencia con la temporalidad es la de “progreso”. La visión mítica es considerada un estancamiento, una circularidad, incapaz de llevar al hombre a ningún lado. La visión racional del mundo, en cambio, se vale de su emancipación, dominio y explotación de la naturaleza para alcanzar sus fines civilizatorios, sobre todo en términos de materialidad, es decir, de bienestar (Touraine 18). El enriquecimiento, el aumento de tecnología, la alfabetización, la impartición de justicia, son vistos como signos del avance de la civilización, son pensados como un perfeccionamiento humano que debe continuar, inexorablemente, su curso de desarrollo:

Este universo progresa por sus propios medios, por las conquistas de la razón. La sociedad no es más que el conjunto de los efectos producidos por el progreso del conocimiento. Abundancia, libertad y felicidad avanzan juntas porque son producidas por la aplicación de la razón a todos los aspectos de la existencia humana. La Historia no es otra cosa que la ascensión del sol de la razón al firmamento (Touraine 37).

Pero todos estos aspectos tienen como base la noción de futuro. Éste es donde todos los anhelos del sujeto y de la sociedad modernos tienen su realización. Es claro que concebimos

al tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene. Idea insoportable e intolerable, pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral al burlarse de nuestras esperanzas en la perfectibilidad de la especie, ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso (Paz, *Los hijos del limo* 351).

No parece arriesgado afirmar que el futuro, su experiencia temporal, es uno de los rasgos emblemáticos de la modernidad, es donde el sujeto y la sociedad alcanzan su perfección, su realización. Cancelar el futuro sería igual a cancelar la modernidad. Cuestionar el futuro es sinónimo de cuestionamiento de la sensibilidad moderna.

Como antes hemos mencionado, el siglo moderno por excelencia es el XIX. Antes sus máximas están en una fase temprana de desarrollo, y después sus paradigmas entran en intensa crisis. La gran fecha para la modernidad ilustrada es 1789 (Revolución francesa), año

en que todo aquello que antes había sido desarrollo difuso de la modernidad en términos filosóficos cobra objetividad en el nacimiento del Estado nacional y, por tanto, en el corazón de la vida cotidiana. A partir de ahora, el estado se encargará de forjar un entorno para la convivencia de los ciudadanos basado en las leyes, ya no impuestas por una divinidad (la Naturaleza o Dios), sino por el hombre mismo basado en la razón:

Es necesario [...] que la impersonalidad de las leyes proteja contra el nepotismo, el clientelismo y la corrupción; que las administraciones públicas y privadas no sean los instrumentos de un poder personal; que vida pública y vida privada estén separadas, como deben estarlo las fortunas privadas y el presupuesto del Estado o las empresas (Touraine 17). La particularidad del pensamiento occidental, en el momento de su más vigorosa identificación con la modernidad, consiste en que la modernidad quiso pasar del papel esencial reconocida a la racionalización a la idea más amplia de una *sociedad racional*, en la cual la razón rige no sólo la actividad científica y técnica sino también el gobierno de los hombres y la administración de las cosas (18).

Es “la sociedad como un orden, como una arquitectura fundada en el cálculo” (Touraine 18).

El estado será el encargado de “administrar” la vida, y también será el factor principal para llevar a cabo eso que se conoce como “racionalización”: la sistematización consciente de las prácticas sociales, con su consecuente consolidación en diferentes instituciones: la familia, la educación, el ciudadano, la ley, etc.

La Educación, en consonancia con la ley, será uno de los grandes pilares de la modernidad ilustrada. A través de ella se intentará forjar un ciudadano que contribuya al bienestar social, que mediante el ejercicio de su racionalidad realice los proyectos de transformación del mundo:

Lo que es válido para la sociedad lo es también para el individuo. La educación del individuo debe ser una disciplina que lo libere de la visión estrecha, irracional, que le imponen sus propias pasiones y su familia, y lo abra al conocimiento racional y a la participación en una sociedad que organiza la razón. La escuela debe ser un lugar de ruptura respecto del medio de origen y un lugar de apertura al progreso por obra del conocimiento y de la participación en una sociedad fundada en principios racionales (Touraine 20).

El sujeto, así como el Estado, es una de las figuras más sólidas de la modernidad. En él recaen todas sus esperanzas de realización. Por medio de la educación racional de sus pasiones y el

desarrollo científico de su intelecto, así como de su actividad práctica (trabajo), todas las empresas modernas son asequibles.

Recordemos, además, que “el docente es un mediador entre los niños y los valores universales de la verdad, del bien y de lo bello” (Touraine 20). La verdad y el bien son, por supuesto, aquellos que están sustentados en la razón y en la ley formulada por el hombre y para el hombre (que a su vez se basa en la “ley natural”, que es la de la matemática y la física):

se trata de dar al bien y al mal un fundamento que no sea ni religioso ni psicológico, sino que sea solamente social. La idea de que la sociedad es fuente de valores, de que el bien es lo útil a la sociedad y el mal es lo que perjudica su integración y su eficacia, es un elemento esencial de la ideología clásica de la modernidad (Touraine 22-23).

En este sentido, el que obra en contra del estado o actúa en su perjuicio está actuando en contra de la humanidad y por tanto debe ser castigado o marginado: “La Revolución Francesa lleva esta evolución al extremo cuando identifica la nación con la razón y el civismo con la virtud [...]” (Touraine 24), “El ser humano ya no es una criatura hecha por Dios a su imagen; es un actor social definido por los papeles que cumple [...]” (25).

La matematización del mundo va hasta el fondo de la civilización, se instaura en el corazón mismo de la cultura y la sociedad, de la verdad y el bien:

El hecho de que el conocimiento tenga en la base a las matemáticas es la garantía de la verdad, de lo inobjetable. Por eso era necesario [...] deshacerse de las opiniones comunes y asumir la razón para llegar a la verdad [...] Descartes [...] anunció el programa donde las opiniones, la *doxa*, el error, la incertidumbre, desaparecían. Buscó seguridad absoluta en la certeza que le arrojó el “pienso, luego existo” (Pachón 28).

Ese “pienso” está basado en la plena racionalidad, anulando las emociones y pasiones, que relativizan o modifican el conocimiento puro de las cosas: “Lo que se resiste al principio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración” (Adorno y Horkheimer 22). La matematización, es decir, medir la totalidad del mundo, la sociedad, la economía, el arte, el sujeto, con el canon de la ciencia exacta, tendrá como consecuencia la formulación de cierto

universalismo: la verdad científica es la única verdad, por encima de la religiosa o la subjetiva, que puede ostentarse como universal y por lo tanto es la única que debe ser tomada en cuenta.<sup>95</sup>

Lo mismo sucede con la noción de lo bello (Callinescu 38-44): lo armónico, lo delineado, lo simétrico, lo geométrico, lo equilibrado, lo proporcionado, lo preciso, lo que da placer, lo que conduce al bien, son las características de lo bello, pues esto responde a lo “natural”. El triunfo de lo bello moderno, dice Matei Callinescu, “ha de ser considerado dentro del amplio contexto del racionalismo filosófico dominante y de la creciente influencia del cartesianismo. La elaboración y formulación de las normas de belleza eran la expresión del triunfo de la racionalidad sobre la autoridad en la poética [...]” (38). Lo bello es lo que agrada (porque va en consonancia con la naturaleza), lo que da placer; es lo realista, lo verosímil, lo lógico. Sin las “reglas” de lo estético, el artista está condenado al fracaso de lo pasional, lo efímero, lo irracional.

La estética de lo bello es lo que va en consonancia con el desarrollo y evolución de la civilización, da cuenta del progreso en términos estéticos y artísticos. Lo bello es el valor estético universal. Se entiende que la estética de lo bello será la estética por excelencia de la modernidad ilustrada.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Octavio Paz: “cada vez que los europeos y sus descendientes de la América del Norte han tropezado con otras culturas y civilizaciones, las han llamado invariablemente *atrasadas*. No es la primera vez que una civilización impone sus ideas e instituciones a los otros pueblos, pero sí es la primera vez [la modernidad] que, en lugar de proponer un principio atemporal, se postula como idea universal al tiempo y sus cambios” (*Los hijos del limo* 349). Ramón Grosfoguel es muy crítico en este aspecto: se “inaugura el mito epistemológico de la modernidad eurocentrada de un sujeto autogenerado que tiene acceso a la verdad universal, más allá del espacio y del tiempo [...] a través de una ceguera ante su propia localización espacial y corporal en la cartografía del poder mundial” (citado en Pachón 29). Damián Pachón Soto observa la actualidad de esta imposición de la modernidad: “No sobra decir que esta pretensión epistémica de Occidente, que floreció en la primera modernidad, aún persiste. Por eso aún muchos sólo consideran filosofía la producida en Europa, ciencia la producida en los laboratorios del primer mundo y no-conocimiento a los llamados conocimientos tradicionales” (Pachón 30).

<sup>96</sup> Como veremos en el siguiente apartado, tanto la estética de la modernidad como la modernidad misma muy pronto se cuestionaron. Sin embargo, aun cuando manifestaciones estéticas y filosóficas como el romanticismo, el simbolismo, el modernismo latinoamericano, las vanguardias históricas, el modernismo norteamericano, la

El sujeto ilustrado, entonces, es aquel que posee íntima relación con la verdad (la de la razón, la científica), con lo bueno (lo dictaminado por la ley humana, que es reflejo de la de la Naturaleza) y con lo bello (la estética de lo racional).

Ahora bien, si una de las caras de la modernidad es el Estado (y su sujeto), la otra cara es, sin duda, la de la economía. Es posible afirmar que ésta va a tener una repercusión en la vida cotidiana tan grande como la tiene el estado. Política y economía, Estado y mercado, trabajan juntos en la modelación de la sociedad moderna. Así como cada periodo histórico posee un modelo económico específico que en consonancia con las prácticas simbólicas y discursivas determina (no fatalmente, pero sí en gran medida) a la sociedad en todos los ámbitos, la modernidad también posee un modelo característico: el capitalismo. Sin embargo, aun cuando el capitalismo se refiera en su sentido reducido a un modelo de producción, distribución y consumo de mercancías, su repercusión va más allá del mercado. El capitalismo es el triunfo de la modernidad ya no en el terreno de las ideas, sino en el ámbito de la vida cotidiana, de la vida social, de la conducta, del comportamiento, de las relaciones sociales. Si las ideas de la ilustración no cambiaron el mundo, el capitalismo sí lo hizo. De acuerdo con Harold Laski, el capitalismo es el principal aliciente para la transformación social y es uno de los principales factores para la formulación del espíritu moderno en su afán de progreso, de bienestar material, de potencialidad del sujeto, de anhelo de realización:

En cuanto este sesgo mental comienza a dominar los ánimos, desata de suyo una fuerza revolucionaria: reemplaza, en efecto, la idea medieval predominante —la idea de subsistencia, propia de un mundo estático o tradicionalista— por la idea moderna de la producción ilimitada. Y ésta, a su turno, implica la creación de una sociedad dinámica y antitradicionalista [...] La lógica del espíritu nuevo lo lleva a tallar a su conveniencia todas las aristas de aquel mundo. Donde las ideas e instituciones que le salen al paso atajan su carrera hacia la riqueza, trata de plegarlas según sus

---

postvanguardia, etc., cuestionaron a la modernidad estética y filosófica desde su nacimiento, es innegable que la estética moderna, clásica, pervivió durante toda la modernidad. Las reacciones frente a la normatividad ilustrada o, posteriormente, la revolución contra la novela realista o naturalista, dan cuenta, precisamente, de la presencia (y vigencia) constante de la modernidad estética.

propios fines. A los paladines del nuevo espíritu se les ofrecen satisfacciones tangibles y directas, alcanzables en esta vida [...] (20-21).

Por otro lado, habría que decir que el capitalismo es el factor principal para que la modernidad se torne global (Pachón 17-18). Es el principal aliciente para la formulación de eso que Immanuel Wallerstein nombra “sistema-mundo” (Pachón 17): una red mundial o un sistema global de intercambio económico que redundará en la construcción de una modernidad a nivel global; más allá de la política, el mercado es el que logra establecer esta red.

El capitalismo, además de ser un modelo económico, es una cultura,<sup>97</sup> así como lo es la modernidad en sentido amplio. Cuando hablamos de modernidad, el capitalismo nunca deja de estar presente en nuestra reflexión. Filósofos, ensayistas, artistas, etc., recurren constantemente a este modelo económico para explicar las ideas, las relaciones sociales, la estética. El capitalismo no debe ser obviado.

Hasta aquí el panorama de la modernidad ilustrada, clásica, eurocéntrica. A continuación nos asomamos a la puesta en crisis de este modelo, que no se remite a lo que Paz ha llamado su “ocaso”, es decir el siglo XX, sino que atraviesa a la modernidad desde su surgimiento. Podríamos afirmar, como veremos enseguida, que modernidad y crisis de la modernidad son fenómenos inseparables.

---

<sup>97</sup> “Una filosofía de la vida es, inherentemente, la idea íntima del capitalismo” (Laski 22).

### 3. Modernidad en crisis

Ahora bien, muy pronto, casi a la par de su nacimiento, la modernidad será puesta en duda.<sup>98</sup>

El modelo matemático de explicación universal muy pronto encontrará su oposición filosófica y artística. Recordemos que, en sentido estricto, el “espíritu de la Ilustración era el espíritu de una élite instruida compuesta de nobles, burgueses e intelectuales” (Touraine 22), es decir, de una muy reducida parte de la sociedad. En realidad, los afanes educativos de la modernidad no eran para todos, sino para los que podían acceder a ellos. De igual manera sucedía con el resto de sus bondades. Para Harold Laski, el estado contractual (moderno)

Nunca pudo entender —o nunca fue capaz de admitirlo plenamente— que la libertad contractual jamás es genuinamente libre hasta que las partes contratantes poseen igual fuerza para negociar. Y esta igualdad, por necesidad, es una función de condiciones materiales iguales. El individuo a quien el liberalismo ha tratado de proteger es aquel que, dentro de su cuadro social es siempre libre para comprar su libertad; pero ha sido siempre una minoría de la humanidad el número de los que tienen recursos para hacer esa compra. Puede decirse, en suma, que la idea del liberalismo está históricamente trabada, y esto de modo ineludible, con la posesión de la propiedad [...] Fuera de este círculo estrecho, el individuo por cuyos derechos ha velado tan celosamente no pasa de ser una abstracción [...] (16-17).

Y es en este aspecto, en el de la abstracción de la modernidad ilustrada y de sus modelos universalistas, donde está el punto de quiebre de su crítica. Hay que recordar que esta modernidad “fue conquistadora, que estableció la dominación de las élites racionalistas y modernistas sobre el resto del mundo por obra de la organización del comercio de las fábricas y por la colonización” (Touraine 36). Lo que en realidad fue una modernidad local, la ilustrada, la europea, se convirtió en el modelo universal de civilización.

---

<sup>98</sup> Alain Touraine demuestra cómo ya desde Rousseau está presente la crítica de los cimientos de la modernidad (27-30). Por su parte, Octavio Paz confirma esta idea: “[...] Rousseau. En su obra la edad que comienza —la edad del progreso, las invenciones y el desarrollo de la economía urbana— encuentra no sólo a uno de sus fundamentos sino también a su negación más encarnizada” (*Los hijos del limo* 359). La crítica, como veremos en seguida, es un rasgo que el sustento en la racionalidad y en la autoconciencia otorga a la modernidad desde su nacimiento. Esta crítica (tanto en su sentido de oposición consciente como de investigación) será emitida desde la modernidad pero muchas veces dirigida a la modernidad misma, como en el caso del romanticismo y la vanguardia. Podríamos aplicar la definición que Touraine hace de la crítica de Rousseau a la crítica moderna en general: “es una crítica de la modernidad, pero una crítica modernista; es una superación de la filosofía de la Ilustración, pero es una superación ilustrada” (28).

Su sistematicidad y su universalismo van a ser atacados y repudiados desde temprano por el romanticismo.<sup>99</sup> Éste es, tal vez, el primer gran momento de oposición de la modernidad. Como tal, el romanticismo no es meramente una estética (como tampoco lo es el modernismo) sino que es un movimiento cultural complejo con una visión filosófica. Esta visión va a nacer como resultado de los primeros logros de la Ilustración y va a funcionar, en términos generales, como una contrafilosofía del racionalismo, sobre todo en aquello que toca a la razón, el racionalismo, la racionalización, como medida de todas las cosas.<sup>100</sup>

El romanticismo alemán es el que más nos ayuda a entender este choque con la Ilustración. Este romanticismo, que es, sin duda, el primer romanticismo, surge precisamente como consecuencia de los resultados filosóficos y tecnológicos de la Ilustración (Berlin 43-71; Paz, *Los hijos del limo* 405; Safranski 30-46). Un espíritu pietista, que estaba más interesado en el desarrollo del individuo en su dimensión espiritual (y que pertenecía, tal vez a otro tipo de lógica, la feudal) (Berlin 58-65; Fischer 66) chocaba de frente con las propuestas racionalistas de la modernidad. La razón, dirán, no es la única ni la más importante dimensión humana. La sin razón, lo irracional, es un elemento que acompaña constantemente a los hombres. La pasión, los sueños, lo impulsivo, las emociones, el juego, la imaginación, son la parte que complementa a esa razón tan ponderada por la Ilustración. La Naturaleza no es sólo matemática y física, es misterio, irrepresentabilidad, caos, incalculabilidad, inefabilidad. La Naturaleza es amoral e, independientemente de que el hombre trate de

---

<sup>99</sup> No es nuestra intención hacer un recuento del movimiento romántico (que, además, no es unívoco, pues se desdobra en su versión alemana, inglesa, francesa, etc., cada una de las cuales posee singularidad). Lo que nos interesa es destacar algunas de sus características como fundamentalmente opuestas a lo que esbozamos en el apartado anterior. El cometido es mostrarlo como la primera gran crítica de la modernidad ilustrada.

<sup>100</sup> “En términos de conciencia pequeño burguesa, el romanticismo es el reflejo más completo en la filosofía, la literatura y el arte de las contradicciones de la sociedad capitalista en desarrollo” (Fischer 62). “El romanticismo fue un movimiento literario, pero asimismo fue una moral, una erótica y una política. Si no fue una religión fue algo más que una estética y una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorarse, combatir, viajar. Una manera de vivir y una manera de morir” (Paz, “Ruptura y convergencia” 385).

conquistarla, ésta es inconquistable. La “ley” matemática que impone la Naturaleza es en realidad la faceta humana proyectada en ésta: la verdadera ley, el verdadero ideal, es “inventado” por el sujeto, no “descubierto” o “deducido”.

La razón por la razón es igual a escindir al hombre, a partirlo por la mitad, a mutilarlo. La abstracción, la generalización, es siempre una pérdida de lo viviente. Lo que se somete a reglas racionalistas, incluido el hombre, está condenado a perder una parte de sí mismo. Con el progreso material y el avance científico, la interioridad del hombre se empequeñece, su complejidad espiritual se reduce al ejercicio de la razón. El sometimiento a la razón no es una “libertad” de acción sino un aprisionamiento del hombre. Explorar y desarrollar, en cambio, al hombre en todas sus facetas, tanto la racional como la irracional, esa es la verdadera libertad (Berlin 99-127).

Pero el romanticismo no sólo se opone a las ideas modernas ilustradas, sino a la transformación del mundo en términos materiales, es decir, a las consecuencias del capitalismo. Ernst Fischer explica esto:

Hasta entonces, el artesano trabajaba para un cliente particular. El productor de mercancías del mundo capitalista, en cambio, trabajaba para un comprador desconocido. Sus producciones desaparecían en el torrente de la competencia, hacia el mar de la incertidumbre. La producción de mercancías que se propagaba por todas partes, la creciente división del trabajo, la escisión de cada tarea, el anonimato de las fuerzas económicas: todo esto contribuyó a destruir el carácter directo de las relaciones humanas y condujo a una creciente alienación del hombre, a un creciente alejamiento de la realidad social y de sí mismo.

La vida social y privada cambiaron. Las relaciones entre los sujetos se volvían más abstractas, menos cálidas. El hombre moderno se entrega a eso que conocemos como alienación: la incapacidad de reconocerse en el mundo, porque éste ya no le pertenece. El juego del mercado ponía lucro donde antes no existía. Éstos y otros son los cambios sociales que

dolieron a los románticos, y los cuales nunca dejaron de denunciar, incluso bien entrado el simbolismo francés (última etapa del romanticismo europeo).<sup>101</sup>

Por supuesto, esta mirada va a tener un reflejo en términos estéticos. El romanticismo tiende a lo oscuro, lo sacrílego, lo blasfemo, lo pasional, lo irracional, lo misterioso, lo sobrenatural, lo enigmático, lo inefable, lo onírico, lo feo, lo grotesco, como estrategia contra la claridad y el orden de la Ilustración. La verdad y bienestar de la belleza son falsedad e incomodidad para el romántico. El cuerpo se vuelve presente en la estética romántica. El cuerpo, como agente de la pasión, de la emoción, del amor y del erotismo, funciona como herramienta contrafilosófica. El cuerpo también hace sentir bien, y el aprendizaje sensual es tan bello, bueno y verdadero como el aprendizaje racional, o incluso más, porque está en contacto directo con la vida, a diferencia de la razón, que pone una barrera entre ella y el mundo. Mientras que el cuerpo vive el mundo, la razón lo piensa, fragmenta y cataloga.

Sin embargo, aun cuando el romanticismo es el mayor y más intenso opositor de la Ilustración, no deja de ser hijo de la modernidad. De hecho, el romanticismo es una de las primeras realizaciones filosóficas y culturales de eso que caracteriza a la modernidad desde su nacimiento: la crítica.<sup>102</sup> La modernidad, según Octavio Paz, se perpetúa mediante la crítica: le da la posibilidad de cambiar, de renovarse, de dejar de ser sí misma para volver a

---

<sup>101</sup> Fischer continúa: “Cierta que ya se manifestaban las contradicciones internas del capitalismo: Proclamaba la libertad mientras practicaba su propia idea de libertad en la forma de esclavitud del salario. Sometía el prometido libre juego de las aptitudes humanas a la ley de la jungla de la competencia capitalista. Obligaba a la personalidad multilateral del hombre a limitarse a una estrecha especialización. Estas contradicciones empezaban ya a plantear problemas” (60); “A medida que la producción material se fue considerando oficialmente como la quintaesencia de todo lo digno y valioso, a medida que se formó una costra de respetabilidad alrededor del sucio corazón de los negocios, los artistas y escritores intentaron cada vez con mayor intensidad revelar el corazón del hombre y lanzar la dinamita de su pasión a la cara del mundo burgués, aparentemente tan ordenado” (64).

<sup>102</sup> “La modernidad comienza como una crítica de la religión, la filosofía, la moral, el derecho, la historia, la economía y la política. La crítica es su rasgo distintivo, su señal de nacimiento. Todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción” (Paz, “Ruptura y convergencia” 501).

ser sí misma. El romanticismo, como la escritura de Rousseau<sup>103</sup>, es una crítica moderna de la modernidad; “hijo rebelde” de la modernidad, lo llama Paz:

La relación del Romanticismo con la Modernidad es a un tiempo filial y polémica. Hijo de la Edad Crítica, su fundamento, su acta de nacimiento y su definición son el cambio. El romanticismo fue el gran cambio no sólo en el dominio de las letras y las artes sino en el de la imaginación, la sensibilidad, el gusto, las ideas. Fue una moral, una erótica, una política, una manera de vestirse y una manera de amar, una manera de vivir y de morir. Hijo rebelde, el romanticismo hace la crítica de la razón crítica y opone al tiempo de la historia sucesiva el tiempo del origen antes de la historia, al tiempo futuro de las utopías el tiempo instantáneo de las pasiones, el amor y la sangre. El romanticismo es la gran negación de la Modernidad tal como había sido concebida por el siglo XVIII y por la razón crítica, utópica y revolucionaria. Pero es una negación moderna, quiero decir: una negación dentro de la Modernidad. Sólo la Edad Crítica podía engendrar una negación de tal modo total (“Ruptura y convergencia 503).

Es decir, el romanticismo (así como sus parientes más cercanos<sup>104</sup>) es a una vez moderno y antimoderno, así como lo es la modernidad en su totalidad:

la razón tiene la tendencia a separarse de ella misma: cada vez que se examina, se escinde; cada vez que se contempla, se descubre como otra ella misma [...] Si la unidad reflexiona, se vuelve otra: se ve a sí misma como alteridad. Al fundirse con la razón, Occidente se condenó a ser siempre otro, a negarse a sí mismo para perpetuarse (Paz, *Los hijos del limo* 353-354).

La Ilustración, y la modernidad en general, se disocia en múltiples facetas contradictorias. Ese es su rasgo característico. Así como la modernidad tiene un hijo rebelde en el romanticismo, de igual manera tiene una descendencia contradictoria en las vanguardias históricas.

Éstas son, son duda, el ataque más violento que ha experimentado la modernidad, tanto en términos estéticos como en términos culturales y filosóficos: “Como el romanticismo, la vanguardia no fue únicamente una estética y un lenguaje; fue una erótica, una política, una visión del mundo, una acción: un estilo de vida” (Paz, *Los hijos del limo* 423); y como tal, su pretensión era transformar la vida cotidiana, las prácticas sociales que

---

<sup>103</sup> Véase la nota 98.

<sup>104</sup> Pensamos por ejemplo en ese haz de estéticas, culturas y filosofías que rodean al romanticismo: el gótico, el simbolismo, el arte por el arte, el modernismo latinoamericano, etc. Octavio Paz, por ejemplo, hermana a todos estos movimientos, estéticas, filosofías, como distintos tipos de romanticismo (*Los hijos de limo* 391)

habían devenido contrarias a los primeros ideales de la modernidad: alienación, fragmentación, fetichización de la mercancía, control social, etc.

De acuerdo con Peter Bürger, las vanguardias históricas (aquellas de comienzos del siglo XX situadas preferentemente en Europa), nacen precisamente como una consecuencia de la racionalización de la vida cotidiana, como resultado de la estratificación y separación de las diferentes esferas de la vida social (Bürger 58-59, 63, 68). Su principal característica, y he ahí la violencia de su oposición, es que no realizan una crítica inmanente al sistema social y al sistema artístico (como sí lo hace, por ejemplo, el romanticismo), sino que su crítica es en verdad una “autocrítica”: no es una crítica de los estilos o los valores, es una crítica de las instituciones en las que se sustentan dichos valores (es decir, la civilización moderna) y es un cuestionamiento de la necesidad de dichas instituciones, en especial, la institución “arte” (Bürger 61-62). Dice Octavio Paz:

La vanguardia rompe con la tradición inmediata —simbolismo y naturalismo en literatura, impresionismo en pintura— y esa ruptura es una continuación de la tradición iniciada por el romanticismo. Una tradición en la que también el simbolismo, el naturalismo y el impresionismo habían sido momentos de ruptura y de continuación. Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron (*Los hijos del limo* 432).

Esto es así porque la vanguardia no critica el estilo o la corriente precedente (crítica inmanente al sistema, según Bürger), sino que critica la manera de hacer arte, critica la noción de artista, critica la manera en que se define el arte. Esta autocrítica se traslada de la estética a lo social: se ponen en cuestión las maneras de hacer civilización, se duda de los paradigmas de la modernidad y se piensa en la Primera Guerra Mundial como en una de las comprobaciones de esta duda. La Segunda Guerra Mundial sólo vendría a confirmar estos cuestionamientos. Ambas guerras van a ser observadas como la evidencia fáctica de que la civilización occidental, construida sobre los paradigmas de la modernidad, ha fallado. Es por

eso que muchos autores, incluido Octavio Paz, consideran que, si el comienzo del siglo XX es el ocaso de la modernidad, la Segunda Guerra Mundial marca su fin.

Ahora bien, aun cuando la vanguardia haya negado rotundamente su filiación con el romanticismo, los nexos son palpables:

Una y otra vez se han destacado las semejanzas entre el romanticismo y la vanguardia. Ambos son movimientos juveniles; ambos son rebeliones contra la razón, sus construcciones y sus valores; en ambos el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, inspiración— ocupan un lugar cardinal; ambos son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra —mágica, sobrenatural, surreal. Dos grandes acontecimientos históricos alternativamente los fascinan y los desgarran: al romanticismo, la Revolución francesa, el Terror jacobino y el Imperio napoleónico; a la vanguardia, la Revolución rusa, las Purgas y el Cesarismo burocrático de Stalin. En ambos movimientos el yo se defiende del mundo y se venga con la ironía o con el humor [...]; en ambos, en fin, la modernidad se niega y se afirma (Paz, *Los hijos del limo* 423).

Ambos son hijos antimodernos de la modernidad. En cierto sentido, ese haz de estéticas, culturas y filosofías que rodean al romanticismo<sup>105</sup> alcanza también a la vanguardia histórica, la cual tiene a su vez su propio despliegue de movimientos y estéticas.<sup>106</sup> Ambos momentos críticos de la modernidad, romanticismo y vanguardia, con sus diferentes etapas, facetas, versiones, momentos, nombres, van a conocer un tercer momento crítico que colinda con el fin de la modernidad tal como se desarrolló en siglos precedentes. Este tercer momento, el que sucede a la Segunda Guerra Mundial, es el de la postvanguardia o *postmodernism*.<sup>107</sup> La crítica, tal como la entiende Paz, es el hilo conductor entre esos tres momentos:

---

<sup>105</sup> Véase la nota anterior.

<sup>106</sup> Como un momento previo a la vanguardia podemos pensar en el romanticismo y el simbolismo (Paz, *Los hijos del limo* 428), e incluso podemos pensar en los esteticismos europeos y en *l'art pour l'art* de finales del siglo XIX (Bürger 58-59, 62, 70). Asimismo, podemos pensar en el modernismo norteamericano, la vanguardia latinoamericana, su postvanguardia e incluso el *postmodernism*, como partes, “decadentes” o no, de la vanguardia histórica.

<sup>107</sup> *Postmodernism* no es idéntico a postmodernismo. Si pensamos en que es una estética heredera del *modernism* norteamericano, el *postmodernism* puede entenderse como una postvanguardia, y no sólo como la estética de la posmodernidad. “El *modernism* angloamericano es otra versión de la vanguardia europea, como el simbolismo francés y el «modernismo» hispanoamericano habían sido otras versiones del romanticismo. Versiones: metáforas: transmutaciones” (Paz, *Los hijos del limo* 453). Aunque habría que hacer énfasis en que así como la vanguardia tuvo sus características propias, el modernismo tuvo las suyas, y muchas veces difirieron de las de la vanguardia (Huyssen 281-282). El hecho de hermanar a dos movimientos no da cuenta de una identidad plena, sino de cierta filiación. Sin embargo, incluso así, no cabe duda de que “Si examinamos a la cultura norteamericana de los años sesenta [ejemplo claro de postvanguardia] teniendo presentes estas diferencias [entre vanguardia y modernismo], resulta evidente que los sesenta constituyen el capítulo final en la tradición del vanguardismo” (Huyssen 283).

romanticismo, vanguardia y postvanguardia, aunque esta última colinda con la ausencia de crítica, signo innegable de la crisis de la modernidad.

Para comprender esto podemos acercarnos a la reflexión de T. Adorno y M. Horkheimer. La mirada de estos autores es bastante pesimista. Ellos destacan el siglo XX como la comprobación de la “dialéctica de la Ilustración”, es decir la manera en que las ideas y postulados del siglo de las luces terminaron por radicalizarse a tal grado que la sociedad racional se vuelve en su propio antagonista. La pregunta que se hacen los autores en su reflexión es “por qué la humanidad, en lugar de alcanzar un estado verdaderamente humano, se hunde en una nueva forma de barbarie” (Adorno y Horkheimer 11). Según esta visión, en lugar de alcanzar ese estado de libertad, poderío y realización a través de la razón que tanto prometía la Ilustración, se cae en un nuevo tipo de barbarie. Para ellos, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, con Auschwitz como símbolo, da cuenta de las profundas contradicciones de la modernidad ilustrada respecto de la dominación de la naturaleza y la dominación de los hombres. La dominación de la realidad es tal que se extiende a todos los puntos: “Las múltiples afinidades entre lo existente son reprimidas por la relación única entre sujeto donador de sentido y el objeto desprovisto de sentido, entre el significado racional y el portador accidental del mismo” (Adorno y Horkheimer 26). El sujeto racional dice “esto es” y con ello anula cualquier otra posibilidad de explicación de la realidad. Recordemos que el racionalismo es exclusivista, universalista, no da oportunidad a la existencia del conocimiento “no racional”, de la verdad no científica. En este sentido, el de la exclusividad, del totalitarismo, Adorno y Horkheimer nombran a la modernidad ilustrada como un nuevo tipo de mito (con toda la ironía que esto conlleva):

Con la expansión de la economía mercantil burguesa, el oscuro horizonte del mito es iluminado por el Sol de la razón calculadora, bajo cuyos gélidos rayos madura la simiente de la nueva barbarie. Bajo la acción del dominio, el trabajo humano ha conducido desde siempre lejos del mito, en cuyo círculo mágico volvió a caer siempre de nuevo bajo el dominio (Adorno y Horkheimer 46).

La razón, sobre todo en su desarrollo material (un mercado que inventa “necesidades” mediante la publicidad, por ejemplo) se ha convertido no en liberación del sujeto y en explosión de sus potencialidades, sino en control de éste y de todo su ser: “El absurdo del estado en el que el poder del sistema sobre los hombres crece con cada paso que los sustrae al poder de la naturaleza, denuncia como obsoleta la razón de la sociedad racional. Su necesidad es apariencia [...]” (Adorno y Horkheimer 53). Según estos autores, en la sociedad racional del siglo XX, la crítica, la oposición, el autoanálisis, quedan neutralizados y excluidos. Si pensamos en que la crítica es el rasgo fundamental de la modernidad, como así lo exponíamos arriba con Octavio Paz, la falta de ésta o su neutralización serían un indicativo innegable de la crisis de la modernidad.

Para Paz, “El arte y la literatura de este fin de siglo han perdido paulatinamente sus poderes de negación; desde hace años sus negaciones son repeticiones rituales, fórmulas sus rebeldías, ceremonias sus transgresiones. No es el fin del arte: es el fin de la *idea* de arte moderno” (“Ruptura y convergencia” 515) (Nótese el ritual, la fórmula y la ceremonia como nociones propias del pensamiento mítico; Paz, con su comparación, secunda la idea de Adorno y Horkheimer sobre la vuelta al mito). Pero esto no se reduce sólo al arte. Recordemos que el arte, tal como lo venimos reflexionando en este capítulo, es un producto de la sociedad y como tal es capaz de explicar a ésta. Paz piensa lo mismo, pues cuando identifica el fin del arte moderno está evidenciando también el fin de la modernidad: “¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la «era moderna» y con ella de la idea de «arte moderno»” (*Los hijos del limo* 471). “Los desfallecimientos de la tradición de la ruptura [la tradición de la crítica] es una manifestación de la crisis general de la modernidad” (*Los hijos del limo*

463).<sup>108</sup> Esta crisis se extiende a casi la totalidad de los paradigmas modernos, desde su afán por el dominio de la naturaleza hasta la temporalidad futura como experiencia temporal privilegiada, pasando por el nacionalismo, el progreso, la ciencia, el individuo, la familia, lo real, la verdad, entre otros (Paz, “Ruptura y convergencia” 505-507).<sup>109</sup>

Pero, aun cuando la crítica ha venido a menos en la segunda mitad del siglo XX, el periodo de la postvanguardia marca el último reducto de esta tradición que comienza con el romanticismo. Aunque, hay que decirlo, ya no se presenta con la intensa oposición que caracterizaba a sus precedentes (romanticismo y vanguardia). La dificultad de analizar a los movimientos culturales de postvanguardia radica en que son fenómenos que se sitúan en los límites de un cambio de lógica social y como tales participan de ambos mundos, moderno y postmoderno. Mientras unos repudian a priori la nueva sociedad y su vínculo salvaje con el mercado de beneficio (como la generación *beat*, por ejemplo) otros abrazan esta oportunidad y conjugan la crítica con el comercio (el arte pop, por mencionar alguno).

Como su nombre lo indica, la postvanguardia es una herencia de la vanguardia (y por tanto también del romanticismo) y comparte rasgos con sus precedentes pero también agrega

---

<sup>108</sup> Es conocida la discusión acerca de si en el siglo XX la modernidad llega a su fin o sólo experimenta la crisis más intensa desde el comienzo de su historia. Para muchos autores (que se basan principalmente en Jürgen Habermas y su noción del “proyecto inconcluso de la modernidad”) el siglo XX, sobre todo en su segunda mitad, otorga la oportunidad de repensar la modernidad ilustrada y volverla mucho más autorreflexiva, consciente de su relatividad frente a otros discursos. Para otros tantos (sustentados esencialmente en las ideas de Fredric Jameson acerca de una nueva “lógica cultural”) la reconfiguración del mundo que se da en términos económicos, políticos y culturales después de la Segunda Guerra Mundial marca el fin de la modernidad y el comienzo de eso que ha llegado a consolidarse en la teoría sociológica y cultural como “postmodernidad”. En cuanto a nosotros, tratamos en lo posible de evitar esta discusión y tendemos a hablar de “crisis intensa de la modernidad”, por dos razones principalmente: la primera es que consideramos que esta discusión necesita mayor perspectiva histórica para dar un veredicto final acerca de la vigencia o la clausura de la modernidad; la segunda, porque nuestro presente objeto de estudio, *Aura* (1962), se sitúa exactamente en la transición entre esos dos mundos y como tal su composición es ambigua, bipartita, capaz de albergar elementos modernos y elementos posmodernos, como puede notarse en la trayectoria literaria misma de Carlos Fuentes.

<sup>109</sup> Esta intensa crisis de la modernidad es también lo que permite que la modernidad en Latinoamérica pueda repensarse. Cuando la modernidad europea adquiere relatividad histórica, es decir, cuando es vista como una posibilidad entre muchas, las otras modernidades adquieren legitimidad. La posmodernidad, según lo ve Néstor García Canclini, es la oportunidad de repensar la modernidad eurocéntrica (“Entrada” 22-23).

los propios. Es un movimiento que reacciona ante hechos sociales (como lo hacen romanticismo y vanguardia) principalmente ante el poderío mundial de EUA en términos económicos y políticos,<sup>110</sup> pero también es un movimiento que abraza dichos hechos. En sus diferentes facetas critica la unión de arte y mercado (y en general la unión de vida y mercado) pero también celebra dicha unión.

No es otro el contexto político, económico, estético y artístico de *Aura*. Ahora bien, independientemente de si es o no el fin de la modernidad (aunque todo parece indicar que sí lo es<sup>111</sup>) el periodo que sucede a la Segunda Guerra Mundial es sin duda su crisis más intensa. Como expositora de la crisis de la modernidad, *Aura* pertenece a una larga tradición crítica, que es precisamente la que hemos querido esbozar: aquella que va de la Ilustración a la Postvanguardia, pasando por el Romanticismo y la Vanguardia. Ciertamente el posmodernismo norteamericano no es igual a la postvanguardia latinoamericana, pero sí comparten rasgos, sobre todo porque, recordemos, el mundo es más global que nunca, y las problemáticas sociales son compartidas y ya no exclusivas de una nación. Una forma de postvanguardia en Latinoamérica la podemos identificar en los comienzos del *boom*, con autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, sobre todo en lo que va de literatura que parte de la imaginación, de la subversión creadora, de la

---

<sup>110</sup> “De la misma manera que todas las vanguardias —desde Saint Simon y los socialistas y anarquistas utópicos hasta Dadá, el surrealismo y el arte posrevolucionario de la Rusia soviética a comienzos de los años veinte—, los sesenta combatieron también la tradición y esa revuelta se produjo en una época de agitación social y política” (Huysen 283-284).

<sup>111</sup> Octavio Paz condena el uso del término “postmodernidad” para nombrar esta nueva lógica social, pero no desmiente el cambio, al contrario, piensa que es algo palpable: “Se ha llamado «postmoderno» al período actual. Nombre equívoco. Si nuestra época es «postmoderna», ¿cómo llamarán a la suya nuestros nietos? Se piensa generalmente que el conjunto de ideas, creencias, valores y prácticas que caracterizan a lo que se ha llamado modernidad, experimenta hoy una radical mutación. Si es así, este periodo no puede llamarse ni definirse simplemente como postmoderno. No es nada más lo que está después de la modernidad: es algo distinto a ella. Algo que posee ya rasgos propios, aunque en formación. La fractura, como siempre ocurre, fue advertida al principio únicamente por unos cuantos espíritus; sin embargo, al día siguiente de la segunda guerra mundial comenzó a hacerse más y más visible el cambio” (“Aviso” 493).

innovación, de la experimentación.<sup>112</sup> También en algunos autores mexicanos de la generación de medio siglo, entre los que destaca Juan José Arreola y el mismo Fuentes con algunas de sus primeras obras: *Los días enmascarados*, *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Adicionalmente, hay que recordar que la literatura de Carlos Fuentes tiene como influencia directa a los autores tanto de la vanguardia como del modernismo, así que no es ajeno a esta tradición. Como ya expusimos en un momento previo (Capítulo 2), Fuentes se caracteriza por el interés en una cultura auténticamente universal: la línea que hemos trazado desde la Ilustración hasta la Postvanguardia puede pensarse como el punto de unión de dicha cultura, ya que la modernidad es el fenómeno que atraviesa a toda la civilización occidental durante los últimos siglos. En el caso específico de Fuentes, la reacción u oposición se da concretamente contra el realismo literario, pero de nuestra exposición anterior puede entenderse cómo este realismo es una faceta más de la modernidad y esta crítica es una faceta más del romanticismo, y no sólo como estéticas, sino como configuraciones sociales. Según Andreas Huyssen, en los años sesenta y setenta del siglo XX,

se advierte la búsqueda de una tradición y una historia alternativas, una búsqueda que se prolonga hasta hoy [1986] y que se manifiesta en el interés que despiertan las formaciones culturales no dominadas por un pensamiento logocéntrico y tecnocrático; en el descentramiento de las nociones tradicionales de identidad; en la indagación de la historia de las mujeres; en el rechazo del centralismo; en los crisoles de todo tipo, y en el valor conferido a la diferencia y la otredad (297-298).

---

<sup>112</sup> Es característico del *boom* tener influencias vanguardistas. El siguiente párrafo de *Historia personal del boom*, de José Donoso, no nos dejará mentir: “Así, por muchos méritos que estuviéramos dispuestos a concederles a estas grandes novelas clásicas [*Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *El hermano asno*, *Los de abajo*, *La vorágine*] que tanto tiempo se mantuvieron en cartelera, ellas y las otras novelas que engendraron nos parecían ajenas, lejanísimas de nuestra sensibilidad y nuestro tiempo, colocadas a una distancia inmensa de las estéticas flamantes definidas tanto por los problemas del mundo actual como por la lectura indiscriminada de los nuevos escritores que nos iban deslumbrando y formando: Sartre y Camus, de cuya influencia recién estamos convaleciendo; Günter Grass, Moravia, Lampedusa; Durrell, para bien o para mal; Robbe-Grillet con todos sus secuaces; Salinger, Kerouac, Miller, Frisch, Golding, Capote, los italianos encabezados por Pavese, los ingleses encabezados por los *Angry Young Men* que tenían nuestra edad y con los que nos identificábamos; todo esto después de haber devorado devotamente a «clásicos» como Joyce, Proust, Kafka, Thomas Mann y Faulkner por lo menos, y de haberlos digerido” (22-23).

*Aura* participa de esta búsqueda, y su estrategia es la utilización del ámbito mítico, sobrenatural, mágico, irracional, precisamente los primeros contrincantes de la Ilustración.

#### 4. La crisis de la modernidad ilustrada en *Aura*

Desde el comienzo de este capítulo hemos mantenido un énfasis en la separación entre la modernidad ilustrada y la que podemos nombrar modernidad híbrida (la modernidad que se imbrica con otros sustratos culturales sin hacer *tabula rasa*). Pero, de hecho, podría afirmarse que estas dos modernidades siempre se dan en conjunto, siempre están presentes en toda sociedad moderna. Carlos Fuentes participa, en cierto sentido, de ambas modernidades, pero puede decirse que se vincula en mayor medida con la tradición de la modernidad ilustrada, tanto en su dimensión afirmativa como en su dimensión crítica. En realidad, la inclusión de *Aura* en la crisis de la modernidad es respecto de esa modernidad racional, universalista, progresista, que de uno u otro modo pervivió en la civilización occidental hasta mediados del siglo XX, inclusive después de críticas y enfrentamientos tan violentos como el romántico o el vanguardista. Es, entonces, desde esta modernidad que hay que considerar a *Aura*, no desde la modernidad deconstruída de la segunda mitad del XX.

Ahora bien, regresando a nuestro cometido inicial de este trabajo (mostrar una posibilidad de la hermenéutica literaria, la de la sociedad), podemos decir que tanto los contenidos como la estructura en *Aura* pueden catalogarse como *oscuros*, esto es, su sentido literal no nos dice gran cosa: una bruja que arroja una suerte de hechizo sobre un hombre. En cambio, sus sentidos latentes, profundos, tienen implicaciones de gran envergadura en la consideración de la sociedad y del sujeto que corresponde a dicha sociedad. Por ello, en este capítulo, como en los otros, nos inclinamos más hacia la búsqueda de estos sentidos *segundos* (como tradicionalmente intenta hacer la hermenéutica), a manera de símbolos, alegorías, emblemas, etc., que dan cuenta de una estrecha relación con la sociedad.

Es con este antecedente que afirmamos que algunos de estos sentidos “oscuros” (no la totalidad de ellos, por supuesto) pueden explicarse en función de la teoría de la modernidad

y de la puesta en crisis del sujeto moderno. Claro está que el simple hecho de que una obra literaria surja en cierto periodo no indica automáticamente su filiación con éste o con sus características estéticas, sin embargo, en obras de especial relevancia, como lo es *Aura*, la regla parece cumplirse: la obra literaria es un testimonio de su periodo histórico. Podemos afirmar desde ahora que *Aura* es una obra que señala la crisis de la modernidad, sobre todo en lo que ésta atiende al culto a la razón.

Felipe Montero será un personaje que hará gala de su modernidad sólo para caer en la trampa de lo antimoderno. Una vez dentro de la casa de Consuelo, sabemos que no existe regreso posible para él. Hechizado (el peor tormento del sujeto moderno) permanecerá (y pertenecerá) ahí para toda la eternidad; su único futuro será el pasado. Apelando a su deseo (otra derrota del sujeto ilustrado), tanto monetario como erótico, Consuelo logrará retenerlo hasta que ese otro mundo, contrario al de la razón y la vigilia, lo engulla y lo transforme por completo, mostrándole que, al contrario de lo que pensaba, siempre ha pertenecido a la casona, pues el tiempo que ahí rige es el del mito.

El mundo al que entrará Felipe ostenta diversas características susceptibles de ser identificadas con rasgos antimodernos. Por mencionar algunos ejemplos: una experiencia temporal mítica; espacios que no se rigen por las reglas de la física; la magia es el factor dominante; lo inexplicable se hace presente; lo oscuro atraviesa toda la obra; lo ilógico cobra poder por encima de lo lógico; el sueño se impone por sobre la vigilia. Todos estos son elementos que cuestionan rigurosamente la racionalidad del sujeto moderno y su sólida constitución.

Al interior de la obra, como hemos mencionado en capítulos anteriores, se instalan oposiciones muchas veces irresolubles. Una de ellas, la que se da entre la luz y la oscuridad, nos sirve para pensar en *Aura* como una obra que da cuenta de la crisis de la modernidad,

sobre todo porque la parte triunfante en ese binomio contradictorio será la oscuridad, símbolo antiilustrado por excelencia. La oposición es, más allá de las apariciones concretas de la luz y la oscuridad, entre lo racional y lo irracional (luz y oscuridad, historia y mito, ciencia y magia, sujeto y naturaleza etc.). Esta oposición, que redundará en la opacidad de la claridad moderna, está marcada desde el comienzo de la obra en ese umbral que Montero atraviesa: la entrada de la casa de Consuelo: “Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado —47— encima de la nueva advertencia pintada con tiza: *ahora 924*” (*Aura* 13). Esta confusión en la numeración impide lo unívoco, la dualidad establece una disociación que entra en conflicto con la claridad de la matemática: el espacio (y el tiempo) es uno y es otro al mismo a la vez, noción intolerable para la razón.

No resulta imposible interpretar la entrada de Felipe Montero a este otro mundo como la puesta en tensión entre la modernidad y su contrario, su antagonista, sobre todo cuando nos detenemos a observar a Montero y al mundo del que proviene, los cuales son característicamente modernos: historiador (pocas profesiones son más modernas que ésta), ciudadano (espacio propio de la modernidad), con un proyecto ilustrado (creación de una crónica de crónicas), etc.

Una vez que ha entrado a este otro mundo, el cambio de escenario es inconfundible: la penumbra (la irracionalidad, el lugar de los espantos, la guarida de la fantasía, el terreno de la imaginación) elimina cualquier tipo de luz (la salvadora de la ilustración, la racionalidad, la pureza del orden, el estandarte de la modernidad). Al principio, Montero busca una luz que lo guíe, pues la penumbra lo adormece: “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado —patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso—. Buscas

en vano una luz que te guíe” (14). Irónicamente, en lo que sigue será precisamente esa penumbra, ese mundo mágico y mítico, el que le otorgue la claridad para conocer quién es realmente; en este sentido, los papeles se invierten: la luz era lo que le impedía a Montero verse a sí mismo (se anula el principio del “pienso, luego existo”).

Se diría, afirma Manuel Durán, “que desde que [Felipe] ha entrado en la casa su cerebro parece embotado, no es capaz de razonar correctamente, de llegar a ninguna conclusión” (97). Es claro que al ingresar a este nuevo mundo Montero ha sufrido una transformación, que repercute sobre todo en el embotamiento de la razón. Miguel Ángel Náter también observa este fenómeno, haciendo particular mención del contraste entre racionalidad e irracionalidad al interior de la obra: “Decir que no existe luz en el interior de la casa es similar a decir que no existe raciocinio en el interior de las conciencias que las habitan. Sin embargo, en relación con Felipe, la casa es el espacio de la oscuridad, de la inconciencia y, también, de la inocencia y de lo oculto” ([parág.] 20). Como hemos dicho, todas estas características antimodernas irán prevaleciendo por encima de las ilustradas, hasta llegar al momento de que el espacio mítico, con todas sus dotes mágicas, sensuales, sobrenaturales, ocupen el escenario por completo.

Recordemos, por otro lado, que la novela tiene un juego constante con el mundo onírico. Entre sueños, confusiones, posibilidades ilógicas y mezcladas, el lector (y también Montero) va adivinando, intuyendo (que no deduciendo) el verdadero rumbo del relato. A manera de mensaje subliminal, las imágenes de la vieja confundidas con las de Aura van poniendo en relación a ambas mujeres. Es de notarse cómo Felipe logra obtener información más consistente en los sueños, en la parte irracional de sí mismo, que en la vigilia:

Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura. “Está loca, está loca”, te repites para adormecerte, repitiendo con las palabras la imagen de la anciana que en el aire despellejaba al cabrío de aire con su cuchillo de aire: “...está loca...”,

en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas.

En silencio,

moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y gritos y ella vuelva a alejarse, moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre:

tu grito es el eco del grito de Aura, delante de ti en el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y

esa cabeza tonsurada,

con los pliegues rotos de la falda entre las manos, se voltea hacia ti y ríe en silencio, **con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos**, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelan hacia el abismo... (43-44; negritas nuestras).

En este pasaje es cuando el lector avezado se percata de que Aura y Consuelo son una, pero no es una información proporcionada de manera clara, sino que está acompañada por la complejidad y confusión de la yuxtaposición onírica. Montero intenta explicar lo sucesos extraños desde la racionalidad que aún conserva: dirá que la vieja está loca, que sólo ahí puede radicar la dilucidación de los fenómenos. Muy pronto sabrá que la locura no es el factor, o, mejor dicho, que en este mundo la locura no está condenada como posibilidad de explicación.

Lo onírico refuerza la noción general de oscuridad. Ésta se traduce finalmente en un predominio de la irracionalidad. La oscuridad se ve reforzada por varios elementos que se entrelazan a lo largo de toda la obra: la estética de lo feo y de lo grotesco; la magia; lo demoníaco; lo mítico; lo onírico; lo ilógico<sup>113</sup>. Estos elementos asisten al texto en abundancia

---

<sup>113</sup> Algunos ejemplos importantes de inconsistencias lógicas que producen la sensación de confusión en el relato: El conejo que no es conejo sino que es Aura, una inconsistencia que se da en los comentarios de Consuelo y en las réplicas de Montero: “—Saga. Saga. ¿Dónde estás? Ici, Saga... —¿Quién? —Mi compañía. —¿El conejo? —Sí, volverá.” Y, más adelante: “—Le dije que regresaría... —¿Quién? —Aura. Mi compañera. Mi sobrina” (18 y19, respectivamente).

Aura dice que hay gatos, Consuelo dice que no hay; Felipe Montero ve gatos: “Caminas, sonriendo, hacia ella; te detienes al escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos [...] Son los gatos —dirá Aura—. Hay tanto ratón en esta parte de la ciudad” (23). Después: “—Señora... Hay un nido de ratones en aquel rincón... —¿Ratones? Es que yo nunca voy hasta allá... —Debería usted traer a los gatos aquí. —¿Gatos? ¿Cuáles gatos? Buenas noches. Voy a dormir. Estoy fatigada” (29). Y, finalmente: “Trepas velozmente a la silla, de la silla a la mesa de trabajo, y apoyándote en el librero puedes alcanzar el tragaluz, abrir uno de sus vidrios, elevarte con esfuerzo y clavar la mirada en ese jardín lateral, [...] donde cinco, seis, siete gatos [...] encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego” (31).

Felipe Montero ve un jardín: “[clavas] la mirada en ese jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados [...]”. Consuelo niega ese jardín: “—Está bien señora. ¿Podría visitar el jardín? —¿Cuál jardín,

y se configuran en un entramado de oscuridad (en todos los sentidos de esta palabra: para la interpretación, lo demoniaco, sin luz, etc.) en verdad significativo. No es extraño que algunos críticos de *Aura* hayan notado en la obra resonancias de la literatura gótica, cuyo cometido esencial era la subversión de la estética de lo bello, encumbrada por el pensamiento ilustrado. La lectura de lo gótico en *Aura* suele darse en relación con la indagación de fenómenos sociales. Esta lectura contribuye a nuestra puesta en relación de *Aura* con aquella tradición moderna antimoderna.

Jaime Alazraki hace bien en advertir la dificultad de encasillar a *Aura* en el género gótico:

It has been said of *Aura* that because of its fantastic element it belongs to the Gothic genre. A closer examination of the narrative reveals, however, that such a classification is misleading. The Gothic novel, like the fantastic short story of the nineteenth century, seeks to shake up the reader and generate in him certain fear or horror. Roger Caillois defines this type of narrative as ‘play with fear’ (95).

Sin embargo, más allá de que *Aura* cumpla o no al dedillo las características del género, los rasgos góticos que se han destacado en ella sirven para complementar nuestra visión de la novela como una obra que evidencia la crisis de la modernidad. Miguel Ángel Náter, por ejemplo, afirma que

La ruina y la decadencia [...] expresan el repudio gótico por la belleza y la salud que privilegiaba la poética del clasicismo. La fascinación por la enfermedad y la descomposición representa la

---

señor Montero? —El que está detrás de mi cuarto. —En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa” (31 y 32, respectivamente).

“Sobrina” y “tía” realizan las mismas acciones, como si fueran un mismo espíritu con dos distintos cuerpos. Montero ve cómo Aura “degüella un macho cabrío”; y momentos después, observa a la vieja “cumpliendo su oficio de aire” (41). Joven y vieja hacen la misma acción de degollar al macho cabrío, una de manera objetiva y otra de manera mecánica en el aire.

Por otro lado, está el criado inexistente que cocina y carga el equipaje. Esto da que pensar a Felipe, sin embargo no llega al grado de problema para él, a un punto en el que deba investigar.

En el ámbito alimenticio, Montero está constreñido a “esa dieta de riñones” constante, diaria, perpetua, y él no hace más que comer y comer, sin protestar, sin pedir siquiera una variación en el menú, sólo come instintivamente, como hipnotizado.

Aura posee una actitud de autómeta: come mecánicamente, hay una copia simultánea de los movimientos que hace la vieja, su andar es automático, etc.

Aura deviene vieja paulatinamente pero de manera inaudita, en un breve periodo. Comienza siendo “la niña Aura”, pasa a ser “la mujer”, y termina siendo “el cuerpo desnudo de la vieja” (38, 46 y 62, respectivamente).

liberación de los confines de la belleza y de lo humano. La mente gótica contrapone lo débil y lo putrefacto, y la agresividad a la fuerza, al vigor y a la belleza ([parág.] 9).

Afirma María Salgado que “la crítica más reciente ve en ella [en *Aura*] [...] un tipo de narración que refleja los miedos de la sociedad dentro de la que se produce”. Para David A. Oakes, autor a quien cita Salgado, “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” (citado en Salgado 34).

La lectura de Salgado nos parece muy prometedora, sin embargo, haría falta un análisis que vaya más allá de estas afirmaciones abstractas, es decir, una investigación de cuáles son, efectivamente, esos miedos de la sociedad mexicana de los años sesenta, o de la sociedad mundial. Podría sostenerse, como lo hacemos aquí, que el texto de Fuentes contribuye a aquellas prácticas de mediados del siglo XX que buscan denunciar el logocentrismo y la prevalencia de la organización racional por sobre todas las cosas. Evidenciar la posibilidad de otro tipo de organización, de pensamiento, de visión. No es otro el cometido de la puesta en crisis de la modernidad ilustrada: mostrarla como susceptible de crítica, de desconstrucción, hacer visible su relativismo, su carencia de universalismo, su capacidad de transformación. *Aura* nos acerca a un mundo que no se rige por las mismas reglas, es un mundo autosuficiente que funciona a partir del mito, el rito, la magia, los cuales muestran otra posibilidad, aun cuando sea sólo a manera de provocación.

Esta provocación va dirigida, se entiende, al sujeto moderno que ha caído en crisis. A través de Montero se puede identificar a este tipo de sujeto, que como veíamos arriba con Adorno y Horkheimer, ha caído de nuevo en el hechizo del que una vez quiso escapar. Felipe es un historiador que se convierte en marioneta. El hecho de que Montero sea historiador no

es un dato menor. Si nos acercamos a esta práctica intelectual, vista sobre todo desde una mirada contemporánea, veremos al historiador como un “creador de realidades”: el historiador toma los datos del pasado y elabora una narrativa coherente y sistemática que el resto de los individuos aprehende como la Historia. En la tradición ilustrada que pervive en el siglo XIX, el historiador es una fuente de verdad, de verdad histórica. En *Aura*, este sujeto pasa de ser creador, de transformar su realidad, a ser un receptor, que sólo obedece órdenes (y además lo hace gustoso). Títere de una bruja en el nivel literal, del mundo mágico-mítico en cierto nivel de la interpretación. En este escenario, lo único que le queda al personaje será mirar con nostalgia el pasado moderno y ansiarlo, cuando en el fondo sabemos que nunca más regresará a ese pasado:

Revisas todo el día los papeles, pasando en limpio los párrafos que piensas retener, redactando de nuevo los que te parecen débiles, fumando cigarrillo tras cigarrillo y reflexionando que debes espaciar tu trabajo para que la canonjía se prolongue lo más posible. Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resume todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento (33).

El proyecto moderno, organizado, coherente, inteligible, explicativo, constructor de una verdad (como es la obra que quiere preparar Montero) ha quedado en el pasado, y sólo le queda mirarlo con nostalgia.

Manuel Durán, aunque de manera indirecta, pone de relieve la crisis de la modernidad y la idea que ésta tiene del sujeto (la cita se refiere a *Aura*):

Nuestro culto al individuo se ha revelado como vacío y demagógico; son las grandes oleadas de la sociedad y la economía las que hacen fluir el río de la historia. En ello, creemos, coincide la posición de Fuentes. Pero, inmediatamente, nos asalta una duda: ¿hasta qué punto creemos hoy en la historia? Hijos del siglo XIX, cuya fe en el historicismo y en el progreso ascendente y rectilíneo era casi una religión, no podemos desprendernos del todo de tal actitud; por otra hemos empezado a sospechar que los mecanismos y las recompensas de progreso son ilusorios [...] A la idea de un progreso indefinido, oblicuo o bien helicoidal, a un ‘despegue’ o una espiral de progreso, cabe oponer toda una serie de visiones cíclicas o de máscaras superpuestas que ocultan unas realidades permanentes, quizá demasiado permanentes (89-91).

*Aura* contribuye a la subversión de esta mirada progresista, futurible, perfectible, que, dicho sea de paso, es la mirada que llevó a toda una civilización a entrar en una crisis generalizada: identitaria, ecológica, demagógica, económica, política, etc.

Uno de los rasgos más característicos de la modernidad, recordemos, es su culto por el futuro. La alteración de esta experiencia equivale a la ruptura con el paradigma por excelencia de la modernidad. Al interior de la historia, este cambio se debe sobre todo a la magia de Consuelo, pero, en otro nivel de significación, está mostrando la alteración que el sujeto moderno ha sufrido en su concepción del tiempo, la cual ha dejado de ser la cósmica, lineal, cronológica, para pasar a ser fundamentalmente la circular del mundo mágico-mítico (o la de un constante presente, si lo pensamos desde otra perspectiva). Es una temporalidad que no tiene explicación lógica o racional, sino mítica o ritual. En lugar de tener un futuro utópico hacia el cual dirigirse como elemento de atracción donde se realizarán todas sus potencialidades (como lo es la historia para el sujeto moderno), Montero irá hacia un abismo temporal en el que la figura del futuro se desvanece: la única manera de continuar con la existencia es mediante la integración y actualización (como es el caso de los ciclos mitológicos).

Felipe Montero, como podemos dilucidar de nuestra interpretación sociológica, ha entrado en un mundo del que no hay regreso. Es revelador el hecho de que sea un historiador, un hombre de pensamiento, de reflexión, un sujeto moderno. En este nuevo mundo su modernidad se queda atrás, y su carácter de historiador se ve interrumpido por la envolvente atmósfera mágico-mítica, tanto de la casa como de la bruja. Bruja decimos, y con ello se abre todo un campo opuesto a la modernidad ilustrada, lleno de fantasmas, demonios, imaginación, fantasía, incertidumbre e inconsistencia, todo aquello que la Ilustración deseaba erradicar con la certeza de la razón.

El momento preciso en que la voluntad de Montero se ve truncada, en el que la racionalidad se ve sustituida por miedo y docilidad (que le dará a Consuelo el control total) se presenta después del rito que llevan a cabo las dos mujeres con el macho cabrío (un rito por lo demás logrado en la estética del horror): “Subes lentamente a tu recámara, entras, te arrojas contra la puerta como si temieras que alguien te siguiera: jadeante, sudoroso, presa de la impotencia de tu espina helada, de tu certeza: si algo o alguien entrara, no podrías resistir, te alejarías de la puerta, lo dejarías hacer” (43). Es característico el hecho de que, al contrario de la Ilustración, que vencía el terror contra lo demoniaco gracias a la racionalidad, aquí encontramos lo opuesto: toda coherencia y sentido se ven derrotados por el terror: a lo desconocido, a lo oscuro, a lo incierto. Es significativo también que esta derrota sea a manos de un ámbito femenino, espacio delegado a segundo término por la masculinidad moderna.

Para Georgina García-Gutiérrez, el

*tú*, que un narrador no representado mantiene durante todo el relato, se dirige claramente a Felipe, el actor masculino de *Aura*, a quien por destinar su palabra, significativamente siempre en futuro, señala su calidad de objeto, de ser manipulable, de falta de identidad y, sobre todo, la predeterminación de su porvenir (“El espejismo...” 104).

Si asumimos que la voz narrativa es de Consuelo (como lo hemos expuesto en capítulos anteriores), la masculinidad estaría conducida por la feminidad, hecho capaz de deconstruir la racionalidad masculina de la modernidad (o falologocentrismo, como lo llama Jacques Derrida). De esta manera, “Consuelo acoge a Felipe con una orden desde que el historiador llega a la casa [...]. Felipe obedece, y a partir de ese momento Consuelo le dictará sus obligaciones [...]; afirmará por él [...]; se anticipará a sus pensamientos; dispondrá de su historia” (García-Gutiérrez, “El espejismo...” 117-119). “Hay que insistir”, determinará García-Gutiérrez, “en que el acto de hablar de Felipe es, como casi todas sus acciones, la respuesta a un estímulo ajeno: si lo hace al llegar a la casa es porque Consuelo habló antes. Sus frases afirmativas enuncian el sí esperado, previsto, provocado por Aura y Consuelo”

(123). La batuta de la historia, hasta la primera mitad del siglo XX, la tuvo el hombre ilustrado. La mujer, símbolo de naturaleza, de pasión, de emoción, estuvo relegada a las tareas menores (las que no necesitaban un alto raciocinio). En *Aura* los papeles se invierten y, precisamente aquel entorno temido por el hombre ilustrado, encarnado en la figura femenina, termina por dominarlo, subyugarlo y controlarlo. El sujeto moderno, dueño de sí mismo y conquistador del mundo, se vuelve súbdito de sus temores.

La relación problemática entre racionalismo e irracionalidad, encarnada en las figuras de Felipe y Consuelo, y por analogía en las de lo masculino y lo femenino, es una de las estructuras más recurrentes de la obra. Visto desde la perspectiva del enfrentamiento histórico entre modernidad y antimodernidad, el triunfo de Consuelo sobre Montero podría pensarse como la resolución de dicha pugna a favor de lo antimoderno. Linda Koski no deja de hacer énfasis en esta lucha, cuyo ganador identifica en Consuelo:

The love of the aged widow, Consuelo Llorente, is notable because she attempts to change the pragmatic and rationalistic modern reality that literally surrounds her anachronistic house in Mexico City. In *Aura* this reality is invaded by Consuelo's strong desire which alters the laws of the modern world (128).

Según la autora, las principales herramientas de Consuelo para la transformación del entorno y para la seducción (o conquista) de Felipe, son el amor y la imaginación:

The imagination is the only resource available to Consuelo Llorente to create an alternative feminine reality to the pragmatic and rationalistic world of modern man. Consuelo Llorente's desire for love and regeneration is a creative rejection of modern technical knowledge which denies any possibility of love for her [...] Consuelo creatively refuses to be limited by the narrow modalities of modern reason. Her desire transcends the male world of binary oppositions (reality v. irreality, feeling v. reason, mind v. body) to create a world where all is possible" (Koski 128).

Nos parece altamente significativo que Koski mencione estas dos nociones, el amor y la imaginación, como herramientas esenciales en la lucha contra la racionalidad. Si recordamos las consignas de los años sesenta, el amor y la imaginación solían encabezar las pancartas, justamente como el último reducto del hombre moderno frente a la transformación económica del mundo. El sujeto moderno, que era el arquitecto de su propio destino, es

derrotado en su autonomía, siendo ésta sustituida por hilos manipulables. El individuo en crisis de la modernidad carece de imaginación, y por tanto de creatividad: su naturaleza pasiva le impide tener una influencia efectiva en la realidad.

Después de la transformación de Montero (de su derrota como sujeto), del historiador sólo quedará un remedo mecánico (un sujeto inerte, de voluntad fatigada):

Te incorporas penosamente, aturdido, hambriento. Colocas el garrafón de vidrio bajo el grifo de la tina, esperas a que el agua corra, llene el garrafón que tú retiras y vacías en el aguamanil donde te lavas la cara, los dientes con tu brocha vieja embarrada de pasta verdosa, te rocías el pelo —sin advertir que debías haber hecho todo esto a la inversa—, te peinas cuidadosamente frente al espejo ovalado del armario de nogal, anudas la corbata, te pones el saco y descienes a un comedor vacío, donde sólo ha sido colocado un cubierto: el tuyo.

[...]

Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después, una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana (44-45).

Es decir, este otro mundo ha absorbido por completo a Montero, a tal grado que sus acciones han llegado a homologarse con las de la bruja y su títere.

Felipe Montero jurará amor eterno a Aura y con ello cerrará todas las puertas tras de sí. Al firmar este pacto en una misa negra, Montero rinde finalmente la razón crítica de su modernidad. Como Alessandra Propcopio intuye, el actuar moderno de Felipe en un mundo que ya no es de estas características es uno de los factores que lo conducen a su perdición: “Felipe intenta usar su racionalidad y su lógica para desvelar el misterio de la mansión de Consuelo; sin embargo, la lógica aplicada a lo sobrenatural no tiene posibilidad de éxito, y el fracaso de lo racional se convierte en el fracaso del personaje [...]” (32).

Finalmente, habría que mencionar el rasgo por excelencia que nos invita a identificar en Felipe Montero al individuo moderno derrotado: la inasibilidad de su constitución; la incapacidad de mostrar al sujeto como un núcleo sólido; la multiplicidad de yos que existen en un cuerpo. Tradicionalmente, el sujeto moderno ostenta unidad. La sentencia cartesiana clásica de “pienso luego existo” homologa la conciencia con la existencia unívoca. En

cambio, en la deconstrucción antimoderna que se hace del yo, que pondera no el consciente sino el inconsciente, el individuo es considerado como una entidad difusa, relacional, dividida, sólo con la apariencia de unidad que le otorga esa cáscara que es el cuerpo. En este sentido, es significativo que Felipe comience siendo uno y termine siendo otro, con la particularidad de que, de hecho, siempre fue el otro. La doble definición del personaje (Montero/Llorente) hace que su identidad se vea fuertemente cuestionada o, mejor dicho, se redefine como un fenómeno contrastivo o relacional más que nucleico: “Habría que añadir que la historia del contacto Felipe/Consuelo es también la historia de una manipulación; manipulación que lleva a la desintegración de la forma síquica (ego) del protagonista. El artífice de esta manipulación es, por supuesto, Consuelo” (Paiewonsky 138).

Al final, nos damos cuenta que el rumbo del destino de Montero está dado siempre por algo ajeno a él mismo. Aun cuando, como hemos dicho, esta interpretación sea una posibilidad entre múltiples, es relevante porque critica o hace énfasis en uno de los problemas que ya desde la época de *Aura* venía perfilándose como problemático y ciertamente peligroso: el fin de un individuo capaz de ubicarse en su realidad, de ser crítico, analítico y reflexivo con su entorno y consigo mismo; el fin de este tipo de sujeto trae consigo el nacimiento (o generalización) de un individuo conformista y manipulable, cuyo destino está siempre fuera de su alcance.

## Conclusiones

Al final de este recorrido teórico-hermenéutico, haría falta ofrecer algunas conclusiones de orden general con el fin de generar una visión de conjunto de nuestro trabajo. Además, habría que hacer un particular énfasis en los resultados a los que nos llevaron algunas de nuestras propuestas teóricas específicas.

En lo que toca a nuestro cometido principal de exposición, la tipología de los cuatro enfoques y la apertura histórica de la hermenéutica, hay que matizar algunos aspectos. El análisis literario a partir de los cuatro enfoques es una metodología abstracta que se convierte en algo concreto a la hora de interpretar una obra. Toda obra es susceptible de ser analizada en sus cuatro dimensiones: social, autoral, textual y lectora, pero no todas las obras son susceptibles de ser analizadas bajo las mismas teorías al interior de cada uno de los enfoques. Si nos acercáramos, por ejemplo, a la *Ilíada*, al *Quijote*, o al *Lobo estepario*, nuestra metodología y teorías para la interpretación tendrán que variar forzosamente, o bien ajustarse a los contenidos y necesidades propios de cada obra concreta. Nosotros partimos de un marco teórico y de unos intereses muy específicos con cada uno de los análisis de *Aura*, porque según nuestra experiencia de lectura inicial así lo demandaba la obra. Por otro lado, como parte constituyente del proceso, sacrificamos diversas ideas y esbozos de nuestra lectura en función de privilegiar otras, las que finalmente pusimos por escrito. Esto quiere decir que si otro lector hubiera practicado el mismo ejercicio que nosotros pusimos en marcha seguramente habría llegado a formular distintos marcos de análisis para el acercamiento a la obra en cada una de sus cuatro dimensiones hermenéuticas; tal vez hubiera optado por hacer un análisis de la figura histórica de la bruja y su repercusión simbólica en lo social; o un análisis psicoanalítico en la relación autor-texto; o un análisis semiótico del sistema

significativo que es *Aura*; o un análisis de la interpretación de *Aura* en un lugar y momento específicos, como una escuela o un país. En fin, las posibilidades de análisis de la obra en cada uno de los enfoques son vastas y los resultados dependerán siempre de la manera como el lector articule su exégesis.

En la revisión que hicimos de los múltiples artículos que de una u otra manera abordaban interpretativamente a *Aura* nos encontrábamos paso a paso con un fenómeno curioso: muchas veces parecía que los autores de estos artículos y nosotros habíamos estado leyendo una obra literaria completamente distinta que, extrañamente, tenía el mismo título: *Aura*. Estos lectores y nosotros diferíamos considerablemente de los puntos que debían interpretarse de la obra o de aquellas estructuras que estaban más necesitadas de esclarecimiento. En ocasiones llegábamos a conclusiones distintas, frecuentemente enemistadas. Otras tantas se hacía evidente que olvidábamos interpretar cierta estructura, cuya calidad de índice (Barthes) o esbozo (Genette) perdíamos de vista. Estas diferencias, en una visión tradicional de la hermenéutica, tendrían como explicación un juicio de valor: unas interpretaciones son correctas, otras erróneas. Para nosotros, al contrario, muestra precisamente el problema de la múltiple interpretación del texto literario: la obra es tan indeterminada o, en su caso, tan sugerente, que la lectura unívoca es imposible. Este fenómeno, por supuesto, no es exclusivo de *Aura*, sino de la obra literaria misma. El ejemplo por excelencia en *Aura* es la estructura del narrador en segunda persona: una figura inasible, difusa, contradictoria, ambigua, así como es la literatura en sí.

Pero habría que señalar una gran ironía que neutraliza esto. A pesar de la multiplicidad de lectores, de sus situaciones históricas, vitales, académicas o geográficas, éstos suelen llegar a conclusiones similares. Parecería que la potencialidad que hemos observado desde el comienzo en la obra literaria se ve opacada por la insistente recurrencia de las mismas

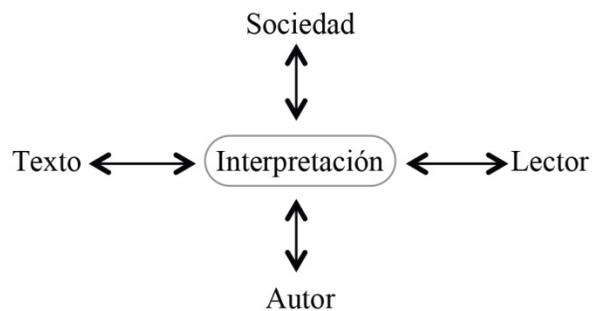
interpretaciones: lo realista-nacionalista, lo fantástico, la hechicería-brujería, lo histórico-mítico, el psicoanálisis o la psicología analítica, lo estructural estilístico, la intertextualidad, el acto de leer y el acto de escribir. Esto se explica mediante una formulación muy sencilla: la crítica es histórica. El círculo hermenéutico hace posible que lo que en su materialidad es difuso y potencial (el texto), sea concreto y actual históricamente (la lectura); los encadenamientos hermenéuticos, las lecturas avaladas institucionalmente, el afán del lector especializado por tener un “marco teórico” de donde asirse, hacen que el producto final sea la formulación de una cadena hermenéutica que se vuelve circular, muchas veces repetitiva, donde las aportaciones “originales” son básicamente inexistentes, o bien, si surgen, son tachadas de “desviadas” o de “inauténticas”, pues el canon las anula. El modelo de análisis que hemos desarrollado muestra el potencial de las obras literarias, que entra en contraposición directa con su realización efectiva en la lectura: lo que es infinito en potencia (el texto) se ciñe a unas cuantas tematizaciones en su actualización.

Gran parte de nuestros acercamientos interpretativos, sobre todo los de autor, texto y lector, pueden ser considerados en sí mismos como canónicos; con el añadido de que vuelven evidente dicha canonicidad, movimiento con el que se revierte en cierta medida lo paradigmático del acercamiento. Por otra parte, nuestra propuesta de lectura de la “crisis de la modernidad”, que muestra a *Aura* como un fenómeno social, inserta en una historia, perteneciente a una tradición, busca ser una aproximación atrevida, original y provocativa en lo que toca a la “crisis del sujeto moderno”, adjetivos que, como hemos mostrado anteriormente, siempre deben ir en comunión con la coherencia, la sistematicidad, el convencimiento; esto hace que una lectura “desviada” se convierta en una lectura “sustentada”. Aquí, la invitación sería a asomarse siempre a las lecturas paradigmáticas, evidenciar dicha canonicidad, y aventurarse a formular una lectura atrevida (corriendo

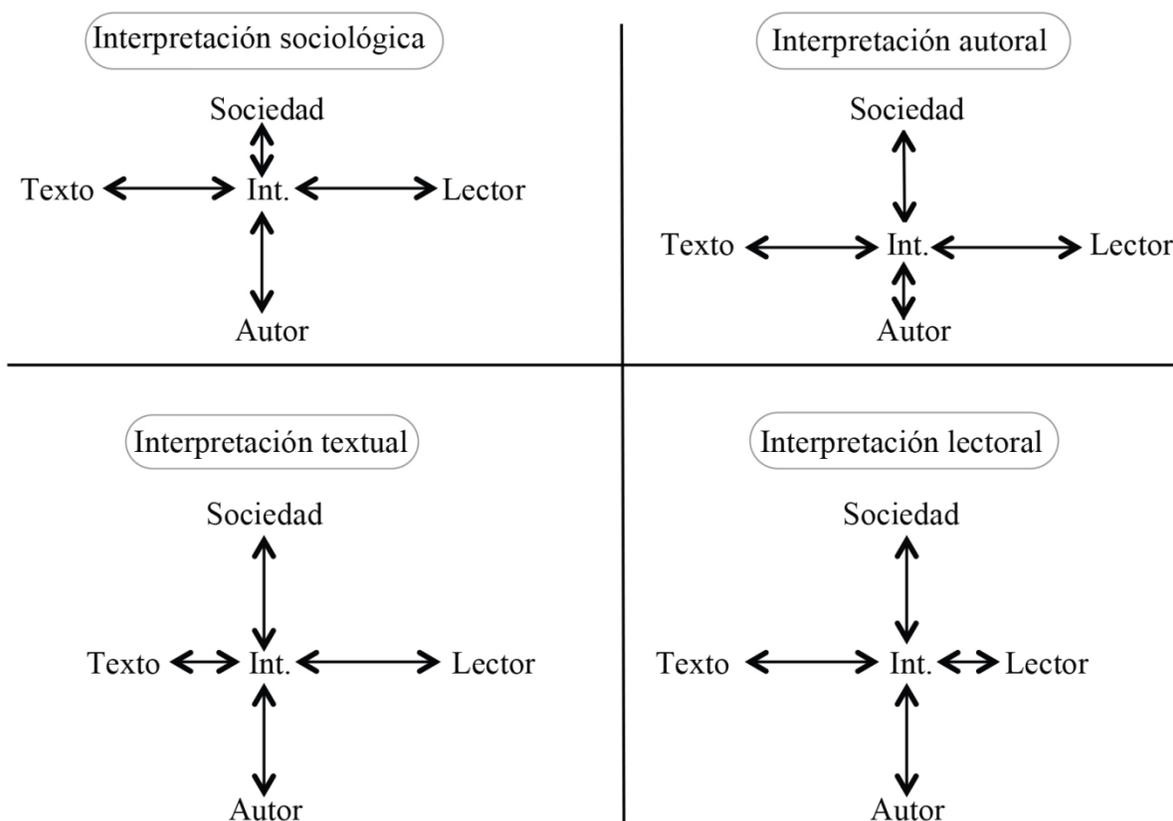
siempre el riesgo de ponerse a prueba con otros hermeneutas), lo cual, al fin y al cabo, es lo que genera una vuelta de tuerca o un conocimiento en términos humanísticos.

Nuestro momento histórico permite esta apertura hermenéutica: hay que aprovecharla. La lectura (sobre todo la especializada) tiende a privilegiar la interpretación de esta o aquella dimensión de la obra. El crítico se enfoca generalmente en la explicación de un aspecto específico, haciendo que la obra muestre una cara muy reducida. Por su situación histórica, ningún lector es capaz o ninguno está en condiciones de actualizar todas las estructuras o de explotar todas las posibilidades de una obra literaria. Sin embargo hay que intentarlo. Hay que tratar de arrancarle todos sus sentidos, pues, al final, estos sentidos son los que estéticamente ayudan al sujeto lector a desempeñarse en la vida cotidiana: hay que usar la literatura para generar, como afirma Ricardo Piglia en *El último lector*, una suerte de bovarismo invertido: llevar la literatura a la vida.

Ahora bien, hay que señalar otro aspecto dentro aún del ámbito de los cuatro enfoques. En todo momento pretendimos realizar un análisis “purista” en cada uno de las cuatro aproximaciones. Es decir, cuando hablábamos del autor, por ejemplo, evitábamos hacer mención o énfasis de la sociedad, el texto o el lector, privilegiando siempre el enfoque a destacar. Sin embargo, el tratamiento puro de un enfoque resulta inviable. Invariablemente, por la constitución misma de los textos literarios, el tratamiento de los enfoques ha de ser solamente una tendencia: es decir, tendencialmente social, autoral, textual o receptivo, siempre asomándose a los terrenos de los otros enfoques, que, al final, comparten una misma raíz: la obra literaria. De esta manera, el esquema que proponíamos en un principio debería ser modificado en cada una de las interpretaciones concretas.



En lugar de mostrar una aproximación homogénea al texto, como hacía nuestro esquema inicial, habría que marcar cierta(s) tendencia(s) al interior de dicha interpretación:



En este caso, la modificación de los esquemas respondería a la tendencia que privilegie el exégeta, mostrando siempre, sin embargo, que aun cuando exista dicha predilección por uno u otro enfoque, la interpretación siempre apunta en mayor o menor medida hacia todos ellos.

Cada una de las interpretaciones concretas se esquematizaría de manera distinta, de tal suerte que en ocasiones podría estar, por ejemplo, más vinculado al autor y al texto y más alejada de la sociedad y del lector; o bien, más relacionada con el lector y la sociedad, alejada del texto y todavía más distante del autor. Las posibilidades de combinación son múltiples.

Por último, en el ámbito de los cuatro enfoques, restaría hacer una reflexión final. En el comienzo de este trabajo mencionábamos una veta hermenéutica que afirmaba no sólo la dificultad de acercarse interpretativamente a un texto sino, incluso, su imposibilidad (visión deconstruccionista). De acuerdo con esta idea, las estructuras textuales serían tan contradictorias que el hecho mismo de tratar de obtener un sentido de ellas sería absurdo; según esta concepción, sólo sería posible asignar una significación contextual o convencional, nunca desde el texto mismo, pues las significaciones de sus signos son variables de acuerdo con su contexto de actualización. Por otro lado, gracias a que la “supuesta” explicación del texto se articula generalmente por un escrito (un libro, un ensayo, un artículo académico), que debe ser asimismo interpretado, el acceso al texto constituye un alejamiento doble del hecho literario en sí.

La visión deconstruccionista de la literatura aboga por el señalamiento de las contradicciones textuales, por la ironía que surge de sus oposiciones. Cualquier texto, más que un ejemplo de totalidad, es un ejemplo de fragmentariedad heterogénea y contrapuesta. El texto, dentro de esta visión, sólo podría ser entendido como un sistema irónico, contradictorio, diferido, como una estructura incapaz de portar sentido total, explicable solamente en sus distintas parcialidades. Un ejercicio como el que hemos desarrollado en este trabajo, de interpretación de una totalidad textual bajo la mirada de la sociedad, el autor, el texto o el lector, sería tachado de construcción artificial, de imposición de sentido, de invención de una verdad. El texto es sólo texto, y la tradición literaria es también

exclusivamente textual: cualquier intento de pervertir su silencio es una transgresión del mundo por parte del sujeto. El diálogo es imposible, pues cualquier interpretación es un monólogo del lector.

Esta manera de pensar el ejercicio hermenéutico resulta atractiva como conciencia metodológica, pero no es viable como práctica interpretativa pues es, en sí misma, el señalamiento de una imposibilidad. Habría que afirmar, por nuestra parte, que esta interrupción de la hermenéutica, más que estar fuera de nuestra tipología de los cuatro enfoques, podría constituirse en verdad como un quinto acercamiento, que pone en crisis a los otros cuatro o que revela su carácter de construcción por encima del carácter “revelador” de sentido que pudieran adquirir.

Ahora bien, en cuanto a la visión histórica de la hermenéutica habría que decir otro tanto. Respecto a la pregunta de si el texto posee una verdad, un sentido total que debe ser rescatado, o, en cambio, posee varias verdades parciales, sólo comunicables mediante la lectura de un sujeto, la respuesta parece encontrarse únicamente en su realización histórica. De otra manera no habría respuesta posible, pues la pregunta se quedaría para siempre en el limbo de la discusión. Este es el sentido final de nuestra inclusión de una historia de la hermenéutica acompañando a una interpretación efectiva. La visión histórica siempre demuestra la relatividad de las definiciones en el ámbito de las humanidades. En el caso de la historia de la interpretación sucede lo mismo. Aun cuando en lo sincrónico existan posturas bastante sólidas respecto de cómo o cuál es el sentido de un texto, en su espectro histórico dicha estabilidad se desvanece. Dependiendo de cuál sea la visión del mundo, como hemos visto, el sentido del texto se entenderá como algo existente, o bien como algo construible.

Históricamente, hemos revisado una transición que consideramos muy válida y pertinente para observar a la hermenéutica: el paso de la interpretación cerrada a la

interpretación abierta. Por supuesto, esta visión quiere alejarse de cualquier preconcepción maniqueísta de los fenómenos, mostrado en su lugar la necesidad de analizar cada una de las interpretaciones y cada uno de los métodos en su realización particular. Este tipo de análisis muestra, a la postre, que son raros los intérpretes univocistas (a pesar de lo que consideren de sí mismos) y que en realidad se da un proceso de integración de varias visiones, con la salvedad de poseer, casi siempre, una tendencia que privilegia una visión en particular. Sin embargo, no menos real que este fenómeno es la separación de dos tendencias históricas respecto de la interpretación: la cerrada antes de la generalización de la imprenta y del desarrollo del Renacimiento, y la abierta después de éstos, y sobre todo después de la expansión industrial de los textos posterior al siglo XVIII.

Ahora bien, a esta apertura de la interpretación se va a añadir, en la segunda mitad del siglo XX, una manera de ver el mundo que llevará a la hermenéutica a su momento más abierto, relativo e inestable de la historia. Esta manera de ver el mundo es lo que se conoce (tanto con valedores como con detractores del término) como *posmodernidad*. La posmodernidad, en su dimensión de crisis (o clausura) de la modernidad, contribuye a desestabilizar todo discurso que busque ser universalista, incluidos, claro está, aquellos que busquen dar explicación de las obras literarias. Como hemos hecho ver, la institución del texto literario como poseedor de una verdad que asegura la conservación de ciertos usos y costumbres ha perdido vigencia (lo cual no impide que se siga dando el fenómeno, como en comunidades interpretativas de tipo religioso, por ejemplo), dando con ello paso a la asignación del lector como pauta última (y única, incluso) del sentido literario. Debemos recordar, una vez más, que nuestra postura busca situarse en equilibrio entre estos dos polos, quizá tendiendo en ocasiones hacia el privilegio de la visión del lector.

En este sentido, la práctica interpretativa de los textos literarios nunca ha sido tan rica y tan variada como hoy, en función de las características filosóficas, tecnológicas y económicas que permiten la legitimación de los diversos sentidos propuestos por los múltiples microrrelatos. En otras palabras, la gran apertura hermenéutica actual es el resultado de nuestro periodo histórico, de nuestro tipo de sociedad. Sin embargo, esta apertura conlleva por lo menos dos posibilidades radicales en la exégesis: por un lado permite la interpretación atrevida del texto literario (que nosotros apoyamos), sustentada tanto en una reformulación en la manera de ver las estructuras textuales como en el aparato explicativo, coherente y sistemático, que el lector sepa imponer astutamente a la obra literaria. Pero por otro, resultado también de la apertura hermenéutica, se da una suerte de interpretación forzada, asistemática, incoherente, que muchas veces pasa por válida de acuerdo con una lectura acrítica; el ejemplo de una interpretación en este sentido es aquella que identificaba el “acto de lectura y el acto de escritura” en *Aura*. En función de esta consideración, nosotros abogaríamos por la sistematicidad, la coherencia y el sustento textual a la hora de realizar una lectura que podría ser considerada desde el canon como una lectura “desviada”, pero que indudablemente debe producirse para salir del encadenamiento interpretativo paradigmático que suele constituirse alrededor de una obra, un autor o incluso un periodo literario. La apertura máxima de la interpretación es un fenómeno histórico, cuyas características hemos de explotar para la producción de lecturas propositivas, integradas, que contribuyan a la formulación de conocimiento, de “verdades”, sobre el hecho literario y sobre la vida misma.

## Bibliografía

- ABRAMS, M. H. “Introducción. Orientación de las teorías críticas”. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Trad. Melitón Bustamante. Barcelona: Barral Editores, 1975: 15-58.
- ACKER, Bertie. “Aura: La búsqueda de la identidad”. *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*. Madrid: Playor, 1984:149-159.
- ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración*. Obra completa de T. Adorno, 3. Madrid: Akal, 2007 (Básica de bolsillo, 63).
- AGÓCS, Veronika. “‘Una vida no basta’: el fenómeno de la transfiguración en *Aura*, de Carlos Fuentes”. *La metamorfosis en las literaturas en lengua española*. Coords. Gabriella Menczel y László Scholz. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 2006: 22-31.
- AGÜERO, Luis. “Aura, de Carlos Fuentes”. *Casa de las Américas* 15-16 (noviembre de 1962 – febrero de 1963): 40-42.
- AGUILAR RIVERO, Mariflor. *Confrontación, crítica y hermenéutica. Gadamer, Ricoeur, Habermas*. México: Facultad de Filosofía y Letras–UNAM–Fontamara, 1998 (Fontamara Colección, 213).
- ALAZRAKI, Jaime. “Theme and System in Carlos Fuentes’ *Aura*”. *Carlos Fuentes. A Critical View*. Eds. Robert Brody y Charles Rossman. Texas: University of Texas Press, 1982: 95-105.
- ALBÁN DE VIQUEIRA, Ana María. “Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes”. *Comunidad* 2 (agosto de 1967): 396-403.
- ALBIN, María C. “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes”. *Atenea* 494 (2006): 127-142.
- ARENAS-DOLZ, Francisco, y Mauricio Beuchot. “Hermenéutica”. *Hermenéutica de la encrucijada. Analogía, retórica y filosofía*. Epílogo de Gianni Vattimo. Barcelona: Anthropos, 2008 (Autores, Textos y Temas. Hermeneusis, 25): 21-30.
- ASPEÉ VENEGAS, Daniela. “*Aura* de Carlos Fuentes, un poema a la desesperada necesidad erótica”. *Espéculo* 30 (2005): [s. p.]. 02 de octubre de 2013 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/auracf.html>>.
- BARRY, Peter. *Beginning theory. An introduction to literary and cultural theory*. 2ª ed. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- BARTHES, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. 2ª ed. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994 (Paidós Comunicación, 28): 65-71.
- BELL, Michael. “The *Fuentes* of Fuentes and the *Aura* of *Aura*: Carlos Fuentes’ Up-Dating of a Cervantean Theme”. *Inti* 45 (primavera de 1997): 105-114.
- BEJEL, Emilio, y Elizabethann Beaudin. “*Aura* de Fuentes: La liberación de los espacios simultáneos”. *Hispanic Review* 46.4 (otoño de 1978): 465-473.
- BENNANI, Aziza. “Le niveau des personnages. IV. *Aura*” y “La mexicanité, l’histoire et le mythe chez Carlos Fuentes. III. Le mythe”. *Monde mental et monde Romanesque de Carlos Fuentes*. Tesis de Doctorado en Letras, Paris X, julio de 1982: 195-200 y 410-423.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. México: Porrúa, 2006.
- BRUÑA BRAGADO, María José. “La ficcionalización de la historia en la obra de Carlos Fuentes”. *Literatura Mexicana* 17.1 (2006): 83-93.

- BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Trad. Alberto de Ezcurdia. Tucumán: Montessor, 2002: 9-50 (Jungla Simbólica).
- BÜRGER, Peter. “El problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa”. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Pról. Helio Piñón. Barcelona: Península, 2000: 83-110.
- CALINESCU, Matei. “Sobre el posmodernismo”. *Cinco caras de la modernidad*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991: 257-301.
- CALLAN, Richard J. “The Jungian Basis of Carlos Fuentes’ *Aura*”. *Kentucky Romance Quarterly* 18 (1971): 65-75.
- CALVO OVIEDO, Marlen M. “Lo mesoamericano en *Aura* de Carlos Fuentes: una propuesta de interpretación”. *inter.c.a.mbio: Revista sobre Centroamérica y el Caribe* 6.7 (2009): 55-88.
- CÁNDIDO, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”. *América Latina en su literatura*. 8ª ed. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI–UNESCO: 335-353.
- CARBALLO, Emmanuel. “Conversación con Carlos Fuentes”. “La cultura en México”, supl. de *Siempre!* 465 (23 de mayo de 1962): V-VII.
- CARRILLO BUITRAGO, Cristina Lucía. *Significación del evento prodigioso en “Aura” de Carlos Fuentes (un conflicto entre tiempo y eternidad)*. Tesis de doctorado, Université Laval, 1997.
- CICCONE, Anthony J. “The Artistic Depiction of the Element of Fantasy–Reality in *Aura* (1962) By Carlos Fuentes”. *Kentucky Romance Quarterly* 24.1 (1977): 47-54.
- CULL, John T. “On reading Fuentes: Plant Lore, Sex and Death in *Aura*”. *Chasqui* 18.2 (noviembre de 1989): 18-27.
- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Trad. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1992.
- DAUSTER, Frank. “The Wounded Visión: *Aura*, *Zona sagrada* and *Cumpleaños*”. *Carlos Fuentes. A Critical View*. Eds. Robert Brody y Charles Rossman. Texas: University of Texas Press, 1982: 106-120.
- DONOSO, José. *Historia personal del «boom»*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2007.
- DURÁN, Gloria. “La bruja de Carlos Fuentes”. *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas entorno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Madrid: Las Américas, 1971: 241-260.
- . *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: UNAM–FFyL–Colegio de Letras, 1976 (Opúsculos, 85).
- DURÁN, Manuel. “*Aura* o la obra perfecta”. *Tríptico mexicano. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*. México: SEP, 1973 (SepSetentas, 81): 78-102.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. “Modernidad en América Latina”. *Vuelta de siglo*. México: Era, 2006: 195-217.
- ECO, Umberto. “Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción”. *Textos de teorías y crítica literarias. Del formalismo ruso a los estudios postcoloniales*, Comps. Nara Araujo y Teresa Delgado. México: UAM–Iztapalapa, 2003: 699-723.
- . “La sobreinterpretación de textos”. *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Madrid: Cambridge University Press, 1995: 56-79.
- ESCUADERO, Juan M. “La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*”. *El mundo social y cultural de La Celestina*. Eds. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2003: 109-125.

- FELL, Claude, "Mito y realidad en Carlos Fuentes". *Carlos Fuentes desde la crítica*, Comp. Georgina García-Gutiérrez. México: Taurus/UNAM, 2001.
- FERRARIS, Maurizio. *La hermenéutica*. Trad. José Luis Bernal. México: Taurus, 2000.
- . *Historia de la hermenéutica*. Trad. Armando Perea Cortés. 3ª ed. Revisión de María Elena Pelly. México: Siglo XXI, 2007 (Lingüística y teoría literaria).
- FOUCAULT, Michel. "¿Qué es un autor?". *Litoral. La función secretario* 25-26 (abril de 1998): 35-71.
- FUENTES, Carlos. *Aura*. 23ª Ed. México: Era, 1985.
- . "Cómo escribí algunos de mis libros". *El mal del tiempo*, Vol. 1: *Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*. México: Alfaguara, 1994: 277-287. También en: Carlos Fuentes. "Aura (cómo escribí algunos de mis libros)". *Quimera* 21-22 (julio-agosto de 1982): 46-50. También en: Carlos Fuentes. "On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*". *World Literature Today* 57.4. Carlos Fuentes Issue (otoño de 1983): 531-539. También en: Carlos Fuentes. "On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*". *Myself with Others. Selected Essays*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1988: 28-45.
- . "Juan Rulfo: el tiempo del mito". *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE, 1990: 149-163.
- . *La nueva novela hispanoamericana*. México: Planeta DeAgostini, 2002.
- . "Radiografía de una década: 1953-1963". *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971 (Cuadernos de Joaquín Mortiz): 56-92.
- GALAZ-VIVAR WELDEN, Alicia. "Aura y los niveles míticos de la realidad: lo mítico y lo sagrado". *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*. Ed. Ana M.ª Hernández de López. Madrid: Beramar, 1990: 115-120.
- GALLO, Marta. "Proyección de 'La cena' de Alfonso Reyes en *Aura* de Carlos Fuentes". *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México: UNAM/Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 1996: 237-256.
- GARCÍA DE ALDRIDGE, Adriana. "Fuentes y la Edad Media". *Anales de literatura hispanoamericana* 4 (1975): 191-206.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernización?". *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo, 2009: 65-93.
- . "Entrada". *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo, 2009: 13-25.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ, Georgina. "Apuntes para una biografía literaria". *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. Comp. Georgina García-Gutiérrez. México: Universidad de Guanajuato–El Colegio Nacional–INBA, 1995: 51-71.
- . "Géminis o la producción doble: *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*". *Literatura mexicana* XVII.1 (2006): 59-81.
- . "El espejismo y la máscara de espejos. *Aura: La imaginación, el amor y la antihistoria*". *Los disfraces: La obra mestiza de Carlos Fuentes*. México: El Colegio de México–Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1981: 101-148.
- GARCÍA NÚÑEZ, Fernando. "La poética narrativa de Carlos Fuentes". *Bulletin Hispanique* 94.1 (enero-junio de 1992): 263-91.

- GERTEL, Zunilda. "La poética de *Aura* en las geografías de Carlos Fuentes". *INTI* 65-66 (otoño de 2007): 179-186.
- GOYTISOLO, Juan. "Juego de espejos" *Quimera* VII.68 (1987): 40-43. También aparece como: "A propósito de *Aura* y Cumpleaños". *El mal del tiempo*. Vol. 1: *Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*: 288-293.
- GYURKO, Lanin A. "Fuentes' *Aura* and Wilder's *Sunset Boulevard*: A Comparative Analysis". *Ibero-Amerikanisches Archiv* 10.1 (1984): 45-86.
- . "Identity and the Demonic in Two Narratives by Fuentes". *Revista de Letras* VI.21 (marzo de 1974): 87-118.
- HABRA, Hedy. "Modalidades especulares de desdoblamiento en 'Aura' de Carlos Fuentes". *Confluencia* 21.1 (otoño de 2005): 182-194.
- HERRERA MONTERO, Bernal. "*Aura*: Seducción y Lectura". *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of Australia and New Zealand* VIII.IX (1996-1997): 44-55.
- HELMUTH, Chalene. *The Postmodern Fuentes*. Londres: Associated University Presses/Bucknell University Press, 1997.
- HIGASHI, Alejandro. "Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*". *Signos Literarios y Lingüísticos* I.1 (junio de 1999): 66-87.
- HOBBSAWM, Eric. "Vista panorámica del siglo XX". *Historia del siglo XX*. Trad. Juan Fací, Jordi Ainaud, Carme Castells. Buenos Aires: Crítica (Grijalbo Mondadori), 1998: 11-26.
- HUERTA, Teresa. "La reformulación del tiempo en *Aura* de Carlos Fuentes". *RLA: Romance Languages Annual* 1 (1989): 474-477.
- HUYSEN, Andreas. "La búsqueda de la tradición". *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Trad. Pablo Gianera. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006: 276-305.
- ISER, Wolfgang. "El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". *En busca del texto*. Comp. Dietrich Rall. Trads. Sandra Franco y otros. México: UNAM, 1993: 121-143.
- . "La estructura apelativa de los textos". *En busca del texto*. Comp. Dietrich Rall. Trads. Sandra Franco y otros. México: UNAM, 1993: 99-119.
- . "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos". *En busca del texto*. Comp. Dietrich Rall. Trads. Sandra Franco y otros. México: UNAM, 1993: 351-364.
- JUNG, Carl Gustav. "Consciencia, inconsciente e individuación". *Obra completa*. Vol. 9/1: *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Trad. Carmen Gauger. Madrid: Trotta, 2002: 257-271.
- KADIR, Djelal. "Another Sense of the Past: Henry James' *The Aspern Papers* and Carlos Fuentes' *Aura*". *Revue de Littérature Comparée* 50.4 (diciembre de 1976): 448-454.
- KRAUZE, Enrique. "La comedia mexicana de Carlos Fuentes". *Vuelta* 139 (junio de 1988): 15-27.
- KOSKI, Linda I. "Desire in Narrative: A Study of *Aura*". *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*. Ed. Ana M.<sup>a</sup> Hernández de López. Madrid: Beramar, 1990: 127-135.
- LADA FERRERAS, Ulpiano. "De lo fantástico en *Aura*" *Archivum* XLVI-XLVII (1996-1997): 253-270.
- LESLIE WILLIAMS, Raymond. "Prefacio" y "Una biografía intelectual: el viaje hacia El escorial y 'Terra nostra'". *Los escritos de Carlos Fuentes*. Trad. Marco Antonio Pulido Real. México: FCE, 1998: 9-14 y 19-74.

- LLEDÓ, Emilio. "Literatura y crítica filosófica". *Hermenéutica*. Comp., Intr. y Bibliografía de José Domínguez Caparrós. Madrid: Arco/Libros, 1997: 21-57.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia. "Cuerpo y fantasmas del México imaginario de Carlos Fuentes en su literatura". *Signos Literarios y Lingüísticos* III.2 (julio-diciembre de 2001): 63-73.
- LUKÁCS, Georg. *Teoría de la novela*. Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.
- LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis. "Aura, el espectro de la transgresión". *La palabra y el hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 123 (julio-septiembre de 2002): 99-109.
- MAZA, Ana María. "La situación narrativa en Aura de Carlos Fuentes". *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía* 13 (1997): 27-38.
- MCADAM, Alfred. "Epílogo: Aura y la novela corta". *Carlos Fuentes. Obras reunidas*, T. III: Imaginaciones mexicanas. Ed. Julio Ortega, con la especial colaboración de Kyle Matthews para este tomo. México: FCE, 2008: 51-56.
- MENDOZA, Mario. "Aura de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 18 (1989): 191-201.
- MERINO, Blanca. "Fantasía y realidad en Aura de Carlos Fuentes". *Literatura Mexicana* II.1: 135-147.
- MONTOYA SORS, Corinne. "De Aura en adelante: el tiempo reconstruido por Carlos Fuentes". *Rassegna iberistica* 75-76 (septiembre de 2002): 27-41.
- MUÑOZ-BASOLS, Javier. "La recreación del género gótico a través de la percepción sensorial: la construcción de la hipotiposis en Aura de Carlos Fuentes". *Atenea* 23.2 (diciembre de 2003): 73-85.
- NÁTER, Miguel Ángel. "La imaginación enfermiza: La ciudad muerta y el gótico en Aura de Carlos Fuentes". *Revista Chilena de Literatura* 64 (abril de 2004): 73-89.
- NIETO, Eva Margarita. "El problema de la juventud eterna en tres hechiceras en *The Second Ring of Power*, «La mulata de Cordoba» y *Aura*". *La Palabra: Revista de Literatura Chicana* 4-5.1-2 (primavera-otoño de 1982-1983): 81-91.
- O'GORMAN, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*. 4ª ed. México: FCE, 2006 (Biblioteca Universitaria de Bolsillo).
- OLEA FRANCO, Rafael. "Literatura fantástica y nacionalismo: de *Los días enmascarados* a *Aura*". *Literatura Mexicana* XVII.1 (2006): 113-122.
- OLIVEIRA, Celso de. "Carlos Fuentes and Henry James: The Sense of the Past". *The Arizona Quarterly* 37.3 (otoño de 1981): 237-244.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp, México: FCE, 1987 (Lengua y Estudios literarios).
- ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier. "Segunda persona y tiempo futuro en dos novelas de Carlos Fuentes". *Estudios humanísticos. Filología* 6 (1984): 83-95.
- PACHÓN SOTO, Damián. "Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad". *Ciencia política* 5 (enero-junio de 2008): 8-35.
- PAIEWONSKY-CONDE, Edgar. "La numerología como principio estructurante en *Aura* de Fuentes". *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras*

- hispanoamericanas*. Ed. Ana M.<sup>a</sup> Hernández de López. Madrid: Beramar, 1990: 137-154.
- PAZ, Octavio. "Aviso". *La otra voz. Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*. T. 1. Ed. del autor. México: FCE, 1995: 491-495.
- . "La máscara y la transparencia". "La cultura en México", supl. de *Siempre!* 726 (24 de mayo de 1967): IV-V. También en *Corriente alterna*, 3<sup>a</sup> ed., México: Siglo XXI, 1969: 44-50.
- . *Los hijos del limo. Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*. T. 1. Ed. del autor. México: FCE, 1995.
- . "Ruptura y convergencia". *Obras completas. La casa de la presencia. Poesía e historia*. T. 1. Ed. del autor. México: FCE, 1995: 497-517.
- PERCIVAL, Anthony. "El lector en *Rayuela*". *En busca del texto*. Comp. Dietrich Rall. Trads. Sandra Franco y otros. México: UNAM, 1993: 381-397.
- PÉREZ, Genaro J. "La configuración de elementos góticos en 'Constancia,' *Aura* y 'Tlactocatzine, del jardín de Flandes' de Carlos Fuentes". *Hispania* 80.1 (1997): 9-20.
- PÉREZ, Janet. "Aspects of the Triple Lunar Goddess in Fuentes' Short Fiction". *Studies-in-Short-Fiction* 24.2 (primavera de 1987): 139-147.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Bx
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: UNAM–Siglo XXI, 1998 (lingüística y teoría literaria).
- PROCOPIO, Alessandra. "Lo mítico en Carlos Fuentes: una distorsión irónica". *Il Nostro Tempo e la Speranza: Periodico d'Informazione, Cultura, Sport, Politica, Società e Ambiente* 9 (septiembre de 2011): 23-38.
- QUIÑONES BOYETTE, Malena. "Aura: Diáfana invitación a la fantasía". *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1988: 63-68.
- RAMA, Ángel. "Literatura y cultura". *Transculturación narrativa en América Latina*. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires: El Andariego, 2008: 15-65.
- RAMÍREZ MATTEI, Aída Elsa. "Tres novelas 'ejemplares': *Aura*, *Zona sagrada* y *Cumpleaños*". *La narrativa de Carlos Fuentes. (Afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo)*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1983: 223-322.
- REEVE, Richard M. "Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: Un ensayo exploratorio". *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas entorno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Madrid: Las Américas, 1971: 77-87.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "Carlos Fuentes". *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas entorno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Madrid: Las Américas, 1971: 23-65.
- ROJAS, Lourdes. "En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*". *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1988: 69-80.
- ROJAS, Margarita. "El libro maligno: *Aura* e *Inez*". *Letras* 38 (2005): 9-25.
- ROJAS, Nelson. "Time and Tense in Carlos Fuentes' 'Aura'". *Hispania* 61 (1968): 859-865.
- ROJAS, Santiago. "Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación". *Revista Iberoamericana* XLVI.112-113 (julio-diciembre de 1980): 487-497.

- RORTY, Richard. "El progreso del pragmatista". *Interpretación y sobreinterpretación*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Madrid: Cambridge University Press, 1995: 104-126.
- ROSENBERG, Graciela P. "Aura-México: realidad o sueño". *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*. Ed. Ana M.<sup>a</sup> Hernández de López. Madrid: Beramar, 1990: 155-161.
- RUIZ ABREU, Álvaro. "Carlos Fuentes, del mito a la profecía". *Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*. Comp. Georgina García-Gutiérrez. México: Universidad de Guanajuato–El Colegio Nacional–INBA, 1995: 75-88.
- SALGADO, María A. "Sobre vírgenes y brujas en *Aura* de Carlos Fuentes". *Nuestra América: Revista de estudios sobre la Cultura Latinoamericana* 1 (enero-julio de 2006): 34-44.
- SCHAFFER, Susan. "The Development of the Double in Selected Works of Carlos Fuentes". *Mester* 6.2 (1977): 81-86.
- STANDISH, Peter. "Intention and technique in Fuentes' 'Aura'". *Ibero-Amerikanisches Archiv* 6.4 (1980): 293-308.
- SZONDI, Peter. "Introducción a la hermenéutica literaria". *Hermenéutica*. Comp., Intr. y Bibliografía de José Domínguez Caparrós. Madrid: Arco/Libros, 1997: 59-74.
- THOMAS DUBLÉ, Eduardo. "Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes". *Cyber Humanitatis* 9 (verano de 1999): [s. p.]. 02 de octubre de 2013. <<http://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/09/ethomas.htm>>.
- THOMAS DUBLÉ, Eduardo y Guillermo Gotschlich. "Procesos de embrujamiento y estructura narrativa en 'Aura'". *Revista chilena de literatura* 16-17 (octubre de 1980–abril de 1981): 339-367.
- TITIEV, Janice Geasler. "Witchcraft in Carlos Fuentes' *Aura*". *Revista de Estudios Hispánicos* XV.3 (1981): 395-405.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- . *Poética estructuralista*. Trad. Ricardo Pochtar. Madrid: Losada, 2004.
- TOURAINÉ, Alain. "Las luces de la razón". *Crítica de la modernidad*. Trad. Alberto Luis Bixio. México: FCE, 1994: 17-38.
- VILLALOBOS, José Pablo. "Carlos Fuentes: Caught in the Modern/Postmodern Crossfire". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 16.2 (verano de 2000): 401-409.
- VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Ariel, 2007 (Literatura y Crítica).
- VIQUEIRA, Ileana. "Aura: estructura mítico-simbólica". *Revista de Estudios Hispánicos* VIII (1981): 25-33.
- ZLOTCHÉW, Clark M. "Carlos Fuentes' *Aura*: Symbols of Destiny and Eroticism". *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes. Un gigante de las letras hispanoamericanas*. Ed. Ana M.<sup>a</sup> Hernández de López. Madrid: Beramar, 1990: 163-168.