

Una teoría de la lectura en *Aura* de Carlos Fuentes

Marcela Beatriz Sosa*

Resumen

El trabajo pretende desplegar las razones por las cuales la novela *Aura* (1962), de Carlos Fuentes, constituye un hito importante en la construcción teórica del escritor: allí se plasma, con modulaciones distintas a las de *La muerte de Artemio Cruz*, la tensión ilusión/realidad, conflicto que se entrama con una teoría implícita de la lectura. Siguiendo el modelo cervantino de novela-ensayo del *Quijote* -cuya presencia intertextual se rastrea en el texto-, el escritor nos dice que el conflicto ilusión/realidad no es más que un problema de lectura. El protagonista, un historiador, va realizando múltiples lecturas de la realidad a lo largo del relato, mientras nosotros, los lectores (identificados por un “tú” que nos involucra y nos confunde con el protagonista), ratificamos o rectificamos esas lecturas, hasta arribar a una, más satisfactoria, que da cuenta de la complejidad del mundo/texto y de la inestabilidad de nuestras certezas. En relación con esta inestabilidad, el texto debe leerse, asimismo, como una textualización de la borradura de las fronteras entre los discursos histórico y literario propia del pensamiento postmoderno.

Palabras claves:

Aura - Novela/Ensayo - Lectura - Literatura - Historia

Abstract:

A Reading Theory in *Aura* by Carlos Fuentes

This work intends to give reasons why the novel *Aura* (1962), by Carlos Fuentes, is an important milestone in the author's theoretical construction: there, the illusion/reality tension appears with features different from that in *La muerte de Artemio Cruz*, because in *Aura* the conflict makes a framework for an implicit reading theory. Following the Cervantes' novel-essay model of the *Quijote's* -whose intertextual presence can be traced in the text- the writer tells us that the illusion/reality conflict is only a reading problem. The main character, a historian, does many readings of reality along the story, while we, the readers (identified by means of a “you” that involves us and blurs the distinction between us and the main character), approve or correct these readings, until we arrive at one, more satisfactory, that gives account of the world/text complexity and the lack of stability of our certainties. In relation with this lack of stability, the text should be read as a textualization of the fading of limits between historical and literary discourses, characteristic of postmodern thought.

Key - words:

Aura - Novel/Essay - Reading - Literature - History

* Universidad Nacional de Salta, Humanidades - Consejo de Investigación.

Toda obra de arte, por otro lado, es una lectura del mundo y, simultáneamente, una lectura de sí misma.

Carlos Fuentes (1972)

1. Lectura intertextual de *Aura*

Sin lectura no hay literatura. O más bien, la literatura existe porque hay múltiples lecturas que la sostienen, en el antes y el después de la escritura. Los estudios críticos contemporáneos no cesan de revelar, a través de las nuevas lecturas que generan los mismos, las lecturas que de la propia textualidad, de los textos precedentes y del mundo hace tal o cual determinado autor.

Aura, novela corta del mexicano Carlos Fuentes¹, constituye un hito importante en la construcción teórica del escritor: allí se textualiza, con modulaciones muy opuestas a las de *La muerte de Artemio Cruz* -ambas son de 1962-, “el eterno conflicto entre ilusión y realidad” (Sommers: 1970), conflicto que se entrama con *una teoría implícita de la lectura*. Para este crítico, la figura de *Aura*, la “joven” de quien se enamora Felipe Montero, “llega a encarnar la esencial inestabilidad de un presente dominado por formas y características preexistentes: un presente que es apenas una ficción del pasado” (ibid., 216).

Por nuestra parte, añadimos que el protagonista es quien va realizando múltiples lecturas de la realidad a lo largo del relato, mientras nosotros, los lectores, ratificamos o rectificamos esas lecturas.

Felipe Montero, un historiador harto de su monótono y mal remunerado trabajo como docente, *lee* un aviso que *parece* hecho a su medida. Los indicios de la inmersión en un espacio ilusorio, que no es lo que semeja a simple vista, comienzan en la calle misma adonde acude a solicitar el empleo:

Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendios de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado -47- encima de la nueva advertencia pintada con tiza: *ahora* 924. (*Aura*, 9)²

El esplendor de la antigua ciudad de México -una ciudad latente bajo la moderna metrópoli- pervive en un sector donde *parece* que el tiempo no hubiera transcurrido, donde las luces no iluminan las fachadas ni llega la música de sinfonolas. El historiador *lee*, con las capacidades que le proporciona su formación de investigador, las nomenclaturas de las calles como si fuesen un palimpsesto. Los números de las placas sustituyen, pero no obliteran, números anteriores. Todo confluye para producir la impresión de una coexistencia de tiempos y de espacios diferentes.

Esta es una de las claves de “sobreimpresión” (Sommers: op.cit., 216) que proporciona el narrador para la intelección de su fábula: la yuxtaposición arquitectónica de lo viejo y lo nuevo (las otras dos son el sueño de Felipe con la superposición de los dientes de la anciana sobre los propios y la de su imagen sobre la fotografía del general muerto).

1- Carlos Fuentes (1928) ocupa, desde la publicación de su primera novela, *La región más transparente* (1958), el centro del campo intelectual mexicano, no solo por su producción literaria y ensayística, sino también por sus convicciones políticas defendidas en forma pública e independiente. Otros textos fundamentales de Fuentes son: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Zona sagrada* (1967), *Cambio de piel* (1969).

2- Utilizaremos para todas las citas la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1994, en la cual se consigna que este texto pertenece a una colección de relatos, *Cuerpos y ofrendas*.

Otra clave la constituye la estructuración de la fábula de acuerdo con las secuencias de la *trayectoria mítica del héroe* (Villegas: 1973; Campbell: 1972). El lector asiste, junto con el protagonista, al *cruce del umbral* el cual está, como corresponde, custodiado por un cancerbero: “Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de ciencias naturales” (*Aura*, 10).

El texto de Fuentes se relaciona, desde el punto de vista de una *intertextualidad difusa* (Barei: 1991), con todos los relatos míticos, orales y escritos, donde el héroe pasa por una serie de pruebas, entre las que se incluye la del *vientre de la ballena*, hasta llegar a la apoteosis final. El propio protagonista percibe que está ingresando a otro mundo y por eso no puede evitar una mirada de despedida a “ese mundo exterior indiferenciado” (*Aura*, *ibid.*).

La caída o el descenso a los infiernos se confunde con el motivo del vientre de la ballena y el de los laberintos. Su rasgo fundamental, según Villegas, es “la permanencia del protagonista en el interior del vientre, de la oscuridad, su marginación de la vida y, por último, su salida del mismo” (1973, 116). Partiendo de los presupuestos de Jung (1962), este descenso, llámese como se llame, implica la idea del morir-renacer: “El sumergirse en las entrañas oscuras -en sus variadas formas- no es sino una manifestación del anhelo de volver a nacer, lo que es característico de los ritos de iniciación” (*ibid.*, 117). Idea cuya íntima unión con las isotopías de la novela se hará obvia más adelante.

En relación con la adscripción de las secuencias narrativas de *Aura* a la trayectoria mítica del héroe, nos interesa marcar las vinculaciones intertextuales que se pueden establecer entre el motivo señalado, presente en el texto, y los Capítulos XXII-XXIV de la Segunda Parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, es decir, los relativos a la experiencia de don Quijote en la cueva de Montesinos y a su posterior relato.

Precisamente, C. Sabor de Cortazar señala el carácter paródico de este episodio con respecto al descenso a los infiernos del héroe épico: “[...] la cueva iluminada por dentro, a la cual se llega a través del oscuro corredor, el laberinto (‘aquella oscura región’)...” (1987, 55-56). En su breve análisis, Cortazar recuerda la simbología de la caverna como el lugar del segundo nacimiento:

Don Quijote, que en el capítulo inicial nace a la locura poética, ha de volver a nacer en la cueva, esta vez al desengaño que lo llevará a la cordura. Este segundo nacimiento significa la regeneración psíquica, y se opera en el dominio de las posibilidades de la individualidad humana. Esta caverna iniciática es la imagen del mundo, con su desilusión, su vulgaridad, su fealdad, su desencanto. (*ibid.*, 56)

Fuentes, en su ensayo *Cervantes o la crítica de la lectura*, puntualiza la función que cumple el episodio de los duques en la trayectoria del desengaño de don Quijote: cuando este ve que el castillo de los duques es castillo, ya no puede imaginarlo como tal; la realidad le roba su imaginación. A partir de allí, todo va a ser desilusión de la razón, “tristeza de la realidad”: “Arrojado en brazos de la historia, la historia priva a don Quijote de toda oportunidad para su acción imaginativa” (Fuentes: 1975, 79-80).

Sin embargo, como apuntara C. Sabor de Cortazar, en el episodio de la cueva de Montesinos ya comienza el periplo de desengaño que culminará con la lucidez de la muerte. Es como si ambos textos, el ensayo y la novela corta, contuvieran la clave de la evolución del personaje y de la reflexión teórica del escritor. Cueva de Montesinos y castillo de los duques, novela (1962) y ensayo (1975) muestran gradaciones, relaciones de complementariedad y superación.

Es curioso observar cómo se tienden redes intertextuales entre *Don Quijote* y *Aura*, a manera de casi imperceptibles nervaduras, a poco que uno reflexione en ello.

Felipe Montero, el protagonista de *Aura*, es un historiador. Su profesión no es casual: se conecta tanto con el nivel de la narratividad como con el nivel metatextual, en el cual se plantea la dicotomía ficción/historia, así como una textualización de la teoría de la lectura planteada en el discurso ensayístico citado.

En el plano de la narratividad, Felipe acude al aviso del periódico porque responde a los requisitos: es historiador, joven, con conocimientos de francés. Su tarea, encomendada por la anciana viuda del general Llorente, consistirá en continuar las memorias inconclusas del marido, fallecido hace sesenta años. Esta labor exige la permanencia en el viejo caserón, a fin de desentrañar y traducir los documentos que la señora va a ir extrayendo de un misterioso cofre y entregando, discrecionalmente, al joven historiador.

No obstante, de simple *lector* de las memorias del militar pasa a ser *actor*, al comprobar que el hombre retratado en las fotografías amarillentas es él mismo, bajo otra apariencia. Algo similar había ocurrido con don Quijote, como lo señala el propio Fuentes en su ensayo:

De ser el dueño de las lecturas previas que le sacaron el seso, don Quijote pasa a ser, en un segundo nivel de lectura, dueño de las palabras del universo verbal del libro *Quijote*. Deja de ser el lector de novelas de caballería y se convierte en el actor de sus propias aventuras. (Fuentes: op.cit., 73)

En este nivel, las equivalencias entre don Quijote y Felipe Montero son las siguientes:

D.Q. —————→ lector —————→ actor
Felipe —————→ traductor —————→ actor

En el nivel semántico, la oposición ilusión/realidad -ya señalada por Sommers- fue ilustrada inicialmente a propósito de las experiencias del protagonista. Y constantemente este oscila entre su lectura de la realidad y lo que se le dice acerca de la misma. Cuando pretende conocer el jardín, cuya presencia húmeda intuyó al llegar a la casa de la señora Consuelo, se le dice que no lo hay (“perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa”). Cuando pregunta por unos raros maullidos, Aura contesta con la mayor normalidad que son los gatos pero Felipe avizora en la terraza unos seres sobrenaturales:

[...]cinco, seis, siete -no puedes contarlos: no puedes sostenerte allí más de un segundo- encadenados unos con otros, se revuelven envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada. *Dudas*, al caer sobre la butaca, *si en realidad has visto eso...* (*Aura*, 28) [Cursivas nuestras]

El protagonista trata de racionalizar su experiencia y esboza una hipótesis de su lectura de la realidad: “[...] quizá sólo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo, terminan” (ibid.). El protagonista insiste en desconocer los indicios que delatan las características inusuales del mundo en el que se ha internado: la coneja que acompaña constantemente a la anciana se llama Saga, los escalones que debe subir (y contar) para movilizarse por la sombría casa son 13 y 22, la oscuridad misma que rodea todo, los cuatro cubiertos en la mesa en la cual sólo comen dos, el limo que recubre la etiqueta del espeso vino... Como don Quijote, Felipe sólo lee lo que quiere leer:

Sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo, como un ícono más de ese muro religioso cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginarios. (*Aura*, 39)

Aura es la doncella en desgracia que el caballero andante debe rescatar de su cautiverio: “[...] mientras más pienses en ella, más tuya la harás, no sólo porque piensas en su belleza y la deseas, sino porque ahora la deseas para *liberarla*: habrás encontrado una razón moral para tu deseo...” (*Aura*, 34) [Cursivas nuestras]

El deseo quijotesco nos remite una vez más a la cueva de Montesinos: allí mora, prisionera del encantamiento del mago Merlín y preservada del tiempo, la señora Belerma, conservando el corazón “amojado” de su amado Durandarte (Cfr. Cervantes: 1973). El lector comprende esta clave cuando realiza el control que toda lectura exige en su proceso: retrocede, desde el desenlace, para recuperar los indicios de la inversión del mundo real.

Paulatinamente, Felipe comienza a releer la realidad, vuelve la mirada con mayor atención a todos los signos que se presentan opacos a su interpretación: el patio techado, sin luz, de paredes húmedas y lamosas, con plantas y helechos acerca de los cuales el protagonista recuerda haber leído en crónicas viejas; la luminosidad que envuelve la habitación en el momento del encuentro sexual con Aura; la percepción de que esta misma envejece de un día para otro... y los sueños.

Estos proveen, en forma gradual y coherente, la información que el protagonista no posee en un principio y, por lo tanto, sustituyen el proceso inferencial y lógico que omite, en su apasionamiento, Felipe. Pero, a la inversa de don Quijote, su aventura lo lleva del plano de la razón al de la fantasía, de la historia (que él encarna) al de la ficción (encarnado por Aura).

Para referirse al carácter fundacional del *Quijote* como primera novela de la desilusión, el propio Carlos Fuentes expone su teoría en el ya citado ensayo:

Quizá, por ello, *Don Quijote* es la más española de todas las novelas. Su esencia poética es definida por la pérdida, la imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esta desposesión, una afirmación de la existencia total en la realidad de la imaginación, donde todo lo que no puede ser encuentra, en virtud, precisamente, de esta negación fáctica, el más intenso nivel de verdad. (op.cit., 81-82)

En *Aura* el descenso a los infiernos³ -o a la cueva de Montesinos, si nos atenemos al paralelismo instaurado entre el *Quijote* y *Aura*-, lleva al protagonista a una anagnórisis que deroga la lógica de sus lecturas previas. Lo unívoco ha sido desplazado por esta realidad que contiene otras, todas ellas admisibles y posibles. Felipe hace su aprendizaje a través de la lectura, en un gesto que destruye aquello mismo que lo hace nacer a su verdadera identidad:

Las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto; ya no las respetas, ya sólo buscas la nueva aparición de la mujer de ojos verdes [...] Y después: “Consuelo, no tientes a Dios” [...]

Y en otra página: “Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada”. [...]

Y al fin: “Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. ‘No me detengas -dijo-; voy hacia mi juventud [...]’ Consuelo, pobre Consuelo... Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes...” (*Aura*, 55-56)

3- La experiencia de Felipe lo lleva al plano diabólico. Este es insinuado en las prácticas de magia negra mediante las cuales Aura ha obtenido su eterna juventud: la muñeca del vudú, la misa negra (reducida a sus elementos principales), las hierbas de poderes mágicos.

En la lectura de los viejos manuscritos y fotografías, como en *Cien años de soledad*⁴, el protagonista encuentra la clave final: el sentido profundo y último que se le ha ido escapando en la sucesión de lecturas erróneas que hizo de la realidad. Aura no es sino la proyección corpórea, independizada, de la anciana sedienta de juventud, y él, que creyó ser Felipe Montero, no es más que el doble del general Llorente:

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú. (*Aura*, 57)

La oscilación entre distintas hipótesis de lectura que antes atenazaba al protagonista se convierte ahora en una certeza: "... esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado" (*Aura*, *ibid.*). Felipe acepta su rol en este juego macabro sin hesitaciones y sin resistencia. No opone ya otras lecturas posibles al conocimiento que acaba de adquirir. El relevo del acto interpretativo se ha producido casi sin transición: ahora es el lector quien se debate ante una lectura del mundo que no coincide con la racional. Quizá, así como las auras de la anciana y del general -Aura y Felipe- son más reales que la realidad fáctica, nuestra entidad de lectores y nuestras lecturas pueden ser puestas en duda. Las preguntas que se plantea Fuentes a propósito del *Quijote* siguen siendo válidas para *Aura*:

[...] La realidad [...] pierde sus propias fronteras definidas, se siente desplazada, contagiada por otra realidad de palabras y papel. ¿Dónde terminan el castillo de Dunsinane o el páramo donde Lear y su bufón viven la helada noche de la locura? ¿Dónde termina la cueva de Montesinos y empieza la realidad? Nunca más será posible saberlo porque nunca más habrá *lectura única* [...] (Fuentes *op.cit.*, 83)

El horror del desenlace no es otro que el de quedar sometidos a la plurivocidad del mundo, el de quedar desposeídos de toda certidumbre como lectores.

2. Lectura y literatura.

Fuentes habla de la "soledad de la literatura" al referirse a Cervantes y Joyce⁵ pero acaba afirmando: "Cervantes, lectura de todos. Joyce, escritura de todos." (*ibid.*, 110). Siguiendo el modelo cervantino de novela-ensayo, el escritor nos dice que el conflicto ilusión/realidad no es más que un problema de lectura. Ya se ha visto cómo el periplo del protagonista se constituyó por una sucesión de lecturas, del mundo y de los textos, que fueron aboliéndose unas a otras, hasta arribar a aquella posible que diera cuenta de la complejidad del mundo/texto.

La lectura proporciona un conocimiento, un saber específico que cada texto procura, y es su identidad textual. Asimismo se infiere un saber sobre el proceso de la lectura en sí misma: "Sea cual fuere la forma que adopte la formulación [de este saber], ésta se incorpora al flujo general del sentido que una sociedad construye o persigue." (Cfr. Jitrik: 1987, 1993).

E. Riley (1966) expone las inquietudes teóricas de Cervantes acerca de la potencial discrepancia entre lo ideal y lo posible, que venía a socavar, en su tiempo, el concepto de *verosimilitud* heredado de los antiguos. Y coloca al *Quijote* como el único texto donde

4- En su famosa novela, Gabriel García Márquez también emplea esta resolución: la lectura como reveladora del significado, no sólo de un destino individual, sino el de toda una saga (Cfr. 1973, 349-351).

5- En el citado ensayo, Fuentes expone, como el doble perfecto de su teoría de la lectura en Cervantes, su teoría de la escritura en *Ulises y Finnegan's Wake* de Joyce. Cfr. 1975, 97-110.

puede anclar su nueva concepción de la verosimilitud que “incluye ‘lo que debía ser’ como parte de una experiencia que ‘pudo ser’” (op. cit., 313). Alude a la idea de *ficción* con dos términos que aparecen con frecuencia: *invención* y *artificio*, deslindándolos de la *historia*. “La fantasía se halla en la frontera del arte donde el ensueño se evade de esa ‘despierta centinela’ que es la razón” (ibid., 311). En la época de Cervantes, Vives decía que “la razón hace uso de los fantasmas, pero no se mezcla con ellos”(cit. por Riley, ibid.)

En *Aura*, Carlos Fuentes se sitúa como un escritor del siglo XX, al cabo de un pensamiento que se desarrolló bajo esas diferencias. El texto debe leerse como una textualización de la borradura de las fronteras entre los discursos histórico y literario. El relato del general Llorente es más auténtico que las investigaciones históricas de Felipe, formado con el rigor científico de La Sorbona. Ambos son reconocidos como discursos narrativos, como relatos, cuya identificación o clasificación depende únicamente de las competencias del lector.

El lector lee *con* Felipe, identificado en un “tú” que lo involucra y lo confunde con el protagonista. La implicación tiene consecuencias insospechadas; así como el protagonista reconoce que Aura, el doble de Consuelo, es la verdadera identidad de ese ser y él mismo no es sino la proyección del general, nosotros, los lectores, reconocemos en la literatura el doble -más genuino- de la realidad. La literatura es el *aura* del mundo. Para resumir este último saber que es posible inferir de *Aura*, nada más adecuado que las palabras de C. Fuentes a propósito del logro genial del *Quijote*: “Nueva realidad de papel, la literatura dice cosas del mundo pero es *ella misma* una *nueva cosa* en el mundo” (ibid., 93).

Bibliografía

- Barei, Silvia** (1991): *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba: Alción Editora.
- Campbell, Joseph** (1972): *El héroe de las mil caras*. Trad. de Luisa J. Hernández. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cervantes, Miguel de** (1973): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. y notas de Martín de Riquer. Estudio preliminar de C. Sabor de Cortazar. Buenos Aires: Kapelusz.
- Fuentes, Carlos** (1972): "Tiempo is pánico", *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 4ª. ed.
(1975): *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz.
(1994): *Aura*. Madrid: Alianza Editorial.
- García Márquez, Gabriel**, (1973): *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana. 33ª. ed.
- Jitrik, Noé** (1987): "Saber leer" en *Cuando leer es hacer*. Santa Fe: Universidad del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria, Nro.13.,
(1993): "El tema de la lectura, leer mucho y leer bien", en VVAA, *Discursos semióticos*. Rosario: Universidad Nacional.
- Jung, Carl G.** (1962): *Simbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós.
- Riley, Edward** (1966): *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. de C. Sahagún. Madrid: Taurus.
(1980): "Literatura y vida en el *Quijote*" en F. López Estrada en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento. 2*. Al cuidado de F. Rico. Barcelona: Crítica, 667-673.
- Sabor de Cortazar, Celina** (1987): "Para una relectura del *Quijote*" en *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Sommers, Joseph** (1970): *Yáñez, Rulfo, Fuentes. La novela mexicana moderna*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- Villegas, Juan** (1973): *La estructura mitica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.