



**LO SINIESTRO EN AURA DE CARLOS FUENTES**

**MARÍA DEL PILAR BOLAÑOS MOLINA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA  
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS  
SAN JUAN DE PASTO  
2008**

**LO SINIESTRO EN AURA DE CARLOS FUENTES**

**MARÍA DEL PILAR BOLAÑOS MOLINA**

**Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para optar el título de  
Licenciada en Filosofía y Letras.**

**Asesor:  
MG. JORGE VERDUGO PONCE**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA  
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS  
SAN JUAN DE PASTO  
2008**

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

---

---

Firma del presidente del jurado

---

Firma del jurado

---

Firma del jurado

San Juan de Pasto, Agosto de 2008.

## **DEDICATORIA**

A Dios y a todos los seres de luz y de amor.

A mis Padres y hermanos.

A Jonathan Alexander España.

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios y a todos los seres de luz que hicieron posible esta meta.

A mis padres y mis hermanos, que siempre me han apoyado en todo.

A Jonathan Alexander España, que me brindó su saber, su dedicación y su amor.

Al Profesor Jorge Verdugo Ponce, mi asesor, que me acompañó en todo este proceso, brindándome incondicionalmente su apoyo.

A Adriana Enríquez y Hernando Mora que son el ejemplo a seguir en la vida.

A todas las personas que siempre confiaron en mí.

## CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCIÓN	12
1. LO SINIESTRO	14
2. LO SINIESTRO EN LA HISTORIA DE “AURA” DE CARLOS FUENTES	32
2.1. LO SINIESTRO EN LOS EVENTOS	32
2.2. LO SINIESTRO EN LOS PERSONAJES	48
3. LO SINIESTRO EN EL DISCURSO	60
3.1. NARRADORES Y NARRATARIOS	60
3.2. PLANOS NARRATIVOS	68
3.3. TIPOS DE DISCURSOS	72
3.4. FOCALIZACIONES	75
3.5. TIEMPO Y ESPACIO NARRATIVO	78
4. LOS PERSONAJES DE “AURA” DESDE UN ENFOQUE EDUCATIVO	89
5. CONCLUSIONES	98



## LISTA DE FIGURAS

	Pág
Figura 1. Elohim creando a Adán. Ilustración. William Blake.....	15
Figura 2. El hombre de la Arena. Ilustración. Rafael Bernal.....	20
Figura 3. El gran dragón rojo y la mujer solar. Ilustración. William Blake.....	23
Figura 4. Dos viejos tomando sopa. Detalle. Francisco de Goya.....	30
Figura 5. Aura. Dibujo. Ángela María Quintana.....	31
Figura 6. Ilustración de Jacobo Borges.....	34
Figura 7. Ilustración de Jacobo Borges.....	47
Figura 8. Ilustración de Jacobo Borges.....	59
Figura 9. Ilustración de Jacobo Borges.....	65
Figura 10. Ilustración de Jacobo Borges.....	84
Figura 11. Ilustración de Jacobo Borges.....	88
Figura 12. Felipe Montero. Dibujo. Ángela María Quintana.....	97
Diseño de portada. Juan Argoty.	

## RESUMEN

Aura, breve novela de Carlos Fuentes. Esta obra se dice que es algo más que una intensa historia de fantasmas es lúcida y alucinada exploración de lo sobrenatural, un encuentro de esa vaga frontera entre la irrealidad y lo tangible, esa zona del arte donde el horror engendra la hermosura. Aura es un encuentro con la historia; el protagonista, Felipe junto al lector experimentan ese lado siniestro e inquietante; Felipe es un joven historiador que acude a un anuncio de trabajo que esta situado en el centro de México, en una casona espeluznante, donde el pasado nunca muere; en esta casa se encuentra una anciana, Consuelo junto a su sobrina Aura (que es un fantasma del pasado), que harán que Felipe renazca como otro; el general Llorente esposo muerto de la anciana que regresará a la vida, formando de nuevo la pareja del pasado: Consuelo (Aura) y el general Llorente (Felipe). la historia que conduce esta situación es de amor: en ella dos amantes se vuelven a unir, superando las barreras del tiempo y de la muerte.

## ABSTRACT

*Aura*, short novel by Carlos Fuentes, tells something else than a simple story of ghosts, it's a lucid investigation about supernatural reality, a discovery of that thin border between the unreal and the concrete, where horror produces the art beauty. *Aura* is a meeting with history: Felipe, the hero, is a young historian who looks for a job offered by an old woman, Consuelo, who lives at a frightened house at downtown of México D.C. There, Consuelo lives with her niece Aura, and all of them will be able to do that Felipe has a narrow escape like another one: general Llorente, deceased Consuelo's husband, who will return alive again, making the past couple, Consuelo (Aura) and general Llorente (Felipe), be together again for ever, like two lovers beyond time and death.

## INTRODUCCIÓN

*El lenguaje se rodea  
de misterio, es misterio*  
**Jean Paul Borel**

En Carlos Fuentes hay un impulso muy fuerte por descubrir lo desconocido, que tiende a la investigación, a la exploración, y que se concreta en varias de sus obras. Entre ellas “Aura”, novela corta que se caracteriza por ser una de las narraciones perfectas de la narrativa hispanoamericana contemporánea, en donde el orden general es la base conceptual que tiene sus raíces en los misterios que dominan al hombre. “Aura” nació de la experiencia que tuvo el escritor Carlos Fuentes al visitar el castillo de Chapultepec; en la carta que le escribe a Gloria Durán relata el hecho: “Pero si le soy totalmente franco, esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta, recostada dentro de un féretro acojinado, tocada con una cofia de niña: la Carlota que murió, loca, en un castillo, el mismo año en que yo nací. Las dos Carlotas: Aura y Consuelo”<sup>1</sup>. “Aura” es una creación que deviene de lo real, en la que se puede explorar diversidad de temas, entre ellos la categoría de lo *umheimlich* (siniestro) que se manifiesta en toda la novela.

La noción de lo siniestro, en la novela corta “Aura” de Carlos Fuentes, se presenta como categoría estética que entrelaza el discurso literario desde diversas perspectivas enfocadas a estructurar una “poética” de lo siniestro (según Todorov, se interrogaría por un tipo de literatura posible que constituye la singularidad del hecho literario, en el marco de la literariedad, se propone una teoría de la estructura narrativa, del funcionamiento del discurso literario para dilucidar sus propiedades y recursos estilísticos). En la narración de Fuentes lo siniestro se manifiesta y se relaciona con el mito (los mitos perdurables): la idea del eterno retorno, el tiempo como un fluir sin fronteras, la vida que no se agota nunca, la identidad personal, etc. Las dualidades que se sobreponen, que se unifican en el instante largamente esperado para luego desdoblarse en mutaciones sin fin.

En el caso de “Aura”, se articulan, en límites ya borrosos, lo más individual y lo más colectivo, lo histórico y lo fantástico, que permiten establecer un diálogo entre los diversos discursos con lo que se construye el presente al cimentar figuralmente el pasado; es así como se puede concebir la praxis del mito, como un acto poético y, en el caso de la novela, como un acto discursivo.

---

<sup>1</sup> DURÁN, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, pp. 209-210.

A partir de la re-lectura de la novela “Aura” se intenta explorar el ámbito de la categoría de lo siniestro (*umheimlich*) en todas las manifestaciones discursivas. En el primer capítulo se indaga el término de lo siniestro en todas sus expresiones (partiendo de la investigación que Freud realiza), aclarando y deduciendo su significación para lograr caracterizar la novela corta “Aura” respecto a la ya nombrada categoría. En el segundo capítulo, se estudia las revelaciones del efecto de lo siniestro en la historia de “Aura”, tanto en los sucesos (hechos, acciones) como en los personajes (características), así se observa el sentimiento de extrañeza en la historia. En el tercer capítulo, se inspecciona la representación de lo siniestro respecto al discurso que se utiliza en “Aura”; el narrador se exterioriza en la historia de manera ambigua, el uso de la segunda persona manifiesta el ocultamiento del propio narrador; al igual se examinan los planos discursivos en el relato, los cuales se entrelazan en un mismo tiempo para causar el extrañamiento en el lector-espectador; el focalizador es un agente del discurso que está velado, no se sabe con certeza quién es el que mira; el tiempo y el espacio narrativo se proyectan de manera enigmática y siniestra en el discurso; es así como se pretende detalladamente observar que la novela “Aura” es siniestra en todos sus aspectos discursivos y narrativos.

En el último capítulo, se examina la posibilidad de explorar, en “Aura”, un enfoque educativo por medio de los personajes, se demuestra que, en la obra, además de manifestarse la categoría de lo siniestro, se da una proyección del aprendizaje y del conocimiento. “Aura” trasciende en todos los aspectos, tanto literarios como educativos; de tal manera que desde la literatura de Carlos Fuentes -y especialmente desde “Aura”- se re-crea, en la narración y la ficción, una dimensión discursiva donde el lector explora la realidad a través de la fantasía. Por lo tanto “Aura” es una novela que, desde su historia y discurso, conduce a explorar la literatura de lo fantástico, como un oferente estilístico y estético para lograr valorar la narrativa latinoamericana.

“Aura” de Carlos Fuentes tiene la particularidad de utilizar el mito tomando como punto de referencia la realidad social, para refractar una visión de la naturaleza humana, porque al fin y al cabo, dice Fuentes, “todo cuento (e historia) se escribe con un fantasma en la espalda”. Ese fantasma se difumina en los márgenes de lo fantástico, lo maravilloso, la mitoficción y, en especial, lo siniestro.

## 1. LO SINIESTRO

*El arte fantástico ideal sabe  
mantenerse en la indecisión*  
**Louis Vax**

*Los sentimientos que experimenta el soñador  
corresponden a esos dos aspectos del país  
desconocido: Felicidad extrema y extremo terror*  
Albert Beguín

“El miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad y el tipo de miedo más viejo y poderoso es el temor a lo desconocido”<sup>2</sup>; desde remotos y diversos tiempos, el horror como parte esencial del sujeto permanece latente en la historia, inherente al ser humano. Entonces lo extraño<sup>3</sup> se hace vigente en los tiempos sin encontrar una explicación lógica, cuyo conocimiento y ocultamiento son simultáneos, al punto que su riqueza de contenido radica más en lo oculto, incomprendido, que en lo descriptible del fenómeno; así su proyección es el impulso para el nacimiento de la función simbólica donde el lenguaje como literatura (palabra) se manifiesta para provocar este efecto (el miedo) difuminado en los márgenes de la ficción, para que la palabra se desarticule, generando esa cierta inquietud ante lo inhóspito, lo extraño, lo desconocido... introduciendo al individuo en un mundo de utopía, fantasía e irrealidad. El sentimiento de lo siniestro en la literatura supera totalmente a lo real, la palabra es un medio directo para causar tal efecto de lo “*umheimlich*”.

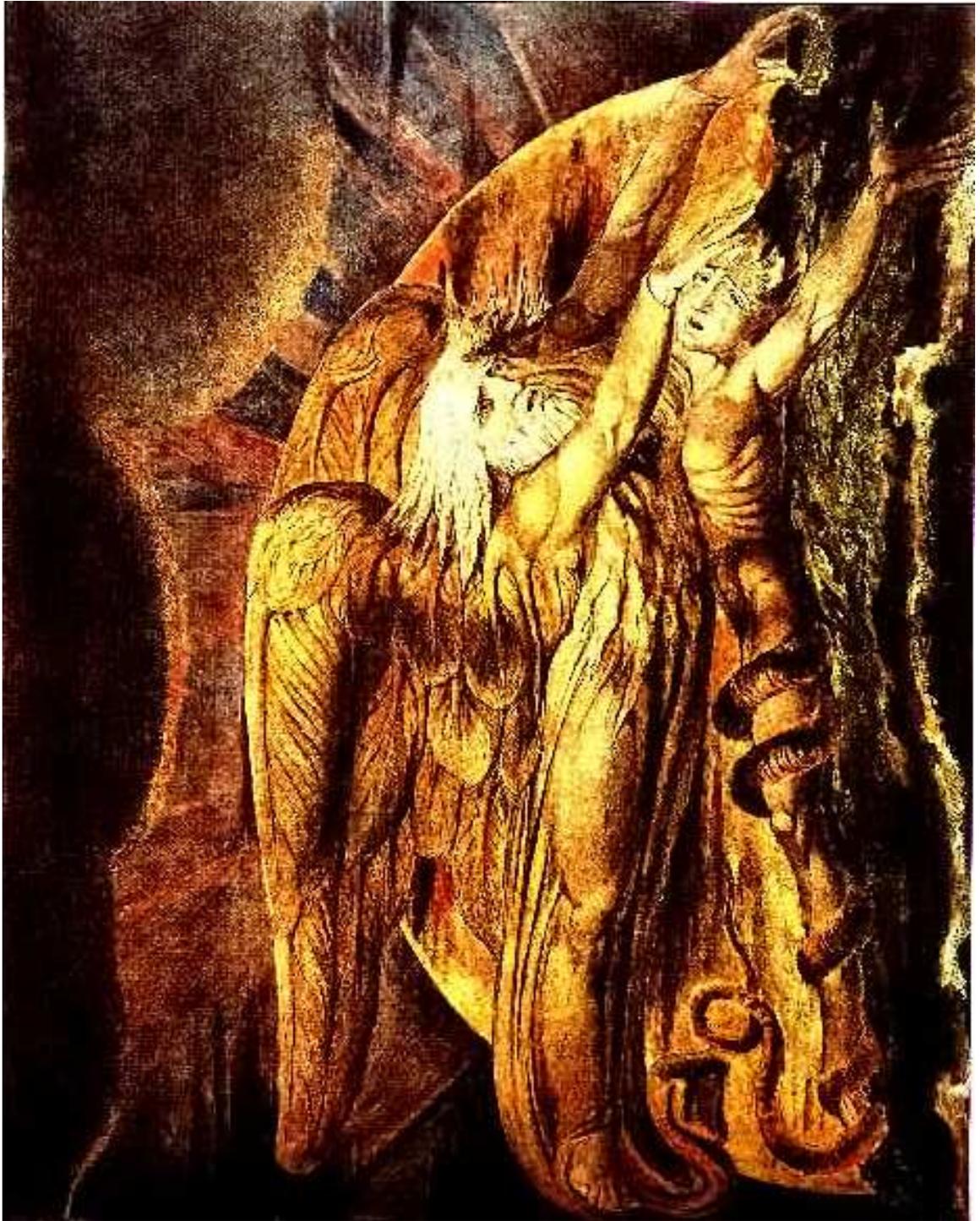
El término “siniestro” deriva del latín *sinister*, que significa izquierda, es así como lo siniestro se observa como el lado negativo, malo, adverso; contrario a la derecha que es lo “diestro” que alude a lo bueno, correcto, virtuoso... Para los griegos lo “siniestro” se relacionaba con el vuelo de las aves<sup>4</sup>; si la dirección era el lado izquierdo

---

<sup>2</sup> LOVECRAFT. H. P. *El horror sobrenatural en la literatura*. México: Ed. Fontamara, 1997, p. 7.

<sup>3</sup> “Lo extraño no cumple más que una de las condiciones de lo fantástico; la descripción de ciertas reacciones en particular, la del miedo. Se relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón (lo maravilloso, por el contrario, habrá de caracterizarse exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes)”. TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ed. Coyoacán, 1999, p. 41.

<sup>4</sup> La primera utilización del término en castellano, se la encuentra en el Cantar del Mio Cid: “Hasta Bivar ovieron agüero dextero/desde Bivar ovieron agüero sinistro”. Opuesto a diestro en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo y torcido. Agüero sinistro es mal agüero: ya en su inicio el término se asocia al hado malo, al destino aciago, a la suerte torcida. Ave de mal agüero es, entonces, pajarraco siniestro, portador de infortunio. Fuente citada por: TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ed. Debolsillo, 2006, p. 43.



*Figura 1. Elohim creando a Adán. Ilustración. William Blake*

simbolizaba lo malo o adverso (omina, un mal presagio); en cambio para los romanos lo siniestro se relacionaba con el lado derecho (diestro) que significaba el buen augurio; ellos realizaban ciertas ceremonias, en las que dividían el cielo de modo que lo que era mano “izquierda” para los mortales, era mano “derecha” para los dioses. Así suponían que los dioses estaban delante del mundo, en frente de los hombres; por el contrario pensaban los griegos que sus dioses debían de estar detrás del mundo, guardando la espalda de los hombres. También se calificó y comparó lo “siniestro” con lo femenino, identificando a la mujer con lo malo, lo hostil, lo funesto. Desde el plano mítico-religioso, cuando la primera mujer Eva se dejó tentar por el mal e hizo que Adán el primer hombre, también se tentara, la mujer devino como lo adverso y hostil desde el plano religioso, y durante el oscurantismo y la Inquisición en España, se comprendía que las mujeres eran fácilmente inducidas por el demonio, se las catalogaba como hechiceras o brujas, e incluso no se podía utilizar la mano izquierda, porque significaba manchar lo puro (por eso se creía que las personas zurdas practicaban la brujería). Incluso al remontarse a la filosofía china, se observa un mundo binario y ambiguo, que es representado por la hembra y el macho (yin - yang), donde el lado derecho está relacionado con lo masculino y lo femenino con el lado izquierdo.

El término “siniestro” se traduce al alemán como lo “*umheimlich*” que difiere en sus connotaciones; por ejemplo, en árabe y hebreo “*umheimlich*” se traduce como demoníaco o espeluznante; en inglés “*umheimlich*” se encuentra algunas veces como encantado; en francés traduce lo siniestro (*sinister*) como inquietante<sup>5</sup> (*inquiétant*) o lúgubre (*lugubre*); en latín se refiere a un lugar siniestro (*locus suspectus*) y en griego lo siniestro, “*umheimlich*” sería lo extraño, extranjero, desconocido; inclusive aparecen dificultades al deducir lo “*umheimlich*” en el propio alemán, ya que este término deriva de “*heimlich*” (que hace referencia a lo propio de la casa, íntimo, familiar, hogareño, confortable, secreto...); según sus acepciones significativas, los términos son totalmente opuestos, aunque “*umheimlich*” y “*heimlich*” poseen una analogía en cierto sentido; “*umheimlich* es todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante se ha manifestado”, como lo expresa Schelling<sup>6</sup>, en el sentido de su des-velamiento, bajo su forma de ausencia, en una rotación y basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo; es así como “*heimlich*”<sup>7</sup> tomaría una segunda acepción: lo oculto, secreto, disimulado. En ese sentido lo “*umheimlich*” asumiría la posición de antónimo de la primera

---

<sup>5</sup> “Lo deinón (traduce lo inquietante) designa algo terrible (*fearful*, terrible), el temor, el horror y lo horrendo (*awe*, terror, *awful*). Lo maravilloso, extraño y poderoso (*marvellous*, *strange*, *powerful*), el peligro amenazador de lo impotente, vehemente y violento (*dangerous*, *forcible*, *vehement*, *strange power*); “pero” en segundo lugar, este mismo vocablo se refiere a una suerte de virtud excepcional y un tanto excesiva, la de ser irresistiblemente hábil o diestro (*clever*, *skiful*), sagazmente astuto (*shrew*) en la realización de una actividad”. CUESTA ABAD, José Manuel. *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*. Madrid: Ed. Akal, 2001, p. 102.

<sup>6</sup> Citado por TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Op. Cit., p. 45.

<sup>7</sup> “De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *umheimlich*. *Umheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*”. FREUD, Sigmund. Obras completas. *Lo Siniestro*, Vol. III. CIX. Madrid: Biblioteca nueva, 1984, p. 2448

alusión y sinónimo de segunda determinación (donde encajaría la deducción que Schelling manifiesta). “*Umheimlich*” (siniestro) vendría a ser algo que fue familiar y que luego se fue tornando extraño, secreto, oculto; en palabras de Eugenio Trías: “Algo que al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser o precisamente por ser, en realidad, en profundidad muy familiar, íntimo, reconocible”<sup>8</sup>. Lo siniestro sería aquello que causa una cierta incertidumbre, inquietud, miedo, ante algo que es desconocido, insólito, inquietante; un re-encounter ante lo inimaginable que ocurre desde su revelación como potencia (en términos aristotélicos) en la manifestación del sentimiento de temor y caos que invade al individuo dejándolo en un estado catártico.

Siguiendo los lineamientos que traza Freud, surge ahora el punto sobre el efecto que puede producir lo “*umheimlich*” o lo siniestro, y como primera mención está la de Jentsch, que alude: “La duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que *un objeto sin vida esté en alguna forma animado*”<sup>9</sup> -refiriéndose a la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas ‘sabias’ y las autómatas- denota las características contrarias (polares), donde lo sublime y lo siniestro tienen ciertos rasgos idénticos. Algunas características de lo sublime -siguiendo a Kant en la Crítica del Juicio- coinciden con las de lo siniestro, como la aprehensión de algo grandioso, ilimitado, indefinido, infinito, donde se suspende el ánimo en el umbral del arte y del lenguaje; lo sublime terrorífico (temor, angustia) de Kant es el misterio que resplandece en el caos de lo cotidiano, como un animador de lo inanimado. Para Jentsch, la incertidumbre sería lo esencial para la causa de lo siniestro, y es que encontrarse en duda sobre “algo” o “alguien” es aproximarse al plano del temor, del horror, de lo siniestro, de lo sobrenatural, es estar en inquietud, no tener conocimiento en el plano de las dualidades; la vacilación pone al hombre en congelación del tiempo y las circunstancias.

Sin duda alguna, la literatura posee todos los medios para provocar el sentimiento de lo “*umheimlich*”; en ese sentido, la incertidumbre actuaría como un pilar fundamental para causarlo, ya que en las narraciones o ficciones de lo sobrenatural, el escritor debe confundir, desde su traza escritural, los límites entre lo real y lo ficticio, para que el lector sea incapaz de distinguir lo uno de lo otro, y así obrar el efecto deseado.

De esa manera, los románticos se han adentrado al mundo de los sueños, las fantasías y el éxtasis, señalando la ruta que luego seguirían el psicoanálisis y el surrealismo. Desde el romanticismo, el arte parece iniciar una nueva singladura, y en esa singladura se está hoy: la promoción iniciativa de un movimiento tentativo, aporético, aproximativo de acercarse a esta fuente temida, presentida y deseada, de donde brota la belleza; remontar río arriba hasta llegar, como en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, a un fondo selvático y abismal, de terror y de delicia, en donde se halla escondido el núcleo vital de los humanos,

---

<sup>8</sup> TRÍAS, Eugenio. Op. Cit., p. 45.

<sup>9</sup> FREUD, Sigmund. Op. Cit., p. 2488.

su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo y secreto; algo que se escapa en cada revelación sensible; algo en donde se abreva la imagen originaria y su más alta significación: la matriz misma de lo simbólico. Puede afirmarse, por tanto, que una de las condiciones estéticas que hacen que una obra sea bella es su capacidad por revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se presenta como rostro familiar: de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano que presenta una obra verdaderamente artística. En el cuento “El Hombre de la Arena” (*Der Sandmann*) de E.T.A Hoffmann se destaca lo bello, en el plano de lo siniestro, abriendo un campo de diálogo en el cuento. Al dialogar con el autor y el escrito, se entretajan voces que se bifurcan (la del autor y la del crítico<sup>10</sup>, envolviéndose en tono complementario y dialógico) por nuevos caminos.

Hoffmann, en su cuento “El Hombre de la Arena”, narra la historia de Nathanael, un joven estudiante quien aún es perturbado por los recuerdos de su infancia; se diría que ha sido algo fatal durante toda su vida, como si fuese una persecución incesante de un oscuro fantasma que nubla su existencia, y a la vez el recuerdo de su vida familiar, que es lo bello se vendría a convertir en algo siniestro.

El relato comienza con una carta sin fecha que es remitida por uno de los principales personajes (Nathanael) a su amigo (Lothar), en la cual comenta el amor que siente por Clara y por su familia, de ahí se denota lo bello que se encuentra en el amor y en lo familiar, retornando lo *adonis* y lo sublime en su vida; posteriormente el relato se vuelca hacia la descripción de la infancia mutilada por el reflejo de un dualismo entre lo bello (lo familiar) y lo siniestro (el recuerdo de la leyenda del hombre de la arena). Nathanael rememora los recuerdos aletargados por las voces de sus padres y el tenue murmullo se hace un eco en el inconsciente, y se escuchan los pasos de una leyenda que se divisa a través de la ventana de la habitación (soledad habitable de la niñez); el grito de la niñera describe los temores de un imaginario colectivo, que como un artista empieza creando un misterio y luego una agonía mística representada en el ser fatal de la palabra: “Es un hombre malo que viene a ver a los niños, cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena en los ojos, haciéndoles saltar ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales comparten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien”<sup>11</sup>; la curiosidad se devela a sí misma y el secreto juega con el manto de las apariencias. La temporalidad narrativa empieza a discurrir en la evocación de ciertas palabras que se escuchan... Coppelius, el invocador: “Vengan los ojos, vengan los ojos”<sup>12</sup>; las palabras atemorizan, y se recrean en el sordo grito de

---

<sup>10</sup> Bajtín afirma: “En primer lugar, las obras mismas hablan siempre de obras anteriores o, en todo caso, las sobrentienden: el deseo de escribir no se origina en la vida sino en otros libros. En segundo lugar la crítica no debe y ni siquiera puede limitarse a hablar de libros; a su vez se pronuncia siempre a cerca de la vida. Además la crítica puede y debe acordarse de que es también búsqueda de verdad y de valores.” BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E, 1986, p. 23.

<sup>11</sup> HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la Arena*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2000, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 45.

Nathanael. La imagen del hombre de la arena lo atrapa en el laberinto de Cronos y los granos de fuego ardiente evocan el infierno de una ilusión... el padre suplicante (muñeco en silla de ruedas) impide que Coppelius le haga daño a su hijo, el pequeño Nathanael.

Este acto, esta escena, desvela al misterio como el manto siniestro de la desnudez aparente de lo bello; Coppelius es la intermitencia del estar y del no estar que desata los hilos del hado, del caos, del *fatum*<sup>13</sup> en los bordes de la existencia... el retorno espectral del siniestro Coppelius determina las causas inexplicables de la muerte del padre de Nathanael en una accidental explosión; Nathanael asegura que la muerte de su padre fue causada por Coppelius y añora vengarse de su recuerdo.

Se proyectan los recuerdos, las sombras solitarias murmuran detrás de los sueños y Nathanael escucha el trajinado andar de los susurros, del enjambre de rostros y colores desnudos que gritan en el abismo (*hado*); el personaje asegura que Coppelius esta próximo a él, y que se hace pasar por un óptico ambulante italiano llamado Giuseppe Coppola; la eventualidad discurre en apariencias que se entrecruzan y revelan, como en las miradas hacia Olimpia (hija de Spalanzani, profesor de física de Nathanael) que ceremonia el sentimiento de lo desesperante; Olimpia es una mujer hermosa que permanece tranquila e inmóvil, oculta y dispersa en los altares de lo desconocido. Nathanael siempre la observa desde su ventana con un catalejo de bolsillo que el mismo Giuseppe Coppola le vendió. Tras la belleza de Olimpia se encuentra una máscara como de ceniza; Olimpia es una mujer hermosa: “La belleza es un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos”<sup>14</sup>.

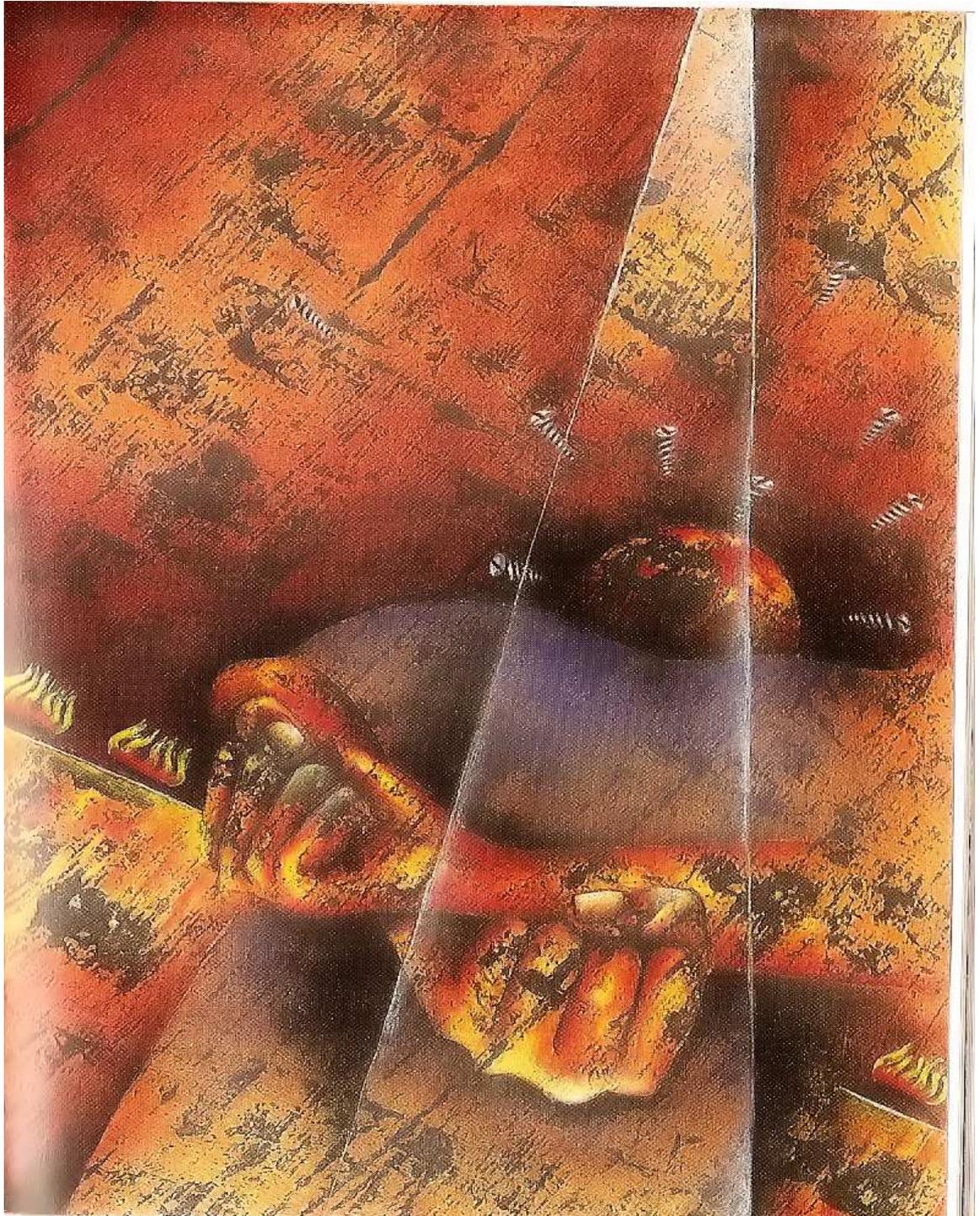
Olimpia es una muñeca automática que, desde el silencio, se convierte en muerte (otra vida). Su mecanismo es inventado por el profesor Spalanzani, y Coppelius-Coppola -el arenero- la ha provisto de ojos; los ojos son conjuros maliciosos: “-Giren, círculos de fuego, giren... “<sup>15</sup> que generan lo fatal; la mujer autómata, casi ausente, se revela desde el ámbito de lo siniestro. Los espacios y tiempos se unen, así como los sucesos se desatan, y Nathanael se acerca a Spalanzani y Coppola-Coppelius y presencia una disputa entre estos; el óptico lleva a la muñeca de madera privada de ojos y el físico Spalanzani recoge del suelo los ojos ensangrentados de Olimpia, arrojándoselos a Nathanael, y el grito anuncia, que esos ojos son de él, que Coppola-Coppelius se los ha robado; inmediatamente después de presenciar el artificio apocalíptico, se cierran los ojos y todo está colmado, sobreviene el caos y Nathanael cruza las lindes del consciente, del sueño... el estrangular a Spalanzani es obra del subconsciente... En Nathanael sobrevienen los recuerdos familiares que se juntan para dar macha al deseo de matar y eso es lo siniestro que, en palabras de Freud:

---

<sup>13</sup> “El fatum predica continuamente el principio: «sólo los acontecimientos determinan los acontecimientos»”. NIETZSCHE, F. *Fatum e historia*. En: *De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869)*. Madrid: Ed. Ariel, 1983, p. 74.

<sup>14</sup> TRÍAS, Eugenio. Op. Cit., p.54

<sup>15</sup> HOFFMANN, E.T.A. Op. Cit., p. 128.



*Figura 2. El hombre de la Arena. Ilustración. Rafael Bernal*

“Sería aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”<sup>16</sup>. Dos dimensiones simbólicas configuran el escrito: lo bello (la presencia de Clara, mujer con la que anhela casarse Nathanael) y lo siniestro (cobijado por el centro mismo de la leyenda del hombre de la arena, en el cual giran la mayoría de acontecimientos detallados). Lo anterior se precipita y se pliega para dar paso al desenlace del relato, que transfigura el sufrimiento en ensoñación, a través de la multiplicidad de lo sensible, desgarrando la voluntad y el lado sobrenatural de la vida... manicomio... sanación primitiva del hombre... infierno soñado...

... Nathanael pasea con Clara y su cuñado por las calles de la ciudad; la gigantesca torre del ayuntamiento proyecta su gigantesca sombra sobre el mercado. Voz de petición que desea contemplar las montañas (los vacíos, los abismos). Suben Clara y Nathanael, Lothar espera sentado sobre su negativo interés de escalar las numerosas gradas; la petición de Clara que desea mirar el matorral pequeño y curioso que camina hacia su campo de observación, y la mano de Nathanael que saca mecánicamente un lente o catalejo expropiada de Coppola-Coppelius, mira a un lado, y la presencia de Clara causa una convulsión inconsciente que invoca: “¡Gira, muñequita de madera, gira, gira!”<sup>17</sup>, y las manos sobre el cuello de Clara, que ahora la intentan lanzar al vacío, y la oportuna llegada de Lothar impide la culminación del suceso... gritos estridentes desatan el furor impaciente: “Gira *círculo de fuego*, gira, *círculo de fuego*”<sup>18</sup>. El recuerdo palidece, la luz tiene miedo; como las presencias fantasmales (Coppelius-Coppola) pasan rápidamente, entran en el cerebro, brillan espantan y desaparecen: “¡Ja!, *beli oqui, beli oqui*”<sup>19</sup>, Nathanael se lanza al abismo de adoquines, destrozándose la cabeza...

En el anterior cuento se denota el carácter y la función de lo siniestro. En primera instancia, la tragedia es la imitación (*mimesis*) de una acción noble, completa y de una cierta magnitud, llevada a cabo mediante el uso del lenguaje y haciéndolo agradable en cada una de sus partes, por separado: se basa en la acción y no en la narrativa, y, mediante la compasión (*eleos*) y el temor (*fobos*), produce la purificación (*catharsis*) de dichas emociones. En Hoffmann –y más aún en la novela corta “Aura” de Carlos Fuentes-, aparece y se da rienda suelta al gusto por el misterio, lo siniestro, que se orienta hacia los abismos del ser como hacia sus cumbres; se podrían dilucidar dos aspectos aparentemente contradictorios de la obra de este autor romántico y en especial del cuento “El Hombre de la Arena”: los mitos del arte, del conocimiento supremo, del sueño portador de mensajes envueltos en el velo de la belleza y el misterio, todo se opone, pero confirmándose, el tema del pecado, del terror y la pesadilla. El cuento antes mencionado es un cuento nocturno, ya que une lo terrible al hechizo poético. “Hay en cada hombre, a todas horas, dos

---

<sup>16</sup> FREUD, Sigmund. Op. Cit., p. 2484.

<sup>17</sup> HOFFMANN, E.T.A. Op. Cit., p. 137.

<sup>18</sup> Ibid., p. 140.

<sup>19</sup> Ibid., p. 141.

solicitaciones simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satanás“, ha dicho Baudelaire<sup>20</sup>, y esta sentencia podría definir “El Hombre de la Arena”. No existe una obra que evoque con tal fuerza el sitio interior donde se es presa de solicitudes esenciales, el campo de batalla donde chocan tendencias más profundas. Hoffmann -al igual que muchos autores del género romántico y gótico- a través de su escritura explora las regiones del inconsciente, en medio de imágenes que aprisionan un yo limitado y en contacto más inmediato con todo lo que liga los orígenes ancestrales del ser humano (mito, magia y sueño); el bien y el mal ya no son allí calificativos reservados únicamente a los actos responsables del individuo, porque en ese reino, de donde ha salido el conocimiento particular de los mitos inventados por los pueblos, el individuo no existe ya sino vinculado con los demás, perpetuador y portador de su suerte de ángel solícito mezclado en el común destino.

A través del sueño se entra en una comunicación con una realidad que Hoffmann llama algunas veces “el alma del mundo” y otras “el principio espiritual de las cosas”, que devienen en instantes de delirio (lucha entre el dormir y la vigilia). En esos momentos de divagación, la potencia escondida del espíritu se burla de las certidumbres habituales, lo cual ironiza amargamente la vida. Esta ironía está profundamente arraigada en la naturaleza, consciente de su caída.

En suma, el conocimiento maldito, cuando es el acto temerario de la creación separada, es sagrado cuando es contemplación de la armonía universal. Por estas afirmaciones, Hoffmann se emparenta con la filosofía romántica, ya que concede a través de su escritura una dimensión de arte e inspiración en ese acto de conocimiento de lo bello en medio de lo siniestro y viceversa, su tendencia a aceptar todas las revelaciones de lo invisible, cualesquiera que sean, y por último, y sobre todo, la ausencia de esperanzas que sólo se interesa por los seres de excepción, todo lo que asegura una originalidad absoluta, en medio de la significación dividida entre amor y terror, que se imponen poco a poco al espíritu, a través de la gruta resplandeciente, con delicadas flores bordadas, leves mariposas que pasan por la vigilia de los hombres; su genio bien / malhechor resucita las islas afortunadas e infortunadas de la infancia, poniendo ante los ojos el reflejo fugitivo y ambivalente del mundo onírico, que por instantes anula las sombras de esta tierra para transfigurarlas en la dimensión de la literatura. “Se consuman tiempos, se abren y alivian las heridas de la vida, se mueren los mundos y se hunden como islas efímeras en el océano de eternidad”<sup>21</sup>, es la ambivalencia del conocimiento en el plano existencial de lo bello y lo siniestro; en suma, “El Hombre de la Arena” hace hincapié en la persecución, en la paranoia de un personaje (Nathanael) que se encuentra en una lucha irreal que acontece desde su onirismo. Como el relato de alguien que cuenta algo en forma exagerada, pero que se emparenta también a un relato realista de una persona que sufre una persecución; ese es el sentido de lo siniestro: lo que debería haber permanecido oculto y sale a la luz. Si el momento de lo

---

<sup>20</sup> Citado por: BÉGUIN, Albert. *El Alma Romántica y el Sueño*. México: F.C.E, 1994, p. 168.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 120.



*Figura 3. El gran dragón rojo y la mujer solar. Ilustración. William Blake*

siniestro es, entonces, aquel en el que el sujeto se experimenta en su no autonomía de sujeto, sino como puro objeto, la literatura fantástica se centra en el instante de esta transición.

En suma, siguiendo a Albert Beguín, “Hoffmann, el fantaseador, está unido a la idea de una especie de novela negra, de universo espectral, habitado por el terror, los vampiros, el crimen, la maldición hereditaria”<sup>22</sup>. A través de este relato Freud plantea las impresiones que lo “*umheimlich*” puede causar en el espectador-lector. Una primera impresión -como ya se ha visto- es la pérdida de los ojos (a la que Freud relaciona con la angustia de la castración) que causa desesperación, temor o angustia, porque de alguna manera todo individuo siente miedo ante el dolor de perder un órgano. Un segundo aspecto siniestro se encuentra alrededor del personaje principal (Nathanael), que se ve perseguido -como si estuviera maldito- por presagios funestos, siempre con el temor de verse rodeado de lo “*umheimlich*”; además el tema del doble (*Doppelgänger*<sup>23</sup>) -también planteado por Otto Rank- sería un tercer efecto, que produce el sentimiento de lo siniestro, porque es aquello que confunde al protagonista, en donde se da la pérdida entre los límites de la ficción y la realidad. Como cuarto efecto, Freud hace referencia al carácter animado o inanimado (despierto o dormido, mecánico o viviente...), como son las figuras de cera, muñecas ‘sabias’ y autómatas; saber que algo no tiene vida y que de repente despierta -y a la inversa- produce un impacto siniestro (un ejemplo podría ser encontrarse ante una estatua y que de alguna forma adquiriera vida). La repetición es un quinto aspecto que provoca lo inhóspito e insólito en el individuo, la sensación que causa frecuentar las mismas situaciones y no tener dominio sobre ellas causa un pavor aterrador. Una situación de repetición involuntaria sería el repetir con frecuencia el encuentro de una persona de aspecto tenebroso; lo anterior produce lo adverso en cualquier sujeto.

El efecto siniestro también se revela en la cotidianidad del individuo -y por supuesto en la ficción-; las supersticiones (como son las del mal ojo, el mal aire) al igual que el animismo (del latín, *anima*, 'aliento' o 'alma'), producen en el sujeto el efecto del temor y de la angustia. El solo deseo que el sujeto sienta hacia algo perverso y que retorna en lo real, o a la inversa, que lo real pase al plano de lo fantástico (extraño) es insólito, es “*umheimlich*”... Freud determina que “lo siniestro se da frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 233.

<sup>23</sup> “Los griegos han podido expresar en una forma visible poderes del más allá que pertenecen al mundo de lo invisible... La naturaleza de estos poderes sagrados se halla estrechamente ligada a su modo de representación. En el simbolismo religioso, como en toda especie de sistema simbólico, es a través de formas -y mediante estas formas- como el pensamiento construye sus objetos... En este caso, el ejemplo escogido es el del *colossos*, que representa la categoría psicológica del doble... así el *colossos* se manifiesta en tanto que doble, como asociado a la *psyqué*. Es una de las formas que puede revestir la *psyqué*, poder del más allá cuando se vuelve visible a los ojos de los vivos... Por su función operativa y eficaz el *colossos* tiene la ambición de establecer con el más allá un contacto real, de hacer patente su presencia aquí abajo. Sin embargo, en esta misma empresa, se señala lo que el más allá de la muerte encierra para el vivo de inaccesible, de misterioso, de fundamentalmente otro”. VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la antigua Grecia*. Barcelona: Ariel, 1983, pp. 302, 306, 316.

límites de la fantasía y de la realidad”<sup>24</sup>, al igual que las enfermedades como la epilepsia, la demencia, la catalepsia, etc., poseen el carácter insólito, siniestro en el individuo.

Entonces “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”<sup>25</sup>; la anterior deducción que realiza Freud se deriva sólo a la realidad del individuo; en cambio en la ficción todo es posible, no se establece una racionalidad constante. Por ello lo “*umheimlich*”, en la ficción, abarcaría todas las posibilidades del sentimiento en cuestión.

La literatura de lo sobrenatural ha perdurado a través de los tiempos, desde que el hombre intentó plasmar todo ese mundo de lo extraño (de lo desconocido), ese “algo” que lo inquietaba constantemente -el otro lado prohibido-, donde seres como duendes, brujas, fantasmas, vampiros y demás seres míticos y monstruosos se hicieron creaciones a través de la ficción; de esa manera es como surge la literatura gótica, respondiendo a inquietudes de individuos que se encontraban disconformes con el orden regente de aquel tiempo; aquellas almas buscaban experimentar sensaciones prohibidas para desatar las ataduras de la vida cotidiana.

La literatura gótica se caracterizó por una prosa de ficción inquietante (siniestra) y fantástica, en la que se destacaban atmósferas medievales (Horace Walpole), paisajes fantasmales (Thomas Moore), visiones caóticas (William Blake), aquelarres, siniestros demonismos y misteriosos encantamientos (James Hogg). En esta corriente se destaca el inglés Horace Walpole, que le dará la forma definitiva a la literatura gótica, ya que en sus relatos con pinceladas de extrañeza, describía atmósferas sombrías y misterios medievales con un núcleo de suspenso y terror demoníaco; una de sus obras destacadas es *El castillo de Otranto* (1764), relato sobrenatural que presenta un contexto insólito e inhóspito, en donde se desarrolla la historia de Manfredo, un príncipe usurpador y sin escrúpulos dispuesto a fundar una dinastía y que tras la muerte misteriosa de su hijo único, Conrado, el día de sus nupcias, intenta repudiar a su esposa Hipólita para casarse con la mujer destinada a su desventurado hijo, el cual fue aplastado por un gigantesco yelmo en un patio del castillo. Isabel, la joven viuda, escapa a los designios de su suegro y en la cripta subterránea del castillo encuentra a un noble y joven valedor, Teodoro, quien bajo la apariencia de un rostro se parece extrañamente a Lord Alfonso que gobernaba el país antes que el usurpador Manfredo. Después de la tragedia nupcial, unos fenómenos sobrenaturales acosan el castillo (los retratos salen de sus cuadros, un rayo destruye el castillo, se presencia el espectro de Alonso ascendiendo entre las nubes al regazo de San Nicolás). Teodoro, que se había casado con la hija de Manfredo, Matilde, de la cual ha quedado viudo por haber sido muerta por un error de su padre, se identifica como hijo de Alonso y heredero legítimo del estado.

---

<sup>24</sup> FREUD, Sigmund. Op. Cit., p. 2500.

<sup>25</sup> Ibid. p. 2503.

La historia concluye con el casamiento de Isabel y Teodoro que vivirán muy felices, mientras que Manfredo, cuya usurpación fue la causa de la muerte misteriosa de su hijo y de sus propios tormentos, se retira a un monasterio para hacer penitencia mientras que su desventurada esposa busca asilo en un convento. La obra tendría una inesperada influencia en posteriores cultivadores del género, ya que en dicha obra se crea un tipo de escenario, de personajes y de incidentes, todo lo cual enmarcado en un nuevo aparato dramático y narrativo que se hace proverbial por su espantosa sobrenaturalidad. En el mismo ámbito, aparece la escritora Ann Radcliffe, cuyas famosas novelas cautivaron al público por los ambientes y atmósferas espectrales, que se delineaban por una imaginación tremendamente poderosa, manifestada mayormente en las pinceladas paisajísticas, con un relieve pictórico fascinante, nunca muy detallado, así como en sus fantasías macabras; una de las obras más emblemáticas de Radcliffe, *Los misterios de Udolfo*, se considera como la más típica del género gótico inicial. En ella se relata la historia de Emilie, una joven francesa trasladada a un viejo y portentoso castillo de los Apeninos después de la muerte de sus padres y del matrimonio de su tía con el dueño del castillo, el intrigante aristócrata Montini. Unos ruidos misteriosos, puertas que se abren solas, leyendas espantosas y el horror tremendo de un nicho escondido detrás de una negra cortina, todo ello opera sucesivamente sobre los nervios de la heroína y de su fiel doncella, Anita; finalmente, tras la muerte de la tía, Emilie se escapa con la ayuda de un compañero de cautiverio que ha descubierto; durante su regreso a su país, se detiene en un castillo plagado de horrores... Pero, finalmente, la heroína recobra su seguridad y su felicidad junto a su amante Valancourt después de haber esclarecido el misterio que durante tanto tiempo envolvía su nacimiento. Se trata claramente, en este caso, de un tema familiar reelaborado, que le da a *Los misterios de Udolfo* la talla de cuento clásico. El escritor norteamericano Charles Brockden Brown -el que más se aproxima al estilo y método de Radcliffe-, publica su libro más famoso, *Wieland o la transformación*, en el que un alemán de Pensilvania, presa de fanatismo religioso, “oye voces” y asesina a su esposa y a sus hijos, inmolados en sacrificio a su ídolo.

Los caminos de lo sobrenatural en la ficción literaria gótica continuaron con la obra de Matthew Gregory Lewis, cuya novela *El monje* (1796) alcanzó una gran popularidad granjeándole a su autor el apodo de Lewis “el monje”. La novela presenta a un monje español, llamado Ambrosio, quien de un estado profundamente virtuoso pasa a ser tentado por un demonio bajo la apariencia de la doncella Matilde. Finalmente, Ambrosio, condenado a morir en manos de la Inquisición, consigue escapar al castigo a costa de vender su alma al demonio, ya que tiene perdidos el cuerpo y el alma. Tan pronto como el demonio le lleva a un lugar solitario, le dice que le ha vendido su alma en vano por cuanto tanto el perdón como la posibilidad de salvarse estaban muy próximos en el momento de su espantoso trato, y completa su sardónica traición reprochándole sus crímenes y precipitándole por un precipicio del que su alma se aleja, perdida para siempre. La obra en cuestión consigue romper con la tradición radcliffiana al desarrollar los caracteres satánicos de la novela gótica.

Las novelas góticas, tanto inglesas como alemanas, comenzaron a publicarse de un modo tan profuso como mediocre. En su mayoría no dejaban de ser francamente ridículas para el público que criticaba a la literatura de lo sobrenatural como absurda e irrazonable. Aunque no todo estaba perdido hasta entonces, Charles Robert Maturin revive el género con su obra maestra de terror, *Melmoth, el vagabundo*, en la que la fabula gótica alcanza las alturas del más puro espanto espiritual jamás conocido hasta entonces. *Melmoth* cuenta la historia de un caballero irlandés quien en el siglo XVII consigue del demonio una longevidad sobrenatural a cambio de su alma. Si Melmoth consigue persuadir a otras personas de que intercambie su estado por el suyo, entonces se salvará; sin embargo, nunca logra lo que persigue por mucho que acose a quienes arrastra a la desesperación más temeraria y frenética. El lector imparcial no duda de que con *Melmoth* se dio un paso enorme en la evolución de la novela de horror, pues en esta obra el espanto es extirpado del reino de lo convencional para elevarlo como una nube sobre el sino de la humanidad. En la misma línea narrativa se encuentra William Godwin con su famoso *Caleb Williams*, en que se cuenta la historia de un criado perseguido por su amo culpable de un asesinato -fue llevada al teatro con el título "*The Iron Chest*", consiguiendo gran popularidad-, en donde el terror alcanza un despliegue de inventiva e ingenio que le ha valido un lugar entre las obras destacadas del género; su hija, la esposa de Shelley, tuvo un éxito mucho mayor, y su inimitable *Frankenstein, o el Moderno Prometeo (1817)* es uno de los clásicos del horror de todos los tiempos. Escrito en competencia con su marido, con Lord Byron y con el Dr. John William Polidori y con el afán de mostrar la supremacía de lo macabro, el Frankenstein de Mary Shelley cuenta, como es sabido, la historia de un ser humano artificial modelado sobre la base de fragmentos corporales por un joven estudiante de medicina suizo llamado Victor Frankenstein. El monstruo posee toda la inteligencia debida, pero su figura es de lo más espantosa y repugnante. Marginado por la humanidad, se vuelve ulcerado y finalmente se convierte en el asesino de los seres más queridos de Frankenstein; a partir de ese momento Frankenstein es perseguido por el monstruo hasta en el Ártico. Finalmente, tras haber buscado refugio en el barco del hombre que cuenta la historia, el propio Frankenstein perece a manos de la criatura espeluznante que él mismo creó en medio de su presuntuoso orgullo. Sin duda, es una obra que contiene imágenes sobrecogedoras y angustiosas, donde se muestran la desesperación, la venganza y la perdición del alma. En sus páginas se cuestiona la figura del hombre como creador y se plantean los límites morales de la ciencia. En esa misma época, Walter Scott se interesa a menudo por los aspectos fantásticos y sobrenaturales, los cuales están entremezclados en numerosos relatos y poemas suyos; en 1830, Scott publica sus *Cartas sobre la demonología y la brujería*, que aún forman uno de los mejores tratados de la ciencia europea sobre la hechicería. Washington Irving es otra famosa figura vinculada a los temas sobrenaturales; *El estudiante alemán*, contenido en *Los cuentos de un viajero (1824)*, representa la fina, concisa y efectiva elaboración de la antigua leyenda de la novia muerta, la cual es el símbolo de una transición literaria del eco gótico hacia la tensa expresión de la estremecida reacción del ser humano ante lo desconocido e inquietante.

La literatura de lo sobrenatural adquiriere una fuerza impresionante en diversos países, enriqueciendo e incrementando lo fantástico en la ficción; en el continente europeo se

destacan las famosas novelas y cuentos del ya citado E. T. A. Hoffmann por la riqueza de su ambiente y su madurez de estilo con un hálito de terror innato, donde lo siniestro se halla sumergido en una transgresión supranacional, que postula lo maravilloso, lo sobrenatural, lo mítico e incluso lo religioso (se destacan por ejemplo *El Hombre de la Arena* y *Los Elixires del Diablo*). Los cuentos fantásticos más destacables desde el punto de vista artístico son los del escritor Friedrich Heinrich Kart, barón de la Motte-Fouque y singularmente su celebre *Ondina* (1814), que cuenta la historia de una ondina, casada con un mortal y con alma mortal. Esta novela posee una naturalidad que la vincula estrechamente al mito folclórico más genuino. También los cuentos del escritor Guy de Maupassant se presentan características siniestras, sus cuentos sugieren la inminencia de unos terrores inauditos que desbordan en padecimientos de una criatura desgraciada por culpa de las representaciones de sombras sobrenaturales. Entre esos cuentos, *El horla* es considerado generalmente como una obra maestra.

En los años 1830 despunta una figura ejemplar del cuento de horror, que modernizó los parámetros de la literatura sobrenatural -sin importar los cánones estipulados- y que con el nombre de Edgar Allan Poe modernizó aspectos esenciales de la narración, tales como el mantenimiento de un humor y una pura impresión en el cuento, y el riguroso desmenuzamiento de los incidentes para obtener el sostenimiento directo del tema y representar su clímax (cabe afirmar que Poe fue el inventor de la novela corta en su forma actual). Con sus atmósferas y su estilo logra incrementar el terror moderno dentro de la ficción. En una de las obras ejemplares de Poe, *La Caída de la Casa de Usher*, lo sobrenatural-extraño aparece constantemente sugiriendo una trinidad de entidades anormalmente vinculadas al final de una larga historia familiar: un hermano, su hermana melliza, y su casa antigua, todos los cuales comparten una misma alma y conocen la misma disolución en el mismo momento en que lo *umheimlich* inquieta al lector.

H. P. Lovecraft (1890-1937), norteamericano de Providence, es reconocido por la crítica, junto a Poe, como el máximo exponente del cuento de terror. Su aportación más importante fue el llamado "cuento materialista de terror". Mezclando el espanto con la ciencia-ficción, que trata de una narración de horror cósmico donde se propone una nueva mitología plena de escalofriantes dioses y monstruosidades arquetípicas que se ejemplifica claramente en los *Mitos de Cthulhu*. Junto a Lovecraft, aparecen otros maestros modernos de lo macabro y lo siniestro que han alcanzado las cumbres más elevadas de la fama, y entre los que se destacan, Arthur Machen con infinidad de novelas siniestras, al igual que Algernon Blackwood, Lord Dunsany, Montague Rhodes James, etc. Los caminos de la literatura de lo sobrenatural y lo siniestro son múltiples, al igual que los escritores, por ello se limita el nombramiento de muchos maestros en este género. Las novelas del horror, de lo extraño, de lo sobrenatural brindan diferentes e interesantes caminos hacia la literatura de lo fantástico, en donde se posibilita la invención de crear nuevos mundos para perpetuar, en la realidad y en la historia, la imaginación mitificadora de lo fantástico y lo siniestro.

La literatura fantástica evoca sentimientos ambiguos, en donde la incertidumbre se radica plenamente en los relatos, para luego pasar al sentimiento de lo sobrenatural o siniestro es así como: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre en cuanto se elige una de las dos respuestas... Se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”<sup>26</sup>. En su análisis estructural del relato, Todorov subdivide el género de lo fantástico en subgéneros (lo extraño-puro, lo fantástico-extraño, fantástico-maravilloso, y lo maravilloso-puro<sup>27</sup>); es así como el plano de lo siniestro (*umheimlich*) ocupa un lugar, al que Todorov denomina “lo extraño-puro”; entonces lo fantástico incursiona en lo extraño (siniestro) de manera directa haciendo hincapié en la estructura literaria, y especialmente en la narrativa. El horror se dimensiona en ciertos grados de efecto. De tal manera, lo fantástico-extraño se perfila desde el carácter oculto de los acontecimientos del relato, dejando al lector-espectador en la credibilidad de lo sobrenatural -un ejemplo notable planteado por Todorov es el de *El manuscrito encontrado en Zaragoza de Jan Potocki* que mantiene al lector convencido de los hechos sobrenaturales que se presentan, hasta que llega la culminación del relato, para explicarlo todo de una manera racional-. Contrario a lo anterior, se encuentra lo fantástico-maravilloso, que delinea la fantasía desde las dimensiones de la ficción, para luego finalizar con un toque sobrenatural, en donde el lector-espectador vacila sobre los hechos que acontecen en la historia, para después enterarse de verdades que aparecen sin explicación alguna. En lo maravilloso-puro no se presentan límites o parámetros para los acontecimientos, por tanto el lector-espectador debe dar una cierta interpretación a lo que se le muestra en el texto -así en los cuentos de hadas, de brujas, y de encantamientos, lo mágico incursiona en este subgénero para definirse como una transgresión del realismo, hijo legítimo de la concepción cientificista-. Entonces lo extraño-puro vendría a catalogar lo siniestro de manera directa, causando, en el lector-espectador, un miedo o terror inquietante; en ese sentido, lo extraño-puro (lo siniestro) pertenece a la literatura fantástica-sobrenatural; lo anterior se nota más claramente en la ya citada *La caída de la casa de Usher*, en donde lo extraño (siniestro) aparece o se fundamenta en aquellos personajes insólitos que Poe presenta -los hermanos (de la historia simbolizan un entorno familiar y estable (*heimlich*), para luego des-cubrir lo fatal e inquietante en ellos (*umheimlich*)-. Lo extraño vendría a ser aquello que siempre está allí presente, pero a la vez oculto, tras la máscara y el velo, hasta que la veracidad aparece y se re-vela causando el sentimiento de lo *umheimlich*, tanto en los personajes como en el lector. En suma, lo siniestro tanto como el horror son sentimientos que están arraigados en el hombre y en su imaginario, que no escapan a una inventiva de la escritura, siempre presente en los relatos orales y escritos, desde que el hombre inventara el fuego para alejar los demonios engendrados en la eterna noche -relatos a los que Lovecraft define como “relatos preternaturales”-, que en un principio eran desconocidos e insólitos, desde el Cronos devorando a sus hijos descrito en la Teogonía de Hesiodo, plasmado tan magistralmente en el lienzo de Goya, hasta decantar en el horror que llega hasta el presente en la figura de Freddy Krueger o el Alien en el cine.

---

<sup>26</sup> TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 24.

<sup>27</sup> Ibid., p. 39.



*Figura 4. Dos viejos tomando sopa. Detalle. Francisco de Goya*



*Figura 5. Aura. Dibujo. Ángela María Quintana*

## 2. LO SINIESTRO EN LA HISTORIA DE “AURA” DE CARLOS FUENTES

### 2.1. LO SINIESTRO EN LOS EVENTOS

*Carlos Fuentes nos hace entrar, a medida que el relato se extiende,  
en un deslumbrante juego de espejos, en un extraño ceremonial de  
desdoblamientos e identidades que indefinidamente se repiten,  
como el rumor del eco entre las montañas*  
**Juan Goytisolo**

La ficción en el ámbito literario latinoamericano no escapa a la inventiva de lo siniestro; el horror se perpetua constantemente en la narrativa fantástica, y un ejemplo notable es “Aura”, novela breve y siniestra, que aparece en 1963, como uno de los libros más reconocidos de Carlos Fuentes, escritor mexicano que perteneció a la generación del llamado “Boom de la literatura latinoamericana”. “Aura” esconde bajo su estructura aparentemente simple una complejidad temática que aún hoy suscita renovadas variaciones interpretativas, a tal punto de ser comparada con el cuento de Henry James *Los papeles de Aspern* y la novela *La dama de espadas* de Pushkin. Aunque existen ciertas afinidades parecen más próximas otras obras hispanoamericanas. En cuanto al asunto y al ambiente cabe tal vez pensar en el cuento *El caso de la señorita Amelia* de Rubén Darío, en *La cena* de Alfonso Reyes o en *Coronación* de José Donoso, narraciones donde el mito de la eterna juventud y las atmósferas sobrenaturales impregnan de otro sentido la historia. Es importante también resaltar el paralelo que puede suscitar la pieza teatral *La hija de Rapaccini* de Octavio Paz donde el tema de la búsqueda del tiempo y el de la presencia femenina se recrean en un juego de espejos. Estas ficciones que han tratado el entorno siniestro que Fuentes presenta en “Aura” entrelazan en su escritura un movimiento a la vez mítico e histórico, simbólico y cultural, que moldea en su proyección narrativa una interpretación del mundo.

“Aura” es una novela que presenta diversidad de temas que evocan el sentimiento de lo *umheimlich* (siniestro); ya desde el epígrafe de “Aura”,<sup>28</sup> tomado del libro *La bruja* de Jules Michelet, se anuncia el tema de lo siniestro proyectado hacia la mujer como bruja que domina el territorio del hombre; Michelet señala: “La distinción natural entre los dos sexos, y el poder de la mujer originadora y preservadora del destino de la humanidad”<sup>29</sup> es la fuerza tanto creadora como destructora que constituye la visión explicativa de la causa por

---

<sup>28</sup> “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...” Jules Michelet. Citado por: FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 9.

<sup>29</sup>MICHELET, Jules. *La bruja*. Barcelona: Ed. Labor, 1984, pp. 21-22.

la cual la mujer, y no el hombre, posee la revelación mágica del universo. En este caso “Aura” significaría el lado oscuro y lúgubre de la mujer hechicera, que manipula al hombre con sus artificios y hechizos siniestros.

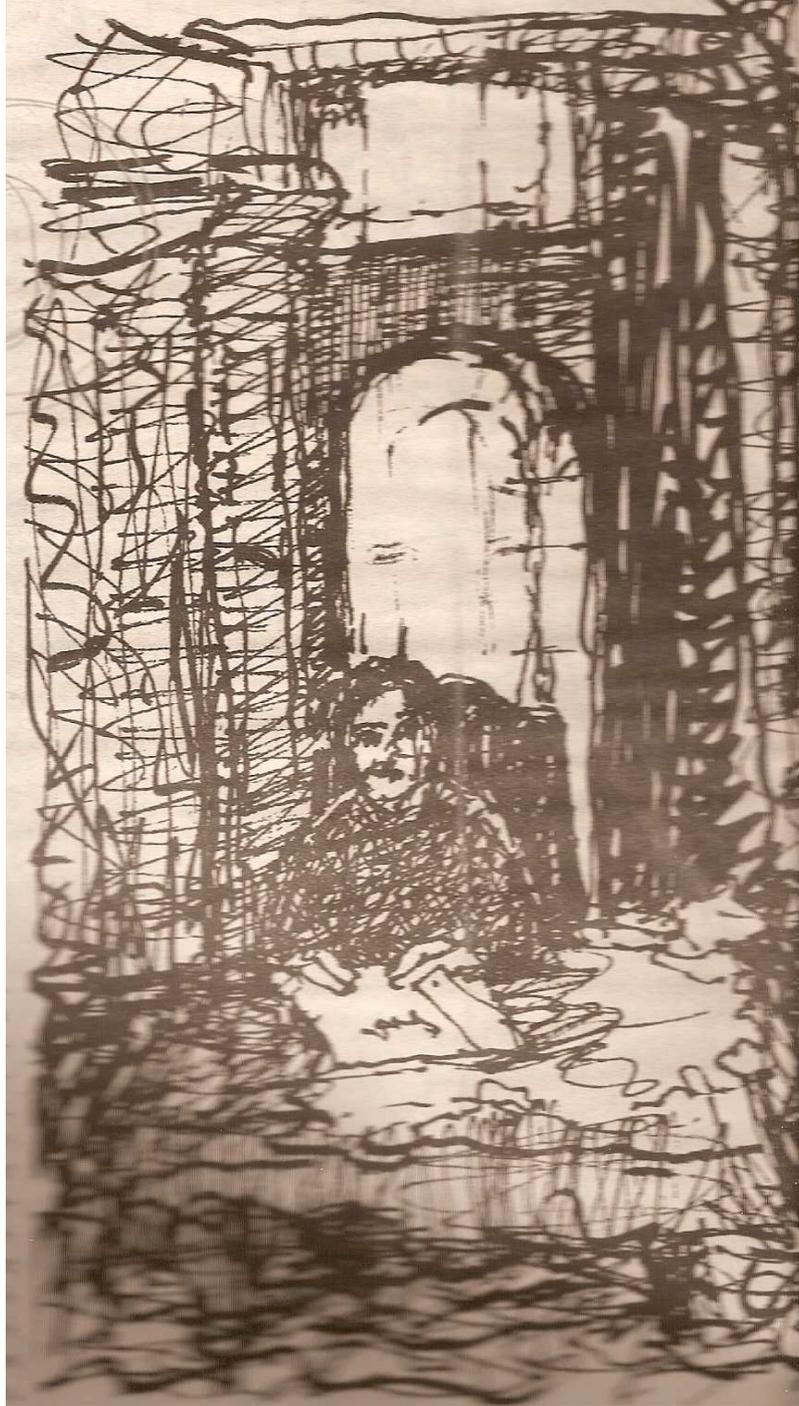
“Aura”, de 51 páginas aproximadamente, consta de cinco capítulos -en numerología romana-, escrita en la segunda persona del singular (tú), en donde el narrador no se evidencia (sólo manipula al protagonista o al héroe), y los acontecimientos se van determinando por un cierto “destino” que rige toda la historia del personaje principal llamado Felipe, un historiador joven que vive entre la cotidianidad y la rutina.

Desde el comienzo de la narración, “Aura” presenta un cierto ambiente de misterio y terror: “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. Distraído dejas que la ceniza del cigarrillo caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, soleada, apropiada estudio. 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. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma. Donceles 815. Acuda en persona. No hay teléfono”<sup>30</sup>. El protagonista desde que observa el anuncio, siente que está dirigido para él, como un presentimiento que es preciso indagar (ya que el hecho de “Aura” es un comentario acerca de la vida y del destino del hombre como prisionero de las fuerzas ocultas de lo irreal, lo fantástico y lo mítico). Además el anuncio se vuelve extraño porque se presenta nuevamente y ahora, la oferta se hace atrayente, aumenta en cuatro mil pesos; esta repetición es una llamada insistente dirigida al destino de Felipe, tan innegable que debe seguirlo. El solicitante, en este caso Felipe, incursiona en el viaje, en la aventura, hacia el otro lado, fuera de la realidad, a un mundo insólito y siniestro que ni siquiera logra imaginar. Entonces Felipe decide acudir a aquel lugar, que se encuentra en el “centro” del México antiguo, un viaje hacia un mundo utópico y mágico: “El viaje de Montero adquiere así las características de un desplazamiento desde un ‘mundo profano’ a un ‘mundo sagrado’ donde, como se verá, le esperan al personaje las fuerzas desconocidas a las que tendrá que enfrentarse en la siguiente etapa”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 11.

<sup>31</sup> ORDIZ, Francisco Javier. *El mito en la obra Narrativa de Carlos Fuentes*. España: Universidad de Leon, 1987, p. 109.



*Figura 6. Ilustración de Jacobo Borges*

Felipe, al llegar a la casona, observa en aquella puerta una efigie de un perro guardián, y siente ese paso o cruce al otro lado, a otro nuevo mundo, del cual es inevitable retornar: “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 sonrío y sueltas su contacto helado. La puerta cede al empuje levísimo 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”<sup>32</sup>. Montero se dirige hacia ese mundo diferente, extraño, fuera de lo real, renunciando a su habitual vida; el misterio lo rodea, todo es novedad y lo extraño le produce inseguridad, Felipe intenta mirar lo que acontece, pero la anciana Consuelo<sup>33</sup> no se lo permite, desde el comienzo ella logra manipularlo, pero él se guiará por medio de sus sentidos<sup>34</sup>; las tinieblas envuelven ese nuevo mundo extraño donde todo es velado, oculto, siniestro... el protagonista desde el inicio se encuentra en la “ceguera” total.

El primer encuentro con Consuelo (la anciana) se manifiesta de alguna manera “*sinister*” (siniestro), toda la atmósfera es misteriosa, el cuarto de la anciana está rodeado de brebajes, santos, demonios, velas, es como un sitio de muerte, un templo macabro y desagradable; adicionado a esto se encuentra una coneja (animal propicio a la reproducción y a la sensualidad por la suavidad de su piel), que es la compañía de Consuelo (la bruja-Consuelo y la coneja-demonio) que la llama “Saga” (que significa sabia o hechicera). Entonces Consuelo pide a Felipe Montero que realice el trabajo delegado, exhumar los documentos inconclusos que dejó el general Llorente, su esposo, y que ella desea sean ordenados antes de su muerte; el trabajo que le solicita la anciana es una “excusa” para que Felipe permanezca en la casona, además las condiciones son que él viva en aquel lugar, pero el protagonista duda en quedarse; al instante aparece Aura (supuesta sobrina de Consuelo) que emerge de la oscuridad para retener a Felipe su víctima, inmediatamente se encuentra dominado (hechizado) ante la belleza de la jovencita y, sin dudar, acepta todas las condiciones que la vieja Consuelo le ha impuesto<sup>35</sup>, el hechizo se hace más fuerte, Montero se encuentra embelesado, encantado, sumergido ante la belleza aparente de Aura

---

<sup>32</sup> FUENTES, Carlos, Op. Cit., p. 13.

<sup>33</sup> “Buscas en vano una luz que te guíe. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco, pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos: -No...no es necesario. Le ruego...” Ibid., p. 14.

<sup>34</sup> “El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro.” Ibid., p. 14.

<sup>35</sup> “- Le dije que regresaría... - ¿Quién? -Aura. Mi compañía. Mi sobrina. -Buenas tardes. La joven inclinará la cabeza y la anciana al mismo tiempo que ella, remedará el gesto. -Es el señor Montero va a vivir con nosotras. Te moverás unos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue. La muchacha mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre un muslo: no te mira. Abre los ojos poco a poco, como si temiera los fulgores de la recámara. 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 hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañes: esos ojos fluyen, se trasforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear. - Sí. Voy a vivir con ustedes.” Ibid., p. 19.

(especialmente sus ojos), sin saber que todo está disfrazado, oculto, todo es una vana ilusión, que poco a poco se irá des-cubriendo.

En el segundo capítulo Consuelo, se muestra feliz: “La anciana sonreirá, incluso reirá con su timbre agudo y dirá que le agrada tu buena voluntad”<sup>36</sup>; la hechicera (Consuelo) consigue lo planeado, ha triunfado sobre su víctima (Felipe), y Aura es la trampa, el hechizo perfecto; Montero se encuentra sumergido en un mundo de apariencias -y Aura es una de ellas-; el protagonista se enamora de una imagen perfecta.

Felipe es guiado por Aura hacia su cuarto, que es el único que tiene luz, y es cómodo: “Pruebas, con alegría, la blandura del colchón en la cama de metal dorado y recorres con la mirada el cuarto: el tapete de lana roja, los muros empapelados, oro y oliva, el sillón de terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero verde, la lámpara antigua, de quinqué, la luz opaca de tus noches de investigación, el estante clavado encima de la mesa, al alcance de tu mano, con los tomos encuadernados...”<sup>37</sup>. Entonces Montero siente estabilidad en el recinto de trabajo, la anciana lo ha revestido de belleza para atraer aún más a su víctima. Al bajar hacia su primera cena, el protagonista irá incursionando en la casa, por medio del tacto, -ya que la oscuridad lo requiere así-, hasta que extrañamente escucha el maullido de unos gatos, que inmovilizan al personaje; Aura explicará el suceso afirmando que es por los ratones, y Felipe continuará su recorrido sin importarle nada. Luego observará y contemplará el panorama gótico, donde prima el color verde, al igual que Aura, que viste de verde<sup>38</sup>, toda esa atmósfera se encuentra sumergida en otro ambiente, en otro plano, donde prima el misterio; un mundo fantástico sobrenatural, realza la manifestación de lo onírico constantemente. Felipe estará sumergido bajo el dominio de lo femenino, no podrá regresar al mundo exterior, todo está predeterminado<sup>39</sup>. Al cenar por vez primera en la casa, el protagonista encuentra otro hecho insólito; cuatro cubiertos están en la mesa, dos de ellos sobran, porque solo están Aura y Felipe; pero Montero continúa aprisionado, detenido ante el amor (el hechizo) que siente por la joven (Aura), lo que lo hace indiferente ante los eventos ambiguos y extraños que ocurren en la casona.

En la primera noche que Felipe se encuentra instalado, la vieja Consuelo le hace un llamado, y antes de ingresar a la habitación de la anciana, Montero sorprende a la señora hincada frente a sus devociones, que contradicen el todo, porque tanto santos como demonios se encuentran y complementan iconográficamente y la anciana parece que

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 20.

<sup>37</sup> Ibid., p. 21.

<sup>38</sup> El color verde se lo relaciona con la hechicería: “y se fue inmediatamente (la bruja) a la ciudad. La primera palabra era verde. Vio colgado a la puerta de un mercader un vestido verde, color del príncipe del mundo; vestido viejo que puesto sobre ella, se encontró joven, deslumbró...” MICHELET, Jules. Op. Cit., p. 83.

<sup>39</sup> “¿Se encuentra cómodo? -Sí. Pero necesito recoger mis cosas en la donde... -No es necesario. El criado ya fue a buscarlas”. FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 22.

enfrentará una batalla contra estos<sup>40</sup>, donde el bien y el mal representan una dialéctica que configura la estructura mítica del héroe. Consuelo entrega a Montero un listón morado del que cuelga una llave de cobre, con la cual deberá abrir un baúl donde se encuentran los papeles que debe inspeccionar. En el primer folio envuelto con un cordón amarillo, están los primeros papeles que debe leer. Felipe, antes de retirarse a su habitación, le recomienda a la anciana traer a ciertos gatos, que anteriormente había escuchado, ya que cerca del baúl se hallaban varios ratones, pero ella niega la existencia de los gatos<sup>41</sup>; el protagonista se siente confundido, todo es tan ambiguo, no sabe qué pensar, se atemoriza, porque cada vez todo se va tornando extraño y la incertidumbre gobierna al héroe (Felipe) como el aspecto siniestro que se revela con mayor fuerza en el desdoblamiento de las mutaciones sin fin.

En el tercer capítulo el héroe comienza inmediatamente a leer los papeles que la anciana le entregó; los documentos que relatan la vida del general Llorente, su infancia, sus estudios, sus batallas, todo su mundo, que en realidad no contienen buena prosa, según el testimonio de Felipe: “Nada que no hayan contado otros. Te desnudas pensando en el capricho deformado de la anciana, en el falso valor que atribuyen a estas memorias”.<sup>42</sup> Extrañamente Montero vuelve a escuchar los fatigantes maullidos de unos gatos, decide observar y encuentra en un jardín una escena escalofriante: donde varios gatos encadenados que se revuelven envueltos en llamas (el gato es un símbolo ambivalente; por un lado, en su sentido más positivo es el protector de la casa, de la madre y la progenie; sin embargo, también son asociados a las brujas, al diablo y a la hechicería). Todo se presenta indeterminado para el héroe, el ambiente en el que se halla es sombrío e indescifrable, el protagonista se irá sintiendo cada vez más desconcertado por las cosas que ocurren en la casona. Montero siente curiosidad por el jardín que observa, así que pide a la anciana Consuelo un permiso para visitar aquel sitio. Pero ella niega la existencia de dicho jardín: “¿Podría visitar el jardín? -¿Cuál jardín, señor Montero? -El que está detrás de mi cuarto. -En esta casa no hay jardín.”<sup>43</sup> La realidad se vuelve ambigua, “lo ficticio” permanece constantemente y el protagonista se encuentra entre dos planos divergentes (lo real-lo imaginario). Es Montero un títere, que obedece y acepta el mundo que le ofrece su propietaria (Consuelo-Aura); ella manipula el destino del héroe, la feminidad lo gobierna. La hechicera (Consuelo) utiliza la seducción (*Eros*) como poder ante su víctima, Felipe (hombre débil ante la belleza aparente de Aura).

Felipe continúa su labor, las órdenes se lo indican, aunque en cierto instante siente deseos de escribir su propia obra (el pasado latinoamericano), con la que ha soñado toda su vida; volviendo a su realidad por unos momentos, deja atrás esos papeles absurdos del general

---

<sup>40</sup> “... Ella levanta los puños y pega al 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...”. Ibid., p. 26.

<sup>41</sup> “Señora... Hay un nido de ratones en aquel rincón... -¿Ratones? Es que yo nunca voy hasta allá... -Debería usted traer los gatos aquí. - ¿Gatos? ¿Cuáles gatos?”. Ibid., p. 28.

<sup>42</sup> Ibid., p. 29.

<sup>43</sup> Ibid., p. 31.

Llorente, que contienen la historia de su vida. Todos los pensamientos que Felipe quiere vuelven a quedar estancados, el poder de la hechicera sumerge al héroe con mayor intensidad.

Esta vez, en el almuerzo, hace presencia la vieja Consuelo, junto con Aura (insistentemente sobran los cubiertos, es ahora un solo y la comida otra vez es con riñones) Felipe ya no presta atención a algunas cosas extrañas que ocurren. Observa detenidamente algo aún más insólito; Consuelo y Aura realizan movimientos similares, como programadas la una a la otra, imitándose en una proyección de reflejos...<sup>44</sup> Es el espejismo de la bruja maléfica, un espectro (Aura) lleno de belleza y falsedad, que induce a Montero hacia el mal. Felipe continúa engañado; a pesar de lo ocurrido, piensa que Aura es la víctima de Consuelo, y desde siempre la ha manipulado; la ilusión se hace intensa, *Eros* domina la realidad. Ahora Felipe siente el deseo de ser el héroe de su damisela, piensa que es el único que la puede salvar de la loca anciana (Consuelo).

En la cena Felipe no querrá bajar, espera y anhela que Aura busque su ayuda, con el deseo de liberar a su amor de la controladora tía (Consuelo); en este momento cae en un sueño profundo y pesado; al despertar inesperadamente siente un cuerpo desnudo, que agita un llavín (el llavín que entregó a Aura para que traiga sus documentos), y en la oscuridad de la noche sin estrellas logra oler en su pelo el perfume de las plantas del patio como si hubiese sido engendrada en el seno de aquel sitio: “Y no le pides palabras. Al separarte, agotado, de su abrazo, escuchas su primer murmullo: “Eres mi esposo”. Tú asientes: ella te dirá que amanece; se despedirá diciendo que te espera esa noche en su recámara. Tú vuelves a asentir, antes de caer dormido, aliviado, ligero, vaciado de placer, reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura.”<sup>45</sup> Felipe, tras el ensueño y el encanto de la jovencita, cae en la trampa magistral de la hechicera (Consuelo), en la fuerza de la seducción; ahora él estará sometido en sus manos; el acto amoroso unificará los lazos entre los protagonistas, en donde se evidencia el amor carnal<sup>46</sup>; Aura, en el acto de amor, asume la posición de la vieja Consuelo al reafirmarle a Felipe que es el esposo, como un retornar al pasado, a su pasado (el general Llorente), pero el protagonista queda perplejo del placer que le ha brindado la hermosa Aura; aún no de-vela el misterio.

---

<sup>44</sup> “Aura, hasta ese momento, no hubiese abierto la boca y comiese con esa fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno a ella para tomar la cuchara, el cuchillo, partir los riñones –sientes en la boca, otra vez, esa dieta de riñones, por lo visto la preferida en la casa- y llevárselos a la boca. Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo.” Ibid., pp. 33-34.

<sup>45</sup> Ibid., pp. 36-37.

<sup>46</sup> “Y le pedimos al amor –que siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer- que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera... Creación y destrucción se funden en el acto amoroso”. PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: F. C. E., 1967, p. 175.

De nuevo otro encuentro con la anciana; ahora Felipe seguirá inspeccionando el segundo folio: “Sin abrir los ojos te dirá: -¿trae usted la llave? -Sí... Creo que sí. Si, aquí está. -Puede leer el segundo folio. En el mismo lugar, con la cinta azul”<sup>47</sup>. Todo se manifiesta rápido, apresurado; Montero tendrá que seguir indagando en la historia, un pasado que irá re-velando el enigma. La anciana-hechicera logra controlar a su víctima por medio del conocimiento maléfico que posee, sus planes no son descubiertos todavía, Felipe cae en un laberinto sin salida, donde la luz (la verdad) se oculta asiduamente, el protagonista se sumerge en el embrujo del deseo, de la joven (fantasma) que es apariencia, apariencia siniestra (la anciana bruja Consuelo) que se hace evidente en la narración; Consuelo, a través de su experiencia, enreda a Felipe<sup>48</sup>.

En el segundo folio, el general Llorente hace referencia a Consuelo, a la juventud y belleza que poseía, a los ojos verdes de los que se enamoró. Además narra los viajes que realizaron juntos e incluso cuenta las perversiones que *Consuelo* practicaba: “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 *tu faisais ça d'une façon si innocent, par pur enfantillage* e incluso lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó...”<sup>49</sup> Al general no le importaba nada, él estaba enamorado al igual que Felipe, controlado, sumiso ante el hechizo de la mujer. Felipe sólo sigue a su amor, sin saber que es un espejismo maquiavélico. Las fechas señaladas por el general indicaban que la anciana Consuelo tenía 109 años y que siempre su esposo obedecía a los caprichos de la señora, ella ejercía un poder dominante sobre el general, encaminado a manipularlo, tal como lo hace ahora con Felipe.

En el cuarto capítulo, Felipe imagina que Aura es prisionera de la vieja-hechicera Consuelo, que enloquecida mantiene a la joven como una reliquia más; al igual que con sus iconografías, la utiliza como una imagen de la juventud añorada; ya, por ello, Montero se siente decidido a hablar con la joven, pero inevitablemente presencia la imagen de Aura degollando a un macho cabrío: “La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen, se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero”<sup>50</sup>. Felipe siente repugnancia ante este hecho y decide entablar o encarar a la anciana, pero terriblemente se evidencia lo siniestro: “Abres de 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

---

<sup>47</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 37.

<sup>48</sup> “-Creí que era conejo. -Ah no sabe distinguir todavía. -Bueno, lo importante es que no se sienta usted sola. -Quieren que estemos solas, señor Montero, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad. Se han olvidado de que en la soledad la tentación es más grande. -No la entiendo, señora. Ah, mejor, mejor. Puede usted seguir trabajando.” Ibid., p. 38.

<sup>49</sup> Ibid., p. 39.

<sup>50</sup> Ibid., p. 41.

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. Enseguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire, como si –sí, lo verás claramente: como si despellejara una bestia...”<sup>51</sup>. El hecho del sacrificio de un macho cabrío es un acto de brujería, de satanismo<sup>52</sup>; para las brujas y hechiceros, la sangre del sacrificio simboliza el pacto con el mal. Entonces se evidencia el tema siniestro de la nigromancia. El protagonista comienza a sentirse trastornado, difuso, el miedo empieza a atacarlo, todo le resulta *umheimlich* (siniestro), malévolos, extraños... la bruja Consuelo realiza el acto del sacrificio junto a Aura, que parece su sombra, su doble, la dualidad resulta adversa, el horror se perpetúa y Felipe no sabe qué pensar, la perplejidad lo gobierna, corre exasperadamente a su cuarto, el único que posee la luz, entra en un sueño profundo para lograr olvidar; pero todo empeora, surge una pesadilla terrible: “En silencio, moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y gritos y ella vuelva a alejarse, moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre: tu grito es el eco del grito de Aura, delante de ti en el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y esa cabeza tonsurada, con los pliegues rotos de la falda entre las manos, se voltea hacia ti y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelan hacia el abismo...”<sup>53</sup> En el ensueño o pesadilla se revela el enigma, la realidad, el mundo interior de Felipe intuye el todo, se abre la posibilidad del des-cubrimiento, se devela en sí la verdad del misterio: Aura y Consuelo son una sola mujer que con sus hechizos proyecta el encantamiento de la belleza que alguna vez tuvo, la hechicera (Consuelo-Aura) revive el pasado, el tiempo aprisionado en un mundo profano y mítico; pero, a pesar de los hechos que acontece, Felipe continúa estancado; Aura se convierte en su ceguera, su amor por ella lo domina, lo detiene y lo retiene a la vez, el espacio en que se encuentra el protagonista es siniestro, porque es irreal, no tiene ni principio, ni fin, es un eterno retorno.

Felipe sigue su “hado”; come su cena fría (riñones, tomates, vino) mientras en la mano izquierda retiene una extraña muñeca entre los dedos que aparece insólitamente, siente repugnancia por ella, y la describe de tal forma como si lo hiciera con Aura y Consuelo: “Mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio.”<sup>54</sup> Es como una alusión que hace Montero respecto a las dos mujeres que lo rodean; Aura simbolizaría la muñeca (la belleza, la ilusión disfrazada) que en el fondo es manejada por la horrorosa, Consuelo (su creadora). Aura es un ser inerte que aparentemente posee vida, una vida que es manejada por una anciana que practica la hechicería, ella es el espejo que se proyecta constantemente. El automatismo se

---

<sup>51</sup> Ibid., pp. 41-42.

<sup>52</sup> “Incluso en vasco la voz *aterra* significa ‘macho cabrío’, de donde deriva la palabra *akelarre* o *aqueelarre*, que designa la celebración donde ocurre el sacrificio”. CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*, Madrid: Ed. Alianza, 1966, p. 192.

<sup>53</sup> FUENTES, Carlos, Op. Cit., pp. 42-43.

<sup>54</sup> Ibid., p. 44.

hace simbólico en la historia; la muñeca<sup>55</sup> ejerce en la narración una alegoría que detona el sentimiento siniestro en el lector, porque se debate entre lo oculto y lo aparente. La muñeca es un objeto que indica una señal del mundo sin vida en que el héroe se encuentra; Felipe no percibe con detalle, la muñeca está relacionada con Aura: autómatas, ser aparentemente animado, que genera angustia, temor, incertidumbre, incierto...

Antes de la cita con Aura, Montero baja al jardín donde se encuentran aquellas plantas misteriosas que yacen entre la oscuridad, en la penumbra y descubre en éstas un cierto poder, ese poder que la vieja utiliza para sus artificios: “Las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hendidas, vellosas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro; las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas; la belladona. Cobra vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de ese herbario que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa”<sup>56</sup>. Las plantas que crecen en la oscuridad son el foco del poder de la señora Consuelo, con ellas domina todo ese inframundo; a través de ese saber, Consuelo cumple su obsesión (la juventud y la belleza) y hace que el héroe caiga en la trampa, la anciana hipnotiza, enceguece a Montero para inducirlo hacia otro orbe.

Las hechiceras por medio de las plantas lo hacían todo: “Sucedióle lo que sucede aún con su planta favorita, la belladona, y con otros saludables venenos que empleaba y fueron como el antídoto de los grandes males de la Edad Media. El niño, el transeúnte inconsciente maldice esas flores sombrías sin conocerlas, flores que lo espantan con sus colores dudosos, y ante ellas retrocede y se espanta. Son, sin embargo, las consoladoras, las solanáceas, las que discretamente administradas, han curado tantas veces y adormecido tantos males. Encontraréis a esas plantas en los parajes más siniestros y aislados, en los edificios viejos, entre las ruinas”<sup>57</sup>; es así como Consuelo utilizaba estas plantas para envolver a Felipe y mantenerlo controlado; a través de la ilusión (Aura) lo engaña, lo hipnotiza, lo encanta... esta anciana posee todo el conocimiento que la hace una verdadera Circe (hechicera).

---

<sup>55</sup> “La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. La sensación final no deja de producir cierto efecto siniestro muy profundo que esclarece, de forma turbadora, la naturaleza de la apariencia artística, a la vez que alguna de las dimensiones más hondas del erotismo”. TRÍAS, Eugenio. Op. Cit., p. 46.

<sup>56</sup> Ibid., p. 45.

<sup>57</sup> MICHELET, Jules. Op. Cit., p. 23.

El protagonista, en el fondo, se siente controlado, y lo extraño se evidencia fugazmente; Felipe intenta encontrar la señora Consuelo, pero no lo consigue, así que va hacia el cuarto de Aura, el sitio sagrado y profano, donde la simbología evidencia lo ambiguo. El segundo encuentro amoroso que se da entre Felipe y Aura ya no será igual; Aura, esta vez, no será la misma físicamente, pareciera que ha envejecido, casi se acerca a la edad de Consuelo: “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...”<sup>58</sup> Montero se sumerge en Aura, no piensa más, se entrega sin remedio, y todo el acto amoroso lo dirige la joven Aura, ella domina completamente a su víctima, el erotismo también se manifiesta siniestro: “Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar”.<sup>59</sup> Entonces se confirma el ritual macabro que Aura realiza junto a Montero; sobre el rito en que se adora a Satanás, dice Michelet: “La misa negra, en su primer aspecto, parecería ser esta redención de Eva, maldita por el cristianismo. La mujer en el sabbat lo era todo. *Ella era el sacerdote, ella era el altar, ella era la hostia con la que comulgaba todo el pueblo*”<sup>60</sup>. Aura realiza actos simbólicos, extraños, catárticos que confirman la hechicería. Para culminar la escena, Consuelo aparece sentada junto a Aura observando a su víctima: “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 tú notas por primera vez: la señora Consuelo que te sonrío, cabeceando, que te sonrío junto con Aura...”<sup>61</sup>. La bruja controla todo el rito para hacer partícipe a Montero de su mundo siniestro; desde aquel momento, el protagonista es parte de ella. Felipe se encuentra ya en el otro lado, en la oscuridad, en las tinieblas, en un pasado que ya es parte de él. Felipe empieza a vivir en otro tiempo.

En el quinto y último capítulo de la novela, Felipe siente una tristeza profunda por lo que le ocurre, todo es confuso, la vacilación lo domina, su estado anímico se derrumba irremediamente, ya no se sentirá el mismo, su “yo” interno se ha destruido completamente para volver a re-nacer; “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

---

<sup>58</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 46.

<sup>59</sup> Ibid., pp. 47-48.

<sup>60</sup> MICHELET, Jules. Op. Cit., pp. 107-108.

<sup>61</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., pp. 48-49.

engendrado la noche pasada”<sup>62</sup>. El protagonista comienza a presenciar, a sentir, a sospechar sobre el gran enigma que lo rodea, pero todo se queda en intuiciones banales, aún nada se confirma, los hechos se precipitan hacia el de-velamiento.

Montero no logra dilucidar sus incertidumbres; Aura y Consuelo se presentan como si fueran una sola persona, la duplicidad se manifiesta, son como un espejo y su reflejo; el actor masculino (Felipe Montero) no resiste más, debe enfrentar a su bella Aura, que ahora es un dilema más en su existencia. Tras el desayuno, el protagonista confrontará a la joven Aura: “-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 te irás conmigo en cuanto... -¿Irnos? ¿A dónde? -Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía...”<sup>63</sup>. El héroe se impone por primera vez, ya que siente y cree que puede liberar a su amor de la malvada anciana, pero su trabajo lo retiene, Montero no comprende la permanencia de Aura en esa casa. Felipe no sabe que Aura no sería nada sin la anciana Consuelo; por ella obtiene la vida y se materializa, porque en realidad las mujeres que habitan la casona son un solo ser que se duplica, rompiendo así los lapsos temporales (el pasado), trasgrediendo la historia<sup>64</sup>. Consuelo se incorpora en un tiempo mítico e irreal, no quiere que su proyección, su juventud se desvanezca: “Sí, es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra...”<sup>65</sup>.

El tercer folio de las memorias no le es entregado a Felipe, sino que él lo sustrae de la habitación de la anciana. Aura lo ha citado para reunirse en esa habitación. Todo se confabulará para el re-encuentro de los amantes. Montero se dirige hacia los papeles, ubicados en un baúl que está rodeado de ratas; los manuscritos envueltos con una cinta roja acompañados con unas fotografías que Felipe toma sin verlas -el protagonista observa nuevamente a la coneja que aparece y desaparece inesperadamente-.

Felipe se salta las hojas en las que Llorente describe el mundo decadente en que se mueve, para centrar su atención en aquéllas que informan sobre la mujer de ojos verdes, que ahora aparece francamente dedicada a la hechicería por causa de su esterilidad: “Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti, que irradias 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 puede llenarnos a los

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 50.

<sup>63</sup> Ibid., p. 51.

<sup>64</sup> “¿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...”. Ibid., p. 52.

<sup>65</sup> Loc. Cit.

dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza...”<sup>66</sup>. Consuelo siente la obsesión de la eterna juventud, de la belleza, por eso recurre a la brujería, medio que traspasa los límites de su realidad. El general Llorente temía que su esposa se desviara del buen camino: “Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma...”<sup>67</sup>. Pero a Consuelo no le importa nada, ella decide rebelarse contra la propia naturaleza y el tiempo mismo, guiada por conseguir su anhelada juventud. Consuelo materializa lo inmaterial -concibe lo imposible-, para lograr fertilizar su alma, todo conforma una “atmósfera inmaterial” y que, por supuesto, llevará el nombre de Aura. Se confirma que Consuelo elige el camino de la nigromancia, como un lado siniestro y terrible; para ello utiliza las plantas del jardín, que son las creadoras de su imagen encarnada entre la proyección de la oscuridad, el olor de las plantas del jardín y los fragmentos de memorias que moldean la historia pasada y futura.

Finalmente, las memorias del general Llorente se cierran tras el descubrimiento y la advertencia: “Y al fin: Hoy le 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...”<sup>68</sup>. Consuelo nunca hizo caso a las palabras de su esposo (el general Llorente), ya que es dueña de su propio destino.

La observación de las fotos que sustrajo del baúl, junto con el tercer folio, completan la revelación por la que Felipe descubre su identidad con el narrador y protagonista de los manuscritos, y la relación de Aura con Consuelo. El descubrimiento tiene un efecto destructor sobre los paradigmas que sustentan la realidad ficcional de los actantes, y los deja instalados en una temporalidad circular de carácter mítico: “El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar: la vieja fotografía con las letras en una esquina: Moulin, Photographe, 35 boulevard Haussmann y la fecha 1984. Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles, reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo: el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polisón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca y detrás, sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage*, y la firma, con la misma letra, *Consuelo 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”<sup>69</sup>. El re-conocimiento de su encarnación a través de las fotografías es evidente, son el inicio del llamado al

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 55.

<sup>67</sup> Loc. Cit.

<sup>68</sup> Ibid., p. 56.

<sup>69</sup> Ibid., p.p. 56-57.

descubrimiento de su propia personalidad; su identidad cambiará en un retroceso, hacia el pasado. Felipe morirá para un nuevo renacer, que será la contraparte de su destino; Felipe deviene en el general Llorente, su antigua reencarnación; Felipe estará junto a Aura que es siempre la otra, Consuelo. Se unificará la pareja Aura-Felipe (*no vida - vida*); Consuelo-general Llorente, (*vida - no vida*). “La visión de Felipe, a diferencia de cuando inició el conocimiento de las memorias, se ha vuelto subjetiva ya que deja de ser el historiador distanciado emocionalmente de los textos para aceptar su involucración como personaje de ellos. La función de las fotos es la misma que la de las memorias, es decir, proporcionar al actor masculino, a la manera de un espejo, los medios para que se reconozca. Memorias y fotografías continúan el proceso de reconocimiento que se inicia con la lectura del aviso (texto cuyo papel es similar al de ellas) y se apoya o mejor se ilustra con las ocasiones en que Felipe se ve en el espejo”<sup>70</sup>. La historia que Felipe vive es similar a la del general Llorente. Los dos hombres se enamoran de la misma joven de ojos verdes, entre dos tiempos (antes-después) reflejados en la alternancia de los planos narrativos. El protagonista se sumirá hacia el otro plano, el de la subjetividad, donde nada será igual, el tiempo se estancará hacia un pasado evocado y a la vez recuperado: “Permaneces con la cara hundida en 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 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”<sup>71</sup>. El cambio en el protagonista (Felipe Montero) se ha obrado, la unidad en él desaparece para retornar a la pluralidad (Montero deviene como el general Llorente). La hechicera cumplirá su objetivo, revivirá a su esposo (muerto) por medio de la juventud de Felipe, su nuevo historiador.

Felipe va en busca de su Aura, al sitio de encuentro, donde se desvanece la realidad y la verdad retorna para hacerse contundente; Montero aceptará su nuevo destino: “Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde 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

---

<sup>70</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*. México: El colegio de México, 1981, p. 111.

<sup>71</sup> FUENTES, Carlos, Op. Cit., p. 57.

tocas, tú lo amas, tú has regresado también...”<sup>72</sup>. El general se incorpora en Felipe, para seguir hacia un eterno retorno junto con la anciana *Consuelo*, su amor por él, transgrede la muerte, junto con el tiempo. El amor siniestro une a los amantes, la relación de Eros y Thanatos (Amor y Muerte) queda totalmente evidenciada.

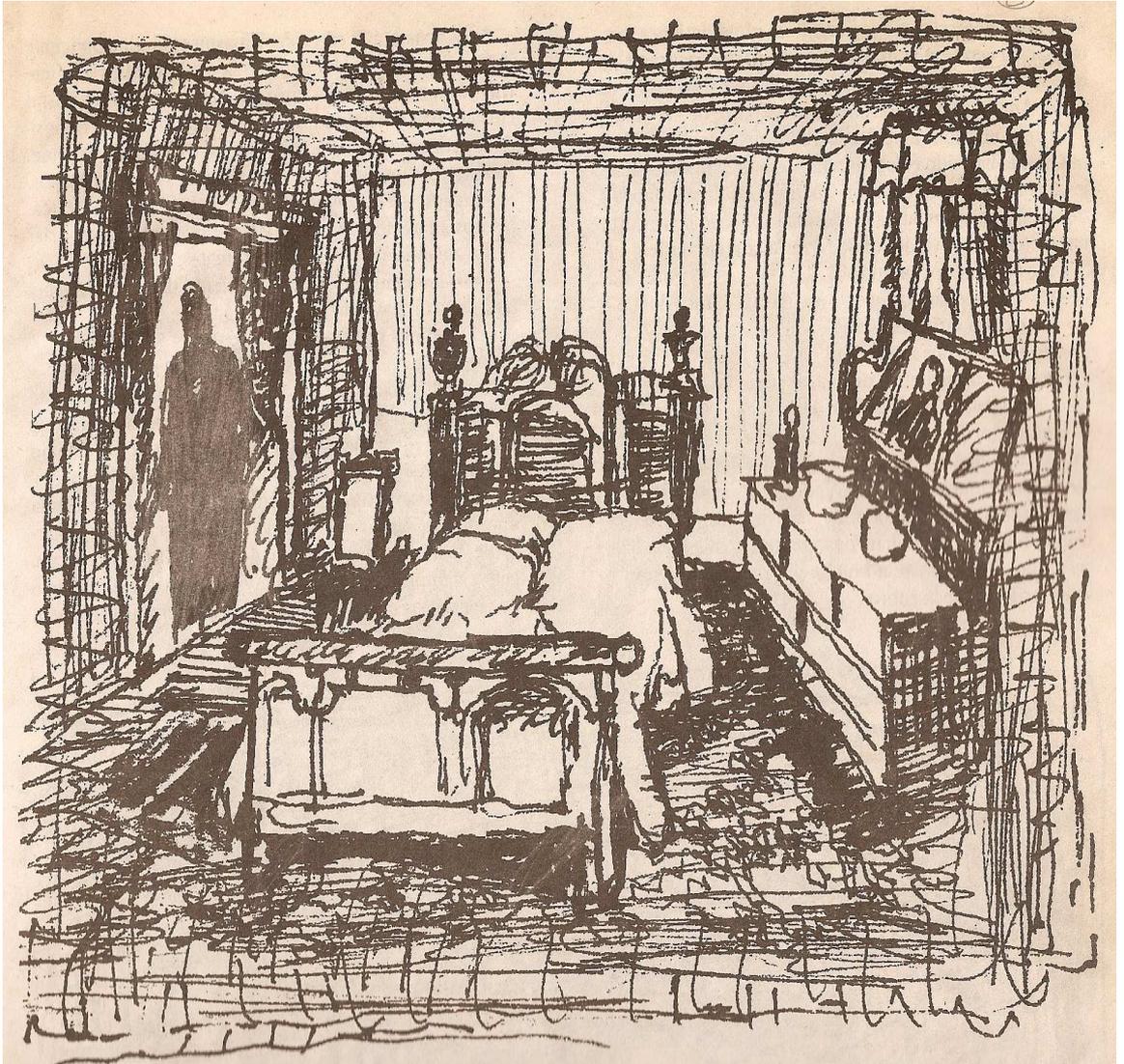
El protagonista dejará su mundo antiguo y viejo para trasladarse a un mundo utópico, mítico y siniestro, retornando a una vida nueva: “Montero vence simbólicamente a la muerte y se sitúa fuera de la temporalidad humana, insertándose en el “gran tiempo” o “tiempo cósmico”, donde la vida se regenera continuamente; 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”<sup>73</sup>. La temporalidad real se pierde, aparece otro nuevo re-nacer en la vida de los personajes, donde todo es intangible; finalmente el héroe (Felipe) se pierde y se sumerge en el mundo femenino (Consuelo-Aura), en el que el actor masculino, en una escala del tiempo mítico, descenderá al inframundo. La historia mostrará la verdad del mundo irreal.

Desde lo siniestro, los personajes se interrelacionan en la duplicidad para retornar hacia una nueva vida, en un eterno retorno circular; entonces, lo sobrenatural (lo siniestro) es aceptado, todo tiene una explicación dentro de la historia: la mujer (lo *unheimlich*) demarca, prevalece. “Aura” presenta una historia llevada al plano del mito, de un mundo subjetivo, en donde los eventos puntualizan lo sobrenatural. Entonces el lecto-espectador no puede esperar otro cambio, todo está dicho para causar inquietud, terror, miedo...

---

<sup>72</sup> Ibid., pp. 59-60.

<sup>73</sup> ORDIZ, Francisco Javier. Op. Cit., p. 114.



*Figura 7. Ilustración de Jacobo Borges*

## 2.2. LO SINIESTRO EN LOS PERSONAJES

*El universo infinito de los personajes,  
adquiere una estructura limitada y paradigmática*  
**Roland Barthes**

Los personajes o actores de la novela “Aura” se interrelacionan a través de la multiplicidad de los símbolos, en donde el espacio y el tiempo son parte de ellos. Los rasgos distintivos y la misión de los personajes no sólo coadyuvan a la elaboración simbólica del tiempo y el espacio, sino que, en reciprocidad, estos se construyen con el objeto de enmascararlos adecuadamente y de facilitar sus propósitos (con un perfeccionismo que cuida “obsesivamente” el detalle). Los personajes en “Aura” forman parte del rito y siempre son simbólicos en el marco estructural de lo siniestro en la historia y el discurso; por eso, el mayor desplazamiento de Felipe Montero (el personaje principal) es de hecho un viaje a través de la historia, hacia el origen, para conocer la verdadera identidad. Los actores de “Aura” se sumergen en el plano de la irrealidad, de lo onírico y de lo fantasmagórico.

El personaje femenino predomina en la narración; Consuelo Llorente aparece como un epicentro; ella domina todos los acontecimientos tanto en la historia como en el discurso, es una mujer emblemática, que desde el inicio predestina el “todo”. Este personaje se caracteriza por ser mítico y subjetivo, personifica el papel de la mujer hechicera<sup>74</sup> que posee la doble visión. Consuelo es una anciana de 109 años que busca a un joven historiador (*Felipe*) que posea las cualidades de su esposo muerto (el general Llorente); a través de engaños (sortilegios) todo lo obtiene. Ella induce a este joven hacia un mundo de magia oscura, por medio del anuncio lo atrapa, incita al actor masculino (Felipe Montero), Consuelo predestina sus deseos, pareciera que la voz de la anciana se igualará a la del narrador. Consuelo se caracteriza por ser un personaje triunfador y dominante, en todos los aspectos discursivos de la historia, ya que vence y transforma al otro (Felipe actor masculino). El personaje siniestro busca retornar hacia su juventud, recobrar la belleza y el amor perdido (general Llorente) que son prototipos de su obsesión.

Desde el inicio Consuelo busca todos los medios para encontrar y manejar a su víctima, que es Felipe, el destinado para ese otro mundo subjetivo e insólito; para ello requiere volver a renacer, obtener su juventud y belleza, que con el tiempo ha perdido, esa inmaterialidad anhelada es conseguida por la anciana a través de sus plantas misteriosas (que provienen del mal); Consuelo logra encarnarse, proyectarse, desdoblarse en la intemporalidad,

---

<sup>74</sup> “La naturaleza las hace hechiceras. Es genio propio, el temperamento de la mujer. Nace ya hada: por el cambio regular de la exaltación, es sibila; por el amor, maga. Por su agudeza, por su astucia a menudo fantástica y benéfica, es hechicera y da la suerte, o a lo menos adormece, engaña los males”. MICHELET, Jules. Op. Cit., p. 21.

traspasando todo límite de realidad. Este personaje domina toda la historia, su historia; a través del conocimiento inicuo logra cumplir todos sus objetivos, ella mira más allá de lo acontecido, y es así como predetermina el tiempo (futuro). La anciana Consuelo induce al personaje masculino (Felipe) hacia la oscuridad, la muerte y el renacimiento, transfigurando la identidad del héroe; es entonces como Felipe se hace el otro, el del pasado perdido (general Llorente).

Consuelo es una actante creadora de vidas, existencias que se interrelacionan para culminar un destino de aprendizaje circular y eterno; ella posee el conocimiento absoluto para guiar a su aprendiz, que es Felipe. Después de que el actor masculino (Felipe) inicia su desplazamiento a este recinto, Consuelo procrea una nueva vida aparente (Aura), a través de la magia surge un nuevo ser dotado de juventud y belleza. Consuelo utiliza a su proyección como medio de seducción (*Eros*), para atar y mantener a su destinatario (Felipe); entonces, la señora Consuelo utiliza el amor carnal (erótico) y la pasión para el proceso de cambio del personaje masculino (Felipe), la feminidad terrible domina al hombre. Consuelo es un personaje multifacético, que ejerce en la narración una sugestión siniestra en el lector-espectador, ya que ella domina su mundo por medio del mal, de la hechicería.

La protagonista Consuelo Llorente no se vislumbra, siempre permanece bajo el velo, es un enigma para el actor real (*Felipe*), ya que siempre se oculta entre las sombras. Pero, por medio de los folios de su esposo, Felipe irá acercándose a la identidad de la señora Consuelo y la voz del general Llorente participará para el des-cubrimiento de la historia. El personaje femenino (Consuelo) sólo busca la unión con el otro (Felipe), para hacer re-nacer lo que ha perdido en el pasado (general Llorente); en realidad la actante Consuelo siente una eterna soledad, porque perdió demasiado temprano a su esposo, además nunca pudo tener hijos; esa tal vez sea la mayor razón para que ella se acercara a la nigromancia, por eso su obsesión para redimir el pasado, negando cualquier lapso de tiempo, escapando a otro mundo, para olvidar la triste realidad (la vejez y la soledad) que la acompaña.

Por medio del anuncio, Consuelo atrapa a Felipe Montero (personaje masculino), que se caracteriza por ser un actor aventurero, que se entrega a los azares de la vida; sin importar sus riesgos, *Felipe* incursiona en un mundo nuevo y subjetivo. Felipe es un joven de 27 años de edad, historiador y maestro de escuelas particulares, que siente una gran inconformidad con su vida, porque la vive de una manera absurda y tradicional<sup>75</sup>; su único anhelo es

---

<sup>75</sup> “Esperas el autobús, enciendes un cigarrillo, repites en silencio las fechas que debes memorizar para que esos niños amodorrados te respeten. Tienes que prepararte. El autobús se acerca y tú estás observando las puntas de tus zapatos negros. Tienes que prepararte. Metes la mano en el bolsillo, juegas con las monedas de cobre, por fin escoges treinta centavos, los aprietas con el puño y alargas el brazo para tomar firmemente el barrote de hierro del camión que nunca se detiene, saltar, abrirte paso, pagar los treinta centavos, acomodarte difícilmente entre los pasajeros apretujados que viajan de pie, apoyar tu mano derecha en el pasamanos, apretar el portafolio contra el constado y colocar distraídamente la mano izquierda sobre la bolsa trasera del

escribir un libro sobre la historia del pasado latinoamericano, por eso la oferta que Consuelo anuncia es tentadora para el protagonista (Felipe); es entonces como Felipe es atrapado, sumergido y sometido al mundo de la feminidad siniestra, de donde ya no será el mismo.

Felipe, personaje masculino, experimenta un nuevo ciclo de vida hacia “otro” mundo enigmático y enajenante, donde el misterio y la incertidumbre serán un nuevo conocimiento para éste. Felipe es un descubridor, un viajante que aprenderá y se transformará para ser el otro (general Llorente) que ha olvidado ser. La estancia de Montero en la casona, en un comienzo, no es una opción considerada por el héroe, pero aparecerá la ilusión hipnótica (Aura) que hará que acceda a cualquier cosa. La belleza de la joven fantasma (Aura) cegará aún más al personaje masculino (Felipe), quien de inmediato quedará poseído por el encantamiento; Montero se caracterizará por ser un actor “pasivo” que no puede dominar las circunstancias, actúa como una marioneta a merced de la señora de la fuerza secreta (Consuelo); al igual es manipulado por el espectro (Aura), que lo conduce al “otro” lado de manera crucial; Montero es tratado como un objeto, una herramienta para hacer el rito e invocar el pasado, revivir al otro (el general Llorente); es así como Aura forma con Felipe la pareja simbólica, que atraerá el tiempo en retroceso (el pasado), para unificar la distancia de la pareja original: general Llorente (muerto-pasado) y Consuelo (viva-presente). La pareja antagónica Felipe-Aura revive el amor frustrado.

Felipe Montero es un personaje que conduce sólo con su mirada, muestra al lector-espectador el escenario, la historia, lo acontecido; en el fondo, el actor parece que conoce todo lo ocurrido, es como si narrara sus propios recuerdos, entonces podría Felipe presentarse como un supuesto narrador. El enamoramiento, el deseo, la predestinación, la muerte, el renacer, la antihistoria... caracterizan la nueva vida del personaje (Montero). Felipe se inducirá a nuevos conocimientos, a otra realidad que retorna y así el tiempo perecerá, lo real se extinguirá; el mundo de abajo, el inframundo será un nuevo ciclo de muerte para la vida. Felipe es un actante pasivo (que aprende en silencio), el aprendiz que espera las instrucciones, las labores para inducirse al discernimiento de ese espacio nuevo, distinto y misterioso; la mujer (Consuelo) será la guía, la maestra que utiliza la historia pasada (muerta) de su esposo Llorente para su enseñanza. Entonces Felipe conocerá una vida insólita y siniestra, donde el amor fantasmal (Aura) rige el ciclo desconocido.

Aura es una actante que desde el inicio manifiesta belleza y misterio (*umheimlich*); “Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero

---

pantalón, donde guardas los billetes. 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”. FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 12.

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”<sup>76</sup>; Aura es un personaje ajeno a la realidad, es un ser fantástico, que envuelve y complementa la historia.

Aura es la proyección narcisista de la vieja Consuelo que, a través de la hechicería, ha hecho posible la creación de su doble. Aura aparece como el personaje que complementa la triada (Consuelo, Felipe, Aura); es hija de la misma carne y espíritu<sup>77</sup>. El nombre de Aura hace referencia a muchos significados: al aire, al viento suave y apacible, a ese hálito que es el espíritu de cada ser (además, en la narración, el personaje Aura pasea por los corredores sin emitir sonido alguno como un espíritu); también hace alusión al ave rapaz diurna americana que se alimenta de carroña, y a las aves de rapiña que establecen una cierta relación con las brujas, porque etimológicamente la palabra bruja está relacionada a las aves de rapiña (sobre todo a las lechuzas).

Aura posee la cualidad de entrar y salir de la narración de manera indefinible, ya que es un espectro (de carne) de cuerpo apócrifo que dura tres días en la temporalidad real, los necesarios y calculados para ejercer el propósito del encantamiento y la verdad; por cada día transcurrido el espectro envejece veinte años más. Aura es uno de los personajes que alcanzan las metas, que triunfa sobre la historia, es una actante que en la ficción, evoluciona, nace con un fin predeterminado, además posee todas las características (belleza, juventud y misterio) para obnubilar al héroe (Felipe); siendo joven, Aura adquiere un conocimiento y experiencia amplia (la misma de Consuelo). La protagonista (Aura) entreteje la narración y los hechos a su conveniencia, para la trampa mortal, ella con su belleza, guía al protagonista (Felipe) hacia un laberinto eterno y etéreo.

Aura induce al héroe (Felipe) hacia el erotismo, el deseo, la exaltación... a través del acto sexual, Aura instala al protagonista masculino en el otro plano de la realidad y hace que Montero realice un acto de perversidad, de brujería. Es así como Felipe, junto con Aura, realizan el acto de “La misa negra”, que es parte del mundo de la nigromancia, es la entrega al siniestro mundo del mal; Michelet, en su libro “*La bruja*”, hace referencia a dicho rito: “Según la forma pagana, la hechicera se entrega al diablo sentándose un momento en él como la Delfica en la trípode de Apolo, y recibe el soplo, el alma, la vida, la fecundación simulada. Después entonces es el altar viviente”<sup>78</sup>. Aura se presenta como una actante de conocimiento amplio de la hechicería, que triunfa sobre lo planeado; la belleza que la

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 19.

<sup>77</sup> Michelet realiza una connotación sobre las características que poseen las hechiceras, con respecto a la concepción de sus hijos: “La concepción solitaria, la partenogénesis que nuestros fisiólogos reconocen ahora en las hembras de numerosas especies para la fecundidad del cuerpo, y no es menos segura para las concepciones del espíritu. Sola concibió y parió. ¿A quién? A un ser igual a ella, tan semejante a ella que no puede distinguirse”. MICHELET, Jules. Op. Cit., p. 28.

<sup>78</sup> Ibid., p. 139.

caracteriza (especialmente los ojos verdes) vence simbólicamente al hombre (Felipe), para llevarlo hacia un mundo femenino e insólito.

El título que Fuentes enuncia es sugestivo; “Aura” se presenta como una evidencia anticipada a la narración. Este personaje centra el aspecto sobrenatural y siniestro en el discurso; es así como el título ejerce en el lector-espectador ese aviso del lado mágico que le espera. Entonces: “La vida de la anciana será como un aura psíquica; una reminiscencia rápida de su vida. Por lo tanto, la riqueza interpretativa del nombre del personaje titular estará enmarcando el desarrollo de la obra y anticipación a la acción”<sup>79</sup>. Aura es la creación tanto de la vieja Consuelo como del escritor. Ambas evocan fuerza, conocimiento, experiencia, juventud, belleza, ilusión, ensueño. Aura es un personaje envuelto en la duplicidad, que destaca el aspecto oculto, insólito y ambiguo del mundo. Carlos Fuentes envuelve de misterio su obra desde el título, como un símbolo que el lector deberá interpretar. Aura será el personaje velado, pero descrito desde el comienzo de la narración.

Felipe se sumerge en un mundo que se debate entre dos planos distantes de la temporalidad (el pasado y el presente). El general Llorente es el personaje que ha de re-nacer en la narración, a través de su historia como renacimiento y regreso... El general Llorente es el personaje que muestra el registro, el velamiento de ese mundo antagónico que Felipe frecuenta. Este personaje, en su historia, establece cierta analogía con lo que le ocurre al héroe; el general Llorente era un señor distinguido y maduro, un hombre enamorado de su esposa (Consuelo) que siempre la complacía en todo; la belleza y la juventud de Consuelo hacía que el personaje del pasado ignorara su maldad, al igual que Felipe con Aura. Por medio de la historia del general, Felipe encadena la verdad, y así se unifica la pareja intemporal: el general Llorente (Felipe) y Consuelo (Aura) circulan en un mundo siniestro y perfecto. Entonces el general Llorente se sitúa en la narración como un acceso indirecto al mundo profano de Consuelo, él confirma las dudas del condiscípulo (Felipe) para su aprendizaje, para su re-conocimiento. Los personajes masculinos viven la misma historia: “Felipe y el general pretendieron, en distintas épocas, ser historiadores y ambos fueron convertidos por Consuelo en participantes y biógrafos de su vida personal, pues las memorias de Llorente y la lectura de Felipe configuran la historia de la mujer. En Felipe recaen las obligaciones que el general ejerció en vida, las que asume en la medida en que va siendo transformado en el Otro: esposo, amante, compañero”<sup>80</sup>.

Felipe se preparará para inspeccionar una historia vivida y anticipada, el héroe no comprende la simbología que se le presenta, todo el ambiente del que está rodeado se enlaza para ser siniestro. Incluso aparece un personaje nunca visto, el cual es supuestamente el criado, el que recoge en una ocasión los documentos de Felipe; de este

---

<sup>79</sup> QUIÑONES, Malena, *Aura: diáfana invitación a la fantasía*. En: *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. LÓPEZ de HERNÁNDEZ, María (ed). Madrid: Ed. Pliegos, 1998, p. 63.

<sup>80</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., p. 136.

personaje no hay evidencia, sólo Aura lo pronuncia y coincidentalmente aparece un lugar que sobra siempre en el comedor; entonces, el criado es un personaje invisible, un fantasma del pasado (el general Llorente). Desde el inicio aparecen pistas, mensajes que enuncian el aspecto insólito de ese otro mundo. El perro es un actante ambiental que da apertura a lo simbólico; se representa como el guardián de las puertas del inframundo, al que Felipe va acceder. El perro actúa como advertencia, aquel que cuida la puerta de lo otro, del mundo irreal y mítico. El can es, para Fuentes, un símbolo con un significado profundo; es el compañero de los muertos en su cruce nocturno a la otra vida y, por lo tanto, se lo asocia con los simbolismos de la madre y de la resurrección<sup>81</sup>. Este personaje ambiental es un símbolo antagonico<sup>82</sup>, que determina el terreno de lo sobrenatural, de lo mágico, de lo *umheimlich*...

Felipe pasa por alto esta primera señal y continúa su proceso, su búsqueda. Es entonces, cuando aparece el conejo, otro personaje ambiental que ejerce una considerable simbología<sup>83</sup>; este actante hace referencia a la fertilidad, a la procreación, a la proliferación... también está asociado con la luna<sup>84</sup>. Además de estar ligado al conocimiento; por ello es llamada “Saga”, que es la fiel compañera de la bruja (Consuelo), que gobierna el mundo extraño. La coneja está en contacto íntimo con la señora Consuelo, es la ayudante que representa la maldad; Consuelo utiliza a la coneja “Saga” para que Felipe comprenda la simbología del misterioso mundo. Pero el héroe sigue sin vislumbrar ese nuevo conocimiento.

---

<sup>81</sup> MAGRÁNS, Ramón. *La llamada de la madriguera: Aura*. En: *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Op. Cit., p. 58.

<sup>82</sup> “Sin duda no existe ninguna mitología que no haya asociado el perro, Anubis, T'ien-K'uan, Cerbero, Xolotl, Garm, etc., a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades selénicas. El complejismo simbólico del perro está ligado a primera vista con la trilogía de los elementos tierra, agua, luna, de los que se conoce la significación oculta, hembra, a la vez vegetativa, sexual, adivinatoria, fundamental, tanto para el concepto de inconsciente como para el de subconsciente. La primera función mítica del perro, universalmente aceptada, es la de psicopompo, guía del hombre en la noche de la muerte, tras haber sido su compañero en el día de la vida. Desde Anubis a Cerbero, pasando por Thot, Hécate y Hermes, el perro ha prestado su figura a todos los grandes guías de las almas, a todos los jalones de nuestra historia cultural Occidental. Pero hay perros en el universo entero, y en todas las culturas reaparece con variantes que no hacen sino enriquecer este primitivo simbolismo”. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1988, p. 816.

<sup>83</sup> “Liebres y conejos están vinculados a la vieja divinidad Tierra madre, al simbolismo de las aguas fecundantes y regeneradoras, de la vegetación, de la renovación perpetua de la vida en todas sus formas. Este mundo es el del gran misterio donde la vida se rehace a través de la muerte. Con él topa la mente, que no es más que diurna, presa a la vez de envidia y temor ante criaturas que para ella toman necesariamente significaciones ambiguas”. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, Op. Cit., p. 645.

<sup>84</sup> “Liebres y conejos son lunares porque duermen de día y brincan de noche, porque saben, a semejanza de la luna, aparecer y desaparecer con el silencio y la eficacia de las sombras, en fin, porque son hasta tal punto prolíficos que M. Larousse ha elegido su nombre para ilustrar el sentido de esta palabra. La luna misma llega a convertirse en una liebre. O al menos la liebre se considera a menudo como una Kratofanía de la luna. Para los aztecas, las manchas del astro provienen de un conejo que un dios le arrojó a la cara, imagen cuya significación sexual es fácilmente corruptible”. Ibid., p. 645.

Otro personaje que confirma el mundo malévolos al que el personaje masculino (Felipe) está expuesto es el gato, que ejerce un simbolismo heterogéneo, oscilando entre tendencias benéficas y maléficas, que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal. En el Japón, es considerado un animal del mal augurio, capaz -se dice- de matar a las mujeres y revestirse de su forma<sup>85</sup>. Los gatos están vinculados en la narración como servidores del mal, aunque en la historia son negados por la hechicera Consuelo. La visión que sustenta el héroe es siniestra; los gatos están envueltos en llamas, es como la confirmación del mundo mágico que Felipe vive y que aún no intuye.

Felipe, al iniciar el trabajo encomendado, encuentra ciertos personajes que simbolizan la decadencia; la rata o el ratón (es) goza en Europa de un prejuicio netamente desfavorable. Se las asocia a las nociones de avaricia, de parasitismo, de miseria. Ciertamente, el propio Yin-King ve en ellos la imagen de la avidez, del temor, de la actividad nocturna y clandestina<sup>86</sup>. En la historia el animal simboliza la muerte, la oscuridad, el mundo de la nigromancia<sup>87</sup>, de lo oculto, es utilizado para simbolizar la muerte y el renacimiento del otro (general Llorente). A pesar de tantas evidencias, el personaje continúa sin aclarar nada en su mente; el aprendizaje se hace arduo, tedioso y confuso.

Para el rito de iniciación de Felipe en el mundo ambivalente de la casona, la señora Consuelo y Aura presentan a un personaje ambiental simbólico, el macho cabrío, que es un animal nefasto, personificador del sacrificio y la entrega hacia el mal. Se muestra como el reflejo de Felipe, es el aviso simbólico de su muerte para un nuevo renacer en otro (el pasado, Llorente). El macho cabrío es un animal impuro; Consuelo simboliza a través de este personaje ambiental un acto de sacrificio, una ceremonia para rogar por el regreso de su esposo (general Llorente). En la India, el macho cabrío está como divinizado. Es el animal del sacrificio védico, identificado con el dios del fuego, *Agni*. Aparece como el símbolo del fuego genésico, del fuego del sacrificio, de donde nace la vida, la vida nueva y santa: también sirve de montura a Agni dios, regente del fuego. Se convierte, entonces, en un animal solar revestido con tres cualidades fundamentales -o *Guna*- como la cabra<sup>88</sup>. El macho cabrío posee diversidad en sus concepciones: "Santo y divino para unos, satánico para los otros, el cabrón es efectivamente el animal trágico, que simboliza la fuerza del impulso vital, a la vez generoso y fácilmente corruptible"<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> Ibid., p. 523.

<sup>86</sup> Ibid., p. 869.

<sup>87</sup> "Los ratones se utilizan para la adivinación entre numerosos pueblos del oeste africano. Entre los bambara están doblemente ligados al rito de la excisión. Se les dan los clítoris de las muchachas excitas y una creencia pretende que el sexo del primogénito de la joven está determinado por el del ratón que comió su clítoris. Se dice también que los ratones sirven de vehículo a la parte del alma de esas muchachas (la parte macho del sexo femenino) que debe retornar a Dios para esperar una reencarnación". Ibid., p. 870.

<sup>88</sup> Ibid., p. 224.

<sup>89</sup> Ibid., p. 225.

Los personajes en “Aura” se enlazan para cumplir lo que está predestinado; entonces desde el inicio hasta el final los actantes de Carlos Fuentes se rigen por el destino (hado) que es conocido por ellos mismos; el narrador cuenta su propia historia (Felipe) y lo femenino (Consuelo) posee la doble visión para saberlo todo. La atmósfera en que se mueven los personajes es ambigua: real-irreal, sueño-vigilia, belleza-fealdad, etc., en donde los actantes acuden a la invitación, al llamado para contribuir a la enseñanza de ese otro nuevo espacio, y a partir del personaje femenino que lo guía todo.

Toda la narración va encaminada hacia el encuentro de los personajes; el amor perdido (Consuelo- general Llorente) es un propósito para que surjan nuevas características (la identidad, la muerte, el renacimiento, la nigromancia, etc.) entre los personajes; el conocimiento es aceptado y comprendido.

La novela “Aura” manifiesta por medio de sus personajes una simbología que realza el discurso; todos los personajes se contactan para manifestar un cierto sentimiento de misterio, de ambigüedad, de lo *unheimlich*... Los personajes de gran relieve en “Aura” actúan para mostrar creencias y concepciones que determinan el espacio en que se mueven y la historia que están obligados a vivir. El simbolismo, presente ya desde la selección de los recursos expresivos, impregna todos los niveles del texto, de ahí que, en la interrelación de los actores, se dé a la vez la de los numerosos símbolos que los recargan. El espacio, el tiempo y los actores, gracias al simbolismo, son como “vasos comunicantes” que entran en contacto y se impregnan de sus características; por tanto, los actores se relacionan con el tiempo y el espacio simbolizados en su dimensión de actantes<sup>90</sup>.

“Aura”, la novela de Carlos Fuentes que más controversia ha suscitado, se destaca por el hecho de que su acción transcurre en un mundo irreal. La realidad y su contrario, y también el sueño, el tiempo, la identidad del narrador, y la proyección de la personalidad, dependen de la actuación de sus personajes: Consuelo Llorente, Aura, el general Llorente y Felipe Montero<sup>91</sup>. Los personajes en “Aura” se encadenan para producir en el lector un cierto sentimiento de misterio, actuando en un escenario preciso para llegar a su propósito que ya está predestinado e instaurado. Lo que caracteriza a una novela o ficción es la relación en que están envueltos los personajes<sup>92</sup>; es así como se definirán las funcionalidades que ellos representan.

---

<sup>90</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., p.138.

<sup>91</sup> BOYETTE QUIÑONES, Malena. *Aura: diáfana invitación a la fantasía*. En: *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Op. Cit., p. 63.

<sup>92</sup> “El personaje será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes de tipo)”. HAMON, Philippe, *La Construcción del personaje*. En: *Teoría de la novela (Antología del texto del siglo XX)*. SULLÁ, Enric (Editor). Barcelona: Crítica, 1996, p. 130.

Para determinar la lógica de las relaciones entre los personajes de “Aura” de Carlos Fuentes, se establecen las características de base, que son tres: el deseo, la comunicación y la participación, que Todorov llama, los predicados de base<sup>93</sup>, los cuales especifican las relaciones de los actantes. Es así como Consuelo comienza a tejer su telaraña para envolver al otro (Felipe), que deviene en el deseo de la anciana, y que, en el inicio de la historia, surge para continuar el proceso, el plan destinado. Consuelo establece el contacto con el héroe (Felipe), quien acude al llamado para instaurarse en el siniestro mundo, donde se establece un nuevo conocimiento; en este espacio, Felipe se conecta con otros personajes (el perro, la casa, el jardín, los gatos, la coneja, etc.) delineados por la simbología y el discernimiento; los actores son el círculo que encadena a ese mundo desconocido al que Felipe acude, para hacerse partícipe de la historia. El acto de comunicación y participación se da cuando Felipe entra y establece contacto con un mundo femenino (Consuelo-Aura) e histórico (general Llorente).

Otra regla que se fija entre los protagonistas se determina por lo que Todorov llama oposición<sup>94</sup>, lo cual se presenta entre Consuelo, Felipe y Aura. Felipe es el actante central, que es engañado y retenido por la señora Consuelo; Aura (su proyección) es el medio que utiliza la anciana para aprisionar al héroe, a su deseo, en tanto engañado. Es así como Felipe se encuentra entre la yuxtaposición de los sentimientos que se antagonizan constantemente; además, todo el entorno (personajes ambientales) también se debate entre la dualidad.

Felipe es el personaje de afuera, de la realidad que debe internarse hacia lo desconocido y lo extraño. Los personajes de “Aura” se debaten en la regla del pasivo<sup>95</sup>, que corresponde a la de Consuelo (Aura) y Felipe (general Llorente); Consuelo es el personaje que busca a Felipe para cumplir su deseo, su anhelo. Ella domina todo junto con Aura (su creación), que es la que encadena y lleva a Felipe hacia un mundo insólito; el héroe es buscado insistentemente por Consuelo, hasta que consigue su cometido; es así como Felipe cae en la trampa apócrifa.

---

<sup>93</sup> TODOROV, Tzvetan. *Las categorías del relato literario*. En: *Análisis estructural del relato*. Madrid: Ed. Niebla, 1976, p. 166.

<sup>94</sup> “Llamaremos a la primera regla, cuyos productos son los más comunes, *regla de oposición*. Cada uno de los tres predicados posee un predicado opuesto (noción más restringida que la negación). Estos predicados opuestos se presentan con menor frecuencia que sus correlatos positivos y esto naturalmente está motivado por el hecho de que la presencia de una carta es ya un signo de una relación amistosa. Así, lo contrario del amor, el odio, es más bien un pretexto, un elemento preliminar que una relación bien explicada”. TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p. 167.

<sup>95</sup> “Los resultados de la segunda derivación a partir de los tres predicados de base son menos comunes; corresponden al pasaje de la voz activa a la voz pasiva y podemos llamar a esta regla, *regla del pasivo*”. Ibid., p. 168.

Los personajes o actantes se encuentran también en la regla del ser y parecer<sup>96</sup>; estas relaciones se presentan en Consuelo, que utiliza la farsa para conseguir sus fines; Aura es la primordial apariencia, un desdoblamiento que en su proyección finge tener vida, pero no es así; el héroe se debate entre la apariencia de la duplicidad, igual, los personajes ambientales muestran la apariencia de lo que son y no son. Aunque Felipe actúa normalmente, no expresa lo que en verdad siente, se deja envolver por lo que le sucede. Sólo hasta el final de la narración, él entiende todo ese mundo inhumanizante y se acopla para ser parte de él.

Los protagonistas en “Aura” se encuentran designados y asignados para producir el sentimiento siniestro en el lector; Felipe es el actante que cambia, es objeto de transformación<sup>97</sup>; Consuelo obliga al héroe a sumergirse en su mundo, a amarla, y a ser el otro del pasado (general Llorente). Entonces cabría asignar la noción de transformación personal entre los personajes de “Aura”.

Por último Todorov plantea las relaciones de los personajes en las reglas de acción<sup>98</sup>, las cuales entrelazan el universo de los actantes:

-Las primeras reglas conciernen al eje del deseo.

R1. Sean A y B dos agentes y que A ame a B. Entonces, A obra de suerte que la transformación pasiva de este predicado (es decir, la proposición <A es amado por B>) también se realice. La primera regla tiende a describir las acciones de los personajes que están enamorados o que fingen estarlo. Así, Consuelo es la que desea a Felipe, ella hace todo lo posible para que la ame, por eso Consuelo le da al héroe la apariencia de la juventud y belleza (Aura), para lograr sus fines.

R 2. Sean A y B dos agentes y que A ame a B a nivel del ser, pero no a nivel del parecer. Si A toma conciencia del nivel del ser, actúa contra este amor. Un ejemplo de esta aplicación, es el conocimiento de la verdad por parte de Consuelo; ella sabe que Felipe no la ama, pero,

---

<sup>96</sup> “Cada acción puede, en primer lugar, aparecer como, amor, confianza, etc., pero en seguida puede revelarse como una relación completamente distinta: de odio, de oposición, etc. La apariencia no coincide necesariamente con la esencia de la relación aunque se trate de la misma persona y del mismo momento. Podemos, pues, postular la existencia de dos niveles de relaciones: el del ser y el del parecer”. Ibid., p. 168.

<sup>97</sup> “Hemos designado con el mismo nombre –por ejemplo, <amor> o <confianza>- a sentimientos que experimentan personajes diferentes y que tienen a menudo diverso tenor. Para descubrir los matices, podemos introducir la noción de *transformación personal* de una relación. Estos personajes han descompuesto previamente, podríamos decir, el sentimiento de amor y han descubierto en él un deseo de posesión y al mismo tiempo una sumisión al objeto amado; pero solo han conservado la primera mitad: el deseo de posesión. Este deseo, una vez satisfecho, es seguido por la indiferencia”. Ibid., p. 169.

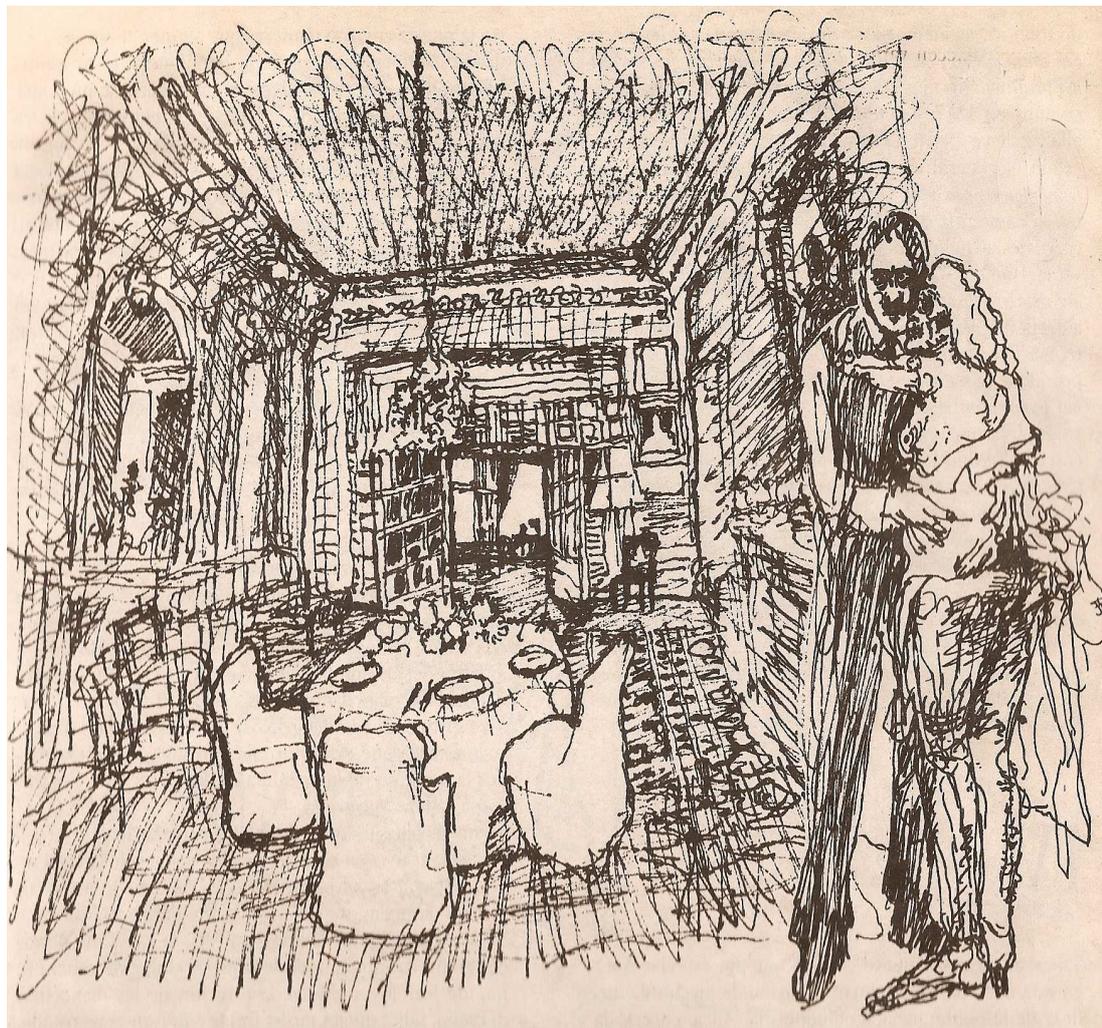
<sup>98</sup> Ibid., pp. 170-171.

a pesar de esto, lo induce hacia su mundo, donde consigue hechizarlo por medio de Aura (ilusión), que actúa como autómatas de la señora; es así como Felipe actúa contra él mismo sin saberlo.

R 3. Sean A, B y C tres agentes y que A y B tengan una cierta relación con C. Si A toma conciencia de que la relación B-C es idéntica a la relación A-C, actuará contra B (o C). En este caso A sería Felipe, B Consuelo y C Aura. Entonces Felipe se debate en la confusión al saber la relación tan similar que existe entre Consuelo y Aura (que son en sí una sola mujer); el héroe establece también una relación con Aura. El personaje masculino (Felipe) se encuentra confundido y en cierto momento desea encarar a la anciana Consuelo, por que cree que Aura es sometida por ella, que es una prisionera. Sin embargo el héroe no se atreve a hacerlo.

R 4. Sean A y B dos agentes y B el confidente de A. Si A pasa a ser agente de una proposición engendrada por R1, cambia de confidente. (La ausencia de confidente se considera un caso límite de confidencia). Entonces Consuelo establece, en un inicio, una relación de confidencia, para con Felipe, al encargarle el trabajo de su esposo (el general Llorente), pero en el transcurso Felipe se aleja y piensa que esta señora es extraña y manipuladora. Aura pasará a encargarse de la inducción del héroe, será la dueña del poder, del amor, de la historia del personaje masculino (Montero).

El personaje femenino convoca al otro (Felipe) para cumplir su objetivo (renacer a su esposo y ser amada en la juventud); es así como Felipe asiste a la trampa (la casa), en donde se relaciona con otros personajes ambientales (perro, coneja, gatos, ratones, jardín, etc.,) que le designan y le muestran la realidad de un mundo subjetivo; en este viaje, el amor será la ilusión fantasmagórica (Aura) que hará que el héroe cumpla lo predestinado; entonces Felipe se induce por ese mundo y conoce otra parte de sí, otra identidad: el general Llorente, personaje subjetivo que regresa al presente por medio del héroe. Es así como los participantes de la narración se relacionan mutuamente para terminar una historia sin fin, en un eterno retorno.



*Figura 8. Ilustración de Jacobo Borges*

### 3. LO SINIESTRO EN EL DISCURSO

#### 3.1. NARRADORES Y NARRATARIOS

*La imagen del narrador no es una imagen solitaria:  
cuando aparece, desde la primera página, está acompañada  
por lo que podemos llamar <La imagen del lector>*

**Todorov**

*Los ‘aspectos’ del relato concernían al modo en que la historia  
era concebida por el narrador; los ‘modos’ del relato conciernen  
a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta*

**Barthes**

“Aura” de Carlos Fuentes está narrada o enunciada por la segunda persona del singular<sup>99</sup>, dirigiéndose a un Tú<sup>100</sup>; el narrador no se personifica; desde el comienzo se dirige al protagonista central (Felipe) de la narración. El narrador cuenta la historia desde un punto, donde todo le es conocido; él manipula y controla a su sujeto (Felipe), es así como la palabra del narrador es predestinada, conocida...: “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”<sup>101</sup>.

El narrador utiliza la segunda persona para causar cierta inquietud, ambigüedad en el lector-espectador; es así como el lector no logra situar al narrador: ¿Quién es el que narra?, ¿Es acaso el mismo personaje (Felipe)? o ¿Quién cuenta estará recordando su propia historia?

---

<sup>99</sup> “Aquí es donde interviene el empleo de la segunda persona, que en la novela puede caracterizarse del modo siguiente: aquel a quien se cuenta su propia historia. Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje, y ello es lo que hace posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato <didáctico>. Así, en Faulkner, encontramos conversaciones, diálogos, en los que unos personajes cuentan a otros lo que estos últimos hicieron en su niñez, algo que han olvidado o de lo que nunca llegaron a tener más que una conciencia muy parcial. Nos hallamos en una situación de enseñanza: ya no se trata tan sólo de alguien que posee la palabra como un bien inalienable, inamovible, como una facultad innata que se limita a ejercer, sino de alguien a quien se conceda la palabra. Por consiguiente, es preciso que el personaje en cuestión, por un motivo u otro, no pueda contar su propia historia, que se le impida hablar y que alguien hable por él, que se provoque esta situación. BUTOR, Michel, *Los pronombres personales*. En: *Teoría de la novela (Antología de textos del siglo XX)*. SULLÁ, Enric (Editor). Barcelona: Crítica, 1996, p. 93.

<sup>100</sup> “El tú es una proyección del *self* hacia el otro, del ser humano en general, atado a lo iberoamericano”, que realmente se vuelve un nosotros. El tú es “creador de opciones” que remiten al “problema de la libertad”, no sólo personal sino para el género humano”. MATTEI RAMÍREZ, Elsa Aida. *La Narrativa de Carlos Fuentes (Afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo)*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982, p. 180.

<sup>101</sup> FUENTES, Carlos, Op. Cit., p. 12.

El narrador relata la historia en forma decidida; además, dicha “voz” se proyecta en las fluctuaciones de los diversos tiempos narrativos (presente-futuro).

La narración, desde su inicio, hace sentir al espectador un hálito de misterio y terror; el narrador sujeta al protagonista (Felipe) hasta que aparece otra alternancia de voz, que es la del general Llorente (que es la historia revestida por la historia de los folios), que ayuda al héroe a descifrar el enigma en el cual se encuentra instaurado y donde el narrador sitúa al lector entre dos historias: la primera alude a la vivencia del pasado (general Llorente) y la segunda la del presente (Felipe)<sup>102</sup>.

El narrador, en “Aura” proporciona los datos a cada instante mostrando los hechos de tal manera que fueran los suyos o los del lector (es). “Así pues, el narrador es un personaje más, pero un personaje *sui generis* que se mueve en un plano distinto al de los demás protagonistas, y que puede permanecer implícito, al margen, como una fuerza externa que se aplica a estructurar el relato, o puede participar en alguna medida, mostrando o disfrazando su voz, o diferentes voces, dentro de su creación: el discurso narrativo”<sup>103</sup>. El narrador, en “Aura”, hace del lector un participante en la historia, transformándolo en un investigador del relato.

El narrador empieza por presentar al héroe (Felipe) siempre en un enfoque de conocimiento con lo que ocurrirá en la historia; de esa manera los pensamientos y los movimientos del actor son predispuestos por el narrador. Desde esta apreciación da la sensación de estar asistiendo a una *mise en abyme*, donde el nivel de la narración de quien relata la historia se dirige a Felipe Montero directamente, y dentro de este nivel hay otros subniveles que se dirigen al narratario-personaje<sup>104</sup> de manera oculta e indirecta: “Parece dirigido a ti, a nadie más” es lo que en primera instancia le sugiere el anuncio del periódico; posteriormente: “Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero.” “Acuda en persona” (es decir, “usted

---

<sup>102</sup> “Las dos narraciones se entrecruzan en alternancia (combinatoria del tú y del yo con que se enuncian), la cual descubre progresivamente el predominio de los hechos de la primera (en cuanto a extensión e interés del narrador que domina todo el texto). Sin embargo, entre estos constituyentes de *Aura* hay también una relación que subordina formalmente a la segunda, y encubre otra subordinación más trascendente, pero a la inversa; es decir, si a nivel del discurso sobresale una (la del *tú*), a nivel de la historia, de lo que cuentan, es de mayor importancia la otra (la del yo). Ello se debe a que la narración de Llorente contiene la explicación al misterio del relato, y es, de hecho, la clave cifrada que Felipe conoce paulatinamente; además, en ella descansa la “exposición” y la demostración del determinismo”. GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., pp. 105-106.

<sup>103</sup> BERISTÁIN, Helena. *Análisis Estructural del Relato Literario (II Plano del Discurso)*. México: Ed. Limusa, 2004, p. 113.

<sup>104</sup> “Si el protagonista, o la personalidad destacable de una narración, desempeña frecuentemente el papel de narrador y se afirma en tanto que tal (Marcel en *En busca del tiempo perdido*, Roquentin en *La náusea*, Jacques Revel en *El empleo del tiempo*), no existe a menos de pensar en los narradores que constituyen su propio narratario”. PRINCE, Gerald, *El narratario*. En: *Teoría de la novela (Antología de textos del siglo XX)*. SULLÁ, Enric (Editor). Barcelona: Crítica, 1996, p. 152.

acuda”)<sup>105</sup>. Felipe se sitúa como un personaje-narratario<sup>106</sup>, que actúa como un intermediario entre el autor y el lector, donde el narrador proyecta un recuerdo, el pasaje de su vida, su propia historia sin hacerse partícipe en ella; Felipe es quien indaga sobre sí mismo, busca su propia identidad, su propio yo, para transmitirle al lector (es) cierto aprendizaje y conocimiento sobre el ser humano. Felipe, como narratario, es llevado a ese mundo ambiguo y desconocido que poco a poco irá reconociendo, junto con el espectador. Entonces, el narrador sitúa a Felipe como un guía en la historia, que revela los terrenos de lo insólito y siniestro en el discurso.

El narrador adquiere todos los medios para manipular al lector, a través de la inquietud, de la incertidumbre y de lo *umheimlich*; el discurso es plurisignificativo donde el lector (receptor) es el principal partícipe de la historia. Las relaciones entre el narratario (Felipe) y el narrador (no identificado) irán revelando la verdad de lo acontecido; el lector sabrá de antemano que la mujer (Aura) de quien se enamoró Felipe en la historia no es más que una procreación de la anciana Consuelo, que es la autora central del mal, de lo siniestro.

Felipe, como narratario, adquiere un papel importante en la narración: “El narratario representa, como el narrador, un papel <verosimilizante> innegable”<sup>107</sup>. El narratario de la novela (Felipe) es de total importancia, porque caracteriza la historia y mantiene la intriga en el lector. “El narratario puede, pues, desempeñar toda una serie de funciones en un relato: constituye un intermediario entre el narrador y el lector, ayuda a precisar el marco de la narración, sirve para caracterizar al narrador, pone de relieve ciertos temas, hace progresar la intriga, se convierte en el portavoz moral de la obra. Evidentemente, y dependiendo de la habilidad o torpeza del narrador, de que le interesen o no los problemas de técnica narrativa, y de que su relato lo exija o no, el narratario será más o menos importante, desempeñará más o menos papeles, será utilizado de forma más o menos sutil y original. Así como estudiamos el narrador para juzgar la economía, las intenciones, el acierto de un relato, debemos examinar el narratario para aclarar mejor y/o de otro modo los resortes y el alcance de éste”<sup>108</sup>. El héroe (narratario) se sumerge en su propia historia y presenta a los demás personajes (desde una dimensión narrativa que aumenta la estructura ficcional) que son parte de un nuevo mundo; así los actantes realzarán la historia por medio de sus diálogos, que generan la inquietud en el oyente (lector-espectador). Consuelo es un personaje que, al igual que el narrador, es omnisciente, con un conocimiento adquirido desde la nigromancia, característica de la mujer que el narrador expone durante el relato. Lo anterior muestra que los posibles narradores, personajes y narratarios describen la propia verdad del relato, que desde el inicio se perpetúa.

---

<sup>105</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 11.

<sup>106</sup> “El papel más evidente del narratario, un papel que desempeñar siempre, es el de intermediario entre el narrador y lector (es), o, más aún entre autor y lector (es)”. BERISTÁIN, Helena. Op. Cit., p. 159.

<sup>107</sup> PRINCE GERALD. Op. Cit., p. 161.

<sup>108</sup> Ibid., pp. 161-162.

Consuelo es una actante que posee doble visión; sabe de antemano que el héroe asistirá a su trampa: “Entonces se quedará usted. Su cuarto está arriba. Allí sí entra la luz. –Quizás, señora, sería mejor que no la importunara. Yo puedo seguir viviendo donde siempre y revisar los papeles en mi propia casa... -Mis condiciones son que viva aquí. No queda mucho tiempo. Posteriormente, -Sí. Voy a vivir con ustedes”<sup>109</sup>; Consuelo es presentada en su papel de posible narradora<sup>110</sup> y Aura será la protagonista del engaño, del espejismo, de la ilusión, como figura enigmática tanto para el narratario como para el lector. El trabajo asignado de Felipe constituye la voz del reconocimiento; la segunda historia actúa sobre la mente de Montero e invade su identidad; por eso Consuelo consigue lo planeado; Aura será el eje central, el punto donde debe llegar el héroe (Felipe); el narrador cumple la función deseada por la mujer: “Así, las dos voces que narran en Aura (la de Llorente y la del narrador no representado), los dos tiempos en la historia, los dos puntos de vista de los personajes masculinos (“seducidos” por los ojos verdes de Consuelo, hasta “ver” sólo lo que ella quiere) se imbrican en una alternancia que combina también dos modos de contar la misma historia de las temporalidades distintas: el pasado y el presente (antes) y el futuro (después). La biografía de Llorente, el pasado, se narra en un yo del que habla, que se refiere a *ella* Consuelo, y que usa el *tú* pues su narración se vuelve, gracias al predominio de la presencia de la mujer, en un relato dedicado y destinado a ella como toda Aura. Las secuencias de las dos narraciones coinciden, pues, en un paralelismo que *repite* en lo fundamental la relación de la mujer, cambiante, pero la misma con el historiador (la bruja y el historiador)”<sup>111</sup>.

El narrador, los narratarios y los personajes se correlacionan para causar en el lector-espectador el sentimiento de lo siniestro, que desde el discurso perfila a “Aura” como una novela de misterio y revelación (*umheimlich*). El narrador en “Aura” posee una mirada subjetiva respecto a su entorno, porque sabe más que sus personajes, conoce la historia porque se anticipa a lo que Felipe vive; es así como el narrador ofrece una “visión por detrás de la escena”<sup>112</sup>. El narrador toma la palabra en la historia a través de su narratario

---

<sup>109</sup> FUENTES, Carlos, Op. Cit., pp. 18-19.

<sup>110</sup> “Esos mandatos que el personaje parece darse a sí mismo, ocultan otro sentido (prepararse al encuentro) que igualara la palabra omnisciente del narrador con la de Consuelo (otra posible narradora de *Aura* según las variantes de interpretación alejadas del texto), pues el enunciado de Consuelo también significa en dos sentidos: el inmediato, primero o superficial, que remite a la realidad “real” (única conocida hasta entonces por Felipe), y el segundo, que va más allá de ésta y depende de la voluntad de Consuelo, ejercitada para llevar a cabo sus deseos; de la fuerza de su imaginación para concretizarlos (las órdenes “provendrían” de Consuelo). Telepatía posible, poderes sobrenaturales, premonición, un saber que será compartido por Felipe (en otras palabras, el esoterismo de Aura) se traslucirán en las alusiones de las frases de Consuelo, cuyo sentido será entendido por Felipe hasta su último encuentro con ella: la promesa femenina con que finaliza *Aura* es ya recibida por el joven con toda su carga significativa”. GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., pp. 116-117.

<sup>111</sup> Ibid., p. 113.

<sup>112</sup> “Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios

(Felipe), que entra en contacto directo con los demás personajes (Consuelo, general Llorente y Aura), los cuales se presentan ambiguos e insólitos. En el momento en que Felipe comienza a leer los folios, sobresale la “voz” del general Llorente (el “yo”), que es la historia que revela las verdades de este mundo antagónico de la mujer (Consuelo-Aura), y hacen del héroe un nuevo ser. Los diálogos y las imágenes que se presentan en la historia muestran el efecto siniestro en el discurso.

El narrador en “Aura” se presenta como un enigma: “Es él quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las preceden en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último, quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción <objetiva>. Se tiene, pues, una cantidad de informaciones sobre él que deberían permitirnos captarlo y situarlo con precisión; pero esta imagen fugitiva no se deja aprehender y reviste constantemente máscaras contradictorias, yendo desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera”<sup>113</sup>. En “Aura”, el narrador presenta el relato de tal manera que el lector vive la historia furtivamente, él escucha esa voz de anticipación a la historia del héroe como si el propio narrador recordara lo que le ha pasado hace algún tiempo, y Felipe es el narratario (el medio) preciso para representar su papel.

En la medida que se cuenta algo, debe haber alguien que lo cuenta, una voz narrativa<sup>114</sup>. -Para determinar cuál es esa voz del narrador, se requiere conocer la voz del que la oye-; Seymour Chatman analiza este concepto reconociendo todos los factores internos y externos de la historia (autor real, autor implícito, narrador, lector real, lector implícito, narratario), los cuales permiten retomar parámetros que ayudan a identificar los aspectos de “Aura” sobre el discurso narrativo que la configura.

Casi siempre se ha confundido el actor con el narrador, pero definitivamente son distintos: “El hablante no es el autor, sino el <<Autor>> (las comillas del <<como si>>), o mejor aún el narrador-<<Autor>>, uno de varios tipos posibles”<sup>115</sup>. El autor en el discurso germina como el otro, que creado por el que escucha (lector), se tiende a moldear lo que se denomina el <<Autor implícito>><sup>116</sup>, que es aquel que no tiene voz, pero que se hace presente en el

---

personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje”. TODOROV, Tzvetan. *Las categorías del relato literario*. En: *Análisis estructural del relato*. Op. Cit., p. 178.

<sup>113</sup> TODOROV, Tzvetan. Op. Cit., p.185.

<sup>114</sup> CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine)*. Madrid: Ediciones Taurus, 1990, p. 158.

<sup>115</sup> CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 159.

<sup>116</sup> “Él, o mejor dicho, ello no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general con todas las voces, por todos los medios que han escogido para enseñarnos”. Ibid., p. 159.



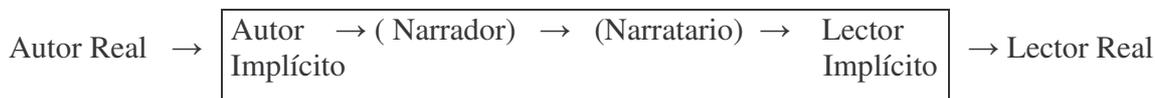
*Figura 9. Ilustración de Jacobo Borges*

discurso. En “Aura”, el “Autor implícito” correspondería a un hombre en busca de la identidad, que se siente inmerso en la soledad y que añora el pasado (el México antiguo) que decide revivir por medio del relato; al igual destaca a la mujer, que es el núcleo central del hombre, el complemento y, por último, aparece como alguien que desea mostrar el lado desconocido, que se dirige más allá de lo aparente, explorando nuevos modos y mundos.

Así como existe un autor-real, también existe un lector-real, que es la idealización del autor-real. Al igual se presenta el complemento del autor implícito que es el lector implícito, el cual se guía por lo que sus narradores, narratarios y personajes le dicen; este lector varía según el punto o modo de su perspectiva.

El narratario se presenta en el discurso, aunque a veces no puede hablar; el autor elige cómo poner las reglas de su propio juego, entonces: “La situación del narratario es paralela a la del narrador: abarca desde un individuo completamente caracterizado a «nadie». De nuevo, la «ausencia» o «el no estar indicado» se pone entre comillas. De algún modo, todo cuento implica un oyente o un lector de la misma manera que implica a alguien que lo cuenta. Pero el autor puede, por diversas razones, no mencionar estos componentes e incluso hacer todo lo posible por indicar que no existen”<sup>117</sup>. En el caso de “Aura”, el autor permite mirar al narratario, que es Felipe, el autor central del relato.

### TEXTO NARRATIVO



Es así como el discurso abarca muchas características que conllevan saber cómo se representa lo siniestro en la novela “Aura” de Carlos Fuentes. A través del autor y lector implícito se llega al narrador y al narratario y demás personajes que caracterizan el horror, lo sobrenatural en el discurso.

Así, el narrador de “Aura” se interrelaciona de forma directa con el narratario (Felipe), el cual sólo se guía por lo que dice su narrador; los demás personajes establecen diálogos que el narrador sabe, porque de alguna manera ya lo ha vivido en un tiempo lejano. Entonces se podría pensar que el propio narratario (Felipe) sea ese narrador oculto, que permanece ambiguo, en la incógnita, y que desde un punto relata su propia historia; sus recuerdos son

---

<sup>117</sup> Ibid., p. 162.

narrados por medio de un narratario, en este caso Felipe<sup>118</sup>, que se lo clasifica como un narratario endodiegético, que participa en la historia por medio del narrador exodiegético, el cuál no participa en la historia, sólo se escucha la voz,<sup>119</sup> que va dirigida al receptor: Felipe. Tanto el narrador como el narratario se correlacionan en el discurso para provocar sentimientos de temor, incertidumbre y extrañeza en el lector-espectador.

La presencia del narrador en “Aura” se manifiesta en la incertidumbre que se proyecta en el mismo discurso: “El narrador ‘en segunda persona’ es también, en realidad, uno que narra desde la primera y hacia la segunda persona; suele a veces utilizarse como si el autor, desde una primera persona implícita, se dirigiera a un personaje, o al lector, o a sí mismo, no sólo en presente o en pretérito, sino inclusive en futuro (*Aura o La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes); en este caso, la narración parece adquirir una carga significativa de mandato o augurio, o puede también interpretarse como la manifestación de un personaje desdoblado, o como alguien “a quien se le cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o que ha olvidado o que nunca supo”, o que finge ignorar, o que no puede decir él mismo, por lo que “el narrador le presta su voz”<sup>120</sup>.

El narrador de “Aura” utiliza a su narratario (Felipe) para despertar inquietud en el lector; además, el uso de la “segunda persona” adquiere en el discurso un sentimiento ambiguo, porque no se sabe quién es el que habla, quién relata la historia, o quién se oculta y por qué; se podría pensar en la posibilidad de que Felipe adquiera la representación del narrador, pero sería en un plano posterior, donde él mismo contará a su público lo siniestro de su pasado, un pasado muy lejano.

Se determina la relación del narrador/narratario en el siguiente diagrama propuesto por Seymour Chatman<sup>121</sup>:

---

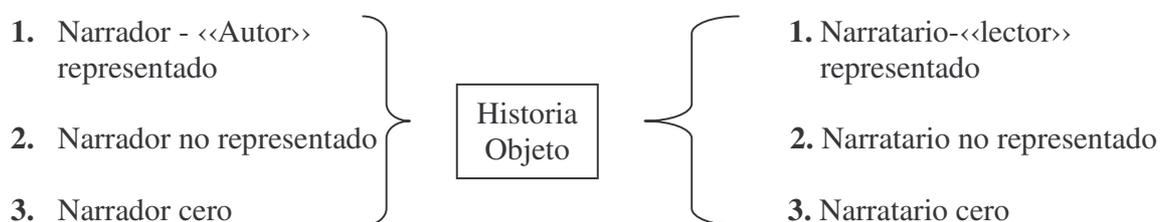
<sup>118</sup> “El narratario no es otra cosa que el “interlocutor” del narrador. No se trata del lector de un texto, sujeto real existente “por fuera” de dicho texto, sino de un sujeto ficticio, “interior” al texto, y construido sobre la base de la segunda persona, de manera completamente análoga al narrador, que no es el autor, sino otro sujeto ficticio, en este caso construido sobre la base de la primera persona. “Yo” y “tú”, pues, proporcionan la matriz sobre la cual se levanta la pareja narrador/narratario, el primero sujeto ficticio productor del relato, el segundo sujeto ficticio receptor de dicho relato”. SERRANO OREJUELA, Eduardo. *Consideraciones sobre el narrador y el narratario*. En: Revista Poligramas. Cali, Departamento de Letras. Facultad de Humanidades. Universidad del Valle. Número 7. Enero-Diciembre, 1981, p.p. 53 a la 76.

<sup>119</sup> “Estos términos son aplicables también para el narratario. El narrador endodiegético equivale al narrador homodiegético; y el narrador exodiegético equivale a heterodiegético. “Ahora bien, propongo llamar *endodiegético* al narrador que participa como actor en la historia que relata, y *exodiegético*, al que no lo hace. La base para esta propuesta terminológica con valor conceptual es el lexema “diegético” que significa “relativo a la historia relatada”, derivado de “diégesis”, que es otro modo de designar el plano de la historia. Por su parte, los prefijos “endo” y “exo” denotan el hecho de estar “dentro” o “fuera” de la diégesis, es decir, de la historia”. SERRANO OREJUELA, Eduardo. Op. Cit., pp. 53 a la 76.

<sup>120</sup> Estas nociones pertenecen a Gerard Genette, propuestas en: *Figuras III* (Barcelona 1989). Citado por: BERISTÁIN, Helena. Op. Cit., p. 117.

<sup>121</sup> CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 273.

## TRANSMISIÓN SIMPLE



Aunque, en este caso, el narrador de “Aura” no está representado, pero su narratario sí lo está; así el narrador se presentaría como un narrador heterodiegético (un observador que no participa en la historia) e intradiegético (que conoce no sólo sus propios pensamientos, sino los de los personajes); es así como el narrador/narratario representan un papel importante en el discurso siniestro de “Aura”. Aunque se podría considerar la posibilidad de que Felipe fuera el mismo narrador / narratario; entonces, el narrador en “Aura” se representaría como un narrador intradiegético-homodiegético: un narrador de ficción (o narrador <<de segundo grado>>) que cuenta su propia historia.

### 3.2. PLANOS NARRATIVOS

En el discurso, el narrador de “Aura” sitúa ciertos planos narrativos, a los que Genette distingue como niveles de narración que son: extradiegético, intradiegético y hipodiegético. El nivel extradiegético es exterior a los sucesos principales de la ficción y se ocupa de su narración. El nivel intradiegético es el nivel de los sucesos narrados en el relato. Y el nivel hipodiegético es una narración dentro de una narración, un segundo grado de ficción<sup>122</sup>.

En “Aura” se sitúan dos planos narrativos: el primer plano vendría a ser el intradiegético, donde aparece la historia de Felipe; como ya se había mencionado el narrador no es representado, pero cabría la posibilidad de que sea el mismo Felipe el narratario. En este plano, la historia se dirige completamente al héroe, que actúa como narratario; los demás personajes: Consuelo, Aura y el general Llorente, establecen conversaciones con Felipe con el fin de ayudarlo a introducirse en el misterio del entorno siniestro. Consuelo, en este plano, es un personaje primordial, porque ayuda a Felipe a entender su designio; es la mujer-maestra que guía a su aprendiz por medio de sus artimañas para conseguir lo planeado (traer de vuelta a su esposo muerto, el general Llorente) y Aura es la tentación de la belleza, la trampa magistral para atraer a Felipe; Aura es un personaje de apariencia, de

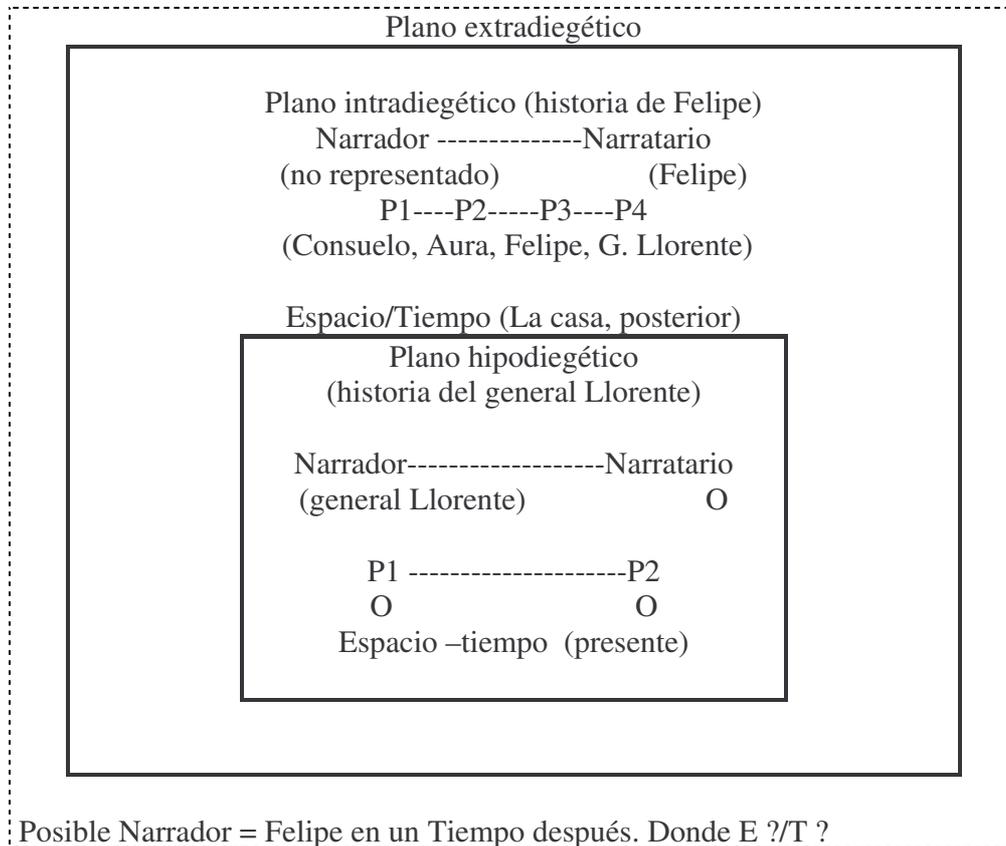
<sup>122</sup> RIMMON, Shlomith. *Tiempo, modo y voz (en la Teoría de Genette)*. En: *Teoría de la novela (Antología de textos del siglo XX)*. SULLÁ, Enric (Editor). Barcelona: Crítica, 1996, p. 188.

engaño, de ilusión, que ayuda a conseguir lo que la vieja Consuelo desea (Felipe); Consuelo es una mujer bruja que enseñará al héroe el camino hacia el otro mundo subjetivo y malévolo, en donde la muerte y el renacimiento serán el pasaje a seguir del protagonista masculino (Felipe).

En este plano, Felipe es el destinatario que debe cumplir con el trabajo asignado por el narrador y Consuelo (labor que es conseguida y realizada de la misma manera); el héroe desea enamorar a Aura y lo consigue. Entonces, en el plano intradiegético (historia de Felipe) los actantes y el narrador consiguen lo planeado; tanto en la historia como en el discurso el sentimiento de lo siniestro se realiza notablemente. Es “Aura” una novela *sinister* en todas sus dimensiones narrativas. En este plano, el narrador presenta un tiempo y un espacio ambiguo porque el tiempo que se presenta es posterior, el narrador todo lo sabe, y los movimientos de los personajes están envueltos en un determinismo que genera temor ante el lector, y con respecto al espacio es escalofriante y misterioso. Felipe, al ingresar a la casa, descubre que todo está en tinieblas, en la oscuridad; además se encuentra con personajes ambientales (gatos, coneja, ratones...) que se tornan extraños, el jardín se encuentra bajo la penumbra, incluso la decoración de la misma casa es tétrica. Tanto el espacio como el tiempo generan en el lector el sentimiento de la duda, de lo extraño, de lo ambiguo, de lo insólito, de lo *umheimlich*. El narrador acerca al lector a tal punto de hacerlo parte de la misma narración.

Otro nivel que presenta la novela “Aura” es el plano hipodiegético, el cual se encuentra en la historia del general Llorente (es decir, la lectura de los folios), que es el trabajo asignado a Felipe.

## PLANOS NARRATIVOS EN “AURA”



En el discurso de “Aura” se interrelacionan dos historias: una, la de Felipe, y la otra, la del general Llorente; la segunda historia se interna en la historia de Felipe, es decir una narración dentro de la otra narración: un nivel hipodiegético<sup>123</sup>. En este plano, el narrador (el general Llorente) es representado porque aparece en primera persona (el Yo),

<sup>123</sup> “El nivel “hipodiegético”, que implica una narración dentro de otra narración, tanto que la que simplemente corre a cargo de un personaje, como la denominada construcción ‘en abismo’ que superpone el nivel diegético y el extradiegético y que constituye un segundo grado de ficcionalidad, una ficción evocada, imaginada o soñada por uno de los protagonistas de otra ficción o por los del proceso de la enunciación, que irrumpa en la historia. Por eso la narración de la metadiégesis, dada la oposición de su narrador, resulta ‘intradiegética’ (a diferencia de la narración de la diégesis que, como ya se dijo, es extradiegética debido a que es otra la ubicación del narrador). Lo hipodiegético puede ser, en el teatro, la narración, a cargo de un personaje, de hechos ocurridos fuera del escenario, puede ser la respuesta de un personaje a la pregunta de otro, puede ser una digresión, puede establecer una relación de contraste o analogía con la diégesis (lo cual ocurre en la construcción “en abismo”), o puede cumplir un papel dentro de la diégesis.” BERISTÁIN. Helena. Op. Cit., p. 32.

clasificándose como un narrador homodiegético (el narrador puede ser un personaje que participa en la trama) y extradiegético (conoce sus propios pensamientos, pero no los de los demás); el general Llorente es el narrador y autor de su historia, porque son sus propios folios los que se evidencian; respecto al tiempo, es presentado en el presente, y las descripciones que hace están situadas en una época pasada (en el mundo del segundo imperio); el narrador de la historia revela los acontecimientos de su vida, de sus estudios y de Consuelo (su esposa), la mujer de la cual se enamoró perdidamente. El general Llorente describe en el último folio la verdad; su amada esposa Consuelo practicaba la nigromancia, porque deseaba tener eterna juventud y belleza, sin importarle los medios para conseguirla<sup>124</sup>. A través de los folios, el héroe conoce su propia verdad, la historia dentro de la historia resuelve el enigma re-presentado por el primer plano narrativo.

Las narraciones metadieéticas pueden tener varias funciones<sup>125</sup> en relación a las narraciones primeras: a) una función explicativa, que responde a preguntas del tipo «¿Cuáles fueron los hechos que llevaron la situación a su estado actual?». Las relaciones entre los sucesos de la metadiégesis y los de la misma diégesis son de causalidad directa, de forma que la narración interior se convierte en una explicación de la exterior. En este caso, la narración del general Llorente es el resultado de la explicación de lo que el héroe está viviendo, por medio de las memorias, logrando comprender el mundo ambiguo que lo rodea; b) una función temática, la de establecer relaciones de semejanza y contraste entre diégesis y metadiégesis. La estructura conocida con el nombre de *mise en abyme* es un ejemplo extremo de esta función, mediante la que la analogía raya en la identidad. El héroe (Felipe) vive lo mismo que el general Llorente; es por eso necesario que el actante (Felipe) conozca la historia del general, porque encuentra similitud con lo que le ocurre, aunque este conocimiento lo lleva a ser el otro de manera radical; es así como se involucra en un mundo pasado y enigmático del cual ya no saldrá; Felipe renace para ser un nuevo ser: que es el general Llorente. El héroe del primer plano narrativo se introduce en el plano metadieético; c) una función accional, procurar que el mismo acto de narración (no así su contenido metadieético) juegue un papel en la diégesis. Felipe es el actor primordial en la narración, su función es la de investigar el misterio que se le presenta, ya que al conocer la historia del general Llorente, el participante complementa la acción, la pieza que le falta al rompecabezas de la historia enigmática y siniestra.

Por último, se podría plantear un posible plano narrativo, en “Aura”, donde el nivel extradiegético situaría a Felipe como el narrador en un tiempo posterior e indeterminable, que enmarca en el discurso acciones y formas expresivas, alternadas con mundos entrevistados en la ficción de lo extraño inquietante.

---

<sup>124</sup> “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 el ángel antes...” FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 56.

<sup>125</sup> Estas nociones pertenecen a Gerard Genette, propuestas en: *Figuras III* (Barcelona 1989). Citado por: RIMMON, Shlomith. *Tiempo, modo y voz (en la Teoría de Genette)*. En: *Teoría de la novela (Antología de textos del siglo XX)*. SULLÁ, Enric (Editor). Barcelona: Crítica, 1996, pp. 188-189.

### 3.3. TIPOS DE DISCURSOS

*El discurso es equivalente de las acciones  
y los parlamentos no son proferidos  
sino directa e indirectamente*  
**Segre**

Las diversas formas expresivas tienen, cada una en sí misma, su significado pues unas dan la imagen del narrador, otras la de alguno de los personajes, otras introducen en la forma una voz externa que podría ser el autor o la de una “conciencia” ética o social, etcétera<sup>126</sup>. El estilo en el discurso lleva a identificar si se produce el sentimiento de lo siniestro en “Aura”, al igual que en la historia. Las gramáticas tradicionales distinguen tres tipos de discurso representado/referido: el discurso directo (DD), el discurso indirecto simple (DI) y el discurso indirecto libre (DIL)<sup>127</sup>. Para detallar el discurso, Brian McHale limita un escala que va desde lo «puramente diegético» a lo «puramente mimético», para observar ampliamente el discurso<sup>128</sup>. Retomando esta escala, se intenta especificar el discurso presentado en “Aura”.

Comenzando con la escala está: el resumen diegético, que es un «discurso sumergido» porque no existe especificación alguna con lo que se dijo y cómo se dijo. “Las sinfonías no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezontlé, los nichos con sus santos trancos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca”<sup>129</sup>. El narrador introduce al lector, al igual que al protagonista, a un destino innegable, pero este no se personifica; ahí el lector no sabe quién dirige al protagonista (Felipe), quién habla y por qué.

El resumen menos diegético es un resumen que hasta cierto punto representa, sin limitarse a dar noticia de él, un acto lingüístico que informa de los temas de la conversación. “Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como un ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos 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”<sup>130</sup>. El narrador no representado de alguna forma da pistas sobre lo que le sucede al héroe (Felipe), pero de forma ambigua e insólita.

<sup>126</sup> BERISTÁIN, Helena. Op. Cit., p. 129.

<sup>127</sup> MCHALE, Brian. *Los modos de representación del discurso*. En: *Teoría de la novela (Antología de textos del siglo XX)*. SULLÁ, Enric (Editor). Barcelona: Crítica, 1996, p. 220.

<sup>128</sup> MCHALE, Brian. Op. Cit., pp. 224 a la 226.

<sup>129</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 13.

<sup>130</sup> MCHALE, Brian. Op. Cit., p. 19.

Por medio de la utilización de la segunda persona, el narrador, en el discurso, da informaciones enigmáticas, que hacen que el lector, al igual que el actor (Felipe), no puedan identificar quién dirige la narración, quién se halla oculto, detrás del telón.

En el discurso indirecto de reproducción puramente conceptual se da una caracterización del DI como la paráfrasis del contenido de un acto lingüístico, sin tener en cuenta el estilo o la forma de la supuesta manifestación. “Tú tomas el lugar de Aura, estiras las piernas, enciendes un cigarrillo, invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera porque sabes que esta vez encontrará respuesta... Y la señora Consuelo te espera: ella te lo advirtió: te espera después de la cena...”<sup>131</sup> Se escuchan diversidad de voces en “Aura”; el narrador, al no ser identificado, juega con el modo de narrar. El narrador toma la palabra de los personajes a su manera, porque sabe ya lo que piensan, lo que desean; es así como le ordena a Felipe lo que debe hacer y pensar para cumplir con el destino; de esa manera, las voces juegan con el espectador.

El discurso indirecto mimético en algún grado: es un tipo de DI que crea la ilusión de «preservar» o «reproducir» aspectos del estilo de una manifestación, más allá de la mera información sobre sus contenidos. “Tú asientes: ella te dirá que amanece; se despedirá diciendo que te espera esa noche en su recámara. Tú vuelves a asentir, antes de caer dormido, aliviado, ligero, vaciado de placer, reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura. Te cuesta trabajo despertar. Los nudillos tocan varias veces y te levantas de la cama pesadamente, gruñendo: Aura, del otro lado de la puerta, te dirá que no abras: la señora Consuelo quiere hablar contigo; te espera en su recámara”<sup>132</sup>. El narrador presenta la información acercándose más a lo que los personajes quieren comunicar, se juega con la información, porque todo se predispone, la voz del narrador resume lo que los actantes dijeron. “El narrador ya no hace que el personaje repita literalmente lo dicho, si él mismo en el “ahora” de la enunciación, lo profiriese; sino que se interpone entre el personaje (inclusive cuando el personaje es él mismo, el narrador, “dice” lo que el personaje dijo antes)”<sup>133</sup>. El narrador en “Aura” aleja y otras veces acerca al lector de los hechos de la historia para generar ambigüedad en la narración, ya que es el narrador quien juega continuamente con el espectador sin representarse; se escucha la polifonía de voces que intervienen en el discurso consecutivamente.

El discurso indirecto libre tiene un grado intermedio entre DI y DD, no sólo gramaticalmente, sino también miméticamente [...]. El DIL puede, de hecho, ser mimético en cualquier grado excepto en la mimesis «pura». “Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento del

---

<sup>131</sup> Ibid., p. 25.

<sup>132</sup> Ibid., pp. 36-37.

<sup>133</sup> BERISTÁIN, Helena. Op. Cit., p. 130.

Francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio. Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Y luego: “Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, otra vez, esas letras destacadas: *historiador joven*”<sup>134</sup>. Y luego “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: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura”<sup>135</sup>. La voz del narrador aparece para abarcar totalmente la palabra de los personajes, clarifica lo que los actantes desearían comunicar, pero a la vez no se deja distinguir, porque se alternan diferentes voces que indeterminan quién está detrás del escenario, por eso el que cuenta maneja el discurso irónicamente, creando así un efecto siniestro. El narrador no representado<sup>136</sup> tiene el poder de manipular su entorno y así generar la vacilación del que oye (el lector).

Por último, se abarca el discurso directo, que es el tipo de relato más puramente mimético, aunque, por supuesto, con la reserva de que esta «pureza» es una ilusión novelística; todo diálogo novelístico está convencionalizado o estilizado en algún grado. La transcripción fidedigna sería intolerable en una novela, ya que en letras de imprenta la «carencia de fluidez normal» del habla ordinaria parece ignorancia. Escucha su voz tibia en su oreja: “-¿Me querrás siempre? –Siempre, Aura, te amaré para siempre. -¿Siempre? ¿Me lo juras? – Te lo juro. -¿Aunque envejecza? ¿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...”<sup>137</sup>. Así el narrador posibilita los diálogos entre los personajes; en este discurso se reconocen las propias voces de los actantes, su información es verídica. El discurso directo es aquél en que se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado sin la mediación de términos subordinantes; es el discurso “imitado”, el estilo de la “presentación” o “representación escénica”, que ofrece un “máximo de información”<sup>138</sup>. El uso de la segunda persona va más allá. Alcanza otros objetivos. Permite, como otras voces, un narrador no sólo omnipresente sino omnisciente, pues se maneja como si ya supiera lo que va a sucederle al personaje Felipe. Es así como en “Aura”

---

<sup>134</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p.p. 11-12.

<sup>135</sup> Ibid., p. 46.

<sup>136</sup> “De este modo, el narrador no representado puede describir una clara posición de ventaja exterior, meterse dentro para citar pensamientos del personaje con sus propias palabras o con las del personaje, o crear ambigüedad en una locución, contando y mostrando indistintamente, narrando y representando la vida del personaje”. CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 222.

<sup>137</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 48.

<sup>138</sup> BERISTÁIN. Helena. Op. Cit., p. 129.

se juega con los discursos<sup>139</sup>, para hacer sentir al lector que está en la historia, que participa en ella, haciéndolo sentir la incertidumbre y el terror que se presenta en la historia.

### 3.4. FOCALIZACIONES

*El relato es lo que leemos. En él los eventos no aparecen necesariamente en orden cronológico, las características de los participantes están dispersas a lo largo del mismo y todos los ítems del contenido narrativo se filtran a través de algún prisma o perspectiva (el “focalizador”)*

**Claudia Parisi**

La historia se presenta en el texto a través de la mediación de algún prisma, perspectiva o ángulo de visión verbalizado por el narrador, aunque no sea necesariamente su historia<sup>140</sup>. El agente focalizador es aquel que se sitúa como intermediario del narrador, él muestra el panorama, los detalles; el focalizador orienta la perspectiva narradora. El focalizador puede ser un personaje o el mismo narrador<sup>141</sup>. El foco o el agente que mira es tan importante como el que narra (la voz); por medio del focalizador el narrador cuenta una historia: “La casa narrativa no tiene, en suma, una sola ventana, sino un millón –o más bien un número de ventanas posibles que no se pueden contar; cada una de las cuales ha sido abierta, o aún es posible abrir, en su vasta fachada, por la necesidad de la visión individual y por la presión de la voluntad individual. Esas aberturas, de formas y tamaños disímiles, están tendidas de tal modo, todas juntas, sobre el panorama humano, que podríamos haber esperado de ellas una mayor igualdad de registro de la que encontramos. No son sino ventanas en el mejor de los casos, meros boquetes en un muro, inconexos, posados allá arriba; no son puertas con bisagras que abran directamente hacia la vida. Pero tienen esa marca particular de que en cada una de ellas hay una figura con un par de ojos, o por lo

---

<sup>139</sup> “Pasar del estilo directo al indirecto y a la inversa; expresar los cambios de perspectiva para hacer sentir al lector los acercamientos y alejamientos (equivalentes a movimientos de la cámara en el cinematógrafo), para hacer comprender que las opiniones provienen de un personaje y no de otro, o para poner de relieve si es que el personaje las expresa o simplemente las piensa, o si presenta en su *psique* de una manera vaga que no es totalmente consciente; o que las recuerda, o que imagina lo que podría suceder más tarde; todo ello requiere una formidable competencia lingüística del escritor en su papel de narrador”. Ibid., p. 132.

<sup>140</sup> BOGOTÁ, Astrid Mireya y LÓPEZ, Julio César. “Focalization” tomado de: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (RIMMON-KENAN, Shlomith) En: Boletín. Narratologías, El relato: Focalización. Bogotá: Grupo de Investigaciones Narratológicas del Seminario de Semiótica de la Universidad Nacional. Número 2. Agosto, 1988, pp. 3 a la 25.

<sup>141</sup> “Obviamente una persona (y, por analogía, un agente narrativo) es capaz tanto de hablar como de ver, y aún de hacer las dos cosas al mismo tiempo –lo que facilita la confusión entre las dos actividades. Por otra parte, es casi imposible hablar sin traicionar algún punto de vista personal, así sea a través de la misma lengua utilizada. Pero una persona (y, por analogía, un agente narrativo) es también capaz de decir lo que otra persona ve o ha visto. Así, decir y ver, narración y focalización, pueden, aunque no tienen por qué, atribuirse al mismo agente. La diferenciación entre las dos actividades es una necesidad teórica, y sólo sobre sus bases pueden estudiarse con precisión las interrelaciones entre ellas” BOGOTÁ, Astrid Mireya y LÓPEZ, Julio César. Op. Cit., p. 8.

menos con unos gemelos de campaña, que forman, una y otra vez, para la observación, un instrumento único, que asegura a la persona que lo utiliza una impresión distinta de cualquier otra. Ella y sus vecinas están mirando el mismo espectáculo, pero una ve más donde la otra ve menos, una ve negro donde la otra ve blanco, una ve grande donde la otra ve pequeño, una ve burdo donde la otra ve fino. Y así sucesivamente, no se puede decir, por fortuna, a dónde no dará vistas la ventana, para ese par de ojos particular; “por fortuna” en razón, precisamente, de esta incalculabilidad del alcance”<sup>142</sup>. Entonces el focalizador es un componente significativo tanto en el discurso como en la historia; es así como la narración abre muchas posibilidades de perspectivas para el agente, el foco. En “Aura”, el narrador “ve” a través de los ojos del focalizador, que en este caso es Felipe (el héroe), quien es el guía de la narración, de la historia, de su historia...

En la focalización se distinguen tres tipos de focalizaciones: focalización cero, focalización interna y externa. La focalización cero es aquella donde el narrador conoce los sentimientos más íntimos de sus personajes y sabe más que todos ellos. La focalización externa se delinea desde el agente narrador y su vehículo se denomina, por lo tanto, “focalizador-narrador”. Pero la focalización externa puede ocurrir en una narración en primera persona, ya sea cuando la distancia temporal y psicológica entre el narrador y el personaje es mínima (como en “El Extranjero” de Camus) o cuando la percepción, a través de la cual se vehicula la historia, es más la del yo-narrativo que la del yo-experimentador<sup>143</sup>. En “Aura” aparentemente el focalizador es externo, pero por la utilización de la segunda persona es interno; el narrador lo sabe todo (omnisciente), porque lo ha mirado en un tiempo lejano (pasado). La focalización interna se delinea dentro de los eventos representados. Este tipo de focalización generalmente toma la forma de un personaje focalizador, como el pequeño Sartorio Snopes en “Barn Burnnig” de Faulkner o Pip, el niño, en muchas partes de “Grandes Expectaciones”. Pero la focalización interna a veces no es más que una postura textual; aunque aún una postura despersonificada tal tiende a ser dotada, por los lectores, con las cualidades de un personaje<sup>144</sup>. En “Aura”, la focalización es interna, porque el narrador “filtra” su relato por medio de los ojos de Felipe, siendo así que el personaje central es el foco de la narración. “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. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado -47- encima de la nueva advertencia pintada con tiza: *ahora* 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia”<sup>145</sup>. El narrador observa todo a través de los ojos de Felipe (el focalizador).

---

<sup>142</sup> Prólogo al “Retrato de una Dama” de Henry James citado por: PARISI, Claudia. *El concepto: “Focalización”*. Op. Cit., pp. 3 a la 6.

<sup>143</sup> BOGOTÁ, Astrid Mireya y LÓPEZ, Julio César. Op. Cit., p. 10.

<sup>144</sup> Ibid., p. 11.

<sup>145</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 13.

Así como el focalizador puede ser externo e interno a los eventos representados, así lo focalizado puede verse tanto desde afuera como desde adentro. Sin embargo, las dos clasificaciones paralelas no coinciden necesariamente (por lo que se escoja “externa e interna” para una y “desde adentro-desde afuera” para la otra). Un focalizador externo puede percibir un objeto tanto desde afuera como desde adentro. En el primer caso sólo se presentan manifestaciones externas del objeto (persona o cosa)<sup>146</sup>. “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”. Y luego “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”<sup>147</sup>. El focalizador (Felipe) observa desde adentro, su mirada se compenetra con sus sentimientos y pensamientos, el lector vive, siente lo que Felipe observa, focaliza...

El focalizador (Felipe), en “Aura”, observa ese nuevo mundo internamente, desde adentro explora lo acontecido, en cambio Consuelo y Aura enfocan desde afuera. Consuelo observa todo lo que va a suceder; ella, al igual que su doble (Aura), tiene una posición externa con el contexto; todo es previsto por estas mujeres porque, la brujería es un artificio para poder mirar más allá. Así, Consuelo es el personaje que mira todo lo que focaliza el héroe (Felipe); con respecto al tiempo, el focalizador Felipe posee un punto concreto, limitado, porque vive a cada instante, en el presente; aunque al aproximarse al final del relato, el protagonista se reconoce (observa) aquel tiempo oculto (el pasado), que es el del general Llorente, su doble. El tiempo en el que debe vivir Felipe es retrospectivo, entonces este hecho crea un efecto siniestro en el lector, porque desborda los márgenes de lo real.

El conocimiento del focalizador interno<sup>148</sup> es limitado y restringido; Felipe mira lo que ocurre en el momento; el narrador lo sabe todo (omnisciente), porque él re-conoce ya la historia por medio de Felipe (en un tiempo posterior): “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”<sup>149</sup>.

La mirada del focalizador es subjetiva (coloreada, involucrada); Felipe siente asombro ante un mundo (la casa) extraño e inquietante, pero a la vez siente temor, miedo, confusión,

---

<sup>146</sup> BOGOTÁ, Astrid Mireya y LÓPEZ, Julio César. Op. Cit., p. 12.

<sup>147</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 57.

<sup>148</sup> “El conocimiento de un focalizador interno, por otro lado, es restringido por definición: siendo una parte del mundo representado, no lo puede saber todo acerca de él”. BOGOTÁ, Astrid Mireya y LÓPEZ, Julio César. Op. Cit., p. 15.

<sup>149</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 19.

ambigüedad. “Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma, 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 hermosos 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”<sup>150</sup>. A través del focalizador, el narrador puede manifestar el efecto siniestro; los ojos del héroe descubren a cada instante ese mundo inhóspito y siniestro (*umheimlich*), junto con los demás personajes que se coaccionan para producir el efecto determinado.

En el caso que Felipe, al ser el focalizador, obre como el narrador, las cosas cambiarían de perspectiva, porque sería el mismo que miraría, a través de sus ojos, su propia historia proyectada por sí mismo (como narrador y focalizador). En este caso, el foco sería externo y su focalización estaría desde afuera, al igual que los demás personajes.

### 3.5. TIEMPO Y ESPACIO NARRATIVO

*El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.*  
Bajtín

El relato de “Aura” se concentra en un tiempo y espacio mítico;<sup>151</sup> desde el momento en que Felipe (el héroe) acude al llamado, se percibe el panorama inquietante y extraño, donde por medio del focalizador el narrador observa el espacio siniestro y fatal. Desde la perspectiva del narrador todo es conocido, el tiempo es anticipado (en futuro) tanto en la historia como en el discurso: “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”<sup>152</sup>. El narrador<sup>153</sup> conoce la historia y observa por medio del focalizador

---

<sup>150</sup> Ibid., p. 19.

<sup>151</sup> La dimensión espacial es, junto con el narrador y el tiempo, una de las más importantes categorías estructurales del relato y uno de los factores de relevancia que pueden contribuir a la creación del “ambiente mítico”. ORDIZ, Javier Francisco. Op. Cit., p. 170.

<sup>152</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 12.

<sup>153</sup> “El narrador puede manipular este espacio: las oposiciones relativas entre sus punto de referencia, sus perspectivas y distancias, los acercamientos que permiten al lector apreciar detalles, las vistas panorámicas que ponen a su alcance los conjuntos y los planos generales, para lograr efectos estéticos. La mirada descriptora del narrador puede ubicarse conforme a esta organización de los datos espaciales ofrecida al lector por el discurso”. BERISTÁIN, Helena. Op. Cit., p. 91.

una perspectiva amplia y detallada del espacio y el tiempo que se manifiestan en la narración; Felipe antes de ingresar a la mansión (la casa) de la señora Consuelo deja atrás el mundo real, para inducirse a un espacio extraño, en donde el tiempo se estanca para hacer cumplir lo pactado (revivir el pasado). Así el focalizador comienza a introducir al lector en ese espacio siniestro, haciéndolo partícipe de la historia, y, al igual que Felipe, el lector se sumergirá en un nuevo mundo.

Entre el tiempo de la historia y el del discurso, Gerard Genette distingue tres relaciones: de orden (*ordre*), duración (*durée*) y frecuencia (*fréquence*)<sup>154</sup>. Estas relaciones detallan el tiempo que se establece en “Aura”.

En la relación de orden, el discurso puede disponer de manera diferente los sucesos de la historia tantas veces como quiera, siempre que la secuencia de la historia siga siendo discernible. Si no, la trama clásica pierde su «unidad». El problema es especialmente agudo para el cine, cuya técnica normal de composición es el *montage* o montaje; a veces puede resultar difícil decir si un corte determinado indica una escena retrospectiva o una escena prospectiva, o simplemente una elipsis seguida del siguiente suceso (separado espacialmente) de la historia. Genette distingue la secuencia normal, en la que la historia y el discurso tiene el mismo orden (1,2,3,4), y igual que las «secuencias anacrónicas». De tal manera, la anacronía puede ser de dos clases: retrospectiva (*analepsis*), en la que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores (2,1,3,4), y prospectiva (*prolepsis*), en la que el discurso da un salto adelante de sucesos posteriores a sucesos intermedios. Esos mismos sucesos intermedios deben luego ser relatados más tarde, porque si no el salto constituiría simplemente una elipsis. Las escenas prospectivas sólo pueden reconocerse retrospectivamente. La escena prospectiva es diferente del satélite anticipador o «semilla» narrativa (la escopeta colgada en la pared de Chejov), porque obviamente implica núcleos<sup>155</sup>. En “Aura”, el orden de los sucesos es de secuencia normal tanto en la historia como en el discurso. Toda la historia es narrada con anticipación de los hechos, sigue un mismo curso, que la hace factible para el lector-espectador. En cuanto a la anacronía es retrospectiva (*analepsis*), porque el héroe se induce en un tiempo donde el pasado continúa, el tiempo se estanca; al leer Felipe los folios, el pasado regresa, se hace aún más, porque revive el pasado que se trasmuta en el presente; por medio de la historia del general Llorente se llega a la verdad, al encuentro con la propia identidad del héroe de la historia: Felipe Montero.

La duración trata de la relación entre el tiempo que lleva a hacer una lectura profunda de la narración y el tiempo que duraron los sucesos de la historia en sí. Se presentan cinco posibilidades: 1) resumen: el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia; 2)

---

<sup>154</sup> Estas nociones son propuestas por Gerard Genette en: *Figuras III* (Barcelona 1989). Citado por: CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 67.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 67.

elipsis: lo mismo que 1), excepto que el tiempo del discurso es cero; 3) escena: el tiempo del discurso y el de la historia son iguales; 4) alargamiento: el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia; 5) pausa: lo mismo que 4), excepto que el tiempo de la historia es cero<sup>156</sup>.

1. Resumen: el discurso es más breve que los sucesos que se relatan. El enunciado narrativo resume un conjunto de sucesos; en la narrativa verbal esto puede implicar algún tipo de verbo o adverbio durativo («Juan vivió 7 años en Nueva York»), incluyendo formas iterativas («La compañía intentó terminar la huelga una y otra vez, pero sin éxito»). «LEES ESA MISMA NOCHE LOS PAPELES AMARILLOS, escritos con una tinta color mostaza; a veces, horadados por el descuido de una ceniza de tabaco, manchados por moscas. El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados: la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros»<sup>157</sup>. El narrador hace que el discurso sea breve sintetizando algunas partes de la historia de «Aura».

2. Elipsis: el discurso se detiene, aunque el tiempo continúa pasando en la historia. Jake Barnes come con Robert Cohn al final del capítulo 5 de *The Sun Also Rises*: entonces «hablamos de una cosa y de otra y luego lo dejé para venirme a la oficina». En el capítulo 6 empieza: «A las cinco en punto estaba en el Hotel Crillon esperando a Brett.» De modo que hay un vacío de tres o cuatro horas, en el que se supone que Jake hizo su trabajo periodístico usual en la oficina y luego se dirigió al hotel<sup>158</sup>. «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»<sup>159</sup>. El discurso aquí se detiene pero el tiempo corre.

3. Escena: la escena es la incorporación del principio dramático a la narrativa. La historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual. Los dos componentes usuales son el diálogo y las actividades físicas representadas de duración más bien corta, del tipo de las que no tardan mucho más en hacerse que en relatarse<sup>160</sup>. «Entras diez minutos después al

---

<sup>156</sup> Ibid., p. 71.

<sup>157</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 29.

<sup>158</sup> CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 74.

<sup>159</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 12.

<sup>160</sup> CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 67.

santuario de la viuda. Arropada, parapetada contra los almohadones de encaje: te acercas a la figura inmóvil, a sus ojos cerrados detrás de los párpados colgantes, arrugados, blanquecinos: ves esas arrugas abolsadas de los pómulos, ese cansancio total de la piel. Sin abrir los ojos, te dirá: -¿Trae usted la llave? -Sí... Creo que sí. Sí, aquí está. -Puede leer el segundo folio. En el mismo lugar, con la cinta azul”<sup>161</sup>. Aquí tanto la historia como el discurso tienen una duración más o menos igual.

4. Alargamiento: aquí el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia. Por medio de la «cámara rápida», es decir, la filmación con la cámara a mayor velocidad que la de la proyección posterior, como en el cine el alargamiento se manifiesta con la famosa «cámara lenta». Pero hay otras formas en las que puede hacer que el tiempo del discurso sea mayor; el tiempo de la historia, por ejemplo, puede alargarse gracias a un tipo de montaje repetitivo o cabalgado<sup>162</sup>. “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. Y ya no piensas, porque existen cosas más fuertes que la imaginación: la costumbre que te obliga a levantarte, buscar un baño anexo a esa recámara, no encontrarlo, salir restregándote los párpados, subir al segundo piso saboreando la acidez pastosa de la lengua, entrar a tu recámara acariciándote las mejillas de cerdas revueltas, dejar correr las llaves de la tina e introducirte en el agua tibia, dejarte ir, no pensar más”<sup>163</sup>. En “Aura” el discurso se extiende por los pensamientos del héroe (Felipe).

5. Pausa: el tiempo de la historia se detiene, aunque el discurso continúa, como en los pasajes descriptivos. Y como la narrativa es esencialmente un arte temporal, aquí entra en función otra forma de discurso<sup>164</sup>. “Pruebas, con alegría, la blandura del colchón en la cama de metal dorado y recorres con la mirada el cuarto: el tapete de lana roja, los muros empapelados, oro y oliva, el sillón de terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero verde, la lámpara antigua, de quinqué, luz opaca de tus noches de investigación, el estante clavado encima de la mesa, al alcance de tu mano, con los tomos encuadernados. Caminas hacia la otra puerta y al empujarla descubres un baño pasado de moda: tina de cuatro patas, con florecillas pintadas sobre la porcelana, un aguamanil azul, un retrete incómodo”<sup>165</sup>. Aquí el tiempo de la historia se detiene, porque se hace una descripción del cuarto de Felipe.

---

<sup>161</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 37.

<sup>162</sup> CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 67.

<sup>163</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 50.

<sup>164</sup> CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 77.

<sup>165</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p.p. 20-21.

La tercera relación posible entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia es la frecuencia. Genette distingue entre: 1) Frecuencia «singulativa», una representación discursiva de un único momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano»; 2) frecuencia múltiple y «singulativa», varias representaciones, cada una de uno de los varios momentos de la historia, como en «El lunes me acosté temprano; el martes me acosté temprano; el jueves me acosté temprano», etc.; 3) frecuencia repetitiva, varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia, como en «Ayer me acosté temprano; ayer me acosté temprano; ayer me acosté temprano », etc.; 4) frecuencia iterativa, una única representación discursiva de varios momentos de la historia, como en «Todos los días de la semana me acosté temprano»<sup>166</sup>. En “Aura” se presenta una frecuencia singulativa simple, una historia y un discurso. La atemporalidad en el acaecer de “Aura” queda exaltada con el uso de la segunda persona singular del futuro, recurso lingüístico con que el narrador no sólo elimina las barreras entre el lector y el protagonista sino que caduca la diferenciación temporal al crear la ilusión de un pasado (el general Llorente, que resume en sí al presente y al futuro).

Así como la dimensión de los sucesos de la historia es el tiempo, la de la existencia de la historia es el espacio. Y así como se distingue el tiempo de la historia del tiempo del discurso, se debe distinguir el espacio de la historia del espacio del discurso<sup>167</sup>. En “Aura” se observa un espacio que es detallado por el focalizador<sup>168</sup> (Felipe); el narrador mira a través de los ojos de Felipe<sup>169</sup>, quien es el que muestra el escenario ampliamente, causando terror en el espectador, donde todos los espacios son sumamente siniestros y lúgubres. Las percepciones de Felipe son limitadas, poco a poco irá mostrando el tétrico escenario en el que se induce junto con el lector-espectador, que es un participante más en la historia. Ese espacio al que Felipe acude es la casona de la señora Consuelo, que es un lugar donde la oscuridad se perpetúa, a estas tinieblas el personaje masculino (Felipe) debe acoplarse; a medida que se sitúa en la casa Felipe comienza a adaptarse a este medio: “Quisieras dejar la puerta abierta, para que la luz del quinqué te guíe: es imposible, porque los resortes la cierran. Podrías tomar el quinqué y descender con él. Renuncias porque ya sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligas a conocerla y reconocerla por el tacto. Avanzas con cautela, como un ciego, con los brazos extendidos, rozando la pared, y es tu hombro lo que, inadvertidamente, aprieta el contacto de la luz eléctrica. Te detienes, guiñando, en el centro iluminado de ese largo pasillo desnudo. Al fondo, el pasamanos y la

---

<sup>166</sup> CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 82.

<sup>167</sup> Ibid., p. 103.

<sup>168</sup> “El espacio en que se ubican los protagonistas y en que se desarrollan las acciones de la historia nos es ofrecido en la narración, a través del discurso que nos permite evocar la escena de los acontecimientos; escena que con frecuencia está muy ligada a la perspectiva de los personajes o a la del narrador”. BERISTÁIN, Helena. Op. Cit., p. 11.

<sup>169</sup> “Sólo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces. Consigues, al cabo, definir las como veladoras, colocadas sobre repisas y entrepaños de ubicación asimétrica. Levemente, iluminan otras luces que son corazones de plata, frascos de cristal, vidrios enmarcados, y sólo detrás de este brillo intermitente verás, al fondo, la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado”. FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 15.

escalera de caracol. Desciendes contando los peldaños: otra costumbre inmediata que te habrá impuesto la casa de la señora Llorente<sup>170</sup>. El lector recorrerá la casona siniestra de Consuelo junto con Felipe, el focalizador de su propia historia.

La casa de Consuelo es un sitio simbólico y mítico, es el escenario<sup>171</sup> donde actúan los personajes y el narrador dispone de ella para causar el efecto deseado al lector-espectador. La casa<sup>172</sup> es un lugar donde todo es extraño y diferente; es así como antes de ingresar hacia ese mundo antagonico, el héroe (Felipe) se despide de la realidad, de su propia realidad: “La puerta cede al empuje levísimo 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”<sup>173</sup>. Felipe es un personaje que está destinado a cambiar de mundo y de vida; al iniciar su viaje el héroe sentirá ese hálito de temor, inseguridad y angustia por un nuevo espacio develado como opuesto y siniestro, que no logra explicarse<sup>174</sup>.

El espacio en que se mueven los personajes es extraño e inquietante; Felipe detalla sutilmente a la señora Consuelo, porque es ella quien produce ese malestar; el lugar que le ofrece a Felipe es insólito al igual que ella: “Te apartarás para que la luz combinada de la plata, la cera y el vidrio dibuje esa cofia de seda que debe recoger un pelo muy blanco y enmarcar un rostro casi infantil de tan viejo. Los apretados botones del cuello blanco que sube hasta las orejas ocultas por la cofia, las sábanas y los edredones velan todo el cuerpo con excepción de los brazos envueltos en un chal de estambre, las manos pálidas que descansan sobre el vientre: sólo puedes fijarte en el rostro, hasta que un movimiento del conejo te permite desviar la mirada y observar con disimulo esas migajas, esas costras de pan regadas sobre los edredones de seda roja, raídos y sin lustre”<sup>175</sup>. La señora Consuelo es un personaje que se armoniza con el espacio adverso, un todo espectral y lúgubre.

---

<sup>170</sup> Ibid., pp. 21-22.

<sup>171</sup> “El espacio narrativo abstracto contiene una clara polaridad, una figura y un fondo; lo mismo que distinguimos en un retrato pintado a la persona del fondo en el que él o ella han posado, también podemos distinguir al personaje del escenario de una historia. El escenario <hace resaltar al personaje> en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos <frente a los cuales> van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones”. CHATMAN, Seymour. Op. Cit., p. 148.

<sup>172</sup> “Los grandes *caserones antiguos* que hacen su aparición en los relatos de Fuentes cumplen de manera especial esta función de “templos iniciáticos”, y el autor normalmente se encarga de remarcar la diferencia existente entre el mundo que abandona el personaje y el lugar al que ingresa, generalmente tras un rito de tránsito”. ORDIZ, Javier Francisco. Op. Cit., p. 171.

<sup>173</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 15.

<sup>174</sup> Felipe entra en un lugar donde dominan las fuerzas de la oscuridad y el misterio. Pronto comienza a ser testigo de una serie de hechos que superan su mente racional, y que él estará intentando siempre “traducir” a términos lógicos, circunstancias que lleva continuamente a interpretaciones erróneas. Estos conceptos de “lógica” y “racionalismo” aplicados al mundo de Montero, se unen al de la “luz”, también característico de aquél, del mismo modo que los conceptos de “irrealidad” y “onirismo” se ponen en relación con “oscuridad” y “tinieblas”, notas dominantes del mundo de Consuelo.

<sup>175</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 16.



*Figura 10. Ilustración de Jacobo Borges*

El espacio-Consuelo está revestido de las mismas características que van a definir el concepto y la función-Consuelo en la novela. El paso de una realidad exterior marcada por la luz, la rutina diaria del profesor de historia, conduce a una realidad interior otra, definida por la casi ausencia de luz y el encuentro con lo insólito en la habitación de la señora Llorente<sup>176</sup>. Todo el espacio personifica la presencia de lo siniestro junto con su creadora, Consuelo, que es la maestra que indica el camino a seguir al héroe (Felipe), que aún no vislumbra, a pesar de la simbología mítica que se exterioriza en la casa. Montero se enfrentará al deseo, a la ilusión, al amor... Aura es la jovencita que posibilita la permanencia del héroe; con su belleza domina al personaje. “El espacio Aura va a representar para Felipe la entrada al mundo de lo erótico. La luz grisácea de la habitación de Consuelo, ahora se torna opalina, dándole a este cuarto una atmósfera dorada”<sup>177</sup>. Felipe será engañado dos veces; la primera es el trabajo y la segunda es el deseo (la belleza) que es un sentimiento fuerte; con Aura el plan de Consuelo se ejecuta. Felipe es el alumno ingenuo, que se puede manipular; los espacios que el focalizador muestra verifican el sentimiento siniestro en la novela y hacen que el lector-espectador se sumerja en él.

Consuelo tiene el dominio de su entorno, por eso: “La casa es como un escenario de teatro simbólico, tiene zonas marcadas cuyo carácter depende de lo que se hace en ellas (a todas las controla Consuelo): el jardín, el cuarto de Consuelo, el de Felipe y el de Aura. El jardín es el primer lugar de la casa que Felipe pisa y en el, que por consiguiente, empieza su aprendizaje; como lo cruza sin ver, regresará para conocerlo a la luz de un fósforo cuando necesita una explicación sobre las mujeres. De su jardín, Consuelo obtiene los ingredientes para “hechizar” químicamente; el cultivo de las plantas le proporciona el conocimiento para dominar la voluntad; la brujería empieza con el cuidado y la familiaridad con el secreto de esas plantas alucinógenas, calmantes”<sup>178</sup>. Felipe, al ingresar a la casa, encuentra un jardín que es un espacio prohibido, el núcleo de poder de la señora Consuelo; por medio de las plantas el tiempo se detiene; el jardín es un espacio mítico-simbólico que posibilita traspasar cualquier límite; de él nace la fuerza y el dominio de la señora Consuelo; el herbario-jardín brinda belleza, juventud, ilusión, vida...

Otro espacio que Felipe (el focalizador) presencia es el cuarto de la señora Consuelo, que es un lugar extraño: “El cuarto de Consuelo es además de sitio de reunión, la habitación de una anciana al umbral de la muerte (rodeada de medicina). En él no entra la luz del día y está iluminado como una iglesia antigua (con velas y veladoras); la disposición simbólica del lugar llena de fetiches el altar cubierto de imágenes de la religión católica invertida; en ese cuarto se halla el arcón con la historia y en él habitan Consuelo, la coneja Saga y los ratones, pues la mujer convive con los animales. Serán éstos los que abran el “resquicio” en

---

<sup>176</sup> ROJAS, Lourdes. *En torno al epígrafe de Michelet en Aura*. En: *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Op. Cit., p. 77.

<sup>177</sup> Loc. Cit.

<sup>178</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., pp. 139-140.

la pared por el que entra la luz de la luna, aliada de la nocturna Consuelo”<sup>179</sup>. El cuarto de la señora Consuelo es un lugar antagónico; el focalizador (Felipe) muestra con detalle cada parte insólita de aquel lugar; desde allí Consuelo controla todo el escenario; este espacio es simbólico porque en él se representa el pasado (su matrimonio), un pasado que renace con la aceptación de Felipe (convertido en el general Llorente) y la unión de la pareja: Consuelo (Aura) y general Llorente (Felipe).

El cuarto de Aura es un sitio de profanación, donde se realiza el rito al mal; el erotismo se hace vigente: “El cuarto de Aura es la zona sagrada de la casa, en la que se repite el rito transgresor de la misa católica. En la zona particular de Aura el cuerpo humano y en especial el de la mujer conecta varios mundos; ahí, en ese cuarto, el cuerpo femenino es el espacio por excelencia del rito que llama a la divinidad de signo negativo. Si en la recámara de Consuelo Aura “nace”, en ésta, el alma de Llorente toma posesión de su cuerpo. Si el cuarto de Consuelo imita o parodia una iglesia en penumbra con el altar lleno de exvotos y de imágenes perversas, el de Aura, imita a una celda conventual: sobria, desnuda de lo superfluo, con la figura del esposo”<sup>180</sup>. El cuarto de Aura es un lugar que muestra un espacio mítico y siniestro; en él se realiza el erotismo y la sensualidad, medio por el cual se realiza el rito del sacrilegio, del que se obtiene el regreso del pasado; es así como el general Llorente regresa a la vida y ocupa un nuevo cuerpo, el de Felipe<sup>181</sup>. En cambio el cuarto de Felipe es diferente, porque es el único lugar donde entra la luz solar; Felipe<sup>182</sup> es sumergido y manipulado por ese espacio y tiempo míticos, donde la mujer hechicera es la que gobierna el todo.

El tiempo y el espacio son dominados por Consuelo; ahí el narrador, narratario, focalizador, personajes forman parte del mito simbólico: “La linealidad del tiempo en *Aura* se rompe con la distribución alterada de dos niveles de temporalidad (presente, pasado, presente, etc.) y por medio de la alternancia se crea un juego de anticipación y confirmación (se presenta antes lo que ocurrió después): las memorias confirman que lo que sucede o acaba de suceder, ya sucedió (esto obedece a la relación de paralelismo entre los hechos relevantes). La historia se repite pero con una variante: también vuelve la juventud de Llorente. Las repeticiones, insistentes, que dictan hasta el ritmo de la narración (pues el narrador repite verbos u oraciones complejas como apoyo para proseguir) se dan ya en las acciones

---

<sup>179</sup> Ibid., p. 141.

<sup>180</sup> Loc. Cit.

<sup>181</sup> “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”. FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 50.

<sup>182</sup> “Las cualidades espaciales de Consuelo forman parte del enigma que la rodea como a Aura; la anciana llena con su presencia –con el tiempo- otro espacio que el ocupado por su cuerpo. La posibilidad de entroncar un mundo con otros que posee Consuelo la presiente Felipe y esos mundos entrevistados son lo que en última instancia lo retiene en la casa”. GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., p. 144.

reiterativas de los personajes, que repiten al pasado inmediato o al que se añora, ya en las situaciones”<sup>183</sup>. La historia del general Llorente es la clave, la verdad de ese nuevo mundo que Felipe repite, por eso el espacio y el tiempo se repiten nuevamente, la historia pasada, vuelve hacia al presente; y los tiempos se hacen uno, un tiempo circular y siniestro. La casa de la señora Consuelo<sup>184</sup> es un sitio donde nada cambia, todo permanece igual, junto con el espacio y el tiempo.

A pesar de que Felipe y Consuelo establecen relaciones adversarias<sup>185</sup> en todos los tiempos, Felipe abandona el mundo real para acceder a un nuevo mundo que es extraño e insólito. El héroe poco a poco irá acoplándose al nuevo espacio y tiempo siniestro de la señora Consuelo. “Felipe deja su concepción temporal de la Historia para ser un historiador de la historia oculta; por ello, en *Aura* hay por partida doble la relación del ser humano y el tiempo; 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 añora el cuerpo del tiempo. Es significativo que las únicas proyecciones hacia el futuro sean las promesas de Consuelo de que el pasado volverá; así el tiempo futuro verbal de las narraciones proyecta el suceder hacia un porvenir que no es tal. Los tres días que dura *Aura* equivalen a toda una vida; por eso el fluir es negado en la casa de Donceles (reminiscencia de la época de la intervención francesa) donde el “reloj” camina al revés, en donde nada cambia precisamente porque los cambios se dan hacia atrás”<sup>186</sup>.

El tiempo y el espacio cobran una importancia en “*Aura*”; el tiempo es un fluir cíclico, eterno, que es capaz de traspasar todo límite; y el espacio es el escenario donde todo se desarrolla; el focalizador (Felipe) muestra al lector todo el espacio detalladamente para causar un mayor efecto siniestro. El empleo de la segunda persona del singular, en la narración, es una voz de alerta, en donde el narrador se oculta, siendo el mismo Felipe Montero, que es el que cuenta la historia ya vivida por él, desde una distancia que no se puede medir, en un tiempo lejano, tal vez ya trasmutado en el general Llorente.

---

<sup>183</sup> Ibid., pp. 144-145.

<sup>184</sup> “Es por eso que la casa de Consuelo es el lugar intocado por la Historia pues una y otra vez todo vuelve a repetirse; curiosamente, esta concepción choca con otras de la Historia -a la que alude tan directamente *Aura*- que no consideran al tiempo como circularidad”. Ibid., p. 145.

<sup>185</sup> “La relación que Consuelo y Felipe entablan en todos los niveles, en todos los espacios, lleva en sí también el enfrentamiento de dos tiempos: el lineal, medible cronológicamente o de la Historia, y el mítico, circular o de la no Historia -que atrapa a Felipe. El tiempo continuo es abolido por las leyes temporales del palacio; por eso el alejamiento del reloj, símbolo del tiempo exterior, sirve para indicar la disolución de la personalidad en Felipe y el debilitamiento de su voluntad”. Ibid., p. 147.

<sup>186</sup> Ibid., p. 148.



*Figura 11. Ilustración de Jacobo Borges*

#### 4. LOS PERSONAJES DE “AURA” DESDE UN ENFOQUE EDUCATIVO

*La educación es un desarrollo movido y orientado por una dinámica interna, nutrido, además, por los intercambios que esta dinámica establece con el medio ambiente*

**Louis Not**

*Más allá del conocimiento de la ciencia, la lógica y política existe una forma de conocimiento que llamamos la imaginación. Este conocimiento solamente se puede adquirir a través de una estructura verbal que llamamos poema o novela. Esto último es importante que lo mantengamos vivo, para que así podamos compensar por los innumerables huecos que deja la historia*

**Carlos Fuentes**

Educación es, pues, introducir a un universo cultural, un universo en el que los hombres han conseguido amansar hasta cierto punto la pasión y la muerte, la angustia ante el infinito, el terror ante las propias obras, la terrible necesidad y la inmensa dificultad de vivir juntos... un mundo en el que quedan algunas «obras» a las que es posible remitirse, a veces tan sólo para asignar palabras, sonidos o imágenes a aquello que se vuelve tormentoso, tan sólo para saber que no se está solo<sup>187</sup>. “Aura” de Carlos Fuentes es una obra que traslada al sujeto hacia un nuevo mundo de conocimiento y aprendizaje; los personajes deambulan en un tiempo (el pasado) significativo en el que se relacionan para intercambiar saberes. Estos personajes viven en un mundo extraño (siniestro), en el que se aprende, se educa e instruye al sujeto a través de las significaciones y relaciones de este lugar (la casa); cada uno de los personajes se caracteriza por ser diferente e irrumpe en escena para causar un extrañamiento del pensamiento educativo en el oyente-lector.

Desde el inicio, la segunda persona del singular<sup>188</sup> se hace presente, el narrador predispone los acontecimientos que ocurrirán, envolviendo al lector-espectador en un cierto hábito de misterio; es así como el lector se identifica con el personaje central (Felipe), que es un participante más en la historia del pasado de esta casona. El autor utiliza la segunda persona para narrar su propia historia; el narrador es el mismo Felipe<sup>189</sup>, que recuerda su proceso de

---

<sup>187</sup> MEIRIEU, Phillipe. *Frankenstein Educador*. Barcelona: Ediciones Alertes, 1998. pp. 25-26.

<sup>188</sup> “Cada uno se convierte en centro de iniciativas y de acciones articuladas respecto a las del otro, cada uno es un yo y el otro un tú al que se dirige, lo que transforma a cada uno, a la vez, en un yo (que se dirige al otro) y en un tú (al que el otro se dirige). Por esta razón hemos denominado formación en segunda persona”. NOT, Luís. *La enseñanza Dialogante. Hacia una educación en segunda persona*. Barcelona: Ed. Herder, 1992, p. 23.

<sup>189</sup> “El tú narrativo me vuelve, de inmediato, yo-otro. Pues bien, Felipe, el protagonista, un historiador joven, es un hombre sin ocupación precisa, un desempleado lleno de posibilidades que no se concretan, un hombre

aprendizaje en el espacio (la casa); al relatar su propia historia, Montero brinda la posibilidad al sujeto (lector) de re-pensar sobre sí mismo, sobre la búsqueda de la identidad, impulsándolo a buscar, a socavar nuevos horizontes para adquirir nuevos y diferentes conocimientos.

Felipe es el personaje historiador que, en el fondo, desea obtener una nueva vida, diferente a la que lleva; al leer el anuncio en el periódico, Felipe imagina que es a él a quien se solicita: “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”<sup>190</sup>. Este personaje desea salir del mundo a obtener nuevos aprendizajes que lo ayuden a construirse, a instruirse; por eso al acudir al llamado, antes de entrar en la casona, se despide de ese mundo indiferenciado. Al acudir al llamado, Montero pasa de ser un extraño a formar parte de esa nueva familia<sup>191</sup> olvidada en el pasado. Felipe, al ingresar a esta casa, debe desde el inicio adaptarse a los diferentes saberes que en ese lugar se encuentran, comenzando por la oscuridad, que es algo que el héroe (Felipe) debe comprender y adecuarse; por medio de los sentidos el personaje se deberá guiar.

Felipe es un joven historiador que tiene una inestabilidad de identidad, pero, al estar en esta casa, poco a poco se irá reconociendo junto con los demás personajes; Felipe se hace otro, un nuevo sujeto que reemplazará ese papel vacío en la historia del pasado, que el general Llorente dejó tras su muerte. Al comenzar el viaje Felipe iniciará su aprendizaje, se trasladará hacia la oscuridad, donde su única guía son los sentidos, los cuales lo conducirán hacia los recintos (aulas) donde encontrará a los demás personajes (aprendices) en la historia para comenzar su discernimiento.

El escenario, al que Felipe acude, es extraño e insólito, está sumergido en un pasado que nunca muere, una historia que es el verdadero maestro de ese espacio lleno de significaciones. Felipe, al establecer contacto con la señora Consuelo, comienza a percibir un nuevo mundo antagónico; la señora Consuelo desea que el joven historiador permanezca en aquel sitio para que cumpla con el trabajo asignado; la tarea de Felipe es la de reconstruir las memorias del general Llorente, esposo de la viuda Consuelo, memorias que están olvidadas junto con su recuerdo. Consuelo idea un sustituto para la realidad que le es hostil, en donde la fantasía hace volver a su marido a la vida y su juventud es eterna. Por

---

por tanto sumido en la identidad inestable. Una criatura como tantísimas otras en la sociedad moderna; como tantísimas más en un país como México. Y he aquí que este hombre, que acude movido por un anuncio en el periódico, es un retrato hablado suyo”. PRIETO, Francisco. *Realidad social de México*. En: *La obra de Carlos Fuentes: Una visión Múltiple*. Op. Cit., p. 360.

<sup>190</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 11.

<sup>191</sup> “El extraño sufre una metamorfosis y se convierte en cómplice”. MÉLICH, Joan-Carles. *Del extraño al Cómplice. La educación en la vida cotidiana*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1994, p. 15.

eso Consuelo busca aprender de ese nuevo sujeto, que posee la juventud anhelada para que regrese su esposo. Las memorias del general Llorente son el medio de aprendizaje primordial para Felipe, porque ellas contienen las verdades de la historia que permanece oculta, extraña y olvidada<sup>192</sup>.

Felipe tiene a su alrededor herramientas de aprendizaje de un nuevo mundo, pero, a pesar de la simbología, no comprende, por eso: “el ser hispanoamericano, -según Fuentes- a pesar de estar supuestamente educado, desconoce los símbolos que se le presentan para informarle y, por lo tanto, deambula sin sentido en busca de una identidad que nunca ha de encontrar debido a su propia ignorancia. Sólo cuando el ser humano esté bien informado de los valores antiguos, tanto universales como nativos, podrá caminar sagazmente hacia el futuro. Si no, quedará condenado a alimentar incautamente los deseos voraces de la madre terrible, el lado malévolamente del elemento femenino, sea esta la ignorancia a las nociones imperialistas que han devorado a Hispanoamérica a través de las centurias”<sup>193</sup>; Felipe debe permanecer un tiempo en la casa para comprender la simbología que se le presenta.

Al asignarle el trabajo a Felipe, la señora Consuelo confía en el saber de Felipe: “-Y el propio general, ¿no se encuentra capacitado para...?. -Murió hace setenta años, señor. Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas. Antes de que yo muera. -Pero... -Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa...”<sup>194</sup>. Felipe posee un conocimiento preliminar del mundo exterior del que vino; éste le sirve para sumergirse en el extraño mundo del pasado. En el nuevo aprendizaje se vincula a todos los personajes y al finalizar el relato ellos cambiarán, asimilando así el nuevo conocimiento, que es el pasado.

Felipe, a pesar de su interés por adquirir un nuevo conocimiento, duda en permanecer en aquel lugar: “-Quizás señora, sería mejor que no la importunara. Yo puedo seguir viviendo donde siempre y revisar los papeles en mi propia casa...-Mis condiciones son que viva aquí. No queda mucho tiempo. -No sé... -Aura...”<sup>195</sup>. Al conocer a la joven, el personaje sin dudar acepta la permanencia en la casa; es así como Consuelo retiene a Montero, utiliza a su doble, que es un personaje dotado de belleza y juventud, un nuevo sujeto para el

---

<sup>192</sup> “El escritor contemporáneo de nuestros países ha trabajado cerca de estas exigencias: escribe todo lo que la historia no ha dicho o jamás será dicho. Recuerda que *somos* lo que *hemos sido*: somos responsables del pasado y si olvidamos este deber, tampoco seremos responsables del presente hoy o del futuro un día. De esta manera, hemos de encontrar nuestra identidad en el presente, pues es en el presente donde realmente existe el pasado y el futuro”. FUENTES, Carlos. *La tradición Literaria Latinoamericana*. En: *La obra de Carlos Fuentes: Una visión Múltiple*. Op. Cit., p. 26.

<sup>193</sup> MAGRÁNS, Ramón. *La llamada de la madriguera. Aura*. En: *La obra de Carlos Fuentes: Una visión Múltiple*. Op. Cit., p. 65.

<sup>194</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 17.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 18.

aprendizaje de la historia. Aura es el personaje que conducirá a Felipe hacia un nuevo y enigmático mundo. Felipe inmediatamente siente atracción por la joven; el amor es un complemento del hombre, por ello Felipe siente el deseo de avanzar hacia un nuevo aprendizaje que hará que él se encuentre consigo mismo.

A medida que el héroe (Felipe) permanezca en la casa, su aprendizaje avanzará, reconociendo un nuevo espacio: “Has aprendido, el camino. Tomas el candelabro y cruzas la sala y el vestíbulo. La primera puerta frente a ti, es la de la anciana”<sup>196</sup>. Como primera lección Felipe deberá aprender a moverse en el escenario (la casa), que es el sitio donde adquirirá todo el conocimiento.

Los personajes de la historia adquirirán nuevos saberes; por medio de los diálogos y el contacto con el espacio (la casona), comprenderán el mundo en que se hallan superfluos: “Es la necesidad de saber lo que hacen los demás (otra forma de curiosidad) para asociarse a su actividad o asociarles a la suya propia. Se trata de la necesidad de intercambiar los conocimientos, para beneficiarse de los que los otros dominan, pero también para convencerlos o tomarles como testimonio de lo que uno mismo domina”<sup>197</sup>. Los personajes, a través de las interrelaciones entre ellos, se brindan la posibilidad de aprender y de intercambiar saberes, para lograr encontrarse a sí mismos junto con el otro.

El personaje Aura será la persona que le enseñará a Felipe acerca del amor y la unión de pareja; Felipe, igual, corresponderá a ese sentimiento, brindándole a Aura su propio conocimiento: “En la novela de Fuentes la entidad Consuelo-Aura constituyen el elemento codificador del poder de la naturaleza. Son ellas las que atraen, entrenan e incorporan a Felipe en el mundo fantástico de la casa de la calle Donceles. Con ellas y por ellas, Felipe aprende a volar un poco en alas del deseo y de la imaginación infinitos, y de su ser pasivo observador y mero «anotador» de la historia, se convierte en actor y creador de la misma”<sup>198</sup>. Así Felipe, al sumergirse y establecer contacto con la casa, el tiempo, los personajes y la historia se recrea como parte de ellos y para ellos. El conocimiento o aprendizaje se da en el quehacer diario, en el recinto donde el sujeto se encuentra, en el camino de las vivencias.

Al comenzar el trabajo asignado (las memorias del general Llorente), Felipe empieza a reconocer un nuevo conocimiento, que es la historia de un tiempo pasado, extraño y mítico. El general Llorente es un personaje en la historia pasada, sus escritos revelan ese mundo ambiguo que en un primer momento desconoce Felipe. En la lectura del primer folio Felipe sabe y desea mejorar ese estilo: “El francés del general Llorente no goza de las excelencias

---

<sup>196</sup> Ibid., p. 25.

<sup>197</sup> NOT, Luís. Op. Cit., p. 41.

<sup>198</sup> ROJAS, Lourdes. Op. Cit., p. 79.

que su mujer le habrá atribuido. Tu dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados”<sup>199</sup>. Es así como Felipe establece un nuevo vínculo con el pasado, su pasado; por medio de las memorias, el héroe vislumbrará su identidad, porque la lectura es el medio, la clave para entender ese mundo; todas las incertidumbres y dudas serán aclaradas por medio de la historia del general Llorente.

Por eso la casa de Consuelo es el sitio de aprendizaje, porque se encuentran símbolos que verifican el pasado que se debe recordar: “Te asomas al corredor; Aura camina con esa campana en la mano, inclina la cabeza al verte, te dice que el desayuno está listo. Tratas de detenerla; Aura ya descenderá por la escalera de caracol, tocando la campana pintada de negro, como si tratara de levantar a todo un hospicio, a todo un internado”<sup>200</sup>. La campana simboliza el despertar de conciencia; por eso Aura siempre hace sonar la campana, para que Felipe recuerde que está en un mundo oculto. El aprendizaje que le es brindado al héroe (Felipe) no lo percibe de inmediato, todo es un proceso para que él descubra y entienda el mundo en el que se halla inmerso. Al notar Felipe con detenimiento las extrañas cosas que suceden en la casona, comienza a interrogarse, a buscar respuestas; los folios serán la ayuda para el aprendizaje y el entendimiento.

Aura es el personaje que seduce al héroe (Felipe), para complementarse como pareja, y los dos jóvenes establecen vínculos, interrelaciones que ayudan a cumplir el designio del pasado que debe renacer. La pareja<sup>201</sup> simboliza el pasado olvidado; los jóvenes realzan, vivifican la historia, renacen los conocimientos y se transforman para comprender y aceptar su nuevo mundo. Consuelo, con la ayuda de Aura, conducirá a Felipe hacia el pasado: “Felipe pasa por un aprendizaje de las leyes de la casa y si fuera de ella había sido un maestro, cambia desde el primer momento en alumno hasta llegar a ser el aprendiz de la maestra-bruja. Consuelo y Aura se presentan como las guías de Felipe que dócilmente se deja conducir por ellas en la obscuridad de la casa que lo vuelve simbólicamente el invidente que necesita de los ojos que sí saben ver”<sup>202</sup>. Es así como Felipe se convierte en el sucesor del general Llorente y forma la pareja: Felipe y Consuelo.

Felipe es el personaje que posee un conocimiento anterior, pero al enfrentarse a un nuevo y extraño aprendizaje se estanca, duda de los símbolos que le son dados y no consigue

---

<sup>199</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 29.

<sup>200</sup> Ibid., 30.

<sup>201</sup> “Felipe y Consuelo juntos a través de Aura recorren casi todos los tipos de relaciones entre hombre y mujer, y si se toma en cuenta las que sostuvieron Llorente y Consuelo, las posibilidades de relacionarse heterosexualmente se agotan. La relación amorosa reviste el matiz incestuoso en la unión de la pareja como cuando sus términos están separados por el tiempo; Consuelo y Llorente son hija/padre; Consuelo y Felipe: madre/hijo. Aura y Felipe son, primero, la dama y el caballero y después esposo/esposa; amante/amado como lo fueron Consuelo y Llorente”. GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., p. 136.

<sup>202</sup> Ibid., p. 137.

interpretarlos, su aprendizaje es lento; sólo con la interacción con los demás participantes logra comprender las cosas del pasado.

Tras la unión amorosa entre los jóvenes, Felipe queda aún más inmerso en ese mundo y Aura por medio de las palabras le confirma el papel que debe comenzar a cumplir: "Eres mi esposo. Tú asientes: ella te dirá que amanece; se despedirá diciendo que te espera esa noche en su recámara"<sup>203</sup>. Por medio del acto sexual, Felipe acepta su nuevo rol de esposo en la historia del pasado.

Consuelo es el personaje que proyecta el conocimiento de la experiencia; a ella no le importa que el proceso de adaptación de Felipe sea lento, porque sabe que al final, el comprenderá ese nuevo conocimiento: "Quieren que estemos solas, señor Montero, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad, se han olvidado de que en la soledad la tentación es más grande. –No la entiendo, señora. –Ah, mejor, mejor. Puede seguir trabajando"<sup>204</sup>. Felipe, a medida que se encuentre con su propio yo, va a comprender todo el entorno al que está sujeto; al igual, Consuelo aprenderá y aceptará su condición en el tiempo, develando su propia identidad.

Al presenciar directamente los hechos extraños que los demás personajes realizan, Felipe se refugia en los sueños, que le sirven como guía para su aprendizaje: "Felipe, en este mundo de ensueño, está aprendiendo verdades que el mundo a la luz del día de lo consciente puede ocultarnos. *La vida es sueño*: el hombre aprende de sus sueños y los mismos sueños revelan una parte frecuentemente oculta y fundamental de la realidad"<sup>205</sup>. A pesar de que los sueños de Felipe son aterradores, estos le enseñarán la verdad que se oculta. Al tener el segundo contacto con Aura, se irá re-velando la verdadera apariencia de la joven, la propia personalidad, su propio yo: "Parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido (...)"<sup>206</sup>; reconocerse como el otro que ya es parte de él, es su nueva familia; las identidades de los personajes se van manifestando, el pasado va recobrando fuerza para que la historia se vuelva presente.

Entonces el amor aparece como un medio de "comunicación" y de "trascendencia", libera al hombre de la soledad y le permite acceder a un nuevo estado mediante su realización en otro<sup>207</sup>. Felipe, al conocer y estar en contacto con Aura, logra adquirir un conocimiento de sí mismo. Después de la unión sensual de la pareja, Felipe se irá sintiendo diferente, ya no

---

<sup>203</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 36.

<sup>204</sup> Ibid., p. 38.

<sup>205</sup> DURÁN, Gloria. Op. Cit., p. 54.

<sup>206</sup> FUENTES, Carlos, Op. Cit., p. 40.

<sup>207</sup> ORDIZ, Francisco Javier. Op. Cit., p. 111.

será el mismo, el amor lo volverá otro<sup>208</sup>: “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”<sup>209</sup>. Desde ese momento Felipe siente el cambio que se ha obrado en él; al establecer relaciones con los participantes de la casa todo el mundo de Felipe cambia, él se hace otro porque se sumerge en una historia oculta, de la cual será parte, será uno de ellos; así la historia del pasado renace con Felipe, al igual que la pareja original de esta historia: “Los jóvenes son los dobles de los viejos, pero al mismo tiempo son hijos de éstos; Consuelo y Llorente son respectivamente padre y madre de Felipe y Aura, pero como los hacen vivir de nuevo son también padre y madre de sí mismos, es decir, Aura y Felipe son los progenitores de los reencarnados Consuelo y Llorente, la pareja original”<sup>210</sup>. El tiempo y el pasado son los verdaderos maestros de la pareja; todo el escenario está rodeado de conocimiento y aprendizaje para que la pareja interprete y comprenda el nuevo mundo siniestro (*umheimlich*); Felipe se convierte en un historiador de la historia oculta; junto, a su lado Aura, que acepta al final ser ella misma: Consuelo.

El héroe (Felipe), al leer el último folio, descubre la verdad; la historia pasada vuelve a transcurrir, y así todas las incertidumbres se aclaran ante Montero, que aceptará su nueva vida en el tiempo y espacio. Montero es ahora parte de la historia: “Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, la imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú”<sup>211</sup>. Las memorias del general Llorente sirven para que Montero se reconozca en el tiempo y en la historia; él ha renacido de nuevo, como el ave fénix, desde las cenizas, cenizas que provienen del pasado, de su propio pasado. Felipe se realiza en otro, se transforma, el conocimiento hace de él un nuevo sujeto. El re-conocimiento de su propio yo, con el otro, llevan a encontrarse con el verdadero ser que se ha olvidado con el tiempo. Al interactuar con el medio el hombre se hace otro, aprende nuevas cosas que forjan el destino y la vida del individuo.

Al encontrar la identidad, Felipe deja atrás el mundo exterior: “No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado por 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...”<sup>212</sup>, entonces, Felipe comprenderá el nuevo conocimiento de ese mundo oculto y extraño.

---

<sup>208</sup> “El amor es uno de los más claros ejemplos de ese doble instinto que nos lleva a cavar y ahondar en nosotros mismos y, simultáneamente, a salir de nosotros y realizarnos en otro: muerte y recreación, soledad y comunión”. PAZ, Octavio. Op. Cit., p. 182.

<sup>209</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 50.

<sup>210</sup> GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Op. Cit., pp. 136-137.

<sup>211</sup> FUENTES, Carlos. Op. Cit., p. 57.

<sup>212</sup> Ibid., pp. 57-58.

Tras el paulatino “descubrimiento” y el asombro consiguiente llega el “conocimiento” y el acceso a un grado superior de conciencia que permitirá al personaje trascender su “mundo profano” para integrarse de lleno en un “mundo sagrado”<sup>213</sup>. Felipe se dirige al nuevo mundo para representar el papel del historiador muerto (general Llorente), el pasado como parte del hombre; es el conocimiento adquirido en el sitio sagrado y mítico que forma parte de la identidad de los personajes; el pasado es algo suspendido en el sujeto, una parte del aprendizaje a través de la vida.

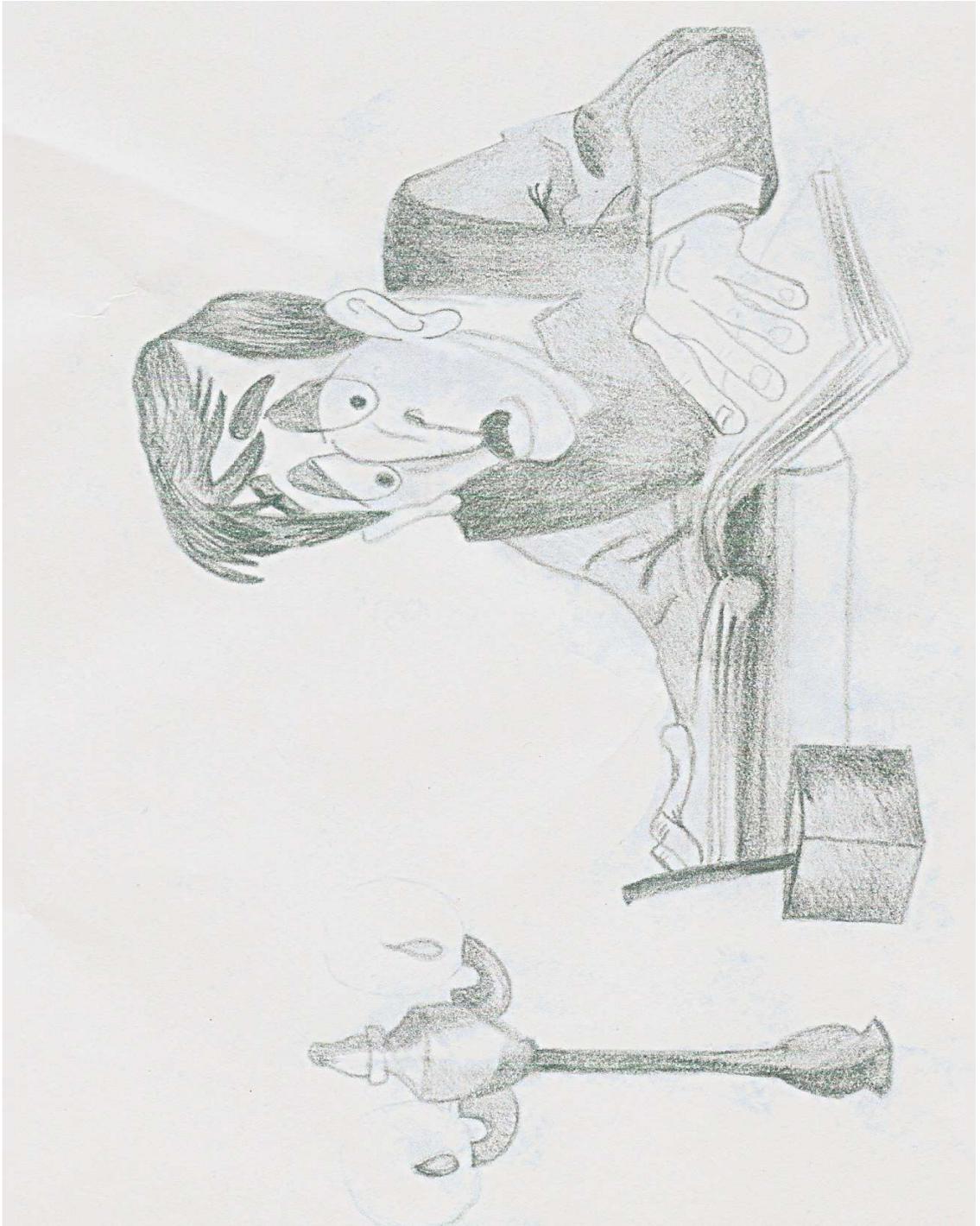
La obra de Fuentes es también una especulación sobre el hombre, su realidad más profunda y sus pautas de comportamiento. Para el escritor, el ser humano es portador de una serie de facultades desconocidas y negadas por el mundo de hoy. “La realidad” es en la actualidad un concepto de acuñación burguesa, que se confunde con los procesos de observación científica o empírica; pero el hombre es mucho más: en su interior se encuentra toda la historia de la especie humana, todos los conocimientos acumulados durante siglos, todos los mitos y creencias que han movido al mundo, en todos los tiempos y todos los espacios; sin el conocimiento y la potenciación de esa “otra cara”, exponente de una “segunda realidad” negada por el logocentrismo contemporáneo, el hombre será un ser incompleto, ignorante de su historia y víctima fácil de la superestructura de poder. El ser humano es asimismo depositario de una serie de factores contrapuestos: encierra en su interior una violencia congénita que ha de ser canalizada y dirigida y que en ocasiones da lugar a crímenes sin sentido o a estallidos sangrientos, pero también es capaz de sentir amor hasta el punto de convertir el acto amoroso en una verdadera ceremonia de comunión para entregarse totalmente al otro<sup>214</sup>. En la obra de Carlos Fuentes se proyecta un enfoque educativo por medio de la historia y de los personajes, presente y manifiesto durante toda la historia; es así como el pasado, el amor, la identidad, la muerte etc., son parte del aprendizaje y conocimiento del hombre en la vida. Los personajes de *Aura*, en el proceso de la historia, van descubriendo la verdad: “La <<verdad>>, *alétheia*, no es un producto o un resultado, sino un proceso, una acción, la acción de *desocultar*. Aquello que yace oculto es el <<ser>>. Saber, entonces, es alcanzar el ser, *desvelarlo*”<sup>215</sup>. Esa verdad es un aprendizaje que lleva al hombre a realizarse por medio del otro y con el otro.

---

<sup>213</sup> ORDIZ, Francisco Javier. Op. Cit., p. 111

<sup>214</sup> Ibid., p. 234.

<sup>215</sup> MÉLICH. Joan-Carles. Op. Cit., p. 39.



*Figura 12. Felipe Montero. Dibujo. Ángela María Quintana*

## 5. CONCLUSIONES

- El cuento fantástico, al igual que la novela corta (“Aura” de Carlos Fuentes), tiene características del siglo XIX, en la que se genera un repertorio de motivos y efectos propios de la novela gótica inglesa, con sus fantasmas e imágenes crueles y pavorosas. “Aura” de Carlos Fuentes se opone al racionalismo y en esa oposición exalta la sinrazón, las fuerzas oscuras y misteriosas; lo fantástico surge a partir de esa inclinación por lo velado, por lo oculto y misterioso, por lo irracional y por lo imprevisible, inclinación propia del pensamiento romántico. Es así como en esta novela, que rescata lo “gótico”, lo ominoso se produce perfectamente.
- Dentro del denominado Boom de las letras latinoamericanas, Carlos Fuentes -al igual que García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar- oscila entre la ruptura y la continuidad de la tradición occidental, como búsqueda para resolver los conflictos generados por la necesidad de representación y el mandato de originalidad. Escritura y lectura son operaciones constitutivas de la literatura, sometidas a los cambios históricos; un autor puede utilizar máscaras para firmar dentro de la obra, pero, como señala Maurice Blanchot, en el momento en que la concluye, se ausenta, se convierte en fantasma cediendo el lugar al lector.
- Ciertas escrituras, como las de Carlos Fuentes, revelan resistencias del autor a abandonar la obra a su suerte. Intentan, desde el acto mismo de la producción, señalar itinerarios de lecturas, delineando un autor y un lector. Su narrativa “escribe”, o mejor inscribe, su lectura, en un intento soterrado de eliminación de la distancia crítica de lectura que pregona. A esta fuerte voluntad de control de la recepción se une su actitud de “consagrador” de un canon novelesco hispanoamericano. Carlos Fuentes no es un artesano de la literatura, un escritor de oficio, sino un artista, capaz de múltiples desdoblamientos, de bautizar nuevas e ignoradas realidades, de hallar belleza en el horror, de producir deleite, cualidades, que se manifiestan, quizá como en ninguna de sus creaciones, en “Aura”, novela que se desarrolla envolviendo al lector bajo una atmósfera sombría, extraña y siniestra.
- “Aura”, desde la categoría de lo siniestro, abre paso para considerarla una novela siniestra en todos sus aspectos discursivos; desde su comienzo el narrador conduce por la senda del misterio, que genera incertidumbres veladas desde la dimensión discursiva del narrador. Carlos Fuentes en su narrativa muestra que “Aura” es una novela inigualable, desde su aspecto estructural y estilístico; lo anterior lleva a re-pensar e interpretar la obra no tan sólo como un universo verbal sino también como un universo literario y vivencial.

- Se ha tratado el tema de lo siniestro en “Aura” en todas las formas discursivas -literarias, descubriendo un sin fin de posibilidades que hacen de esta una novela perfecta y macabra, logrando así excavar profundamente en el relato para dar una interpretación amplia en el ámbito de lo siniestro. La investigación, desde un enfoque educativo -más concretamente a través del análisis de los personajes-, plantea el tema del aprendizaje y del conocimiento, donde el lector es aprendiz en el mundo de la literatura y de la vida; las ideas que se proponen en torno a la educación llevan a seguir explorando el ámbito educativo en la literatura.

- Leer la obra de Carlos Fuentes implica dar un inicio a un proceso de enriquecimiento y de aprendizaje; “Aura” es una novela que aporta al lector-espectador una realidad de un mundo oculto, un mundo que es el pasado, la historia y la identidad que el hombre ha olvidado (mitos perdurables). Por medio de sus ficciones, Fuentes muestra en sus obras una realidad disfrazada que posibilita la opción de des-velar, de investigar, de entender y comprender el mundo, entendiendo que la literatura es un acto creativo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD CUESTA, José Manuel. La escritura del instante. Una poética de la temporalidad. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- BAJTIN, Mijaíl. Problemas de la poética de Dostoievski. México: F.C.E, 1986.
- CARO BAROJA, Julio. Las brujas y su mundo. Madrid: Alianza editorial, 1966.
- BÉGUIN, Albert. El Alma Romántica y el Sueño. Bogotá: FCE, 1994.
- BERISTÁIN, Helena. Análisis Estructural del Relato Literario. México: Editorial Limusa, 2004.
- BOGOTÁ, Astrid Mireya y LÓPEZ, Julio César. "Focalization" tomado de Narrative Fiction: Contemporary Poetics (RIMMON-KENAN, Shlomith) en: Boletín. Narratologías, El relato: Focalización. Bogotá: Grupo de Investigaciones Narratologías del Seminario de Semiótica de la Universidad Nacional. Número 2. Agosto, 1988.
- CHATMAN, Seymour. Historia y discurso (La estructura narrativa en la novela y en el cine). Madrid: Taurus, 1990.
- CHEVALIER, Jean, y GHEERBRANT, Alain. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1988.
- DURÁN, Gloria. La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- FREUD, Sigmund. Obras completas, Vol. III. CIX. Madrid: Biblioteca nueva, 1984.
- FUENTES, Carlos. Aura. Bogotá: Editorial Norma, 1994.

GENETTE, Gerard. Figuras III. Barcelona: Lumen, 1989.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Georgina. Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes. México: El colegio de México, 1981.

HOFFMANN, E.T.A. El Hombre de la Arena. Bogotá: Panamericana Editorial, 2000.

MICHELET, Jules. La bruja. Barcelona: Editorial Labor, 1984.

KANT, Immanuel. Crítica del juicio. Barcelona: Ariel, 1990.

LÓPEZ de HERNÁNDEZ, María (Editora). La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple. Madrid: Ed. Pliegos, 1998.

LOVECRAFT. H. P. El horror sobrenatural en la literatura. México: Ediciones Fontamara, 1997.

MATTEI RAMÍREZ, Elsa Aida. La Narrativa de Carlos Fuentes (Afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo). Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1982.

MEIRIEU, Phillippe. Frankenstein Educador. Barcelona: Ed. Alertes, 1998.

MÉLICH, Joan-Carles. Del extraño al Cómplice. La educación en la vida cotidiana. Barcelona: Anthropos, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. De mi vida. Escritos autobiográficos de juventud (1856-1869). Madrid: Valdemar, 1997.

NOT, Luís. La enseñanza Dialogante. Hacia una educación en segunda persona. Barcelona: Ed. Herder, 1992.

SERRANO OREJUELA, Eduardo. Consideraciones sobre el narrador y el narratario en: Revistas Poligramas. Cali, Departamento de Letras. Facultad de Humanidades. Universidad del Valle. Número7. Enero-Diciembre, 1981.

ORDIZ, Javier Francisco. El mito en la obra Narrativa de Carlos Fuentes. Madrid: Universidad de Leon, 1987.

PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. México: F. C. E, 1967.

SULLÁ, Enric (Editor). Teoría de la novela (Antología de textos del siglo XX). Barcelona: Crítica, 1996.

TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México: Ediciones Coyoacán, 1999.

\_\_\_\_\_. Las categorías del relato literario. En: Análisis estructural del relato. Ed. Niebla, 1976.

TRÍAS, Eugenio. Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Debolsillo, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. Mito y pensamiento en la antigua Grecia. Barcelona: Ariel, 1983.