

Elementos fantásticos en "Aura" de Carlos Fuentes

Krtanjek, Maša

Undergraduate thesis / Završni rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:839364>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

Elementos fantásticos en *Aura* de Carlos Fuentes

Maša Krtanjek

dr. sc. Gordana Matić

Zagreb, julio 2024.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Fantastični elementi u *Auri* Carlosa Fuentes

Maša Krtanjek

dr. sc. Gordana Matić

Zagreb, srpanj 2024.

Índice

1. Introducción.....	1
2. Lo fantástico.....	1
3. El <i>boom</i> hispanoamericano.....	5
3.1. La novela total	8
4. Presentación de Carlos Fuentes	9
5. Presentación de <i>Aura</i>	12
6. Elementos fantásticos en <i>Aura</i>	13
6.1. Los personajes.....	14
6.1.1. Felipe Montero.....	14
6.1.2. Aura	16
6.1.3. Consuelo	17
6.2. El tiempo	19
6.3. El espacio.....	21
7. Conclusión.....	23
8. Bibliografía.....	24

1. Introducción

En este trabajo de fin de grado se presenta al escritor mexicano Carlos Fuentes y su obra *Aura*, en concreto los elementos fantásticos en su *nouvelle*. El trabajo está dividido en cinco partes. En el primer capítulo se explicará la noción de lo fantástico a través de los textos teóricos *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov y a través del artículo de David Roas «Lo fantástico en la narrativa española actual» del libro *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. Se hablará del uso de lo fantástico, de las diferentes definiciones, de las condiciones que se deben cumplir para que un texto se considere fantástico. Los capítulos que siguen abordan el *boom* hispanoamericano que surge entre los años 60 y 70 del siglo XX ya que Carlos Fuentes fue uno de sus principales exponentes. Nuestra presentación del *boom* se apoyará en el capítulo titulado «El *boom*: el centro, la órbita y la periferia. Episodios renovadores en Colombia y México. La literatura testimonial» tomado de la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Oviedo y en el «Capítulo IV. El *Boom* (I)» de la *Nueva narrativa hispanoamericana* de Shaw.

Además de Fuentes, se mencionarán otros escritores más destacados como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa que formaban parte del *boom*. También, se describirá el contexto histórico y social en el que surgió el *boom*. A través de la obra de Fuentes se explicarán las características innovadoras que empleaban los escritores del *boom* hispanoamericano.

Después, se introducirá al escritor Carlos Fuentes y se ofrecerá una breve introducción de su infancia, educación y sus empleos antes de dedicarse a la escritura de cuentos, novelas y ensayos. Se destacarán sus obras más importantes y se relacionarán con su vida y sus intereses. A continuación, se pasará a la presentación de su obra *Aura*. Se comentará la trama y la narración. En el análisis se identificarán los elementos fantásticos como el doble, los rituales mágicos y la reencarnación que se explicarán a través de los tres personajes principales, Felipe Montero, Aura y Consuelo. También, se analizarán el tiempo y el espacio en la obra que producen el efecto fantástico.

2. Lo fantástico

Para poder designar los elementos fantásticos en una obra, primero hay que entender a qué se refiere el concepto de «lo fantástico». En este trabajo se usarán las explicaciones de Tzvetan Todorov y de David Roas.

David Roas aclara que lo fantástico se empieza a usar más en la literatura porque los autores pueden representar «lo que nos escapa de la realidad y de la compleja interioridad del ser humano» (222). En *Introducción a la literatura fantástica*, tanto Todorov, como Roas, explican que lo fantástico se puede explicar en relación con lo real y lo imaginario. Todorov destaca la incertidumbre y la vacilación entre lo real y lo imaginario del lector, o a veces también del personaje, que produce el efecto fantástico. Roas sostiene que el hecho de que los acontecimientos sobrenaturales se ubican en el mundo del lector produce ese efecto fantástico porque confunden al lector. Su mundo deja de ser familiar y el lector vacila entre lo real y lo imaginario.

En cuanto a la definición de lo fantástico, Todorov explica que las definiciones son distintas porque existen diferentes criterios que se usan a la hora de definirlo (25-26). Un criterio es lo sobrenatural. Este término se puede usar para describir los acontecimientos, pero no el género porque es un término demasiado amplio. Otro criterio está relacionado con la experiencia del lector. Lo fantástico debe provocar el sentimiento de miedo en el lector, pero eso no se puede aplicar a todos los relatos fantásticos. Por último, un criterio es el propio autor. Los críticos analizan la intención del autor, es decir, por qué su obra es tal como es. Esto se llama “intentional fallacy”. Sin embargo, lo fantástico exige que el autor escribe de improviso. Dicho de otra forma, no existe la intención del autor de escribir algo que provoca incertidumbre.

Todorov destaca tres condiciones de lo fantástico (23). Una es que lo fantástico exige una manera específica de leerlo porque hay que creer que el mundo de los personajes es real. Todorov sostiene que «lo fantástico contiene numerosas indicaciones relativas al papel que habrá de desempeñar el lector» (64). El lector debe ir identificando las indicaciones de lo fantástico y no puede saber el final de antemano. Si el lector no vacila, no se produce el efecto fantástico. La segunda condición es que el personaje también puede vacilar, pero Todorov explica que esta condición es opcional, es decir, que no tiene que cumplirse. La última es la manera en que el lector interpreta el texto. La interpretación no puede ser ni alegórica ni poética porque, si el lector se decide por una interpretación de este tipo, sale de lo fantástico.

En relación con las explicaciones de los acontecimientos, según Todorov, existen dos explicaciones de lo fantástico en los tipos de cuentos que se dominan como fantásticos. Los

acontecimientos pueden tener causas naturales y sobrenaturales, y alguien tiene que elegir entre esas dos explicaciones. Cuando termina leyendo el relato, el lector puede decidir cuál de las explicaciones creerá y en ese momento sale de lo fantástico (19-20). Todorov sostiene que lo fantástico se sitúa entre lo extraño y lo maravilloso, es decir, ambos son limitados por lo fantástico (26). Por consiguiente, lo fantástico se puede explicar comparándolo con lo extraño y lo maravilloso. Todorov explica que las leyes de la realidad son suficiente para aclarar lo extraño, pero para lo maravilloso se necesitan nuevas leyes (31). Tzvetan Todorov distingue los acontecimientos en lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro. Los acontecimientos en el género que se denomina lo extraño se pueden explicar, pero igual son «increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos» y, además, «[l]a pura literatura de horror pertenece a lo extraño» (Todorov 35). Según Todorov, lo extraño cumple con una de las condiciones de lo fantástico que es provocar sentimientos, más precisamente el miedo. Las fuentes de lo extraño son coincidencias y «experiencia de los límites». Lo último quiere decir que los personajes y las situaciones son excepcionales y que los cuentos tratan de los temas tabú (35-36). Los acontecimientos sobrenaturales en lo fantástico-extraño tienen una explicación racional y por eso la crítica lo llamó «sobrenatural explicado» (Todorov 33). Las explicaciones que pretenden reducir lo sobrenatural son el azar o la coincidencia, el sueño, las drogas, las supercherías, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos y la locura. Todorov identifica dos grupos de excusas: un grupo son las excusas de que no hay acontecimiento sobrenatural, es decir, solo es «imaginación desordenada», y el otro que los acontecimientos realmente tuvieron lugar y tienen explicación racional (34).

Por otro lado, tenemos lo fantástico-maravilloso donde se admite lo sobrenatural como explicación. Es el género más próximo a lo fantástico porque no se explica la existencia de lo sobrenatural, pero se diferencia en algunos detalles. Todorov sostiene que la metamorfosis no se puede explicar con las leyes de la naturaleza y que por eso pertenece a este género (40). Por último, en lo maravilloso puro, los acontecimientos no provocan reacciones ni en el lector ni en los personajes, sino que su característica es «la naturaleza misma de esos acontecimientos» (Todorov 40). Es decir, los acontecimientos no se entienden como algo sobrenatural sino que se naturalizan y parecen verosímiles.

En «Lo fantástico en la narrativa española actual», David Roas habla de los aspectos de la poética fantástica en la nueva narrativa fantástica. Un aspecto es la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad. El protagonista identifica algunas alteraciones de la realidad que le

ayudan a darse cuenta de que «se ha producido el deslizamiento definitivo hacia otra realidad» (Roas 222). El personaje se siente perdido y nunca llega a comprender ese deslizamiento porque es imposible. Roas sostiene que eso produce un efecto fantástico. El segundo aspecto son las alteraciones de la identidad. El personaje es «un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir» (Roas 225). Trata de adoptarse a un nuevo mundo, pero a veces se transforma en otro ser o desaparece. Roas también habla del desdoblamiento, o más bien él llama esos seres «bifurcados». Es decir, una persona se divide en dos y cada una vive su vida. Los relatos que tratan el tema del doble también hacen reflexionar sobre la identidad que a veces se pierde. Roas explica que los protagonistas muchas veces son testigos de la metamorfosis o ellos solos la experimentan. Puede ser que se conviertan en animales o intercambien identidades. El tercer aspecto son las voces del otro lado que son seres que han cambiado realidades y ahora narran sus historias. Puede ser que regresaran «del más allá» o sufrieran metamorfosis. Estamos acostumbrados a que el personaje que narra sea un ser humano, pero también puede ser un ente imposible, aunque «[d]arle voz al ser imposible supone una radical transgresión de una de las convenciones tradicionales de lo fantástico» (Roas 228). Eso es porque los seres imposibles son siempre quienes empiezan conflictos y se perciben como peligrosos, pero, si ellos narran, pueden hasta humanizarse. El último aspecto es el humor que participa en lo fantástico. Roas explica que se usan la ironía y la parodia para «potencia[r] el efecto distorsionador del relato» (230). Nos podemos reír de un acontecimiento que parece imposible hasta que empezamos a sentir la inquietud que siente el personaje al ver que su mundo cambia.

El lenguaje es también importante en la producción del efecto fantástico. Roas afirma que «la transgresión fantástica tiene lugar en el plano de la enunciación» (228). Todorov también habla de este punto y tiene una perspectiva similar a Roas porque explica que lo sobrenatural tiene su origen en el lenguaje porque solo con el lenguaje se puede designar algo que no está presente.

También hay que tener en cuenta al narrador. En la mayoría de los casos es en primera persona. Todorov destaca que el motivo es para que los lectores se puedan identificar con el protagonista. También, en estos casos, es imposible demostrar la veracidad del enunciado. En otras palabras, el protagonista puede decir la verdad de lo sucedido o mentir, y no hay manera de confirmarlo ni de negarlo (Todorov 60). Esta vacilación entre la verdad y la mentira que causa el narrador es justo lo necesario para provocar el efecto fantástico.

Otro aspecto en los relatos fantásticos es la transformación del tiempo y el espacio que, según Todorov, no son iguales a los de la vida cotidiana. El tiempo parece «suspendido, se prolonga

mucho más allá de lo que se cree posible» (87). El tiempo y el espacio siguen otras reglas en lo fantástico porque las leyes de mundos imaginarios son diferentes a los del mundo real.

3. El *boom* hispanoamericano

El *boom* hispanoamericano no es un movimiento ni una corriente literaria, sino un fenómeno de la popularización de la literatura hispanoamericana que surgió entre la década de 1960 y de 1970. Es también un fenómeno mercadotécnico. Donald Shaw explica que «[e]xiste la tentación de considerar las novelas como simples bienes de consumo y de explicar el [*boom*], al menos en parte, por factores de mercado» (237). Las casas editoriales españolas empezaron a publicar obras de escritores latinoamericanos. Otro punto que Shaw destaca es que el gusto del público es importante. Explica que, para trascender los límites de zonas geográficas o de una lengua, hay que cumplir ciertas condiciones. Muchos creadores deben aparecer y «el nivel cualitativo de sus creaciones debe superar el nivel normal» (238). Si no se cumplen estas condiciones, los movimientos no tienen tanto éxito, es decir, no salen del país en que nacieron. Además, Oviedo explica que los escritores del *boom* no desaparecieron por «su capacidad para renovarse y proponerse ambiciosos retos» (300). Esos escritores siguieron escribiendo obras interesantes e importante después del *boom* y por eso sobrevivieron.

Además de las casas editoriales y su influencia en la popularidad de los libros, hay que explicar también el marco histórico y social en que surgieron estos libros. Después de la Segunda Guerra Mundial empezó la Guerra Fría que fue un enfrentamiento entre los dos bloques principales de la Segunda Guerra Mundial. El líder del bloque Occidental fueron los Estados Unidos y del bloque Oriental fue la Unión Soviética. La Guerra Fría influyó en la política y la economía de los países latinoamericanos. Los bloques competían por la influencia en los países. La Revolución cubana fue un movimiento que provocaron la dictadura de Fulgencio Batista en Cuba y los Estados Unidos que se entrometían en la política de Cuba. La revolución fue un movimiento comunista que terminó en 1959 con la llegada de Fidel Castro al poder y tuvo repercusiones nacionales e internacionales. Se pensaba que era algo bueno y les dio esperanza a los pueblos hispanoamericanos porque disminuyó la influencia imperialista de los Estados Unidos. Después de la Revolución cubana, en otros países también hubo cambios de régimen. Perú, Chile y Argentina terminaron convirtiéndose en dictaduras militares. No se toleraba a los opositores del régimen y mucha gente tuvo que exiliarse del país, por ejemplo, los escritores

que escribían sobre el estado de sus países para que más gente conociera lo que sucedía. La nueva novela surgió de la disidencia, explica Shaw. Los escritores trataban de concienciar la injusticia y la opresión y hacer que el lector reflexionara sobre el mundo en que vivía. Consideraban que eso era su obligación. También, los escritores estaban otra vez interesados en el lenguaje y en su función social y psicológica.

«Los nuevos novelistas», como los llama Shaw, escriben novelas revolucionarias y por eso son exitosas. Los escritores fueron influenciados por los modernistas y los vanguardistas. En primer lugar, se ve la influencia del surrealismo que «ha ido socavando los fundamentos de la cómoda visión tradicional que permitía al escritor la ilusión de presentar las cosas ‘tales como son’» (Shaw 239). Los surrealistas escriben o representan sus sueños en sus obras. Otra influencia viene del escritor argentino Jorge Luis Borges que «desbrozó el camino que se aleja de la representación directa de la (supuesta) realidad, pero que vuelve a lo humano por medio de la fantasía» (Shaw 239). Como se ha explicado en el capítulo anterior, hay muchas definiciones de lo fantástico dependiendo de las características que se toman en cuenta. En *Nueva narrativa hispanoamericana*, Shaw distingue el «realismo fantástico» de Borges, Cortázar, Fuentes y Donoso, y el «realismo mágico» de Asturias, Carpentier y García Márquez. El «realismo fantástico» está relacionado con los románticos alemanes, ya que se pone más énfasis en la imaginación del individuo que trata de descubrir la realidad que no se puede percibir con los sentidos, y el «realismo mágico» está relacionado con la mentalidad indígena americana y su visión mítica, y una realidad extraña (Shaw 240). Dichos realismos surgieron como reacciones contra el realismo tradicional.

Además, Shaw explica que el tono en la narrativa latinoamericana moderna es pesimista porque «se pasa del *cuestionamiento* de la realidad convencional a la *negación* de la capacidad del hombre de dar razón unívoca de ella» (241). Es decir, el hombre entiende que la realidad es diferente pero no es capaz de explicarla con precisión y claridad.

Los escritores describen la realidad de diferentes maneras, explica Shaw. Afirma que la realidad es caótica y desintegrada y es lo que se refleja en la nueva novela. Unos escritores intentan ordenar la realidad cuando escriben, pero otros reflejan esa desintegración y caos. La objetividad y la comprensión son características fundamentales del realismo tradicional. Shaw aclara que en la nueva novela se trata de modificar la manera en que se ve la realidad e incluir «el irracional misterio de la existencia» (243-245). Sus características son el neindigenismo, el análisis de lo humano y la angustia que siente, «la fantasía creadora y la mitificación de la

realidad», y «enfatar los aspectos ambiguos, irracionales y misteriosos de la realidad y de la personalidad» (Shaw 244).

Otras características que están relacionadas con el pesimismo son el antirromanticismo, porque ya no confían en que el amor ayuda al individuo, la desvalorización de la muerte, ya que el mundo es como el infierno, y la insurgencia contra los tabúes relacionados con la sexualidad y la religión. Es necesario también destacar el humor y el erotismo. Hay tres tipos de humor en la nueva narrativa, según Shaw (246-247). Un tipo es el humorismo satírico que los autores usan para expresar su descontento con los políticos, el estado y la hipocresía de la burguesía. Otro tipo, en que la broma se usa en contextos graves, es lo bufo-trágico. El último tipo es el humor lúdico que es «químicamente puro, exento de toda preocupación social o existencial, y que brota directamente de la libre fantasía creadora» (Shaw 247).

En cuanto al erotismo, se explora y estudia más la sexualidad, con el énfasis en estudios de los comportamientos sexuales considerados no convencionales, como el incesto o la homosexualidad. Shaw sostiene que el erotismo «ahora está visto en el contexto de la orfandad espiritual del hombre» y que los autores escriben sobre ello porque «la enajenación [...] del amor normal simboliza no tanto la tendencia a buscar el conocimiento prohibido como la enajenación del hombre moderno de los valores positivos tradicionales» (Shaw 248). Pero en algunas novelas se usa para evitar sentir la angustia existencial o para criticar la burguesía.

En cuanto a la forma de la nueva novela, Shaw explica que se emplean nuevas técnicas (250-251). Estas tienen que ver con el tiempo, el espacio, el narrador, la estructura de la novela, y otros elementos empleados. El tiempo en la novela no tiene que estar en orden cronológico. El espacio realista se reemplaza con el imaginario. Puede haber múltiples narradores o narradores ambiguos. La estructura se enfoca más en el progreso espiritual del protagonista, o puede haber más estructuras para conseguir más versiones de la realidad. Por último, los elementos que se usan tienden a simbolizar algo.

Los representantes más destacados del *boom* son Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Julio Cortázar fue un autor argentino conocido por sus obras con efecto fantástico y su interés por los temas que explotan lo metafísico y la soledad. Su obra más conocida es *Rayuela* que es, según Shaw, una antinovela porque en ella no hay trama convencional, suspense, descripciones ni cronología propiamente dicha (103). El colombiano Gabriel García Márquez, que ganó el Premio Nobel en 1982, se considera uno de los autores principales del realismo mágico y su novela más famosa, *Cien años de soledad*, representa esta

poética. Mario Vargas Llosa es un escritor peruano que se diferencia de los demás por el hecho de usar nuevas formas expresivas que «no se emplean para desmontar la realidad, sino para acercar cada vez más al lector a una realidad social y humana que Vargas Llosa se propone a denunciar» (Shaw 140). Una de sus obras es *La ciudad y los perros*. La trama se sitúa en el Colegio Militar Leoncio Prado donde los jóvenes reciben formación escolar y tienen que aguantar la disciplina militar. Vargas Llosa critica la sociedad porque solo determinados valores se promueven y no se permite el desarrollo personal de los protagonistas.

3.1. La novela total

La novela total es un tipo de la novela que surgió en el ámbito del *boom* hispanoamericano. Se trata de novelas ambiciosas que intentan, a través de la narrativa, abarcar la complejidad del mundo y ofrecer una visión de cierta realidad desde distintos aspectos. Sosnowski sostiene que muchas novelas hispanoamericanas están arraigadas en su historia (757). Aun teniendo las raíces en la historia, no significa que deben leerse como «la verdad histórica» porque al final se trata de la ficción que pretende reconstruir «la historia a través de la ficción» (Sosnowski 754). Los escritores empiezan a aceptar que su territorio nacional es central y no periférico, y se ven más implicados en la política esperando cambios positivos. Las novelas que pretenden ofrecer una visión globalizada y amplia de la sociedad se leen como alegorías nacionales porque son «suma y clave de la fundación de una nación; propuesta que también puede ser anhelo y anuncio de porvenir» (Sosnowski 758). Los escritores pueden imaginar lo que ellos hubieran hecho diferente en el pasado. Están obsesionados con escribir sobre todo lo que pueden abarcar sin dejar huecos. Es decir, sienten el afán de totalidad.

Los representantes de la novela total son Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, Fernando del Paso y Mario Vargas Llosa. Según Sosnowski, la novela más importante de Roa Bastos es *Yo el Supremo* donde escribe sobre la historia de su país, Paraguay, e incluye el guaraní, lengua indígena de Paraguay, como una especie de protesta contra los conquistadores españoles (761). El escritor mexicano Fernando del Paso combina la imaginación y la verdad en sus escritos, uniendo el mundo mítico de los indígenas con la historia de México. Sus novelas totales son *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del imperio*. Otro autor que ha escrito novelas totales es Vargas Llosa. Sosnowski sostiene que sus obras tienen como temas principales el militarismo, la fascinación por el fanatismo y los cruces del poder (777). Una de las novelas

totales de Vargas Llosa es *La guerra del fin del mundo* donde recrea la guerra de Canudos que sucedió en 1897 entre los campesinos y los militares. En la novela se acerca el fin del siglo y el posible fin del mundo.

4. Presentación de Carlos Fuentes

Carlos Fuentes nació el 11 de noviembre de 1928 en Panamá. Su padre era diplomático y representaba a México en Panamá y después se trasladó a Washington. Carlos Fuentes pasó su infancia en Argentina, Chile, Brasil, Estados Unidos y otros países iberoamericanos. Fuentes llegó a México a los 16 años. En la Universidad Nacional Autónoma de México se licenció en Derecho. En 1950 se fue a Europa y se doctoró en estudios internacionales en Suiza. Trabajó en ese campo hasta publicar su primer libro *Los días enmascarados* y dedicarse a la escritura. En la década de los sesenta vivía en París, Venecia, Londres y México. Durante su vida, además de ser diplomático, ejercía la función del profesor de literatura en universidades mexicanas y extranjeras. En los años sesenta se hizo miembro del Colegio Nacional, institución que reúne a los científicos, artistas y literarios mexicanos más distinguidos, y fue embajador mexicano en Francia. Además de novelas y cuentos, escribía guiones para películas, obras de teatro y ensayos.

Oviedo afirma que Fuentes es «[...] más que un escritor: es un vocero de nuestra cultura y nuestra actualidad política» porque «[...] critica su política exterior y defiende los derechos de los trabajadores e inmigrantes mexicanos» (315). Fuentes era valiente en decir su opinión y posición sobre la actualidad sociopolítica de América y del mundo. También, decidió organizar y dar un nombre a su programa creador titulado «La Edad del Tiempo». Oviedo aclara que el programa de Fuentes se puede entender de dos maneras:

[...] por un lado, alude al tiempo histórico, que se mueve siempre entre espasmos impredecibles y violentos, dejando un rastro de sangre y muerte; por otro, al tiempo de los grandes mitos humanos, donde la destrucción es anuncio de un nuevo renacer, donde todo está o estará vivo en algún momento de ciclos e imágenes eternos como los que brinda el lenguaje de la novela y la poesía (316).

Para Fuentes, el tiempo es «una dimensión abierta a infinitas transfiguraciones, fantasmagorías y hechicerías que cuestionan o extienden nuestra percepción de la realidad» (Oviedo 316). En sus obras como *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* se nota que le gustaba experimentar con el tiempo. Así pues, Shaw aclara que en las obras de Fuentes dominan tres

temas que son, como ya se han mencionado, el misterio del tiempo, el problema de la identidad personal (y nacional), y la confusión y la ambigüedad que circundan la existencia humana (114). Los temas se comentarán y relacionarán con sus obras en los siguientes párrafos.

Es importante destacar algunas obras de Carlos Fuentes, ya que ayudan a entender sus intereses y aspiraciones. Su primer libro, *Los días enmascarados*, es una colección de seis cuentos publicada en 1954. Oviedo explica el simbolismo del título afirmando que «alude a los cinco días nemontani que, según el calendario azteca, abren un espacio vacío entre el fin de un año y el comienzo del otro» (317). Además, «[m]áscaras, dobles, espejos y espejismos son presencias obsesivas en su mundo imaginario» (317). Fuentes estaba interesado en descubrir su significado.

Su primera novela, *La región más transparente* fue publicada en 1958. Según Oviedo, la novela «[...] es un retrato ardientemente crítico de la realidad urbana de la capital mexicana, símbolo del fracaso general de la revolución y el surgimiento de una nueva burguesía nacional [...]» (317). Shaw en su *Nueva narrativa hispanoamericana* considera que esta burguesía nueva es «tan hipócrita y materialista como la del porfiriato» (109). La protagonista de la novela es la Ciudad de México después de la Revolución. Los personajes representados y sus conflictos son iguales a los del todo el país. Además de tratar sobre un tema importante para México en esa época, la novela es también importante por su narración porque «consolida las innovaciones en el arte de narrar» como «el tiempo dislocado, el fluir de la conciencia, las escenas simultáneas, los métodos del collage y del pastiche narrativo» (Shaw 110). También es notable el interés que Fuentes tenía por el cine.

La novela *La muerte de Artemio Cruz* es «la revisión total de una vida hecha desde la perspectiva de su muerte» porque empieza «con Artemio agonizado tras una operación quirúrgica» (Oviedo 319). Oviedo explica que «Fuentes juzga a toda una época, a todo el proceso revolucionario y a todo un país. Artemio Cruz es el emblema de la promesa y el fracaso de la historia mexicana moderna, de lo que pudo ser y no fue» (319). Artemio tomó tanto las buenas decisiones como las malas y ahora ya no es libre, tal como México. Shaw comenta que no es solo una novela sobre la Revolución mexicana, sino que es un excelente y completo estudio psicológico porque Artemio es un hombre complejo que se siente culpable y siente necesidad de justificarse (114). Además del tema importante que trata, la novela es significativa por la innovadora técnica narrativa, dado que Fuentes usa tres voces narrativas, donde solo una pertenece a Artemio quien narra su pasado en retrospectivo. Está a punto de morir y solo puede recordar su vida, es decir, no puede cambiar lo que pasó.

Otra novela en la que Fuentes escribe sobre la Revolución mexicana es *Gringo viejo*. El personaje principal es Ambrose Bierce, escritor y periodista estadounidense. Bierce formaba parte del ejército del revolucionario mexicano Pancho Villa y lo mató el general Arroyo, otro soldado del mismo ejército. Los dos soldados se hicieron amigos de Harriet Winslow que lleva su cuerpo a Estados Unidos diciendo que se trata del cuerpo de su padre. Shaw enfatiza dos temas dominantes en la novela que son el de atravesar una frontera y el del papel del padre. Cada personaje en la novela está buscando su identidad. Bierce lo encuentra en el ejército del otro país porque está decepcionado con el suyo. Harriet encuentra en Bierce el padre que no tenía, y descubre su esencia en las relaciones sexuales. En cambio, Arroyo no logra encontrar su propio ser, sino que se convierte en el estereotipo del caudillo revolucionario. Los tres personajes mueren, literal o metafóricamente, pero cambian unos a otros. Shaw sostiene que esa «transfiguración simboliza la posibilidad de una transculturación efectiva entre Estados Unidos y Méjico» (121). Es decir, las transformaciones que experimentan los personajes dan la esperanza de que lo mismo puede pasar entre los países.

Otra novela importante es *Cambio de piel*. Trata de cuatro personajes, Javier, Elizabeth, Franz e Isabel, que viajan en automóvil desde la Ciudad de México a Veracruz. Tienen que parar y pasar la noche en Cholula y ahí se describen sus personalidades a través de sus propios recuerdos. Shaw aclara que «[a] través de sus recuerdos y sus confesiones se llega a comprender su búsqueda angustiada de una nueva identidad» (115). Javier, Elizabeth y Franz no están satisfechos con sus vidas y quieren una renovación o un cambio de piel. Oviedo sostiene que «el libro empieza cuando termina: como una fiesta girando en la imaginación del lector» (324).

Terra Nostra es una de sus obras más famosas, pero a la vez una de las menos comprendidas. Oviedo explica que es «una enciclopedia de su propio saber novelístico» (326). Fuentes quería escribir sobre todo lo que sabía y lo que le afectaba al nivel emocional. Por eso, Oviedo comenta que esta novela quiere ser muchas cosas al mismo tiempo:

[...] una suma de mitos humanos; una reescritura de la historia; una interpretación de España; una reflexión americana; un ensayo disidente sobre la función de la literatura, el arte y la religión en el destino humano; una novela de aventura; un nuevo diálogo de la lengua; un examen del pasado; una predicción y un inmenso poema erótico (325).

La novela es un viaje por el tiempo porque trata del rey Felipe II que vivió en el siglo XVI. Su sueño es conquistar Latinoamérica de nuevo y lo consigue en 1999. También, en la novela se exhibe la opresión que sufren los indígenas por la conquista. Según Sosnowski, la novela tiene

su propia versión del pasado y exhibe una versión apocalíptica del futuro, y por esta actualización del pasado es una novela total (769).

Además de las novelas y los cuentos, Fuentes también escribía ensayos. *La nueva novela hispanoamericana* es una colección de doce ensayos: «Civilización y barbarie», «Revolución y ambigüedad», «¿Ha muerto la novela?», «La constitución borgiana», «La modernidad enajenada», «Un nuevo lenguaje», «El afán totalizante de Vargas Llosa», «Carpentier o la doble adivinación», «García Márquez: la segunda lectura», «Cortázar: la caja de pandora», «Juan Goytisolo: la lengua común» y «La palabra enemiga». En algunos de ellos hizo estudios de cinco escritores contemporáneos – Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cortázar y Goytisolo – y reflexionó sobre su importancia en la historia de la literatura.

Como ya se he mencionado, tenía interés por el cine y escribió varios guiones. Uno de ellos es para la película que se estrenó en 1967 y que es una adaptación de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. También, llegó a asumir el papel del libretista en la ópera *Santa Anna*.

Por sus logros literarios, Fuentes ganó varios premios. Por *Terra Nostra* recibió el Premio Rómulo Gallegos en 1977. También, recibió el Premio Nacional de Literatura de México, el Premio Real Academia Española de Creación Literaria, y el Premio Miguel de Cervantes en 1987, premio literario más prestigioso en el mundo hispano.

Carlos Fuentes falleció el 15 de mayo de 2012 en la Ciudad de México.

5. Presentación de *Aura*

Aura fue publicada en 1962 en México. Es una *nouvelle*, es decir, una novela corta, pero no tan corta como para ser considerada cuento. Por esta razón, en algunas ediciones se publica sola y en otras con otras obras cortas de Fuentes.

El personaje con que nos encontramos al principio es Felipe Montero, un joven historiador con conocimientos de francés que lee un anuncio en el periódico en el que se busca a una persona que sepa francés para organizar las memorias de un general y publicarlas por un buen sueldo. Después de pensarlo, Felipe decide aceptarlo y va a la dirección indicada. En la casa vive Consuelo, la viuda del general. Ella le dice que tiene que vivir en la casa si decide aceptar el trabajo. Felipe decide aceptarlo al conocer a su sobrina Aura que lo cautiva con su belleza. La casa es muy oscura y extraña y Felipe necesita tiempo para adaptarse. El joven trabaja

organizando las memorias del general Llorente. Por otra parte, hay una historia de amor porque Felipe se enamora de Aura y quiere escapar con ella porque cree que su tía viuda no la trata bien. Cuanto más lee sobre el general y observa a la viuda y a Aura, Felipe se da cuenta de las semejanzas entre Aura y Consuelo y él mismo y el general Llorente. Al final, Felipe se transforma en el general y Aura en Consuelo.

Con respecto a la narración en la obra, se narra desde el punto de vista de la segunda persona y se usan las formas verbales de presente y futuro. Por ejemplo, la obra empieza con una oferta de trabajo que dice: «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» (Fuentes 11). Sayers Peden sostiene que «el sello de Aura es el uso consistente del punto de vista de la segunda persona» (282). Este aspecto de la obra le hace peculiar y especial. Carlos Fuentes lo usa también en su obra *La muerte de Artemio Cruz*. Gutiérrez-Mouat explica que esta narración en segunda persona resulta problemática porque no hay un *yo*, por lo cual, «resultaría más provechoso preguntarse no *quién* habla sino *a quién* se habla» (44). Por consiguiente, Felipe lee su propia historia y «[l]as memorias del general son un ‘espejo hablado’» (Gutiérrez-Mouat 44). Felipe no sabe su historia sino la lee tal y como el lector lee la obra. Según Gutiérrez-Mouat, ese «lector virtual [...] es en sí un doble del lector inscrito en el relato» (44). Dicho de otro modo, en este aspecto, el lector de *Aura*, o virtual, se identifica con Felipe, el protagonista de la obra y el lector inscrito, puesto que ambos leen la historia. En cuanto a las formas verbales, Shaw explica que «se alternan verbos en el tiempo presente y en el futuro para crear la impresión de una misteriosa fatalidad en torno al joven» y que por esto «nos vamos entregando a aquella voluntaria suspensión de la incredulidad» (112). Es decir, la alternación del presente y futuro crean efecto mágico y nos hacen creer en lo que escribe y que somos parte del ese mundo ficcional.

Esta novela corta pertenece al *boom* hispanoamericano porque tiene las características de las obras del periodo. Se incluyen elementos innovadores que hicieron el *boom* tan popular y distinto. Los autores buscaban constantemente maneras de hacer sus obras más interesantes. Los elementos fantásticos y la narración en segunda persona son algunas características que popularizaron la obra.

6. Elementos fantásticos en *Aura*

Gutiérrez-Mouat sostiene que, en sus relatos fantásticos, Carlos Fuentes elabora «un tipo de misterio que remite tanto al horror de la novela gótica como al género policial, en cuanto ciertos personajes tratan de descifrar pistas que prometen una solución a un problema dado» (39). En la *nouvelle Aura*, el personaje de Felipe Montero es el que se da cuenta de que algo extraño pasa en la casa de Consuelo. Cuanto más lee y revisa las memorias del general, encuentra pistas y al final se soluciona el misterio. Arciello explica que Felipe «no descubre la realidad de los hechos por medio de sus investigaciones, sino que acaba por ser víctima sacrificial de la verdad misma y quedará atrapado en la red de engaños tejida por Consuelo» (40). Consuelo tiene el poder sobre Felipe y manipula con él. Ella le permite que se entere de la verdad cuando le conviene.

Lo fantástico en *Aura* se refleja en diferentes elementos de la trama y de la narración. A continuación, se analizarán los personajes de Felipe, Aura y Consuelo, bien como el tiempo y el espacio en la obra para demostrar cómo funciona lo fantástico en el ámbito de esta narración.

6.1. Los personajes

En esta novela corta hay un personaje masculino y dos femeninos. Ya desde el principio, Fuentes indica de qué trata la obra. Cita a Jules Michelet, autor e historiador francés, que habla sobre hombres y mujeres. Una parte de la cita dice: «El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña». Sanmartín Ortí sostiene que en la obra se construye la oposición entre lo masculino racional y la femenina imaginación y que esto crea el efecto fantástico (700). Esto se mostrará en el análisis de los personajes en la obra.

6.1.1. Felipe Montero

Felipe es un historiador joven que en la narración representa lo racional. En el anuncio de la oferta del trabajo se busca a alguien ordenado y escrupuloso como él. También, él es muy inteligente y curioso. Quiere ganar dinero para poder escribir y publicar sobre la conquista española de Américas. Arciello sostiene que «el protagonista da continuas muestras de raciocinio a la hora de enfrentarse con lo absurdo» (33). Es decir, siempre busca explicaciones racionales cuando acontece algo extraño. Por ejemplo, cuando escucha los maullidos de gatos mira por la ventana y los ve «encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada», duda de lo que ve y lo descarta

pensando que los sonidos lo espantaron y que es un producto de su imaginación (Fuentes 31). Como ya hemos explicado, Todorov aclara que justo esta vacilación, en este caso también evidente en el personaje, es lo que produce el efecto fantástico. Arciello explica que es «[u]na lucha constante que produce un desdoblamiento entre lo racional y lo instintivo, [y] le confiere más profundidad a la personalidad del personaje» (33). Felipe es el personaje racional, pero eso cambia al conocer a Aura. Arciello sostiene que «cuando la habilidad de razonamiento de Felipe le advierte de que algo anómalo está ocurriendo a su alrededor, le ocasiona hesitación a la hora de elegir si quedarse en la casa de Consuelo y aceptar el trabajo o hacer caso a su intuición y salir de aquel mundo falaz y engañoso lo antes posible» (38). Podría ganar mucho dinero, pero, al mismo tiempo duda en aceptar el trabajo porque la casa y su dueña Consuelo le parecen extrañas. Cuando llega a la casa, no hay mucha luz ni tampoco se puede encender, sino una voz, que luego se da cuenta que es de Consuelo, le dice: «[c]amine trece pasos hacia el frente y encontrara la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos» (Fuentes 14). Después de hablar con Consuelo, de repente aparece Aura y lo captiva con su belleza. Arciello aclara que «[s]erán sus ojos que, abriéndose despacio, como soltando un arma prohibida y cautivadora, le convencerán para quedarse» (38). Fuentes describe lo que Felipe siente al ver los ojos verdes de Aura:

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 engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear (20).

Felipe trata de convencerse de que los ojos verdes de Aura son iguales a los otros ojos verdes, pero le parece que se transforman y al final empieza a creer que le quieren decir algo más que son únicas. Le convencen a quedarse y con el tiempo se va enamorando cada vez más de Aura. El amor que siente por ella le hace perder su habilidad de razonamiento. De eso se aprovecha Consuelo para, según Sanmartín Ortí, usurpar la identidad de Felipe. Ya hemos comentado que Roas clasifica las alternaciones de la identidad como un aspecto que se usa en la poética fantástica. Consuelo alterna la identidad de Felipe a través de la reencarnación.

Por lo tanto, el personaje de Felipe sufre una reencarnación. Una indicación de que este proceso suceda aparece al principio de Aura. En la oferta del trabajo, uno de los requisitos que tiene que cumplir la persona es la juventud. Consuelo necesita a un hombre joven para poder cambiarlo por su marido muerto. Consuelo le dice a Felipe que las memorias de su marido son inconclusas, lo que Gutiérrez-Mouat destaca explicando que Felipe «tendrá que ser el general Llorente y

revivir su vida» para poder completarlas (46). Ella ejerce un ritual mágico con Felipe. Cuando Felipe pasa la noche con Aura, se despierta y «busca[] otra presencia en el cuarto y sabe[] que no es la de Aura la que [lo] inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada [...] que busca[] [s]u otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendro [s]u propio doble» (Fuentes 51). Entonces, Felipe lee las memorias del general y encuentra fotos de él y de Aura en 1876. En ese momento, se lee en el texto: «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» (58). Felipe se da cuenta de que él es el general Llorente.

6.1.2. Aura

Aura es otro personaje importante. Es diferente de Consuelo y Felipe porque es muy misteriosa y fantasmal. Consuelo dice que es su sobrina, pero no lo explica. Arciello destaca «la etérea esencia de la joven» dado que sus «pasos silenciosos enfatizan la idea de una figura fantasmal, una presencia diáfana que revela una coincidencia entre su naturaleza y el nombre en sí, Aura» (39). Aura no habla mucho y no se le oye caminar. Felipe «no alcanza[] a ver de cuerpo entero porque esta tan cerca de [él] y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido» (Fuentes 19). Ella parece ser un fantasma que le da un efecto fantástico a la obra.

A medida que Felipe va descubriendo quien es él, también va revelando secretos que rodean la identidad de Aura. Felipe se queda a trabajar en la casa porque ve a Aura y su belleza lo cautiva. Poco a poco nota cosas extrañas que pasan en la casa. Por ejemplo, la primera vez que Felipe cena en la casa de la anciana, cena solo con Aura, porque, según ella, Consuelo se siente débil. En otra ocasión, están ambas, Aura y Consuelo, pero también hay un cuarto cubierto en la mesa. Cuando comienzan a cenar, Felipe empieza a notar que las dos hacen los mismos movimientos: «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 tu recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo» (Fuentes 35). Se le ocurre que tal vez la anciana de una manera controla a la joven. Esto le motiva a formular una idea de salvarla y escapar juntos de la anciana. El segundo ejemplo en que ve los movimientos idénticos es cuando ve a Aura degollar en la cocina un macho cabrío y ella se da cuenta, pero no le hace caso. Felipe entonces va a hablar con Consuelo sobre Aura, pero ve que la anciana «corta[] en el aire, como si – sí, lo ve[] claramente: como si despellejara una bestia» (Fuentes 43). Otra vez va a la cocina a ver a

Aura que ahora también despelleja un chivo. El tercer ejemplo es cuando Felipe y Aura pasan una noche juntos y en la mañana él se despierta y ve «la señora Consuelo que [l]e sonrío, cabeceando, que [l]e sonrío junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos [l]e sonrían, [l]e agradecen» (Fuentes 50). Estas semejanzas y movimientos idénticos indican un elemento fantástico que explicaremos a continuación.

Al final, antes de descubrir que él es el general, Felipe mira la foto de Aura con el general y dice que «Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es . . . eres tú» (58). Aura no podría estar viva en 1876, sino en la foto ve a Consuelo. Con esto llegamos al elemento fantástico que Roas en su artículo llama desdoblamiento. El proceso de desdoblamiento sucede con el personaje de Aura, o más bien con Consuelo. Como ya hemos explicado, el desdoblamiento es un proceso de división de una persona en dos y cada segmento vive su propia vida. Arciello sostiene que «Aura [es] una proyección de la obsesión de Consuelo por revivir lo que ya ha perdido» (40). Esto también confirma Felipe diciendo que Aura vive: «[...] en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo, como un icono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados» (Fuentes 42). Consuelo realiza rituales para hacerse más joven y crea a Aura, su equivalente, o más bien, a su yo del pasado.

6.1.3. Consuelo

Consuelo es la anciana que pone el anuncio de la oferta de trabajo en el periódico para que alguien complete y revise las memorias de su marido fallecido porque quiere publicarlas antes de morir. A Felipe le parece extraña y solo decide quedarse y aceptar el trabajo por su sobrina. No le permite encender la luz, tiene que contar sus pasos y después también navegar por la casa con su sentido táctil.

Asimismo, Consuelo es la que tiene el poder y el control sobre los personajes de Felipe y Aura. Arciello sostiene que «Felipe Montero ya no es el verdadero protagonista, sino Consuelo; todo estaba preestablecido desde el momento en que el historiador leyó aquel anuncio, dejándose conducir por el poderío de la bruja» (41). Todas las cualidades que se buscan en el anuncio corresponden a las de Felipe, por lo cual, él es el candidato perfecto. Felipe es parte del plan de Consuelo.

Además, «[l]a anciana [...] dispone de poderes que traspasan los lindes de lo conocible y su talento bruñido refuerza su identidad de mujer activa y poderosa, debilitando a la vez la razón, una capacidad antonomásticamente masculina» (Arciello 42). Felipe nota que hay algo extraño con Consuelo, pero no sabe exactamente qué. Lo confunde cuando la ve en su cuarto hincada y cubierta. Pero no es solo eso, sino que también ve cosas que se usan en los rituales y retratos de unos santos. En su cuarto ve:

[...] Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos. [S]e acerca[] a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel, las vísceras conservadas en frascos de alcohol, los corazones de plata: la señora Consuelo, de rodillas, amenaza con los puños, balbucea las palabras [...] (Fuentes 27).

En su cuarto se unen ambos lados, los del paraíso y del infierno. Tenemos retratos de Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, pero también del Arcángel Miguel y los demonios sonrientes. Estos personajes son parte de la religión cristiana y se evocan en oraciones o en algunos rituales. Esto es lo que hace Consuelo cuando Felipe entra en la habitación. Lo único que él llega a oír es: «[l]lega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo!» (Fuentes 28). Esta oración es parte de su brujería tal y como son otros ingredientes y objetos que tiene guardados en su cuarto. Arciello aclara que esos objetos son «un recordatorio simbólico del poder y del anhelo al recuerdo característicos de Consuelo» (41). También, Consuelo tiene ingredientes que usualmente se usan en los hechizos y pociones de brujas, como vísceras y corazones de animales. Lo vemos cuando Aura despelleja un chivo y en las memorias del general cuando se menciona que Consuelo quema gatos para que sean más felices en su matrimonio. Además, Consuelo tiene un conejo que, según Sanmartín Ortí, usa «para proyectarse en Aura», es decir, se rejuvenece usando el conejo en sus rituales.

Como ya hemos mencionado, Consuelo tiene a Aura y Felipe bajo su poder. Ella ejerce rituales de rejuvenecimiento y crea a su doble, Aura. La existencia y la belleza de Aura no duran mucho y Consuelo debe esforzarse mucho y por eso se cansa. Aura le comenta a Felipe en una ocasión: «[Consuelo] se sacrifica por mí» (Fuentes 53). Además, al final de la obra, Felipe piensa que habla con Aura porque no la ve, pero en realidad habla con Consuelo que le confía: «Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días» (Fuentes 60). Se puede llegar a entender que la anciana ya no puede ejercer el

hechizo del rejuvenecimiento y que le exige mucha energía crear a Aura. La solución del misterio de los acontecimientos en la casa se revela de este modo:

[...] la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también... (Fuentes 61).

Felipe no descubre que pasa por su investigación, sino es una víctima del proceso de reencarnación que ejerce Consuelo. Por eso al final, él se convierte en su marido, el general. Consuelo lo consuela porque Aura ya no está y dice que «[v]olverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar» (Fuentes 62). Puede ser que sus hechizos nunca acabarán y que siempre tratará de rejuvenecer y estar con su marido renacido.

6.2. El tiempo

También hay que hablar del aspecto temporal en *Aura*. La trama sucede en el presente, pero, a la vez, el presente está conectado con el pasado, y algunos acontecimientos pasan en el futuro. En primer lugar, Arciello aclara que la «mujer anciana vive una y otra vez un pasado que ya no volverá a acontecer» (41). Esto se ejemplifica cuando Consuelo dice: «hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega» (Fuentes 57). Además, Consuelo quiere que su marido regrese y por eso quiere volver el tiempo cuando él estaba vivo. Según Arciello, «el tiempo y su eterno fluir se arrodilla simbólicamente frente al dominio mágico de Consuelo» (40). Los hechizos que practica para revivirlo afectan el tiempo, por lo cual, ella cambia el tiempo natural como le conviene.

A su vez, Gutiérrez-Mouat enfatiza el tiempo cíclico en la obra y explica que es característico de lo fantástico. El tiempo cíclico significa que el tiempo comienza de nuevo una y otra vez. Gutiérrez-Mouat sostiene que «[e]l tiempo de la revelación es [...] el futuro en que Felipe Montero pasará a ser el general Llorente para que el tiempo pueda comenzar de nuevo a partir del presente» (44). Es decir, el momento en el que Felipe comprende que lo han hechizado es en el futuro y, cuando él se convierte en el general, el tiempo empieza de nuevo desde el presente.

Otro aspecto temporal lo menciona Arciello, quien trata de la dimensión atemporal que producen «lo sombrío y lo desadornado, la falta de luz y de sonidos» (34). Puesto que la casa

es muy oscura y no se escucha nada, parece que se encuentra fuera de las leyes del tiempo. Es como si el tiempo se detuviera en la casa porque siempre es misma, nada cambia. No se ve cuando sale el sol ni cuando se pone porque solo hay una ventana en el cuarto de Felipe y en el resto de la casa no. Tampoco se oyen sonidos en la casa además de los maullidos de gatos. Sin embargo, existe la posibilidad de que no haya gatos ni se oyen sus maullidos.

El narrador también hace referencia al reloj como el objeto para medir el tiempo diciendo:

[n]o volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo (Fuentes 59).

El narrador se dirige a Felipe refiriéndose al tiempo. Explica que los relojes no pueden medir verdaderamente el tiempo y que las horas las inventaron los humanos por su altanería. Inventaron medidas como los años o los siglos, pero son medidas que engañan dado que el tiempo pasa a su velocidad. Por lo tanto, sugiere a Felipe que no lo mire más.

El tiempo extraño en *Aura* se manifiesta también en los personajes, como por ejemplo en Aura. Felipe observa que «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» (Fuentes 47). Este cambio es el resultado de los hechizos de Consuelo, pero también está relacionado con el paso del tiempo. Se ejemplifica que los hechizos no duran mucho y que sus efectos pueden borrarse de un día para otro.

En el marco temporal, la noche y el anochecer también producen el efecto fantástico. Sanmartín Ortí aclara que «el día ofrece una visión clara y distinta de las cosas» y «la noche nos presenta la realidad como un todo de partes fundidas, confusas entre sí, no divisibles con nitidez» (700). Sigue explicando que el día representa la razón masculina (Felipe) y la noche la imaginación femenina (Consuelo). La visión se enfrenta a otros sentidos que se activan cuando no hay luz. Se crea una colisión de las leyes de los universos porque no son compatibles. Sanmartín Ortí sostiene que «el desarrollo del relato sigue la estructura del anochecer» porque «su progresión puede describirse como la pérdida paulatina de luz por la invasión de la noche, como la destrucción lenta de la razón masculina por los delirios de la fantasía femenina» (701). Felipe trata de resistir a la noche, pero se encuentra cada vez más involucrado en la imaginación de Consuelo que domina por la noche y al final ya pierde su raciocinio. Asimismo, el anochecer de la razón, o la pérdida de la razón, se exhibe en «la inversión del orden moral cristiano

mediante la introducción de creencias y rituales paganos, la sustitución de los principios lógicos y espaciotemporales por una ensoñación que no conoce límites, y la seducción femenina que apela al lado menos racional del protagonista masculino» (Sanmartín Ortí 701). Dicho de otra forma, cuando el sol empieza a ponerse, se entra en el mundo de la noche y de la imaginación. El cristianismo pasa a lo pagano de Consuelo, el espacio y tiempo y la lógica se convierten en sueños, y Consuelo y Aura atraen a Felipe a su mundo porque él se enamora de Aura.

6.3. El espacio

La mayoría de la trama de esta novela corta sucede en la casa de la anciana que es el espacio más importante y prácticamente único. Primero tenemos el espacio fuera de la casa y el umbral de esta. Cuando camina por las calles buscando la casa, a Felipe le parece extraño que alguien vive ahí porque creía que nadie vivía en el viejo centro de la ciudad. Arciello aclara que esto «indica[] una alienación gradual del área moderna de la ciudad, un aislamiento espacio-temporal avalado» (34). Además, Felipe nota que «[l]as nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas» (Fuentes 13). En una casa hay número 13 pero también 200 y en otra 47 con la advertencia *ahora* 924. Por fin encuentra la casa y ve que tiene el número 815, pero antes tenía el 69 que representa la dualidad y la interdependencia de opuestos complementarios. Esto se puede entender como una indicación de la relación entre Aura y Consuelo, ya que son el doble y dependen una de la otra. Entonces, Felipe toca la manija, pero nadie viene a abrirle, por lo cual entra sólo. Arciello explica que el umbral de la casa separa dos espacios. Uno es la «confortable realidad» y otro lo desconocido porque al cruzar el umbral Felipe «mira[] por última vez sobre [s]u hombro» y «trata[], inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado» (Fuentes 13). Aquí se puede ver la vacilación de Felipe, como si sintiera que algo vaya a suceder dentro de la casa. Además del umbral, Arciello destaca la importancia de la manija de la puerta. Sostiene que «[e]l encuentro entre las dos realidades se realiza a través de [este objeto]» (34). Su elaboración es que la manija es algo material que sobrevive «el límite de los dos mundos» y que «el desplazamiento de lo real a lo irreal» se logra a través de lo material. Es decir, el espacio fuera de la casa representa lo real y dentro de la casa es lo irreal. La manija simboliza el punto donde se separan las realidades y, dado que es un objeto, persiste en el lugar de su encuentro. Además de esto, Arciello explica el simbolismo, o más bien, la función de la manija. El objeto es «en sí una clave de acceso» y a Felipe le parece a una cabeza de perro y los perros usualmente tienen la función de los guardianes de las casas. Felipe se imagina la sonrisa del perro lo que «hace de contrapunto al

terror que los perros guardianes suelen causar» (Arciello 34). Dicho de otro modo, la manijanos da el acceso para entrar en algún sitio, pero esta también de una manera guarda la casa y de alguna forma amenaza.

Ahora pasaremos al interior de la casa de Consuelo. Cuando Felipe entra en la casa, «cierra[] el zaguán detrás de [sí] e intenta[] penetrar la oscuridad de ese callejón techado — patio, porque puede[] oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso—. Busca[] en vano una luz que [lo] guíe» (Fuentes 14). Lo primero que nota es la oscuridad y los olores. Sanmartín Ortí sostiene que «la oscuridad es la forma más clara (más oscura) de cegar y confundir las percepciones del visitante, de imponerle otras reglas» (702). Felipe tiene que acostumbrarse a la oscuridad porque, por un lado, la anciana dice que «[l]os amurallaron [...]. Han construido alrededor de [ellas], [la]s han quitado la luz. Han querido obligar[la] a vender», pero por otro, parece que ella prefiere la oscuridad, ya que no enciende las luces en la casa (Fuentes 29). Todos en la casa deben usar otros sentidos, pero no la vista y eso es la regla que Felipe también sigue. Además, en la relación con lo que se ha dicho de lo racional en el apartado sobre Felipe, Sanmartín Ortí aclara que Fuentes «sitúa [...] la historia en el espacio de la casa de Consuelo, universo cerrado, con unas leyes propias, nocturnas, claramente diferenciadas de las leyes del exterior» y lo hace «para oscurecer la razón» (701). Por consiguiente, la luz es la que representa la razón. El cuarto de Felipe es el único en la casa donde hay una ventana por donde entra la luz y esto le ayuda a permanecer en el ámbito de lo racional por un tiempo. En cambio, la oscuridad representa lo desconocido, lo que puede provocar miedo. Sanmartín Ortí explica el elemento fantástico en el juego con la luz y la oscuridad diciendo:

el relato fantástico juega constantemente con el límite catastrófico que existe entre el lado diurno y nocturno del hombre: éste se abandona al placer de la noche, suspende unos momentos el juicio y deja que la imaginación se expanda, pero levanta un segundo los párpados y no ve nada, el ojo se siente amenazado por la noche que lo ciega, e inventa al monstruo. Lo monstruoso es producto de una valoración negativa de lo desconocido: de lo desconocido para la razón, para la claridad, de lo que sólo la intuición comprende (703).

Consuelo favorece lo oscuro porque la noche hace que la razón pierda su estatus y que la imaginación llegue al poder. Por la influencia de la oscuridad Felipe abandona el racionalismo cuando ve la belleza de Aura. Cada vez que se acuesta con ella no hay luz en la habitación por eso se sorprende cuando la última vez bajo la luz de la luna ve a la anciana.

El cuarto de Consuelo es también un espacio importante dentro de la casa. Sanmartín Ortí lo describe como «una especie de santuario macabro, lleno de instrumentos alquímicos y santos

torturados por demonios pletóricos» (704). Ya hemos mencionado los objetos que se encuentran en su cuarto, desde los religiosos, como retratos de santos y demonios, hasta los ingredientes que se usan en los hechizos.

El jardín de la casa es un espacio que, según Consuelo, no existe, pero Felipe escucha los maullidos de gatos constantemente y nota que llegan del jardín. Consuelo dice que «[p]erdi[eron] el jardín cuando construyeron alrededor de la casa» y que «solo hay ese patio oscuro» donde su «sobrina cultiva algunas plantas de sombra» (Fuentes 32). Se puede dar a entender que las plantas del jardín se usan en los rituales mágicos de Consuelo lo que confirma el ambiente de la casa como un espacio regido por otras leyes donde actúa lo fantástico.

7. Conclusión

En este trabajo de fin de grado se ha analizado la obra *Aura* de Carlos Fuentes. Primero hemos explicado que lo fantástico se usa para explicar lo que es difícil de entender, por ejemplo, la complejidad humana. Para conseguir el efecto fantástico tiene que existir la vacilación del lector, o a veces también del personaje. Es decir, se necesita la incertidumbre para que algún acontecimiento pueda ser entendido como fantástico. A la hora de definir lo fantástico, se consideran tres criterios que son la presencia de lo sobrenatural, la experiencia del lector y el propio autor. A través del artículo de Roas hemos aprendido que algunos elementos fantásticos son la alteración de la realidad, la alteración de la identidad, por ejemplo, el desdoblamiento y la aparición de los seres de otros mundos. En cuanto al narrador, cuando se narra en primera persona, el lector puede identificarse con el personaje y creer más en la verosimilitud de lo que se cuenta. Las leyes del tiempo y espacio también cambian cuando se entra al mundo de lo fantástico. Después, hemos explicado el *boom* hispanoamericano de los años 60 y 70 del siglo XX, cuando las obras de los autores hispanoamericanos ganaron más popularidad y se divulgaron por todo el mundo. La literatura del *boom* se ve influenciada por las vanguardias y en su ámbito nacen el realismo fantástico, el realismo mágico y lo real maravilloso. Los escritores tienen el deseo por la renovación y lo revolucionario y por ello despiertan el interés en el público lector. En la parte central del trabajo nos hemos dedicado a analizar la *nouvelle Aura*. La narración en la obra es peculiar porque está narrada en segunda persona y es la estrategia que emplea Fuentes para crear el efecto fantástico. Otros elementos fantásticos que hemos reconocido en la obra son: el desdoblamiento, en el caso de Consuelo y Aura,

reencarnación del marido de Consuelo, el general Llorente a través de Felipe, y otros rituales mágicos ejercidos por Consuelo para regresar el tiempo y su juventud. Consuelo anhela su juventud y su marido y por eso realiza los rituales mágicos que cambian la realidad en la obra. Para finalizar, en el ejemplo de *Aura* se han explicado la agencia renovadora y revolucionaria de los autores, algunas obras del *boom* hispanoamericano y la razón por la que se destaca a Carlos Fuentes como uno de los escritores más importantes de la literatura mexicana, así como de la literatura hispanoamericana en general.

8. Bibliografía

Arciello, Daniele. «Atrapado en ensoñaciones mesméricas. Estudio de los elementos esotérico-fantásticos en *Aura*». *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 32 (2019): 29-44. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6989434> [fecha de consulta: 12/03/2024].

Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Ediciones Era, 1974.

Gutiérrez-Mouat, Ricardo. «Carlos Fuentes y el Relato Fantástico». *Modern Language Studies*. 15/1 (1985): 39-49. En línea: <https://www.jstor.org/stable/3194416> [fecha de consulta: 27/03/2024].

Oviedo, José Miguel. «El *boom*: el centro, la órbita y la periferia. Episodios renovadores en Colombia y México. La literatura testimonial». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 4. De Borges al presente. Madrid: Alianza editorial, 2021. 287-366.

Roas, David. «Lo fantástico en la narrativa española actual». *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. 2015. 221-232.

Sanmartín Ortí, Pau. «*Aura*: Análisis de lo fantástico en la obra de Carlos Fuentes». *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de literatura hispánica*. Universitat de València, 2004. 699-708. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5058899> [fecha de consulta: 12/03/2024].

Sayers Peden, Margaret. «La voz como una función de la visión: la voz del narrador». *Carlos Fuentes desde la crítica*. Georgina García-Gutiérrez, compiladora. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V., 2001. 277-288.

Shaw, Donald L. «Capítulo IV. El *Boom* (I)». *Nueva narrativa hispanoamericana*. Fuenlabrada (Madrid): Anzos, S.L, 1999. 99-158.

Sosonowski, Saúl. «La novela total y la re-escritura de la historia: Mario Vargas Llosa, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos». *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. Darío Puccini y Saúl Yurkievich, editores. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. 753-771.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy. México, D.F.: Premia editora de libros s.a., 1981.