

9
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



ANALISIS LITERARIO DE LA NOVELA AURA
DE CARLOS FUENTES.



T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

P R E S E N T A :

MELNAR COLLAO JIMENEZ

ASESOR: DE IGNACIO DIAZ RUIZ



MEXICO, D.F.

NOVIEMBRE 1998

COORDINACION DE ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

267120

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.

INDICE

	Pág.
Introducción	4
Capítulo I	
El realismo	18
Capítulo II	
Lo fantástico	682
Capítulo III	
El mito	102 2
Conclusiones	163 162
Anexo A: Cronología de Carlos Fuentes	174
Bibliografía	176 6
Hemerografía	182 0

Porque, sabiendo que después de miles de años lo único que ha logrado el hombre ha sido repetirse, tendremos acceso a esa nobleza de pensamiento que consiste, por encima de todo interés, en reconocer como punto de partida de nuestras reflexiones la grandeza indefinible de los orígenes.

Lévi-Strauss

INTRODUCCIÓN

Entre los narradores hispanoamericanos contemporáneos que innovan la narrativa destacan los de los años sesentas. Éstos se alejan de la expresión de los problemas rurales planteando agudamente la soledad del hombre de las grandes ciudades; recogen las preocupaciones existencialistas de la posguerra, recrean la literatura de introspección así como la narrativa fantástica.

Estimulados por una actitud cosmopolita, abandonan la problemática rural y el análisis sociológico. Al volver sus ojos hacia la ciudad, expresan los mundos interiores del hombre y se abocan a la invención de realidades fantásticas.

Exploran la relación entre realidad y fantasía; incursionan en los terrenos de la magia, la religión, el mito y la historia. Manifiestan profunda preocupación por el paso y el sentido del tiempo y realizan la crítica de la creación desde los ámbitos de la misma.

Estos narradores emplean modernas técnicas narrativas provenientes de Europa y de Norteamérica. Destacan: Julio Cortázar (1914-1984), quien en su narrativa multiplica ópticas o puntos de vista para expresar simultaneidad en los hechos que narra. Intenta

dar cuenta del caos, de la anarquía y del desorden de la realidad histórica; Gabriel García Márquez (1928), combina realidad y mito en sus obras, creando pueblos que emulan la evolución histórica; Mario Vargas Llosa (1936), que explora y explota la ambigüedad, los hechos insólitos y las historias simultáneas en sus novelas; Carlos Fuentes (1928), que en su narrativa expresa profundas reflexiones sobre la identidad mexicana, recrea la problemática urbana, el sentido del tiempo, la religión y la magia como sustento de algunas de sus novelas.

Entre estos escritores que pulen y refinan las estructuras de sus novelas, armando rompecabezas que, paradójicamente, siguen siéndolo, he elegido a Carlos Fuentes para realizar el presente trabajo de tesis. Carlos Fuentes es cuentista, novelista, dramaturgo, ensayista y cinéfilo cosmopolita que posee un profundo profesionalismo artístico. Publica en 1954 el libro de cuentos *Los días enmascarados*; en 1958 la novela *La región más transparente*; en 1959 la novela *Las buenas conciencias*; en 1962 las novelas *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*; en 1964 su libro de cuentos *Cantar de ciegos*; en 1967 dos novelas: *Zona sagrada* y *Cambio de Plei*, etc, etc.; hasta llegar su producción a 1998 con *Retratos en el tiempo*.

Fuentes representa el espíritu renovador que caracteriza a la narrativa latinoamericana contemporánea. Ha sido identificado como el líder del grupo de escritores denominado el *Boom*. Este movimiento ha sido definido en sentido negativo como un *estallido* de la narrativa hispanoamericana que sorprendió a los círculos literarios de ambos lados del Atlántico. En un sentido más

* Cfr. Anexo A: Cronología de la obra de Carlos Fuentes.

positivo se le ha definido como una ambiciosa promoción editorial que incluyó varias listas de autores bajo esta denominación.

En sentido satírico, como una mafia, como una elite, como un club de consagrados.¹ A más de treinta años, vueltas las aguas a sus cauces, las cosas cobran perspectiva. Gran parte de la crítica se equivocó, pecó de improvisación ante la imposibilidad de precisar qué era lo que realmente estaba ocurriendo en el mundo de las letras.

La obra de Fuentes expresa la búsqueda estética. En él existe la preocupación de renovar formal y temáticamente la literatura hispanoamericana como continuación del espíritu innovador que alentó a las vanguardias europeas e hispanoamericanas de inicios de siglo, así como de la novela europea y norteamericana del siglo XX.

Fuentes se distingue como el escritor latinoamericano contemporáneo que maneja mejor el desdoblamiento de personajes, la ambigüedad en las acciones de la narración, la exploración del ser del mexicano y la preocupación por el paso del tiempo.

¹ En cuanto a la incompreensión de esta generación veamos lo que dice Angel Rama: "... puede hacerse comprensible que yo haya satirizado al Boom definiéndolo como el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina, un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como las Academias, "en propiedad": los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier hasta Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa". Angel Rama, "El Boom en perspectiva", en Más allá del Boom: literatura y mercado, México, Marcha Editores, 1981, p. 83.

En sus historias plantea en forma novedosa la relación entre realidad y fantasía; se descubre el suspenso y el misterio en lo cotidiano de la urbe, construyendo un mundo geométrico en mutación constante que culmina en el mito. Escritor que incursiona en la irrealidad manejando como soporte de algunas de sus novelas la magia y la religión.

En el mundo narrativo de Fuentes se integran hechos pretéritos con hechos presentes de los personajes, como una forma de vivificarlo y de rescatarlo a fin de evitar su muerte. Los personajes y lugares tienen la función de eludir el olvido del pasado. Algunos personajes, al ser historiadores, urgan en el pasado; son protagonistas que viven en el pretérito, en lugares en donde se detiene el tiempo y evitan que se pierda su memoria; son instrumentos de recuperación del pasado, vehículos de añoranza del ayer y expresión nostálgica del mismo.

En sus obras, Fuentes ofrece un mundo *preustiano* que permite el rescate insólito del pasado en el presente. Hay una nostalgia hacia un idílico ayer tan poderoso que llega a cancelar el presente, convirtiéndolo en una mera promesa de retorno del pretérito. Hay una especie de petrificación de la historia en cuanto el presente se vuelve telón de fondo para la representación de un espacio-tiempo que de otra manera se perdería. Por lo mismo, los personajes actualizan el pasado y la desviación en el presente moderno de los signos vitales de un destino que muchas veces se vuelve trágico porque no puede acceder por sí mismo al escenario de su realización.

Es un narrador que ficcionaliza hechos pretéritos de la vida nacional que se diluyen en lo fantástico y en lo mítico. Es la recuperación de un pasado casi perdido, que tiene que ser acomodado a las condiciones de un doloroso presente. Es un demiurgo que supera la estrecha noción de que la literatura es una crónica de la realidad integrando a través del lenguaje, el mito y la estructura un mundo multisignificativo.

Enriquece la novela aprovechando los mitos. Aprovecha estructuras míticas y simbólicas que con un lenguaje novedoso transgreden el discurso narrativo tradicional del realismo a fin de transformar la realidad a través del mismo. En el centro de su concepción de novela considera que la misma es una realidad autónoma capaz de transformar la realidad debido a que es un acto de lenguaje. La realidad la conocemos a través de él, por ello sólo podemos cambiarla si le antepone un lenguaje polisémico que niegue la univocidad de la tradición literaria realista.

En sus obras filtra la gran deuda cultural de Hispanoamérica con los países del viejo mundo. En este sentido, en sus narraciones integra espacios de ambos mundos buscando renovar el arte de novelar. Aparecen espacios-tiempos pretéritos amalgamados con los del México contemporáneo. El cuento y la novela incursionan en otros horizontes ajenos a la temática rural que la había precedido. Así, en algunas ficciones la ciudad de México es la obsesión del autor. Es la ciudad imaginaria, irreal y autónoma en la que se integran versiones nada ortodoxas de la urbe con sus habitantes pasados, presentes y futuros.

Escritor que usa la magia y la religión como materia narrativa porque las considera las voces agazapadas, la rebeldía marginada, en suma, las voces del silencio. Usa el mito como cancelación de las diferencias, como superación de las contradicciones espaciales y temporales. Es una antena de lo invisible e increíble, una lente de una realidad secreta que por huidiza espera ser vivenciada. Es un instrumento de búsqueda de otra realidad más profunda y de apertura a expectativas vitales del hombre. No es sólo elemento de recuperación del ayer, sino también una forma de no cancelar el pasado en el presente proyectado hacia un porvenir muchas veces incierto.

Es un creador que usa técnicas novedosas en sus obras, como lo hace en *Aura*, donde la narración está en segunda persona. Representa la maestría de las letras hispanoamericanas al manifestar interés porque la actual novela sea lenguaje, estructura y mito, entre otras cosas.

La importancia de estudiar a Fuentes estriba en que es de los pocos creadores que enuncia su concepción estética sobre la novela contemporánea. Es interesante conocer lo que expresa respecto a la crisis de la novela. Expone que no ha muerto el género novela, sino el realismo en su carácter documental y testimonial.

Considera que ha muerto la novela realista porque expresa hegemonícamente la introspección psíquica de los personajes. Ésta los describe en situaciones que manifiestan relaciones socioeconómicas de las cuales ya se han ocupado otras disciplinas como la geografía, la psicología, la economía, la sociología y la política.

Abandonar el cultivo de la novela realista por su carácter documental, significa no expresar más la lucha del hombre con la naturaleza, no describir la figura arquetípica del dictador y dejar de manifestar la lucha de las masas campesinas e indígenas en pro de sus derechos. Los temas de la novela realista están ya popularizados y banalizados por el cine, la televisión, el psicoanálisis y la sociología, por lo que ha llegado a su desgaste, a su agotamiento.

Consciente del reto que significa el cine y la televisión, es de los narradores que en la factura de sus obras incrusta una rica gama de ideas, temas y teorías provenientes de otras disciplinas. Por ello, algunas narraciones están escritas para un público restringido. Al adecuarse al mundo cambiante que le tocó vivir, muchas veces ha sido incomprendido y duramente criticado, calificándose el contenido de su obras de demasiado intelectualismo.

El realismo fue una corriente artística en su época. En lo que va del siglo XX, con las revoluciones tecnológicas propiciadas por el avance de la ciencia, el progreso de las disciplinas sociales, la glorificación de los espectáculos de masas y la hegemonía de los medios masivos de comunicación, se ha ocasionado que la realidad narrativa propuesta por el realismo haya caducado al no expresar de manera novedosa las preguntas y respuestas surgidas de las inquietudes, los anhelos, las angustias y amarguras del hombre contemporáneo.

La preocupación literaria de Fuentes en torno a la novela lo hace ubicarse en la corriente cultural del México

posrevolucionario. Esta inicia cuando culmina el proceso de transición que va de la novela documental y naturalista, con la novela de la revolución mexicana, hasta una novela crítica y ambigua que tiene como exponente a Revueltas, Yáñez y Juan Rulfo.

Al situarse él mismo en la generación de fines de la década de los cuarenta e inicios de los años cincuenta, significa que accede a un grupo de escritores cuya creación novelística maneja un nuevo lenguaje con el que construye los mitos y las profecías de la época.

El destino de esta novelística no es la expresión de la encrucijada capitalismo o socialismo, sino la creación de una realidad con hechos maravillosos, ambiguos y contradictorios que buscan sustituir la cultura enajenada por otra que transforme la vida del hombre de la sociedad industrial.

La importancia de estudiar *Aura* está en considerar a Carlos Fuentes como un punto de partida para penetrar en la problemática acerca del estado actual de la narrativa hispanoamericana y universal.

Es indudable que el autor se ubica entre los narradores que innovan a nivel universal la narrativa. Considera que la nueva realidad novelística inicia con los grandes escritores contemporáneos como: D. H. Lawrence, James Joyce, Henry James, André Gide, Marcel Proust, Witold Gombrowicz, Franz Kafka, John Dos Passos, William Faulkner, Ernest Hemingway, William Golding, Susan Sontag, Malcolm Lowry, Italo Calvino, Miguel Asturias, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, y de quien al conocer sus cuentos deseó ser escritor: Jorge Luis Borges, entre otros.

Asimismo, ve en Miguel de Cervantes Saavedra al verdadero inaugurador de la novela moderna.

En este contexto de innovación de la narrativa es que se presenta esta investigación. En ella se enmarca esta novela de Carlos Fuentes, con la pretensión de dar una visión de las características de sus personajes, estructura y los temas de su contenido.

Este trabajo es un análisis literario que sustenta la hipótesis de que en *Aura* el autor supera el realismo literario, crea un texto fantástico que desemboca en el mito, y manifiesta a través de ella su concepción teórica acerca de lo que *debe ser* la novela hispanoamericana contemporánea.

También pretende comprobar que el abandono de la estética realista se debe a que el autor la considera una forma expresiva caduca, por lo que se incursiona en la narrativa universal que construye realidades fantásticas y míticas.

A la vez, con apoyo en los lineamientos teóricos expresados por Fuentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, me interesa saber por qué el novelista concibe que la novela aparte de ser lenguaje, estructura y mito, debe conquistar categorías narrativas como la ambigüedad, la personalización, la alianza de la imaginación y la crítica, el humor y la mitificación.

A fin de demostrar la tesis y esclarecer los objetivos de la misma he realizado un análisis temático con base en la descripción de los personajes, el lugar de las acciones, los acontecimientos, el tiempo y la estructura de la novela.

Ahora, si bien es cierto que en los capítulos que conforman el trabajo es notoria la presencia de la metodología estructuralista representada por exponentes de la talla de Roland Barthes, Tzvetan Todorov y Mircea Eliade, también es cierto que están presentes críticos, teóricos y creadores que mantienen diversas posturas ante el hecho literario. Entre ellos se encuentran Ana María Barrenechea, Flora Botton Burlá, John Brushwood, Claude Fell, Manuel Durán, Julio Cortázar, Octavio Paz, Arturo Uslar Pietri, Fernando Alegría, Elena Poniatowska, Gloria Durán, Carlos Fuentes, etc, etc.

En este sentido, en el aparato crítico de la investigación hay tendencia estructuralista; no obstante y a fin de enriquecer el análisis formal y temático de la novela de Fuentes, se recogen las aportaciones de la sociología de la literatura de Sara Sefchovich, de la crítica marxista de Ralph Fox, de la antropología de Margaret A. Murray, Joseph Campbell y Mircea Eliade, de la filosofía de Ramón Xirau y Harry Belevan, de la historia de Jules Michelet y Julio Caro Baroja, entre otros.

En el capítulo I: **El realismo**, intentaré exponer las características del realismo francés al inicio de **Aura**, así como el abandono de dicha corriente cuando los acontecimientos narrados trascienden la lógica del mundo verosímil y se plantea una realidad fantástica y mítica.

Analizaré el problema socioeconómico y existencial del protagonista a la luz del afán totalizador de la novela realista, el cual es breve y resulta obsoleto al no permitir expresar los complejos problemas de la sociedad industrial contemporánea.

Desarrollaré la idea de que Carlos Fuentes abandona el realismo, ya que en *Aura*, si bien parte de la representación de un mundo con visos de realidad, posteriormente deriva hacia situaciones ambiguas propias de lo fantástico, pues todo indica que quiso crear una novela fantástica.

Destacaré el significado del por qué el realismo es breve en la obra al analizar los problemas urbanos como la masificación, el tedio, la indiferencia, la rutina y la soledad de un intelectual que busca un mejor empleo en la ciudad de México.

En cuanto al capítulo II: *Lo fantástico*, analizaré que el escritor cancela la descripción del acontecer humano en el mundo verosímil buscando construir una nueva realidad para el protagonista. Así, destacaré que Fuentes cultiva como rasgo sobresaliente de la psicología del personaje la categoría de la duda como centro de lo fantástico. Al mismo tiempo, señalaré que esta cualidad de la obra corresponde a una de las preocupaciones renovadoras del autor para que la actual narrativa posea un carácter ambiguo.

En este sentido, explicaré que una característica de lo fantástico estriba en que en la novela se contrastan dos realidades que a partir del juego duda-disipación de la duda en las acciones de los personajes, generan la incertidumbre, la ambigüedad en las acciones que perciben los personajes.

Asimismo, me ocuparé en describir que lo fantástico se expresa a través de la antítesis. La obra finalmente concilia dos realidades opuestas: la moderna, expresada a través del personaje masculino en la que se representa la razón y la crítica; la antigua, que descansa en el lugar de los hechos, pero

principalmente en los personajes femeninos, en los que radica la magia y el amor.

Quiero saber por qué la obra es partícipe de la narrativa fantástica, por lo que deseo especificar que la duda del personaje en la percepción de los hechos es constante, de tal manera que se constituye en tema de la misma. Así, en el análisis describiré que el mecanismo narrativo en que descansa lo fantástico, su resorte principal, radica en el juego duda/disipación de la duda expresado a través del protagonista.

Además, expondré cuáles son los hechos fantásticos que aparecen en la obra, mismos que culminan en la angustiosa revelación de que Felipe Montero no es tal, sino que es el general Llorente; de que Aura no existió, pues era un halo fugaz sólo hecho posible por el quehacer mágico de la señora Consuelo empeñada en representar el pasado en el presente.

En lo concerniente al capítulo III: **El mito**, dilucidaré el quehacer mágico de la protagonista conforme a una conceptualización de lo que es magia y lo que es la religión, considerada ésta como un mito. En este sentido, explicaré las características del lugar, el tiempo, la estructura del lugar o templo en que se verifica los hechos del ritual en que se ven inmersos los personajes.

Al respecto, en el estudio de la obra tendré la meta de esclarecer que es a partir de la soledad del protagonista en un mundo cotidiano como se transita hacia una realidad mítica. Resaltaré que en ese nuevo ámbito se genera la crítica en torno a las circunstancias sociales que ha enfrentado la señora Consuelo

en el México moderno. Así, analizaré los elementos narrativos como son el tiempo, el lugar y los personajes, con la finalidad de saber como están estructuradas tanto la obra como la realidad sobrenatural en la que se resuelve el enigma.

Buscaré destacar que la realidad sobrenatural creada por la hechicera consiste en un espacio idóneo desde donde se da la crítica del racionalismo del personaje; a la vez, buscaré definir que la historia sagrada en que se resume **AURA** se expresa a través de características propias del mito del eterno retorno.

También pretendo dilucidar las características del ritual de magia negra y los fines que se persiguen. Por ello, delimitaré el mecanismo conforme al cual el protagonista accede al mito, esto es, cómo la obra adopta características existencialistas y surrealistas. Destacaré la importancia del sueño y su significado en la constitución de la nueva realidad. Quiero enumerar las situaciones en donde se da la interacción entre lo profano y lo sagrado como una característica más de las manifestación de que la estructura de la obra se constituye a partir de una serie de complejas antítesis.

Finalmente, expreso dos consideraciones: primero, en el trabajo emplearé **AURA** para referirme a la obra y Aura cuando se trate del personaje; segundo, en la elaboración del trabajo he empleado bibliografía y hemerografía amplia y actualizada que permite fundamentar las aseveraciones emitidas en la tesis que hoy someto a la consideración del lector.

El arte no es una imitación de la naturaleza sino su complemento metafísico, erigido junto a ella para sobrepasarla.

Federico Nietzsche

CAPÍTULO I

EL REALISMO

En el desarrollo de este capítulo se considera al realismo como la corriente literaria que surgió en Francia a mediados del siglo XIX. Está considerado como una forma expresiva cuyo nombre circuló como tal a partir de 1850. Aparece asociada a los nombres de Balzac, Flaubert y Stendhal, quienes se ocupan de narrar los fenómenos sociales, describiendo el mundo externo e interno de las clases sociales de su época.

Los escritores realistas descubren como nueva materia literaria los temas en torno a la vida común. Expresan, a través de la descripción objetiva, la vida de la clase baja, media y alta de la sociedad. Se ocupan del análisis físico y psicológico del hombre, del interés por el dinero y el ascenso social. Estos narradores se abocan a la descripción verosímil del mundo externo e interno de la sociedad capitalista de ese entonces.

Al distinguirlo del naturalismo, se considera a éste como una reacción contra el realismo ya que se inclina por la descripción de nuevos aspectos de la sociedad. En su intento de acercar la literatura a la ciencia, el naturalismo postuló la observación y la experimentación de los fenómenos sociales con base en la

descripción cuidadosa de la conducta humana en un ambiente descrito minuciosamente.

Esta corriente privilegió, en un tono de denuncia, los temas de la sordidez, la violencia y la sexualidad. Una de sus premisas literarias fue la de creer en el determinismo proveniente del medio ambiente y de la herencia, por lo que resaltó la miseria, los vicios, las enfermedades y taras del hombre.²

Carlos Fuentes inicia su novela conforme al realismo que ubica al enunciatario inmediatamente en un espacio y tiempo concretos: un cafetín de la ciudad de México de los años sesentas. Éste posee características que denotan la realidad inmediata de Felipe Montero: su sencilla vida cotidiana, su *viacrucis* económico y su crisis existencial.

Esta corriente asume la función totalizadora que permite describir la existencia del personaje de manera constante. Adquiere el tono de análisis social de su entorno inmediato. Así, la psicología del protagonista es delineada gracias a la descripción de sus acciones en ese medio que lo abrumba o aplasta y que no le permite la mínima fantasía o ensoñación.

El realismo de la obra posee características del siglo XIX al abocarse a la descripción minuciosa tanto del ambiente como de los personajes y sus acciones, así como al análisis social y

² Para deslindar la clasificación entre realismo y naturalismo se reconoce: "Llamar realistas a aquellos escritores que se interesan por plasmar la realidad con exactitud y en hacer de la sociedad, y particularmente de la clase media y de la burguesía, el centro de sus descripciones, y dar el nombre de naturalistas a aquellos que de manera consciente creen en un determinismo que parte del medio ambiente y de la herencia". Véase Cristina Barros, Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo, 2ª ed., México, Ed. Trillas, 1986, p. 90.

psicológico del personaje. Este resalta la vida monótona y la falta de sentido existencial de Montero en la ciudad. Se observa la descripción tanto de la vida cotidiana y rutinaria como de la psicología del personaje, pasando a un somero análisis de las relaciones laborales del mismo.

En el protagonista está representado el progreso material en el anhelo de obtener un mejor salario. Aparece expresada la crítica hacia las condiciones socioeconómicas paupérrimas por las que el profesionista especializado atraviesa en México. Así, resalta la carencia de oportunidades para el ascenso social; por ello, Montero se dedica a la docencia de manera obligatoria, pero anhela la investigación.

En AURA Fuentes enfatiza el papel del dinero para estimular la capacidad de iniciativa desarrollada por el protagonista. Este acude al lugar de la cita sólo hasta el segundo anuncio del periódico, temeroso de que dadas las extremas condiciones de competencia en el mercado laboral, alguien se le haya adelantado:

Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales... Recoges tu portafolio y dejas la propina. Piensas que otro historiador joven, en condiciones semejantes a las tuyas, ya ha leído ese mismo aviso, tomado la delantera, ocupado el puesto.³

En la novela se plantea una crisis de orden socioeconómico y existencial del personaje, en donde el aspecto cuestionado de

³ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, pp. 41-42.

manera predominante es la razón derivada de un intelectualismo y de un científicismo desmesurados.

Felipe Montero, prototipo del hombre moderno, vive mecanizado en su trabajo y utiliza de manera predominante su capacidad visual, pues es una exigencia de su cotidianidad urbana. La obra expresa no sólo la crisis de la razón y la crítica del predominio de lo visual en la vida moderna, sino que a partir de ella es como existe la posibilidad de revalorar en su justa dimensión la personalidad integral del hombre.

La característica general de esta descripción social y psicológica es la de asumir un ritmo medido en la exposición de los acontecimientos; para ello, la narración en segunda persona resulta idónea para crear ese tono de quien está ante la realidad que se cuenta.⁴

Un aspecto que indica la presencia del realismo de corte decimonónico, es la acerba crítica realizada desde la descripción detallada y minuciosa que capta la vida urbana. Sin embargo, éste es multifacético, pues, por un lado, muestra objetividad al describir lo externo, lo físico y en general, lo social. Aparece desde esta óptica la descripción de un aspecto de la ciudad; por otro lado, existe el sondeo del pensamiento del protagonista que, al ser un intelectual, se describe como un personaje exageradamente racionalista.⁵

⁴ Al leer una novela realista había que exclamar: "¡Que verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o cual personaje, parece que le hemos conocido". Benito Pérez Galdós, en Cristina Barros, *Op. cit.*, p. 80.

⁵ Los escritores realistas describían los fenómenos sociales a través de personajes tipo. Cristina Barros, *Op. cit.*, p. 75.

Este realismo se inclina por la descripción detallada de los hechos; por lo mismo, la crítica está enfocada a resaltar la contaminación de la ciudad, el tedio y la pobreza de Montero, la mediocridad del medio, así como la rutina aplastante de la sociedad consumista en que vive:

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 destacadas: Historiador joven. Nadie acudió ayer. Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos.⁶

El realismo adquiere un tono íntimo e introspectivo porque la crítica se verifica desde la inubicable conciencia del narrador. Esta denuncia se expresa conforme al juego narrativo que acertadamente señala Georgina García:

Tiene como elemento principal una narración enunciada en segunda persona del singular. 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.⁷

El realismo queda explícito en esta narración en segunda persona que describe fotográficamente el fenómeno socioeconómico y existencial de un intelectual subempleado. Cabe resaltar que, desde la mirada autodirigida del protagonista -pues él refiere su propia historia-, se realiza la aguda crítica social propia de esta corriente literaria.

⁶ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 42.

⁷ Georgina García G., Los disfraces: La obra mestiza de Carlos Fuentes, México, Ed. El Colegio de México, 1981, pp. 102-104.

Fuentes resalta mediante una descripción lógica y razonada de la conducta humana, la profunda crisis existencial de Felipe Montero, pues aparece inmerso en una amarga rutina laboral que lo ha mecanizado.

En la obra, la crisis psicológica del personaje está definida con nitidez al enunciarse su deplorable realidad económica. Se expresa su inconformidad al verse obligado a bajar su nivel académico, pues labora en una escuela particular en categoría de profesor auxiliar; asimismo, por estar en condiciones sociales asfixiantes derivadas de una masificación propia de las modernas urbes latinoamericanas como es la ciudad de México, y por la completa soledad en que se encuentra el hombre que vive en ellas.

La novela parte de un ambiente local donde se da la minuciosa descripción de la forma de vida que lleva el protagonista en la urbe: frecuenta un cafetín donde lee el periódico en la sección de empleos, realiza mecánicamente su quehacer docente. En general, expresa inconformidad por el empleo y repudia el medio urbano en que se desenvuelve.

En algunas novelas de Fuentes la ciudad de México es el personaje de las mismas. En ésta, en parte, la temática de la obra gira en torno a la realidad urbana, pues los hechos ocurren en el centro histórico de la ciudad de México. Al inicio, ésta es la expresión directa de la vida de Montero, pues contiene la desilusionada experiencia del sin sentido existencial en la urbe.

El anhelo económico de Montero se cumple. Una vez que ha presentado el examen de eficiencia se instala en su nuevo trabajo. Al cesar su preocupación por un mejor salario, estará en

condiciones de realizar la postergada investigación histórica que desea. A partir de aquí se observa que en el subsecuente desarrollo de la obra desaparece paulatinamente el realismo. La brevedad de éste en la novela obedece, según Ramón Xirau⁸, a la convicción estética en nuestros días de que el realismo literario de orden social, psicológico y referido a los hechos, está en crisis.

En esta novela de Fuentes aparece el abandono de dicha corriente porque a mediados de siglo se agudiza la tendencia narrativa hacia lo fantástico. En ella existe la intención de trascender la descripción de la realidad verosímil, empezando por hacerla ficción, es decir, se desea crear la irrealidad y la idealización de los personajes, ello como herencia del Modernismo, pero sobre todo por la fuerte presencia de las vanguardias europeas de inicios de siglo.

La novela se inscribe en esta renovación en la cual sobreviven el romanticismo y el realismo. En ella se incrusta la creación de mundos irreales, de realidades inconscientes u oníricas, la cancelación del tiempo cronológico y la instauración del tiempo sagrado.

En la obra existe la trascendencia de la realidad concreta de Montero. Desaparece la escenografía realista a fin de instalarlo en una circunstancia extraña que no olvida la otra en que se ha gestado, es decir, se da la coexistencia de mundos paralelos y opuestos.

⁸ Ramón Xirau, "Crisis del realismo", en César Fernández Moreno, América Latina en su literatura, 12^a ed., México, Ed. UNESCO-Siglo XXI, 1990, pp. 185-187.

Así, en *AURA* se observa la superación de la novela realista y el arribo a lo que es la nueva novela hispanoamericana. La historia verosímil se encamina hacia lo increíble a partir de los siguientes elementos: un historiador insatisfecho con su trabajo, un rechazo hacia el mundo comercial por el que se deambula cotidianamente y una oferta laboral bastante generosa que una vez aceptada, implica la condición de cambiar de domicilio.

Quizá por esto, Xirau⁹ ubica a Fuentes en la generación de los narradores hispanoamericanos recientes que agudamente plantean el problema de la relación entre la realidad y la fantasía, señalando que en cualquiera de ellos es fácil observar que lo que considerábamos realismo está en crisis.

En ese sentido, la ruptura de la tradición que viene de los años treinta hacen que las fuentes literarias del autor sean, entre otras, el surrealismo y los cuentos góticos, por lo que su obra incursiona dentro de la tradición fantástica. La búsqueda de otra realidad en esta novela de Fuentes desemboca en lo inverosímil; una especie de zona sagrada que gradualmente plantea una realidad de índole sobrenatural desde la cual también se denuncian los problemas urbanos de los protagonistas.

Hay que asentar cómo el escritor no soslaya los problemas urbanos de su tiempo al incorporar en su narrativa una profunda crítica social. Así lo hace Fuentes en *AURA* cuando describe los problemas socioeconómicos del protagonista, lo que incluye cierto compromiso o intención política.

⁹ *Ibid.*, p, 187.

Observo en esta novela corta que hay en los hechos de esta narración un contenido social profundo a como lo observa Vladimir Propp para otro género, él menciona que *El cuento fantástico refleja muy poco la vida corriente, todo lo que proviene de la realidad representa una forma secundaria*.¹⁰

Al respecto, algunos críticos señalan que en las novelas de Fuentes no hay profunda referencia a los problemas sociales del país. Entre ellos está Wolfgang Vogt¹¹ quien, desde una crítica somera, asienta que la visión de México expresada por Fuentes dado su alejamiento del país, es la que podría dar un extranjero. No obstante, en el siguiente pasaje de *AURA* se observa que ésta presenta una crítica seria a la realidad social. En el fragmento se puede detectar el deseo del personaje de alejarse del mundo mediocre en que vive, el cual está descrito a través del realismo, corriente que con esa última mirada hacia la ciudad, interpreto que el autor desea finalmente superar:

Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de ciencias naturales. Imaginas que el perro te sonríe y sueltas su contacto helado. La puerta cede al empuje levisimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones de autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado.¹²

Así, la crisis del realismo en las letras hispanoamericanas y la subsecuente búsqueda de otra realidad novelística representada

¹⁰ Vladimir Propp, "Las transformaciones de los cuentos fantásticos", en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México, 1980, p. 180.

¹¹ Wolfgang Vogt, Pensamiento y literatura de América Latina en el siglo XX, México, IESUG, 1986, p 174.

¹² Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 43.

en esta historia, es convergente con la concepción de nueva novela de Fuentes.

En ese sentido, lo anterior sirve para asentar que si bien es cierto que la novela incursiona en la tradición realista, también lo es que al abandonarla, revela que ésta no es la característica preponderante de la narrativa contemporánea. El preámbulo realista de *AURA* obedece a la intención novelística de Fuentes de finiquitarlo. Lo considera como la sobrevivencia del realismo burgués ya obsoleto en la literatura universal.¹³

Fuentes¹⁴ asevera que no ha muerto la novela, sino una forma específica que asume dicho género, esto es, la novela realista. Afirma que si el origen de la novela corresponde al surgimiento, reinado y caída de la burguesía, en ese caso, el novelista actual sería el testigo de la decadencia de la clase burguesa, y sólo estaría en condiciones de seguir describiendo la psicología de los individuos en relaciones personales y sociales en las cuales expresaría el tedio, la indiferencia y la monotonía de esa sociedad.

El inicio de la narración denota, según lo anterior, un mundo pasivo, monótono, tedioso e indiferente. La novela comienza con un cuadro específico y relativo a la vida de la urbe que corresponde a la época del proyecto denominado **Desarrollo Estabilizador**, que la

¹³ Se considera realistas burgueses a los escritores que emplearon en sus novelas los puntos de vista y el lenguaje de la gente común, ya que aparte de que describían sus vidas diferían poco de ellos en estos puntos. Consúltese Ralph Flores, "El ámbito del realismo", en El realismo mágico en el cuento hispanoamericano, 2^a ed., México, Ed. Premiá, 1990, p. 13.

¹⁴ Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, 7^a ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1984, p. 17.

burguesía mexicana llevó a la práctica a mediados de los años cuarentas, el cual entra en crisis a finales de los sesentas.¹⁵

Así, la vida concreta de Felipe Montero ocurre en México de la segunda mitad del siglo XX. *AURA* aparece en 1962 y plantea la crisis del México contemporáneo en el que el personaje posee un alto nivel intelectual; sin embargo, a través de él se da una visión desesperanzada y agónica de esa época. Queda expresado el ambiente de consumo y rutina social, así como el deterioro del mundo moderno, conjuntamente con la crisis del estilo realista en la novela, encaminándose hacia una alternativa que consiste en plasmar la realidad conforme a una nueva forma de novelar.

Al formar *AURA* parte de la nueva novela hispanoamericana, se abandona la descripción social a través del que podría ser un personaje tipo, Felipe Montero: un subempleado cuyo objetivo prioritario es obtener un mejor empleo. En suma, esta obra no pone en primer plano la descripción psicológica de los personajes, la ilustración de las relaciones de clase personales que caracterizan al realismo, para ir a la búsqueda de otra realidad: la realidad de los mitos y las profecías, construida mediante un lenguaje multisignificativo, ambiguo y poético.

Por consiguiente, el autor observa que la nueva narrativa hispanoamericana recrea una realidad acorde con la búsqueda estilística de infinidad de escritores europeos y norteamericanos que, por esa razón, participan en la tendencia literaria universal contemporánea:

¹⁵ Sara Sefchovich, México: país de ideas, país de novelas, México, Ed. Grijalbo, 1987, pp. 141-147.

Todos ellos regresaron a las raíces poéticas de la literatura y a través del lenguaje y la estructura, y ya no merced a la intriga y a la psicología, crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para lo real, a través de un mito en el cual se puede encontrar tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso.¹⁶

Una novelística mundial que es propiamente mito, lenguaje y estructura ya que se cultiva sustentada en el lenguaje idóneo para recorrer estos caminos. La convergencia de estas características en la novela permiten la trasmutación del tiempo cronológico en una categoría espacio-temporal propia de una nueva realidad, en donde el pasado está siempre dispuesto a ser presente, a representarse.

En *AURA*, Fuentes deslinda lo que es la novela tradicional y lo que es la nueva narrativa hispanoamericana contemporánea. Al respecto, señala que la primera poseía un carácter testimonial y documental; asimismo, circunscribe tales características a una influencia realista europea.

Existe la intención de romper con la influencia realista de origen francés, puesto que la obra presenta con nitidez lo que Jorge Ruffinelli resalta como una cualidad de la narrativa de Fuentes:

En otros términos, esta es una vieja dicotomía que Fuentes ha manejado muchas veces en sus libros: la tradición y la ruptura, la necesidad de vivir hacia adelante pero a la vez la absoluta necesidad de no prescribir nunca el pasado.¹⁷

¹⁶ Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, 7ª ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1984, pp. 16-21.

¹⁷ Jorge Ruffinelli, Texto crítico, México, Revista del CILLUV., No. 28, 1984, p. 115.

Lo anterior queda implícito en la novela con el manejo creativo de la tradición literaria. Al mismo tiempo, está la constante búsqueda de formas y temas que expresen de manera novedosa las preocupaciones del hombre de la sociedad mexicana industrial.

La ruptura con esta tradición realista aparece aproximadamente en la segunda década del siglo XX. El cambio, la revolución en el aspecto técnico de la narrativa revaloriza al modernismo y los movimientos de vanguardia. La nota específica del cambio es la introducción de la ambigüedad de las acciones en la narración, ya que ese es uno de los elementos nuevos en el destino dinámico de la literatura contemporánea, en donde la certeza y lo concreto de las acciones se trasmuta en incertidumbre, en donde el destino de los personajes con marca de fatalismo se transforma en acción contradictoria.

Nuestra narrativa ha evolucionado de un contenido testimonial, hacia una dialéctica histórica en donde la certeza se convierte en ambigüedad; de ahí que Montero sea, antes que nada, un historiador preocupado por el pasado olvidado, que muda su racionalismo en una duda angustiada, pues lo aparente al final es lo cierto y de lo que se tenía certeza, no queda más que la máscara.

En los hechos, en las acciones, que presenta *AURA* está la muestra de que la literatura hispanoamericana ha conquistado elementos que hacen posible el tránsito de una narrativa realista a otra donde se nota la presencia de la ambigüedad en los sucesos:

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.¹⁸

Escritor de síntesis, Fuentes es una ratificación, un testimonio, de que sólo puede existir el cultivo de cierto género literario cuando un mestizaje cultural, una transculturación ha echado raíces profundas. Sólo cuando se ha dado la asimilación lenta de la compleja tradición literaria se configura, tanto en el estilo como en la temática, una nueva narrativa como es el caso de la nuestra.¹⁹

AURA, prototipo de la nueva narrativa hispanoamericana, se inserta en la literatura hispanoamericana, cuya tendencia es la de instaurar un lenguaje poético, en trastocar lo real en irreal, en privilegiar el salto de lo real a la imaginación, en la consolidación de la irrealidad.

Nuestra novela es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura.²⁰

La tendencia de la narrativa hispanoamericana de ir hacia lo imaginario y lo fantástico, le permite al autor apartarse del tratamiento de problemas demasiado concretos y regionales como los de la ciudad de México representados en esta obra. El mundo

¹⁸ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 72.

¹⁹ Al respecto Fuentes expresa que la literatura cumple determinadas etapas que deben ser asimiladas y manejadas a fin de no tener que regresar a ellas con poca oportunidad de innovarlas. Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, 7ª ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1984, p. 11.

²⁰ Ibid., p. 32.

verosímil es el punto de partida hacia lo fantástico. Y no obstante su brevedad, dichos problemas apuntan hacia aspectos vitales como la contaminación, el desempleo, la soledad y el crecimiento urbano en la capital.

Concretamente, en la obra observo la existencia de una aguda crítica sobre la contaminación y el crecimiento avasallante de la urbe, la cual es y seguirá siendo, por no se sabe cuanto tiempo más, el núcleo cultural y laboral del país.

Novela de múltiples espacios significativos en lo social y en lo económico, en ésta irá desapareciendo gradualmente el realismo en el cual converge la crítica directa con la indirecta acerca de estos problemas sociales.

La primera se aboca a resaltar la ideología de clase media que encarna el protagonista al preocuparse por encontrar un empleo remunerado conforme a su elevado perfil intelectual, pese a que está consciente de la competencia en el mercado laboral, pues se encuentra en una sociedad capitalista.

En cuanto a la crítica indirecta hay que considerar únicamente la posibilidad de que el alto nivel intelectual de Montero es producto de la inversión pública en el sector educativo, y que así como existe el mal aprovechamiento de los cuadros profesionales por parte del sector público, se espera que sea la iniciativa privada la que se beneficie directamente con la explotación de ellos.

Recoges tu portafolio y dejas la propina. Piensas que otro historiador joven, en condiciones semejantes a las tuyas, ya ha leído ese mismo aviso, tomado la delantera, ocupado el puesto. Tratas de olvidar mientras caminas a la esquina. Esperas el autobús, enciendes el cigarrillo,

repites en silencio las fechas que debes memorizar para que estos niños amodorrados te respeten.²¹

Aplastante realidad en donde nada distingue al profesional Felipe Montero de un obrero calificado y enajenado con su trabajo cotidiano. Al moverse en un entorno capitalista, Montero vive su cotidianidad asfixiante al desempeñarse en lo académico en forma mecánica, informativa, acrítica y sobre todo impuesta por las circunstancias imperantes en un determinado orden de cosas que se describe desde la óptica del realismo.

La soledad y la pobreza del intelectual, debida a la insuficiencia salarial en el desempeño de su trabajo académico, son las causas de su inconformidad y de su crisis existencial. Sin embargo, aparte de resaltarse que es un subempleado, la crítica se orienta en forma aguda hacia la metodología educativa que las circunstancias le obligan a utilizar con sus alumnos de escuela particular.

Pedagógicamente, Felipe Montero usa el tradicional sistema bancario propio de la educación capitalista: memorístico, mecánico, informativo, acrítico y enajenante por carecer de creatividad. Realmente su desempeño académico se realiza bajo la siguiente situación laboral: **En una sociedad capitalista, la educación del trabajador (del profesor) tiende a su reproducción en cuanto a clase asalariada, que es obligada a vender su fuerza de trabajo a la clase capitalista.**²²

Ante estas circunstancias, aparece un elemento de renovación narrativa: las acciones ambiguas en *AURA* vulneran esta realidad social que resalta la preocupación existencial hacia el dinero y

²¹ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 42.

²² Miguel Escobar G., *Paulo Freire y la educación liberadora*, México, SEP., 1985, p. 61.

el exacerbado racionalismo de Montero. Aparece la duda, la vacilación, la incertidumbre en el actuar del hombre; la cual, al ser prolijada en la época moderna es como un bumerang que golpea al que actúa, al permitir resaltar la crisis existencial del individuo inmerso en la civilización occidental.

Hay una constante referencia crítica hacia el mundo externo. Así, Montero repudia el medio urbano en donde vive por la invasión de los negocios en la parte inferior de los palacios coloniales y por la contaminación del ambiente; a su vez, la señora Consuelo expone su crítica en un tono acre hacia el crecimiento de la ciudad:

-Ah, sí ... Es que yo estoy tan acostumbrada a las tinieblas. A mi derecha ... Camine y tropezará con el arcón ... Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras. Sólo muerta me sacarán de aquí.²³

El malestar existencial en torno a la gran urbe está en consonancia de perspectivas en ambos personajes. Así, mientras Montero con la mirada crítica la ciudad, pues condena su mundo bordeando los límites del nihilismo, la señora Consuelo es quien con entereza denuncia el asedio de que ha sido víctima por parte de ese monstruoso crecimiento urbano que todo lo avasalla.

Aunque en el relato la crítica hacia la ciudad es aguda, Montero le propone a Aura ir juntos al mundo exterior. Lo paradójico es que él le propone esta especie de retorno a sabiendas de que precisamente lo ha repudiado. Ella rehúsa tal idea, y él termina por quedarse. Es así como posteriormente

²³ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 55.

encontrará su destino e identidad al recuperar el pasado en el presente, a través del quehacer mágico de Consuelo.

Aunado a ello, aparece en la obra el problema de la identidad inestable del personaje masculino, la cual, según menciona John S. Brushwood²⁴, es producto de la vida moderna en las urbes en donde se observa un desmesurado crecimiento.

A través del tema de la identidad se exploran los límites de la dualidad de los personajes. Ello se expresa a través del recurso estilístico del desdoblamiento de personajes por partida doble. No obstante, al final Aura se desvanece, su presencia ha sido fugaz porque no existía. Su aparición ante Montero es sólo producto de la hechicería de Consuelo. Únicamente en Montero es donde se encarna el encuentro de la identidad bajo condiciones por demás insólitas, puesto que jamás sospecha el engaño en que cayó debido a su acendrado racionalismo.

En este orden de ideas, el desdoblamiento de personajes por partida doble es aparente, lo que existe en la obra es un simultáneo cambio de piel. En lo que respecta a Consuelo y a Felipe, hubo una metamorfosis. En lo concerniente a Montero se hace hincapié en su doloroso desmoronamiento racional que culmina con la pasiva aceptación de que su verdadera identidad es la del general Llorente, mientras que en el caso de la anciana, queda clara su ansiedad por recuperar la juventud y belleza del pasado encarnadas en la supuesta sobrina.

²⁴ Señala que el origen remoto del tema de la identidad inestable proviene del existencialismo filosófico que la narrativa europea manejó en la Segunda Guerra Mundial. J.S. Brushwood, La novela mexicana: 1967-1982, México, Ed. Grijalbo, 1985, p. 37.

AURA contiene la crítica hacia el crecimiento urbano estrechamente ligado al tema de la nostalgia por el pasado. Existe el tono nostálgico en esa crítica acre de Consuelo sobre la modernidad avasallante que intenta desaparecerla junto con el ayer. Sin embargo, es palpable el doloroso y esperanzado afán por recuperar el pretérito a través de la hechicería.

La nostalgia está en ese tono de íntimo dolor que expresan las memorias del general. Montero lee y descubre el misterio que envuelve el quehacer mágico de Consuelo. Penetra en la verdad de su destino al conocer, entre otras cosas, la impotencia del militar para procrear y el anhelo de Consuelo por conservar su belleza y juventud. En consecuencia, a través de la lectura el personaje conoce la causa de la nostalgia de la anciana hacia el pasado:

Sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados.²⁵

El anhelo de retorno al pasado es lo que hace que la obra exprese la nostalgia. La convicción de Consuelo de recobrar la pasada juventud y de perpetuar la del general Llorente en Felipe Montero, hacen que la novela manifieste desesperación, dolor y nostalgia acompañada de la esperanza.

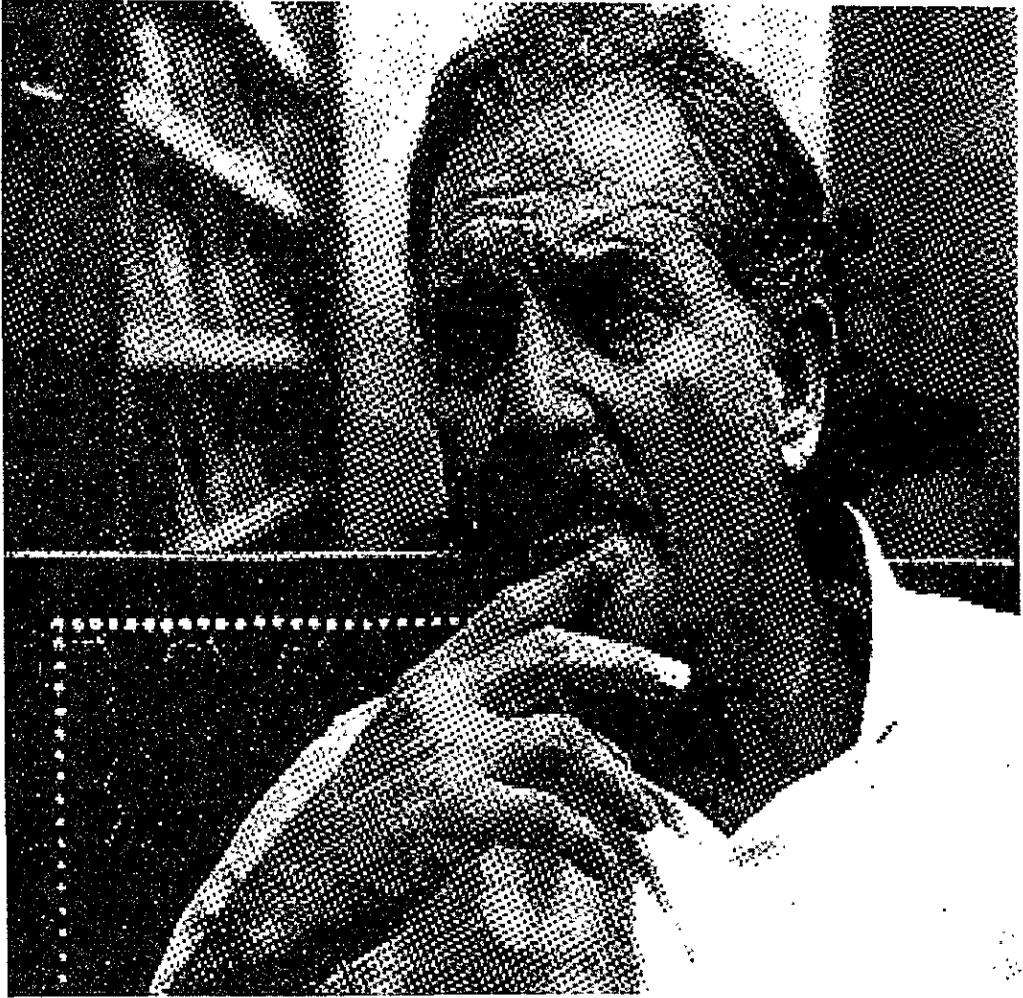
AURA es una novela que agudiza la connotación al resaltar la preocupación del personaje femenino por el significado y el sentido del tiempo. A su vez, a través del quehacer de la

²⁵ Carlos Fuentes, *Aura*, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 65.

hechicera se cuestiona la hegemonía de la razón en el hombre de la ciudad, proponiendo la reflexión sobre valores vitales casi olvidados: la imaginación, la magia, el amor y la religión, como paliativos de la soledad, el hastío y el vacío existencial.

Un tema de la novela, entre otros, es el expresar de manera profunda el problema del descubrimiento y recuperación de la identidad a través del mito del eterno retorno. La reflexión gira en torno a las condiciones socioeconómicas aplastantes que vive un intelectual que no sabe realmente quién es, pues vive un momento histórico cuyos ideales de progreso material le conducen al enajenamiento.

La vida inauténtica en la ciudad es cuestionada desde la mirada del protagonista a través de la descripción realista. No obstante, este cuestionamiento culmina cuando el personaje enfrenta la nueva realidad, y ésta significa para él un desgarramiento entre la tradición y la modernidad, entre lo antiguo y lo nuevo. Empero, es a través de Montero, a través de su mirada, como se nos reitera el cuestionamiento hacia el mundo cotidiano.



"Ahora, como escritor, yo sé que en la creación literaria y en general en la creación artística, no se puede crear nada nuevo sin tradición. No se trata de nostalgia, se trata de un elemento vivo porque lo portas en ti mismo, porque los tiempos se dan en el presente, porque estás recordando el presente. Ese es el pasado verdadero, estás deseando en el presente, y ese es el futuro alcanzable, el futuro tangible. En este tiempo presente, que es el tiempo real en el que la memoria y el deseo coinciden, ahí coinciden también el pasado y el futuro, y esta es la manera como al crear una obra literaria, una obra artística, tú permites que la tradición te alimente para tener una creación, pero al mismo tiempo sabes que sin esa creación no tienes una tradición viva sino un lastre nostálgico, un lastre muerto". Carlos Fuentes, "La pasión del futuro", en Nexos, Año 15, Vol. XV, No. 175, México, D.F., julio de 1992, p. 30.

Al ser la obra una búsqueda de la identidad conforme a la recuperación del tiempo pasado, debe resaltarse el rechazo que Montero externa ante el México moderno entregado al consumo material.

-Sí. Voy a vivir con ustedes.

La anciana sonreirá, incluso reirá con su timbre agudo y dirá que le agrada tu buena voluntad y que la joven te mostrará tu recámara, mientras tu piensas en el sueldo de cuatro mil pesos, el trabajo que puede ser agradable porque a ti te gustan estas tareas meticulosas de investigación, que excluyen el esfuerzo físico, el traslado de un lugar a otro, los encuentros inevitables y molestos con otras personas.²⁶

Por consiguiente, la denuncia de los defectos de la sociedad burguesa está cuando se lapida desde la mirada de Montero esa realidad contaminada. La crítica coincide con el uso del realismo desde el cual se verifica la denuncia sobre la modernidad que todo lo abarca, enmascara y destruye.

-Está bien, señora. ¿Podría visitar el jardín?

-¿Cuál jardín, señor Montero?

-El que está detrás de mi cuarto.

-En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa.²⁷

Las circunstancias del mundo antiguo, de los palacios coloniales, son graves. Las palabras de la anciana Consuelo resaltan el avance de la construcción de edificios modernos que desplazan a los antiguos, los cuales están en completo deterioro.

A través de la mirada y el breve diálogo de los personajes se critica la vida en la ciudad. Ésta refleja alto grado de incomunicación y enajenación del hombre que, paradójicamente, no obstante que viaja en autobús vive masificado pero solitario. Por

²⁶ *Ibid.*, pp. 48-49.

²⁷ *Ibid.*, p. 58.

consecuente, se puede decir que Fuentes enfoca el sin sentido existencial de las masas y del individuo en particular.

En efecto, existe la intención del autor de trascender la realidad absurda y materialista del protagonista descrita desde el realismo como medio de expresión de la clase dominante. El escritor trastoca el orden lógico y racional del mundo cotidiano al narrar hechos cuyo significado es impreciso. Las nuevas circunstancias que enfrenta Montero desvanecen una realidad aplastante por rutinaria y mediocre.

-Sí, comprendo.

-Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga...

-¿Quién?

-Mi compañía.

-¿El conejo?

-Sí, volverá.

.....

.....

-Le dije que regresaría...

-¿Quién?

-Aura. Mi compañera. Mi sobrina.

-Buenas tardes.

La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto.²⁸

En el lenguaje de los personajes existe un constante juego ambiguo referido a los hechos que dificulta la interpretación temática de la novela. Sin embargo, uno de los hilos conductores está en la confrontación entre la razón y la imaginación del protagonista al enfrentar los hechos. Esta confrontación pone en riesgo la capacidad aprehensiva de Montero, pues lo sitúa en los límites de la cordura y la locura.

Así, a través del diálogo de los personajes, pero también del lugar y el tiempo, el realismo se presenta en retirada conforme a la evolución de estos elementos narrativos. Ellos expresan una

²⁸ *Ibid.*, pp. 46-47.

serie de oposiciones entre las que podemos mencionar: pobreza-riqueza, razón-imaginación, vigilia-sueño, día-noche, la ciencia-la magia, tiempo dinámico-tiempo estacionario, modernidad-antigüedad, vida-muerte, realidad-irrealidad, soledad-comunión, juventud-vejez, presente-pasado y lo profano-lo sagrado (el bien-el mal).

En ese sentido, Carlos Fuentes construye una serie de antítesis a través de la novela con la finalidad de crear una pluralidad significativa con base en el contraste de los elementos narrativos.

...empiezas a distinguir: Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los Demonios Sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos...".²⁹

En cierta forma hay una visión maniqueísta en *AURA* que conjuga la oposición entre lo sagrado y lo profano, constituyendo una serie de antítesis como las antes señaladas. Realmente, la obra se constituye en una vasta antítesis con múltiples significados que atraviesan la narración a fin de dar cuenta de una realidad plural que en los recursos del realismo difícilmente podría expresar.

Queda asentado que en la producción literaria de Fuentes se observa la preocupación constante por la realidad mexicana en general, en especial por la de la ciudad de México. En *AURA* aparece el empleo de la estructura lineal que resulta idónea para

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

realizar la crítica hacia la monótona y masificada vida urbana a través del *modus vivendi* del protagonista.³⁰

La estructura está creada con base en el personaje, el lugar y el tiempo. Está reforzada con el uso de la segunda voz narrativa que conlleva a la construcción del perspectivismo representado, simulado y manipulable en la manera en que parece ser un narrador ajeno al personaje, quien enuncia los hechos. Éste resulta vital para denotar la inconformidad de Montero sobre la vida urbana contemporánea; además, para mostrar la crisis existencial del mismo.

A partir de la narración en segunda persona, en el libre fluir de la conciencia de Montero, se plasma la actitud desgarrada y vacilante entre lo moderno y lo antiguo, entre la razón y la imaginación, entre lo sacro y lo profano. Así, es en Consuelo y su esposo en donde se manifiesta la dolorosa disyuntiva entre la religión y la sensualidad.

Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que tú hacías eso de una manera tan inocente, por infantilismo e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica, decías que torturar los gatos era tu manera de hacer favorable nuestro amor, por un sacrificio simbólico.³¹

La religión, la hechicería y la seducción amorosa son característica de los personajes femeninos, pues son quienes tejen el sentido de la vida de los hombres. Al respecto, de los

³⁰ Para ampliar este aspecto consúltese: Claude Fell, "Situación de Carlos Fuentes", en Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, México, SEP-SETENTAS, 1976, p. 72.

³¹ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 64.

personajes asienta Claude Fell que **Todos los personajes de Fuentes viven quebrantados entre sus deseos imposibles y una realidad decepcionante, tejido de inseguridad y mediocridad.**³²

En la obra hay descripción realista que permite se enumeren los hechos correspondientes a dos mundos opuestos. Por un lado, se refiere la vida de un hombre solitario que rechaza lo moderno, que al incursionar en un mundo antiguo descubre la pasada vida amorosa de una pareja, por lo que al identificarse con el difunto esposo se entrega a una relación sexual que por lo dispar de las edades termina siendo grotesca.

Por otro lado, hay descripción realista en la expresión del tema sexual en la obra. En ella destaca la conducta sadomasoquista de Consuelo al despertar el deseo carnal en su esposo y ulteriormente en Montero. La relación sexual es un acto profano, una herejía, pues se realiza ante un altar. Inclusive llega a mencionarse que Aura, en su entrega, se abre como éste. Así, se describe que aunado al anhelo de volver a la juventud del ayer, se pueda reactualizar el deseo enfermizo de Consuelo por la relación sexual. En verdad, el lector está ante un caso neurótico que culmina en un arranque de pasión grotesca:

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,

³² Claude Fell, *Op. cit.*, p. 84.

buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna...³³

En el desarrollo de la obra se traslapan dos mundos: el mundo moderno, es decir, el profano, y el mundo arcaico, el sobrenatural. Al ser expresado el mundo moderno en la psicología racional de Montero, y al resquebrajarse ésta, se observa su paulatina desaparición, pues el personaje queda inmerso en la nueva realidad. Inicialmente no comprendía los actos simultáneos de Consuelo y Aura, y sólo hasta que les encuentra explicación en las memorias, su razón es dominada; lográndose con este recurso, entre otras cosas, la ruptura de la estructura lineal de la historia.

Al trastocar lo verosímil con la ruptura del orden cronológico de los hechos, no tan sólo se supera la estructura de la novela tradicional, sino que también se toma una distancia entre el presente y el ayer, se dilucida entre lo que es una realidad verdadera y lo que es una máscara. Al volverse lector de su historia, el protagonista no sólo interrumpe las acciones que ocurren cronológicamente en el presente, sino que desrealiza los hechos concretos que tenía como auténticos en ese preciso momento.

Lo verosímil se vuelve inauténtico. Lo inverosímil se vuelve verdadero. El abandono del realismo implica la ruptura con el mundo moderno, pues se da con la incursión del personaje en otra realidad. Hay que tener presente que si bien es cierto que el personaje vive una realidad insólita, también es cierto que la comprensión de ésta la deberá descubrir Montero leyendo la

³³ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, pp. 79-80.

narración de las memorias, las cuales están ordenadas en tres folios.

Este recurso le permite al autor alejarse más del realismo, pues interrumpe el conocimiento de la historia pasada cuando así conviene; por ello, coincido con lo que expresa Federico Patán al respecto:

Fuentes necesitaba alejarse del realismo decimonónico. Una razón, porque lo consideraba cumplido en sus posibilidades; otra, porque dificultaba la búsqueda de un lenguaje propio; una tercera, porque la problemática de la sociedad y la mente contemporáneas exigen métodos de exploración que se adecúen al nerviosismo, la intensidad, la incertidumbre del mundo actual. Tal vez sea de lamentar la desaparición de aquel Fuentes tradicional, pero la elección hecha nos parece clara y necesaria.³⁴

Esta postura de Carlos Fuentes de abandonar el cultivo de la novela realista al juzgarla obsoleta no es nueva. Estaba presente en las generaciones de escritores realistas que, en su constante búsqueda de técnicas y temas para sus novelas, estuvieron conscientes de la crisis de su arte novelesco.³⁵

Es importante reflexionar sobre la concepción de nueva novela hispanoamericana que sustenta el autor de *AURA*. Es posible conocer los problemas que enfrenta el escritor a fin de superar los cánones de la narrativa tradicional; al mismo tiempo, permite adentrarse en la solución encontrada al respecto por el mismo Fuentes en las décadas de los cincuenta y los sesenta. Fuentes sintetiza de la siguiente manera lo que piensa acerca del arte de narrar:

³⁴ Federico Patán, Contrapuntos, México, Ed. UNAM, 1989, p. 98.

³⁵ Para ampliar lo concerniente a la crisis del realismo en el siglo XIX acudir a Ralph Flores, *Op. cit.* pp. 11-16.

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. Personalmente resolví el problema con lo que llamo el realismo simbólico. Quizá se pueda afirmar, y la clasificación es arbitraria, que se escriben únicamente tres tipos de novela: las que cobran sentido mediante referencias y alusiones que provienen del mundo exterior (la novela naturalista); las que sólo existen para sí y se consumen a sí mismas (las de Robbe-Grillet, por ejemplo); y las grandes novelas, aquéllas que tienen, al mismo tiempo, una validez interna dentro de su estructura novelística y una validez externa. Es decir, que la tabla de realidad externa sólo tiene validez en función de la novela misma, y viceversa. Es ésta el tipo de novela que me interesa escribir.³⁶

El resquebrajamiento psicológico del personaje es lento. De ahí que la búsqueda y creación de una realidad más profunda, tenga como premisa partir de una representación de la realidad común igual a la que hasta ese momento ha vivido Montero.

Ante un mundo debidamente organizado por un perspectivismo lógico y racional correspondiente a una época moderna, científica y tecnocrática, el cambio de escenario ubica a Montero en el umbral de una zona sagrada identificable por la oscuridad que ocasiona desorientación espacio-temporal.

La novela, como espejo crítico de una realidad externa, gira en torno a un perspectivismo en crisis que manifiesta su caducidad ante el umbral de esta subrealidad. El personaje traspone el umbral, lo que conlleva al abandono de una realidad que, por consumista, es absurda. Hay toda una actitud de negación, de rechazo, en fin, nihilista, de Felipe Montero hacia su mundo.

La puerta cede al empuje levisimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y

³⁶ Emmanuel Carballo, Protagonistas de la literatura mexicana contemporánea, México, Ed. UNAM, 1986, p. 537.

autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado.³⁷

Ante este mundo absurdo que se lapida al cerrarse el zaguán, aparece la oscuridad como algo que borra el mundo externo. No obstante, los parámetros bajo los que se aprehende la realidad no son fáciles de transformar.

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. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda te advierte desde lejos.

-No... no es necesario.³⁸

La oscuridad, la penumbra, brinda la posibilidad de recobrar el sentido de la orientación al poner en crisis la capacidad visual. Culmina la experiencia con la recuperación de ciertas dotes sinestésicas del protagonista. El oído suple la vista:

Piensas en todo esto al seguir los pasos de la joven -te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta- y estás ansiando, ya, mirar nuevamente esos ojos. Ascendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbarte aún a las tinieblas.³⁹

Trasponer el zaguán implica desvanecer el escenario realista que sirve de punto de partida a la novela. Con esto se da pie para que el personaje borre con la mirada el mundo en que ha vivido, pues se menciona que es por última vez que lo observa.

La crítica existencial que la novela hace del presente del hombre es relativa. La actitud nihilista de Montero hacia su realidad no es absoluta. El rechazo del presente mediocre en que

³⁷ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 43.

³⁸ Ibid., p. 43.

³⁹ Ibid., p. 49.

vive no es total, pues posteriormente manifiesta su deseo de reincorporarse a él junto con Aura. Quizá el anhelo de retorno es debido al miedo, al terror ante lo desconocido e inexplicable encarnado en la anciana Consuelo. Asimismo, cabe observar que el sentimiento de heroicidad que ha surgido en Montero al creer que debe salvar a la sobrina de las garras de la tía, es relativo, imperfecto y quizá falso, como corresponde a un hombre de la época moderna:

...te preguntas si la señora no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha, si la muchacha, tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja, sombría. Le sería, sin embargo, tan fácil escapar mientras la anciana dormita en su cuarto oscuro. Y no pasas por alto el camino que se abre en tu imaginación: quizás Aura espera que tú la salves de las cadenas que, por alguna razón oculta, le ha impuesto esta vieja caprichosa y desequilibrada. Recuerdas a Aura minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar enfrente de la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven.⁴⁰

El rasgo relevante de Montero no es la heroicidad.⁴¹ Se puede creer que éste se ha trastocado por el racionalismo propio de la época moderna. Pero esta imagen racionalista que pudiera ser total, finalmente desaparece, dando paso a la pasión y al amor. En AURA sólo inicialmente se expresa una imagen racional total de

⁴⁰ Ibid., pp. 60-61.

⁴¹ Realmente el protagonista no es un héroe porque no ha podido vencer sus limitaciones históricas; además, como que el hombre moderno por sus mismas circunstancias socioeconómicas tiene impedido convertirse en héroe: "El héroe ha muerto en cuanto hombre moderno: pero como hombre eterno -perfecto, no específico, universal- ha vuelto a nacer". Consultar: Joseph Campbell, El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, México, Ed. CFE., 1972, p. 26, 35 y 41.

Montero, posteriormente se exploran los distintos comportamientos psicológicos del ser humano.

Arturo Uslar Pietri observa ese contraste en la historia del arte contemporáneo. Enfatiza que en éste no aparece esa imagen dominante del hombre, sino que por el contrario, existe toda una actitud de perplejidad, de búsqueda, de duda, de vacilación, de tanteo, en la que cada hombre está reducido a la condición casi de un aventurero, que por su propia cuenta busca su camino.⁴²

En apariencia, Felipe Montero refleja inicialmente los rasgos dominantes de lo que pudiera ser la imagen básica del hombre contemporáneo. Sin embargo, se observa que en lo más íntimo de su psicología positivista se manifiestan síntomas de inconformidad, de rebeldía ante la masificación, la contaminación y el consumismo.

En síntesis, la imagen psicológica que da Fuentes del historiador Felipe Montero es la propia del hombre abandonado, incomunicado y perdido en la soledad de la metrópoli. A través del realismo psicológico expresa la imagen del individuo desamparado y sin rumbo, producto de una época que busca el confort material por vía de la industrialización.

El rechazo del personaje hacia su entorno no es más que la predisposición hacia la búsqueda y el tanteo de encontrarse a sí mismo. En parte, lo que está detrás de la postura estética de Fuentes es la expresión de la imagen decadente y hasta pusilánime del hombre moderno. La imagen novelada del *homo sapiens* es de completo desamparo y hastío existencial con su medio, reflejando duda, inconformidad, extravío, angustia, enajenación y búsqueda del ser.

⁴² Arturo Uslar Pietri, En busca del nuevo mundo, México, Ed. CFE., 1969, pp. 108-109.

Arturo Uslar Pietri observa que el arte contemporáneo no sólo plasma una imagen múltiple del hombre actual, sino que los mismos modos de expresión que posee son mucho más anárquicos, es decir, menos unitarios que el de alguna otra época, por lo que existen hoy en día las formas más diversas de expresión artística y las búsquedas más opuestas aunque en el fondo complementarias.⁴³

En la búsqueda por nuevas formas y temas de expresión, Fuentes destaca la crisis del racionalismo. En esta narración ofrece la aparición de la irracionalidad en el protagonista ante una realidad insólita. Esto lo hace coincidir con Uslar Pietri cuando éste menciona que el arte contemporáneo tiende a lo irracional en la manera que repudia la razón.⁴⁴

En ese orden de ideas, la novela plantea una subversión del mundo real al agregársele un mundo desconocido con visos de ser ilógico, es decir, existe un trastocamiento del orden espacio-temporal en los hechos al pasar de lo diurno a lo nocturno, de lo visible a lo oculto. Pareciera que Fuentes tratara de que la estructura de la novela simulara ser, con base en el cambio de escenario y a un juego de luz y sombra, un espejo del funcionamiento de la mente humana:

CIUDAD-DÍA-CONSCIENTE
MODERNIDAD-RAZÓN
LUZ-VIGILIA

CASA-NOCHE-SUBCONSCIENTE
ANTIGÜEDAD-IMAGINACIÓN
OSCURIDAD-SUEÑO

⁴³ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁴ En sentido general: "El arte se hace irracional, expresa la voluntad de ir contra la razón, contra lo que es razonable, contra lo que es lógico, contra lo que es explicable, comprensible y analizable. No importa no tener sentido, o más bien, se busca no tener sentido". *Ibid.*, p. 113.

En la resolución de la novela el hombre queda absorto y en silencio ante su verdadera identidad. El personaje pasa de una actitud de duda, vacilación y desconocimiento, a una de reidentificación, en suma, de conocimiento gracias no a la razón, sino al sueño y a la magia, es decir, a la imaginación.

Podrá no haber filósofos en un país o en una época determinada, pero mientras haya novelistas, habrá discernimiento sobre el ser. Así, resulta evidente que al expresar el desenmascaramiento de la identidad, la novela inclina a pensar que a través de la irracionalidad representada en el personaje, es como podemos irnos conociendo.

Al respecto, pudiera considerarse que en la novela hispanoamericana contemporánea estamos descubriendo nuestro ser. Por consiguiente, la ficción nos permite descubrir que **no somos lo que creemos que somos, que los demás no son lo que creemos que son, que estamos constantemente descubriendo seres monstruosos en lo que nos rodea.**⁴⁵

El mexicano empezó a conocer su identidad gracias a la filosofía sobre su ser. Aparece la revelación de su ser en la novela. El contexto es la corriente de pensamiento que culmina en 1950 con *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz; según ésta, continuamente observamos una carencia profunda de lo que realmente somos, pues dadas nuestras complejas raíces, no somos lo que realmente creemos ser. Constantemente estamos ante el horror de descubrir cierta familiaridad en lo que nos rodea, por lo tanto, lo demás, lo otro, no es como habíamos creído que era.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

El individuo está en un mundo deshumanizado, desconocido y vacío. Arrojado en éste, el grave problema reside en el enfrentamiento con su personalidad íntima, principalmente la del ámbito onírico, la que le atemoriza porque le revela que todo lo que le rodea tiene que ver con su identidad, que existe su huella y parte de su ser en los afanes y sueños de otros hombres; que precisamente él vive y renace en cada uno de ellos.

La novela se desarrolla en sentido inverso al de la civilización occidental, al partir de la época científica o de los hombres hacia la época primigenia o mágica, pasando por la de los héroes. Visión retrospectiva de la historia en la manera en que se invierte el orden evolutivo de la humanidad en la narración, no partiendo de la época mágica a una científica, pasando por una religiosa a como lo expresa Xirau cuando explicita a Vico señalando que:

Los pueblos empiezan por tener una vida basada en la sensación; pasan después a una vida fundada en la fantasía, para, en última instancia, llegar a la edad de la razón. Llama Vico a estas tres edades, respectivamente, la época de los dioses, la época de los héroes y la época de los hombres.⁴⁶

Al trascender el realismo, la novela expresa la visión global del mundo a través de la concepción mítica de Consuelo. Esta se ve reforzada por los escritos de su esposo. Para ella las memorias de su cónyuge son de un estilo refinado, pulido y culto, en contraste con la opinión de Montero, para quien desde el primer instante los escritos son de suma sencillez.

⁴⁶ Juan Bautista Vico, Cit. por Ramón Xirau, Introducción a la historia de la filosofía, México, Ed. UNAM., 1983, p. 250.

Al interior de la obra existe una somera crítica al estilo decimonónico de las memorias del militar. A través del historiador se enuncia una breve crítica a la tradición estilística caduca del realismo. Aparte de la crítica hacia el estilo de las memorias del general, existe en la novela el recurso de yuxtaponer dos historias paralelas, coexistentes y contradictorias que finalmente se concilian en un tiempo indefinido.

En la narración los destinos de Montero y la señora Consuelo se dilucidan en las memorias. A Fuentes le permiten avanzar o interrumpir ambas historias en el momento preciso, de tal suerte que la novela yuxtapone un plano real y un plano sobrenatural.

El recurso permite sobreponer un plano sobre otro a través de la obra. Ello le facilita al autor alejarse del realismo y crear una atmósfera irreal que ahonda el valor semántico en dos sentidos temporales que parecen antitéticos e irreconciliables: el pasado, que vuelve mediante la magia y cuyo significado está expresado en las memorias; y el presente, que se desenmascara y enriquece con el descubrimiento de aquél.

Fuentes concilia pasado, presente y futuro en un instante mítico. El pasado reencarna en Montero en una habitación de la casa de Donceles 815, marcándole con ello el inicio de algo nuevo y consciente de sí mismo, de la historia revitalizada, de una representación del pasado.

Por otro lado, el revisionismo histórico que caracteriza a los escritores del **BOOM** cobra en Fuentes matices idealistas. Expresa en **AURA** el reinicio fuerte y depurado del pasado en un presente urbano mediocre y decadente, vivido por un hombre joven

en el cual encarna el pasado, la tradición. La historia del hombre está en las olvidadas raíces del hombre.

En esta obra de Fuentes, el tema de la identidad dudosa se resuelve gracias al revisionismo histórico realizado por Montero en las memorias del general Llorente. En *AURA*, la ambigüedad se resuelve en el encuentro de la auténtica identidad que conduce al desenmascaramiento de la realidad insólita de los personajes:

La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es ... eres tú. Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú.⁴⁷

El desenlace de la historia es el retorno de la conciencia del pasado en el presente. El reconocimiento de Montero como ser histórico, como si el espíritu cobrara conciencia de su concepto y reconociera que se gesta en el devenir histórico conforme a un plan predestinado que lo conduce a ese domicilio, a ese destino.

No obstante, el personaje no recobra la conciencia del pasado en el presente conforme a la razón, sino que es pese a ésta. Realmente, no es él quien logra dilucidar el enigma, sino que se debe al quehacer mágico de Consuelo.

Lo anterior conduce a la eliminación del racionalismo, ya que es sólo por encima de él, como el hombre moderno puede captar la totalidad del mundo e intuir la realidad más profunda, es decir, las raíces míticas de su historia.

Desde la óptica del lector, el clímax de la novela está en saber cuál es la verdad sobre la vida del personaje. Este resulta

⁴⁷ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, pp. 77.

encarado ante su identidad por los caminos del mito, instaurando el pasado en el presente, con la cancelación del juego de espejos que simulaba el doble desdoblamiento de personajes.

En *AURA* Fuentes realiza las posibilidades de la narrativa hispanoamericana al manejar dos planos que interaccionan violentamente: el mundo de los hombres en lo que de real y cotidiano es, y el mundo sobrenatural por inesperado, inusitado e insólito.

Esta modalidad consiste en la confrontación entre ambos planos: lo real y lo sobrenatural, con el resultado de que se gestan las acciones ambiguas entre ellos. La novela expresa la aguda crítica hacia lo verosímil desde un personaje del mismo plano, Montero, que incursiona en lo sobrenatural. Asimismo, también ocurre a la inversa, la crítica se reitera a través de la óptica de un personaje del plano de lo sobrenatural, Consuelo, hacia el plano de lo real.

El resultado de tal confrontación implica que la obra exprese progresivamente la hegemonía de lo sobrenatural. Este aparece yuxtapuesto al mundo real desde el anuncio del periódico. Así, la novela adquiere una multiplicidad significativa al conciliar desde el principio lo que será la posterior interacción violenta de los planos.

Esto permite crear una atmósfera de suspenso y misterio semejante al de la novela gótica. Asimismo, incluye artificios utilizados en la narrativa de corte policial que consiste en ir dejando pistas o hilos sueltos que cobran pleno significado sólo cuando Montero descubre el enigma.

La trascendencia de que esta novela supere el realismo consiste en que postula que la realidad no tiene una significación unívoca, sino una pluralidad de significados. La connotación de AURA la hace colocarse cerca de la influencia de Alfonso Reyes con su cuento fantástico *La cena*.

En él existe la misma cantidad de personajes que en AURA. También está la temática de la hechicería realizada por los personajes femeninos, los cuales curiosamente guardan un similar parentesco entre sí. Además, existe un juego en torno a la dualidad de los personajes femeninos y masculinos que ahondan la complejidad de significados que posee la realidad, tocándose de manera magistral el mismo tema de la identificación del protagonista masculino con un personaje del pasado mediante la fotografía de un general ya fallecido que, al igual que el general Llorente, radicó en París.

En estas obras la confrontación de ambos planos produce acciones ambiguas, las cuales culminan en la crisis racional que viven ambos protagonistas. En ellos surge la intuición de que algo está necesitando de su presencia, pues no son ajenos a los hechos del pasado.

En la obra de Fuentes, la aparición de la realidad ambigua logra trastocar los parámetros mentales de Montero, quien manifiesta conductas casi irracionales después de investigar y posteriormente refugiarse en su recámara.

Corres al vestíbulo, la sala, el comedor, la cocina donde Aura despelleja al chivo lentamente, absorta en su trabajo, sin escuchar tu entrada ni tus palabras, mirándote como si fueras de aire.
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.⁴⁸

Antagonismo que revela la existencia de una tensión peligrosa entre dos mundos: El moderno en lo que tiene de aplastante, rutinario, unívoco, lógico y racionalista, que paradójicamente, aunque es dinámico y progresista, se presenta como si ya hubiera tocado fondo, es decir, ya no posee mitos: por lo tanto, es decadente y enajenante. El antiguo, en el cual se expresa una nueva lógica que a primera vista aparenta ser confusa, irracional, fragmentaria, estática, pero que plantea valores vitales como el amor, la pasión, la heroicidad, la magia, la religión, en fin, posibilita situar al personaje en una especie de zona sagrada.

El miedo desmedido del personaje manifiesta que *AURA* es la novela de la transgresión del mundo estable al incorporar una nueva realidad sustentada en un ritual que se resuelve en lo sagrado. En ella, lo fantástico desemboca en la dimensión mítica de la vida. Es la creación de una realidad paralela a la historia objetiva. El autor reconoce en cierta manera la presencia literaria de Cervantes en la actual narrativa cuando al respecto enuncia que:

Cervantes ha fundado la imaginación moderna: la poesía, la pintura y la música reclamaran después idéntico derecho de ser en sí mismas y no dóciles imitadoras de una realidad a la cual sirven reproduciéndola, pues el arte no reflejará más realidad sino crea otra realidad.⁴⁹

La crítica de Fuentes hacia la novela realista consiste en considerarla una creación de la sociedad capitalista que no ha

⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁹ Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura, México, Joaquín Mortiz, 1983, p. 93.

dado, ni dará, si sigue por ese camino, una expresión integral del hombre en esa misma sociedad en que está inmerso.

En ella, Montero aparece como una individualidad que está en oposición a la vida colectiva debido a su solitario existir. La individualidad de Montero es dolorosa en la sociedad encargada de centrarlo y definirlo con respecto a lo externo, pero que también lo limita, margina, restringe y niega como ser de imaginación.

En ese sentido, la novela se diferencia de la épica en cuanto a que en ésta el héroe no se siente extraño o enemigo de la sociedad, de la naturaleza, ni de los dioses. Mientras que en aquélla se representa al hombre luchando contra su sociedad, con los demás hombres y sintiéndose adversario tanto de lo colectivo como de la misma naturaleza.

Al crear *AURA*, Carlos Fuentes se aleja de la novela realista porque ésta privilegiaba la descripción de individualidades en un entorno físico verosímil. En ella era, y aún es posible, distinguir entre dos realismos: el objetivo y el psicológico, pudiendo observar en las obras cierto acartonamiento de los personajes y del ambiente en que aparecían los mismos.⁵⁰

La sociedad capitalista tal como se ha desarrollado, ha colocado al artista en una posición totalmente diferente de la que ocupó en todos los sistemas sociales que la precedieron. En su periodo inicial, desde el renacimiento hasta mediados del siglo dieciocho, este hecho no era tan obvio, el escritor era todavía libre de

⁵⁰ Los realistas objetivos presentaban el mundo externo en su materia narrativa con un mínimo de comentarios, buscando que las escenas y sucesos hablaran por sí mismos. Los realistas psicológicos pretendieron dar cuenta del mundo interno, de los procesos mentales, de la realidad inmediata concerniente a los estados de la conciencia. Ralph Flores, "El ámbito del realismo", en Angel Flores, El realismo mágico en el cuento hispanoamericano, 2ª ed., México, Ed. Premiá, 1990, pp. 12-14.

ver al hombre como era, de pintarlo de un modo integral y de criticar el presente así como el pasado medieval. En resumen, el capitalismo, que creó el realismo como método y le dio su forma perfecta en la novela, el capitalismo que hizo al hombre el centro del arte, acabó también al final por destruir las condiciones en las cuales puede florecer el realismo, y únicamente permitió que el hombre apareciera en el arte, particularmente en la novela, en una forma castrada y degenerada.⁵¹

En nuestros días es notoria la decadencia de la novela realista. Ha estado abocada a reiterar con su poder descriptivo que el gran desarrollo de la sociedad capitalista separó al hombre de los demás hombres, como le ocurre a Felipe Montero.

Al inicio de la obra se muestra cómo esta sociedad capitalista ha transformado al hombre en un extranjero. Montero es una individualidad ajena a la sociedad, siendo lo más grave que lo haya convertido más que en una singularidad, en hombre extraño de todos y aún de sí mismo. Lo separó, dividió o fragmentó psicológicamente de manera similar a como dividió y especializó el trabajo.⁵²

Ante una sociedad capitalista compleja como la nuestra, el escritor está en una delicada encrucijada: puede optar por seguir halagando y legitimando directa o indirectamente a la sociedad en cuestión, cultivando el estilo novelístico de hace un siglo. En su defecto, ser revolucionario y buscar el cultivo de un arte novelístico ambiguo, crítico, multisignificativo y cuestionador de los valores espirituales y materiales de nuestra realidad.

En este último sentido Fuentes crea esta novela. Busca como opción para la novela hispanoamericana la de encaminarla por los cauces de antaño, es decir, la que representa la vida del hombre

⁵¹ Ralph Fox, La novela y el pueblo, México, Ed. Nuestro Tiempo, 1980, p. 54.

⁵² *Ibid.*, p. 68.

en situaciones míticas, sin historia, pues ello significa que no se sentirá ni verá como extraño y enemigo de los otros hombres.

Además, en determinados casos, como lo es el de Felipe Montero, será y se sentirá los otros seres humanos, recobrando un número infinito de posibilidades de plena realización en la imaginación. Recobrará el amor de pareja que lo salvará de la soledad, vivirá en la religión y el sentido mágico de la vida.

La novela, al abandonar la descripción de los fenómenos reales y acercarse al mito, estará en condiciones de poder renovarse y dar al mismo tiempo una visión integral del hombre como antaño la épica lo hacía, marcando con ello una reconciliación del hombre consigo mismo.

En suma, en AURA Fuentes supera un realismo en crisis. Este resulta obsoleto porque no es posible seguir describiendo al hombre en su condición individualista contrapuesta a los demás hombres, y en sus relaciones socioeconómicas de explotación propias de nuestra sociedad industrial.

Así, Felipe Montero como producto de la sociedad moderna, no se encamina al mito porque quiere estar donde la felicidad depende del dinero y del confort material que éste proporciona, sino porque de esa manera recobrará el sentido auténtico de su vida, su identidad prístina, en fin, acabará por asumirse como un ser para la imaginación.

Cuando la serpiente infinita del tiempo se muerde la cola para cerrar un círculo de eternidad, hay terreno propicio para todo tipo de especulaciones.

Fernando de Ita

CAPÍTULO II

LO FANTÁSTICO

Considero lo fantástico como la irrupción de hechos insólitos en un mundo verosímil, los cuales producen duda, vacilación e incertidumbre en alguno de los personajes. En torno a estos acontecimientos existe la posibilidad de dar dos tipos de explicaciones, una racional y otra irracional. Cuando se da una explicación natural y los acontecimientos corresponden al mundo real, se está ante lo extraordinario; mientras que si es necesario aceptar que leyes de otro mundo rigen estos hechos, se está en presencia de lo maravilloso.

Ahora bien, la duda entre una explicación natural y la sobrenatural crea lo fantástico. Este es una realidad evanescente que no se deja conocer porque sus reglas, si es que las tiene, permanecen ocultas. Su manifestación gira en torno al juego duda/disipación de la duda representada en cualquiera de los personajes para quien todo es inexplicable.

Generalmente lo fantástico utiliza figuras retóricas en las cuales encuentra su expresión. En *AURA* el tropo empleado de manera recurrente es la antítesis. Aparte de ésta, en el desarrollo de la narración, la duda se presenta de manera constante hasta

constituirse en tema. Además de la ambigüedad en las acciones, una más de las constantes en la narrativa fantástica es la presencia de seres sobrenaturales o míticos que poseen poderes superiores al de los hombres.⁵³

Esta novela de Carlos Fuentes presenta las características antes señaladas. La historia nos instala en el mundo de todos los días. Nos ubica en la cotidianidad de los personajes reales: Felipe Montero -historiador, profesor auxiliar en escuelas particulares-, lee en el periódico una generosa oferta de trabajo que parece estar dirigida precisamente a él.

Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, otra vez, esas letras destacadas: *historiador joven*. Nadie acudió ayer. Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos. Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie.⁵⁴

Un sentimiento de extrañeza lo invade desde el instante en que se repite el anuncio. Al mismo tiempo que camina por las calles deja conocer sus pensamientos referentes a la ciudad donde vive, su condición social, laboral y espiritual.

⁵³ En este sentido para que una obra sea fantástica "...exige el cumplimiento de tres condiciones...es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personajes reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, 2ª ed., México, Ed. Premiá, 1981, p. 30.

⁵⁴ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 42.

La historia se sitúa en las céntricas y ruidosas calles de la ciudad de México. Montero es arrancado de su mundo al trasponer el zaguán de la casa de Donceles 815. El cambio de escenario produce cierta inquietud en él, quien no imagina que alguien pudiera vivir ahí. La incertidumbre se agudiza ante las nuevas circunstancias teñidas de oscuridad y silencio.

La crítica que se deriva a partir de esa breve especulación, consiste en evidenciar que las circunstancias que Montero vive le vedan la imaginación. Lo anterior se denota en que existe la libertad del personaje en dejar volar la escasa imaginación que posee, al considerar que es precisamente a él a quien solicitan para el trabajo. Este discurso que la obra expresa desde la oculta presencia del narrador, nos presenta la historia desde su omnipresencia. Al final, como corresponde a la narración en segunda persona, sabemos que es el mismo protagonista quien refiere la historia.

Creación absoluta del personaje y de sus circunstancias desde la omnisciente presencia del narrador. Predestinación narrativa que genera la historia sometiendo al personaje masculino a determinado contexto socioeconómico, quien a su vez será sometido al imperio de la saga Consuelo, desde el momento en que pasa el examen de eficiencia profesional con que se oculta más el engaño.

Manipulación narrativa desde la segunda persona del singular que describe la vida de Montero y los deseos mágicos y religiosos de la señora Consuelo.⁵⁵ Estos anhelos mágicos permiten la

⁵⁵ Al respecto vemos que: "El enunciador narrativo se cuida, desde las primeras líneas de la novela, de proporcionar simultáneamente el texto y la presencia en absoluto controlada por ella de Felipe

inversión del papel femenino en la historia, pasando de una sojuzgación ante Dios y el hombre, a un dominio de éste, mediante una rebelión ante aquél gracias a la magia negra.

La incertidumbre asoma en esa alteración del perspectivismo del protagonista. Ello equivale a una breve ruptura con su cotidianidad y con sus certezas; no obstante, hay una subsecuente reinstalación en la inmediatez.

Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas.⁵⁶

La actitud de sorpresa quizá obedece a que esa parte de la ciudad está convertida en un viejo centro comercial. Las condiciones socioeconómicas de la gente que trabaja en esas calles son bajas. El mismo está sometido a esas circunstancias carentes de oportunidades óptimas para el profesionalista especializado.

Simultáneamente a la lectura de la oferta de trabajo, el personaje expresa su forma de conceptualizar la vida. El anuncio en el periódico ha venido a fracturar su existencia monótona y a mostrar la crisis existencial que lo acompaña en su diario vivir.

LEES ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en ese cafetín sucio y barato. Tú releerás.⁵⁷

y su entorno". Fernando García Núñez, Fabulación de la fe: Carlos Fuentes, México, Universidad Veracruzana, 1989, p. 17.

⁵⁶ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 42.

⁵⁷ Ibid., p. 41.

Al inicio de la novela hay una escenografía realista que se conjuga con la crisis socioeconómica y existencial de Montero con la aparición de cierto asombro ante la oferta. Así, hay predisposición para la irrupción de lo fantástico en lo cotidiano.

Hay un carácter realista en la obra porque se hace mucho hincapié en el tiempo de percepción de los hechos que la historia presenta. Lo expresa de manera constante y graduada para que como lectores registremos el mecanismo estilístico conforme al cual aparecerá lo fantástico desde el marco aprehensivo del personaje. Así, Fuentes acota con claridad el paso de los días que conforman la rutina del personaje, marcando así el cambio temporal en la sucesión de los hechos en la narración.

En ese transcurrir del tiempo, se observa que el mundo cotidiano de Montero es sórdido, masificado y mediocre. Al aceptar las condiciones laborales de la oferta de trabajo se cancela, pues en ellas está implícito el cambio de escenario. Así, en la narración se perfilan una serie de metamorfosis de los elementos narrativos en donde descansan directamente las causas que instalan al personaje en una realidad extraña, las cuales facilitan la aparición de lo fantástico.

Existe la comparación por contraste de los elementos narrativos de ambos mundos que conforman la historia de la novela. El resultado es un acerbo cuestionamiento de los valores existenciales vigentes en el orden establecido que rodea al personaje, esto es, una sociedad de libre mercado en lo laboral y cuyos máximos valores son el consumismo y el ganar más dinero.

Aguda crítica social en la comparación de los elementos narrativos de ambos mundos que conforman la historia de la novela. El contraste de los elementos conforman una amplia y compleja antítesis en cuyo interior se oponen los múltiples significados de la obra y ulteriormente facilitan la creación del efecto fantástico.

Cierras -empujas- la puerta detrás de ti y al fin levantas los ojos hacia el tragaluz inmenso que hace las veces de techo. Sonríes al darte cuenta de que ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa.⁵⁸

Felipe Montero enfrenta las nuevas circunstancias que le impone el cambio de escenario, adaptándose al medio lo más pronto posible. En él se advertirá una actitud de búsqueda en el nuevo entorno. Estimulado por su razón, incursiona en las sombras de la casa para esclarecer el misterio que lo rodea. Paulatinamente su angustia crece hasta culminar con el desmoronamiento de su perspectiva racionalista, pues enfrenta el peligroso mundo de lo fantástico, e intenta acorralar y conceptualizar lo que está más allá del lenguaje.

Felipe Montero está inmerso en una realidad fantástica que al abatirlo racionalmente, gradualmente le nulifica su libre albedrío. La crisis de su racionalismo crece en las diversas circunstancias por las que atraviesa.

Irónicamente, el mundo realista es cuestionado desde que Montero acude a la excelente oferta laboral. Asimismo, por el corte existencialista que asume la descripción concreta de su vida, también por el repudio hacia su realidad cuando se da el

⁵⁸ *Ibid.*, p. 50.

cambio de escenario, y por ende, se crítica la realidad del personaje desde el realismo con que inicia la narración.

El elemento extraño aparece cuando antes de tocar el aldabón, Montero se siente observado y quizá esperado. Ello se refuerza por el estado de abandono en que se encuentra el lugar y por la voz que lo guía en la oscuridad. Sin esperárselo, ha sido sustraído de su mundo cotidiano hacia una realidad desconocida, con características que parecen de un mundo sobrenatural.

Una vez que ha penetrado en la casa, las circunstancias irán adquiriendo un matiz sobrecogedor al escuchar esa voz que lo dirige en ese ámbito desconocido.

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. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda te advierte desde lejos:

-No... no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos.

Trece. Derecha. Veintidós.⁵⁹

Los acontecimientos insólitos que Montero irá presenciando lo conducen a la vivencia de lo fantástico ya que en él surge la duda. Al conocer a la joven Aura observa que sus hermosos ojos cambian, se enamora a primera vista y decide quedarse. Instalado en la casa le informan que un criado ya fue por sus pertenencias sin que él proporcionara la dirección. Al ser invitado a cenar se percata de que están dispuestos a la mesa cuatro cubiertos y sólo serán usados dos.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 43.

A estas acciones extrañas se suman las siguientes: el protagonista descubre la simultaneidad de movimientos entre Aura y Consuelo y cree que la anciana domina la voluntad de la joven. Notifica que vio un jardín y que desea trabajar en él; sin embargo, Consuelo le niega categóricamente que exista ya que fue destruido por la construcción de modernos edificios. En su cuarto escucha los maullidos de gatos, al subirse a la mesa y observar a través del tragaluz, los ve encadenados y envueltos en fuego. Por supuesto que ella negará su existencia.

Ahora bien, cuando Montero es llamado a la habitación de Consuelo a fin de proporcionarle la primera parte de las memorias del general Llorente para la corrección del estilo, encuentra muchos ratones cerca del arcón y ella incrementa las contradicciones al decirle:

...Eso es. Gracias. Puede usted empezar a leer esa parte. Ya le iré entregando las demás. Buenas noches, señor Montero. Gracias. Mire: su candelabro se ha apagado. Enciéndalo afuera, por favor. No, no, quédese con la llave. Acéptela. Confío en usted.

-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.

-Buenas noches.⁶⁰

Existen otras situaciones que conducen a la crisis racional de Montero. La duda ante lo oculto surge a cada instante. No comprende por qué Aura toca exageradamente la campana para invitarlo a cenar. No ubica las fechas de la vida del militar y de Consuelo. Asimismo, no se explica el porqué Aura está con la mirada perdida y como sometida a la anciana.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 66.

Agobiado porque algo está oculto en los hechos intentará escapar del mundo fantástico en donde ha contemplado el sacrificio ritual del macho cabrío. El refugio en el sueño es con la finalidad de mitigar el miedo a lo desconocido y como escape a la posible locura. Montero intuye que algo se avecina, pero no tiene la certeza de qué pueda ser. Pronto empezará a ser como ellas, a repetir los ademanes de ambas mujeres como previo paso a la rendición de su voluntad.

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: mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio. La dejas caer al suelo. Te limpias los labios con la servilleta. Consultas tu reloj y recuerdas que Aura te ha citado en su recámara.⁶¹

La incertidumbre ha iniciado en Montero desde que en el periódico le ofrecen un trabajo bien remunerado. No alcanza a imaginar que alguien pueda vivir en la calle de Donceles, en donde encuentra el portón abierto y una voz lo guía a través de la oscuridad hasta la recámara de Consuelo. En ella, el historiador observa que la anciana habla con la boca cerrada, que sus ojos pequeños se vuelven grandes hasta casi desorbitarse, para inmediatamente ver la misteriosa aparición de Aura, de cuyo cuerpo, por estar en penumbra, sólo percibe la mitad.

Lograrás verla cuando des la espalda a ese firmamento de luces devotas. Tropiezas al pie de la cama; debes rodearla para acercarte a la cabecera. Allí, esa figura pequeña se pierde en la inmensidad de la cama; al extender la mano no tocas otra mano, sino la piel gruesa, afieltrada, las orejas de ese objeto que roe con

⁶¹ Ibid., pp. 67-68.

un silencio tenaz y te ofrece sus ojos rojos: sonríes y acaricias al conejo que yace al lado de la mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda, la voltean y acercan tus dedos abiertos a la almohada de encajes que tocas para alejar tu mano de la otra.⁶²

El misterio que el personaje vive aumenta cuando la señora Consuelo le manifiesta que la aparición de Aura es el regreso de la coneja que anteriormente había abandonado la habitación.

...Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido -ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó-.

-Le dije que regresaría...

-¿Quién?

-Aura. Mi compañera. Mi sobrina.

-Buenas tardes.

La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto.⁶³

La ambigua percepción de los hechos por parte de Felipe Montero es producto directo de la realidad fantástica que observa. La desaparición de la coneja, la posterior aparición de Aura en lugar de aquélla, propician la incertidumbre en él. La ambigüedad queda referida a los acontecimientos, a las acciones de los personajes, pero no al lenguaje, excepto cuando Aura intenta explicarle a Montero el porqué no abandona a su tía.

Inmerso en la duda, en ese momento al personaje se le presenta la alternativa de explicarse los acontecimientos de dos maneras: una conforme a las leyes naturales; otra de acuerdo a las leyes sobrenaturales, es decir, *Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos*

⁶² *Ibid.*, p. 44.

⁶³ *Ibid.*, p. 47.

maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico.⁶⁴

Otro aspecto importante en donde aparece la duda del protagonista es en el ámbito onírico. En éste también aparece la ruptura de los parámetros racionales con que aprehende la realidad:

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 amarillentos 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.⁶⁵

El sueño es un intento fallido de huir de lo insólito. Lo fantástico es la irrupción de esta realidad onírica en lo cotidiano y banal de su existencia. La realidad sobrenatural de la pesadilla puede causar múltiples efectos en la psicología del personaje. Estos suelen ser la angustia, la duda, el terror y el miedo a la locura que acosa a Felipe Montero.

El mundo verosímil y el sobrenatural coexisten peligrosamente y existe una irrupción violenta del uno en el otro. Los hechos extraños que se han enumerado, se irán diferenciando en la manera de que ponen en peligro las leyes del mundo real.

⁶⁴ Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 24.

⁶⁵ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, pp. 66-67.

Así, cuando Montero presencia lo fantástico existe el peligro de que enloquezca porque la realidad que lo impacta, aparte de ser sobrenatural, alude directamente a su destino. Además, porque los hechos de esa realidad le resultan evanescentes e inaprehensibles racionalmente.

AURA es una narración fantástica porque el personaje duda de los hechos insólitos que vive en el interior de la casa y en el ámbito onírico. Es cierto que al final se cancela la duda porque se desemboca en una realidad para la cual existe una explicación que no corresponde a las leyes del mundo real y que, aunque resulta inverosímil para la razón, es necesario aceptar que existe el mundo maravilloso cuyo acceso es la magia.

El fenómeno insólito no tiene explicación, ni dentro del orden de lo maravilloso, ni dentro del orden de la realidad. Si el fenómeno se explica, el texto dejará de ser fantástico. Hay dos posibilidades de explicación: puede ser, por una parte, que el hecho haya ocurrido tan sólo en la imaginación de los personajes ... Por otro lado, es posible que el fenómeno haya sido ocasionado por poderes sobrenaturales (sería el resultado de un encantamiento, de una acción mágica). En este otro caso, formaría parte del orden de lo maravilloso, y estaría regido por las leyes de ese "otro mundo" paralelo de hadas y hechiceros. Pero si la manifestación extraña no encuentra explicación ni dentro del mundo conocido ni dentro del universo maravilloso, si nos encontramos en presencia de lo inexplicable, podemos decir que se ha producido un hecho realmente fantástico.⁶⁶

En la novela existe la búsqueda y el encuentro de la verdad. El resultado es el encuentro de una explicación maravillosa que se da mediante el artificio literario de incluir las memorias del

⁶⁶ Flora Botton Burlá, "La imaginación fantástica y la imaginación maravillosa", en Anuario de letras modernas, México, Ed. UNAM., 1986, p. 188.

general Llorente en la narración. Estas coadyuvan al esclarecimiento del misterio que envuelve a los protagonistas.

Hay que aceptar que la realidad se rige por leyes cuyo conocimiento resulta inaccesible por vía de la razón. La búsqueda detectivesca del personaje es un fracaso porque no accede a la verdad a través de sus pesquisas, ni mucho menos debido a su razón, sino que fue mediante la lectura de las memorias del general Llorente.

A partir de la inquietud del personaje por dilucidar el enigma en torno a la bella Aura, aparece en la obra un suspenso propio de la narración policial. En tal sentido, se busca la salvación de la presunta víctima, Aura, de manos de quien supuestamente la secuestra, su tía Consuelo.

En cuanto a lo fantástico, por negarse a ser conocido, por ser evanescente, se le ubica a horcajadas entre lo maravilloso y lo extraordinario, pues existe la duda en cuanto a colocarlo en cualquiera de los dos universos. Al respecto, Flora Botton señala que:

Lo maravilloso se inscribe en un universo que, aunque no obedece a las leyes de la realidad objetiva, sí tiene, como ya hemos dicho, sus leyes y reglas propias. Lo fantástico, en cambio, se resiste a dejarse conocer. Sus leyes (si es que puede tenerlas) permanecen ocultas.⁶⁷

Así, la obra se aleja de los terrenos de lo extraordinario ya que la explicación de los hechos insólitos no obedece a una mentira, a un sueño, ni mucho menos a una mera ilusión óptica. Tampoco se da conforme a las leyes del mundo natural, sino que la

⁶⁷ *Ibid.*, p. 187. Además, véase de la autora Los juegos fantásticos, México, Ed. UNAM., 1983, pp 12-15.

realidad que enfrenta el personaje desemboca en lo fantástico al ser inexplicable, esto es, increíble.

Aunque falta una teoría que unifique criterios respecto a la literatura fantástica, la obra de Fuentes pertenece a ella porque está presente la duda del personaje en la percepción de la serie de acontecimientos que conforman la historia. Además, porque un orden determinado de hechos irrumpe violentamente en el mundo verosímil y ocasionan duda en Felipe Montero sobre cuál es la índole de su naturaleza.⁶⁸

La realidad fantástica coexiste con la realidad objetiva a través de la mirada de Montero. El ha sido arrastrado al mundo insólito con la oferta de trabajo, creyendo que actúa libremente, sin sospechar que todo es un engaño, ya que más allá de la puerta está esa realidad sobrenatural inquietante y sobrecogedora que le destina un lugar en la eternidad.

El sentimiento de lo fantástico experimentado por Montero es tal, que su cordura corre grave peligro de trastocarse en insania. La realidad fantástica resulta evanescente e implica vulnerar el principio lógico de la no contradicción, en donde desde la mirada desconcertada de Felipe, los ojos verdes de Aura se metamorfosean. Los ademanes simultáneos de Aura y Consuelo parecen ser y no ser

⁶⁸ Veamos otra forma de conceptualizar los mecanismos de la narración fantástica: "Por contraste con los procedimientos realistas (que exhiben episodios verosímiles en un contexto asimismo verosímil) o con las historias maravillosas (que presentan sucesos sobrenaturales en un mundo también sobrenatural), la técnica del relato fantástico consiste en introducir uno o varios acontecimientos insólitos en un contorno realista y cotidiano". Jaime Rest, Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1971, p. 94.

al mismo tiempo. Las imágenes oníricas de la pesadilla implican un ser y dejar de ser simultáneamente Aura, para devenir en Consuelo.

Lo fantástico es la realidad insólita desenmascarada ante los incrédulos ojos de Montero en aproximadamente tres días que la señora Consuelo puede mantener el ritual mágico. Está también en la duda de Montero acerca de los hechos sobrenaturales propios del mito del eterno retorno en que se ve involucrado. En él existe la concepción del tiempo conforme al cual el devenir se cancela y se erige un eterno presente.

El protagonista es un autómeta que repite la serie de vidas que llevó en el pasado y parece un sonámbulo. Fuentes lo expresa desde la narración en segunda persona, en donde Montero está condenado y predestinado a contar una y mil veces su historia.

En ese sentido, el escritor Julio Cortázar⁶⁹ señala que el sentimiento de lo fantástico se inscribe en la cotidianidad inmediata del hombre común. En efecto, la novela de Fuentes relaciona los acontecimientos de manera sistemática para conformar una perspectiva, una realidad cotidiana; los hechos de ésta son alterados por algo que no encaja en ese perspectivismo: eso es lo fantástico.

La irrupción de lo fantástico en la realidad inmediata del protagonista ocurre en forma gradual a partir de la alteración de la cotidianidad. El resultado de esta intromisión es la angustia y el terror a lo desconocido.

En AURA Fuentes crea personajes femeninos que someten y le imponen determinado destino al personaje masculino. La imposición

⁶⁹ Julio Cortázar, La vuelta al día en ochenta mundos, 19ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1984, p. 69.

a Montero es velada por un lenguaje que hace referencia a hechos concretos que ocultan las verdaderas intenciones de la saga, de tal suerte que, pese a que Montero adopta una actitud de búsqueda, no logra desentrañar el misterio que lo envuelve aunque echa mano de su racionalidad.

La paradoja en la novela consiste en que es precisamente la razón la que le impide desentrañar el enigma que intuye y sospecha. Finalmente, es la señora Consuelo quien al proporcionarle espaciadamente las memorias de su esposo, le descubre el misterio de sus orígenes.

El desenmascaramiento de su otra identidad es según las prácticas mágicas de la anciana. Anteriormente, éstas le revelaron que algo nuevo se había engendrado ante sus ojos, pero no lo alcanzaba a comprender por vía de la razón. Así, son los escritos del general Llorente los que le muestran lo que en un principio fue vaga intuición.

Felipe Montero queda inmerso en el corazón de lo sagrado después de haber pasado por la vivencia del sentimiento fantástico. Al final muestra una actitud de confianza y estabilidad emocional. Antes, la angustia y el pavor lo acompañaron ya que después del sueño, intuyó el pulso de una nueva realidad que se gestó al margen de su interés por desentrañar el misterio, el cual pasa por encima de su capacidad cognoscente, demoliendo su racionalismo como resultado del poder sobrenatural que dimana de la saga Consuelo.

AURA es una obra de exploración interior del personaje masculino. En ella existe la intención de crear lo fantástico no

únicamente para reflejar de manera crítica la realidad socioeconómica inmediata de Montero, tampoco con el afán de trascenderla e instalarlo en la región mítica, sino como una manera de incursionar en la personalidad íntima del personaje rescatando en pesadillescas imágenes los temores del hombre contemporáneo.

Dadas las características sobrenaturales del lugar, en la obra se realiza una metamorfosis psicológica del protagonista. Éste recupera una especie de capacidad sinestésica olvidada por su formación intelectual, pues se adapta a la oscuridad gracias a la función de los otros sentidos. Ello atenúa los rasgos psicológicos racionalistas que las circunstancias urbanas han propiciado para que dependa tanto de su vista como de su razón.

Entre otras cosas, esta evolución implica que Montero pase de un predominio de lo visual y de la aprehensión objetiva de la realidad a través de la mirada, a un recurrir a los demás sentidos que han permanecido aletargados, si no es que nulificados. El tacto, el oído, el olfato, así como el sentido de la orientación, se erigen como alternativas para enfrentar las nuevas circunstancias que apuntan hacia la realización del rito de purificación con base en un juego de luz y sombras a que se verá sometido.

Te acercas cautelosamente a la puerta de doña Consuelo y no escuchas un solo ruido. Consultas de nuevo tu reloj: apenas son las nueve. Decides bajar, a tientas, a ese patio techado, sin luz, que no has vuelto a visitar desde que lo cruzaste, sin verlo, el día de tu llegada a esta casa.

Tocas las paredes húmedas, lamosas; aspiras el aire perfumado y quieres descomponer los elementos de tu

olfato, reconocer los aromas pesados, suntuosos, que te rodean.⁷⁰

Reacondicionamiento psicológico que desemboca en terror ante la transformación de la realidad. Esta es desentrañada lentamente en ese silencio nocturno fraguado por la saga Consuelo, pese al gran obstáculo que acompaña a Montero: su racionalismo.

Y cuando te estés secando, recordarás a la vieja y a la joven que te sonrieron, abrazadas, antes de salir juntas, abrazadas: te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de la una dependiera la existencia de la otra. Te cortas ligeramente la mejilla, pensando estas cosas mientras te afeitas; haces un esfuerzo para dominarte.⁷¹

AURA, novela fantástica, alude críticamente al predominio de la razón y de lo visual como formas preponderantes de comprender la realidad externa. Inicialmente, la realidad interna no inquieta demasiado al protagonista por estar vuelto hacia lo externo.

En esta crisis de cómo el personaje aprehende lo externo se incrusta lo fantástico. Esto se expresa en la historia con el juego constante de duda/disipación de la duda; así, la obra tendrá como uno de los temas lo fantástico, ya que gran parte del desarrollo de la novela gira en torno a este juego de lograr asimilar y acomodar en la mente los hechos insólitos.

El nacimiento de la duda en el protagonista está en la vivencia de esa nueva realidad envolvente e inusitada como la misteriosa aparición de Aura. La vivencia de la realidad fantástica ocasiona que la crisis de la formación racionalista del personaje se agudice, ya que no le queda más que asumir la

⁷⁰ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 68.

⁷¹ *Ibid.*, p. 73.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

predestinación creada en el mundo de lo maravilloso. Esas experiencias inauditas al inicio le resultan fragmentarias e incomprensibles, pues ponen en tela de juicio todo su marco referencial. Flora Botton dice al respecto:

El mundo maravilloso se añade al mundo real sin atacarlo ni destruir su coherencia, mientras que lo fantástico, esa "irrupción de lo extraordinario en lo cotidiano", constituye un escándalo, una transgresión que puede ser destructora.⁷²

La desconfianza de Montero da paso al presentimiento de que algo nuevo se ha engendrado. La incertidumbre desemboca en abierta duda en torno a la nueva realidad que enfrenta. Culmina su intuición en la certeza de la auténtica dimensión de su vida. Su angustiada sospecha la corrobora en las memorias del general Llorente, no quedándole más recurso que aceptar el contenido de las mismas.

En un impulso Felipe abandonó la corrección del estilo de los folios porque los juzgó sencillos y carentes de algún significado emotivo para él. Además, porque deseaba retardar el trabajo, ganar dinero y poder dedicarse a la investigación histórica. En ésta intentará dar una visión totalizante del pasado americano a como señala Elena Poniatowska⁷³ que es el afán novelístico de Fuentes desde la publicación en 1958 de su primer novela *La región más transparente*.

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 resuma todas las crónicas dispersas, las

⁷² Flora Botton Burlá, "La imaginación fantástica y la imaginación maravillosa", en Anuario de letras modernas, México, Ed. UNAM., 1986, p. 188.

⁷³ Elena Poniatowska, ¡Ay vida, no me mereces!, 8ª ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1991, p. 11.

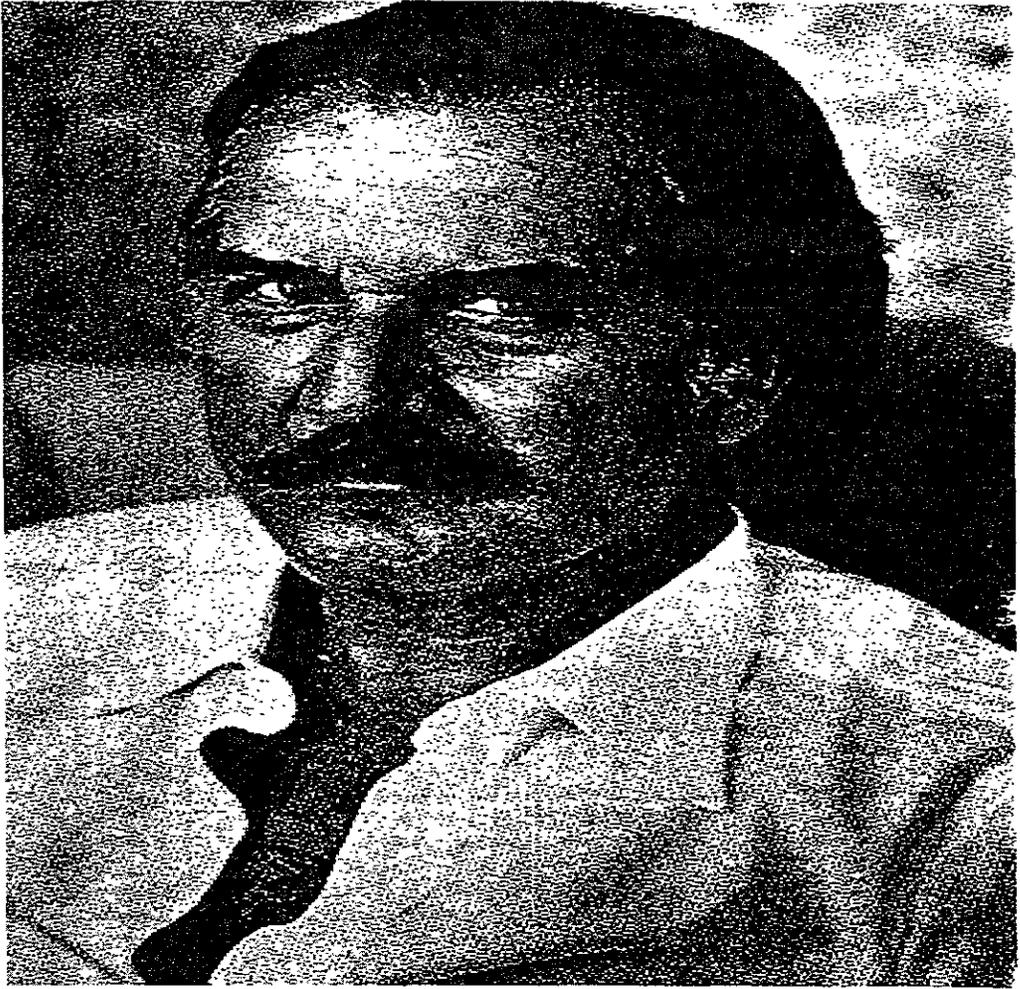
haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del renacimiento. En realidad, terminas por abandonar los tediosos papeles del militar del Imperio para empezar la redacción de fichas y resúmenes de tu propia obra.⁷⁴

El investigador posee la ilusión racionalista de comprender el pasado al margen de formas arcaicas de conocer la historia. Es a partir de la realidad fantástica como se devela a Montero su auténtica identidad. Descubre a los veintisiete años que fue, ahora también lo es, el general Llorente, quien vivió con la joven y bella Aura de quince años cuando era mayor de edad que ella, y que ahora que él es joven vive con la anciana Consuelo.

La increíble realidad que el intelectual intuye significa la posibilidad de una ruptura en la forma lógica de aprehender el mundo externo. Ello encierra la posibilidad de que la realidad cobre una nueva dimensión. Sus aristas y ángulos se deslizarán hacia la imaginación, permitiendo la exploración y el conocimiento íntimo del personaje.

Sumergido en la experiencia de lo fantástico, al borde de la locura, se conoce la entraña onírica del protagonista. Acepta el sentido existencial que proviene de las regiones arquetípicas humanas ocultas a su razón. Esto cambia radicalmente sus hábitos mentales, pues acepta sumisamente que él es el general Llorente y que amará eternamente a la anciana de ciento nueve años.

⁷⁴ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilear, 1992, p. 58-59.



" Se ha dicho con razón, que AURA (1962) es una obra maestra de la narrativa mexicana. Obra maestra porque en ella no se distinguen, como unidades autónomas, la forma y el fondo, la intención y la realización, el sueño y la realidad. En ella todo es uno y lo mismo: es una obra de atmósfera, más que de personajes o acción. Atmósfera construida con palabras, palabras que, extraño caso, solicitan y obtienen la comparecencia de la poesía. Y es ésta, la poesía, la que permite el desdoblamiento de los personajes, la fusión del pasado y el presente, la identificación del amor y el horror. Como cualquiera obra maestra, trasciende los casilleros: es una obra de amor y es también una obra histórica, es una obra imaginativa pero es asimismo una obra realista. Carlos Fuentes alcanza en ella los mejores momentos de su estilo. El empleo de la segunda persona del singular para describir los sucesos es un obstáculo que el autor salva limpiamente". Emmanuel Carballo, Protagonistas de la literatura mexicana, México, Ed. SEP., 1986, p. 538.

El sentimiento de lo fantástico en Montero implica la aceptación de la realidad mítica. Acepta la dimensión histórica de las protagonistas, quienes pareciera que saben que sus orígenes emanan de esas fuentes mágicas que anteceden la historia y que en cierta manera los abrazan. Aunque está consciente de su presente, asume la identificación con el pasado que significa el desenmascaramiento de esos veintisiete años de engaño, de pseudoidentidad.

Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se vera tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es ... eres tú. Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú. La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti.⁷⁵

Lo fantástico, como un sentimiento de duda hacia la realidad, se le presenta a Montero en lo histórico, cuando al hurgar en el pasado del matrimonio Llorente, descubre que está involucrado. Aunque persista la duda, finalmente debe reconocer que él siempre ha sido el general Llorente.

El presente histórico que representa Montero se cancela con la vuelta del pasado. Aquél es una máscara criticada desde las dos perspectivas conductoras de la historia. Desde la óptica de

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 77-78.

Montero cuando en la intimidad de su cuarto se mira en el espejo; posteriormente, desde la memorias que le proporciona la señora Consuelo Llorente, en donde descubre su insólita identidad.

El conocimiento de la nueva dimensión de su vida es el clímax de la obra. En gran parte, debido a su capacidad de instigación participa de la nueva realidad, pero más que nada, a que hubo un destino predeterminado que lo alcanza de manera total y lo instala en un mosaico fantástico aterrador.⁷⁶

Acceso de Montero al mito con actitud silenciosa y sumisa después de la búsqueda y el encuentro amoroso con Aura. Ello significa la entrega total. Entrega anticipada desde cuando acepta quedarse a trabajar ahí y le entrega las llaves de su casa a la bella Aura, sin sospechar que con ello cerraba un pacto que le tenía destinada la revelación de la verdad como ascensión a lo sagrado.

Entrarás a la recámara. Las luces de la veladoras se habrán extinguido. Recordarás que la vieja ha estado ausente todo el día y que la cera se habrá consumido, sin la atención de esa mujer devota. Avanzarás en la oscuridad, hacia la cama. Repetirás:
-Aura.⁷⁷

Existencia de lo fantástico restringido en AURA porque éste se presenta con leyes concretas y fatales, constituyendo un

⁷⁶ En este sentido está el fatalismo del destino de Montero, pues se puede decir que: "Lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos, arrancándonos de la rutina". Julio Cortázar, Op. cit., p. 74.

⁷⁷ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 79.

sistema con fuerza de acción férrea en donde otras opciones quedan por sí solas descartadas.⁷⁸

La novela se halla circunscrita, en cierto modo, a esta especie de fantástico restringido, pues el destino de Felipe Montero está abocado fatalmente hacia esa realidad sobrenatural; por lo mismo, su vida adquiere dimensiones de ser ineluctable predestinación.

El contenido connotativo de la obra termina en el reencuentro de la pareja después de esa larga espera y anhelo de la señora Consuelo por recobrar la belleza perdida, así como la compañía del general Llorente.

Murmuras el nombre de Aura al oído de Aura. Sientes los brazos llenos de la mujer contra tu espalda. Escuchas su voz tibia en tu oreja:

-¿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?

-Siempre, siempre. Te lo juro. Nada puede separarme de ti.

-Ven, Felipe, ven.⁷⁹

El fatalismo abraza la vida de Montero puesto que había estado al margen de tal reencuentro. El acendrado racionalismo le impedía saber el origen y destino mítico del cual es partícipe.

Al estar prefijado el destino, Montero incursiona en lo fantástico restringido. En ese estado mental el protagonista ha

⁷⁸ Julio Cortázar, *Op. cit.*, p. 74.

⁷⁹ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, 1984, pp. 70-71.

cochado verdadera dimensión humana en el sentido de que afloran en él gran parte de los sentimientos humanos universales.

En ese sentido, lo fantástico es una forma de vivir, de sentir y ver con asombro el mundo cotidiano. En la obra se va más allá de la vigilia al incursionar los hechos fantásticos en el sueño, permitiendo la exploración de los ámbitos más recónditos de la psicología del protagonista.⁸⁰

Aunque Todorov⁸¹ asienta que el temor en el protagonista no es una condición necesaria para que exista lo fantástico, lo cierto es que en *AURA* va de la mano con la duda del personaje en gran parte de la novela.

En la novela los personajes están pensados en toda su psicología desde la conciencia del mismo narrador. Al estar la obra narrada en segunda persona, nada impide que el lector de carne y hueso sienta y hasta se identifique con Montero y vea que éste posee verdadera dimensión y calidad humana a medida que enfrenta y penetra en la realidad fantástica.⁸²

Aunque Montero es inicialmente un personaje prototipo, es decir, plano, ya que es un intelectual excesivamente racionalista,

⁸⁰ No coincido con los críticos cuando observan que Fuentes sólo es un escritor ambicioso en la exposición de los temas en sus novelas, pero no lo es en la creación de personajes. No hay hombres y mujeres de carne y hueso porque el manejo del tú en el nivel de la enunciación escamotea la vida de los mismos y "están esquematizados, pensados, de tal suerte que nos llega el espectro, más que la vida que le dio origen". Sergio Fernández, Antología de la novela moderna contemporánea en México, México, Ed. UNAM., 1975, p. 23.

⁸¹ Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 31.

⁸² Generalmente las obras fantásticas cumplen la regla de estar narradas en primera persona y las excepciones son aquellas que se alejan de lo fantástico. *AURA* está en este último caso. Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 66.

poco a poco se convierte en un personaje esférico. Al incursionar en lo sobrenatural y lo fantástico está a salvo del acartonamiento porque se muestra indeciso, se enamora de Aura, se alimenta todos los días, duerme, sueña, tiene miedo, trabaja, se observa en un espejo para conocerse, hace el amor con Aura, se angustia y aterroriza ante las nuevas circunstancias

Así pues, los personajes en la novela no son planos indefinidamente, sino que luego son esféricos, ya que se requiere que evolucionen hasta parecerse en su dimensión psicológica a los hombres de carne y hueso. Aunque parecen personajes mecánicos, por dentro están luchando por sus anhelos. Aparecen desgarrados entre lo antiguo y lo nuevo.⁸³

Lo fantástico existe en la obra conforme a la concepción de Todorov⁸⁴. Aparece como algo contrapuesto al mundo natural del personaje, es decir, a su entorno. No obstante, lo fantástico no aparece sólo porque sea condición de su existencia el que explore el interior del personaje, ni porque sólo esté aliado con la imaginación, la angustia de vivir o exalte la esperanza de salvación en el protagonista, sino también como algo coexistente al mundo verosímil del personaje.

En AURA, aquél proviene del mundo sobrenatural, del ámbito mágico que permite resaltar el exacerbado racionalismo del historiador, delineando con nitidez su dimensión psicológica a partir del miedo y el terror implícitos en el sueño, el cual posee

⁸³ Ver A. Brehil Luna, con su ensayo "Despliegue de mundos en Zona Sagrada", en H.F. Helmy: Homenaje a Carlos Fuentes, New York, Ed. Publishing Co., 1972, p. 358.

⁸⁴ Tzvetan Todorov, Op. cit., p. 32.

un carácter premonitorio que ahonda el misterio y la condición ineluctable de su destino.

Otro elemento sustancial en la conceptualización de lo fantástico es la antítesis que se sustenta en una serie de oposiciones a lo largo del texto. Esto está presente en ese tono resuelto de la protagonista por sostener una lucha hasta la muerte entre estas dos concepciones del mundo en que vive. Anteriormente Montero había imaginado que en esos palacios antiguos nadie vivía, su incursión por necesidad laboral lo lleva a aceptar la coexistencia de dos fuerzas constantemente en pugna en la sociedad mexicana. Esto es, una modernización que avanza con sus enormes edificios avasallando lo antiguo y haciendo posible la desaparición de una concepción arcaica y mágica hacia el mundo externo, la cual sobrevive en los edificios antiguos de corte colonial:

-No veo muy bien ...

-Ah, sí ... Es que yo estoy tan acostumbrada a las tinieblas. A mi derecha ... Camine y tropezará con el arcón ... Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras. Sólo muerta me sacarán de aquí.⁸⁵

Esta confidencia de Consuelo denota el entrelazamiento conflictivo de dos realidades en pugna. Una realidad presente y moderna que avanza avasallando; otra presente y antiquísima que hunde sus raíces en el mito y que al sentirse en peligro de extinción no sólo resiste, sino que se incorpora al presente

⁸⁵ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 55.

revitalizándolo. Así, la novela expresa una especie de venganza soterrada de lo antiguo sobre lo moderno.⁸⁶

En esa antigua casa colonial, solitaria y empobrecida como el vestuario que usa para el ritual la señora Consuelo, Montero se olvida del dinero y acepta que en ese ámbito está su plena realización humana. Montero es iniciado conforme al ritual mágico que lo instala en la zona sagrada. Con la resolución de lo fantástico en lo sobrenatural, él queda revalorizado en su condición amorosa, mágica y religiosa.⁸⁷

Montero, como hombre moderno, había olvidado la riqueza del pasado, principalmente para orientar su destino. Es mediante la vivencia de lo fantástico como logra salvar el obstáculo que le veda el acceso a sus orígenes. Es en el mundo sobrenatural en donde de manera increíble accede a la posibilidad del conocimiento verdadero.

Desde la óptica de Montero, la crisis entre ambas realidades es trágica porque significa la ruptura con la modernidad. Descubre un falso destino cultural propio de la sociedad capitalista que logra fomentar el consumismo como un fin en sí, teniendo como resultado la alienación del hombre de la urbe mexicana en su

⁸⁶ Esto también amplía el capítulo del realismo porque se señala que: "Los intentos por encontrar otros sentidos en la historia incluyen una lectura de protesta social en que se considera a la mujer vieja como representante de los obstáculos fosilizados que impide el progreso social en México, una especie de ceniza que cubre el fuego y se niega a irse". J. S. Brushwood, La novela hispanoamericana del siglo XX, México, Ed. Grijalbo, 1985, p. 212.

⁸⁷ Desde su mirada el protagonista representa la duda de lo fantástico, el cual desemboca en lo sobrenatural ya que hay que aceptar que los hechos se rigen conformen a leyes de otro mundo. Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 25.

proceso de industrialización con sustitución de importaciones propio de la segunda posguerra.

La identidad inestable queda resuelta en esa especie de petrificación de la historia al cesar la duda del protagonista y despertarse en el lecho de la señora Consuelo. Montero asimila la reencarnación del pasado en el presente. Al desentrañarse el enigma se descubre el mecanismo narrativo del desdoblamiento de personajes muy usado por los grandes narradores como son Cervantes en *Don Quijote*, Edgar A. Poe en el cuento *William Wilson*, Robert L. Stenvenson con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Oscar Wilde con la novela *El retrato de Dorian Gray*, Rubén Darío con el cuento *El Salomón negro* y Jorge Luis Borges con el cuento *El otro*.

AURA forma parte de la gran narrativa mexicana fantástica. En este sentido, el escritor que encuentro más cercano a Fuentes en lo que respecta al uso de la hechicería, al uso del desdoblamiento de personajes, así como otros aspectos de la narración, es a Alfonso Reyes con su cuento fantástico *La cena*.

En esta narración, el solitario joven Alfonso es llamado mediante una carta para que acuda a una solitaria casa a merendar. Al igual que en *AURA*, todo es un pretexto que oculta las intenciones de las protagonistas, ya que aparte de que realizan movimientos similares simultáneamente y de que guardan un parentesco como el de Aura y Consuelo, lo someten a una cena narcótica que lo inclina a despersonalizarse y a identificarse con un general cuya fotografía está en la sala, que al igual que el

general Llorente, es un anciano ya finado que también radicó en París.⁸⁸

No se descarta la posibilidad de que *La casa* coadyuvó a la creación de *AURA*, aunque a decir verdad, las diferencias con ésta son muchas. El cuento de Reyes está narrado en primera persona, el personaje abandona el lugar sin lograr saber a ciencia cierta lo que ocurrió; caso contrario el de Montero, quien intuye y acepta lo que ha pasado, pues en la resolución todo se devela y se disipa la duda fantástica.

En esta novela de luces y sombras que ha sido adaptada al cine, el teatro y la ópera, irrumpe la duda en el corazón del mundo onírico, esto conlleva a la agudización de la crisis psicológica que produce el desmoronamiento del racionalismo. La experiencia de Montero indica que no es sólo mediante la razón y lo visual como se lleva a cabo la percepción y comprensión de ciertas leyes que rigen la realidad externa e interna.

Lo fantástico causa la crisis racional y los temores que la agobian al descubrir sus incapacidades y limitaciones. Además, permite exhibir el grado de alienación del hombre contemporáneo al llevar a los extremos el culto de la razón.

La comprensión del mundo externo a través de la razón de Felipe Montero encuentra su cuestionamiento desde el momento en que su psicología se desgarrar ante las condiciones extrañas en que se ve inmerso. En la obra se expresa que no es él quien con su investigación descubre el misterio que envuelve su existencia,

⁸⁸ Alfonso Reyes, Antología personal, 3ª ed., México, Ed. CFE., 1982, pp. 31-40.

sino que es la mujer con dotes mágicas quien devela el destino a la luz del pasado.

Típico hombre moderno, Felipe Montero ve tambalearse su formación intelectual cuando enfrenta la realidad mágica que ocasiona el desmoronamiento de su marco de referencia. A través de él, la obra muestra que el racionalismo es la expresión exacerbada de la razón: es su crisis.

Angustiado y atormentado, el hombre de la segunda mitad del siglo XX cuestiona ese poder inmenso que la modernidad le proporcionó. Sin embargo, consciente de sus propios límites, se duele de su actitud estrambótica y se desgarrá las vestiduras ante sus propias limitaciones, ya que gran parte de la realidad con sus leyes, permanece oculta e inaprehensible.

Uno de los climas de lo fantástico aparece cuando Montero huye de la vigilia y se refugia en el sueño. La pesadilla adquiere un carácter de revelación que agudiza la crisis racional, pues se da un enfrentamiento de realidad e irrealdad, entre lo creíble y lo increíble, que permiten que el sueño muestre la personalidad profundamente desgarrada del hombre que teme a su inconsciente, que está atormentado por los fantasmas de su psicología más íntima.⁸⁹

⁸⁹ Al soñar Felipe Montero está en esta situación: "Es fácil comprender por qué los soñantes tienden a ignorar, e incluso negar, el mensaje de sus sueños. La conciencia se resiste a todo lo inconsciente y desconocido. Ya señalé la existencia entre los pueblos primitivos de lo que los antropólogos llaman "misoneísmo", un miedo profundo y supersticioso a la novedad. Los primitivos manifiestan todas las reacciones del animal salvaje contra los sucesos funestos. Pero el hombre "civilizado" reacciona en una forma muy parecida ante las ideas nuevas, levantando barreras psicológicas para protegerse de la conmoción que le produce el

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...⁹⁰

En este vivir sin sentido del protagonista, aparece el sondeo surrealista de su psicología. El sueño ocasiona una especie de desmecanización mental en Montero ya que su pesadilla presenta imágenes de destrucción, horror y muerte que lo aterrorizan, conduciéndole a los límites entre la cordura y la locura, constituyéndose ésta como una causa que posibilita el acceso a un estado de conocimiento verdadero.

Es en la interioridad del personaje, en el sueño, como se abre la puerta de acceso a la verdad. El cese de la duda culmina en la aceptación de la existencia de una realidad agazapada que irrumpe, se desencadena y se manifiesta en esa destrucción y conformación de lo femenino como destino insoslayable del hombre.

Abres los ojos: la ves sonriendo, de pie, al pie de la cama, pero sin mirarte a ti. La ves caminar lentamente hacia ese rincón de la recámara, sentarse en el suelo, colocar los brazos sobre las rodillas negras que emergen de la oscuridad que tú tratas de penetrar, acariciar la mano arrugada que se adelanta del fondo de la oscuridad cada vez más clara: a los pies de la anciana señora Consuelo, que está sentada en ese sillón que tu notas por primera vez: la señora Consuelo que te sonríe,

enfrentarse con algo nuevo". Carl G. Jung, El hombre y sus símbolos, 2ª ed., España, Ed. Luis de Caralt, 1981, p. 27.

⁹⁰ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 66-67.

cabeceando, que te sonríe junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos te sonríen, te agradecen. Recostado, sin voluntad, piensas que la vieja ha estado todo el tiempo en la recámara; recuerdas sus movimientos, su voz, su danza, por más que te digas que no ha estado allí.⁹¹

En la novela lo sobrenatural está organizado y es posible desentrañar lo fantástico en esa gradación de hechos en que aparece la duda del personaje: la aparición misteriosa de Aura, los gatos envueltos en fuego, el sueño premonitorio y la intuición de que se engendró el doble, el jardín, los ratones, el sacrificio ritual del chivo y la serie de transformaciones Ici-Aura-Consuelo y Felipe Montero-general Llorente.

Además de estos hechos ambiguos, están las metamorfosis de los personajes. En éstas descansan los diversos climas de lo fantástico. A través de éstas se oponen los significados esenciales de la obra: pasado-presente, moderno-antiguo, juventud-vejez, etc. Antítesis que conducen al tema vital, la identificación de Montero con el militar y el reconocimiento de Aura en Consuelo.⁹²

En la organización de lo sobrenatural se incuba lo fantástico. Este culmina en hacer creíble lo increíble, en hacer realidad la irrealidad a partir del quehacer mágico de seres del mundo maravilloso con poderes superiores al hombre. Es el sentido en que Todorov lo señala:

El otro grupo de elementos fantásticos se debe a la existencia misma de seres sobrenaturales, tales como el genio y la princesa-maga, y a sus poderes sobre el destino de los hombres. Ambos pueden metamorfosear y metamorfosearse, volar o desplazar seres y objetos en el

⁹¹ *Ibid.*, pp. 71.

⁹² Las metamorfosis es el primer grupo de elementos en la narración fantástica. Tzvetan Todorov, *Op.cit.*, p. 86.

espacio, etc. Estamos aquí ante una de las constantes de la literatura fantástica: la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres. Sin embargo, no basta comprobar este hecho: es necesario, además, preguntarse sobre su significado. Puede decirse que estos seres simbolizan un sueño de poder ...⁹³

Ambos grupos de elementos son constantes en la novela de Fuentes, por lo que incide en la vasta tradición fantástica de la cual se nutre.⁹⁴ Estos se han expresado en la evolución y perfeccionamiento de la narración fantástica que florece en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y durante el XIX.

En *AURA* están incorporados en la forma en que han caracterizado al cuento fantástico y de horror cuyo perfeccionamiento hoy en día es incuestionable. Su origen, en opinión de Jaime Rest, se pierde en el tiempo, pues sin profundizar en una visualización teórica compleja se puede estudiar su validez:

En la narrativa medieval, en los relatos folklóricos o tradicionales y en el cuento de hadas generalmente existe una irrupción de un suceso inadmisibles o insólito, inexplicable, increíble que, al interaccionar con la realidad, permite percibir y concebir una realidad sobrenatural paralela o coexistente con la realidad cotidiana.⁹⁵

Así, la aparición de acontecimientos de un mundo en otro, que regularmente es del sobrenatural al real, se da de una manera casi natural. Al iniciar la obra se simula respetar las leyes del mundo cotidiano en que se encuentra Montero, pues parece que únicamente

⁹³ Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 87.

⁹⁴ El autor declara que a partir de su contacto con Octavio Paz se entusiasmó con la novela gótica y leyó a Monk Lewis, la señora Radcliffe, Horace Walpole, Maturin, Sheridan Le Fanu, L. Stenvenson, Bram Stoker y Artur Machen. Carlos Fuentes, "Radiografía de una década: 1953-1963", en *Tiempo mexicano*, 9ª ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1983, p. 58.

⁹⁵ Jaime Rest, *El cuento fantástico y de horror*, México, Centro Editor de América Latina, 1985, p. 7.

está leyendo el periódico y buscando un buen empleo, no obstante, ulteriormente vemos que es llamado a la realidad fantástica.

Inicialmente en la novela se conjugan hechos de ambos mundos que no hacen sospechar al personaje de la violenta crisis cognoscitiva y existencial que afrontará posteriormente. Montero incursiona en lo sobrenatural y tendrá la vivencia de lo fantástico; en este último será cuando no comprenda los hechos que acontecen en el mundo que presencia, pues aparte de ser antiguo, será desconocido por estar regido por otras leyes, es decir, estará ante la lógica de lo sagrado.

Por lo tanto, *AURA* es una novela fantástica que aparte de tener como recurso el juego de la duda/disipación de la duda, está dotada de una gran dosis de suspenso, misterio y terror. Es una especie de síntesis de la tradición que incluye características disímolas como son las del racionalismo, el romanticismo y el realismo.

Además, el escenario resulta idóneo para el suspenso, el misterio y la consolidación de la irrealidad, porque la casa posee una forma laberíntica. Esta es explorada por el protagonista de manera casi simultánea a como se va manifestando el desmoronamiento psicológico del mismo. En esa antigua casona intuye la creación de algo de índole sobrenatural, por lo que se encierra en su cuarto con miedo de que alguien lo haya seguido hasta su alcoba y se encuentre indefenso ante lo desconocido.

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. Tomas febrilmente la butaca, la

colocas contra esa puerta sin cerradura, empujas la cama hacia la puerta, hasta atrancarla, y te arrojas exhausto sobre ella, exhausto y abúlico, con los ojos cerrados y los brazos apretados alrededor de tu almohada: tu almohada que no es tuya; nada es tuyo...⁹⁶

En ese mismo orden de ideas, el ambiente es acorde con el efecto buscado por la saga de vulnerar y dominar la psicología racionalista de Montero. El tiene que enfrentar circunstancias sobrenaturales, es decir, fuerzas ocultas que ocasionan el profundo efecto de duda y angustia ante el develamiento de su propia identidad. Entre estos efectos, la duda ante la naturaleza de tales hechos constituye el corazón de lo fantástico.

El efecto está asegurado desde el momento en que hay cambio de escenario y de que ambos son antitéticos. Un intelectual es llamado de su mundo para instalarlo en uno oscuro y laberíntico que resulta propicio para la realización de un rito cuyo carácter es sobrenatural. En la historia se presentan situaciones sobrenaturales que fracturan la razón del personaje. El resultado será que, entre más se aferre Montero a su racionalismo, más aguda es su crisis al enfrentar la lógica del mundo maravilloso.

En suma, la atmósfera creada reúne las condiciones óptimas para producir esa sensación de extrañeza, desubicación, desconcierto e inseguridad. Los hechos que Montero observa no encajan en su aprehensión racional del mundo, pues intuye que está siendo sometido a una alimentación sospechosa. Se insinúa que los riñones en salsa de cebolla, los tomates asados y el extraño vino poseen cualidades fuera de lo común.

⁹⁶ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 66.

Existen indicios de que el joven empleado ha sido sometido psicológicamente a partir del amor a primera vista hacia Aura. Pese a que valora los alimentos en sus propiedades naturales y se va dando cuenta de la metamorfosis que ella sufre, no reacciona alejándose o rechazando a Aura, como cabría esperarse de él.

Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna: la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer -cuando toques sus dedos, su talle- no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy -y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida- parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia...⁹⁷

Montero es hombre sometido a su destino al revelarle a la anciana la presencia de gatos. Ella niega su existencia pese a que Aura ha mencionado que también hay ratones. Sin saberlo, lo único que ha hecho es enterar a Consuelo de que ya está inmerso en el mundo mágico que ella ha creado.

El sometimiento paulatino culmina cuando acepta ser el general Llorente. Él no ha rechazado el ritual mágico que se verifica entre la anciana y su doble, el cual le resulta incomprensible cuando contempla el sacrificio del chivo, mostrando únicamente su profunda crisis espiritual.

Al quedar inmerso en la realidad maravillosa engendrada en la casa, sólo manifiesta duda hacia la realidad que lo impacta, manifestando que no sabía cuál era su lugar en el ritual, ni mucho menos qué es lo que se quería de él. Montero ha sido sometido al mundo mágico. Al final asume su nueva identidad, pero no por ello

⁹⁷ *Ibid.*, p. 69.

los acontecimientos podrán tener una explicación conforme a las leyes que rigen el mundo natural.

Por consiguiente, hay que aceptar una explicación sobrenatural ya que la reinención del pasado ha sido posible mediante la magia negra. Ésta poseerá un tono de sacrilegio desde el desesperado tono imperativo de la señora Consuelo: *Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo!*.⁹⁸ La rebelión a la religión, y consecuentemente con Dios, está captada en las palabras del general: *Consuelo, no tienes a Dios. Debemos conformarnos... Consuelo, pobre Consuelo... Consuelo, también el demente fue un ángel, antes.*⁹⁹

La conducta de Felipe Montero va más allá de una actitud sobrecogida y angustiada, al estar en el mundo mágico queda situado en los límites de lo racional y lo irracional, entre lo terreno y lo ultraterreno.

El resultado es una actitud impávida del personaje que manifiesta con el silencio el estar inmerso en una realidad mítica. Está ante las causas primeras de la historia, en la comprensión plena de la existencia humana. En el discurso de la señora Consuelo se expresa de manera categórica y totalizadora: *Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar.*¹⁰⁰

A través de lo fantástico es como el protagonista accede a lo eterno en el sentido de que se hace posible la simultaneidad del ayer, el hoy y el mañana. La pareja se instala en el tiempo y el espacio en donde desaparecen los límites entre el presente y el pasado, teniendo como alternativa el vislumbrar otra existencia.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 80.

Finalmente, el discurso obliga al lector a la retrospectión y le permite apreciar en *AURA*, la muestra de que lo fantástico no sólo es formal, no sólo es la manera en que se nos expresa la realidad ahí concretizada, sino que al ser fantásticos los hechos y al presentarse de manera constante la duda, ésta adquiere la dimensión de tema en la forma como lo señala Todorov.

Lo fantástico es esa realidad a la que Montero se incorpora porque acepta, impávido y sometido, que es su verdadero destino. La realidad prístina está en esa especie de terror cósmico que lo invade y que ocasiona el derrumbe de sus parámetros conceptuales, culminando con el desenmascaramiento de su identidad.

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino, a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana, no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me devora, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

J. L. Borges

CAPÍTULO III

EL MITO

El mito es una historia sagrada que refiere el origen y fin de las cosas y personas creadas por seres sobrenaturales. En el caso de AURA, la religión cristiana aparece al iniciarse de las acciones de la señora Consuelo; por consiguiente, estará de fondo en los ulteriores hechos que se realizan en determinado templo por personajes míticos que actúan ritualmente sobre el tiempo y el espacio.

En el seno de esta historia sacra aparece la práctica mágica como un quehacer que permite realizar la imitación de hechos arquetípicos como lo son el bautizo, la muerte y la resurrección. Este quehacer sobrenatural reactualiza acontecimientos que se consideran modelos para la humanidad, de ahí que al repetirlos se les incluya dentro del concepto del mito.

En ese sentido, la religión y la magia serán consideradas como lo mítico al dar cuenta de una creación, al referir cómo algo ha ocurrido, cómo ha llegado a ser. Así, en esta obra de Fuentes se describen las acciones mágicas que realiza un ser sobrenatural a fin de repetir en el presente, la unión pasada del hombre y la mujer.

En este caso, el mito está abocado a dar cuenta de cómo fue el matrimonio entre Consuelo y el general Llorente, y cómo la identidad de éste se recrea en Felipe Montero.¹⁰¹

AURA comienza en un mundo real, cotidiano, moderno y diurno, en donde ocurre la llamada que dispara al personaje hacia la experiencia de una realidad sobrenatural y a la vez fantástica, de tal manera que se le sustrae de su mundo cotidiano. El trasponer el zaguán implica quedar instalado en el mundo oscuro, irreal y sobrenatural en donde se tendrá la vivencia del mito.

La complejidad narrativa apunta a que no es sólo el protagonista quien resulta sustraído de su cotidianidad, mucho menos quien a solas duda de lo que ve, sino que gracias a que la novela está estructurada con base en el narrador omnisciente en segunda persona, la manipulación narrativa se extiende hasta el lector real debido a que éste se identifica tanto con el

¹⁰¹ En la conceptualización del mito retomo la siguiente definición: "De una manera general se puede decir que el mito, tal como es vivido por las sociedades arcaicas, lo. constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales; 2o. que esta historia se considera absolutamente verdadera (porque se refiere a realidades) y sagrada (porque es obra de los Seres Sobrenaturales) ; 3o. que el mito se refiere siempre a una creación, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, un una manera de trabajar, se han fundado; es ésta la razón de que los mitos constituyan los paradigmas de todo acto humano significativo; 4o. que al conocer el mito, se conoce el origen de las cosas y, por consiguiente, se llega a dominarlas y manipularlas a voluntad; no se trata de un conocimiento exterior, abstracto, sino de un conocimiento que se vive ritualmente, ya al narrar ceremonialmente el mito, ya al efectuar el ritual para el que sirve de justificación; 5o. que, de una manera o de otra, se vive el mito, en el sentido de que está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan". Mircea Eliade, Mito y realidad, España, Ed. Labor, 1981, p. 25.

protagonista que cuenta de sí mismo, así como con el lector implícito.¹⁰²

Los hechos de la historia son una reflexión de Felipe Montero, pues es en quien recae la estructura lineal de la novela. Al referir la historia, está ordenando la realidad que se le presenta como un juego de *flash backs*, como un rompecabezas, como un caos producto de la magia negra.

En este sentido, como obra que pertenece al grupo del **Boom**, incursiona en lo que se ha dado en llamar antiliteratura. Al utilizar los logros de la narrativa experimental europea y norteamericana presenta una estructura que imita, hasta cierto grado, el caos social y la simultaneidad de acciones en la vida del mundo objetivo; por consiguiente, se representa la vida social con mayor complejidad que en el realismo tradicional.¹⁰³

En el panorama realista acerca de una parte de la ciudad, la soledad del protagonista queda denotada por el tú narrativo en que descansa, en parte, la estructura lineal de la narración. Éste se convierte en el hilo conductor, el cual presenta una realidad rompecabezas.

El protagonista refiere los acontecimientos, es quien incursiona en los terrenos de lo insólito, de lo sobrenatural. Habrá como punto de partida no sólo la descripción de la realidad que lo aplasta por estar cerrada y haberse cancelado el futuro,

¹⁰² Tzvetan Todorov, *Op. cit.*, p. 67. Ver Richard M. Reeve, "Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio", en Helmy F. Giacomani, Homenaje a Carlos Fuentes, New York, Ed. Publishing Co., pp. 75-87.

¹⁰³ Fernando Alegria, Literatura y revolución, México, Ed. CFE., 1976, p. 210.

sino porque también está el planteamiento de la soledad que delimita al personaje en su contexto socioeconómico, que lo centra y muestra en la actitud determinante de rechazarlo por mediocre:

La puerta cede al empuje levisimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado.¹⁰⁴

La ruptura del equilibrio se da a partir de la soledad como única alternativa de reconocerse a sí mismo. La soledad acompañada del repudio y la náusea existencialista en la rutina mediocre del mundo moderno, cuya cotidianidad asfixiante se repudia al no comulgar con los valores que ofrece por ser los únicos de que dispone:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas.¹⁰⁵

Inmerso en la soledad del mundo moderno, el personaje es sustraído y enfrentado a lo sagrado. A través de la comunión amorosa conocerá valores de la más alta expresión espiritual, mismos que sólo pueden darse, según la concepción de Octavio Paz¹⁰⁶, en la experiencia amorosa, en la imagen poética y en la revelación sagrada.

¹⁰⁴ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 42.

¹⁰⁵ Ibid., p. 43.

¹⁰⁶ Octavio Paz, El laberinto de la soledad, 10ª ed., México, Ed. CFE., 1983, p. 182. Ver Ramón Xirau, Mito y poesía. Ensayos sobre literatura contemporánea de Lengua Española, pp. México, Ed. UNAM., 1973, 202-203.

Felipe Montero enfrenta lo sagrado por el hecho de vivir acontecimientos cuyo origen y significado no alcanzan sus sentidos a comprender. No obstante, terminará por conocer la verdad y aceptará su destino. El parte de la experiencia de la soledad y de la vivencia del amor como una comunión, para transitar sucesivamente por las circunstancias fantásticas y sobrenaturales.

Al respecto, es notoria la influencia conceptual de Octavio Paz hacia Fuentes novelista, principalmente en lo que atañe al hecho de que sus protagonistas parten de la experiencia de la soledad como algo que centra al hombre en su entorno, para luego pasar a una relación amorosa que coadyuva en la trascendencia de su circunstancia, pues entra en comunión con los otros hombres.

Así, el amor entre Montero y Aura adopta un carácter ritual, sacro, de comunión religiosa. En un principio, la relación amorosa lo conduce a una actitud heroica al desear salvar a la joven de la garras de la señora Consuelo. Es a través de la relación amorosa con aquélla como podrá acceder a lo mágico y a la religión, y así quedar instalado en el mito, en la región del silencio alejada de lo profano, que el autor concibe como el centro del mundo:

Me importa mucho la zona mítica y cuando hablo de zona sagrada, claro, estoy estableciendo un territorio, un recinto. Es la idea antiquísima del templo, del templo como defensa contra la epidemia, contra el sitio, y sitio a su vez; es el dónde: es el lugar que es todos los lugares y en el que tiene su sede el mito.¹⁰⁷

En el ombligo del mundo se da el paliativo a la crisis existencial de Montero al ser involucrado en lo sagrado. Ahí

¹⁰⁷ Emir Rodríguez Monegal, "Carlos Fuentes" (entrevista), en Helmy F. Giacomani, Homenaje a Carlos Fuentes, New York, Ed. Publishing Co., p. 48.

culmina el desmoronamiento de su aprehensión racionalista. Esta es rebasada, aunque no rebasada, desde los instantes en que presencia la simultaneidad de acciones entre la señora Consuelo y Aura. Posteriormente, socavada en el ritual mágico, donde hace el amor con Aura y observa su metamorfosis.

Momentos críticos para Montero en el proceso de acceder al mito. En los primeros instantes todo ocurre en la vigilia, sin embargo, se ve obligado a anteponer como mecanismo de defensa al sueño, el cual lo pone a salvo de la insania, pero no del conocimiento de la Unidad, del Todo.

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, las 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
¹⁰⁸

A partir de la soledad del personaje se da la experiencia de lo sagrado. Esta tiene su instante crítico en el ámbito onírico, pues es a partir del sueño que Montero intuye lo sagrado. Lo mítico se le manifiesta en su auténtico significado dado que la pesadilla posee características de revelación.

La crisis es profunda porque está doblemente articulada, ocurre en la vigilia y en el sueño. Ésta resalta en la intuición

¹⁰⁸ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 66-67.

de Montero de que algo se ha gestado en el ritual mágico del cual es partícipe sin habérselo propuesto.

A través de esas visiones apocalípticas que revelan el derrumbe mental de Montero se comprueba la idea expuesta por el autor de que en nuestro país están presentes el existencialismo y el surrealismo.¹⁰⁹ Este último en la manera en que detrás de la máscara del México moderno se esconde la faz de un país insólito, ritualista, con inclinaciones mágicas y religiosas.

La actitud silenciosa de Montero expresa que se halla inmerso en una de las regiones de más alta espiritualidad humana como lo es el mito. Montero está en la región mítica, que según Xirau¹¹⁰, es equivalente a estar en la otra orilla, en el silencio, en lo inexpresable.

Al dejar Montero el lugar mediocre y asfixiante en que vive revela que éste no estaba conforme a sus valores espirituales y materiales. Principalmente con estos últimos, pues en el fondo anhelaba un refugio, una torre de marfil, desde donde podría conseguir la meta anhelada y postergada de ser investigador, de hacer un estudio del pasado americano.

Al estar ante la experiencia amorosa con ciertas características de sentido trágico, logra alcanzar la revelación a través de la mujer. La instalación en lo sagrado no es conforme a la razón, sino conforme al amor. Este hace posible el acceso a lo desconocido mediante la imaginación y la magia que, de alguna u otra forma, hacen coincidir a la obra con la tradición esotérica,

¹⁰⁹ Emir Rodríguez Monegal, *Op.cit.*, pp. 29-32.

¹¹⁰ Ramón Xirau, Mito y poesía. Ensayos sobre literatura contemporánea de Lengua Española, México, Ed. UNAM., 1973, p. 15.

pues la novela posee un secreto que caracteriza a los libros sagrados.

En la novela de Fuentes, la búsqueda y el encuentro de la verdad se da más allá del ámbito material y del tiempo profano. Ésta se encuentra en el orden del espíritu ya que la obra se resuelve en el mundo sobrenatural.

La presencia surrealista en la novela está en el matiz de escritura desmecanizada que adquiere el discurso en segunda persona. Los hechos, las acciones aparentan ser un libre fluir de la conciencia del narrador, una desmecanización en la enunciación de la historia, que inicialmente hace sospechar que se trata de un diálogo consigo mismo, de una proyección mental del protagonista.

En ese sentido, Fuentes¹¹¹ observa que la narración en segunda persona es el inconsciente. Esto es acorde con esta especie de fluir automático de la conciencia que dota de un matiz surrealista a la obra. No obstante que se desvanece en las partes dialogadas, es permanente porque de manera global, se maneja el *Yo* y no el *Yo* como objeto de la enunciación, por lo cual, la forma en que se narra la historia permite la exploración psicológica del personaje, así como una mayor identificación del lector con el mundo de los personajes:

El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, en seguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro. Cuentas en voz baja hasta veintidós y te detienes, con la caja de fósforos entre las manos, el portafolios apretado contra las costillas. Tocas esa puerta que huele a pino viejo y

¹¹¹ Carlos Gómez Carro, "Carlos Fuentes, narrador: 1954-1967", en Oscar Mata, En torno a la literatura mexicana, México, Ed. UAM., 1989, p. 115.

húmedo; buscas una manija; terminas por empujar y sentir, ahora, un tapete bajo tus pies. Un tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar y darte cuenta de la nueva luz grisácea y filtrada, que ilumina ciertos contornos.¹¹²

El surrealismo incursiona en la novela desde la perspectiva del narrador. Este toma distancia de los hechos que enuncia en futuro al describir las acciones y la psicología del personaje. Ello facilita simular que el narrador no es el mismo protagonista en el acto de contar su historia. Desde esta perspectiva que todo lo enuncia, el surrealismo aparece en la crisis y desmoronamiento psicológico de Montero en esa pesadilla de destrucción y muerte.

Fuentes¹¹³ está convencido de que el surrealismo y el existencialismo están presentes en México. En *AURA* la presencia surrealista se expresa en estas visiones oníricas de horror desde el recurso de narrar en segunda persona que hace que muestre tintes de escritura automática. Esta estrategia narrativa facilita dar la impresión de que los hechos narrados fluyen libremente en la conciencia del protagonista en forma caótica.

Existe consonancia entre el angustiado fluir de imágenes del protagonista y las características del ambiente. En la descripción del lugar donde se verifican los hechos se crea la irrealdad en la manera que la estructura interna de la casa resulta idónea porque sigue la disposición barroca de la arquitectura civil zaguán-patio-escalera-recintos interiores.¹¹⁴ Este orden en la construcción, además de la escalera de caracol y el juego de luz y

¹¹² Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 43-44.

¹¹³ Emir Rodríguez Monegal, *Op. cit.*, pp. 29-31.

¹¹⁴ Agustín Piña Dreinhofer, *Arquitectura barroca*, México, Ed. UNAM., Material de lectura No. 4, s/a, p. 4.

sombra reinante, hacen que el ambiente adquiera dimensiones laberínticas que simulan el caos.

El lugar concreta la penetración del espacio. Es la ascensión e instalación de Montero en la zona sagrada. A su vez, la joven Aura se transforma en anciana y el tiempo profano se trasmuta en tiempo sagrado como resultado del arte mágico de la saga.

Al respecto, el mitólogo Mircea Eliade observa que en las culturas primitivas existían estos espacios a fin de lograr la comunicación con lo trascendente. Los recintos contaban en su parte superior con ventanas o aberturas superiores para tal fin, y que actualmente *la arquitectura sagrada no ha hecho sino recoger y desarrollar el simbolismo cosmológico presente ya en la estructura de las habitaciones primitivas*.¹¹⁵

Así, después de la iniciación a la que es sometido Montero, después de la danza ritual que posibilita el enlace con lo trascendente, la pareja asume la dimensión sagrada de la comunión:

Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, tea tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encarnada.¹¹⁶

Felipe Montero recorrió en múltiples ocasiones el interior de la casa cuya estructura representa una ascensión a la luz, a la verdad. En el cuarto de la saga se resuelve su destino ante el paso de las nubes y la luna. Así, la novela deja de lado otra intención de conocimiento de Montero, pues el conocimiento de la

¹¹⁵ Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, 7ª ed., España, Ed. Labor, 1988, p. 55.

¹¹⁶ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 80.

casa y de la historia de la protagonista, es simultáneo al desenmascaramiento de sí mismo.

El desenlace de la obra se intuye a partir de las visiones apocalípticas del inconsciente del personaje. No hay que olvidar que la certeza de la verdad se da a pesar del consciente. La revelación tiene como punto de partida el sueño porque forma parte de las metas del ritual mágico; finalmente, es en las memorias del general Llorente donde subyace la verdad de todo lo que se está viviendo.

La duda propia de lo fantástico se resuelve en el mito. Conforme a éste es como se da el conocimiento de la historia del protagonista. El develamiento de su destino y de su personalidad ocurre gracias a la acción de la bruja, la cual, en este caso, es completamente maléfica hacia Montero y no se ciñe del todo a lo que Gloria Durán asienta al respecto, es decir, Consuelo no es la víctima que se ofrece como un puente entre el hombre y los poderes cósmicos, ya que las brujas con su hacer mágico podían tener la naturaleza a su voluntad: el de rogar a los dioses en favor de los hombres.¹¹⁷

He analizado cómo al traspasar el umbral, la racionalidad de Montero enfrenta lo desconocido en el interior de la casa. En esta especie de laberinto observa que todo está en imágenes blanco y negro, en donde los objetos y los personajes femeninos emergen de la penumbra o de la oscuridad :

La ves caminar lentamente hacia ese rincón de la recámara, sentarse en el suelo, colocar los brazos sobre las rodillas negras que emergen de la oscuridad que tú

¹¹⁷ Gloria Durán, "La bruja de Carlos Fuentes", en Helmy F. Giacomani, Homenaje a Carlos Fuentes, New York, Ed. Publishing Co., p. 252.

tratas de penetrar, acariciar la mano arrugada que se adelanta del fondo de la oscuridad cada vez más clara, a los pies de la anciana señora Consuelo, que está sentada en ese sillón que tú notas por primera vez; la señora Consuelo que te sonríe junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos te sonríen, te agradecen. Recostado, sin voluntad, piensas que la vieja ha estado todo el tiempo en la recámara.¹¹⁸

Las dimensiones significativas que adquiere la novela gracias a la presencia tanto del existencialismo como del surrealismo, resultan excepcionales. La descripción del interior de la casa en penumbra, conjuntamente con la psicología de los personajes, equivale a una especie de fase onírica que aunado a la racionalidad de Montero, crea un contraste abismal pero complementario, en donde inicialmente la vigilia y el sueño coexisten en armonía absoluta.

Al entrar Montero al patio de la casa, la oscuridad comienza a trasmutar la realidad en irrealidad. Lugar oscuro, húmedo y decadente al cual se adaptará paulatinamente pese haber estado subordinado a lo visual impuesto por el mundo moderno. No obstante, después de haber amado a Aura irá agudizando sus sentidos hasta estar consciente de que ha recuperado cierta capacidad de orientación que le permite inspeccionar la casa y desenvolverse en ella con entera familiaridad.

Te quedas solo con los perfumes cuando el tercer fósforo se apaga. Subes con pasos lentos al vestíbulo, vuelves a pegar el oído a la puerta de la señora Consuelo, sigues, sobre la punta de los pies, a la de Aura: la empujas, sin dar aviso, y entras a esa recámara desnuda, donde un círculo de luz ilumina la cama, el gran crucifijo mexicano, la mujer que avanzará hacia ti cuando la puerta se cierre.¹¹⁹

¹¹⁸ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 71.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

Recobrar el sentido de la orientación y de ubicación en un ambiente simétrico y nocturno implica recobrar la armonía de los sentidos, recuperar las cualidades sinestésicas del hombre antiguo, adormecidas por las circunstancias de la vida moderna.

La exploración psicológica, el conocimiento íntimo del personaje, es paralelo al descubrimiento por parte de éste, de una realidad que se transfigura ante sus ojos incrédulos y aterrados:

Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear.¹²⁰

Es ahí, gracias precisamente a la oscuridad como fuente de misterio en la vida, a la acción del personaje sobrenatural y a la incursión en el ritual, cuando la investigación y observación de la realidad anuncia una nueva y más profunda realidad.

El sueño premonitorio se cumple. La obra participa de la tradición literaria que ha utilizado el sueño con carácter revelativo. Así, el protagonista no se equivocó al intuir que algo sagrado había sido engendrado en el ritual nocturno en el que participa.

El silencio y la soledad envuelven la vida nocturna de las protagonistas, excepto cuando se verifica la danza en la cual se comparte la oblea entre ambos personajes. Posteriormente, el diálogo cesa al quedar sumergidos los esposos en el mutismo únicamente roto por la promesa de Consuelo de que su belleza y juventud retornarán encarnadas en Aura.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 47-48.

A la luz de la luna, los amantes guardan silencio, principalmente Montero, pues como al respecto señala Xirau, el silencio es propio de lo sagrado:

El mito nos coloca en el límite de lo decible, a orillas del silencio, a la orilla de los significados que las palabras funden sin acabar de decirlos ... El lenguaje que utilizan los grandes escritores de Hispanoamérica es un lenguaje donde la poesía es el verdadero motor y en el cual la finalidad puede ser mágica o religiosa.¹²¹

A fin de instalar a sus personajes en la zona sagrada, Fuentes explota el paralelismo narrativo, es decir, el avance sincronizado de las dos historias. Al final es una sola historia ya que una historia del pasado se recrea en el presente. Para ello, el autor recurrió a las acciones enigmáticas realizadas por las protagonistas y resueltas relativamente en el sueño de Montero, en las pesquisas detectivescas del mismo, pero principalmente en la lectura de las memorias del general Llorente.

En la iniciación a lo sagrado aparece el miedo, el terror, la angustia y la desesperación en Montero. Estos sentimientos se filtran en el sueño. En la pesadilla se revela la dicotomía Aura-Consuelo, la cual se resuelve a favor de ésta. Esta realidad dual a base de personajes míticos, ese conocimiento del tiempo sacro propio del mito, culmina cuando Felipe Montero descubre en las memorias su identidad y destino.

La revelación ocurre en esa sustitución de la choza o cueva en donde antaño la bruja realizaba su quehacer mágico. Ahora el

¹²¹ Ramón Xirau, Mito y poesía. Ensayos sobre literatura contemporánea de Lengua Española, México, Ed. UNAM., 1973, pp. 217-218.

Templo es una casa antigua enclavada en pleno centro histórico de la ciudad de México.

Al verificarse el mito del eterno retorno deseado por las protagonistas resulta obligatorio que sea precisamente ese lugar y no otro, en donde se lleve a cabo el ritual mágico. El lugar está lleno de significaciones históricas y míticas tanto para el lector como para los personajes. Ahí subyace la identidad nacional, es decir, ese era y aún lo es, el corazón religioso del país.

Las raíces étnicas mexicanas hunden sus puntas en el tiempo sagrado. Evidentemente que se sacraliza la nacionalidad mexicana subyacente en la arquitectura colonial barroca del centro histórico de la ciudad de México. Es el testimonio de nuestra occidentalidad, al relacionarse nuestro presente con las peripecias bélicas mexicanas del siglo XIX, con los acontecimientos europeos gracias al exilio en que se vieron envueltos el general Llorente y Consuelo.

El quehacer mágico de Consuelo realizado en el corazón de la ciudad convierte la casa de Donceles 815 en un antiquísimo ombligo del mundo rodeado de insana modernidad. En este lugar mítico se devela la identidad del personaje.

Modernidad insana de la cual Montero huye oportunamente debido a la oferta de trabajo. Aunque está bien remunerado sabemos que es un engaño; no obstante, la oferta lo pone en contacto con la realidad sobrenatural en la cual se va debilitando su voluntad, hasta llegar al derrumbe psicológico cuya causa directa se debe a que es víctima de la magia negra.

El arte mágico de Consuelo transgrede la religión cristiana en el sentido de que ésta nos habla del fin del mundo, de la muerte y del juicio final como condición para volver a nacer libres del paso del tiempo. Sin embargo, mediante la hechicería, Consuelo logra dominar el tiempo y adelantar el renacimiento prometido para después de la muerte.

Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel, las vísceras conservadas en frascos de alcohol, los corazones de plata: la señora Consuelo, de rodillas, amenaza con los puños, balbucea las palabras que, ya cerca de ella, puedes escuchar:

-Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero como tarda en morir el mundo!¹²²

En esta alusión al cristianismo empieza la significancia religiosa de las acciones en la obra. Ulteriormente, aparece la práctica pagana de Consuelo que permite equiparar los acontecimientos de la obra con las leyendas de los más antiquísimos héroes míticos. La joven Aura podría equipararse a una bella princesa que al ser raptada, proporciona al héroe Montero la oportunidad de rescatarla de las garras del dragón. Así, se le proporciona un talismán en contra de posibles maleficios, pero como todo es un engaño, aquél no es más que una muñeca de trapo que, junto con la entrega de las llaves por parte de Montero, implica sellar el pacto para comenzar el rito de iniciación mágica que el presunto héroe desconoce.

Aunque con transformaciones semánticas, de hecho los mitos aparecen de fondo en la estructura de las novelas.¹²³ AURA no es la

¹²² Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 54.

excepción, pues aparte de que la casa se convierte en un ombligo del mundo y sustituye a la vieja choza de las antiguas hechiceras, Montero puede ser considerado como el gran Teseo que rescata a Ariadna (léase Aura) de las garras del Minotauro (léase Consuelo) en este laberíntico escenario de la casa de Donceles 815.

Asimismo, conociendo la admiración que Fuentes profesa hacia la obra de Cervantes ¿Por qué no pensar que la joven y bella Aura, al no existir realmente, pues es una invención de Consuelo, es la Dulcinea de Don Quijote, en este caso el general Llorente, convertido en Felipe Montero por obra de encantamiento?.

La novela recoge en su estructura estas transformaciones del mito. Las acciones antiguas parecen estar disfrazadas con las respectivas circunstancias socioeconómicas y culturales propias de la civilización occidental. En la obra, el rapto es sutil y realizado por un ser sobrenatural que, pese a que es culta y vivió en Francia con el general Llorente, su desesperación y angustia la conducen a convertirse en una saga que actúa en el centro del país.

Ahora bien, las transformaciones semánticas alcanzan tanto al lugar, al tiempo como a los personajes, pues con respecto a estos últimos, las alusiones a personajes míticos puede ser compleja, de tal suerte que si para Gloria Durán¹²⁴ la novela es un cuento de hadas para adultos, para Octavio Paz es el equivalente a una historia de vampiros ya que al referirse a Consuelo menciona que -

¹²³ Francisco J. Ordiz, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México, Universidad de León, 1987, pp. 71, 101-104.

¹²⁴ Gloria Durán, La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, México, Ed. UNAM., 1976, p. 39.

es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada.¹²⁵

Los personajes cobran cuerpo y alma en ese panorama realista con que inicia la obra, el cual se desvanece. Al trastocarse la ciudad moderna en una casa antigua y ésta en Templo, en ombligo del mundo, el mito se instala a costa de lo cotidiano, lo sacro a expensas de lo banal y mediocre que enmascara la herencia colonial.

... el relato refiere el proceso de iniciación de Felipe Montero, personaje que, tras salir de su mundo habitual, ingresa en el viejo edificio de la calle Donceles y, luego de una serie de extrañas experiencias, entre las que se incluye la celebración de una misa negra, llega a obtener el total conocimiento de su personalidad, que se funde con el de la esencia del tiempo y de los misterios de la encarnación. Toda la acción se encuentra acompañada de un simbolismo alusivo a la idea central de la "iniciación" y muerte-renacimiento.¹²⁶

En el interior de la casa los hechos plantean la coexistencia de lo profano con lo sobrenatural. Al igual que en las imágenes sagradas, en el altar aparecen como antítesis los elementos paganos y los religiosos. Montero se adentra y observa ese mundo desconocido que denota el sincretismo de la religión cristiana, pues aparece lo impío en rebelión ante lo sacro.

Lo pagano, representado en Consuelo, se rebela ante el dogma cristiano, significando la rebelión antiquísima del hombre ante su estado de resignación, confortamiento y determinismo fomentados por la sociedad cuyo pilar es el cristianismo.

¹²⁵ Octavio Paz, "La máscara y la transparencia", en Corriente alterna, 16ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1986, p. 49.

¹²⁶ Francisco J. Ordiz, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México, Universidad de León, 1987, pp. 46-47.

Coexistencia de ambos mundos; interacción de ambas realidades en donde la tensión religiosa se agudiza y se desencadena. Montero participa en una misa negra, en un ritual mágico, sin sospechar que la oferta de trabajo disfraza el engaño.

No sabe a ciencia cierta que esa persona que se retira de la ventana lo espera y espía, y que tan pronto cruza el umbral, queda inerte en el oscuro patio de la casa. Sin sospecharlo, desde que penetra en la casa empieza a tomar parte de un ritual; al entrar, Consuelo comienza a dirigirlo, a guiarlo. Ella menciona por dos veces el número trece, el cual es un número mágico conforme a la antigua religión.

En ésta, el número de integrantes de un *COVEN*, es decir, la secta de adoradores del dios vencido, era de trece: un sacerdote que se disfrazaba de Dios Cornudo, más doce acólitos, quienes de manera conjunta y en determinadas fechas, realizaban rituales propicios al Dios.¹²⁷

Es complejo el sincretismo en la novela. En ella está la religión cristiana junto al paganismo, pues aparte del Cristo negro en el altar de Consuelo y el retablo en donde aparece lo divino junto a lo demoníaco, están los actos sexuales sacrílegos de la anciana.

El número trece posee significado mágico en la novela. Aunque no está delimitado hasta qué grado es factible que el número trece haya sido cristianizado, porque aparecía ligado a múltiples hechos a través de la época medieval y todavía durante el Renacimiento,

¹²⁷ Margaret A. Murray, El dios de los brujos, México, Ed. CFE., 1986, p. 85, 87 y 98.

únicamente como coincidencia, señalo que el número de apóstoles junto con Jesucristo oficiando *La Última Cena* conforman un *coven*.

AURA recrea la antiquísima adoración del Dios Cornudo, cuya presencia se pierde en los tiempos del paleolítico, cuando aún los hombres vivían en cuevas. Desde aquellas épocas remotas se registra que el hombre adoró a un ser divino que se asemejaba a un animal con cuernos. Así, la hechicería en la novela recogería la tradición de que el dios de la antigua religión se convirtió en un dios caído, escondido e inferior ante la deidad de la religión que se instauraba.

En ese sentido, a partir del triunfo del cristianismo y con la finalidad de estigmatizarlo, al dios caído se le denominó como: el enemigo, el demonio, Sátanas, Lucifer, chamuco, Belcebú, entre otros. Además, con el fin de combatirlo hasta la extinción, se le consideró como práctica pagana, como algo diabólico o demoníaco.¹²⁸

Consuelo rinde culto al Dios Cornudo propio de la religión destronada por el cristianismo. En la misa negra se sacrifica en honor de la deidad un chivo, emulando el que antaño se le sacrificaban animales de otras especies, pudiendo ocurrir que a veces era al mismo dios representado a quien se le sacrificaba.¹²⁹

Abres de un empujón la puerta y la ves, detrás del velo de luces, de pie, cumpliendo su oficio de aire: la ves con las manos en movimiento, extendidas en el aire: una mano extendida y apretada, como si realizara un esfuerzo para detener algo, la otra apretada en torno a un objeto de aire, clavada una y otra vez en el mismo lugar. En seguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire, como si -

¹²⁸ *Ibid.*, p. 162.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 162.

sí, lo verás claramente: como si despellejara una bestia.¹³⁰

Consuelo oficia el ritual que le permite conjugar magia con religión, aunque los límites entre ambas no son lo suficientemente claros.¹³¹

Consuelo cumple su papel de sacerdotisa al conocer el futuro y descubrir los hechos secretos del pasado, para lo cual invoca al demonio. Como maga manifiesta su poder sobre el paso del tiempo ya que este papel lo poseía la mujer en tiempos muy remotos, pues se sabe que el hombre le fue expropiando dicho rol a medida que desaparecía el comunismo primitivo en donde la mujer tenía un mayor peso en la toma de decisiones en la comunidad.

En la crisis y decadencia de una religión se permitía que la mujer practicara el sacerdocio como lo realiza Consuelo, pues muchas mujeres siguen fieles a la antigua creencia en tiempos de

¹³⁰ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 65-66.

¹³¹ Al respecto, para mayor precisión entre magia y religión en la obra que nos ocupa, adoptamos la siguiente, pues en ella se distinguen ambas: "Hasta ahora, nadie ha podido elaborar una teoría que decida donde termina la magia y donde empieza la religión. La mejor explicación es que la magia actúa como medio natural, que sólo pronunciar un conjuro o efectuar ciertos movimientos provocará el efecto deseado, tan seguramente como la mezcla de dos sustancias químicas producirá un resultado definitivamente establecido. Por consiguiente, la magia actúa por sí sola, engendra su propia fuerza y no depende de nada exterior, mientras que la religión reconoce un poder que está más allá de sí misma y actúa enteramente motivada por tal poder...", la cual tiene como explicación que: "La teoría es precisa hasta cierto punto, pero no incluye todos los fenómenos. Por consiguiente, no he intentado dividir las ceremonias de las brujas de acuerdo con ella, sino que he adoptado la división tradicional: llamar "religiosas" a las ceremonias que se hicieron más o menos como actos de culto y "mágicas" a las que tuvieron por objeto dominar las fuerzas de la naturaleza, como producir tormentas, o causar o curar una enfermedad". Margaret Murray, El Dios de los brujos, México, Ed. CFE., 1986, pp. 155-156.

crisis. Además, en el *coven*, la mujer participaba en todos los roles del ritual, excepto en el papel destinado a la deidad, pues estaba destinado a un hombre disfrazado con la piel del animal.¹³²

Así, el quehacer mágico de Consuelo se incrusta en esa antiquísima práctica que se pierde en la época paleolítica y neolítica de la humanidad. Existen vestigios en donde se muestra que en las cuevas se rendía culto al Dios Cornudo en distintas partes de Europa, y que dicha creencia atravesó la época del bronce, pasando por la época medieval y del Renacimiento, hasta llegar a nuestros días.

En la novela aparece expresada esta profunda tradición mágico-religiosa en Consuelo. Ella representa, entre otras cosas, a la vieja bruja que al ser perseguida por las creencias de las nuevas estructuras socioeconómicas, cubría sus prácticas con una capa de la religión aceptada por casi todos, en este caso, el cristianismo, pero en el fondo seguía rindiendo culto al antiguo dios. Por ello, al iniciarse el ritual, aparece la dualidad hada-bruja encarnada en Aura-Consuelo, pues eran lo mismo en aquella época.

Así, según las prácticas de la tradición mágica, existían múltiples transformaciones de la bruja, una de las cuales ocurre en la novela: Aura está metamorfoseada en liebre. Ante Montero reaparece vestida de verde, pues aparte del azul oscuro, preferían este color para pasar inadvertidas en la caza de animales o cuando posteriormente fueron perseguidas.

¹³² *Ibid.*, p. 137, 162.

La obra expresa otros significados en la aparición de la hechicera. No tan sólo parte de la simbiosis liebre-hada-bruja en el desdoblamiento Saga-Aura-Consuelo, que finalmente viene siendo un solo ser, sino que también, dada la extrema pequeñez de la anciana, está denotando la obra el que nos encontremos ante un hada que, según la tradición, era un ser pequeño y débil en lo físico, pero peligrosa y terrorífica en lo mágico.

En la novela existe una tensión en el ámbito religioso debido a las disímolas fuerza que aglutina en su seno. La práctica mágica de Consuelo realmente representa la crisis del precario equilibrio del sincretismo que conserva. En la obra coexisten distintas creencias y prácticas que aluden a tiempos pasados, como cuando la adivinación era parte integrante de la religión respectiva.¹³³

En este caso, el rito mágico que vive Montero y describe en sus memorias el general Llorente, está subordinado a la religión cristiana. Realmente Consuelo es un ser mágico que alude en su forma de ser y actuar a personajes míticos grecolatinos como son Medea y Circe, ambas consideradas hijas de Hécate.¹³⁴

Con ello, la obra incursiona en lo que se ha denominado magia negra, pues se ajusta a lo que Julio Caro Baroja¹³⁵ define como hechicería, la cual posee un carácter secreto, marginado, antisocial, nocturno, individualista y en esencia maléfico.

¹³³ Raymond Bloch, La adivinación en la antigüedad, México, Ed. CFE., 1985, p. 8.

¹³⁴ Julio Caro Baroja, Las brujas y su mundo, 7ª ed., España, Ed. Alianza, 1984, p. 46.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 44.

En AURA, la hechicería coexiste con la religión cristiana. Estas comparten cuatro elementos que resultan imprescindibles para dilucidar las características mágicas y religiosas relevantes de la novela: a).-**Eros**, lo que se ajusta a reglas sociales de amor y desamor b).-**Logos**, lo que se ajusta a la razón c).-**Mythos**, lo que es propiamente mítico d).-**Ethos**, lo que se ajusta a la moral.

En la obra, **Eros** es representado en relación a dos protagonistas bien definidos; por un lado, Felipe Montero, un hombre solitario que a raíz de su amor a primera vista hacia Aura, y de una supuesta necesidad de rescatarla de la garras de su maléfica tía, pretende adoptar la actitud de un héroe moderno; por otro lado, la joven, quien encarna el señuelo, el subterfugio para el engaño, ya que está dotada de un halo misterioso y mágico.

Esta bella mujer de ojos verdes encarna el personaje clásico de la maga **Medea** cuyo objetivo es la seducción, el hechizo del hombre mediante sus encantos femeninos. Al mismo tiempo, sobrepuesto a la seducción amorosa, está el quehacer mágico de Consuelo, quien caracteriza a la clásica maga **Circe**, la cual domina y somete al hombre valiéndose de los recursos propios de la hechicería. Es conforme a ese quehacer mágico como seduce y transforma al hombre dándose una relación que trasciende la compleja relación sexual de ambos personajes, es decir, de Aura y de Montero.

El **Logos**, la aprehensión lógica del mundo, está expresado en el personaje Felipe Montero. Éste representa el mundo moderno y la preponderancia de la racionalidad sobre la imaginación, el amor, la magia y la religión. Poseedor de un excesivo racionalismo, con

una mentalidad en donde la vida es confort y todo es explicable según las leyes naturales, él enfrenta un mundo ilógico, incoherente e insólito por inexplicable conforme a la razón.

La oposición de los elementos narrativos conforma dos perspectivas antitéticas muy remarcadas, principalmente con base en los personajes. Así, mientras que Consuelo Llorente actualiza el pasado con la certeza de la magia, desde la óptica racionalista de Montero, los hechos presentan características caóticas propias de un mundo de pesadilla.

En ese mismo orden de ideas, mientras que desde la omnisapiencia de Consuelo los hechos ocurren con una lógica encaminada hacia una finalidad concreta; el desconocimiento de la realidad y la subsecuente búsqueda de una explicación desde la perspectiva de Montero, como que remarca cierto carácter esotérico de la novela. En general el intelectual no es capaz de penetrar en la realidad maravillosa que vive, menos comprender el discurso enigmático de las protagonistas. Veamos la conversación con Aura, en donde una vez más, la razón veda a Montero el desentrañar el maléfico significado de la realidad que vive:

-Aura. Basta ya de engaños.

-¿Engaños?

-Dime si la señora Consuelo te impide salir, hacer tu vida; ¿por qué ha de estar presente cuando tú y yo ...?; dime que irás conmigo en cuanto ...

-¿Irnos? ¿A dónde?

-Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía... ¿Por qué esa devoción? ¿Tanto la quieres?

-Quererla...

-Sí; ¿Por qué te has de sacrificar así?

-¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí.

-Pero es una mujer vieja, casi un cadáver; tú no puedes...

-Ella tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra...
 -Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer, Aura...
 -Hay que morir antes de renacer... No. No entiendes. Olvida, Felipe; tenme confianza.
 -Si me explicaras....¹³⁶

Mythes y Logos en contraste. En el seno de lo mítico, la práctica de la hechicería usa maléficamente la ley de la simpatía en la relación general Llorente-Montero, pero también entre Aura y Consuelo. En esta última, dicha relación simpática está a punto de romperse como se aprecia en esa conversación ambigua entre Montero y Aura. En ella destacan principalmente dos cosas, por un lado, que los enunciados de ella poseen un alto grado connotativo que preserva ante Montero el carácter esotérico del arte mágico de Consuelo; por otro lado, se expresa la psicología antitética de los personajes, en donde lo distintivo entre ambos es el **Logos** del protagonista erigido en un serio obstáculo para comprender el mundo del mito.

El carácter esotérico de la novela resalta la cuadratura racionalista del hombre moderno. El **Logos** en crisis, con la mirada como medio de aprehensión de la realidad, se oculta de la locura en el mecanismo de defensa, esto es, el sueño. Sin embargo, la crisis de Montero empieza a partir de la revelación onírica y la posterior ubicación del personaje en la otra realidad.

La historia sagrada, el **Mythes**, consiste en la coexistencia de la religión cristiana y la magia. Consuelo encarna a la maga Circe, la maga de las transformaciones, la cual hace posible con su quehacer mágico que el destino de los personajes sea una

¹³⁶ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, pp. 73-74.

especie de mito del eterno retorno mediante el cual, principalmente, Montero asume el pasado.

El ritual mágico, sustento del mito, tiene la finalidad de conseguir la identificación de Montero con el general Llorente y la aceptación de que Consuelo es Aura y viceversa. El doble objetivo se logra gracias a que el ritual gira en torno a una de las leyes de la magia, esto es, la ley de la *simpatía*. Es conforme a ésta como el protagonista descubre la relación de identidad que lo une con el general Llorente:

Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es ... eres tú.

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú.¹³⁷

Quizá dentro de este mundo connotativo de la novela, dentro de esta ambigüedad que caracteriza la identidad y destino del protagonista, Consuelo con su magia más que hacer alusión al mundo mágico grecolatino, está representando la vieja tradición hebrea y egipcia que consistía en que el hombre poseía dos nombres, uno sagrado y otro público en cuanto era conocido de todos. El riesgo era que si se conocía el nombre sagrado que debía permanecer oculto, se podía caer bajo el dominio del poseedor del secreto.¹³⁸

Por consiguiente, no se descarta para nada que la obra usufructúe esta antiquísima práctica, porque de hecho se trata de

¹³⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹³⁸ Esther Cohen, "Narrar los nombres", en *Acta poética*, México, Ed. UNAM., No 7, 1987, p. 75.

que Montero acepte su nuevo nombre. Entonces, se insinúa esta tradición al repetirse el anuncio del periódico, pero sobre todo al saber Consuelo dónde vivía él, pues logran traerle sus pertenencias, por lo tanto, al saber los dos nombres, logra mantenerlo bajo su dominio.

Es evidente la alianza de la novela con lo sagrado. En el seno de aquélla aparece el carácter apocalíptico de la religión cristiana, así como su transgresión a través de la ley de la **correspondencia** en la hechicería. Unión de la obra con el mito a través del cual se critica el mundo objetivo expresado en ella. El está allí, junto a lo antiguo, junto a lo que se pierde en la penumbra histórica y puede revelar los orígenes sagrados del hombre.

AURA es una novela que atenta contra sí misma, se trasmuta en mito por la manera en que instaura mediante la hechicería lo que debería esperar hasta que llegue el día del juicio final. La novela es historia sagrada al tener de fondo a la religión cristiana y porque se da su transgresión a través de la magia negra, y porque va buscando en el pasado y no hacia el presente, cancelando la creencia en el progreso material, en el futuro prometido por la sociedad capitalista inaugurada a fines del siglo XV.

Fuentes renueva la novela con los aportes de otras disciplinas como la sociología y la antropología. En este caso, la obra incursiona en lo sacro en ese juego entre lo verosímil y lo sobrenatural que bien se ajusta a lo que al respecto menciona

Barthes de que **La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible.** ¹³⁹

En la obra *Consuelo* participa del mito al moverse en los límites vagos entre magia y religión, logrando desvanecer al protagonista, quien al identificarse con el pasado se vuelve irreal, es un fantasma, se destemporaliza, de tal suerte que olvida y rechaza su historia concreta, incursionado en la eternidad, en la existencia perenne. Al respecto, Barthes permite reiterar que:

El mito priva totalmente de historia al objeto de que habla. En él, la historia se evapora; es una suerte de criada ideal: prepara, trae, dispone, el amo llega y ella desaparece silenciosamente; sólo hay que gozar sin preguntarse de dónde viene ese bello objeto. O mejor: no puede venir más que de la eternidad; desde siempre estaba hecho para el hombre burgués, ... desde siempre los "primitivos" prepararon sus danzas para provocar un placer exótico. ¹⁴⁰

La novela está estructurada conforme al mito desde el momento en que *Montero* recibe la llamada a la aventura en la reiterada oferta del periódico. Así, inicia la primera etapa del viaje realizando la travesía que permite denunciar a la ciudad como un mundo desvalorizado. Esta termina en el umbral que separa ambos mundos. El umbral está resguardado por una cabeza de perro que alude al Cancerberero del Hades griego o al perro de la mitología náhuatl.

Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de ciencias naturales. Imaginas que el perro te sonríe y sueltas su contacto helado. ¹⁴¹

¹³⁹ Roland Barthes, *Mitologías*, México, Ed. Siglo XXI, 1980, p. 238.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 247-248.

¹⁴¹ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 43.

La segunda etapa del viaje hace transitar al historiador en la senda de pruebas en donde enfrenta una serie de obstáculos como lo es la experiencia de la noche. En ésta pareciera que el tiempo se detiene. Ella resultó tan atractiva para los surrealistas porque implicaba la manera de acceder al mundo invisible en el cual su destino se descubre ante el misterio.

A partir de esta experiencia, hay una voz que lo guía y conduce ante una anciana que podría ser, por su sabiduría, una especie de diosa, sibila o pitonisa, pero que en este caso particular, es una bruja que lo somete a una prueba de eficiencia que disfraza el ritual en el que ya se encuentra atrapado.

En su novela Fuentes crea una casa nocturna, en penumbra y con un silencio que anticipa la comunión amorosa. A raíz del encuentro con la bella Aura, que realmente es una proyección de la bruja, existe una serie de experiencias fantásticas que desembocan en una danza que coadyuva a la sumersión completa del personaje en la noche, como prelude de la aceptación de que Aura es Consuelo.

El acto de iniciación implica un proceso complejo de descubrimientos que, después de una cita amorosa en la alcoba de Aura, desembocan en la intuición de que algo nuevo se ha engendrado en el transcurso de esa noche. El acceso a un nivel superior de conocimiento se da como un descubrimiento del pasado ante las fotografías encontradas en las memorias del general Llorente.

El conocimiento de la verdad en las nuevas circunstancias es la preocupación más inmediata del protagonista. Este, después de haber recibido un talismán que lo salvaguarda de todos los

peligros de la aventura, logra desentrañar la verdad que le permite asumir su verdadero ser a través de la relación con la mujer.

Al recordar su anterior encarnación, Montero vence simbólicamente a la muerte y se sitúa fuera de la temporalidad humana, insertándose en el *gran tiempo* o *tiempo cósmico*, donde la vida se regenera continuamente; su nuevo estado de conciencia comporta un nuevo ritmo temporal en el cual el reloj, instrumento para medir el tiempo en el mundo profano, ya no tiene sentido alguno.¹⁴²

El desenlace de la historia es una promesa del retorno. La estructura de la novela con base en el protagonista se resuelve con la permanencia de éste en la zona sagrada en que se convirtió la casa de Donceles 815.

Montero nunca regresará a su mundo con los valores adquiridos, pues se cumplen dos cosas: por un lado, el epígrafe que orienta la lectura de la obra, en el cual aparece la ineluctabilidad del destino de todo hombre, en este caso, Montero. Por otro lado, como obra que sustenta una tesis, ésta se ciñe punto por punto a la firme convicción del autor de que la novela debe volver a los orígenes del relato, esto es, a sus raíces míticas, con el fin de superar la profunda crisis por la que atraviesa la novela actualmente.

La novela en la medida en que es producto histórico de una pérdida -la de la unidad medieval- y de una ganancia -la del asombro descentrado del humanismo- es la primera forma literaria que sucede linealmente a la épica y no circularmente a través de la tragedia que reintegra la épica al mito. Sucesión, sí, pero también rebelión: desde su nacimiento moderno, la novela, como si intuyese la dolorosa vocación de una ausencia, busca desesperadamente aliarse de nuevo al mito -de Emily Bronte a Franz Kafka- o la tragedia -de Dostoiévsky a Faulkner. En cambio, rechaza su parentesco épico, la

¹⁴² Francisco Ordiz, *Op. cit.*, p. 114.

convierte -del Don Quijote de Cervantes a Ulises de Joyce- en objeto de burla.¹⁴³

En la manera que la historia en su mayor parte está estructurada con base en hechos sobrenaturales, y principalmente porque el fondo de los mismos corresponde a la historia sagrada inherente a la religión cristiana -en cuyos causes se albergan otras prácticas que no son precisamente religiosas-, estamos ante el mito.

¹⁴³ Carlos Fuentes, "La iliada descalza", en M^a Eugenia Mudrovic, Espejo en el camino, México, Ed. UNAM., 1988, p. 184.



" El mundo moderno no ha inventado palabras para designar a la otra vertiente de la realidad. No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una mujer tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada. El erotismo es inseparable del horror y Fuentes se sobrepasa a sí mismo en el horror: el erótico y el grotesco. En muchos pasajes de sus novelas y en casi todos sus cuentos se despliega con una suerte de alegría feroz. Si no es lo sagrado, es algo no menos violento: la profanación. Un humor en el que coinciden tres herencias -la inglesa, la española y la mexicana- y que no es intelectual sino físico, sexual, visceral. Un humor más allá de la ironía, del absurdo y de la sátira, casi sublime en su exageración paródica -un humor que no merece otro adjetivo que el de encarnizado. Carnal, corporal, ritual e incongruente como un sacrificio azteca en Times Square. Si la crueldad es la otra cara de la ternura, Fuentes no es ni tierno ni cruel: es pasional e imaginativo". Octavio Paz, Corriente alterna, 16ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1986 p. 49.

Al darse la coexistencia de la religión cristiana y la hechicería en precario equilibrio, estamos en el seno del espacio y tiempo míticos. Asenté que tal equilibrio se rompe debido a la transgresión del dogma religioso a manos de la hechicera Consuelo quien, con un lenguaje perentorio, conmina al pronto fin del mundo. La maga invoca la pronta realización del apocalipsis con la obsesiva idea de, una vez muerta y vuelta a renacer, volver a ser joven y bella. La novela es, Fuentes así lo desea, mito. Estamos ante él:

Ella no te habrá escuchado, porque la descubres hincada ante ese muro de las devociones, con la cabeza apoyada contra los puños cerrados ... hasta que ella levanta los puños y pega la aire sin fuerzas, como si librara una batalla contra las imágenes que, al acercarte, empiezas a distinguir: Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera ... Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel ... la señora Consuelo, de rodillas, amenaza con los puños, balbucea las palabras que, ya cerca de ella, puedes escuchar: -Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo!¹⁴⁴

En la historia sagrada se manifiesta el complejo juego de relaciones entre lo sacro y lo profano. Ante los asombrados y aterrados ojos de Montero está el altar en que se realiza la misa negra. En él, posteriormente, doblegado, hará el amor con Aura. Es en él, precisamente, en donde en el pasado el general Llorente amó con locura a Consuelo.

En los cauces del *mythes* se da la transgresión del mismo. Rebelión que Montero descubre cuando observa la misa negra cuyos resultados corrobora en las memorias del devoto general Llorente.

¹⁴⁴ Carlos Fuentes, *Aura*, en *Obras completas*, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, pp. 53-54.

En éstas descubre, como menciona Jules Michelet¹⁴⁵, que la desesperación y la angustia anidan en el alma de la mujer y la hacen entregarse al culto del diablo, convirtiéndose en bruja:

"Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti, que irradias la vida..." Y después: "Consuelo, no tientes a Dios. Debemos conformarnos. ¿No te basta mi cariño? Yo sé que me amas; lo siento. No te pido conformidad, porque ello sería ofenderte. Te pido, tan sólo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, algo que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza..."¹⁴⁶

Montero realiza tres actos de lectura al interior de la novela, en ellos se explica el origen y los resultados del quehacer mágico de Consuelo. Se esclarece el halo de misterio que envuelve su pasado, pues en las memorias del general descubre que ella añora su juventud y belleza. Esto rompe la generalizada idea de que las brujas han sido siempre mujeres feas, dado que muchas de ellas no sólo fueron bellas, sino hasta de alta alcurnia:

"Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. "No me detengas -dijo-; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega" ... Consuelo, pobre Consuelo ... Consuelo, también el demonio fue un Ángel, antes..."¹⁴⁷

El *Ethes*, la moral que acompaña a la religión, está implícitamente transgredida en la rebelión en contra de lo que estipula el dogma religioso. Cobra dicha transgresión dos significados. Por un lado, está la misa negra y el símil directo que se hace entre la caída del ángel, ahora convertido en demonio, y Consuelo con su práctica mágica; por otro lado, dicha

¹⁴⁵ Jules Michelet, La bruja, España, Ed. Labor, 1984, p. 10, 27.

¹⁴⁶ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 76.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

transgresión es llevada hasta sus últimas consecuencias, es decir, la herejía se consume en la relación sexual ante el altar entre el general Llorente y Consuelo en el pasado y entre Montero y Aura en el presente.

Conjunción de **Mythos, Ethos** y **Logos**, donde el acto sexual como herejía resquebraja el **Ethos** y obnubila el **Logos** gracias a la fuerza vesánica de **Eros**:

La fuerza subversiva de Eros fue una de las afirmaciones más constantes de la revolución surrealista. El Eros surrealista choca, destruye, pisotea los valores más sagrados, cambia las significaciones generalmente aceptadas: mezcla, invierte. La voluntad de escándalo es total. La estructura social era evidentemente un obstáculo para la realización de la sexualidad. Y lo que los surrealistas intentaron fue precisamente cambiar esa estructura.¹⁴⁸

La transgresión de la moral en la relación sexual entre los personajes subyace en la ley de la simpatía, la cual culmina en una entrega eterna Montero-Consuelo. En el fondo, la obra trasluce la preocupación tan cara al surrealismo que resultó del manejo del doble, del **yo soy el otro**.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Adriana Yáñez, El movimiento surrealista, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1979, p. 53.

¹⁴⁹ La aparición del surrealismo en la obra tiene las siguientes bases de fondo: "Contra la lógica, contra el racionalismo, la enseñanza de Freud por una parte y por otra las teorías de Einstein venían en ayuda de los surrealistas para arruinar las ideas de causalidad y de omnipotencia de la conciencia. De ahora en adelante el estudio del sueño y de la locura, el uso de la imaginación y de la intuición permiten alcanzar la cara oculta del hombre. Contra la moral, contra sus tabúes (religiosos, sexuales y sociales) conviene soltar las fieras (Aragón) del inconsciente, liberar el principio del placer y guiar al hombre en dirección del hombre". G. Durozoi-B, et al, El surrealismo, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, p. 32.

La llegada de Felipe Montero a la casa no es otra cosa más que el encuentro con la otra mitad a la cual se le busca con anhelo, porque siempre se le ha amado y se le amará por siempre.¹⁵⁰

Consuelo, como personaje que representa el mundo sobrenatural, encarna la transgresión del dogma religioso. Como bruja logra despertar el libido, el deseo carnal, tanto en el general Llorente, como ahora en Montero.

Al ser hechicera, realmente es una adoradora del diablo. La entrega sexual es equiparable al pecado que provoca la caída de la primera pareja del edén. Aura y Montero consuman el amor carnal precisamente en el lugar del ritual, emulándose con la relación sexual, el acto sacrílego de las imágenes, en donde los demonios gozan violando mujeres, pero también porque se equipara la entrega total de Aura al acto de abrir un altar, a la acción de estar ante un altar abierto.

La moral se desvanece en ese juego de personajes femeninos en apariencia dobles. Ellas representan la sensualidad y el carácter antirreligioso expresado en la seducción amorosa de que hacen presa a Montero. Consuelo encarna la seducción carente de inocencia, pues expresa la transgresión de las estructuras conservadoras de la sociedad burguesa en donde, según los surrealistas¹⁵¹, surge la perversión. Esta la descubre Montero en las memorias que está leyendo. En ellas, el temeroso general Llorente confiesa su perdición debido a la perversidad de Consuelo.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 65-66.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 56.

Sí: tenía quince años cuando la conocí -lees en el segundo folio de las memorias-: tenía quince años cuando la conocí, y si me atreviera a decirlo, fueron sus ojos verdes los que causaron mi perdición: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867, cuando el general Llorente casó con ella y la llevó a vivir a París, al exilio. Mi joven muñeca, escribió el general en sus momentos de inspiración, mi joven muñeca de los ojos verdes; yo te colmé de amor: describió la casa en que vivieron, los paseos, los bailes, los carruajes, el mundo del Segundo Imperio; sin gran relieve, ciertamente. Soporté incluso el odio de tus gatos, yo que he amado a las bellas bestias... Un día la encontró, abierta de piernas, con la crinolina por delante, martirizando a un gato y no supo llamarle la atención porque le pareció que tú hacías eso de una manera tan inocente, por infantilismo e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura, con una pasión hiperbólica, decías que torturar los gatos era tu manera de hacer favorable nuestro amor, por un sacrificio simbólico... Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años... cierras el folio. Cuarenta y nueve al morir su esposo. Sabías vestirte tan bien mi dulce Consuelo, siempre envuelta en tus vestimentas verdes, verdes como tus ojos. Yo pensaba que siempre serías bella, aun después de cien años... Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. Estabas tan orgullosa de tu belleza; qué no harías para permanecer siempre joven?¹⁵²

La mujer ama su bellez física e intenta preservarla de los estragos del tiempo. El hombre la juzga capaz de todo. El general Llorente, un hombre del siglo XIX, un mexicano de una sociedad conservadora, expresa a través del temor el reconocimiento del poder de subversión de la saga. El miedo a la transgresión deja traslucir el oculto combate que la religión cristiana ha sostenido contra las antiguas creencias catalogadas como paganas.

Hoy día el cristianismo ha mostrado su impotencia para acabar con las creencias paganas, por lo que también aparece representado en Montero la lucha de la razón contra el cristianismo y las creencias paganas. Ambos han fracasado, lo irracional existe, de

¹⁵² Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 64.

ahí que en la metamorfosis Aura-Consuelo subyace el de la bruja Consuelo como demonio, pues su caída es equiparable a la del diablo.

En ese sentido, el carácter sacrílego de la relación amorosa está en esa similitud entre los demonios que disfrutaban del sexo en las imágenes del altar, y el disfrute del placer sexual entre Consuelo y su esposo en el pasado, pero ahora con Montero ante el mismo altar.

Por consiguiente, no concuerdo con Gloria Durán cuando asienta que como demonólogo, Fuentes no ha definido claramente la índole de los poderes de Consuelo y de este modo ha presentado confusamente el significado moral de la relación amorosa de Felipe con ella.¹⁵³

Ante la luna, símbolo de lo femenino en las religiones antiguas, Consuelo es un ángel caído que representa no tan sólo el amor sacrílego, sino también el amor necrofílico en ese anhelo de nutrirse de lo joven. En efecto, el amor eterno de Consuelo es un amor enfermizo, pues mantiene una relación sadomasoquista encubierta en la hechicería. En el pasado atormentó a los gatos y sometió al general Llorente, ahora, como repetición de un acto arquetípico, ha logrado lo mismo con Montero; no obstante, al final no evita que la posea violentamente.

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,

¹⁵³ Gloria Durán, La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, México, Ed. UNAM., 1976, p. 60.

besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, 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....¹⁵⁴

En la fantástica metamorfosis Saga-Aura-Consuelo-Bruja-Diablo debido a la hechicería, es posible contemplar algún aspecto de la transgresión religiosa como es la sensualidad, misma que culmina en la actualización del coito sacrílego.

Asimismo, ligado al ritual, está el sadismo inherente al tormento de los gatos y el sacrificio del chivo, los cuales expresan el grado de religiosidad permitida que mana del estado moral del alma femenina llena de soledad y desesperación como causas que originan la hechicería desde tiempos remotos.

Transgredir la religión implica cancelar la moral inherente a toda religión, de allí que aparejado al carácter necrofilico y sadomasoquista del amor, aparezca el matiz grotesco del mismo. Montero es engañado a la luz de su razón, por una bruja que le ofrece el amor de una bella joven de ojos verdes, que al final no es más que un guiñapo longevo que ha logrado vivir ciento nueve años, equiparándose con ello a un vampiro que se alimenta de sangre joven para seguir viviendo.

¹⁵⁴ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, pp. 79-80.

La magia negra aparece en la novela como una forma primitiva de conocimiento o de ciencia aplicada. La señora Consuelo tiene poder para convocar las acciones divinas, por tal motivo, puede prescindir de su presencia en determinadas fases del proceso mágico. La saga conoce demasiado bien la técnica mágica en donde, con o sin ayuda de Dios, puede actuar disponiendo una determinada sucesión de acontecimientos en los que la cadena de causa y efecto se siguen con la inexorable certeza de lo científico.

Al igual que la ciencia, la magia posee sus leyes naturales, mismas que para el hombre moderno resultan increíbles, como es el caso de Felipe Montero.

La hechicería, a través de la ley de la simpatía o de la correspondencia, hace posible que se cumpla el destino de los personajes como una especie de mito del eterno retorno. En tal ley se establecía la existencia de una conexión natural entre determinadas cosas, objetos, animales o entre las personas mismas. Según ella, cuando había una relación de simpatía entre dos personas de las cuales una sufría o moría, era feliz y vivía, lo mismo ocurría con la otra. Entonces podía decirse que existía entre ambas una relación de armonía positiva o negativa según fuese el caso, dependiendo de si se trataba de un caso de magia blanca o magia negra.¹⁵⁵

En esta novela existe una relación de simpatía por partida doble. Entre Aura y Consuelo dicha relación es positiva puesto que reina la armonía con base en una conexión natural, es decir, son la misma persona, pues Aura realmente no existe. En Montero y el general Llorente la relación es negativa por elaborada, es

¹⁵⁵ William K.C. Guthrie, Los filósofos griegos; de Tales a Aristóteles, 8ª ed., México, Ed. FCE., 1982, pp. 17-18.

impuesta por el quehacer mágico de Consuelo. Al tratarse de un rito de hechicería, la situación de Montero es forzada, pues se ha predeterminado su destino nulificando su formación racionalista, por lo que al final es doblegado y sometido.

Como propuse anteriormente, el sentido último que Fuentes desea para la obra está implícito en el epigrafe; esa es la función del mismo, orientar al lector sobre el significado de la lectura:

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...¹⁵⁶

El quehacer mágico que mana de la saga es el de tejer el destino inevitable del personaje. El determinismo y la fatalidad son cualidades inherentes a la vida de Felipe Montero, pues se halla destinado a vivir la condena de repetir una vez más la vida del pasado.

Como escritor que recrea el surrealismo, Fuentes hilvana la novela con base en la tragedia de Montero. No obstante, es con la mujer como posible acceso al conocimiento absoluto como abre, desarrolla y cierra el significado de la misma:

La mujer se convierte en la madre universal: absoluta, totalizadora. Soberana reina de todos los mitos y de todos los nombres. Verbo y acción. Se multiplica, encarna a cada momento nuevas figuras: la mujer-naturaleza, la mujer-flor: virgen, niña, la mujer-fruta: objeto de consumo, la mujer-tierra: madre, musa, la mujer-astro: criatura celeste y divina, la arácnida de "vagina dentada", la mujer inaccesible, la predicadora, la vidente, la prostituta, la bruja, la lesbiana, la masoquista...

¹⁵⁶ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 40.

La feminización del universo es total. Las personificaciones son múltiples.¹⁵⁷

Crear el destino auténtico del hombre descansa en el arte mágico de Consuelo. Ella no es tan sólo la encarnación de la antigua sibila que en el oráculo revelaba el destino de los hombres y del mundo, sino que es también la sabia bruja que al ejercer su dominio sobre la naturaleza, elabora el destino humano.

Así, al elaborar Consuelo el destino de Montero existe un degradación de lo sagrado gracias al acto mismo de la hechicería. En la búsqueda del tiempo perdido es necesario no sólo sacrificar el tiempo presente, también se sacrifica el futuro, el pasado lo sustituye, pues el futuro será la repetición del mismo. En esto radica la tragedia de Montero.

Al resucitar el tiempo pasado y recuperar la felicidad, es necesario sacrificar la juventud, aceptar la imposibilidad de ser siempre joven y bella. Sin embargo, pese a que la felicidad obtenida es breve, al final existe el optimismo. La obtención de la felicidad no es absoluta.

Al reactualizarse el pasado en el presente debido a la pasión de la protagonista por recuperar el tiempo perdido, existe la aceptación de volver a realizar el ritual, por ende, un nuevo sacrificio, no sólo el del chivo, sino el del tiempo profano de los personajes. También se observa la esperanza y el anhelo, principalmente en la saga Consuelo, de rescatar el tiempo sagrado.

Es claro que en Aura no sólo existe la noción de sacrificio, aparece también la magia como elemento central, no para mantener el orden, sino para trastocarlo, trastornar el cosmos: la historia. El personaje Felipe Montero termina por identificar a la joven Aura con la anciana Consuelo, pero, al mismo

¹⁵⁷ Adriana Yáñez, *Op.cit.*, p. 68.

tiempo, él se identifica con el general Llorente, militar conservador al servicio de Maximiliano. La magia de Consuelo regresa a la vida a su amado esposo, a través de Felipe Montero, con todo y su ideología.¹⁵⁸

Estamos ante una novela de sacrificios por la vía sacrilega, en donde el destino de Montero implica el sacrificio del tiempo presente y profano en que vive enajenado. Por consiguiente, la promesa es que sólo al participar de la vida de Consuelo es como logrará la ascensión y comunión con lo sagrado.

En el acto de la comunión, con el sacrificio, se asume como hombre religioso que accede a los primeros instantes del mundo sagrado. El hombre moderno accede a una vida plena y con dimensión sagrada cuando participa en el ritual, en la fiesta sacra, lo cual le permite la trascendencia del alma por la vía del ascetismo - como Consuelo-, del alejamiento del mundo, y también por la vía del sacrificio.¹⁵⁹

El éxito de la misa negra marca al final de la novela una resolución que implica el situarse al inicio de algo. Existirá para siempre la condena de Montero de repetir su vida al estar implícita en la circularidad de los tiempos. Esto marca la vuelta de la historia sobre sí misma, petrificándola. Máxime que la condena está en las palabras convincentes y proféticas de Consuelo: **Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...**¹⁶⁰

Antípoda de Montero, quien se caracteriza por la duda, es Consuelo; en ella no existe ningún resquicio de indecisión para

¹⁵⁸ Carlos Gómez Carro, "Carlos Fuentes, narrador: 1954-1967", en Oscar Mata, En torno a la literatura Mexicana, México, Ed. UAM., 1989, p. 117.

¹⁵⁹ Mircea Eliade, Lo sagrado y lo profano, 7ª ed., España, Ed. Labor, 1988, p. 43, 53, 80.

¹⁶⁰ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 80.

poder alcanzar sus fines. Por el contrario, una voluntad y seguridad de lograr lo que se propone, sin importar la transgresión del dogma religioso expresado por Nicodemo de que para renacer es ineludible haber muerto antes y esperar el día del juicio final.

La realización de la magia negra busca la actualización y preservación del instante efímero: *Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días.*¹⁶¹ Pese al cese del tiempo sagrado, en la resolución de la historia se reactualiza el pasado en el presente, lo que significa la consumación de la unión de dos realidades opuestas en un sólo destino, que significa la **eternización cíclica de la condición humana.**¹⁶²

En el desarrollo de *AURA* se mitifica la historia porque Montero tiene la convicción de haber encontrado su auténtica identidad. De esta forma se da la conciliación de un pasado histórico, revelado en las memorias del general Llorente, con un presente cuyo problema existencial es el tiempo cronológico, el doloroso derroche, la hemorragia temporal en que consiste el devenir histórico.

En ese sentido, si Juan Rulfo con *Pedro Parámelo* incrustó la problemática del campo mexicano y el de la Revolución Mexicana en lo mítico universal; a su vez, con *AURA*, Carlos Fuentes lo hace con el problema del habitante de la ciudad de México. La urbe mexicana pasa a formar parte de la realidad latinoamericana. Quizá

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 79.

¹⁶² Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, México, Ed. UNAM., 1983, p. 344.

logra ser el primer escritor que mitifica nuestra identidad nacional.

El final de la narración expresa la promesa de repetición arquetípica de la pareja en un acto sobrenatural. Al constituirse Montero y Consuelo en la pareja primigenia, se cumple la función del mito de eliminar lo real. Lo cierto es que la petrificación de la historia de Montero ocurre en la urbe, estando acompañada de la crítica acerba que censura y desidealiza la modernidad citadina.

La significación marcada para la obra desde el epígrafe, contempla a la mujer con su quehacer mágico como el medio idóneo para el acceso a lo sagrado. El acto mágico de la anciana conmina al establecimiento del poder de Dios en la tierra a fin de instaurar la vida eterna; como ello no ocurre, es necesario dominar el tiempo conforme a las leyes humanas de la magia negra, dominando la naturaleza, valiéndose para ello de la periodicidad en los ciclos de la luna.

En el clímax de la relación amorosa, la luna aparece como testigo de la ascensión de la pareja a la indefinición temporal. Su relación arquetípica es reactualizada en un presente que, no obstante que ha perdido su sacralidad, no preocupa, no causa dolor ni angustia en Consuelo, pues existe la promesa de la repetición del acto modelo, de ahí su valor arquetípico: **-Volverá, Felipe, (a traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...**¹⁶³

Es sólo a través de la consumación del mito como Felipe Montero es el general Llorente. Lo paradójico es que a pesar de ser el militar, al mismo tiempo no deja de ser el historiador

¹⁶³ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 80.

becado en la Sorbona, porque en el tiempo presente es sólo un fragmento de la vida ya pasada del general. El anciano es el futuro de Montero, por lo mismo, éste sacrifica su vida a Consuelo.

Estamos ante una novela de paradojas. En el caso de Aura-Consuelo, existe la siguiente inversión: Consuelo es Aura, pero en el presente no lo es, es una anciana, es el futuro de la joven de ojos verdes, pero al mismo tiempo es su presente. La paradoja es compleja en el sentido de que en el pasado se casó muy joven con un militar ya maduro, ahora está convertida en la anciana Consuelo, la que se casa con el joven Felipe Montero, es decir, con el general Llorente.¹⁶⁴

Al terminarse la narración cesa el tiempo sagrado. La novela actualiza dos significados del personaje femenino. Por un lado, implica que Aura, que en el peor de los casos significa una especie de ave rapaz o de rapiña, sea la anciana Consuelo que finalmente se queda con Montero. Por otro lado, que la joven que siempre viste de verde, haya desaparecido como el viento, como algo fugaz y similar a la belleza y la juventud tan dolorosamente perdidas. El tiempo profano vuelve a reinar en la casa de Donceles 815, no obstante, el cambio ha quedado, Montero asume su identidad arquetípica: él es el general, esposo de Aura, por extensión, de la hechicera.

Uno de los significados de la novela es que al menos en el arte se crítica y desmonta el endiosamiento del racionalismo aún

¹⁶⁴ Emilio Bejel, "Aura: la liberación de los espacios simultáneos", en Literatura de nuestra América, México, Universidad Veracruzana, 1983, p. 109.

vigente a mediados del siglo XX. No es Montero con su aprehensión conceptual quien realiza la develación de su historia, sino Consuelo, quien por medio de la hechicería, descubre y ejerce su poder sobre la naturaleza, el mundo de los hombres y logra la circularidad del devenir histórico.

La conciliación del pasado con el presente para avizorar el futuro se verifica gracias a la magia negra realizada por la mujer, cuya máxima preocupación es la de escapar al paso del tiempo, dominándolo. Desde la antigüedad se concebían estos dos tipos de tiempo que recrea la obra:

Los antiguos tenían la noción, por así decir, de dos tipos de tiempo: el del cosmos, que era repetible indefinidamente, y el de la duración profana. Para ellos la verdadera historia era un mito-historia, que registraba únicamente la repetición de los gestos arquetípicos de los dioses. El segundo tipo de tiempo, el profano, el de todos los días, el doméstico, no poseía en cambio ninguna trascendencia, era una suma de detalles triviales. Llegado cierto momento, que el sacerdote sabía como calcular, se realizaban ceremonias que permitían anular el tiempo profano y vivir el sagrado ... o tratar de hacerlo. Era un intento mortal de integrarse a la irreversibilidad divina escapando, dentro de lo posible, del deterioro terrenal.¹⁶⁵

Es la preocupación y la desesperación de Consuelo la de intentar escapar del deterioro causado por el paso del tiempo terrenal. La obsesión por ser siempre joven y bella la inclinan a usar la hechicería como única forma de perpetuarse en Aura, así como la de preservar del paso del tiempo al general Llorente en la personalidad de Felipe Montero.

La renovación de la historia está implícita en la cancelación de la vida cotidiana de Felipe Montero. Este olvida su vocación

¹⁶⁵ Fanny Blanck-Cereijido, et al, La vida, el tiempo y la muerte, México, Ed. SEP-CFE., 1988, p. 45.

profesional; es más, ya no realizará la investigación sobre el pasado colonial, ya que la razón no es el medio idóneo para desentrañar el pasado y poseer una visión total del mismo.

En esta obra de Fuentes los enunciados de la bruja Consuelo son categóricos, convincentes y revelan omnisapiencia y omnipotencia.¹⁶⁶ Aunado a ello, al final la reidentificación de Montero con el general Llorente conduce a una vuelta de la historia sobre sí misma, a su petrificación en un presente perpetuo, erigiéndose su destino en una especie de mito-historia.

El pasado, llámese Aura, Consuelo o el general Llorente, son el presente ante la incredulidad del historiador. Este anhela dar una visión totalizadora del pasado conforme a la razón; así, la historia se erige como una alternativa de vida plena; no obstante, la condición para redescubrirla como identidad vital y profunda dependerá del acto de deponer todo intento de racionalización de la realidad a través de los estrechos cauces de la conciencia.

En las manos de la bruja está trastocar el destino científico del protagonista. Ahora, su destino es sacralizado y está en el ombligo del mundo, en el centro histórico de la ciudad de México, en donde detrás de una fachada liberal, están agazapadas las raíces trascendentes de la cultura iberoamericana con su cauda grecolatina, hebrea, judeocristiana, precolombina y africana.

Atrás de la máscara neoliberal se esconde la realidad auténtica que el mexicano lleva en su seno. La máscara cae y el velo que cubría esa realidad sacra permite la instauración del

¹⁶⁶ Gloria Durán, "La bruja de Carlos Fuentes", en Helmy F. Giacoman, Homenaje a Carlos Fuentes, New York, Ed. Publishing Co., 1972, p. 253.

tiempo sagrado, quizá esos cinco días del calendario náhuatl, los *nemetani*, que aproximadamente son el tiempo interno de la obra, pese a que Consuelo declara que sólo puede encarnar a la sobrina durante tres días. Develamiento del tiempo oculto, de los días enmascarados.

Uno más de los recursos empleados en la novela es la retrospectión. Al recrear el pasado, muestra que la historia hunde sus raíces en el mito. La existencia plena del hombre no puede seguir soslayando esa verdad. Como soporte del mismo, el tiempo en la obra es un elemento estructural que cobra dos significados opuestos, por un lado, el tiempo lineal y dinámico de la ciudad moderna expresado en Felipe Montero conforme al mundo realista de la obra, el cual sirve de contexto para expresar la formación racional del personaje; por otro lado, el tiempo sagrado, representado en el personaje femenino, quienes lucha en contra de la fugacidad del tiempo profano y de la pseudoexistencia moderna.

La recuperación del pasado significa la salvación y la solución del sin sentido de la vida del personaje. Fuentes pone remedio a la soledad de Montero al valorarlo como un ser para sí en la manera que existiendo piensa que existe.¹⁶⁷

En *AURA* aparece la concepción dialéctica del mundo moderno al considerar que el hombre y sus circunstancias son cambiantes. No obstante, se plantea que en gran parte existe la coexistencia del pasado en el presente como una manera de enriquecerlo. Es la ruptura con la concepción positivista de la historia que pretende

¹⁶⁷ Francisco Larroyo, El existencialismo, México, Ed. Stylo, 1951, p. 132.

cancelar el pasado en aras de instaurar una sociedad con progreso material que olvide sus raíces.

Esta mitificación de la historia revaloriza algunos aspectos sublimes de la vida del hombre. Ello se revela en el desenmascaramiento de la pseudohistoria en que vive Montero. Al estar de espaldas a la historia, al vivir en penumbra la vuelta del pasado, se rescatan las cualidades sinestésicas olvidadas, sepultadas por las circunstancias ciudadinas en que vivía perdido.

En esa búsqueda del tiempo perdido tiene como clímax el dar solución a la soledad del hombre mediante la experiencia del amor, la magia y la religión, considerándolos como valores vitales inherentes a la vida humana que le permiten asumirse como ser de imaginación con posibilidad de acceder a una vida más plena.

En suma, la imagen de hombre que expresa *AURA* es la de una repetición sagrada porque sus orígenes son los de una creación divina. En el tiempo mítico se soluciona el sin sentido de la vida del protagonista, significando una especie de ascensión a lo sagrado al yacer en el lecho de la saga Consuelo, quien ha determinado su destino. Georgina García lo escribe así:

En términos generales el hombre, con su racionalidad y saber institucionales, fracasa, mientras que la mujer, intuitiva, depositaria del saber original, vence. El hombre, ser indefenso, sucumbe porque se presta ingenuamente a la lucha abierta, en cambio la mujer no. Consuelo triunfa ante el tiempo y ante el hombre; los doblega y hace que Felipe se encare al pasado en todos los planos y en todos los momentos, hasta que cobre conciencia de que él mismo es el pasado que ha vuelto y ahora el cuerpo del tiempo.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Georgina García Gutiérrez, Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes, México, El Colegio de México, p. 148.

Gran parte de la complejidad narrativa de la obra descansa en ese juego espacio-temporal, en donde el tiempo, como elemento estructural de la novela, manifiesta dualidad, ya que es una más de las antítesis de la obra.

Esta contraposición temporal expresa el anhelo del hombre por conocer y comprender sus orígenes. Además, realizar la crítica de los conflictos psicológicos y sociales derivados de la modernidad imperante en la década de los sesenta en nuestro país. Así, el tiempo lineal y dinámico medido conforme al reloj resalta la preocupación por la productividad y la competitividad de la sociedad moderna, el contexto asfixiante para algunos profesionistas, el medio consumista en que viven la más completa de las soledades y pobreza.

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo.¹⁶⁹

Alternativo al tiempo lineal y dinámico está el tiempo sagrado, mismo que implica un lugar sacro desde el cual se realiza la llamada a la aventura para el protagonista. El tiempo como elemento estructural cobra un nuevo significado a partir de la trasposición del zaguán. Instalado de súbito en la más completa oscuridad, como que el tiempo se detiene, dotándose a la novela de una estructura con base en el tiempo, pues con ello se cancela el ritmo de la vida citadina.

¹⁶⁹ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 78.

He interpretado a lo largo de este trabajo que el repudio es el significado de esa última mirada del personaje hacia el mundo en que vive. Esa mirada de rechazo hacia el mundo es una clave de la novela, ya que la náusea o asco hacia el mundo cotidiano está indicando que su destino era ineluctable. Felipe Montero ha decidido vivir con ellas, amar para siempre a Aura. Apasionado la busca para ofrendarle su vida:

-Aura...

Repetirás: -Aura...

Entrarás a la recámara. Las luces de las veladoras se habrán extinguido. Recordarás que la vieja ha estado ausente todo el día y que la cera se habrá consumido, sin la atención de esa mujer devota. Avazarás en la oscuridad, hacia la cama. Repetirás:

-Aura

-No... no me toques... Acuéstate a mi lado...

-Ella puede regresar en cualquier momento...

-Ella ya no regresará.

-¿Nunca?¹⁷⁰

En consecuencia, el carácter dinámico del tiempo profano se desvanece para dar paso al tiempo sagrado. La consumación del ritual es el acto de amor. Consuelo es lacónica para develar la verdad: *Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he pedido mantenerla a mi lado más de tres días.*¹⁷¹

En la casa fantástica e infernal de Consuelo se instala la irrealdad. Ante la pareja pasan las nubes que dejan ver la luna, adquiriendo la relación amorosa un halo eterno porque el tiempo se resuelve en la intemporalidad y la indefinición.

La compleja dualidad del tiempo como elemento que estructura la novela es extensiva a los personajes en sus constantes metamorfosis. En ellos reside el anhelo de inmortalidad, esperanza

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

de tiempo sagrado. La sustancia vital de la vida humana está en el tiempo mítico.

En lo que respecta al lugar, la casa, es idónea para constituirse en región sagrada, como templo, como ombligo del mundo. Sus características antitéticas a las de la ciudad expresan la cancelación del mundo moderno que atenta contra todo vestigio de antigüedad. En la obra no hay una conciliación de ambientes, pues así como existe el sacrificio del tiempo profano, también ocurre el de la ciudad moderna con lo que ello implica. Es el fin de la enajenación laboral y de la masificación existencial:

MODERNIDAD

La ciudad de México.
Felipe Montero.
Aura.
Tiempo profano.
Día.

ANTIGÜEDAD

La casa de Donceles
El general Llorente.
Consuelo Llorente.
Tiempo sagrado.
Noche.

Entronización de la arquitectura barroca en su connotación sagrada. Demarcación del Templo en contra de la arquitectura moderna profana. Consecuentemente, el desenlace de la obra instala al protagonista en la intemporalidad de los inicios. El intelectual y la maga están en los orígenes que marcan la circularidad del devenir histórico.

La estructura basada en la trasmutación espacial y temporal, así como en la transformación de los personajes y de sus objetivos, implica la subversión de la realidad profana en una sacralidad existencial, esto es, la delimitación de un territorio para la comunión. Volver sacra la vida con base en la comunión de la pareja, el amor, la magia y la religión.

A decir de Borges, todos los hombres somos Shakespeare. En *AURA*, Carlos Fuentes enfatiza que eso es posible mediante el retorno del pasado. En un espacio cerrado y sagrado, la maga Consuelo hace posible la contingencia implícita en la realidad fantástica que vive Montero, acompañándolo de un halo insólito, misterioso, inédito e increíble.

En la novela de Fuentes el quehacer mágico de la saga, el ejercicio de su poder sobre el pasado, el presente y el futuro, implican la posesión de un *Aleph*. La casa de Donceles 815 se convierte en la residencia del punto en donde convergen, reconciliándose, todos los puntos del universo: los del pasado, los presentes y los del porvenir.¹⁷²

En este escritor del *Boom* que admira a Jorge Luis Borges existe la pasión por el tiempo. A través del mito se da la refutación del tiempo cronológico, y se instauro el tiempo sagrado. Al decir de Ilan Stavans, Fuentes *juega a refutar el tiempo a la manera de Borges*¹⁷³, de ahí el epígrafe que orienta este capítulo.

La coexistencia de las dos dimensiones del tiempo, el profano y el sagrado, coadyuvan para que el protagonista olvide toda preocupación por el mundo material. En el templo se cancela todo afán temporal para consagrarse al tiempo que permite sacralizar el sentido de la existencia humana.

Permaneces con la cara hundida en la almohada, con los ojos abiertos detrás de la almohada, esperando lo que ha de venir, lo que no podrás impedir. No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente el

¹⁷² Enrique Krauze, "La comedia mexicana", en *Vuelta*, México, junio de 1988, p. 20.

¹⁷³ Ilan Stavans, "Tristram Shandy regresa de nuevo", en *Quimera*, México, No. 1, 1988, p. 37.

tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo.¹⁷⁴

Anteriormente, en su cuarto, en el espejo, Montero describe su fisonomía, una identidad falsa. Asimismo, en las fotos de las memorias de esta obra de Fuentes, el retorno al pasado es como un juego de máscaras, de cambios de piel, como si los personajes se construyeran a sí mismos con base en las máscaras.¹⁷⁵ A través de la historia, del tiempo profano, la vida es un juego de máscaras. Hacia ello apunta lo que al respecto observa Carlos Gómez Carro: - **la obra de Fuentes parece decir que el rostro puede ser otra máscara; la verdadera identidad como un uso de máscaras: dime qué máscara usas y te diré quién eres.**¹⁷⁶

La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 78.

¹⁷⁵ Manuel Durán, "Carlos Fuentes", en Tríptico mexicano, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo, México, Ed. SEP., 1973, p. 55.

¹⁷⁶ Carlos Gómez Carro, *Op. cit.*, p. 118.

¹⁷⁷ Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 78.

En la búsqueda y salvación del tiempo perdido está el hallazgo de localizar al otro, el cual seguramente está oculto en la máscara del tiempo profano, es decir, de la historia.¹⁷⁸

En su cuarto, Montero se observa en un espejo y nos descubre su personalidad, misma que resulta ser falsa ante las fotografías que encuentra en las memorias. Al observar las fotografías del general Llorente asume su personalidad auténtica, es decir, acepta el tiempo pasado. Al finado militar también resulta necesario desenmascararlo, pues hay que adecuarlo a la juventud de Montero, para ello hay que imaginarlo sin el pelo blanco y sin las barbas, es decir, sin la máscara que el paso y el peso del tiempo profano le impusieron.

Así, vemos que en lo concerniente al amor como comunión entre el hombre y la mujer para romper con la soledad de ambos, y en lo que respecta a la concepción del tiempo mítico, es notable la influencia de Octavio Paz en la narrativa de Fuentes.¹⁷⁹

El autor de AURA no sólo crea personajes siguiendo la concepción acerca de la soledad y el amor como una comunión que Octavio Paz ha plasmado en El laberinto de la soledad y otros ensayos, sino que en esta obra aparece la conceptualización del tiempo a como el poeta la expone:

El Teatro y la Epica son también Fiestas, ceremonias. En la representación teatral como en la recitación poética,

¹⁷⁸ Octavio Paz, "Las máscaras", en El laberinto de la soledad, 10ª ed., México, Ed. CFE., 1983, p. 36.

¹⁷⁹ Francisco J. Ordiz, El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México, Universidad de León, 1987, p. 16. Ver el análisis al respecto de Joseph Sommers: "La búsqueda de la identidad: la región más transparente por Carlos Fuentes", en Helmy F. Giacoman, Homenaje a Carlos Fuentes, New York, Ed. Publishing Co., 1972, pp. 308-318.

el tiempo ordinario deja de fluir, cede el sitio al tiempo original. Gracias a la participación, ese tiempo mítico, original, padre de todos los tiempos que enmascaran a la realidad, coincide con nuestro tiempo interior, subjetivo. El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad se identifica al fin con el tiempo exterior, porque éste ha dejado de ser mediación espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar. Por obra del Mito y de la Fiesta -secular o religiosa- el hombre rompe su soledad y vuelve a ser uno con la creación. Y así, el Mito -disfrazado, oculto, escondido- reaparece en casi todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra Historia: nos abre las puertas de la comunión.¹⁸⁰

La literatura de Fuentes concilia lo nuevo con lo antiguo; reúne las aportaciones de las generaciones literarias y cancela la eterna querrela de los antiguos y los modernos. Rescata el tiempo prístino en donde la vida se sacraliza armoniosamente:

A la heterogeneidad del tiempo histórico, se opone la unidad del tiempo que está después de los tiempos: en la eternidad cesan las contradicciones, todo se ha reconciliado consigo mismo y en esa reconciliación cada cosa alcanza su perfección inalterable, su primera y final unidad.¹⁸¹

El tiempo sagrado es fundamental para el desenmascaramiento del destino. Los elementos narrativos, -el lugar, los personajes, pero sobre todo el tiempo-, resultan esenciales para cohesionar el tema de la identidad prístina del hombre contemporáneo con base al retorno a los tiempos pretéritos. El rescate del ayer posibilita la creación del futuro a partir de un presente promisorio. Hay en la mujer un doloroso anhelo del tiempo pasado. Consuelo está obsesionada y desesperada con el tiempo paradisiaco que ha perdido.

¹⁸⁰ Octavio Paz, "La dialéctica de la soledad", en El laberinto de la soledad, 10ª ed., México, Ed. CFE., 1983, p. 190.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

Convergentes al tiempo en su esencia cíclica, están la magia y la religión como materia narrativa abocada al esclarecimiento de la identidad. Por consiguiente, resulta indudable que el quehacer mágico de Consuelo tiene como soporte estructural las memorias del general, pues en ellas descansa la auténtica existencia del personaje.

Ahora bien, si al apartarnos del significado del tiempo, los personajes y el lugar, se intenta esclarecer el carácter esotérico de la obra, se observa que la clave está en el juego de perspectivas derivado del acto de abrir un viejo arcón y leer unas memorias al interior de la misma.

Así, aparte de que nos erigimos en lectores de un personaje que duda sobre la realidad que presencia, lo cierto es que en el desarrollo de los hechos existen dos actos de lectura cuyos significados son antitéticos. En el primero, cuando Montero está leyendo el periódico y es informado de los objetivos de un mundo que le pertenece y cuyos valores existenciales le resultan atractivos, no importa que finalmente sean falsos. En el segundo acto de lectura está ante la auténtica revelación acerca del tiempo, la vida y la muerte. Cuando él descubre el enigma en las memorias, su existencia cobra una dimensión histórica en cuanto a que lee su pasado, que paradójicamente ha sido y será su vida futura.

El mito cumple la función de crear la irrealidad en cuanto que desenmascara al hombre, negándolo, pero al mismo tiempo afirmando su auténtica identidad, es decir, cobra dimensión humana al explorar su existencia. Al final, Montero se ficcionaliza aún

más, cuando al leer las memorias descubre que él no es el historiador, sino un ser que se desvanece, un ser irreal, quizás un fantasma.

En la obra lo sagrado se aposenta en este original ombligo del mundo con características laberínticas y geométricas. En ella, Fuentes rescata la preocupación de los grandes narradores europeos, norteamericanos y sus homólogos latinoamericanos contemporáneos de que la obra sea un rompecabezas para ser armado por el lector.

En la actualidad se ha generalizado la idea de que el lector contemporáneo debe ser coautor de la obra que lee, es decir, debe ser un ente activo que desentraña el caótico mundo que recrea. En ese sentido, existe en nuestros días la convicción de que la presencia del escritor debe desaparecer o cuando menos permanecer oculta en la manera de narrar la historia.

El escritor se erige como un gran demiurgo creador de nuevas realidades fantásticas que no evitan los problemas humanos de índole universal. Construyen realidades en donde se bucea la más profunda psicología de los personajes.

La trasmutación de la realidad en irrealidad por la incursión de los personajes en el mundo de las realidades fantásticas, por la estructura geométrica con base en los personajes, el lugar y el tiempo -propia de los mejores cuentos de E. A. Poe-, la novela es una obra maestra en donde al final se invita al lector a realizar un viaje al corazón de la imaginación: **-Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...**¹⁸²

¹⁸² Carlos Fuentes, Aura, en Obras completas, Vol. 3, México, Ed. Aguilar, 1992, p. 80.

En suma, la novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquirieran su terrible y desnuda vigencia. La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos.

Ernesto Sábato

CONCLUSIONES

El realismo ha sido considerado en este trabajo como una corriente literaria que surge a mediados del siglo XIX en Francia. Está abocado a la descripción minuciosa del medio social, la psicología de los personajes, así como el peso del ambiente sobre éstos. Al definir el realismo se hizo hincapié en que éste privilegia la descripción detallada de la conducta humana considerando el medio, por lo que las obras adquieren un tono de crítica al describir los temas, los cuales generalmente corresponden a ciertos fenómenos sociales.

Consideré que el realismo describe la vida cotidiana de Felipe Montero en sus paupérrimas condiciones sociales y económicas como profesor de escuelas particulares. Aspira encontrar un trabajo mejor remunerado que le permita abandonar la docencia para dedicarse a la investigación histórica.

He destacado la descripción realista que enfoca al personaje en su medio cotidiano. Al deambular por las calles hacia su trabajo manifiesta la crisis existencial en la que se encuentra inmerso. Es un intelectual solitario, inconforme con su trabajo, que además repudia la contaminación de la ciudad, por lo que la modernidad es cuestionada desde la óptica del protagonista.

En la descripción de las calles se expresa el peso del ambiente sobre la psicología de Montero. Aparece en la narración una escenografía realista que recrea la sordidez del medio: muestra, entre otras cosas, el alto grado de masificación del individuo, el excesivo parque vehicular con la insana prisa urbana, la mecanización de la educación escolarizada, la pésima explotación de los cuadros profesionales y la rutina que condena al hombre a la soledad, a la asfixia existencial y al nihilismo.

Asimismo, a través de Consuelo, Fuentes muestra la violencia en esos constantes ataques de quienes construyen el mundo moderno que sustituye al antiguo. Se resaltó también que la obra aborda en forma grotesca la vida sexual de una anciana. En ella existe el deseo carnal perverso al atormentar a los gatos, al despertar el deseo en el general Llorente y reencarnarlo en Montero.

En este sentido, se explicitó que el realismo desaparece gradualmente cuando Montero entra en la casa e incursiona en el misterio, el suspenso de una realidad sobrenatural que desmorona la imagen básica del hombre que él representa: el racionalismo.

En el análisis describí que la razón acendrada del personaje se resquebraja ante una realidad que no posee una interpretación unívoca. El personaje tipo a través del cual la novela realista describe los problemas de las clases sociales, desaparece; en su lugar emerge un protagonista con profunda dimensión humana en cuanto a que manifiesta miedo, angustia, sueño, amor, curiosidad.

En la obra observé que la vida urbana ha deteriorado los sentidos del personaje. En la oscuridad de la casa debe adaptarse a las nuevas circunstancias; al enfrentar una realidad extraña debe

suplir la vista con los otros sentidos, por lo que recobra las cualidades sinestésicas aletargadas u olvidadas en la vida urbana.

He destacado que al estar la narración en segunda persona, este recurso le ha permitido al autor trastocar el mundo verosímil en una constante irrealidad. El tránsito de lo real a lo irreal inicia cuando el personaje lee una oferta laboral dirigida a él, abandona su vida cotidiana y queda inmerso en circunstancias sobrenaturales cuyo significado descubre en las memorias del general, con quien se identifica, y por lo mismo acepta el destino ineluctable de amar eternamente a Consuelo.

Carlos Fuentes complica la estructura de su novela yuxtaponiendo el plano verosímil con el sobrenatural. Al ser partícipe de la generación del **Boom** se inclina por expresar una multiplicidad de tiempos y espacios, incluyendo una explicación en las memorias acerca de los hechos que enfrenta el personaje. En el presente, Montero va descubriendo su identidad conforme lee los folios que la anciana le proporciona, esto subvierte la realidad, la ficcionaliza aún más al convertirlo en lector de su historia y cancelar el pasado.

Expresé que el autor de *AURA* abandona el realismo porque no busca construir una realidad novelística que refleje y sublime los valores materiales y espirituales de la sociedad capitalista. Busca la subversión del orden establecido, al no seguir describiendo al hombre en relaciones sociales tediosas y monótonas, sino que se inclina por presentarlo en circunstancias ambiguas, multisignificativas e insólitas.

En ese sentido, encontré que se ha creado una realidad nueva paralela a la verosímil como espacio para la crítica de la modernidad. Fuentes ha creado una novela de suspenso y misterio que plantea el enigma acerca de la identidad en un mundo de incertidumbre, ambigüedad y vacilación.

En lo que concierne a lo fantástico, especifiqué que consiste en la irrupción de hechos insólitos que no se pueden comprender a través de los parámetros racionales de Felipe Montero. Estos ocasionan extrañeza cuando asoman en su mundo verosímil. Paulatinamente, los acontecimientos son incomprensibles, hasta que se declara la duda de manera constante.

En la obra se trastoca la realidad cotidiana del personaje en una irrealidad cuya esencia es la pluralidad de significados. Lo fantástico es evanescente y se niega a dejarse conocer. Montero está ante lo incomprensible cuando: observa las cualidades de la alimentación, nota la ausencia del sirviente, contempla los gatos envueltos en fuego a través del tragaluz, se percató de las actitudes similares de las protagonistas, descubre el rito simultáneo del sacrificio del chivo y conoce la metamorfosis de Aura-Consuelo.

En ese sentido, resalté que la novela es fantástica porque cumple con dos condiciones: aparecen seres sobrenaturales que ejercen su poder en el mundo real, y que hay una serie de metamorfosis. En los personajes femeninos empieza desde una coneja que se transforma en Aura, ésta en Consuelo, quien es equiparada al ángel caído, pero realmente es una hechicera que domina el tiempo y causa la transformación de los personajes masculinos.

Montero termina identificándose con el esposo fallecido, es decir, con el general Llorente.

Asimismo, se describió que la obra tiene como mecanismo el juego constante de la duda/disipación de la duda. Esta es la cualidad inherente a la realidad plasmada en la novela. Fuentes plantea el problema de la identidad a través de la duda como tema principal representado en el protagonista que busca la solución al enigma.

A fin de que la novela sea mito, estructura y lenguaje, el autor cultiva lo fantástico con la finalidad de trascender la novela tradicional. Para ello genera una serie de antítesis expresadas en ese constante juego de oposiciones que dotan a la narración de pluralidad significativa. Destaqué que al interior de esa figura retórica está lo fantástico, pues en ella se contrastan el mundo moderno y el antiguo, la luz y la oscuridad, el tiempo dinámico y el estático, la juventud y la vejez, la vigilia y el sueño, lo profano con lo sagrado, entre otras.

Describí que los elementos narrativos -personajes, lugar y tiempo- se contrastan en la complejísima antítesis en cuyo seno se genera el sentimiento de lo fantástico. Por consiguiente, el análisis conduce a decir que éste alcanza su clímax en los momentos en que se da el descubrimiento de la identidad. Al verificarse la reactualización del tiempo pasado, esto posibilita el desenmascaramiento de la pseudoidentidad de Montero. El clímax de los hechos insólitos está en la develación del destino del personaje.

Apunté que la aceptación de lo increíble consiste en que el mito del eterno retorno revela al personaje como la versión joven del difunto general; siendo éste su futuro, la versión senil del presente. Lo increíble continúa en la revelación de que el militar se casó con la joven Aura, siempre vestida de verde, pero que ahora se da la inversión de roles: Consuelo, de ciento nueve años, logra el amor del actual general Llorente, de veintisiete años.

Así, la duda como esencia de este tipo de narraciones se desvanece y da paso al mundo maravilloso que acepta explicaciones irracionales. En esta obra el mundo verosímil desemboca en lo sobrenatural. Permitiendo al novelista subvertir la realidad inmediata del personaje e instalarlo en una especie de zona sagrada cuya realidad sólo en apariencia es ilógica.

En el análisis consideré que como trasfondo de lo fantástico aparece la vertiente surrealista, principalmente cuando el personaje deja aflorar a través del sueño las fuerzas inconscientes que sobrepasan su razón. Gradualmente, en los terrenos de aquél estas fuerzas irracionales irán desplazando la descripción fotográfica del mundo externo propia del realismo.

Al parafrasear a Vladimir Propp cuando señala que en las narraciones de esta clase se manejan pocos elementos de la realidad objetiva, coincidí con él al especificar que el realismo es breve; no obstante, le permite a Fuentes mostrar el desencanto, la desilusión y la desesperación del hombre contemporáneo, expresando una amplia y profunda crítica hacia la realidad mexicana de los años sesenta.

En concreto, la estética de este narrador de la generación del Boom violenta y subvierte el orden establecido a fin de asombrar y escandalizar al protagonista, destruyéndole los parámetros racionales conforme a los cuales acostumbra aprehender la realidad cotidiana de la urbe.

En otro orden de ideas, al estudiar el mito conforme a Mircea Eliade y otros autores, encontré que en la obra de Fuentes hay una historia sagrada que explica los hechos acaecidos en el pasado, mismos que ahora son actualizados por un ser cuyos poderes son de índole sobrenatural. En el fondo, en la obra se alude a los orígenes divinos del hombre. Describe los hechos que le ocurrieron a la pareja en el pasado. Los personajes como los hechos adquieren características arquetípicas, por lo que la obra se aboca a mostrar la constante recuperación y repetición de ese destino. Hay una realidad que se reactualiza ritualmente por ser deseable en un eterno presente que sustituye tanto al pasado como al futuro.

La religión y la magia constituyen el mito. La religión reconoce un poder que está por encima de todo, es inmaterial, abstracto y espiritual; mientras que la magia es terrenal, su poder generalmente acepta estar subordinado al divino, y se inclina por ejercer el dominio sobre lo material, por lo que sirve para controlar a la naturaleza, y para buscar el bien o el mal de los hombres.

Montero es arrastrado de su soledad con una especie de llamado a la aventura en la oferta laboral que lee en el periódico. Al trasponer el zaguán, una voz lo guía hasta la

recámara en donde conoce a la anciana Consuelo rodeada de veladoras e imágenes sagradas contrapuestas con lo demoníaco.

La soledad del personaje es el punto de partida para que Montero experimente la comunión, el amor. Queda hechizado por los ojos verdes de Aura, los cuales se transforman y fluyen. Consuelo lo instala en la región sagrada, en el sitio que se erige en Templo, una especie de ombligo del mundo.

Ahora bien, el mito está en ese sitio en donde Consuelo realiza el rito que desafía los poderes divinos a los que conmina a manifestarse. Ella es físicamente una anciana pequeña pero con poderes sobrenaturales. Es un ser mítico, una saga, que realiza un ritual de magia negra con el fin de encarnar el pasado en el presente. Es una hechicera que aparece inicialmente como liebre, se trastoca en Aura, una especie de hada, finalmente se convierte en una anciana decrepita de ciento nueve años que se equipara a un vampiro en el sentido de que se nutre de la juventud de Montero.

El quehacer mágico de Consuelo es una rebelión hacia lo sagrado, con ello logra transformar a Montero en una versión joven de su difunto esposo, el general Llorente. En las memorias se entera de sus prácticas mágicas. En ellas, lee que el militar le súplica que no realice el ritual de magia negra, y termina por asemejarla con el Arcángel convertido en demonio.

Felipe Montero vive la realidad mítica al adentrarse en el enigma creado con el quehacer mágico de Consuelo. Al mirar la similitud de acciones, al amar a una joven mujer que se transforma gradualmente en anciana, al observar un rito de sacrificio que le

infunde terror y al participar en una misa negra que finalmente lo somete.

He destacado que en la oscura casa el protagonista acepta el ritual que incluye una extraña alimentación, que más tarde le permite intuir la gestación de su doble en el sueño. Los hechos fantásticos de la pesadilla le revelan la metamorfosis de Aura y Consuelo. El rito incluye las relaciones amorosas, el sacrificio del chivo y el descubrimiento del tiempo mítico.

Además, mostré que la llamada a la vivencia maravillosa consistió en que Montero es engañado con la oferta de trabajo; se le dirige en la oscuridad mencionando el número trece que encierra un significado mágico. A su vez, es sometido a un rito de purificación en donde comparte la oblea con Aura.

En ese orden, el historiador queda bajo el dominio de la bruja. Lo seduce y realizan el amor ante un altar. El amor sacrílego se manifiesta cuando Fuentes equipara la entrega amorosa de la joven a la acción de abrir un altar.

Finalmente, expresé que el desenlace del mito del eterno retorno manifiesta que el intelectual promete amar para siempre a Consuelo. La culminación está cuando desaparece Aura y se reinstala el tiempo profano, sin embargo, el tema del descubrimiento y recobramiento de la identidad a través del amor eterno hacia Consuelo, tiene la promesa de la repetición. El dominio del tiempo por parte de la anciana condena a Felipe Montero a vivir indefinidamente la misma vida.

ANEXO A: CRONOLOGÍA DE CARLOS FUENTES

1928 Carlos Fuentes nace el 11 de noviembre en la ciudad de Panamá. Su madre es Berta Macías Rivas y su padre es el Dr. Rafael Fuentes Boettiger, diplomático y embajador de México en Holanda, Panamá, Portugal e Italia.

1929-34 Vive en ciudad de Panamá, Quito, Montevideo y Río de Janeiro, donde su padre ocupa varios puestos diplomáticos.

1934-40 Vive en Washington, D. C., donde su padre ejerce como consejero de la Embajada mexicana. Asiste a la escuela pública Henry D. Cooke.

1940-44 Vive en Santiago de Chile y Buenos Aires con su familia. Asiste en estos países a la escuela secundaria. Publica sus primeros artículos y relatos cortos en el *Boletín del Instituto Nacional de Chile*.

1944 Vuelve a México, donde su padre desempeña el cargo de director de protocolo del Ministerio de Asuntos Exteriores.

1946 Termina la graduación de bachillerato en el Colegio México de la ciudad de México.

1947-49 Recibe clases en el Colegio Francés Morelos. Publica algunos relatos cortos en las revistas *Mañana* e *Ideas* de México.

1949 Comienza la graduación en leyes en la Universidad Nacional Autónoma de México.

1950 Completa sus estudios profesionales en el Institut de Hautes Etudes de Ginebra. Ejerce como secretario de la delegación mexicana en la Comisión Internacional de Derecho de las Naciones Unidas, en Ginebra.

1951 Forma parte de la delegación mexicana en la Organización Internacional del Trabajo en Ginebra.

1952 Ocupa el cargo de Secretario de Prensa del Centro de Información de las Naciones Unidas en la ciudad de México.

1953 Colabora en la edición de la **Revista Universidad de México**. Desde esta fecha y hasta 1956 ocupa el cargo de Director Asistente de la División Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1954 Publica su primer libro, **Los días enmascarados**, una colección de relatos cortos. Comienza a escribir artículos sobre literatura, otras artes y política en periódicos y revistas de México y otros países. Trabaja como Secretario de Prensa del Ministerio de Asuntos Exteriores de México.

1955 Funda y edita la **Revista Mexicana de Literatura** con el escritor Emmanuel Carballo y Octavio Paz.

1956 Dirige el Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de México hasta 1959. Es Miembro del Centro Mexicano de Escritores.

1958 Aparece su primera novela: **La región más transparente**.

1959 Publica la novela corta **Las buenas conciencias**. Contrae matrimonio con la actriz Rita Macedo. Abandona el servicio diplomático. Viaja a Cuba inmediatamente después de los sucesos de la Revolución cubana. Junto con Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero y otros funda y coedita la revista **El espectador**.

1960 Aparece la primera traducción en inglés de **La región más transparente**. Es miembro, jurado del premio literario Casa de las Américas en la Habana.

1961 Viaja a Checoslovaquia y Holanda, donde su padre ocupa el cargo de embajador de México. Viaja a Cuba como delegado del Congreso para la Solidaridad con Cuba.

1962 Publica las novelas **La muerte de Artemio Cruz** y **Aura**. Nace su hija Cecilia.

1963 Participa en la Conferencia de Países no Alineados, en Belgrado.

1964 Publica la colección de relatos cortos **Cantar de ciegos**.

1965-66 Colabora en la fundación de la editorial Siglo XXI. Vive en París.

1967 Publica la novela **Zona sagrada** y **Cambio de piel**. Esta última recibe el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en Barcelona. Miembro del jurado del Festival de Venecia.

1968 Vive en Londres y París. Publica los ensayos **París, la revolución de mayo** y **Líneas para Adami**. Visita Checoslovaquia con Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Colabora con Francois Reichenbach en el filme: **México, México**.

1969 Vuelve a México. Publica la novela **Cumpleaños** y el ensayo **El mundo de José Luis Cuevas**. Se divorcia de Rita Macedo.

1970 Publica la obra de teatro **El tuerto es el rey**, estrenada en el Beethoven Festival de Viena dirigida por Jorge Lavelli y representada por María Casares y Sammy Frei.

1971 Publica el volumen de ensayos **Casa con dos puertas** con trabajos sobre Austen, Melville, Faulkner, Buñuel, Genet y otros. También aparece su segunda obra de teatro: **Todos los gatos son pardos**. Muere su padre. Aparece un volumen titulado **Los reinos originarios** que recoge sus dos obras de teatro.

1972 Publica la colección de escritos políticos **Tiempo mexicano**. Es nombrado miembro permanente del Colegio Nacional de México. Cubre para la televisión mexicana la Convención Demócrata en Miami.

1973 Se casa con la periodista Silvia Lemus. Nace su hijo Carlos. Interviene en el acto de honor a Pablo Neruda en New York.

1974 Miembro del Woodrow Wilson International Center for Scholars en Washington, D. C.; nacimiento de su hija Natascha. Es nombrado embajador de México en Francia, función que ejercerá hasta 1977.

1975 Publica la novela **Terra Nostra**, que recibe en México el Premio Xavier Villaurrutia. Actúa como delegado en la Conferencia sobre Ciencia y Desarrollo en Yugoslavia.

1976 Publica el ensayo **Cervantes o la crítica de la lectura**. Dirige la delegación mexicana en la Conferencia para la Cooperación Económica (Diálogo Norte-Sur).

1977 Recibe el Premio Rómulo Gallegos en Caracas por la novela **Terra Nostra**. Dimite como embajador en Francia. Desde este año y hasta 1982 visita numerosas Universidades como profesor y lector, entre ellas las de Pennsylvania, Columbia, Cambridge, Princeton y Harvard. Es miembro del jurado del Festival de Cannes.

1978 Vive en Princeton. Publica la novela **La cabeza de la Hidra**.

1979 Recibe en México el Premio Alfonso Reyes por el conjunto de su obra.

1980 Publica la novela **Una familia lejana**.

1981 Publica el libro de relatos cortos **Agua quemada**.

1982 Aparece su obra de teatro **Orquídeas a la luz de la luna**, que es estrenada en el Loeb Drama Center de Cambridge, Massachusetts; en junio de este año esta obra es representada por el American Repertory Theater, dirigida por Joanne Green y protagonizada por Rosalind Cash, Hellen Holly y Frank Licatto.

1984 Recibe el Premio Nacional de Literatura de 1984.

1985 Aparece la novela *Gringo viejo*. Este mismo año publica en inglés el ensayo político *Latin America: at war with the past*.

1986 Vive en Inglaterra e imparte la cátedra Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge. Aparece su última novela: *Cristóbal nonato*. Publica en inglés la selección de ensayos titulada *Myself with others*.

1987 Recibe el Premio Miguel de Cervantes. Inaugura la cátedra Robert F. Kennedy en la Universidad de Harvard.

1988 Comienza el rodaje de la película basada en la novela *Gringo viejo*, protagonizada por Jane Fonda y Gregory Peck. Recibe la orden de Rubén Darío en Nicaragua y la medalla del Club Nacional de las Artes en Nueva York.

1990 Publica la novela histórica *La campaña*. Además, se edita *Constancia y otras novelas para vírgenes*.

1992 Publica la profunda revisión de la hispanidad: *El espejo enterrado*.

1993 Publica la novela *El naranjo*. Asimismo, el libro de ensayos sobre la novela y los novelistas *Geografía de la novela*.

1994 Publica la novela *Diana o la cazadora solitaria*. Recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1994.

1995 Publica la novela *La frontera de cristal*.

1997 Se edita su ensayo *Por un progreso incluyente*.

1998 Publica *Retratos en el tiempo*. Texto en donde describe a sus diversas amistades e incluye fotografías tomadas por su hijo Carlos Fuentes Lemus.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON Imbert, E., Historia de la Literatura Hispanoamericana, México, Ed. FCE, Vol. II, 1974, 511 pp. (col. Breviarios)
- ALEGRIA, Fernando, Literatura y revolución, México, Ed. FCE, 1976, 250 pp.
- ARNAU, Carmen, El mundo mítico de Gabriel García Márquez, 2ª ed., Barcelona, Ed. Península, 1975, 134 pp.
- BARROS, Cristina y Arturo Souto, Siglo XIX: Romanticismo, realismo y naturalismo, 2ª ed., México, Ed. Trillas, 1986, 106 pp. (serie: Temas Básicos)
- BERRENECHEA, Ana María, et al, La literatura fantástica en Argentina, México, Ed. UNAM., 1957, 95 pp.
- BARTHES, Roland, Mitologías, México, Ed. Siglo XXI, 1980, 257 pp.
El grado cero de la escritura, 4ª ed, México, Ed. Siglo XXI, 1980, 247 pp.
- BEFUMO Boschi, Liliana, et al, Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, Buenos Aires, Ed. Fernando García Cambeiro, 1974, 193 pp.
- BEJEL, Emilio, Literatura de nuestra América. Estudio de literatura cubana e hispanoamericana, México, Universidad Veracruzana, 1983, 141 pp.
- BELEVAN, Harry, Teoría de lo fantástico, España, Ed. Anagrama, 1976, 125 pp.
- BORGES, José Luis, El libro de arena, España, Ed. Emecé, 1975, 121 pp.
- BOTTON Burlá, Flora, Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos, México, Ed. UNAM., 1983, 217 pp. (serie: Investigaciones)
_____ et al, Anuario de letras modernas, Vol. II, México, Ed. UNAM., 1986, 247 pp.
- BLANCK-CEREIJIDO, Fanny, et al, La vida, el tiempo y la muerte, México, Ed. SEP-FCE, 1988, 155 pp.
- BLOCH, Raymond, La adivinación en la antigüedad, México, Ed. FCE, 1985, 157 pp. (col. Breviarios)
- BRUSHWOOD, John S., La novela mexicana: 1967-1982, México, Ed. Grijalbo, 1985, 130 pp. (col. Enlace)
La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica, México, Ed. FCE, 1984, 408 pp. (col. Tierra firme)
- CAMPBELL, Federico, Conversaciones con escritores, México, Ed. SEP/SETENTAS/DIANA, 1981, 218 pp.

- CAMPBELL, Joseph, El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, México, Ed. FCE, 1972, 373 pp.
- CARBALLO, Emmanuel, Protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX, México, Ed. UNAM., 1986, 206 pp.
-
- Protagonistas de la literatura mexicana, México, Ed. SEP, 1986, 578 pp. (col. Lecturas Mexicanas, 2ª serie, No. 48)
- CARRANZA, Luján, Aproximación a la literatura del mexicano Carlos Fuentes, Argentina, Ed. colmegna, 1974, 76 pp.
- CARO Baroja, Julio, Las brujas y su mundo, 7ª ed., Madrid, Ed. Alianza, 1984, 383 pp.
- CAUTE, David, Alienación del teatro y la novela, México, Ed. Extemporáneos, 1976, 301 pp.
- CORTAZAR, Julio, La vuelta al día en ochenta mundos, 19ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1984, 168 pp.
- DURAN, Gloria, La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, México, Ed. UNAM., 1976, 216 pp. (serie Ensayos)
- DURAN, Manuel, Triptico mexicano, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo, México, Ed. SEP, 1973, 173 pp.
- DUROZOI-B, G. y Lecherbonnier, El surrealismo, Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, 307 pp.
- ESCOBAR, G. Miguel, Paulo Freire y la educación liberadora, México, Ed. SEP, 1985, 92 pp.
- ELIADE, Mircea, Lo sagrado y lo profano, 7ª ed., España, Ed. Labor, 1988, 185 pp.
-
- Mito y realidad, España, Ed. Labor, 1981, 228 pp.
-
- El mito del eterno retorno, 6ª ed., España, Ed. Alianza/Emecé, 1989, 174 pp.
- FELL, Claude, Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea, México, Ed. SEP/SETENTAS, 1976, 190 pp.
- FERNANDEZ, Sergio, et al, Antología. Novela moderna y contemporánea en México, México, Ed. UNAM., 1975, 217 pp.
- FERNANDEZ Moreno, César, América Latina en su literatura, 12ª ed., México, Ed. UNESCO-Siglo XXI, 1990, 494 pp. (serie América Latina en su cultura)
- FOX, Ralph, La novela y el pueblo, México, Ed. Nuestro tiempo, 1980, 177 pp.
- FUENTES, Carlos, Obras completas, t. 1, Prol. de Fernando Benítez, México, Ed. Aguilar, 1992, 1414 pp. (Biblioteca de autores modernos)
-
- Obras completas, t. 2, Prol. de Octavio Paz, México, Ed. Aguilar, 1992, 1345 pp. (Biblioteca de autores modernos)
-
- Obras completas, t. 3, Prol. de Juan Goytisolo, México, Ed. Aguilar, 1992, 1343 pp. (Biblioteca de autores modernos)
-
- Agua quemada, 7ª ed., México, Ed. FCE, 1986, 139 pp.
-
- Tiempo mexicano, 9ª ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1983, 193 pp.
-
- Cervantes o la crítica de la lectura, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1983, 144 pp.
-
- La nueva novela hispanoamericana, 7ª ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1984, 98 pp.
-
- Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, México, Ed. FCE, 1990, 303 pp.

- FLORES, Angel, El realismo mágico en el cuento hispanoamericano, 2ª ed., México, Ed. Premiá, 1990, 274 pp.
- GARCIA Gutiérrez, Georgina, Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes, México, Ed. El Colegio de México, 1981, 202 pp.
- _____ (Compiladora) Carlos Fuentes. Relectura de su obra: Los Días Enmascarados y Cantar de Ciegos, México, Ed. Universidad de Guanajuato/Colegio Nacional/INBA, 1995, 291 pp.
- GARCIA Núñez, Fernando, Fabulación de la fe: Carlos Fuentes, México, Ed. Universidad Veracruzana, 1989, 127 pp.
- GIACOMAN, Helmy F., Homenaje a Carlos Fuentes, New York, Ed. Publishing Co., 1972, 494 pp.
- GLANTZ, Margo, et al, Las humanidades en el siglo XX. La literatura II, México, Ed. UNAM., 1978, 146 pp.
- GUTHRIE, William K. C., Los filósofos griegos, 8ª ed., México, Ed. FCE, 1982, 161 pp.
- HAHN, Oscar, El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX, 29ª ed., México, Ed. Premiá, 1982, 182 pp.
- HARRS, Luis, Los nuestros, México, Ed. Hermes/Sudamericana, 1981, 465 pp.
- JACOBSON, Roman, et al, Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México, Ed. Siglo XXI, 1980, 235 pp.
- JAMES, Henry, Daisy Miller y Los papeles de Aspern, México, Ed. UNAM, 1984, 238 pp.
- JIMENEZ, José Olivio, Rubén Darío: Cuentos Fantásticos, 3ª ed., Madrid, Ed. Alianza, 1982, 117 pp.
- JUNG, Carl Gustav, El hombre y sus símbolos, 2ª ed., España, Ed. Luis de Caralt, 1981, 334 pp. (serie Ensayos)
- LARROYO, Francisco, El existencialismo. Sus fuentes y direcciones, México, Ed. Stylo, 1951, 227 pp.
- LOVECRAFT, H. P., El horror en la literatura, Madrid, Ed. Alianza, 1984, 106 pp.
- MATA, Oscar, et al, En torno a la literatura mexicana, México, Ed. UAM., 1989, 234 pp. (serie Humanidades)
- MICHELET, Jules, La bruja, España, Ed. Labor, 1984, 356 pp.
- MUDROVICIC, María Eugenia, Espejo en el camino, México, Ed. UNAM., 1988, 366 pp.
- MURRAY, Margaret A., El dios de los brujos, México, Ed. FCE, 1986, 261 pp. (col. Popular)
- ORDIZ, Francisco Javier, et al, Carlos Fuentes: Premio de literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1987, España, Ed. Anthropos/Ministerio de Cultura, 1988, 157 pp. (col. Ambitos Literarios/Premios Cervantes)
- _____ El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes, México, Ed. Universidad de León, 1987, 246 pp.
- PATAN, Federico, Contrapuntos, México, Ed. UNAM., 1989, 127 pp. (serie Diagonal)
- PAZ, Octavio, Corriente alterna, 16ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1986, 223 pp.
- _____ El laberinto de la soledad, 10ª ed., México, Ed. FCE, 1983, 191 pp. (col. Popular)
- _____ El arco y la lira, 4ª ed., México, Ed. FCE, 1982, 305 pp. (col. Lengua y Estudios Literarios)
- _____ Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, México, Ed. Seix-Barral, 1987, 229 pp.

- PONIATOWSKA, Elena, ¡Ay vida, no me mereces!, 8ª ed., México, Ed. Joaquín Mortiz, 1991, 213 pp.
- PUPO-WALKER, Enrique, El cuento hispanoamericano ante la crítica, España, Ed. Castalia, 1981, 383 pp.
- REST, Jaime, Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis, Argentina, Ed. Centro Editor de América Latina, 1971, 160 pp.
El cuento fantástico y de horror, México, Centro Editor de América Latina, 1985, 86 pp.
- REYES, Alfonso, Antología: prosa, teatro, poesía, 3ª ed., México, Ed. FCE, 1982, 164 pp.
- RIOS, Roberto, La novela y el hombre hispanoamericano, México, Ed. Librería La Aurora, 1969, 132 pp.
- SEFCHOVICH, Sara, México: país de ideas, país de novelas, México, Ed. Grijalbo, 1987, 300 pp. (col. Enlace)
- STOOPEN, María, La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición, México, Ed. UNAM., 1982, 150 pp.
- TODOROV, Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica, 2ª ed., México, Ed. Premiá, 1981, 138 pp.
- TREJO Fuentes, Ignacio, Segunda voz. Ensayos sobre novela mexicana, México, Ed. UNAM., 1987, 140 pp.
- USLAR Pietri, Arturo, En busca del nuevo mundo, México, Ed. FCE, 1969, 224 pp. (col. Popular)
- VIÑAS, David, et al, Más allá del Boom: literatura y mercado, Mexico, Ed. Marcha, 1981, 326 pp.
- VOGT, Wolfgang, Pensamiento y literatura de América Latina en el Siglo XX, México, Ed. Instituto de Estudios Sociales, Universidad de Guadalajara, 1986, 249 pp. (col. Aportaciones)
- XIRAU, Ramón, Mito y poesía. Ensayo sobre literatura contemporánea de Lengua Española, México, Ed. UNAM., 1973, 220 pp. (col. Opúsculos 78, serie Fuentes y Documentos)
Introducción a la historia de la filosofía, México, Ed. UNAM., 1983, 501 pp.
- YAÑEZ, Adriana, El movimiento surrealista, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1979, 95 pp. (serie: El volador)

HEMEROGRAFÍA

- CARBALLO, Emmanuel, "Conversación con Carlos Fuentes", en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 14, México, D.F., 23 de mayo de 1962, pp. V-VIII.
- _____ "La novela mexicana antes y después de la Revolución", en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 100, México, D.F., 15 de enero de 1964, pp. VI-VIII.
- _____ "La novela y el cuento", en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 51, México, D.F., 6 de enero de 1965, p. V.
- _____ "Balance 1962: La novela", en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 46, México, D.F., 2 de enero de 1963, pp. II-III.
- CASTELLANOS, Rosario, "La novela mexicana contemporánea", en Novedades, Supl. Cult. México en la Cultura, No. 597, México, D.F., 21 de agosto de 1960, p. VI.
- COHEN, Esther, et al, Acta poética, No. 7, Ed. UNAM., México, 1987, 176 pp.
- CHUMACERO, Alí, "La revolución y sus descendientes: Carlos Fuentes", en Novedades, Supl. Cult. México en la Cultura, No. 474, México, D.F., 13 de febrero de 1958, p. 4.
- FELL, Claude, "Mito y realidad en las novelas de Carlos Fuentes", en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 394, México, D.F., 27 de agosto de 1969, pp. II-VIII.
- FUENTES, Carlos, "Carlos Fuentes habla de su vida y de sus libros", en Siempre!, Sup. Cult. La Cultura en México, No. 189, México, D.F., 29 de septiembre de 1965, pp. I-XIII.
- _____ "La nueva novela latinoamericana", en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 28, México, D.f., 1979, pp. I-III.
- _____ "Cultura e imaginación", en La Jornada, Supl. Cult. Semanal de la Jornada, No. 34, México, D.f., 4 de febrero de 1990, pp. 20-22.
- _____ "Una literatura contemporánea de sí misma", en La Jornada, Supl. Cult. Semanal de la Jornada, No. 52, México, D.F., 10 de junio de 1990, pp. 24-29.
- _____ "Me desayuno a mis críticos" (Entrevista de Stephen Taibot), en Nexos, Año XII, Vol. 12, No. 136, México, D.F., abril de 1989, pp. 25-32.
- _____ "La pasión del futuro" (Entrevista de Rolando Cordera), en Nexos, Año 15, Vol XV, No. 175, México, D. F., julio de 1992, pp. 29-37.

- _____ "La situación mundial y la democracia: Los problemas del nuevo orden mundial", en Nexos, Año 15, Vol. XV, No. 171, México, D. F., marzo de 1992, pp. 27-35.
- _____ "La literatura latinoamericana es minúscula, incipiente, pero muy importante", en Revista de revistas, (Entrevista por Arturo Melgoza Paralizabal) No. 93, México, D.F. 13 de marzo de 1974, pp. 12-14.
- GARCIA Flores, Margarita, "Aclarar los humos del pasado, volver al presente presentable", en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 394, México, D.F. 27 de agosto de 1969, pp. II-VIII.
- GONZALEZ Casanova, Henrique, "Personas y lugares, Aura y Artemio Cruz", en Siempre!, Supl. cult. La Cultura en México, No. 19, México, D.F., 27 de junio de 1962, p. XVII.
- KRAUZE, Enrique, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", en Vuelta, Año XII, No. 139, México, D.F., junio de 1988, pp. 15-27.
- LEIVA, Raúl, "Tres grandes novelas mexicanas en 1962", en Cuadernos de Bellas Artes, Revista del INRA., Año IV, No. I, México, D.F., enero de 1963, pp. 25-28.
- MEAD, Robert G., "Carlos Fuentes, airado novelista mexicano", en Hispania, No. 50, 2 de mayo de 1967.
- MENDOZA, María Luisa, "Carlos Fuentes leyó por qué es Carlos Fuentes", en El día, México, D.F., 1965, p. 2.
- OVIEDO, José Miguel, "Muerte y realidad en Carlos Fuentes" en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 34, México, D.F., 1o. de octubre de 1962, p. XIV.
- PIÑA Dreinhofer, Agustín, "Arquitectura barroca", Material de Lectura No. 4, Serie las Artes en México, UNAM, sin año de edición, 34 pp.
- PUERTAS, Antonio, "Carlos Fuentes. Dos cuentos", Material de Lectura No. 36, Serie el Cuento Contemporáneo, UNAM, 1986, 38 pp.
- PRIETO, Francisco et al, Estudios, No. 13, Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), México, 1988, 147 pp.
- RUFFINELLI, Jorge et al, Texto crítico, Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, No. 28, México, 1984, 173 pp.
- SOUCHERE, Elena de la, "La nueva novela mexicana" en Siempre!, Supl. Cult. La Cultura en México, No. 83. México, D.F., 18 de septiembre de 1963. pp. 479-486.
- STAVANS, Ilan, "Tristan Shandy regresa de nuevo", en Quimera, México, No. 1, 1988, pp. 36-37.
- TOLEDO, Alejandro, "Cuento hispanoamericano/cuento mexicano: conversaciones de Luis Leal con Seymour Menton" en Deslinde, Serie los nuestros. No. 179. UNAM., 1987. 26 pp.
- VIDAL, Hernan, "Narrativa del Boom" en Arte, Sociedad e Ideología, No. 2. México, D.F., agosto-septiembre de 1977.