

# EN BREVE

la novela corta en México

# EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades  
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario  
de Ciencias Sociales y Humanidades  
Editorial CUCSH-UDG

Juan Manuel 130

Col. Centro, 44100

Guadalajara, Jalisco, México

Consulte nuestro catálogo en

[www.publicaciones.cucsh.udg.mx](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx)

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

# Aura y la teoría narrativa de Carlos Fuentes

PEDRO GARCÍA-CARO  
Universidad de Oregon

La novela *Aura* (1962) es uno de los mejores ejemplos del éxito del relato breve en los comienzos del *boom* de la narrativa latinoamericana, periodo en que tanto el cuento como la novela corta proliferaron ampliamente con colecciones y textos de indudable éxito tales como *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares (Argentina); *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges (Argentina); *El reino de este mundo* (1947) y *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier (Cuba); *Los adioses* (1953) de Juan Carlos Onetti (Uruguay); *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes (México); *La hojarasca* (1955) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez (Colombia);<sup>1</sup> *Ciudad real* (1960) de Rosario Castellanos (México); y *Los cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa (Perú) por poner algunos de los ejemplos de mayor difusión e impacto.

En este ensayo propongo leer *Aura* como una especie de manifiesto literario que contiene y desarrolla varias de las formulaciones, conceptos y prácticas narrativas que pasarían a ser centrales más adelante en la obra de Carlos Fuentes tales como la relación entre autenticidad e historiografía, los juegos con distintas voces narrativas, la temporalidad mítica, circular

---

[1] Mi sincero agradecimiento a las editoras de este volumen por sus comentarios atentos y pacientes. Varias conversaciones con Alejandro y Daniela Vallega, Michael Stern, Sarah Grew, Cecilia Enjuto-Rangel y Erin Gallo enriquecieron de manera singular el desarrollo de este ensayo. Gracias también a Juan Armando Epple y a Ignacio Sánchez Prado por su asistencia bibliográfica. Cuando no se especifique otra fuente, las traducciones que aparecen en el presente trabajo son mías. Seguidas más adelante por *Los funerales de la mamá grande* (1962), y *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su desalmada abuela* (1972).

o paralizada, las nuevas subjetividades urbanas del México posrevolucionario, y la renovación del género gótico con imprevistas dimensiones socio-políticas. La explicación abierta y directa de la influencia intelectual o tradición narrativa en que el propio autor inserta este relato, sitúan a la novela en un lugar privilegiado de su experimentación temprana con formas y temas concebidos en un espacio cultural transnacional muy amplio que supera el campo literario nacional mexicano y el regional latinoamericano. Escrita en París a lo largo del mes de septiembre de 1961, Fuentes subrayó años después la influencia y el eco en *Aura* de una multitud de textos diversos con la finalidad de cuestionar abiertamente el concepto de originalidad del creador literario: «“originality” is the sickness of a modernity that wishes to see itself as something new, always new, in order continually to witness its own birth» (Fuentes «On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*» 533-4). Fuentes reclama la participación de su obra en una amplia tradición que tematiza el contraste entre eternidad y tránsito, entre decadencia material y deseo constante. El cine contemporáneo de Buñuel (*El ángel exterminador* 1962), y del director japonés Kenji Misoguchi (*Ugetsu Monogatari* 1953), la poesía barroca de Quevedo —en concreto, su evocación del «amor más allá de la muerte» y del «polvo enamorado»— y evidentemente las narraciones de Henry James (*The Aspern Papers*) y de Pushkin (*La dama de picas*), figuran todos en un mismo plano de influencias y ecos conscientes que Fuentes apunta y reconoce como parte de lo que él llama los «relato[s] dentro del relato de *Aura*» [the story within the story of *Aura*] (Fuentes «On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*» 535).<sup>2</sup>

A estas influencias reconocidas y bien estudiadas quisiera añadir aquí la muy probable lectura del volumen *Oeuvres choisies* de Walter Benjamin que apareció de manera prominente en París en septiembre de 1959 dando a conocer por primera vez en una lengua romance las teorizaciones de Benjamin acerca del aura de «la obra de arte en la época de su repro-

---

[2] Una línea central de análisis de la novela de Fuentes ha sido la concentración en su participación en un debate amplio durante este periodo acerca de la tematización del arte como producto de una tradición a la que la obra de arte hace referencia explícita o implícita. Véanse, por ejemplo, las lecturas de Parkinson-Zamora y de Bell.

ductibilidad mecánica» y de la tradición literaria con ensayos como «El narrador» o «La labor del traductor» (Benjamin *Oeuvres choisies*). Estas propuestas teóricas acerca de la autenticidad de la obra de arte y de su aura, del peso del pasado y de la tradición, complementan de manera productiva el análisis del proyecto estético de la *nouvelle* de Fuentes.

## Autenticidad

La entraña estética en *Aura* está conformada por una serie de juegos narrativos acerca de la autenticidad, la copia, la falsificación y el doble. El centro argumentativo de la historia es la arriesgada propuesta de una anciana viuda a un joven historiador: concluir las memorias de su difunto esposo y traducirlas del francés original, una labor que éste habrá de realizar no como historiador o editor, sino asumiendo la voz y el estilo del amante muerto años atrás. La vieja Consuelo se lo explica a Felipe Montero en su primer encuentro: «Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer sus papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa...» (15). La repetición, los puntos suspensivos, la omisión de ese sustantivo, introducen una incógnita relacionada con la apreciación textual y sexual de los manuscritos del marido por parte de Consuelo: *fascinación*, *transparencia* son conceptos que aluden a una lectura emotiva del testimonio personal y cercano, pero al mismo tiempo prefigurando el desenlace misterioso, la trampa emocional en que cae el protagonista a lo largo del relato.<sup>3</sup> El reto que Consuelo presenta a Felipe no es otro que el de aprender a «redactar en el estilo» de su esposo, concluir las memorias, para entonces traducirlas al español, y por lo tanto la trama y el desenlace de la historia se basan en ese desafiante aprendizaje, lo que podríamos llamar el proceso de captación e imitación no ya del estilo, sino del aura de otro escritor.

Siguiendo la definición de Walter Benjamin, el aura está ligada a los conceptos de huella y borradura, de autenticidad y copia. Para Benjamin, la autenticidad de la obra de arte está determinada por la existencia de

---

[3] Para Habra, sin embargo, los puntos suspensivos en esta oración «aluden a la fascinación en potencia de la palabra escrita que provocará la ósmosis total que se operará entre el joven y el general Llorente a través del espejo escritural de sus memorias» (185).

un aura, que es la marca de un autor: «la autenticidad es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico» (44). Uno de los círculos concéntricos que conforman *Aura* gira en torno precisamente al testimonio histórico inacabado que ha de completarse a través de la falsificación de su conclusión, o más bien la adopción de otro estilo y otra voz, de la voz de un otro: el autor original ya fallecido. Tras la primera lectura de las memorias, el historiador Montero opina que se trata de un «capricho deformado de la anciana» (29) y que el texto carece de la transparencia y capacidad fascinadora: es decir, que Consuelo atribuye un «falso valor» a las memorias. Para el historiador Montero estos textos no contienen por tanto un aura atractiva, se trata de una «narración difusa», mejorable, incluso manida donde no hay «nada que no hayan contado otros» (29). No obstante, como ya anunció Consuelo en su primer encuentro, ella controlará el procedimiento de reescritura —«yo le informaré de todo»— y así las revelaciones y vivencias que Felipe sufrirá a lo largo de su estancia en la casa estarán destinadas a reanimar el aura apagada de esas memorias inconclusas.

Es en este proceso combinado, doble, de información e iniciación mística donde podemos localizar lo que Ricardo Piglia ha denominado el «secreto» que caracteriza a la historia contenida en una novela corta o *nouvelle*: «algo que alguien tiene y no dice [...] algo que está guardado» («Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*» 190). Piglia propone que los relatos breves y en particular el cuento están caracterizados por la existencia de dobles narraciones: «un relato que encierra un relato secreto» (*Formas breves* 107). El secreto que centra la novela corta se parece al enigma y al misterio en tanto que «se trata también de un vacío de significación [...] un sentido sustraído por alguien» (Piglia «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*» 190). Ese «sentido sustraído» tiene múltiples ramificaciones en el caso concreto de *Aura*. Además de la ocultación de la identidad de Aura por parte de Consuelo, de su uso de drogas, de su manipulación sexual, es importante considerar quién más oculta y guarda secretos en esta narración: ¿Qué sabe el narrador, asumiendo que es el propio Montero, sobre ese secreto cuando da comienzo al relato? ¿Cómo afecta esa

posible ocultación por parte del personaje/narrador a la comprensión de la temporalidad narrativa por parte de la lectora?

El descubrimiento paulatino de la identidad de la joven Aura como cuerpo evocado, como antigua sombra atractiva de sí misma conjurada por Consuelo —bruja experimentada en plantas no tanto mágicas como narcóticas (véase Durán, Cull)— corre paralelo al reconocimiento de Montero de su propio desdoblamiento cuando éste empieza a presentir la «doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada» (51). Montero penetra lentamente el secreto de la vieja Consuelo al tiempo que abandona su distancia de historiador/editor atraído por la cama de Aura/Consuelo. Con su progresiva integración física y emocional en la vida lánguida y enmascarada de la vieja casa, el historiador visitante franquea los límites del tiempo convencional y se convierte en morador. La «inquieta presencia» que Montero vislumbra, procreada en aquella «concepción estéril» durante el encuentro sexual con Aura, se le aparece como su propio «doble» (51). Dado que el texto está narrado en segunda persona, la tematización de la duplicación que ofrece esta forma narrativa adquiere un matiz particularmente central en la relectura crítica del texto, como veremos más adelante.

El relato propone así una serie de desdoblamientos temporales y físicos de los personajes no sólo a través del concepto de aura, sino también de la narrativa predominante en segunda persona, y de elementos como la brujería, la misa negra, la hipnosis, los psicotrópicos y el deseo sexual diferido.<sup>4</sup> La reencarnación del aura del general Llorente, necesaria para la reescritura y traducción de sus memorias, se producirá pues en el encuentro erótico entre Montero y Aura, ese personaje que enmascara o encarna al aura juvenil de Consuelo. Pero vayamos por partes pues es necesario ligar y desligar lo textual y lo sexual: si la motivación textual de autenticidad, la reconstrucción, conclusión y traducción de las memorias, es uno de los centros narrativos, la motivación sexual, el encuentro de los deseos de Consuelo y de Felipe es la vuelta de tuerca con que la trama atrapa tanto al personaje como al lector, para sorpresa de ambos. Estos deseos textuales/

---

[4] Una interpretación particularmente enfática de *Aura* como texto erótico es la interesante adaptación cinematográfica italiana de 1966 (Damiani).

sexuales giran en torno al denso concepto de aura, un elemento central que necesitamos seguir esbozando.

En el conocido ensayo de Walter Benjamin sobre la pérdida del aura que sufre la imagen reproducida mecánicamente, el objeto de arte se presenta y define no como mercancía, o como artefacto repetible, sino como repositorio de una huella humana irreproducible al menos de manera mecánica. Para Benjamin, la reproducción técnica no puede evitar «marchitar» el aura de la obra de arte («La obra de arte...» 44, 107). Benjamin define ese aura como «un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar» («La obra de arte...» 47). Esta definición de la presencia/ausencia inmanente a la obra de arte está basada en la evocación de una dimensión híbrida, eso que él llama el especial «entretejido [...] de espacio y tiempo» que la mecánica no puede re-producir. Lo que reaparece en forma de aura es una visita o aparición de esa dimensión espacio-temporal alejada, «por más cercana que pueda estar», un eco único del artista y su agencia *sobre* el espacio y *en* el tiempo y que sólo la obra de arte auténtica, el original, posee. De hecho, el aura es el elemento definitorio de la obra artística que no puede ser capturado o reproducido por una máquina, como tampoco por un imitador humano. Es en este punto, la imposibilidad del falsificador de reproducir el aura, donde la narrativa de *Aura* interviene para encontrar una solución metafísica-mágica, pero también erótica, que facilite la reaparición del aura auténtica del general Llorente. A lo largo de la novela, Felipe Montero se verá inmerso en un proceso de transformación personal, una iniciación espiritual y emocional que le permitirá pasar a *encarnar* al general Llorente y, al reavivar su aura, acceder a ese «entretejido de espacio y tiempo» conformado por los recuerdos y opiniones, las sensaciones y deseos que necesita para terminar el testimonio de manera verídica, genuina. La propuesta está basada en preceptos metafísicos que nos introducen en el género del cuento fantástico o incluso como han propuesto Gutiérrez Mouat y otros, en la matriz del género gótico (Gutiérrez Mouat 299), pero también en la filosofía del acto literario: si el aura de la obra de arte la define su especificidad en el espacio-tiempo, ¿en qué plano se constituye el aura de un texto literario?

Es claro que Benjamin escribe de manera muy específica en aquel ensayo sobre la obra de arte gráfica o escultural (*Kunst* o bellas artes), y no sobre el fenómeno literario y textual, cuyas dimensiones y condiciones de producción son marcadamente distintas.<sup>5</sup> Sin embargo, las ideas de Benjamin acerca del aura como repositorio de autenticidad se aplican también a la producción del arte literario, escritural o lingüístico, donde nos encontramos con paradojas y visiones que complican y dificultan la definición de lo aurático. En cierto modo, la dimensión aurática de la obra literaria está más cerca de la musical que de la experiencia artesanal, si seguimos la reflexión de Bolívar Echeverría: «la obra de arte musical [...] que se pre-existe [*sic*] guardada en la memoria del músico o en las notaciones de una partitura, pasa a existir realmente todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes» (14). Como Echeverría mantiene respecto de la obra musical, ésta «es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción» (14). De manera similar, el texto literario, en particular ateniéndonos a su origen en la cuentística oral como propuso Benjamin en «El narrador», parece estar depositado en el almacén virtual de la tradición y el mito, al que los distintos intérpretes tienen acceso. En su artículo de los años ochenta acerca del proceso de escritura de *Aura*, Fuentes reveló las múltiples anécdotas y lecturas que subyacen al relato, insistiendo en la pertenencia de ésta a una especie de tradición literaria transnacional que reflexiona sobre el *pathos* del amor constante frente al paso del tiempo. El aura del texto literario no estaría pues limitada a la dimensión espaciotemporal de su existencia física, el manuscrito original en concreto, ni tampoco a su existencia puntual sobre el papel o la pantalla, sino que pertenecería a algo parecido a la biblioteca total de Babel imaginada por Borges. La tradición oral, con su uso y reiteración de relatos y mitos, su lenta transformación a través del tiempo es capaz de formular lo que Benjamin llama «la narración perfecta»: un relato cumulativo que «emerge de la estratificación de múltiples versiones sucesivas» (Benjamin, «El narrador» 120).

---

[5] Michael Bell ofrece una breve pero interesante lectura benjaminiana de *Aura* respecto al cine y la fotografía, véase Bell 113.

Para Benjamin, el desafío del traductor, su tarea, es la de reavivar y reanimar la obra original, garantizarle una supervivencia. El traductor, al revivir el texto original le ofrece sobrevivir en una nueva encarnación lingüística, justamente la tarea secreta que Consuelo le propone a Montero de manera solapada e indirecta: el historiador tiene que editar, completar y previsiblemente realizar la traducción al castellano de las memorias en francés de Llorente. Por tanto, las discusiones que *Aura* plantea acerca del concepto central de autenticidad —autenticidad textual, autenticidad histórica, autenticidad corporal— son fundamentales para comprender ese secreto interno del texto que de paso nos pregunta de manera muy obvia cuestiones cruciales acerca del propio relato que estamos leyendo: ¿Quién lo escribió, cuándo lo escribió, para quién lo escribió?

### Ucronía

Si «autenticidad» es el concepto que subyace a la encarnación de auras enamoradas que preparan la edición y la traducción de las memorias del general Llorente, infundiendo una nueva vida al texto, una supervivencia (*überleben* en Benjamin), la extraña temporalidad del relato se aproxima al concepto de ucronía. El término ucronía, que literalmente significa «sin tiempo», atemporal, genera un paralelo conceptual con «utopía», que a su vez denota una espacialidad imposible, «el lugar que no existe». La ucronía es una estrategia relativamente frecuente en el género de la historia ficción y en el de la ciencia ficción, y viene a definir aquellos relatos que proponen una narración alternativa de la historia oficial a través de una paradoja temporal o de una historia paralela (Prucher 253). Djelal Kadir define la ucronía como una trama temporal en la que «todo tiempo tiende a la atemporalidad a una “ausencia presente” o una “presencia ausente”» [«all time attains to the timeless, to a “present absence” or an “absent presence”»] (Kadir 11), donde la narración genera una dimensión no conmensurable por los parámetros cartesianos aceptados de tiempo-espacio. Al estar narrado en el tiempo futuro, el relato tiene una formulación cercana a la predicción, como si el tiempo futuro estuviera ya escrito. Este eje temporal de la futuridad inevitable del presagio contrasta marcadamente con la labor del historiador-traductor que es la de investigar las narraciones

de un pasado aún abierto e incompleto. Es en ese juego de temporalidades donde el pretérito imperfecto se contrapone al futuro infalible y a un presente cargado de ambigüedades espacio-temporales donde se genera la atemporalidad del relato. La combinación de la temporalidad narrativa futura y la trama acerca del retorno del pasado producen en *Aura* una especie de bucle temporal en el que los personajes quedan atrapados.

Un buen índice de esta trampa temporal es la descripción del espacio decadente y abandonado en que habita Consuelo. La arquitectura urbana del centro histórico de la ciudad de México y en concreto el contraste entre las dos alturas del edificio de la calle Donceles donde habita Consuelo (y *Aura*), prefigura los distintos niveles históricos que se mezclan y solapan en el relato. La segunda altura es un «segundo rostro de los edificios» que las luces de mercurio y el ruido de las sinfonolas en la calle ni adornan ni perturban pues «allí nada cambia» (11), y que revela un pasado colonial estratificado que se cierne de manera amenazante sobre el presente comercial de «talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas» (11) del centro posrevolucionario. En claro contraste con la calle ruidosa y agitada, el espacio que ocupa Consuelo se caracteriza por su paralización temporal, por su aislamiento del mundo exterior, y por su ambiente inerte: «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» (12). El espacio cerrado y decrepito se convierte así en la marca de una temporalidad paralizada y sin destino, es el lugar de la ucronía.

La idea de los tiempos paralelos, coexistentes, y asociada con ella la de una historia paralizada, inmóvil, o peor, amenazante, un pasado que no es historia sino mito que se cierne y que ronda como un fantasma al presente (pos)moderno es una de las obsesiones literarias que ha caracterizado la producción narrativa de Carlos Fuentes desde cuentos tempranos como «Chac Mool» (1954) hasta sus últimas novelas, entre ellas *La voluntad y la fortuna* (2008). Al hablar de su novela *Cambio de piel* (1967), donde diferentes estratos históricos y físicos se solapan, Fuentes afirmó que había intentado crear una «historia paralizada» (Rodríguez Monegal 41). La obsesión de Fuentes de crear «tiempo muerto» y provocar un cuestiona-

miento del concepto de progreso moderno le lleva a moldear una historia petrificada: «Hay una historia convertida en Estatua de la Historia, remitida a sí misma, regresada a sí misma. No hay progreso histórico, eso es lo está diciendo un poco la novela: no hay escatología, hay puro presente perpetuo. Hay una serie de actos ceremoniales» (Rodríguez Monegal 41). Es difícil establecer en este punto si Fuentes se hacía eco en aquella entrevista del conocido artículo de Benjamin «Tesis sobre la filosofía de la historia» y en concreto de la imagen del ángel de Klee que evoca Benjamin en el apartado noveno.<sup>6</sup> Quizá mucho más importante que la conocida representación alegórica del «ángel de la historia» de Benjamin, es su esbozo de la necesaria crítica del progreso histórico. Si para Benjamin «la idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío» (Benjamin, *Tesis sobre la historia* 50-1), es decir la figuración narrativa de esa temporalidad proyectada hacia el futuro es un aspecto central de la proposición ideológica del progreso humano, la crítica de esta idea debe partir de la crítica de su formulación narrativa: «La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general» (51).

La profundidad y consciente elaboración de temporalidades no progresivas, «paralizadas», ucrónicas, nos invita a visitar *Aura* para evaluar el propósito teórico-ideológico de estos fantasmas específicos: el regreso de la intervención francesa, del neocolonialismo europeo en México, que a su vez habita los palacios de Tezontle del centro colonial hispano, es la amenaza de un pasado señorial aparentemente difunto, pero que aún se cierne sobre el presente urbano posrevolucionario de la calle popular, del autobús de «pasajeros apretujados» (10), y la escuela de niños «amodorrados» (10) donde Montero es maestro de historia. Si el sueño de Montero, su abandonada «gran obra de conjunto», versaría sobre «los descubrimientos y conquistas españolas en las Américas» (32), este archivo oculto en la calle Donceles le ofrece la posibilidad de reescribir y revivir una historia íntima de la compleja

---

[6] Véase Benjamin *Tesis sobre la historia*, editadas por Bolívar Echeverría (44-5). A diferencia de los otros ensayos de Benjamin aquí referidos, curiosamente éste no forma parte de las *Oeuvres choisies* aparecidas en París en 1959, sin embargo el eco benjaminiano es claro.

colaboración de la élite conservadora mexicana con la intervención francesa y al mismo tiempo desafiar las agendas políticas celebratorias del progreso tecnológico y social del alemanismo priísta y sus sucesores.

Después de continuas referencias a lo largo del texto a un personaje/narrador obsesionado por el devenir histórico y el paso del tiempo (la frase «consultas tu reloj» se repite en cuatro ocasiones en la primera mitad del relato), la trama cargada de repeticiones, vueltas, y rituales aparece más cercana a una temporalidad mítica que histórica. Finalmente, el reloj aparece como un artilugio engañoso e inservible, banal:

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

Este concepto del «verdadero tiempo» propone una temporalidad que se evade del tiempo convencional y medible, y es la definición más explícita y cercana a la ucronía que propone Fuentes en *Aura*. Como he sugerido en otra parte, uno de los logros de *Aura* es el desafío y cuestionamiento de la temporalidad del relato épico nacional revolucionario cuya dirección, como producto cultural de la modernidad, es por definición lineal y progresista, un proyecto colectivo cuyo *telos* es el transcurrir temporal hacia un futuro común, en estado de constante adelanto (García-Caro 103-4). En contraste y atendiendo al bucle temporal de la narración en tiempo futuro, la espera con la que termina *Aura* propone una alianza simbólica circular y regresiva en la que el presente (Montero) está atrapado, y lo seguirá estando, en su espera del retorno de(l) *Aura* de un pasado moribundo (Consuelo).<sup>7</sup>

## Rompimientos

Asociado íntimamente con la temporalidad ucrónica de *Aura* que desafía la cronología lineal se encuentra otro elemento central de la mecánica

[7] Algunos lectores han visto en este final la muerte de Montero (Zeit 81).

narrativa y del que Fuentes hizo uso también por esa misma época en *La muerte de Artemio Cruz*: la narración en segunda persona. En su novela *La modification* (1957), Michel Butor había ofrecido unos pocos años antes, y también desde París, una narración en segunda persona para representar de manera ejemplar el quebrantamiento de la subjetividad burguesa uniforme y estable, la crisis existencial de un hombre de mediana edad cuya vida parece tambalearse. En esta novela el cuerpo se presenta también en un estado amenazado por la edad y el tiempo: «Non, ce n'est pas seulement l'heure, à peine matinale, qui est responsable de cette faiblesse inhabituelle, c'est déjà l'âge qui cherche à vous convaincre de sa domination sur votre corps, et pourtant, vous venez seulement d'atteindre les quarante-cinq ans» (Butor 9) [No, no es sólo la hora temprana de la mañana la responsable de esta inusual debilidad, es la edad que ya quiere convencerte de su dominación sobre tu cuerpo, pese a que solamente acabas de cumplir los cuarentaicinco]. Brian McHale define este uso de la segunda persona en las obras de Butor, Fuentes y otros escritores de la época como un «discurso indirecto libre desplazado» [displaced free indirect speech], que al retener algo del vocativo se convierte en apelación directa al lector, generando un «aura algo insólita» [a slightly uncanny aura] (McHale 223). Para Fokkema, se trata de un rasgo narrativo de la posmodernidad en su énfasis democratizante y en su intento de retar e incluir al lector en la narrativa como si fuera un personaje o como si el personaje fuese un lector (Fokkema 48).

Por definición, la narración en segunda persona es un tipo de elocución homodiegética, es decir, un relato a cargo de un personaje que forma parte de la acción o la trama de la fabulación, y en esta articulación está implicada la presencia de un «yo» narrativo «aun cuando ese “yo” no se enuncie directamente» (Pimentel 138). La narración en segunda persona añade además un componente de oralidad, como sostiene Luz Aurora Pimentel, para quien «[la] fuerte orientación al “tú” [...] refuerza la ilusión de oralidad en el origen del relato» (138). En el caso de *Aura* ha habido diferentes interpretaciones acerca de quién puede ser ese «yo» implicado. ¿Se trata de la voz de la conciencia de Felipe Montero (Habra 182)? ¿Es la voz hipnotizadora de Consuelo (Rojas 489-90)? Quizá el desdoblamiento que

padece Montero al final del relato sea la forma más compleja de entender esta narración en segunda persona: se trataría de una marca de la tensión que la historia tematiza entre el sujeto y sus desdoblamientos temporales y físicos. Este desdoblamiento problematiza no sólo el concepto de identidad del sujeto, sino que sirve para generar una discontinuidad de esa identidad en el tiempo: si Aura es el recuerdo vivo de la Consuelo que fue, también el relato está formulado en futuro para narrar el proceso por el que Montero pasará a ser otro.

Esta importante tematización del tiempo —facilitada por el rompimiento de la subjetividad a través de la insólita voz narrativa aurática (McHale) y del desdoblamiento mágico o inducido de los personajes— y la melancólica oposición a su paso que protagoniza Consuelo, adquieren una realización formal completa a través de la economía de la forma breve del relato: la novela corta. La concisión del relato y su efectividad como historia *acerca del tiempo* se basa en varias de las estrategias narrativas —de elocución y de tiempo— ya destacadas y se amplifica con el uso de las repeticiones constantes de acciones y temas. Fuentes despliega toda una serie de elementos narrativos que le permiten reflexionar acerca del tiempo paralizado, de la ucronía, generar esa «crítica de la idea de progreso» a través de cuestionar su formulación narrativa como había pedido Benjamin en sus «Tesis sobre la filosofía de la historia», y utiliza la formulación especial que le brinda el relato semibreve, o *nouvelle*, género en el que el tiempo por definición entra «en crisis» y la narración llama la atención hacia su «finitud inmanente».<sup>8</sup>

Así pues, *Aura* nos ofrece un *ars poetica*, un modelo narrativo de lo que Fuentes llamó años después «la edad del tiempo», el título con el que quiso englobar toda su obra. Si aquel mismo año de 1962 en *La muerte de Artemio Cruz* Fuentes desplegó muchos de estos juegos narrativos y temporales con un proceso de yuxtaposición de fragmentos narrativos en pasado que contrastan con otros momentos del presente agónico del mori-

[8] Para Andreas Gailus, en la novella corta «the temporality of the ordinary is drawn into the compressed temporality of the enigmatic. The time of the novella, in other words, is a time of crisis, a time in which the hermeneutic decision, the solution of the enigma, must assert itself against the horizon of fleeting time. To the open-endedness of time offered by the progressivist model, the novella opposes a model of immanent finitude» (Gailus 25).

bundo revolucionario y con una serie de evocaciones en tiempo futuro que reflexionan sobre la libertad y la conciencia moral del personaje, en *Aura* logró una concisión muy particular a través de la continuidad condensada en el espacio y el tiempo de todas estas posibilidades temporales. Los constantes desdoblamientos y su intervención en un cuestionamiento de la temporalidad lineal, progresiva, sirven a un mismo tiempo para el programa metafísico-gótico de la trama y su lectura político-histórica. Gutiérrez Mouat, para quien Fuentes es «the most Gothic of all major Latin American writers» (Gutiérrez Mouat 297) sugiere que hay que entender el gótico en Fuentes como un género que dialoga de manera binaria con el resto de su *oeuvre* y que la «refleja negativamente», proponiendo de manera específica cómo «history as “hauntology” reflects negatively on history as foundation» (299). La historia fantasmática es pues un reflejo negativo de la historia oficial, fundacional y épica, un reflejo que se hace aún más complejo si no entendemos las novelas «históricas» de Fuentes —*Artemio Cruz*, o *La Campaña* (1990), por ejemplo— como fundacionales, sino más bien como sátiras posnacionales.<sup>9</sup> Así pues, la novela gótica experimental, hibridada con la nueva novela posmoderna, nos ofrece un espacio-tiempo privilegiado con el que incursionar en un suplemento paralelo del tiempo convencional para descarrilarlo y romperlo, y de paso cuestionar la autenticidad de toda historia y todo relato al mostrar sus reiteraciones y ecos. Es quizá ésta la propuesta narrativa —teórica, práctica— más imperecedera de *Aura*.

## Bibliografía citada

- Bell, Michael. «The *Fuentes* of Fuentes and the *Aura* of *Aura*: Carlos Fuentes' Up-dating of a Cervantean Theme». *Inti* núm. 45 (1997):105-114.
- Benjamin, Walter. *Oeuvres choisies*. Trad. Maurice de Gandillac. París: R. Julliard, 1959.
- . «El narrador» en *Iluminaciones IV: Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Intr. y sel. de Eduardo Subirats; trad. Roberto Blatt. México: Taurus, 2001.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Bolívar Echeverría; trad. Andrés E Weikert. México, DF: Ítaca, 2003.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Intr. y trad. de Bolívar Echeverría. México, DF: Ítaca, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1997.

[9] Ésta es una de las proposiciones centrales de mi estudio *After the Nation* (García-Caro).

- Butor, Michel. *La modification*. París: Les Éditions de minuit, 1957.
- Cull, John T. «On Reading Fuentes: Plant Lore, Sex, and Death in *Aura*». *Chasqui*, vol. 18, núm. 2 (1989):18-27.
- Damiani, Damiano. *The Witch in Love [La Strega in amore]*. Video Dimensions, 2012.
- Durán, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- Fokkema, Douwe Wessel. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: J. Benjamins, 1984.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Era, 1962.
- . «On Reading and Writing Myself: How I Wrote *Aura*». *World Literature Today*, vol. 57, núm. 4 (1983):531-539.
- Gailus, Andreas. *Passions of the Sign: Revolution and Language in Kant, Goethe, and Kleist*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- García-Caro, Pedro. *After the Nation: Postnational Satire in the Works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon*. Evanston, Estados Unidos: Northwestern University Press, 2014.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. «Gothic Fuentes». *Revista Hispánica Moderna*, vol. 57, núm. 1/2 (2004):297-313.
- Habra, Hedy. «Modalidades especulares de desdoblamiento en *Aura* de Carlos Fuentes». *Confluencia*, núm. 21 (otoño, 2005):182-194.
- Kadir, Djelal. *Questing fictions: Latin America's Family Romance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- McHale, Brian. *Post Modernist Fiction*. London: Routledge, 1994.
- Parkinson-Zamora, Lois. «"A Garden Inclosed": Fuentes' *Aura*, Hawthorne's and Paz's *Rappaccini's Daughter*, and Uyeda's *Ugetsu Monogatari*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* vol. 8, núm. 3 (1984):321-334.
- Pigliá, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Bécerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006:187-205.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México, DF: Siglo XXI, 1998.
- Prucher, Jeff. *Brave New Words: the Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Rodríguez Monegal, Emir. «Entrevista con Emir Rodríguez Monegal». En *Homenaje a Carlos Fuentes: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy Fuad Giacoman. Nueva York: Las Américas, 1971.
- Rojas, Santiago. «Modalidad narrativa en *Aura*: realidad y enajenación». *Revista Iberoamericana*, vol. 46, núm. 112-113 (1980):487-497.
- Zeitz, Eileen. «La muerte: Una nueva aproximación a *Aura*». *Explicación de textos literarios*, vol. 12 núm. 2 (1983):79-89.