

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

IV. INMEDIACIONES DEL CANON

AURA: CAUSALIDAD LITERARIA Y CRÍTICA DE LA LECTURA

BERNAL HERRERA MONTERO
Universidad de Costa Rica

Mucho se discute cuáles son las primeras novelas, pero hay consenso en que el género se consolida, en Occidente, entre inicios del XVI e inicios del XVII, siglos que en español llevan de *La Celestina* al *Quijote* pasando, entre otras, por el *Lazarillo*. Pese a la gran popularidad del género ya en esta época, la novela no empieza a ser realmente valorada por los teóricos literarios sino con el avance de la modernidad. Ya en el XIX es considerada un género importante de la formación literaria moderna, primacía acentuada en el XX. Este ascenso, sin embargo, no fue parejo, y la novela corta, o *nouvelle*,¹ no recibe igual atención y prestigio que la novela sin adjetivos, la extensa. Que ello no se debe a ningún carácter tardío o marginal, lo demuestran las cervantinas *Novelas ejemplares* y las numerosas *nouvelles* escritas por los clásicos del género. La novela corta no es tardía ni marginal sino en su teorización, escasa y centrada en ideas de tipo general y cuantitativo: menor exten-

¹ A diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en francés, ruso o alemán, la inexistencia en español de un nombre propio para la “novela corta” la convierte, *a priori*, en un simple caso particular de una categoría mayor, lo que dificulta explorar si ésta es o no un género por sí misma. Sin entrar en esta discusión, evitaré este *a priori* con una solución usual en críticos de lengua inglesa, y ya empleada por Octavio Paz a propósito de *Aura*: importar el término francés *nouvelle*.

sión, menor cantidad y desarrollo de personajes, menor número de líneas argumentales. Entre los pocos elementos de tipo más estructural, y menos consensuados, estarían su particular intensidad y una cierta tendencia al final sorpresivo. Poco para una forma literaria tan rica, algunos de cuyos posibles mecanismos de funcionamiento son notablemente ejemplificados en *Aura* (1962).

El éxito editorial de *Aura* ha ido acompañado del interés de la crítica especializada, la cual ha enfatizado temas concretos como la brujería y ciertos simbolismos, o más filosóficos como el horror, la identidad, y una temporalidad más mítica que histórica. Tales las lecturas de Paz (“Máscara”), Faris (*Carlos Fuentes* y “Without”), Ordiz (*Mito*), Mendoza (“Aura”), Aspeé (“*Aura*”) y Albin (“Fantasma”). A contramano de esta tendencia, más que los posibles “sentidos” del texto, enfatizaré algunos aspectos narratológicos que cimentan su poder de convicción, los cuales agruparé bajo la noción de *causalidad literaria* planteada por Borges en su libro *Discusión* (1932).² No pretendo que ello constituya una teorización de la *nouvelle* en general, pero sí que dicha noción es aplicable, *mutatis mutandi*, a muchas de ellas, y proporciona una mejor comprensión tanto de su particular intensidad como de su tendencia, que no hay que exagerar, hacia lo que suele llamarse un “final sorpresivo”,³ y que a menudo no es sino un final “extraño” pero largamente preparado. Para explorar otros aspectos teóricos de *Aura*, analizaré brevemente su escenificación de los procesos de lectura, centrales en la crítica contemporánea, escenificación que da al texto una metanarratividad algo divergente de la usual, pues más que sobre sus procesos de escritura versa

² Dada la gran cantidad de ediciones de esta obra y la brevedad de sus ensayos, citaré entre paréntesis el nombre del ensayo de donde proviene la referencia.

³ Que estas características también sean predicadas del cuento no es, claro está, una casualidad. A pesar de su personalidad propia, la forma *nouvelle* comparte características tanto con la novela como con el cuento.

sobre los procesos de lectura.⁴ También este hilo recurre a algunas ideas borgeanas, siempre tomadas de ensayos incluidos en *Discusión*, para explorar su soslayada productividad hermenéutica.

Desde su inicio el texto sugiere dos posibles aproximaciones. El epígrafe orienta hacia las lecturas predominantes, centradas en aspectos como la identidad, la brujería y el erotismo, hermanadas por la idea de que el texto construye una realidad mítica y una temporalidad cíclica donde pasado y presente se tocan, uniendo, por ejemplo, a Felipe con Llorente. Estas lecturas siguen la interpretación hecha por Felipe de su experiencia en casa de Consuelo, realizada desde su lectura de los diarios de Llorente, y al parecer compartida por el narrador. Una interpretación que no es, según Borges, sino uno de los muchos resultados posibles de “un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis” (“Las versiones homéricas”). Basta cambiar las omisiones y énfasis usuales para empezar a ver elementos que la contradicen. Tal es el caso del epígrafe. Su contenido nos mete de lleno en un mundo mítico, y si bien no menciona explícitamente la brujería, proviene de un libro de Jules Michelet sobre el tema: *La bruja*, de 1862 (Mendoza revistas.ucm.es). Como paratexto de *Aura*, gira una instrucción de lectura que la orienta hacia una interpretación similar a la de Felipe, pero lo que dice no coincide con la acción: postula una división genérica de labores según la cual: “El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña”, mientras en el texto es Consuelo quien “caza” a Felipe, quien “lucha” por atraerlo y seducirlo, mientras Felipe es el único protagonista que sueña e intenta, sin éxito, intrigar contra Consuelo, al decirle a Aura que aquélla la tiene esclavizada, que escapen. Así, el epígrafe valida e incita la lectura tradicional, pero su aplicabilidad al mundo narrado es cuestionable.

⁴ Un tema que ha sido explorado por Fuentes en otros textos suyos como *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976).

El “Lees” que abre el primer capítulo apunta, en cambio, en una dirección muy diferente. Por un lado, la identidad que insinúa esa segunda persona, que dirigida al protagonista interpela también al lector, no es la de Felipe con Llorente, *tematizada* en el argumento, sino la de Felipe con el lector, *ejecutada* por el texto con una sistematicidad que da a la *nouvelle* un carácter *performativo*, en el sentido austiniano del término: un acto lingüístico que más que transmitir información, ejecuta una acción, intenta obtener una respuesta, en este caso atrapar al lector (Austin 4-7). Su principal valor de juicio no sería, por tanto, su posible “verdad”, sino su “eficacia”, justo la cualidad que según Borges caracteriza un texto literario logrado (“La supersticiosa ética del lector” y “El arte narrativo y la magia”). En segundo lugar, ese “Lees” inaugural enfatiza, desde el inicio, la centralidad e imbricación de los procesos de lectura que ocurren en el texto: los de Felipe y el lector.

Cuatro de los cinco capítulos de *Aura* empiezan con un verbo en segunda persona: “Lees” (I y III), “Sabes” (IV), y “Duermes” (V). La progresión causal de la serie delinea un proceso epistémico distinto al sostenido por las lecturas usuales. Como Felipe, éstas dan por verdadero el conocimiento tematizado por el texto: Felipe ingresa en un mundo mágico, cuya atemporalidad se manifiesta en la identidad que, de algún modo, lo une con Llorente. La serie de inicios verbales insinúa algo diferente; el proceso de lectura (“Lees”) parece otorgar un conocimiento (“Sabes”), que Felipe y muchos lectores dan por válido, ignorando el último inicio verbal (“Duermes”), que insinúa la discontinuidad del proceso epistémico, la entrada en un mundo onírico. No afirmo que conocimiento y sueño constituyan una de esas polaridades binarias que la deconstrucción nos ha enseñado a ubicar y deconstruir, pues el sueño puede generar conocimiento. Se trata de que la progresión epistémica previa, basada en las armas de la vigilia, no del sueño, se quiebra, o al menos se transforma. Y no porque la lectura se interrumpa, pues es en el capítulo V, el del “Duermes”, cuando Fe-

lipe cree descubrir su identidad con Llorente. Otros elementos del capítulo, como el “ya no piensas” (51) dirigido a Felipe, parecen apuntalar esta ruptura. Pero el indicio más claro tal vez esté en la acción misma: en unas pocas horas Felipe pasa de describir a Consuelo como “una mujer vieja, casi un cadáver” (53), y advertirle a Aura que esa vieja “Trata de enterrarte en vida” (53), a aceptar justo eso: encerrarse con ella, ser su marido, amarla a pesar de la repugnancia que le causan “los labios sin carne que has estado besando [...] las encías sin dientes que se abren ante ti” (62).

Que, como Felipe, los lectores externos aceptemos este final, demuestra la capacidad seductora de *Aura*, no menor a la desplegada por Consuelo. Anciana y *nouvelle* disponen de poco tiempo y escasos recursos, y sólo su sabia y acelerada utilización les permite el éxito. El texto describe los recursos de Consuelo: el desagrado de Felipe por el caótico y monótono mundo externo que habita; su estancamiento en un trabajo mal pagado y poco estimulante, que no le deja tiempo para su ambicioso proyecto académico; la capacidad de convocar/crear a Aura y utilizarla como señuelo; la promesa de una buena remuneración y condiciones adecuadas para emprender su proyecto; los diarios de Llorente, que junto a las fotografías de éste y de Consuelo, marcan a Felipe la interpretación que deberá realizar; la necesidad de Felipe de justificar sus decisiones, que lo lleva a explicaciones erróneas. Si éstos son los recursos de Consuelo para seducir a Felipe, ¿con cuáles cuenta el texto para hacer lo propio con sus lectores? Un primer e indispensable recurso es la buena voluntad de éstos, que como Felipe desean abandonar su cotidianidad, ingresar en una realidad más intensa, tener nuevas experiencias; desean, en suma, ser seducidos por la lectura, y para ello ejecutan lo que Borges, siguiendo a Coleridge, llama la “suspensión de la duda” (“El arte narrativo y la magia”). Una aportación que hace de Felipe el co-creador de Aura, y del lector un co-creador del texto, el cual estaría escenificando los procesos de escritura, un tema que escapa a los límites de este ensayo. En todo caso, dicha voluntad, sin la

cual leer ficción casi carece de sentido, es propiedad de los lectores, no del texto, que es lo que aquí nos interesa. Un segundo recurso es la brevedad: siendo la intensidad algo casi imposible de mantener por mucho tiempo, o de distribuir entre numerosos personajes y líneas argumentales, es claro que la brevedad de la *nouvelle* ayuda a conseguirla. Pero también es obvio que no todas logran la misma intensidad. La pregunta, entonces, permanece: ¿qué hay en *Aura*, y en otras *nouvelles*, que le otorgan a su lectura tal intensidad? El factor que pretendo explorar es lo que Borges considera la causalidad literaria propia de la narrativa. No considero que este factor sea el único que intervenga, ni que sea un requisito *sine qua non*, pero sí que constituya no sólo un factor importante en muchos textos narrativos cortos, sino una cualidad cuya más lograda expresión literaria se da, en prosa, al interior de esta forma literaria.⁵

Borges inicia “El arte narrativo y la magia” afirmando la escasez de análisis — hoy diríamos de teorización — sobre los procedimientos de la novela, y dando dos razones para ello. Una histórica: “La prioridad de otros géneros”, otra, la fundamental: “La casi inextricable complejidad de los artificios novelescos, que es laborioso desprender de la trama”. Para 1932, cuando aparece *Discusión*, la prioridad histórica de otros géneros ya había desaparecido, pero ello poco importa, pues ni Borges la considera fundamental, ni la vuelve a mencionar en su ensayo. Además, la afirmada escasez teórica no lo es sobre la novela en general, sino sobre un aspecto concreto: sus procedimientos narrativos. Y si bien algunos aspectos de la novela, como su nacimiento y su sociología, venían siendo explorados, la teorización sobre sus procedimientos seguía siendo escasa, pese a las contribuciones de tendencias como el formalismo ruso, que Borges pudo haber conocido, o de Bajtín, que difícilmente pudo conocer. En cuanto a la dificultad

⁵ Se impondría aquí alguna comparación entre la *nouvelle* y el cuento, géneros separados por límites imprecisos, pero reales. Así, en los cuentos la intensidad se sostiene por menos tiempo. Pero ello sería tema de otro ensayo.

de fondo, la “casi inextricable complejidad de los artificios novelescos”, además de verdadera, es agudizada por la ausencia “de un vocabulario especial y de la facilidad de exhibir párrafos que se bastan”. Borges propone que numerosos procedimientos novelescos se basan en un principio básico: la “causalidad literaria”, análoga a la que impera en la magia, y explícitamente atribuida a la novela: “Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también”. Señalemos, antes de seguir, que su noción de “novela” es tan amplia como la preconizada por Bajtín, quien por esos años incluye en el género novelístico textos tan variados como la sátira menipea, los diálogos platónicos y el versificado *Eugenio Onegin*, de Pushkin. Uno de los ejemplos usados por Borges, el *Gordon Pym* de Poe, es una novela, no así *The Life and Death of Jasón*, de William Morris, otro ejemplo, el cual es descrito como un largo poema de más de diez mil versos. Igual amplitud aparece en “La poesía gauchesca”, siempre de *Discusión*, donde hace del *Martín Fierro* una novela. Además, en el prólogo a *Discusión* afirma que “El arte narrativo y la magia”, “La postulación de la realidad”, y las críticas cinematográficas agrupadas en “Films”, “responden a cuidados idénticos y creo que llegan a ponerse de acuerdo”. Un acuerdo que parece derivar de su común postulación de una narratividad sometida a una estrecha causalidad, presente por igual en filmes y en textos narrativos, la cual estructura una realidad diferente de la externa. A diferencia de la multiforme, abigarrada y desaforada causalidad propia de la realidad externa, la narrativa obedece a una causalidad cuyo modelo es la magia: “Ese recelo [de la magia] de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente o inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior” (“Arte narrativo”). Luego recapitula su posición de esta manera: “He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde se profeti-

zan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única honradez está en el segundo” (“Arte narrativo”).

Como se ve, Borges no define con claridad el campo de acción de esta causalidad literaria. A veces habla de una “novela” muy laxamente entendida, a veces del “relato”, un término más amplio, y el título se refiere al “arte narrativo”, una amplitud ejemplificada al incluir en el ensayo diversos filmes. Ambivalencias aparte, de los ejemplos aducidos sólo los referidos a tres relatos de Chesterton y a tres filmes son realmente convincentes. Y dado que un filme dura unas dos horas, es posible clasificar todos estos ejemplos como narrativa breve. Los textos largos, en cambio, resultan ejemplos poco convincentes. En los ya mencionados de Morris y Poe, los ejemplos sólo abarcan aspectos textuales muy concretos; y del *Ulysses* de Joyce simplemente no da ningún ejemplo concreto. Antes bien, la califica de novela “vertiginosa”, un adjetivo más afín al “asiático desorden del mundo real” que al “juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” propio de la causalidad literaria. El *Ulysses*, como casi todo texto narrativo sin importar su extensión, contiene pasajes de proyección ulterior y detalles que profetizan lo que viene. Pero los textos extensos no están mayoritariamente compuestos de este tipo de pasajes y detalles. El estricto orden causal pregonado por Borges es teóricamente improbable en casi todo texto extenso, y en la práctica resulta difícil pensar en novelas largas donde una tal causalidad rija el texto en su conjunto. Tampoco les hace falta. *Don Quijote*, *Los hermanos Karamazov*, *Cien años de soledad*, *La casa verde* o, para volver a Carlos Fuentes (1928), *Cambio de piel* o *La región más transparente*: todas están variablemente llenas de meandros, personajes, líneas argumentales, historias dentro de la historia, un abigarramiento que cuasi imposibilita la apretada causalidad literaria postulada por Borges. Lo cual, insisto, lejos de ser un defecto es parte de su encanto, de su interés, de su forma particular de seducir.

La inaplicabilidad del principio a un muy amplio ámbito textual nos pone en situación análoga a la de Borges frente a la fórmu-

la con que Croce igualaba estética y expresividad. Confrontado con el hecho de que numerosos textos no calzan en la fórmula, afirma: “Repudiarlos para no incomodar una fórmula, sería inconducente y ruinoso” (“La postulación de la realidad”). Por lo cual propone que la expresividad es propia de una forma escritural, que denomina romántica, pero no rige en otra, que denomina clásica. Sigamos su ejemplo: la estricta causalidad postulada por Borges no rige de forma tan amplia como él cree, pero sí en numerosos textos de narrativa breve. La razón es simple: es casi imposible (pero no del todo) trabar estrechamente un mecanismo con tantos elementos y líneas como los que integran la mayoría de las novelas largas; lo que sí es posible en textos breves. En esa medida, los factores cuantitativos que más visiblemente definen formas narrativas como el cuento y la *nouvelle*, tienen un impacto en sus posibilidades estructurales y narratológicas. Impiden la amplitud y el desarrollo propios de numerosos textos largos, y a cambio posibilitan (pero no imponen) una causalidad textual más estricta. Tal es el caso de *Aura*, perfecto ejemplo de *nouvelle* con una fuerte causalidad literaria, cuyo mundo es tan lúcido, limitado y profetizado por pormenores como lo podría haber deseado Borges.

Cualquier relectura de *Aura* revela la gran cantidad de indicios que van preparando lo que viene. En una primera lectura estos indicios difícilmente son captados como tales, pues desconocemos lo que sucederá; pero no por ello dejan de producir un mundo fuertemente tramado. Los ejemplos abundan: los “Lees” que anticipan la identidad funcional de Felipe y los lectores; el requisito de que el historiador solicitado debe ser joven, el cual insinúa motivos no-académicos; el perro de cobre que parece sonreír ante la llegada de la víctima; la imposibilidad de Felipe de retener los rasgos de *Aura*, o la aparición de ésta sin ruidos que la anuncien, anticipaciones de su carácter fantasmal; la impresión de Felipe de que el rostro de Consuelo es “casi infantil de tan viejo” (16); el “Sí. Voy a vivir con ustedes” (19-20), con que el antes indeciso Felipe responde a Consuelo tras la aparición de *Aura*. Es fácil

multiplicar los ejemplos de una estricta causalidad literaria que convierte casi todo lo narrado en astuta preparación de lo que acabará sucediendo. Esta causalidad actúa de diversas formas, siendo una de las más importantes las series de hechos que parecen avanzar convergente e irreversiblemente hacia el final. Un ejemplo: los sucesivos encuentros de Felipe con Consuelo en el cuarto de ésta, descritos con una fuerte carga erótica. Durante el primero “verás, al fondo, la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado... mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda” (15). En el segundo: “Tú la tomas de los codos, *la conduces dulcemente hacia la cama*, te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una niña... *La recuestas en el gran lecho* de migajas y edredones viejos, *la cubres, esperas a que su respiración se regularice*, mientras las lágrimas involuntarias le corren por sus mejillas transparentes” (28, énfasis mío). Leídos retrospectivamente, las connotaciones eróticas y las anticipaciones del final contenidas en estos pasajes son bastante explícitas. Abundan las series causales de este tipo: el paulatino envejecimiento de Aura; la creciente participación de Consuelo en los encuentros eróticos de Felipe y Aura, a la que finalmente sustituye; el creciente desplazamiento espacial de estos encuentros hacia el cuarto de Consuelo; la ya mencionada serie de inicios verbales de capítulos; la creciente identificación de Felipe con Llorente; la creciente certeza de que Aura funciona como una especie de gólem de Consuelo. Los ejemplos pueden multiplicarse.

Veamos ahora la posible gravitación de esta causalidad literaria en algunas lecturas del texto. Ya vimos que de las diversas interpretaciones de la novela, a la fecha han privado las hechas en clave simbólica, las cuales están lejos de estar agotadas. Por ejemplo, podemos ver en el texto la escenificación de la lucha entre una racionalidad asociada con la luz, y un mundo mágico-erótico asociado con la oscuridad, imagen muy presente en la cultura cristiana, lucha que aquí terminaría con la derrota de la luz/racionalidad. La acción

comienza una mañana y termina una noche, y la mayoría ocurre en una atmósfera de penumbra, cuando no de oscuridad, que limita la presencia e importancia de la luz. Este debilitamiento de la luz/racionalidad facilita la inmersión de Felipe, y del lector, en un mundo oscuro y dionisiaco, realzado por los sueños de aquél, las plantas narcóticas, y el sacrificio de animales: gatos y un macho cabrío. Felipe, historiador representante del “iluminismo”, cuyo proyecto personal es dar coherencia y orden racional a un material rebelde, ocupa la única habitación con luz natural. En ésta, realiza sus labores profesionales, pero tras la entrada en ella de Aura, representante del mundo mágico-erótico, empieza a abandonarla para sus incursiones en el nocturno mundo del deseo. En su encuentro final, es la nocturna luz de la luna la que le revela que está con Consuelo, tras lo cual ésta espera que se haga la oscuridad para volver a abrazarlo, etcétera. Cualquier lector puede refinar, detallar y prolongar esta lectura. Este ambiente donde lo mágico prima sobre lo cotidiano, articulando un espacio mítico y un tiempo circular expresados en la identidad, revelada a Felipe por los manuscritos y fotografías, es el enfatizado por las lecturas simbólicas. Lecturas que son fomentadas por el texto, en buena medida gracias a elementos como las mencionadas series causales, que dan a la acción la apariencia de una corriente avanzando hacia un fin inexorable: la mítica sustitución de Llorente por Felipe como esposo de Consuelo. En esa medida, estas lecturas son correctas, cualquier cosa que esto signifique en crítica literaria. Pero si nos enfocamos no en el argumento sino en la forma de tramarlo, o lo que es lo mismo, si dejamos de lado la magia como tema argumental, para investigar esa causalidad literaria que Borges asocia explícitamente a la magia, las lecturas cambian. Como en las lecturas simbólicas, el texto sigue representando una realidad mágica, diferente de la cotidiana, pero no tanto por la acción que allí ocurre, como por la causalidad mágico-literaria que la rige. Desplazamos la lectura de la magia como tema descrito, propia del lenguaje descriptivo, a la magia como procedimiento,

como forma de hacer cosas, propia del lenguaje performativo, tan importante en *Aura*, según vimos. Un desplazamiento que no anula, en absoluto, la presencia de la magia como tema, innegable en relación con el personaje de Aura. Se trata, insisto, de la inevitable escogencia de “énfasis y omisiones” con los cuales trabajar.

Recalquemos un dato básico: la impresión de atemporalidad es creada por una trama cuyas series causales avanzan lineal y cronológicamente. Leer esta trama a partir de lo que *dice*, como creadora de una atemporalidad mítica, es válido... y lo que más se ha hecho. Pero también podemos leer la trama no por lo que *dice*, sino por lo que *ejecuta*, como acción de tramar, de conseguir metas con una estructura *narrativa* diacrónica, causalista, regida por un antes y un después. *Aura* es un texto fuertemente tramado: un argumento lineal con un inicio, un desarrollo y un final.⁶ El desarrollo de la acción argumental obedece a los planes de Consuelo, cuyo éxito pasa, justamente, por lograr que Felipe acepte la existencia de una atemporalidad e identidad míticas, opuestas a la linealidad cronológica. Pero ello no desvanece la linealidad, básica en una trama que se despliega cronológicamente, cuya duración incluso podemos medir con bastante precisión: unas 108 horas. Muchos elementos, insisto, insinúan el carácter mítico y circular del tiempo y de la acción, pero no menos claro es, a mi juicio, que estas insinuaciones están insertas y tramadas en una doble seducción: de Felipe por Consuelo y del lector por el texto. En ambos casos se trata de procesos de lectura claramente lineales, cuyos resultados Felipe y el lector creen estar descubriendo por sí mismos, cuando lo que hacen es seguir, como el Lönnrot de “La muerte y la brújula”, el clásico relato de Borges incluido en *Ficciones*, pistas sembradas para llevarlos a conclusiones pre-determinadas. La realidad mítica y cíclica aceptada por Felipe y

⁶ No está de más recordar lo sabido: que siendo lo más frecuente, esta estructura no es inherente u obligatoria a la narrativa. Basten aquí los ejemplos de obras como *Rayuela* de Cortázar, *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, y *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco.

por numerosas lecturas de *Aura* resulta de obedecer las numerosas instrucciones insertas en sus respectivos textos, instrucciones que la crítica, mayoritariamente, ha seguido con tanta docilidad como Felipe. Pero mientras él está condenado a una única lectura, no ocurre lo mismo con el lector de *Aura*. Felipe recibe información sobre la situación en que está entrando, pero prosigue por diversas razones: el señuelo de Aura, el deseo de cambiar de existencia, las convergentes series causales que le dan a la acción la apariencia de ineluctable. Pero una cosa es convertirse en esposo de Aura, el señuelo, y otra tragarse, a sabiendas, el anzuelo, y convertirse en esposo de Consuelo. La razón principal de esta aceptación parece ser la creencia de haber entrado en una realidad mítica, donde él y Llorente son la misma persona. Un carácter mítico que no es, dentro de la acción de tramar, sino un revestimiento montado por Consuelo para seducir a Felipe, y permitirle a éste, de paso, justificar su huida de un mundo cotidiano que le desagrada, satisfacer su pasión sexual y su no menor pasión intelectual e interpretativa. En suma, si pese a los numerosos indicios con que cuenta Felipe se deja caer en la trampa, ello no se debe a ninguna identidad mítica, sino a una lectura mitificante de la situación, los textos y las imágenes, que justifican su deseo de caer, de aceptar primero los señuelos y luego el anzuelo.

Felipe cuenta con elementos para sospechar que está entrando en una trampa, y el lector para ver que la lectura de aquél puede estar equivocada, o responder a intereses que no siempre comparte. Así, al principio Felipe interpreta por separado la acción en casa de Consuelo y los diarios de Llorente, pero tras su primera noche con Aura, ambos procesos interpretativos empiezan a imbricarse, y la lectura de los diarios pasa a ser hecha en función de la acción, un proceso que Felipe cree controlar sin ser así. A veces el texto evidencia esta situación, y lleva al lector a separarse de la perspectiva de Felipe, como al señalar que ver en Aura una víctima de Consuelo es una lectura hecha para justificar moralmente su deseo erótico. Esta información privilegiada, de la que

el protagonista carece, ubica al lector, de cara al protagonista, en una posición de superioridad interpretativa muy frecuente en las lecturas críticas. Esta distancia entre el lector y Felipe es apuntalada por factores como la dificultad de éste para ver lo que aquél ve fácilmente: su creciente indefensión, la extraña irrealidad de *Aura*, la madeja mágico-erótica tejida por Consuelo. Pero hacia el final se produce un hecho significativo: numerosos lectores que disfrutaban esta superioridad interpretativa frente a Felipe vuelven a emparejarse con él, al dejarse convencer por su mitificante lectura de los hechos.

Las interpretaciones simbólicas y míticas, insisto, son alentadas por un texto que, además, las escenifica en la lectura de Felipe. Pero el lector puede no seguir tales instrucciones de lectura e interpretar la *nouvelle*, por ejemplo, como la seducción de un joven por una anciana hechicera, consumada en una temporalidad lineal recalcada por Consuelo, quien como el texto no dispone de mucho tiempo: “Mis condiciones son que viva aquí. No queda mucho tiempo” (18-9). Consuelo y texto exigen entrar en su propia realidad, pues de otra forma el hechizo no funciona, y esta entrada se inscribe en una temporalidad lineal, nada mítica. Por disponer de un tiempo tan limitado, ambas, Consuelo y *nouvelle*, están obligadas a darle al proceso un ritmo vertiginoso, apoyado en los deseos que impulsan por igual a protagonista y lectores a dejarse seducir: entrar en una realidad diferente de la cotidiana, interpretar lo leído y actuado.

He propuesto otra posible forma de leer *Aura*, pero no ignoro sus limitaciones. Por un lado, esta nueva forma no es sino otra combinación de posibles “énfasis y omisiones”. Más importante aún, leer la trama a contramano de sus instrucciones de lectura, afirmar una temporalidad lineal y los mecanismos narrativos que se asientan en ella, no quiebra, sólo desplaza, la identidad protagonista-lector, pues para evadir la trampa de la mitificación en que cae Felipe, el lector sigue dependiendo de las pistas dadas por el texto. Si toda lectura está potencialmente contenida en el tex-

to como productor de sentido, ello parece inevitable. De ser así, la crítica de la lectura contenida en *Aura* nos hace preguntarnos si ideas como la indeterminación de los textos y su indefensión frente al lector, no han sido propugnadas y asimiladas, tal vez, con demasiada prisa o, peor aún, con excesiva ingenuidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBIN, MARÍA. “El fantasma de Eros: *Aura* de Carlos Fuentes”. *Atenea* 494 (2006). Web. 12 mar 2011. <<http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-162112959/el-fantasma-de-eros.html>>.
- ASPEÉ, DANIELA. “*Aura* de Carlos Fuentes, un poema a la desesperada necesidad erótica”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* X.30 (jul-oct 2005). Web. 18 mar 2011. <<http://www.vcm.es/info/especulo/numero30/auracf.html>>.
- AUSTIN, JOHN. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard UP, 1975.
- BAJTÍN, MIJAÍL. “Discourse in the Novel”. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981: 259-422.
- BORGES, JORGE LUIS. *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- FARIS, WENDY. “‘Without Sin, and with Pleasure’: The Erotic Dimensions of Fuentes Fiction”. *Novel. A Forum on Fiction* 20.1 (1986): 62-77.
- _____. *Carlos Fuentes*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1983.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*. México: Era, 1988.
- _____. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- MENDOZA, MARIO. “‘Aura’ de Carlos Fuentes. Un aquelarre en la calle Donceles 815”. *Anales de literatura hispano-americana* 18 (1989): 191-202. Web. 15 mar 2011. <<http://>

revistas.ucm.es/fil/02104547/articulos/ALHI8989110191A.PDF>.

ORDIZ, FRANCISCO JAVIER. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León, España: Universidad de León, 1987.

PAZ, OCTAVIO. “La máscara y la transparencia”. Helmy Giacomman, edición. *Homenaje a Carlos Fuentes*. Nueva York: L. A. Publishing Company, 1971: 17-22.