



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

12

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FALLA DE ORIGEN

MAGIA E IMAGEN FEMENINA EN AURA
DE CARLOS FUENTES



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPANICAS

P R E S E N T A:

JACQUELINNE COLIN SANDOVAL



ASESOR: DR. ALBERTO PAREDES

MEXICO, D. F.

1995

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



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.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México la oportunidad que me ha brindado para lograr mi desarrollo profesional.

A mis maestros que depositaron en mí el esfuerzo de cada día.

Al Dr. Alberto Paredes por el tiempo dedicado al asesorarme y su constante amabilidad.

A mis padres por todo el amor, la dedicación y el empeño insustituibles.

A mi familia por la confianza que me brindó.

A Juan Carlos Posada porque gracias a su apoyo y aliento, mi esfuerzo no ha sido en vano.

A mi amigo Alejandro Chavarria, para que no claudique en aquello que nos unió: la literatura.

A la familia Luna Arroyo, por brindarme el espacio y los medios que hicieron posible este trabajo.

A la familia Buendía Parrilla por su desinteresada ayuda.

A José Luis con amor.

En esta dichosa conjunción del tiempo y los
destinos, arrancamos.

Horacio Quiroga

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| | |
| CAPÍTULO I: LA MUJER, FANTASÍAS Y MALEFICIOS | 3 |
| 1.- <i>Aura</i> como romance gótico | 3 |
| 2.- Percepciones ambiguas | 22 |
| 3.- El mito femenino | 26 |
| | |
| CAPÍTULO II: EROS Y TÁNATOS | 29 |
| 1.- Erotismo y transgresión | 29 |
| 2.- Dos momentos de amor: erotismo y muerte | 33 |
| 3.- Temporalidad en <i>Aura</i> | 39 |
| | |
| CONCLUSIONES | 43 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA | 46 |

INTRODUCCIÓN

Aura de Carlos Fuentes es susceptible de una lectura que busque sus posibles fuentes en una línea destacada de la tradición literaria. De *La Sorcière* de Jules Michelet, a *The Aspern Papers* de Henry James se constata la múltiple sugestividad de temas y significados. *Aura* es conjunción de mitos y leyendas, de fantasía y realidad, de amor, vida y muerte. Dentro de la obra del mismo Fuentes es el punto de partida para otras novelas y tiene su antecedente inmediato en *Días enmascarados* (1954); en particular, en "Tlactocatzine del jardín de Flandes" que encierra el germen del personaje Consuelo de *Aura*: quien, según palabras del mismo Fuentes, tiene su origen en la emperatriz Carlota. La obra aunque breve, presenta ideas firmes y concretas del autor sobre el ser, el universo, la inmortalidad, el amor, que más tarde tomará en otras obras como "Muñeca Reina" de *Cantar de ciegos*, *Zona Sagrada*, *La muerte de Artemio Cruz*, y *La región más transparente*.

El objetivo del presente estudio es el personaje femenino, entendiéndolo como el transmisor de un lenguaje que pone en juego la realidad, la identidad, el tiempo, el espacio; lenguaje que permite la introspección del hombre, y algo más: la aprobación de la vida hasta la muerte. Ante esta cuestión entendemos que la lucha por la libertad del cuerpo no es sólo por la reivindicación real, sino por la libertad en sentido amplio: pasional, cultural, política, intelectual, creativa, etc. *Aura*¹ es transgredir el interdicto; es comunicación, vivencia, contemplación, liberación, deseo, ser.

¹ Carlos Fuentes, *Aura* (México: Era, 15a. edición, 1979), p.17. Las próximas citas del texto provendrán de esta edición y sólo se indicará entre paréntesis el número de las páginas.

Fuentes dibuja el persistente desajuste entre la realidad y el deseo, la distancia irrecuperable entre el objeto y el fantasma; la traza que deja al ausentarse, un cuerpo. *Aura* como aura que es la emanación sutil e invisible de una sustancia; el aroma de las flores, el olor de la sangre. *Aura* suma todo lo anacrónico y, a pesar de su atributo de hermosura, condenado en la vida actual de México. Es un catálogo de lo falso y opresivo: el diabólico catolicismo de las veladoras parpadeantes, única iluminación de la señora Llorente, la depravación sexual sugerida por sus fetiches animales; su cultivo del euónimo, la belladona y el beleño como filtros de amor.

He dividido el presente trabajo en dos apartados: en el primero se intentará señalar el móvil de ciertas configuraciones simbólicas de *Aura*, donde se encuentra (explícita o latente) la presencia del mito básico de la hechicera. La segunda parte es un esbozo de la temporalidad en la novela, vehículo dador de vida, amor y muerte. Así como un acercamiento a *Eros* y *Tánatos*, los dos grandes antagonistas unidos por el amor y la muerte: aspectos que justifican la presencia de este tema como agente principal en *Aura*.

CAPITULO I

LA MUJER, FANTASÍAS Y MALEFICIOS

1.- *Aura* como romance gótico

Una concepción del mundo y del hombre es aquella donde el pensamiento mágico, así como las religiones de los pueblos más humildes, establece dos sistemas: el primero se forma por el Cielo como elemento masculino, expresión de la paternidad, de la autoridad superior, y por la Tierra como elemento femenino, expresión de la maternidad y fecundidad. El segundo sistema se constituye por el Sol y el Día como vida, como fuerza y Bien, y por la Luna y la Noche como Muerte y Mal, como elemento femenino asimismo, pero no tan fecundo como la *Tierra*².

La fe y la ciencia se profesan; la imaginación, profana. Eva inauguró la imaginación y lo femenino alcanzó su culminación occidental española con *La Celestina*. La función de la imaginación era, desde el principio diabólica: intrigar el dogma. La literatura es la primera en apropiarse de ella: dota a las palabras de belleza y elabora la trama como anzuelo: tienta al lector y lo seduce.

El hilo conductor que va a la entraña fabuladora del dogma, se inicia en *Aura* con un pacto demoníaco, a través de la brujería. *Aura* es -entre otras muchas cosas- el plan de una pesadilla, la anécdota que intenta parecer trivial al principio, que va formándose y deformándose hasta alcanzar el mayor grado de fantasía: sueño y realidad se confunden, se complementan, se contaminan: los personajes siempre aparecen envueltos en un aura misteriosa.

Aura, especie de maleficio exacerbado de alguna falta, de algún deseo pervertido, frustrado, donde hay una voluntad de desequilibrio, de ruptura, de intrusión en el flujo de un

² Caro, Baroja Julio. *Las brujas y su mundo*, pág. 53

orden establecido; es propiamente la intriga, el sueño, el ser "madre de la fantasía" y de los dioses, así como su término, y el tener una "segunda visión" que le permite "volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación" en donde el pacto demoníaco que realiza ha de ser fundado mediante el sacrificio. Porque los momentos de intensidad son los momentos de exceso y de *fusión* de los seres: Aura se ha asociado con las fuerzas oscuras del Demonio y de la naturaleza dentro de las cuales afirma su valer a través de la brujería.

Aura se resuelve en una pesadilla, en la condena de "vivir hasta el día del juicio". Aura es un hada, es eterna, es castigada, pues "orgullosas y fantasiosas, -las hadas- se mostraron impertinentes, volvieron la espalda a Cristo y a sus apóstoles"³. Así, fueron cruelmente juzgadas, incluso fueron reducidas a la estatura de conejos, o de ratones. Por ello, la vieja Consuelo mantiene el cansancio de hacer regresar a Aura, de hacer un cumplimento que no le pertenece del todo, como un amor desdichado, sin esperanza.

Lo fantástico⁴ se manifiesta en *Aura* como un hecho o un ser insólito diferente, que parece no obedecer a las reglas de la realidad compartida, y entra en esa realidad y existe -o parece existir- por un momento al menos, dentro de ella, transgrediendo alguna de sus leyes. Este hecho que gira fuera de toda ley objetiva es inestable, si se quiere clasificar como *maravilloso* o *extraordinario* en términos de Tzvetan Todorov; lo cierto es que en *Aura* existe la condición que debe cumplir lo fantástico: la ambigüedad, la duda acerca del origen -el de Aura-, su naturaleza, o sus manifestaciones.

³ Michelet, Jules. *La Sorcière*, pág. 40.

⁴ Botton, Burlá Flora. *Los juegos fantásticos*, pág. 185

Lo fantástico en este relato provoca en el lector una gama de sentimientos, que van desde el asombro y el desconcierto hasta el horror, para terminar en la permanencia de lo inexplicable o de lo inexplicado. Lo fantástico en *Aura* surge a partir de un contexto determinado: los demonios la llenan de aura infernal, crean con ella la borrasca y la tempestad, juegan a su capricho, la hacen pecar, la desesperan⁵. Pero también se da gracias a cierta marginalidad, la soledad y el aislamiento de la vieja Consuelo.

Los temas de la literatura fantástica, según Todorov, son los de la literatura en general. Si existe algo específico de lo fantástico, se encuentra en la intensidad: la norma de lo fantástico es lo superlativo⁶. Es decir, que la intensidad, la exageración, procedimiento característico para llegar a la sensación de lo fantástico, es lo que da a los temas su distinción. Pero lo que sobresale en los temas fantásticos, es que en ellos aparece alguna especie de transgresión. Fuentes transgrede las leyes pues juega con la realidad, la manipula a su antojo y al hacerlo la rebasa. Por ejemplo, el tiempo en el relato se transgrede a partir de la existencia de una misma persona o de un mismo objeto, que viven en dos tiempos históricos diferentes, pero que se encuentran (tiempo simultáneo).

El espacio también es transgredido en tanto que los personajes son ubicuos, es decir que se encuentran al mismo tiempo en dos espacios distintos (y ocupan dos cuerpos distintos). Por otro lado, el juego con la personalidad cobra gran importancia en *Aura*, ya que es la vieja Consuelo quien provoca un *desdoblamiento*, produciéndose al mismo tiempo una transformación de la personalidad.

⁵ Michelet, Jules. *La Sorcière*, pág. 24.

⁶ Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, pág. 99

Y no menos importante es la transgresión que se provoca con la materia⁷; es decir el hecho de hacer desaparecer los límites entre lo material y lo espiritual. De esta manera se concluye que lo fantástico es determinado por las antinomias problemáticas de tiempo: cronológico y cíclico; de espacio: cotidiano (el exterior abierto a la Ciudad) y mágico (el interior hermético de la casa); de existencia: real (Felipe y Consuelo) e irreal (General Llorente y Aura).

Gracias al rompimiento entre materia y espíritu es posible que en *Aura* el pensamiento, el de la vieja Consuelo, pueda crear una persona (a Aura). Este desdoblamiento debe ser considerado desde el punto de vista de Felipe Montero que si bien observa a través de continuas revelaciones que Consuelo y Aura son una misma entidad, no se da cuenta de ello, primero por ambición y segundo porque una fuerza ciega le atrae incontrolablemente hacia la joven. Al notar Consuelo la irresistible atracción que Aura ejerce sobre Montero usa a la muchacha para crear con ella su propia imagen. Cuando este proceso haya llegado a su clímax lo único que tendrá que hacer la viuda de Llorente es deshacerse de Aura, hacer que ella vuelva a su fuente de origen. Lo que pretende doña Consuelo es hacer el amor con Llorente (Montero) para revivir de esta suerte un momento de su juventud y por extensión su juventud misma. Para esto primero tiene que crear a Aura, luego fijar en la imaginación de Montero que Aura y Consuelo son una misma personas, después destruir a Aura para ocupar ella su lugar.

El nacimiento de la joven se inicia con la llegada de Montero a Donceles 815. Doña Consuelo acude a su llamada y por medio de indicaciones hace que el joven historiador suba a su habitación que está en penumbra, recurso muy importante que da imprecisión a los seres y a las cosas. Adornan la recámara imágenes sagradas, reliquias de santos y devotos candelabros

⁷ Botton, Burlá Flora. *Los juegos fantásticos*, pág. 195.

que imparten un aire de misterio al recinto. La imagen que se nos ofrece de doña Consuelo es fragmentaria. Es la foto captada por un lente enfocado a propósito sobre los componentes del conjunto: sobre su voz aguda y cascada, sobre sus manos con unos dedos sin temperatura, sobre sus ojos "claros, líquidos, inmensos, casi del color de la córnea amarillenta que los rodea" (p.12). Este retrato vanguardista hace pensar en la materia de desintegración cuyo proceso está a punto de dar a luz a un ser nuevo. La ropa de cama sugiere envoltura, una especie de membrana que está para romperse perforada por la roedura del conejo (p.13) y dar nacimiento a una criatura nueva: Aura.

El simbolismo de esta imagen se asocia con la posición de las manos que descansan sobre el vientre (p.14), fuente materna de la vida, y se intensifica con un conejo, símbolo de fecundidad⁸ que alcanza relieve por el lugar que ocupa. Una vez nacida Aura, se inicia un proceso mediante el cual doña Consuelo va a crear en la joven su propia imagen. Aura, hija suya, ya es extensión de su propio ser, ya es su propio doble. Lo necesario ahora será echarlo a vivir, someterlo a sus fines. Para ello tiene que provocar en Montero la disposición psicológica necesaria que le permita, en el momento propicio, substituir su doble con ella misma. Se trata ahora de confundir a Montero mediante la simultaneidad de actos realizados por las dos mujeres, mediante la superposición de sus sueños con la realidad y mediante la verificación de Montero de que Aura es la misma persona que aparece en las memorias del esposo de Consuelo. Este proceso se inicia en el comedor, en la cena del primer día. La mesa está puesta para cuatro personas, lo cual ya sugiere la idea de los dobles; pero sólo Aura y Montero están presentes.

⁸ Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*, pág. 98.

El único estímulo que tiene Montero es Aura y todos sus sentidos, toda su salivación, se dirigen hacia ella. Aura se le presenta como una criatura huidiza cuya imagen no puede fijar. La incapacidad de Montero de retener la imagen sugiere un ilusionismo óptico que al impedir la representación mental diferenciada va a llevar al joven a confundir las identidades Aura-Consuelo. Este ilusionismo tiene su primer eco al día siguiente. Al bajar al almuerzo Montero encuentra a doña Consuelo y a Aura. Montero trata de calcular la edad de la anciana y observa: "Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir el paso de los años" (p.32). Esta afirmación se relaciona con la primera impresión que Montero tiene de doña Consuelo: "esa cofia de seda que debe recoger un pelo muy blanco y enmarcar un rostro casi infantil de tan viejo" (p.14). La vaguedad que domina esta percepción -la construcción verbal no dice que la cofia recoge, sino *debe recoger*, lo cual es lo mismo que decir *es probable que recoja* o *probablemente recoge*, a lo que se suma el adverbio indefinido *casi*- establece la imposibilidad de definir la realidad, de precisarla. Lo mismo ocurre al referirse a Aura: "esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti" (p.17).

De tal manera que las percepciones ambiguas van a facilitar la transposición de una entidad por otra, una vez fijado en Montero el doble femenino. Este paso se establece mediante movimientos simultáneos de las dos mujeres que primero pasan desapercibidos por Montero, luego los observa (p.33), después ayudan a establecer en su imaginación la dependencia de la una en la otra (pp.40-41;48), en el momento en que él mismo ya ha creado su propio doble, cuando está atrapado y el curso de los eventos es irreversible (p.57).

Las manifestaciones externas del doble guardan su correspondencia en imágenes oníricas: la primera noche que Montero pasa en la casa de la vieja Consuelo, no sueña (p.28). Este hecho

tiene su razón de ser. Consuelo y el narrador dan tiempo para que Montero pueda observar durante el día que ella y Aura efectúan simultáneamente los mismos movimientos, actos que durante el sueño se manifiestan en una doble transferencia de realidades. Así, el cuerpo del sueño se ha convertido mediante la alquimia psicológica y lingüística en cuerpo de Aura, creándose de esta suerte, a través de la sustitución, un doble perfecto. Mientras el sueño como una manifestación de su subconsciente le advierte -a Felipe- que Aura y Consuelo son una misma persona.

El sueño y la realidad se fusionan auxiliados por la percepción psíquica y no óptica de Montero. El envejecimiento repentino de Aura sugiere un acercamiento, en edad, a doña Consuelo. La imagen de esta *mujer* corresponde a un momento de la vida de la viuda tal como se ve en una de las tres fotografías en donde no aparece tan joven (p.56) y se afina a través de las propias palabras de Aura quien, después del acto sexual, le pide a Montero amarla eternamente (p.47). Estas palabras dan la impresión de ser pronunciadas más bien por doña Consuelo que por Aura y coinciden con la descripción final de la viuda, en la cama, donde Montero hará el amor con ella (pp.59-60).

Fijada esta dependencia de seres, la existencia de Aura resulta inútil por cuanto Consuelo ambiciona hacer el amor con su propia identidad y no con su imagen desdoblada. Con este fin se anula la presencia onírica y física de los tres. Aura, Consuelo y Montero han estado juntos en cinco ocasiones: en los dos sueños, al principio de la novela cuando Aura nace, en el almuerzo del primer día y en el acto sexual consumado la tercera noche.

El desdoblamiento de Montero en Llorente es vital desde el punto de vista de Consuelo por cuanto ello determina que el joven historiador acabe por aceptarla tal como es, la vieja de

ciento nueve años. Doña Consuelo, por otro lado, quiere hacer el amor con su esposo resucitándolo y revitalizándolo imaginariamente con el sacrificio de la identidad de Montero para revivir su juventud. La identificación de doña Consuelo con el doble que ella misma ha creado es total y explica el cambio de trato de "Señor Montero" que ha dominado en la novela al trato familiar: "Felipe...deja que recupere fuerzas y la haré regresar..." (p.62). El desdoblamiento se inicia con la descripción de Donceles 815, casona ubicada en el antiguo centro de la ciudad de México a donde se dirige Montero respondiendo a un anuncio que leyera en uno de los diarios. La entrada del joven historiador al escenario donde se superponen lo viejo y lo nuevo, señalando simbólicamente desde un principio la imagen de una realidad doble en la cual se van a gestar y a definir los dobles humanos, significa su inmersión en el pasado, que es el mundo de la juventud de doña Consuelo.

Montero de esta suerte, se ofrece como una víctima casi involuntaria de la viuda de Llorente. La mansión se presenta como un gran vientre que rejuvenece de pronto con la llegada de Montero a quien le va a dar a luz, lo matará luego matando su propia identidad, es decir transformándolo en el General Llorente. La entrada de Montero a la vieja casona encuentra su paralelismo en el último rollo de papeles de las memorias del General en las siguientes afirmaciones de doña Consuelo: "No me detengas -dijo- voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, ya está en el jardín, ya llega" (p.55). Esta loca afirmación se actualiza de pronto, se hace realidad. La juventud de Consuelo llega en la persona de Montero. Después de presentarse a doña Consuelo y luego de que ésta le explica la naturaleza de su trabajo, sube, guiado por Aura, al que va a ser su cuarto. Entonces se describe la habitación con gran detalle: la blandura del colchón, la cama de metal dorado, el tapete de lana roja, los muros empapelados

de oro y oliva, el sillón de terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo de nogal y cuero verde, la lámpara antigua de quinqué, el estante clavado encima de la mesa y los tomos encuadernados (p.28).

Los pormenores de la recámara donde Montero es recibido (p.28) evocan de inmediato la habitación del General Llorente y como tal guardan viva su memoria, su historia no escrita. La ocupación de esta pieza por Montero facilita la creación de su doble desde el mismo momento en que entra en ella, pues la luz de la recámara le ciega momentáneamente (p.20). La luz, más allá de su atributo físico de cegar, implica en el mundo psíquico de Montero un ofuscamiento momentáneo, una disolución de su yo que pierde por fracciones de segundos su propia identidad y la substituye con la del otro. De aquí es que Montero "sonríe incrédulo al pensar que la simple luz del crepúsculo le cegara" (p.20). Esta idea de transformación que es embrionaria, se refuerza de inmediato. Está frente al espejo, que reproduce su imagen, situación que no tendría nada de particular si la imagen representada no apareciera borrosa por el vaho que la empaña. Montero, en este momento repite el nombre de "Aura" (p.20), lo cual sugiere el desdoblamiento afirmado poéticamente mediante el desdoblamiento de Consuelo en Aura (p.17). El doble está ahí y el gran vientre comienza a revivirlo. Se trata ahora de alterar la realidad psicológica del joven colocándolo en una serie de conflictos en los cuales intervienen su imaginación y su realidad.

Dentro de este juego de realidad e imaginación desempeña un papel clave la historia escrita de Llorente. Coloca a Montero directamente con su doble y sirve además para que verifique que Aura y Consuelo, en las memorias que está trabajando, son la misma persona. El segundo folio contiene una información íntima que es paralela a la historia de Montero y Aura

que va desarrollándose. Llorente conoció a Consuelo cuando tenía quince años, edad que se aproxima a la de Aura. Se narra el episodio de Consuelo martirizando al gato, en un acto simbólico de fecundidad. Esa noche Llorente, dicen las memorias, la amó con "una pasión hiperbólica" (p.39) ni más ni menos como Montero amó a Aura, acto que simbólicamente, le convierte en su esposo (p.36). El rito del gato se substituye con el de la cena de riñones y vino (p.22; 23) que es anterior a la unión sexual. Las memorias, además, se refieren a los ojos verdes de Consuelo y añaden que ella va siempre vestida de este color. Por ahora notemos que estos rasgos son los mismos que los de Aura y que preparan el camino para el triunfo de la imaginación. Esto ocurre después de que Montero presencia el despellejamiento del macho cabrío, cuando huyendo de este espectáculo enloquecedor se abandona en un sillón y se va en un sueño "tonsurado por la mitad falda de tafeta verde" (p.42) de Aura. El sueño le advierte a Montero la semejanza de estos detalles.

De esta suerte se refuerza la idea del doble creado en el sueño en el cual se ve *tonsurado*, corte de pelo militar que evoca al General. La muerte simbólica de Montero al crear su doble se reafirma en la danza macabra, en el lavado de sus pies y en la comunión que hace con Aura antes de caer sobre el cuerpo desnudo de Aura (p.46) que tiene los brazos en cruz como el Cristo negro de la pared (pp. 46-47). La atracción que ejerce Aura sobre Montero, la semejanza de los rasgos físicos, su imposibilidad anterior de fijar la imagen de cada mujer son los recursos principales que han facilitado el proceso. Este montaje que es al mismo tiempo fusión y creación de una mujer mixta, se sugiere con la primera foto que lleva la firma de Consuelo al reverso. Diríamos que Aura está por delante y Consuelo por detrás, síntesis del doble que plasma en una imagen visual todo el proceso del desdoblamiento: Aura ofreciéndose

siempre por delante, Consuelo insinuándose por atrás. En este momento él mismo verifica su propio doble, confirmando así su sueño:

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras tú, tú, tú... (p.58).

Modalidad Narrativa en *Aura*

La repetición del *tú* refuerza que Montero acepte su doble e implica su desesperación. La imagen borrosa (p.58) con la cual se encuentra en la fotografía se asocia con la escena del espejo. En estos momentos para Montero no existe la noción del tiempo, pues lo ha substituido por un tiempo psíquico (p.57) donde todo es posible. Esta substitución completa la reencarnación de Llorente en Montero y hace posible la unión con doña Consuelo. De esta manera Montero se engaña hasta el final, pues el espejismo ilusorio que es vital en el proceso se mantiene hasta el último momento a la luz de la luna "el cuerpo flojo, pequeño y antiguo temblando ligeramente" (p.60).

De esta manera la creación de los dobles se afirma mediante una estructura paralelística (un viejo-una vieja, un joven-una joven, ojos verdes de Aura- ojos verdes de Consuelo, vestido verde de Aura-vestido verde de Consuelo de las memorias, luz-oscuridad, etc.) meticulosamente fabricada con un juego de realidad y fantasía que se sostiene hasta el final, telaraña donde caen atrapados tanto Aura como Montero para alimentar la locura poética de la viuda de Llorente, su distante juventud, su marchita maternidad y hacerla vivir por la alquimia de su propia

imaginación, lo que fue, lo que pudo haber sido, y bien mirado, lo que resulta ser: el triunfo de su imaginación sobre la desolada realidad de su vejez. En donde la permanencia del misterio característica de la presencia fantástica, no tiene por lo general un desenlace, pues un misterio pide solución; un deseo, su satisfacción. El misterio está en *Aura* para no ser resuelto.

El sujeto narrativo que se manifiesta en *Aura*, tras una voz imperativa en la narración hace posible el desdoblamiento de doña Consuelo en Aura y de Montero en Llorente, percatándonos de que los individuos visibles son sólo parte de la persona, pues hay otra parte invisible y oculta, siempre dispuesta a manifestarse.

En la ambigüedad de la voz narrativa se crea y esconde una polémica interior, que permite justificar la apariencia de lo que jamás ha existido. El lector inscrito, a su vez, es partícipe de la ambigüedad de la frase final: " -Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar... (p.62). La fuerza que mantiene esta promesa advierte una distancia irónica entre el autor implícito y el narrador, la cual crea ambigüedad en la voz narrativa.

En este discurso se inscribe la imagen del sujeto que desea Consuelo: en tanto demiurgo, (Consuelo), y la del deseado, el Otro: Aura. El deseo desmedido de Consuelo se escamotea hasta la revelación final, donde aparece como una transgresión de lo normal, como algo monstruoso, el deseo simbolizado en el discurso se revela en su verdadera intensidad en la ambigüedad final. El lector implícito queda firmemente inscrito por la incertidumbre final. Así el lector también pone de manifiesto lo que hay de monstruoso en su deseo: el deseo de transgredir las fronteras verbales que le corresponden, para violar el mundo de los objetos reales.

Felipe Montero, a pesar de su indiscutible importancia, no es realmente el protagonista, porque sólo constituye una concepción fantástica engendrada por doña Consuelo, -como ya se ha demostrado- y, por consiguiente, al carecer de independencia, únicamente sirve de instrumento para que la anciana enamorada alcance la realización de su sueño de juventud y erotismo.

Este es precisamente uno de los recursos más admirables de *Aura*. Fuentes descubre así, en dos planos diferentes, el extraño y complejo funcionamiento psicológico de la anciana, loca y bruja. Por una parte, ella crea en su imaginación a Felipe, pero acto seguido se distancia de él, otorgándole una aparente independencia y dotándolo de características que, aunque adecuadas al fin que ella pretende, poseen a la vez cierto tono realista. La autonomía de Felipe, aunque ilusoria, es necesaria en el plan de la anciana. Después de todo, la concreción de su sueño debe contar con una mínima verosimilitud que satisfaga los escrúpulos de su propia conciencia. Este es el plano de una visión realista en el relato. En él doña Consuelo, en secreta autodeterminación, se relaciona con el joven profesor de historia, tratándolo respetuosamente como "el señor Montero".

Una vez concebido el personaje, surge entonces un segundo nivel de creación. En esta etapa prevalece la hechicera, la bruja, quien, siempre oculta y en posesión de misteriosos poderes, se entrega con ahínco a hipnotizar al fruto de su propio espíritu, hasta hacerle creer a él -y también a sí misma- que reencarna la juventud del desaparecido General Llorente. La anciana personifica de este modo el encubierto "yo" que se dirige a la conciencia o al subconsciente del joven traductor, creando con ello el inusual punto de vista con que se narra la novela.

De allí proviene ese "tú" que tiene "una especie de efecto hipnótico" en Felipe, y explica la conducta dócil, casi mecánica, del personaje⁹ por ejemplo el determinismo que anima a Felipe Montero e impulsa a traspasar los umbrales de la vieja mansión de Donceles 815:

La puerta cede al empuje levísimo de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro... Tratas inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado... (pp. 13-14).

tan opuesto, por cierto, a la fantasmal atmósfera interior de la solitaria casona a la cual entra con sorprendente mansedumbre.

Aunque el relato se estructura según el orden de los acontecimientos con relación a Felipe, ha de tenerse siempre en cuenta que éste no es la voluntad generatriz y que los episodios no se presentan como él los dispone o narra, sino como se los dicta ese hipotético "yo" dominante y oculto que genera y comunica la acción. "El narrador aquí, ocupa un sitio peculiar y ambiguo en el espacio textual: ya que él no es la segunda persona designada, -posición del protagonista-, se trata de un extraño "yo" implícito: una primera persona gramatical que se dirige al personaje. El narrador nos revela así, al ser inconsistente, oculto, que surge de la primera persona tácita. Mientras que la imagen del lector ocupa una tercera posición en el juego creado: somos *él*; no "de quien se habla", sino *por* quien se habla".¹⁰ Y en palabras de Butor: "hay alguien a quien se cuenta su propia historia"¹¹ así, se le cuenta porque él mismo (Felipe

⁹ Carta de Carlos Fuentes a Gloria Durán, fechada el 8 de diciembre de 1968. Citada por Manuel Durán, *Trípico*, pág. 95.

¹⁰ Paredes, Alberto. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*, pág. 76

¹¹ Butor, Michel. *Sobre literatura II*, pág. 83

Montero) no la conoce (su historia) o no del todo, o porque se engaña o porque pretende engañar a los otros.

En este relato se finge mostrar a un sujeto que va en busca de la vida oculta del otro (Felipe Montero); así se logra una revelación, "que se ha descifrado a lo largo del texto mediante el urgar de ciertas marcas en el camino". Esta imagen es lo que asume la lectura de *Aura* en segunda persona plena¹².

En ciertas ocasiones, dejando de lado lo que ocurre en el presente, el "yo" se anticipa a los hechos y le anuncia abiertamente el porvenir. Es cuando en la novela se usa el futuro, tiempo que ayuda a establecer una atmósfera de misterio, y subraya el papel secundario y dependiente que le corresponde a Felipe. No existen alternativas para él, pues está fatalmente destinado a cumplir, paso a paso, las etapas prefijadas para llevar a feliz término la realización de un anhelo ajeno a su voluntad.

La creación de Felipe y su ulterior comportamiento, parecen responder a patrones previamente experimentados por doña Consuelo. La forma en que Felipe Montero llega a la mansión de la viuda, como lo ha hecho ver José Otero, posee una significativa semejanza con el modo en que se produce el encuentro de doña Consuelo y la sugestiva encarnación de sus años juveniles¹³. Del mismo modo cabe poner de relieve la conducta hipnótica y sonambulesca de Felipe, la cual halla su paralelo en el mecánico proceder de Aura, precisamente como si ésta sirviese de modelo al comportamiento mostrado por aquél. El poder de atracción que la doncella ejerce sobre el iluso profesor de historia concuerda con la manera en que Consuelo, en los días

¹² Paredes, Alberto. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*, pág. 81.

¹³ Otero, José. "La estética del doble en *Aura*, de Carlos Fuentes". *Explicación de Textos Literarios*, V, Núm. 2 (1976), pág. 186

de su juventud, seduce al general de las fuerzas de Maximiliano, pues ambas mujeres, son hermosas y siempre vestidas de verde, guardan el secreto de su atracción en el fascinante color de sus pupilas: "*...ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition...*"

La belleza de Aura, no obstante, es sólo uno de los recursos de que se vale doña Consuelo para cautivar a Felipe. El ambiente de la casa, saturado de misterio y magia, influye sobre él. Sus sentidos experimentan sensaciones que aparecen y desaparecen, o de cuya realidad no está seguro, creando en su espíritu una propicia actitud de incertidumbre, que socava paulatinamente la voluntad y lo prepara para aceptar la transmutación final manipulada por la bruja.

El invisible "yo", haciendo mayor la confusión de espíritu en Felipe, agrega:

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... (p.51).

Felipe, atónito y vencido, se descubre abrazado al cuerpo desnudo de la anciana, que se estremece ligeramente "porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también..."(p.62) dice el escondido "yo", en obvia referencia al doble retorno del amado: el regreso a la juventud y a los brazos de la fiel compañera. El lector comprende al instante por qué la anciana, en preparación para el encuentro, se ha vestido aquel día con el amarillo traje de novia sacado del arcón. Con la cabeza hundida en el pecho de la alucinada, Felipe Montero escucha, sin hacer resistencia, la última promesa de la vieja loca: "Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que

recupere fuerzas y la haré regresar"(p.62).

Este pasaje clave de la novela es la única referencia en que el misterioso "yo", lejos de olvidar al *alter ego* de Felipe, se identifica plenamente con doña Consuelo, y sin que ésta se valga de la recreación de su doble como intermediario. Segura de haber llegado al instante preciso del desenlace, se desenmascara por fin y enrostra al joven profesor el "tú" familiar que hasta entonces sólo había dirigido a la conciencia del personaje. Con la misma certidumbre que en el pasado concibe en su espíritu la creación de Aura, para perpetuar la ilusión de su belleza y juventud, se abraza ahora a Felipe, reencarnación del amado, para eternizar de este modo el sueño del amor y la pasión.

Aura, por tanto es la narración de una enajenada, viuda y decrépita, que crea en su imaginación a Felipe como medio para obtener el triunfo de sus sueños. La anciana, enterrada en una casona que se ha ido convirtiendo en mausoleo por el fatal encajonamiento a que la someten las nuevas construcciones del México actual, "evade así la estéril soledad de su existencia y logra, merced a un esfuerzo que trasciende la realidad y el tiempo, vivir con los fantasmas engendrados en la inagotable fertilidad de su alma"¹⁴.

La atmósfera constituye dentro del relato *Aura*, un elemento muy importante que permite crear una impresión determinada: la del alma gótica en la que, como se sabe, no existe ninguna clase de armonía, es decir que en ella el mundo interior y el mundo exterior permanecen inconciliados y "las oposiciones inconciliadas aspiran a resolverse en esferas trascendentes en

¹⁴ Rodríguez, Monegal Emir. *Narradores de esta América*, pág. 258.

estado de sublimación psíquica".¹⁵

En *Aura* la posible reconciliación se lleva a cabo mediante la atmósfera del aura y el deseo de la vieja Consuelo, de hacer desaparecer los límites entre materia y espíritu pretendiendo con esto la materialización del *doblo*, es decir, creando una imagen fija, una visión enmarcada auspiciada por los fantasmas de la mente, donde toda creación de orden natural es subvertida a fin de producir una creación estética en la que el lector se sienta desvinculado del mundo que lo rodea.

Es así como el aura se halla en el nacimiento, la apertura, de nuevos sentidos que quizás están ahí penando por aflorar, y que parecen habitar, aunque hasta ahora no se haya constatado, en ese vacío en el que se concretan sonido y silencio, luz y oscuridad para crear unos cuerpos sin materia, pero cuerpos al fin; no en la realidad que fluye y que huye, sino en la órbita sin fin, en la de la creación, allí donde a esta conversión -la de la metamorfosis- corresponden otros sentidos, tal como si la vieja Consuelo fuera una metáfora que no acaba de manifestarse.

Y entonces sucede la muerte, la resurrección con su aura, dando vida a esta vida a punto de recaer: "-Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar..." (p.62), que hace del aura un origen único¹⁶, de la que hasta mana un olor de fragancia que es al par mortal, de lo que acaba de morir o está muriendo, y naciente. *Aura* es un acto, indeleble y único, que sólo a medias puede entregar su forma y su acción. Y sobre todo, produce un abrirse en la mente y en el corazón, entre los sentidos que se aguzan también y que salen de sí.

¹⁵ Worringer, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*, pág. 43.

¹⁶ Benjamin, Walter. "la obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, pág. 22.

Y el aura deshaciéndolos así nos remite al amor que engendra y fecunda, primer amor del que pende todo el universo que nos envuelve, y entonces existe el peligro de que así sea la eternidad sin salida:

- ¿Me querrás 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?... (p.49).

2.- Percepciones ambiguas

En *Aura* lo irreal ayuda a crear un ambiente onírico, sonámbulo, efecto producido también por el ritmo lento de la narración (ejecutado por la enumeración, la construcción paralela y la repetición); por la misteriosa aparición y desaparición de Aura; por las imágenes pasivas y estáticas. Lo que provoca en Montero la incapacidad de retener a Aura, cuya imagen no puede fijar.

Ello sugiere una ilusión óptica que, impidiendo la representación mental diferenciada, lleva a Montero a confundir las identidades Aura-Consuelo. De tal manera que las percepciones ambiguas van a facilitar la transposición de una entidad por otra, una vez fijado en Montero el doble femenino. La consecuencia del fracaso -la recaída en un destino conocido y odiado- produce, pues, la necesidad del suplemento, de la otra *voluta*, paradójicamente inasible, cada vez menos fácil de representar. "Esto se debe a que entre las dos etapas de la metamorfosis, más que nada hipótesis imaginarias irrealizables en forma ideal, se interponen instancias provisionales continuas, el cuerpo intermedio de un personaje anamórfico":¹⁷ Consuelo. Así, este cuerpo intermedio oscila y se deforma en la encrucijada de los movimientos acercamientos y distanciamientos provocados por el narrador: el espiral de la narración y el centrífugo al que se somete la materia generando con ello las condensaciones momentáneas definidas como instancias metamórficas.

Sarduy descifra el estado de transmutación cumplida como una "calma entre dos dudas"; respectivamente: un cuerpo finito al cabo de otra metamorfosis, engarzado entre dos visiones elásticas y borrosas de la anamorfosis: la de su origen y la de su derivación circunstancial.

¹⁷ Sarduy, Severo. *La simulación*, pág. 11.

Mientras que el momento de la metamorfosis de Consuelo es fugaz, precisamente por amor a ese instante efímero se escribe la novela. A este instante se refiere Barthes cuando habla de los "puntos clandestinos de productividad", los móviles censurados, camuflados en el encadenamiento, los cuerpos eróticos expuestos a la transmutación¹⁸.

La etapa de anamorfosis es aquella en que el texto plasma poéticamente el llamado de Aura, forma regida por un principio de fluidez y de estancamiento provisional: la vieja Consuelo invocando a su doble, el macho cabrío en sacrificio, Aura volviendo a ser la vieja Consuelo. La forma incierta se desplaza hacia el referente falso, la identidad final en que se detiene la metamorfosis. El referente ausente, diluido, se esboza por el cuerpo de la vieja Consuelo, aunque no permanezca en Aura.

En Fuentes, la anamorfosis es la crítica de lo figurado, su otredad. La voluntad de la vieja Consuelo de ser otra, su entrada en el Nirvana, la deformación y el sacrificio del macho cabrío, o la transmutación de Montero, está connotado en el deseo explícito de dejar de ser. Quizá se trate de la principal clave para poder explicar el encadenamiento anamorfosis-metamorfosis, la dilución de la narrativa en poesía, el cambio del nombre de Consuelo por el de Aura o nombre de divinidad enmascarada.

La estructura y la anécdota mítica en *Aura* obedecen a la necesidad de hallar el grado existencial cero: "el sueño de una presencia plena e inmediata que cierra la historia, transparencia e indivisión de una parusia, supresión de la contradicción y de la diferencia"¹⁹.

¹⁸ Garzon, Valdez P. *Roland Barthes en Severo Sarduy*, pág. 115.

¹⁹ Derrida, Jacques. *De la gramatología*, pág. 143.

Camuflar el instante privilegiado, (la creación del doble) generador de la obra, en el mito, descorporizar o disfrazar un personaje hasta tornarlo divinidad, desvirtuar lo figurado en personajes anamórficos, estados fetales progresivos de la metamorfosis que expresa la decisión de integrar un orden simbólico. Significa esto el vuelco de lo estructurable en lo indeterminado, lo inquietante, en un espacio de muerte. Esto estriba, según Barthes en la subversión del simulacro de la producción serial característica de todos los aspectos del mundo contemporáneo, sin omitir los artísticos; la integración del orden simbólico y de la muerte como su fundamento conduce de regreso a algo vital y enriquecedor²⁰.

La repetición -negada y reafirmada- en *Aura* hila una secuencia que comienza con la ritualidad funeraria de Montero y descubre la vitalidad rebelde de la iniciativa destructora de Consuelo. En ella "el sujeto metafórico se vuelca sobre un espacio contrapunteado, donde las palabras se esconden: se logra así la incorporación del vacío desestabilizador y la nueva densidad simbólica en la que se concentra la finalidad del texto. El impulso no es vertical, sino volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo"²¹.

El texto/cuerpo/cosmos concibe la realidad como simulación; la metáfora, como emanación del vacío. En conclusión se puede afirmar que el texto en cuanto cuerpo erótico y el personaje mítico en cuanto identidad perfectible, sometida a la dilución y descorporización, al anonimato propio de la divinidad, el cosmos regidor del movimiento, son partícipes de una misma fuerza erótica; la novela se propone como cuerpo parcial, y la repetición que es su fundamento denota la elasticidad de la materia, su capacidad de adaptarse a lo simbólico, es

²⁰ Garzon, Valdez. *Roland Barthes en Severo Sarduy*, pág. 120.

²¹ Lezama, Lima José. *La expresión americana*, pág. 17.

decir al aura opaca, al vacío, a lo incomprensible. El principio mítico circular se deforma, al producirse "el desplazamiento progresivo del punto de vista desde su posición frontal, hasta la lateralidad máxima que permite la constitución real de la figura regular: la anamorfosis"²².

No la fijeza sino el deslizamiento, no la estabilidad, sino la inestabilidad, no la estructura cristalina sino la espesura y la opacidad caracterizan las metamorfosis del cuerpo erótico en la narrativa de *Aura*.

El emblema de la repetición en *Aura* es la anamorfosis, la alteridad de lo figurativo, la metamorfosis inestable, la forma incierta que sólo alcanza un efímero estado final. Es simulación y disimulación de la figura, residuo reciclable, generador de otra *voluta*, de otro objeto no representable, de otro nombre propio esquivo, de otro instante real agazapado en el mito.

²² Derrida, Jacques. *De la gramatología*, pág. 230.

3.- El mito femenino

En *Aura*, Felipe Montero constituye una concepción fantástica engendrada por doña Consuelo, para alcanzar con ello la realización de un sueño que satisfaga sus aspiraciones. Así una necesidad profunda se apodera de ella cuando se pregunta hasta dónde se extiende su propio dominio: provisionalmente desterrada en el tiempo, en el espacio de su creación.

De este modo el poder primordial y la percepción profunda de lo femenino provocan la chispa generadora de la inteligencia y de la imaginación. Doña Consuelo asomada a sí misma, vuelta hacia la inmensidad sensible, procura percibir el secreto del alma; con ello surge el mito del inconsciente donde el alma, en busca de salidas hacia sus propias prolongaciones, se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, y los estados de liberación son más ella misma que la vida ordinaria²³. Para Jung los mitos son "los primeros y primordiales fenómenos físicos que revelan la naturaleza del alma"²⁴.

Es por esto que doña Consuelo abandona lo que hay a su alrededor, se escapa de los acontecimientos habituales, y con ello cree poder alcanzar una concentración que le revele su esencia más pura. Pero al mismo tiempo, espera que esta capa, al liberarse del aislamiento de la existencia separada, sea el sitio de una comunicación con la realidad más vasta en que estamos sumergidos: realidad cósmica o divina, ambas infinitas y de naturaleza espiritual. Así, doña Consuelo pretende llegar mediante lo onírico al verdadero yo, al término de la concentración; lleva a cabo esta conquista mediante la idealización de Felipe Montero, quien se vuelve expresión de ella misma, de su deseo inconcluso.

²³ Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*, pág. 482.

²⁴ Jung, Carl G. *Arquetipo del inconsciente colectivo*, pág. 6.

Pero este mito del sueño trae consigo peligrosas tentaciones pues llega al extremo de divinizar el inconsciente, de ser receptáculo de todas las fantasmas de angustia y repulsión, como la bruja, que al igual que Satán, -de quien es criatura- seduce para el mal.

Este camino que lleva a Consuelo al intento del conocimiento del yo, la conduce también a la pérdida de la individualidad, a su irremediable disolución. Ya sin ninguna posibilidad de vivir la otredad en el tiempo real, manteniendo un lugar común en el que se encuentra diferida, dislocada de un centro primigenio o mítico. Como un dislocamiento de la imagen femenina, una toma de distancia respecto de la propia identidad profunda, donde "ser otro" equivale a la única posibilidad de ser.

La imagen femenina entonces, se convierte en un instrumento de divinización de sí misma aprehendiendo una realidad a la vez interior y objetiva; ha deseado huir del tiempo y del mundo de las apariencias múltiples, para intentar captar lo absoluto y la unidad en un punto donde confluyan todos los planos de la realidad humana y donde se logren las dimensiones esenciales de todos los objetos, allí donde la distancia entre la mente y el objeto es mínima²⁵.

Desde este punto de vista, el mito del sueño adquiere una nueva significación: "el sueño no es ya sólo una de las fases de nuestra vida en que volvemos a estar en comunicación con la realidad profunda, es más todavía que el modelo precioso de la creación estética"²⁶. Así es como el Sueño y la Noche en *Aura* se convierten en símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible:

²⁵ Befumo y Calabrese. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, pág. 20.

²⁶ Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*, pág. 485.

...Buscas en vano una luz que te guíe. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos: -No... no es necesario... (p.14).

Así pues, la ambición del reiterativo "tú" desplaza sistemáticamente el interés de lo enunciado a la enunciación; desplazamiento que responde a la voluntad del narrador, y con ello al acto de la creación. La necesidad de este proceso, de crear, de dar a luz una forma, de decir por medio de la imagen lo que ha sido la revelación interior, se refuerza en el silencio de la vieja casona y lo nebuloso de las imágenes en el texto: "pues en el sueño y la noche nada subsiste del mundo sensible".

El sentido del sueño en *Aura* es el hecho mismo de soñar; llevar en sí mismo el mundo de la libertad y de imágenes; saber que el orden aparente de las cosas no es su única lógica. *Aura* nace a las cosas, ellas nacen a ella, y se establece un intercambio entre la magia poética de llamar a las cosas por su nombre y el lenguaje como rito de hechicería:

...la encontré delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: "Sí, sí, sí, he podido; la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida"... (p.57).

CAPÍTULO II

EROS Y TÁNATOS

1.- Erotismo y transgresión

En la transgresión está la verdadera trascendencia. Por ello, la escritura es femenina: trama, intriga y tiente. Ante la incapacidad de ser Dios, el escritor navega entre el albedrío y la discordia; entre el espacio de la libertad y la fatalidad: Oficio de Celestina. Ésta en palabras de Fuentes es "una autoridad infalible en las cuestiones del amor, consoladora de afligidos, centro de un portentoso tráfico de maquinaciones morbosas, tenebrosa y a la vez doméstica, maga, sibila secreta, protectora celosa de las verdades que los hombres persiguen y prohíben".²⁷

Por otra parte la palabra "erotismo" con implicaciones múltiples implica el arte de amar, en donde residen valores de orden estético, que hacen del cuerpo y de los placeres el centro de las libertades individuales, aún de las más íntimas. La palabra erotismo no puede pensarse de manera abstracta pues remite a diferentes aspectos de índole histórica, sobre un mismo fenómeno. Las sociedades comprenden un complejo tejido de tabúes, normas, códigos, prohibiciones, mitos, etc. El hombre los crea, los enfrenta, los impone, acepta, reproduce y vive. El hecho de subvertir los valores en que se sustenta la civilización y cultura occidental con la forma de vivir nuestra cotidianidad cultural y espiritual.

La naturaleza del hombre, el instinto sexual, la energía erótica y creativa, se enfrenta a un sistema de prohibiciones, o *interdictos*, en términos de Bataille. Por ello, el interdicto está para ser violado por la naturaleza del hombre. El mismo Bataille establece la diferencia entre

²⁷ Carta de Carlos Fuentes a Gloria Durán, fechada el 8 de diciembre de 1968. Citada por Manuel Durán en *Tráptico Mexicano*, pág. 102.

naturaleza animal y naturaleza humana:

El erotismo difiere de la sexualidad de los animales en que la sexualidad humana está limitada por interdictos y que el extremo del erotismo es la transgresión de los interdictos. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre el interdicto.²⁸

Según Freud, la historia del hombre es la historia de su represión; pero represión es condición del desarrollo de la humanidad: *principio de realidad* y *principio del placer* son términos usados por él para su interpretación psicoanalítica sobre la civilización. El principio de realidad sustituye el placer, que es improductivo, efímero; en ese sentido el hombre se encamina al desarrollo de la razón. Es decir, el hombre adquiere conciencia, sentido de pertenencia, de identidad, además de juicio, valoraciones, moral etc. y en función de este principio, se "somete" a la realidad social (institución, trabajo, progreso). En cambio, en el principio del placer, el hombre se siente incompatible con las convenciones establecidas y sus deseos e instintos chocan con los controles represivos, no impuestos por la naturaleza, sino por el hombre mismo. Diversas formas de control son utilizadas para vigilar, restringir, domesticar o sublimar la energía sexual para que ésta se dirija por lo regular al trabajo.

El carácter transgresor del erotismo constituye parte de su esencia. Y los interdictos, según la teoría de Bataille, se oponen a esta transgresión. Más ese ir *más allá* del que también habla Octavio Paz, es asimismo transgresión:

²⁸ Bataille, Georges. *El Erotismo*, pág. 64.

ese ir más allá no es sino un momento de ese doble movimiento que nos lleva a partir de nuestro cuerpo, a imaginar otros cuerpos y, en seguida a buscar la encarnación de esas imágenes en un cuerpo real.²⁹

Por su lado, Bataille habla de diversas formas de transgresión. Aduce que en el fondo del hombre existe una naturaleza violenta y que ni el trabajo ni la razón, aunque sean la base de la vida humana, absorben totalmente su energía. Por eso, advierte, hay violencia en la transgresión de los interdictos y éstos mismos son violentos. También señala la existencia de dos interdictos que desde su inicio tuvieron relación con la muerte y la sexualidad, y que se crearon para rechazar la violencia: "No matarás" y "No cometerás adulterio", interdictos vinculados a la muerte. Y lo mismo sucede con el interdicto del asesinato, el cual se asocia inmediatamente con la violencia pues "lo más violento para nosotros es la muerte".³⁰

Otro interdicto es el del incesto. Como prohibición sexual la humanidad simplemente lo observa. Tanto este interdicto como el del adulterio están asociados a la sexualidad; también la sangre menstrual y la sangre del parto manifiestan relación con la sexualidad.

Las restricciones no son iguales en todos los tiempos y lugares. Existen pueblos que no ocultan sus órganos sexuales. La desnudez, para el erotismo, es oposición a un estado cerrado; abrirse a un estado de vértigo que posibilite "alcanzar al ser en lo más íntimo, en el punto en que el ánimo falta". Por ello la interpretación de Bataille, en el sentido de que el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte. De aquí la relación entre erotismo y muerte (vida y muerte como realidades consustanciales para el entendimiento del erotismo). El erotismo como

²⁹ Paz, Octavio. *Conjunciones y Disyunciones*, pág. 38.

³⁰ Bataille, Georges. *El Erotismo*, pág. 58.

actividad humana, infringe los interdictos. Hay algo de misterioso en el placer, pues la actividad erótica pertenece al secreto y sus manifestaciones se consideran negadoras de la razón o contrarias a la dignidad humana.

En el interdicto y en el placer encontramos ineludiblemente una realidad humana. El primero nunca aparece sin la revelación del segundo y, viceversa, no se concibe el placer sin sentimiento del interdicto. Existe un velo que, aunque esconda algo, produce placer. Si el interdicto no entra en juego, no hay transgresión.

Finalmente esta mitad secreta del hombre -el cuerpo-, que ha sido sometido por la moral religiosa y el poder del Estado, necesita del espíritu humano, libertarlo para que irrumpa en las imágenes del erotismo y del arte. En consecuencia *Aura* se perfila como una realidad en la cual adolece un desmedido apetito erótico, nacido probablemente de un imperioso pero frustrado anhelo de maternidad. Así, Consuelo acude al cultivo de plantas exóticas y alucinógenas y rinde culto a imágenes religiosas, divinas y satánicas; confía en extraños amuletos y, completamente convencida de poseer la capacidad de reencarnar la ya perdida juventud, con una devoción sólo posible en la prodigiosa fertilidad de su alma, se lanza a forjar su más atrevido sueño: el renacimiento de los amados cuerpo y alma para así disfrutar del deleite amoroso más allá del tiempo y de la muerte.

2.- Dos momentos de amor: erotismo y muerte

A lo largo de su gran novela, Marcel Proust hace ver y declara que *el amor es el espacio y el tiempo percibidos directamente por el corazón*. En *Aura*, Fuentes ha permitido, en realidad ha obligado, a su héroe a percibir el tiempo y el espacio de manera tan directa que uno y otro trascienden el testimonio de la experiencia normal. *Aura* es en efecto, más que nada, una historia de amor, sublime y macabra, que se centra en la interioridad de un sólo personaje: la enloquecida doña Consuelo, viuda de Llorente.

La belleza de *Aura*, no obstante, es uno de los recursos de que se vale la anciana para cautivar a Felipe Montero. Todo el ambiente de la casa, saturado de misterio y magia, influye sobre él. Sus sentidos perciben con frecuencia sensaciones que aparecen y desaparecen, o de cuya realidad no está seguro, creando en su espíritu una actitud de incertidumbre que socava paulatinamente la voluntad y lo prepara para aceptar la transmutación final manipulada por Consuelo. El acto sexual, mezcla lo sagrado y lo erótico, bajo el signo ritual de la Eucaristía y procura repetir el misterio de la transubstanciación³¹ en la conciencia de Consuelo.

Este es el instante en que opera el milagro, reafirmando en su espíritu las sublimes promesas del amor, sintetizados en el siguiente diálogo de la pareja, aún desnuda y fundida en apretado abrazo:

- ¿Me querrás siempre?
- Siempre, *Aura*; te amaré para siempre.
- ¿Siempre? ¿me lo juras?
- Te lo juro.
- ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga

³¹ La relación y semejanza del acto sexual, en *Aura*, con los símbolos establecidos durante la Pasión de Cristo es obvia. Probablemente todo el proceso concebido por la demente procura imitar el divino misterio. La novela se desarrolla en tres días y en el último se produce la "muerte" de Montero y la "resurrección" del amado. *Aura*, hace eco del concepto cristiano y dice a Montero: "hay que morir antes de renacer..." (p.51).

el pelo blanco?
-Siempre, mi amor, siempre.
-¿Aunque muera, Felipe?
-¿Me amarás siempre, aunque muera?... (p.49).

Este amor encierra en su esencia una particularidad; la de romper en él su vida instintiva y ofrecerle, como dice Bataille, una experiencia interior.³² Este amor espiritual proyecta a Fuentes en su idea de amor cósmico unido a la idea de inmortalidad, donde la fecundación -cuya función es de continuidad visiblemente perseguida por Consuelo-Aura y lograda a través de Felipe Montero- hace suponer el temor a la muerte y al dolor.

Así el amor como parte vital de la existencia del hombre sublima las fuerzas instintivas de la libido y cumple a la vez con la realización de la satisfacción sexual; y con el acto de la fecundación. En el caso de *Aura* el sufrimiento de Consuelo, al no satisfacer completamente sus necesidades se ve perturbada; de este modo, el amor en Consuelo manifiesta la angustia ante la maternidad frustrada, la sustitución de la realidad dolorosa por el engaño de la locura manifiesta, en la que confluyen pasado y presente. El pasado simbolizado por la idea de la fertilidad convocada por un conjuro, y el presente por el ritual de la fecundación que Consuelo realiza con diversos fetiches, como la túnica que "mordisquea ferozmente, besa con ternura, se coloca sobre los hombros para girar en su paso de danza tambaleante..." (p.22); ritual que trae a la memoria el ditirambo oficiado para invocar la fertilidad y la fecundación, que implican la continuidad de la vida, fecundación que consuma Aura en su contacto con Felipe Montero.

³² La experiencia interior del hombre se da en el instante en que el hombre se comunica con el otro yo que lleva dentro, que lo comunica con Dios y lo diferencia de los animales.

El eros en el sentido de afirmación de la vida y negación de la muerte se vincula a la sexualidad, pues "la muerte y la reproducción se oponen como la afirmación a la negación"³³ y ambos son necesarios para dar un paso a la vida en su constante movimiento de renovación. A través de las funciones de fecundación y reproducción, el eros logrará despertar en el individuo la preservación de la especie. Sin embargo la superación al horror y a la muerte que enfrentan Consuelo y Montero, y la posibilidad de reencarnación por parte de ella, provocan satisfacción en un cuerpo que está dispuesto a morir.³⁴

De este modo y en el nivel más profundo, el erotismo encierra el misterio de la vida que es también el misterio de la muerte. En *Aura* la muerte y el cuerpo erótico encuentran una consagración en el amor donde existe un doble proceso de liberación y sublimación. Eros es un dios destructor y creador, es simultáneamente represión y sublimación de sus poderes,³⁵ por el que amantes pierden cuerpo y alma.

La muerte, circunstancia que implica dejar de ser y de poseer, se oculta bajo diferentes máscaras: Montero y Llorente, Aura y Consuelo, viven bajo la apariencia engañadora de una forma, de un rostro. En *Aura* la muerte se asocia con una separación definitiva del mundo "exterior" pues una vez que Montero entra en la casona no sale más. De hecho, no puede irse, pues le atrae una fuerza que al operar únicamente sobre él, le resulta insuperable: "Comes mecánicamente sin darte cuenta, al principio, de tu propia actividad hipnótica..."(p.45).

³³ Baudille, Georges. *El Erotismo*, pág. 87.

³⁴ Brown, Norman O. *Eros y Tánatos*, pág. 362.

³⁵ Paz, Octavio. *Conjunciones y Disyunciones*, pág. 45.

El juego del claroscuro, tiene varias funciones en *Aura*; sirve en parte para avanzar hacia la muerte. Mientras está en su cuarto, Montero todavía pertenece al mundo de los vivos, pues allí entra la luz; cuando deja su recámara encuentra sólo tinieblas, penumbra, símbolos de la muerte.

También podemos discernir su estado de vivo o muerto en su relación con los fantasmas Aura y Consuelo. Cuando aquélla pasa por su lado sin reconocerlo -"como si fueras de aire" (pp.40-41) se deduce que están en dos planos diferentes. Al identificar sus "movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana" (p.45), Montero va perdiendo vida; una vez muerto, él se junta con Consuelo en su cama. Anteriormente, el héroe hace el amor con Aura en la recámara de ella; otra vez es un "actor participante" en su destino:

Te quitarás los zapatos, los calcetines (...) También tú murmuras esa canción sin letra, esa melodía que surge naturalmente de tu garganta: giran los dos... (p.48).

Al hacer el amor con Aura, Montero sella su destino, porque una vez concluido el acto, está asegurada la muerte del protagonista: "Nada puede separarme de ti" (p.49). El doble engendrado es la forma muerta, o sea, el alma de Montero; con lo que se podría decir que es la única posibilidad de una concepción "estéril".

Vida y muerte se confunden a través de la terminología paradójica -morir/renacer; concepción estéril/engendro- de tal modo que la muerte resulta ser la más "verdadera". El tema temporal mantiene esta dualidad muerte-verdad/vida-mentira a la vez que ayuda al avance del protagonista hacia su destino. Antes de incorporarse al mundo de la casona, Felipe Montero se rige por el tiempo de los vivos, simbolizado por el reloj (p.20). Luego, al acercarse a la muerte, se establece una confusión en cuanto al fluir del mundo "exterior":

El dolor de cabeza te impide leer los números, la posición de las manecillas del reloj; sabes que es tarde...(p.44).

Montero alterna entre estados de sueño irrealidad y de vigilia irrealidad. El lenguaje verbal ("dudas", "crees") también sugiere la falta de seguridad respecto de lo verdadero; lo irreal ayuda a crear un ambiente onírico, somnábulo; efecto producido, entre otras cosas por la misteriosa aparición-desaparición de Aura. Al leer los papeles del General Llorente, pasado y presente se confunden; de igual modo se permite que el tiempo del mundo "interior", se rija por normas distintas de las del mundo "exterior"; por lo tanto, Aura puede envejecer mientras transcurre la historia novelesca.

El punto de vista ayuda a "revelar" a Montero que el "tú" que narra es su subconsciencia³⁶, contando -a veces en el mismo momento de acontecer (tiempo verbal del presente), a veces con cierta anticipación (tiempo verbal del futuro)- su marcha hacia la muerte.

Existen en este relato varios indicios³⁷ que explican la muerte de Montero en paulatino proceso: los sueños, la campana que aparece tanto en el sueño como en los momentos de vigilia, primero por atraer a Montero; segundo por su color (negro). El cromatismo en sí forma otro indicio de esta finalidad; el Cristo que adorna la recámara de Aura y que parece ser testigo del acto amoroso entre ella y el protagonista, también es negro. Consuelo tiene las manos "pálidas" mientras que Aura se asocia con el verde, color que sirve de conexión entre vida y muerte. Otro indicio es la frágil muñequita de trapo, que se deshace ("muere") durante la escena clave del

³⁶ La rareza del ambiente, historia y personajes permite que el lector acepte este punto de vista.

³⁷ Por indicio se quiere decir un elemento que se repite a través de la obra, que adelanta la historia narrativa y que asume aspectos significativos por fuerza de su repetición.

acto amoroso. Las plantas que Montero encuentra en el patio también se asocian con la muerte: el beleño, la dulcámara, la belladona (p.46). Varias imágenes táctiles sirven al mismo propósito al sugerir el frío, opuesto al calor que simboliza la vida.

acto amoroso. Las plantas que Montero encuentra en el patio también se asocian con la muerte: el beleño, la dulcámara, la belladona (p.46). Varias imágenes táctiles sirven al mismo propósito al sugerir el frío, opuesto al calor que simboliza la vida.

3.- Temporalidad en *Aura*

El manejo general de la narración en segunda persona conlleva a que la novela tenga dos centros de atención y sea, a un tiempo, la historia de dos aventuras: la de un personaje que poco a poco va cobrando realidad, que vive para convocar mediante un hechizo mágico su juventud; y la de Felipe Montero, quien por tres días se mueve tras la voz imperativa de un narrador que lo hace posible.

Así, en el primer día se presentan todos los datos claves de la novela, descubriendo a los personajes: Felipe Montero, Consuelo, Saga, Aura y más tarde el General Llorente. El segundo día nos encamina a la realidad de Montero; conocer sus necesidades, sus deseos y la posibilidad de realizarlos, lo cual está señalado durante las primeras trece páginas, cabalísticas quizá. Y el tercer día de la historia, en el que prácticamente el tiempo se prolonga y la acción llega al clímax, marcando los puntos desencadenantes de la historia.

De este modo, el texto se presenta "como un ritmo de llenos y de vacíos, ya que no sólo es imposible contar todos los hechos en una sucesión lineal, sino que además, también lo es dar en el interior de una secuencia toda la sucesión de los hechos".³⁸

Estas secuencias adquirirán dos niveles diferentes: *el tiempo de la ficción*, en la que Montero lee un anuncio en el periódico, donde "se le solicita" para desempeñar la labor de secretario. Y *el tiempo de la narración*³⁹ o modo de expresión de la historia, contada en el *estilo indirecto*, por el que se va desde los sueños de Felipe Montero (que duran segundos), los cien años de la vieja Consuelo, hasta los tres días ya referidos de la vida de Aura.

³⁸ Butor, Michel. *Sobre literatura II*, pág. 119.

³⁹ Bourneuf y Ouellet, *La novela*, pág. 80.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Cada escena de las distintas secuencias adquiere un lugar, un tiempo y acción determinados que sugieren la ambigüedad de los personajes. Es decir que estas sucesivas reencarnaciones posibilitan la idea de la eternidad en la novela. Fuentes plantea la existencia de ciertas fuerzas espirituales en el universo, los espíritus antagónicos del bien y el mal. Para expresar esta manera de ver el tiempo, el autor sugiere una historia de dualismo: la transposición de una entidad por otra, creándose de esta suerte, un doble perfecto; y el sueño, como manifestación del subconsciente, advierte a Montero que Aura y Consuelo son una misma persona. Esta sustitución completa la reencarnación de Llorente en Montero y hace posible la unión con doña Consuelo. De esta manera Montero se engaña hasta el final, pues el espejismo ilusorio se mantiene hasta el último momento en el cual descubre a la luz de la luna "el cuerpo flojo, pequeño y antiguo temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también" (p.62). La transferencia de identidades en esta escena es total. Para Consuelo, Llorente vuelve revitalizado y se entrega a ella, reviviendo de esta suerte su juventud, particularmente su noche de bodas. Hay dos elementos que fundamentan esta aserción. Primero, en el segundo sueño Montero "rasga la falda de tafeta verde" (p.44); segundo, cuando doña Consuelo le dice a Montero que va a estar afuera todo el día, ella está vestida de novia (p.54). De esta escena doña Consuelo aparece en la cama, Montero le arranca "la bata de tafeta" (p.61) que no puede ser otra sino su vestido de gala. La noche de bodas representa su juventud.

Por otro lado el transcurrir histórico de la novela también cobra dualidad en tanto que Eugenia de Montijo, de las memorias en cuestión, es Carlota, es Doña Consuelo, es Aura, es Saga dentro del nivel fantástico; con lo que *Aura* es historia y ficción, vida y muerte. Nos lleva así de nuestra realidad a otra pasada y significativa para México mediante la presencia de

Eugenia de Montijo:

El General Llorente habla con su lenguaje florido de la personalidad de Eugenia de Montijo, vierte todo su respeto hacia la figura de Napoleón el pequeño, exhuma su retórica más marcial para anunciar la guerra franco-prusiana, lleva páginas de dolor ante la derrota, arenga a los hombres de honor contra el monstruo republicano, ve en el general Boulanger un rayo de esperanza, suspira por México... (p.56).

Hasta aquí la alusión al pasado histórico de México ya que alude a viejos palacios coloniales que nos sitúan en la vida de la Colonia de la que se hace remembranza a través de la numeración superpuesta que implica la superposición de la vieja cultura mexicana y la española, en la que se tergiversan nuevos rostros, edificios viejos, que ocultan los rostros desconocidos de la modernidad. El narrador nos inmiscuye en un tiempo histórico del que rápidamente nos sustrae con un claxon que suena con insistencia o con un pensamiento efímero pero de gran peso para la realidad del transcurrir monótono de la vida de la Ciudad de México:

Vivirás ese día idéntico a los demás y no volverás a recordarlo sino al día siguiente cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín, pidas el desayuno y abras el periódico al llegar a la página de anuncios, allí estarán otra vez esas letras...(p.12).

A partir de este nuevo suceso, se rompe el transcurrir cotidiano para llevarnos al momento en que Montero es "elegido" mediante el anuncio.

Así, el tema de la reencarnación y la eternidad van a ser continuados en la arquitectura: la vieja casona, expresiva de la superposición de dos épocas que producen un tiempo total. La casa tiene, además, un simbolismo que concuerda con una de las cuestiones en la novela: el tema

de la eternidad.

Unidad del tezontlé, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas... (p. 13).

El concepto de tiempo que extraemos de esta novela no es el cíclico que Paz rechaza y tampoco es el lineal que niega la pluralidad del hombre, pluralidad que Fuentes se complace en enfatizar a través del tema de la reencarnación; es un nuevo concepto que Paz llama *revuelta*, es decir el encuentro de un tiempo propio y uno total.⁴⁰

⁴⁰ Paz, Octavio. *Corriente alterna*, pág. 222.

CONCLUSIONES

La imagen del lector implícito en *Aura*, queda inscrita en el relato por el reconocimiento de un hecho de la vida cotidiana. Una serie de recursos de ficción narrativa como el paralelismo, que permite la creación de los dobles en el texto: un viejo-una vieja, un joven-una joven, ojos verdes de Aura- ojos verdes de Consuelo, vestido verde de Consuelo de las memorias, luz-oscuridad, hasta que éstos logren "ser completos en la simultaneidad de sus personalidades variadas", y las repeticiones que se llevan a cabo por la voz manipuladora del hipotético "yo", hablando directamente a Felipe con la persona verbal del "tú", a través de la cual le proporciona a aquél detalladas e insistentes indicaciones constitutivas del relato total, de lo que ha de *hacer, desear, pensar, sospechar, imaginar*, etc.; todo ello crea en el texto la ilusión de un mundo real que el autor instala en el mundo del lector⁴¹. Este proceso narrativo se fortalece por la maestría del narrador al "contar" la historia por boca del *otro* Felipe Montero, su subconsciencia de deseos y temores. Así, el relato de comienzo a fin, es un sueño largo e ininterrumpido, una cadena de sucesos, experiencias, sensaciones que nacen, viven y mueren en la imaginación de Felipe Montero⁴² donde la realidad (mezcla de sueños, anhelos y mitos) no es sólo una técnica narrativa usada para provocar sensacionalismo, sino que es más bien una representación simbólica de orden artístico. Resulta fundamental que la mezcla de realidad y fantasía en *Aura* proviene de los mismos problemas psicológicos de los personajes; todos los acontecimientos de la historia son parte de la subconsciencia de doña Consuelo.

⁴¹ Barthes, Roland. "El efecto de la realidad", *Lo verosímil*, págs. 95-101.

⁴² Mead, Robert. "Carlos Fuentes, airado novelista mexicano", *Hispania*, L, 2 (1967), pág. 233.

Esta aproximación crítica relativa al relato en general suscita, empero, no pocas interrogaciones. En primer lugar, si la novela ha de ser interpretada en función de la novela misma: es decir, la frustración profesional del joven historiador "cargado de datos inútiles", la debilidad de su carácter que no alcanza a explicar en forma convincente qué genera ese macabro mundo de locura. Pues todo lo que el lector llega a conocer de Felipe Montero no justifica ni armoniza con la desmesurada dimensión que alcanza ese engendro de pesadilla, fruto sin duda de una conciencia torturada y enfermiza; ni aclara el origen de la aberración erótica, ni el conocimiento y práctica del conjuro hechicero, satánico que son los pilares y el fundamento que forman y sostienen la compleja estructura del relato.

Por otra parte, si la narración no es un producto imaginario fraguado en la conciencia o subconsciente de Felipe Montero y éste llega en realidad a la casa de la viuda del General Llorente, donde experimenta todas las vivencias que supuestamente narra, entonces el personaje resulta demasiado cándido para ser verosímil. Difícil sería, además explicar la corporalidad de aura -Felipe la ve, escucha y palpa- como la encarnación de la juventud de doña Consuelo, mucho más cuando ambas mujeres aparecen juntas en repetidas ocasiones.

Por las razones apuntadas, descartando al joven profesor de historia como fuente del posible "yo", queda la alternativa de analizar al respecto las posibilidades que brinda el personaje femenino en cuestión: doña Consuelo. Dicha opción, abarca y explica muchas de las interrogantes que desde el inicio de la historia asedian al lector, ofreciendo a la vez respuestas que se apoyan en antecedentes de la propia novela. Adoptando este punto de vista, las memorias del General Llorente cobran de inmediato importancia fundamental y reveladora. A través de ellas, Fuentes, en rápida visión del pasado, descubre al lector periodos claves de la juventud de

doña Consuelo y perfila a grandes trazos su singular personalidad. Preciso es poner de relieve, tres características que la señalan. En primer lugar, se trata de una mujer que sufre de un agudo complejo de narcisismo y vive, en consecuencia, profundamente enamorada de su extraordinaria belleza física y de su juventud, lo que motiva en ella un mórbido temor a la vejez. Luego, como segunda característica, adolece de un desmedido apetito erótico, nacido probablemente de un imperioso pero frustrado anhelo de maternidad. Finalmente, rebelde ante la ironía de la vida, la joven esposa enloquece, entregada con tesón a buscar en la hechicería el elixir prodigioso que le asegure la juventud y fertilidad.

Felipe Montero, por tanto, a pesar de su indiscutible importancia, no es realmente el protagonista, porque sólo sirve a una concepción fantástica engendrada por doña Consuelo; y, al carecer de independencia, es instrumento de la anciana enamorada para realizar su sueño de juventud y erotismo.

Aura, por tanto, a la luz del presente estudio, 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 recrea en su imaginación a Felipe Montero como medio para obtener vivir sus sueños. Evade así la estéril soledad de su existencia y logra, merced a un esfuerzo que trasciende realidad y tiempo, vivir con los fantasmas engendrados en la inagotable fertilidad de su alma.

BIBLIOGRAFÍA

I BIBLIOGRAFÍA DIRECTA:

FUENTES, Carlos. *Aura*, Biblioteca Era narrativa, 15a. ed., México, 1979.

II BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA:

Estudios sobre Aura de Carlos Fuentes

MEAD, Robert. "Carlos Fuentes airado novelista mexicano", *Hispania*, L, 2 (1967).

OTERO, José. "La estética del doble en *Aura*, de Carlos Fuentes", *Explicación de textos literarios*, V, Núm. 2, (1976).

DURÁN, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, Facultad de Filosofía y Letras (Colegio de Ensayos), México, 1976.

DURÁN, Manuel. *Tríptico Mexicano*, Secretaria de educación pública, (SEP Setentas No. 81), México, 1988.

Carta de Carlos Fuentes a Gloria Durán, 8, diciembre, 1968. Citada por Manuel Durán, en *Tríptico Mexicano*.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios), México, 1989.

BEFUMO Y CALABRESE. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Ed. Fernando García Cambeiro, (Colección de Estudios latinoamericanos), Argentina, 1974.

OBRAS ESPECÍFICAS DE LOS TEMAS TRATADOS

BARTHES, Roland. "El efecto de la realidad". *Lo verosímil*, (trad. E. Molina), Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, Buenos Aires, 1970.

BATAILLE, Georges. *El Erotismo*, (Trad. A. Vicens), Ed. Tusquets Editores, 6a. ed. Barcelona, 1992.

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*, (trad. M. Toledo), Ed. F.C.E., 3a. ed. México, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I. El arte y la historia*, (trad. J. Aguirre), Ed. Taurus, (Colección Humanidades, No. 91, VI), 6a., ed., Madrid, 1992.

BOTTON BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos*, Colegio de Letras, UNAM (Opúsculos Serie Investigación), México, 1983.

BOURNEUF Y OUELLET. *La novela*, (trad. E. Sullá), Ed. Ariel (Letras e ideas, Instrumenta, 9), Barcelona, 1975.

BROWN, Norman. *Eros y Tanatos*, (trad. F. Perujo), Ed. Joaquín Mortiz, 2a.ed., México, 1980.

BUTOR, Michel. *Sobre literatura II*, (trad. C. Pujol), Ed. Seix Barral, 2a. ed., (Colección Biblioteca ensayo, 254), Barcelona, 1967.

CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*, Ed. Alianza Editorial (colección el libro de Bolsillo) 6a. ed. Madrid, 1982.

CIRLOT, Juan E. *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, (colección de Bolsillo), 6a. ed., Barcelona, 1980.

DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*, (trad. O. Barco y C. Ceretti), Ed. Siglo XXI Editores, 4a. ed., México, 1986.

- GARZON, Valdez. et. al. *Roland Barthes en Severo Sarduy*, Ed. Losada, 2a.ed., Buenos Aires, 1971.
- JAMES, Henry. *Los papeles de Aspern*, (trad. J.M. Valverde), Ed. Planeta (colección narrativa/6), Barcelona, 1978.
- JUNG, Carl G. *Arquetipos del inconsciente colectivo*, (trad. J.L. Pacheco), Ed. Paidós, 4a. ed., Buenos Aires, 1949.
- LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*, Ed. Alianza editorial (colección El libro de Bolsillo), Madrid, 1969.
- MICHELET, Jules. *La Sorcière*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1966.
- PAREDES, Alberto. *Manual de técnicas narrativas. Las voces del relato*, Ed. Grijalbo, México, 1993.
- PHILLIPS, John A. *Eva, la historia de una idea*, (trad. J. Utrilla), Ed. F.C.E., México, 1984.
- PAZ, Octavio. *Corriente Alterna*, Ed. Siglo XXI Editores, México, 1979.
- *Conjunciones y disyunciones*, Ed. Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1978.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Narradores de esta América*, Ed. Alfa (colección carabela), Argentina, 1969.
- ROUGEMONT, Denis. *El amor y Occidente*, (trad. A. Vicens), Ed. Kairós, 2a. ed., Barcelona, 1981.
- SARDUY, Severo. *La simulación*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Ed, Seuil, Paris, 1970.
- WORRINGER, Wilhelm. *La esencia del estilo gótico*, (trad. M.G. Morente), Ediciones Nueva Visión, (Colección Arte y estética), Buenos Aires, 1973.