

**Universidad de Costa Rica
Facultad de Letras
Escuela de Filología, Lingüística y Literatura**

EL AURA DEL MIEDO
(Pesadilla en seis inciertos y misteriosos actos)

**Tesis elaborada como memoria del Seminario de Graduación:
Formas narrativas en primera persona, para optar por
el grado de Licenciatura en Filología Española**

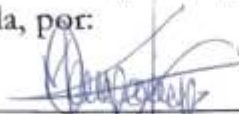
Melvin Campos Ocampo

**Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica
- 2002 -**

A Carlos Fuentes:
en arte y en vida
defensor inquebrantable
de la Terra Nostra.


El Aura del Miedo (Pesadilla en seis inciertos y misteriosos actos).

Memoria sometida el 29 de noviembre, 2006, a consideración de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica, como requisito para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española, por:




Melvin Roberto Campos Ocampo
Candidato

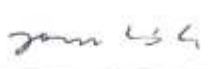
TRIBUNAL EXAMINADOR



M.L. Enrique Margery Peña
Decano Facultad de Letras



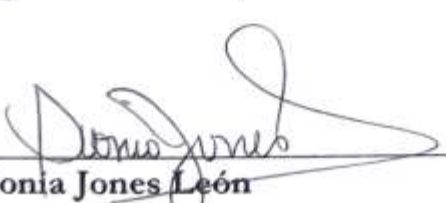
M.L. Ivonne Robles Mohs
Directora Escuela de Filología, Lingüística y Literatura



Dr. Jorge Chen Sham
Director Seminario de Graduación



M.L. Ali Víquez Jiménez
Asesor



Lic. Sonia Jones León
Asesora

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| PREÁMBULO | |
| (ANTES DEL VIAJE)..... | 6 |
| CAPÍTULO I • HISTORIA DE UNA HISTORIA DE TERROR | 8 |
| 1.1. Justificación..... | 9 |
| 1.2. Planteamiento del problema..... | 11 |
| 1.3. Estado de la cuestión..... | 19 |
| 1.4. Hipótesis..... | 35 |
| 1.5. Marco teórico..... | 37 |
| 1.6. Procedimientos..... | 48 |
| CAPÍTULO II • LA INCREÍBLE HISTORIA DEL JOVEN HISTORIADOR, LA VIEJA BRUJA Y SU SEXY DOPPELGÄNGER | 52 |
| 2.1. La historia de terror | 53 |
| 2.2. Tú y yo somos uno | 59 |
| CAPÍTULO III • DEL MIEDO Y OTROS ÁNGELES | 69 |
| 3.1. Terrores ancestrales | 70 |
| 3.2. Tened temor de Dios..... | 99 |
| 3.3. La maldición del doble | 115 |
| 3.4. Al borde del abismo..... | 140 |
| CAPÍTULO IV • LA MUERTE ES SUEÑO | 153 |
| 4.1. El que camina en sueños..... | 154 |
| 4.2. Requiescat in pace..... | 170 |
| CONCLUSIONES | |
| (¿TERMINÓ YA LA PESADILLA?)..... | 196 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 208 |

RESUMEN

Campos Ocampo, Melvin. *El aura del miedo (Pesadilla en seis inciertos y misteriosos actos)*. Tesis elaborada como memoria del Seminario de Graduación: Formas narrativas en primera persona, para optar por el grado de Licenciatura en Filología Española. San José, Costa Rica, 2002. 210 páginas.

El texto de Carlos Fuentes *Aura* utiliza la narración en segunda persona como una voz alterna del personaje principal (Felipe Montero), como otra voz de él. El texto es narrado por el propio personaje, pero por una voz distinta de la voz de su consciencia. Entonces, es narrado por una voz ajena a la consciencia: una voz de la inconsciencia. Así, la narración sucede en la psique del personaje. Pero por las características semióticas de la historia, podemos considerar que no sólo la narración, sino que la historia completa, la acción total, sucede en el lugar donde acontecen los fenómenos inconscientes en el personaje. Desde este punto de vista, esta narración psíquica se convierte en una elucubración, una fantasía inconsciente del personaje. Un sueño.

Por lo anterior, se plantea la siguiente hipótesis: Este sueño narrado posee una serie de metáforas (en el sentido lacaniano del término), de envolturas lingüísticas, de varios elementos que remiten a lo real lacaniano (vientre materno, doble, entre otros), por lo cual acerca lo real a lo simbólico, al lenguaje, y por ello, produce miedo en el lector. En consecuencia, este sueño se construye como un sueño de miedo, de terror. Este sueño es una pesadilla, y por lo tanto, *Aura* es una pesadilla.

La investigación concluye, entonces, que *Aura* utiliza la narración en segunda persona para metaforizar una narración hecha por la voz de la inconsciencia. De manera que la narración sucede en la psique del personaje; además, para que el personaje cumpla un deseo, cual es el de violar la prohibición primordial, debe regresar al vientre materno y unirse con la madre. Para ello, el sueño recurre a varias metáforas que remiten a lo real (vientre materno, doble, bruja, muerte). A pesar de que la pulsión de vida trata de emitir advertencias sobre la vecindad de la muerte psíquica, la pulsión de muerte se impone y el sueño presenta lo ominoso ante el lector. El texto de Fuentes —como texto de terror— logra esto al poner en crisis la función estabilizadora del lenguaje, atrayendo lo real, con el fin de producir el efecto ominoso. Y como lo real es indecible, está más allá del lenguaje, de lo simbólico, el efecto ominoso se produce cuando el texto acerca lo simbólico a lo real. En consecuencia, este sueño se construye como un sueño de miedo, es una pesadilla: *Aura* es una pesadilla.

Palabras clave: Carlos Fuentes, *Aura*, Ominoso, Miedo, Angustia, Terror, Bruja
Literatura mexicana, Literatura latinoamericana.

Director de la tesis: Dr. Jorge Chen Sham.

Unidad Académica: Escuela de Filología, Lingüística y Literatura,
Facultad de Letras, Universidad de Costa Rica.

“... sentimientos más intensos que el terror, para los cuales no hay nombre sobre la tierra.”

Edgar Allan Poe. *La Sombra*.

“... la ley se impone a través del miedo, cuyo verdadero nombre es temor de Dios.”

Umberto Eco. *El nombre de la rosa*.

“Tu cuerpo acecha tras la sombra.
Tu cuerpo, laberinto eterno.
Mujer: peligro y misterio.”

Roby Draco Rosa. *Cruzando puertas*.

PREÁMBULO (ANTES DEL VIAJE)

En un principio, el análisis de toda emoción nos reta, pues la tradición cultural positivista —aún imperante en nuestra cultura, por increíble que parezca— nos empuja a realizar una oposición entre raciocinio y emocionalidad; entendiendo la primera como la capacidad humana de hilvanar razonamientos coherentes lógicamente (lógica cartesiana), y la segunda como la inexplicable capacidad de sentir. Esta distinción ha sido legitimada por la fisiología, aduciendo que existe una parte del cerebro que se especializa en cada cosa: el lóbulo derecho se especializa en los manejos lógicos y científicos, mientras el izquierdo se dedica a lo emotivo, artístico y sensorial. Emulando un discurso macartista: derecha e izquierda: lo racional y lo irracional.

Desde este punto de vista, resulta todo un reto a esta mentalidad siquiera preguntarse por los mecanismos de funcionamiento de las emociones. Con esto claro, debemos saber que si razonamos sobre las emociones, estamos vinculando dos áreas tradicionalmente distantes. Ésa fue la principal ruptura de Freud. Y con él compartimos el deber, como intelectuales de principio de siglo, de cuestionar esos saberes imperantes, tan impregnados de vicios ideológicos de

coherencia. No debemos rehuir la reflexión emocional. No debemos tener miedo de preguntarnos por el miedo. (¿O tal vez de eso se trata todo: de temer al miedo?) Acá aterr(or)izamos en el texto que nos ocupa.

Aura, del mexicano Carlos Fuentes, relaciona directamente al lector con una de sus emociones más primordiales: el miedo.

Pánico. Terror. Miedo. Muchas son las palabras, muchos los acercamientos, muchas las definiciones y pocos los encuentros, las explicaciones. Freud mismo rodeó la respuesta a la pregunta primordial. ¿Qué es el miedo? ¿Por qué lo sentimos? ¿Qué nos induce al miedo? ¿Qué nos lo provoca? ¿Y por qué algo que aterr(a) a una persona, no lo hace con otra? Y reduciendo: ¿qué métodos utiliza el arte, la literatura para infundir miedo? ¿Por qué un texto determinado puede aterrar y otro no? ¿Qué dice un texto terrorífico para amedrentar, empanizar (infundir pánico) a su público? Y ahora particularizando: ¿qué mecanismos utiliza *Aura* para infundir su miedo en el lector? ¿Cómo funcionan estos mecanismos? ¿Por qué hacen lo que hacen? En dos palabras: ¿qué dice *Aura* que nos da miedo?

CAPÍTULO I
•
HISTORIA DE
UNA HISTORIA DE TERROR

1.1. JUSTIFICACIÓN

¿Qué es el miedo? ¿De dónde proviene? ¿Por qué lo sentimos? ¿Por qué es distinto para unos y para otros? Éstas son preguntas que me han intrigado desde que la memoria me posee. Con esta inquietud latente, decidí aprovecharme de la oportunidad que el Dr. Jorge Chen me ofreció, cuando me propuso formar parte de un Seminario de Graduación sobre las formas narrativas en primera persona, enfocado en una teoría de los sentimientos. Y es que el sentimiento que más me ha interesado desde que comprendí al Amor, es justamente el miedo, el horror.

Desde niño me enfrenté al espiritismo, la brujería, la alquimia y el ocultismo. De ahí pasé a la santería, el umbanda y el candomblé. Siempre siguiendo mis temores y tratando de aprender más sobre el miedo en la humanidad. Y como nada del arte me es indiferente, conocí a Edgar Allan Poe, Howard Phillip Lovecraft, Jorge Luis Borges, Joel Peter Whitkin, Hyeronimus Van Aken, Grant Morrison, Johann Wolfgang Goethe, Francisco de Goya, Doug Moench, Fernando de Felipe, Bram Stoker, Mary Shelley, Robert Louis

Stevenson, Lewis Carroll, Ernst Hoffmann, Umberto Eco, Alexánder Obando, Neil Gayman, Tobías Ovares. Los maestros de lo oculto y temible.

Aparte de darme las herramientas para estudiar al mundo, la filología me ayudó, con los cursos de psicoanálisis de Manuel Picado, a entender mejor las manifestaciones del temor. Y este Seminario me permitió explorarlas con la rigurosidad que la vida laica (no filológica) jamás me hubiera dado.

Con la guía del profesor Chen, durante este año me he dedicado a estudiar los recovecos del terror en uno de los textos, de uno de los escritores que más respeto: Carlos Fuentes. Su pensamiento me parece un modelo para todos los que somos artistas en esta, nuestra tan abusada, Latinoamérica.

Aún no tengo claro si lo que busco es una respuesta a mis propios temores o una pregunta al miedo de la humanidad. No creo que este estudio me aclare algo. Sin embargo, como el psicoanálisis sugiere, para acercarse a lo ominoso es mejor hablar, escribir. Y eso es lo que pretendo hacer...

1.2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Tras la primera lectura de *Aura*, al lector —al menos a este servidor y a unos cuantos de mis entrevistados— le queda una sensación de zozobra, de inquietud, de temor. Sin embargo, la mayoría de los estudios anteriores han coincidido en el eufemismo de llamarla “literatura fantástica”¹ y en algunos casos “literatura gótica romántica”. Probablemente gracias al ínfimo valor que la Academia concede a Stephen King y a sus colegas, pocos estudiosos se han atrevido a reconocerle a *Aura* su principal atributo, y lo esconden en lo “fantástico”. Niegan esa zozobra, esa inquietud, ese miedo. Voluntariamente ignoran, pues, que *Aura* es una novela de terror.

Y en el marco de una teoría de los sentimientos —principal búsqueda de este Seminario de Graduación—, es comprensible que surja la inquietud por una de las emociones más difundidas y de las que menos se quiere hablar: el miedo.

¹ El psicoanálisis ha elaborado un concepto distinto para literatura fantástica, dentro del cual incluye todo texto que ponga en escena el fantasma (en este sentido es más fantasmática que fantástica), lo cual la relaciona directamente con lo ominoso. Sin embargo, esta reelaboración del concepto sigue excluyendo la literatura de terror y —por increíble que esto parezca en pleno siglo XXI— la considera un subgénero.

En primera instancia, sabemos que existen varios estudios semióticos acerca de los diversos elementos que aparecen en *Aura*: desde onomástica y cábala hasta mitologías normanda o cristiana. Refieren el asunto de la brujería, de los aquelarres, de la relación con el satanismo, con la muerte, pero ninguno se pregunta por el miedo. Todos observan esta intertextualidad con la brujería, sin preguntarse por qué produce miedo. A lo mejor asumen que lo produce, y por ello no se lo preguntan. Es a partir de este tipo de estudios que cabe incluir la arista histórica y cultural del texto y preguntarse por el papel de los símbolos en esa producción de miedo. Entenderemos símbolo como esos iconos a los que la Historia de la Cultura le ha asignado, no sentidos fijos o predeterminados, sino rastros (“trazas”, diría Derrida) de significación. Esto es, tras milenios de cultura las sociedades han interpretado los miedos primordiales del hombre de forma determinada y les han asignado significantes para designarlos. No afirmamos con esto que el miedo sea cultural (aunque bien podría serlo), sino que las culturas — tanto en Oriente como en Occidente— han tratado de interpretar los miedos psíquicos, cifrándolos en símbolos.

Desde esta perspectiva, nos preguntamos por los símbolos que se presentan en *Aura* y por su relación con los ancestrales miedos del hombre. Dentro de los elementos culturales que tradicional e históricamente se relacionan con la producción de miedo podemos mencionar la brujería, los gatos, el acto sexual, la incertidumbre de los poderes ocultos que puede poseer la Tierra y que unos cuantos utilizan para fabricar pócimas, las plantas alucinógenas. También

encontramos los ritos antiguos vinculados con sacrificios de animales, ingestión de vísceras, coitos desenfrenados, “aberraciones” como la zoofilia, el incesto, el asesinato y el satanismo... Todos estos elementos que la Historia de la Cultura ha considerado como aterradores, tienen su presencia en el texto. Y viene la pregunta: ¿por qué esos símbolos atemorizan al lector? ¿Qué le dicen a la cultura, al discurso de la cultura en el sujeto? ¿Qué descubren en la ancestralidad del sujeto, para producir miedo? ¿A qué remiten esos fragmentos de cultura (simbólico, lenguaje) para asustar? ¿Qué razón psíquica, común a todos los humanos de la historia, existe para ese miedo? De este modo, nuestro primer interés es indagar en la razón por la cual la presencia de estos símbolos, de esta intertextualidad con la brujería, produce miedo.

Esta pregunta por los miedos culturales, ancestrales del ser humano, nos lleva a otra relacionada con uno de los elementos más importantes en el texto: la oscuridad, el espacio encerrado. Y es que al ser el espacio de la historia tan definido, es notable el establecimiento de la dicotomía interior / exterior. Felipe, el personaje principal, deja ese exterior apenas detallado por el texto, para “penetrar” (cito textualmente) en un espacio cerrado, oscuro y húmedo. Y a través de la novela es reiterada la presencia y por ello la importancia, de este oscuro encierro. En este sentido es necesario indagar acerca del papel que juega este espacio encerrado, oscuro y húmedo en la producción del terror. ¿Qué tiene de terrorífico lo oscuro y lo encerrado? ¿Cuál es el miedo que se oculta ahí? ¿Por qué le tememos al encerramiento? ¿Y a la oscuridad? ¿Y a la humedad?

Pero debemos ser un poco más detallistas y notar que se trata de dos elementos distintos: oscuridad y encerramiento. Ambos factores se encuentran intrínsecamente relacionados con miedos (fobias) distintas del ser humano, y por ello consideramos que su presencia está vinculada con la producción de miedo que performa el texto. Como veremos en nuestro estudio, tanto el miedo a la oscuridad como la claustrofobia, se encuentran directamente relacionados con un miedo particular de la psique humana.

Por otra parte, el estudio de los personajes nos puede revelar algunas claves para comprender las razones por las cuales el texto produce miedo en el lector. Sólo hay tres personajes: el joven historiador Felipe Montero, la anciana moribunda Consuelo viuda de Llorente, y la erótica y bella joven Aura. Sin embargo, es fundamentalmente Felipe —por ser el personaje eje de la historia— el que nos ayudará a encontrar una correlación entre la psique de él y la del lector, y tal vez podamos descubrir si el devenir psíquico del personaje produce miedo al leerlo. La pregunta clave sería: ¿Qué deseo o temor —o ambos— mueve a Felipe, primero a rehuir y luego a participar de ese enfermizo juego de atracción sexual y evasión de la muerte? Y por la correlación que mencionábamos: ¿Qué deseo o temor —o ambos— mueve al lector a participar de ese juego de muerte? Dicho de otra manera, ¿qué tienen que ver los actos, deseos y demás sentimientos del personaje con la productividad de miedo en el lector? ¿Qué ominosos aspectos de nosotros mismos nos está mostrando el texto con la sensibilidad y el accionar de los personajes? ¿Qué aberrado

deseo/miedo compartimos con Felipe, para sentirnos aterrorizados con él (el personaje) y por él (el deseo/miedo)? ¿Cómo influye o representa a los lectores esta trinidad del terror?

Cuando nos preguntamos por el funcionamiento psíquico de los personajes, por el miedo, por lo ominoso, entramos en el terreno de la filosofía más especializada en la reflexión acerca de la psique humana: el psicoanálisis². Dentro de las teorías psicoanalíticas existe una serie de categorías relacionadas directamente con el miedo y lo ominoso, que se encuentran presentes en el texto. Por ejemplo, el silencio —relacionado con la muerte psíquica por la falta de acceso al lenguaje, y por ello, de movilidad del deseo— se convierte casi en un protagonista, pues es él quien posibilita el discurso psíquico del personaje Felipe. Por otra parte, cuando Felipe ingresa a ese mundo oscuro debe guiarse como un ciego, lo cual pone en escena a la ceguera, que se encuentra usualmente vinculada con el miedo a la castración.

La mirada cobra mayor importancia con la obsesión que siente Felipe por los ojos de Aura y de Consuelo, que recuerda la conocida obsesión ominosa de Nataniel con los ojos de la autómatas Olimpia en *El hombre de arena*³. Además,

² Preferiremos éste ante la psicología convencional, por considerar —por razones que no competen a este estudio— que posee una mayor rigurosidad teórica y una intención declarada de excluirse de los discursos ideológicos, aspectos de los que carece la psicología tradicional de línea jungiana.

³ Sigmund Freud dedica un apartado de su estudio sobre lo ominoso al texto de Hoffmann. En él hace una reflexión sobre la importancia que tienen los ojos en la producción del sentimiento ominoso, a raíz de una puesta en escena, de una simbolización, del miedo a la castración. En *El hombre de arena*, Nataniel se obsesiona con los ojos vacíos de la autómatas, y se dedica a una constante observación voyerista de la muchacha/muñeca, al punto de llevarlo a un enamoramiento por ella. Pero se trata de un amor patológico, gozante: la autómatas le gusta porque le aterriza.

existe una importante presencia del doble, pues por un lado Aura se construye como doble autómata de la anciana Consuelo y, por otro, el texto es la formación y autorreconocimiento de Felipe como doble del general Llorente. Por último, la presencia de la dicotomía Eros/Thánatos pone en escena la relación de erotismo entre Aura y Felipe, tan estrechamente vinculada con la muerte de la anciana y del general. Recordemos que la razón esgrimida por Felipe para ingresar a ese lugar de muerte es la atracción erótica que siente por Aura. Esta relación Eros/Thánatos se vincula en psicoanálisis con la pulsión de muerte, esa ansia latente en el sujeto por buscar la satisfacción total del deseo, a pesar de que inconscientemente sabe que ello lo mataría psíquicamente, al anularle el deseo. A pesar de esto, el sujeto busca satisfacer su deseo, busca su propia muerte...

Por otra parte, tenemos elementos que no necesariamente se han ligado con el miedo. Cabe preguntarse si tienen alguna relación con este sentimiento, aun cuando no se haya visto tradicionalmente. Entre estos destaca la aparición de la escritura y la lectura: Felipe debe leer las memorias del general Llorente para terminar de escribirlas. La intención de la vieja Consuelo es que el joven historiador —que de por sí es un escritor de historias— mediante la lectura y escritura de las memorias del general, se convierta en él. Esta consecución de hechos vincula la lectura/escritura con la ominosa y ya mencionada figura del doble. Además, entra en escena el asunto de la memoria y su completud.

En otro orden de ideas, es innegable que los recursos estilísticos y narrativos deben tener también su influencia e implicaciones en la producción de miedo en el lector. Pero, ¿cuál es ese papel? En primer lugar, el texto se presenta en segunda persona singular de la variante mexicana del español (“tú”), y en su mayoría narrado en presente con esporádicas apariciones del futuro⁴. El primer aspecto nos lleva a pensar en el papel del narrador, para lo cual hay que considerar que el “tú” al que se refiere la voz narrativa es justamente Felipe Montero, el personaje principal. Entonces surgen nuevas preguntas: ¿Quién es ese narrador? ¿Qué relación establece con el personaje? ¿Será, como proponen la mayoría de los estudios, Consuelo, desde una posición de divinidad o espíritu omnisciente y presencial? O, en una manifestación de escisión discursiva del sujeto, esquizofrenia narrativa cercana al doble, ¿será Felipe?

Pero, si nos preguntamos por la persona de la narración también habrá que preguntarse por el tiempo. Como dijimos, en su mayoría el texto es narrado en presente, con algunas esporádicas apariciones del futuro. En ese nivel, se establece una simultaneidad entre la narración y la acción. Este aspecto es importante, pues se extiende a lo largo de todo el texto. ¿Qué efecto produce ese tipo de narración? La voz narrativa le describe al personaje los hechos conforme se van sucediendo. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Y por qué ese recurso está utilizado en un texto de terror? ¿Produce o ayuda a producir miedo? Y de hacerlo, ¿por qué?

⁴ Existen también apariciones de diferentes pretéritos y condicionales, pero en general se producen por coherencia cronológica y gramatical de la frase.

Además, por esporádicas que sean, tampoco podemos dejar de lado las apariciones del futuro, pues —contrario al uso del subjuntivo y diversos pretéritos que aparecen por mera coherencia cronológica y gramatical de la narración (ya se aportarán ejemplos de ello)—, el futuro aparece en momentos clave y en los cuales podría utilizarse el presente, como en el resto de la narración. Entonces, ¿por qué usar el futuro? Por otro lado, hablar en futuro es un hecho lingüístico propio del discurso del augur, del visionario. Y entonces, ¿por qué usar ese tono profético, de predicción? ¿Qué implica eso? ¿Y por qué se usa en momentos específicos? ¿Qué tienen de particular esos momentos? ¿Y qué tienen que ver con la producción del miedo? ¿Qué tiene el futuro que nos aterra?

Hemos enumerado las principales inquietudes, dudas, preguntas que motivan nuestro estudio. Como hemos visto, a partir de los estudios hechos por el psicoanálisis sobre el miedo y lo ominoso, pretendemos adentrarnos en la producción que de este sentimiento realiza el texto llamado *Aura*.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Publicada originalmente en 1962, la novela corta *Aura* es uno de los textos más estudiados de Carlos Fuentes, después de sus grandes novelas: *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Terra Nostra* (1975). Dada la gran cantidad de estudios realizados acerca del texto, hemos delimitado el *corpus* de nuestro estado de la cuestión, solamente a textos relacionados con nuestro tema: el miedo, lo ominoso y el sueño. Y para seguir algún orden, hemos escogido la cronología de publicación.

Cuando *Aura* apareció en México en 1962, extrañó bastante al mundo literario de su país, pues estaba acostumbrado a un Fuentes dedicado a la crítica política, preocupado por las luchas sociales, estudioso de la burguesía y partidario de lo marginal. La aparición de un texto fantástico, aparentemente desligado del discurso político⁵, desconcertó a muchos.

Sin embargo, uno de los estudios más lúcidos y certeros sobre *Aura*

⁵ Esta idea es rebatida por muchos estudios, que aducen que *Aura* es un texto sumamente político, sólo que menos evidente y más alegórico. Pero como a nuestro estudio no le conciernen estas aristas de *Aura*, las dejaremos en esta nota.

aparece apenas en 1967. Ana María Albán de Viqueira, publica “Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes”, en donde señala la relación tan grande que existe entre el texto de Fuentes y el texto del que sale el epígrafe de la novela: *La Bruja (La Sorcière)* de Jules Michelet, de 1862. Según Albán el texto de Michelet aporta absolutamente todos los elementos que Fuentes enlaza en su historia: desde la onomástica hasta algunas escenas.

Pero no sólo el nombre de Aura es simbólico y está tomado de *La Sorcière*, sino el de Felipe, nombre invocado por las brujas durante la misa negra, y el de Saga, y el de Consuelo [...] En realidad, todos los elementos mágicos están tomados de la obra de Michelet. [...] La muñeca de harina es la representación de antiguos dioses [...] En las hogueras del día de San Juan se quemaban gatos encadenados [...] Ese mismo día se sacrificaba un macho cabrío [...] Las plantas que crecen en la casona de Donceles son las plantas cultivadas por las brujas y cuya descripción aparece en la obra [de Michelet...] Todo el ritual mágico que las viudas deben seguir para lograr el retorno de su difunto esposo [...] y el [filtro de amor] más eficaz es el de la confarreación: la hostia del amor.⁶

Así, con una gran claridad, Albán descubre el principal intertexto de *Aura*: Michelet. Para ella, el texto de Fuentes viene a ser una especie de puesta en escena, de ejemplificación de las situaciones, rituales y signos, expuestos por Michelet en su *Sorcière*. Nombres (Aura, Consuelo, Felipe), ritos (la resucitación de esposo, la consagración de la hostia sexual), sacrificios de animales (el gato, el conejo, el macho cabrío), el color verde asociado a las brujas (el vestido y los ojos de Aura), y así continúa Albán, descubriendo las coincidencias entre ambos

⁶ Ana María Albán de Viqueira, «Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes», en *Revista Comunidad*, núm. 18, 1967). La cita está diseminada a través del texto de Albán, por lo cual, aparece levemente fragmentada. La recojo de esta manera para sintetizar su pensamiento.

textos. Tiene además acotaciones no tan amplias, pero igualmente esclarecedoras sobre el doble, el sueño, el deseo, el miedo. Tanto que echaremos mano de ellas durante el decurso de este estudio, por lo cual no las detallaremos ahora.

En 1971, Helmy Giacomán compila y edita una serie de artículos sobre Fuentes en un enorme tomo llamado *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*⁷. En él hay varios artículos dedicados a *Aura*, uno de ellos, de Richard Reeve⁸, se focaliza en el narrador en segunda persona en *Aura* y en *La muerte de Artemio Cruz*, para verlo como una técnica narrativa de involucramiento del lector, al acercarlo al personaje. Si bien este aspecto nos interesa, el enfoque de Reeve no nos aporta nada pues no indaga en la misma dirección que nuestro estudio. Sin embargo, ya nos ocuparemos de esto en el apartado que hemos dedicado a este rasgo particular de la novela.

Nos interesa particularmente uno que explora la imagen de la bruja en los trabajos de Fuentes: de Gloria Durán, “La bruja de Carlos Fuentes”. El texto de Durán está dedicado en muy buena parte a rastrear y explicar los orígenes e implicaciones semióticas de la bruja, para concluir que Fuentes reproduce un esquema y una necesidad existentes desde tiempos antiguos en el ser humano.

Su principal problema es que está enfocado desde una perspectiva “psicologista” y semiótica. Digo “psicologista” pues se basa en el concepto de

⁷ Helmy Giacomán (editor). *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. (Madrid: Las Américas, 1971).

⁸ Richard Reeve, «Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio». Helmy Giacomán (ed.), *Homenaje a Carlos Fuentes* (Madrid: Las Américas, 1971).

Jung de inconsciente colectivo, para justificar la explicación cultural que hace del símbolo 'bruja'. De modo que se trata de una semiótica bastante rudimentaria, pues carece en general del concepto de símbolo de Eco, de cultura de Foucault o de significante paterno de Lacan⁹. De hecho Durán decide ignorar a Freud, por considerar que:

[...] para Freud el inconsciente era, ante todo, algo personal. Por tanto una investigación de una obra de arte conduce al observador de nuevo al propio artista.¹⁰

Al realizar semejante afirmación, Durán revela su desconocimiento de las teorías freudianas, pues si existe algo no particular en el psicoanálisis freudiano es justamente lo inconsciente¹¹. Pese a sus baches teóricos, es loable la intención de buscar las raíces culturales en la bruja, la transgresión que representa y el eventual miedo que pueda producir. Hay que reconocerle también, que realiza una monografía bastante exhaustiva de los distintos estudios existentes hasta su fecha sobre la bruja y sus implicaciones culturales. Tiene un par de momentos bastante sugerentes, que veremos al llegar al apartado que explica por qué *Aura* es un sueño. Por ahora continuemos.

Adriana García de Aldridge publica en 1975 un estudio bastante —tal vez

⁹ El concepto de inconsciente colectivo automáticamente excluye la propuesta de Eco de un símbolo con significado variable social y cronológicamente; rechaza la noción materialista de cultura propuesta por Foucault, y se opone al modelo lacaniano de cultura y ley, como lenguaje, como significante paterno. No voy a profundizar aquí en ninguno de los discursos ni de Eco, ni de Lacan, ni de Foucault, sino que utilizaremos lo necesario más adelante.

¹⁰ Gloria Durán, «La bruja de Carlos Fuentes», en Helmy Giacomani (ed.), *Homenaje a Carlos Fuentes* (Madrid: Las Américas, 1971), p. 250.

¹¹ Sólo por citar un texto en el cual se evidencia esto: «Tótem y tabú», de Sigmund Freud.

demasiado— ácido en sus críticas a la crítica de *Aura*. Ella señala que la inmensa mayoría de los estudios sobre el texto de Fuentes, insisten en verlo como una metáfora de la historia mexicana, o como un eco —incomprensible para ella— de los *Aspern Papers* de Henry James. García rescata el estudio que ya revisamos de Albán sobre la fuerte relación entre *Aura* y *La Sorcière* de Michelet, el cual parece haber pasado inadvertido en el medio intelectual mexicano, lo cual para ella —y para este servidor— va de lo sorprendente a lo inaudito. Por su parte, Adriana García se dedica a profundizar aún más en la relación existente entre los textos de Fuentes y de Michelet. Ella señala varios detalles que Albán parece haber pasado por alto, por ejemplo mayores detalles onomásticos:

[...] el nombre «aura infernale» dado a los demonios tiranos y a las cualidades mágicas de las plantas de la consolación y la belladona.¹²

De ello deduce que el nombre de la novela viene de esa aura infernal, y Consuelo de esas plantas de consolación. Y señala que Felipe era el nombre con que se sustituía el de Cristo en la misa negra, el cordero sacrificial, el chivo expiatorio. Además, García demuestra que los mecanismos de construcción de muchas secuencias de acción en la novela de Fuentes, tienen como progenitor el texto de Michelet: el principio de inversión como mecanismo primordial de los ritos satánicos (*«tout doit se faire à rebours, exactement à l'envers de ce que le monde*

¹² Adriana García de Aldridge, «Fuentes y la Edad Media», en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid), vol. III, núm. 4, 1975, p. 192.

sacré»¹³), y varias historias de brujas que Michelet refiere del medioevo. Por último encuentra en el personaje Michelet un antecesor del personaje Felipe. También tomaremos de ella unas cuantas propuestas, para trabajar la idea de que todo el texto transcurre en la mente del personaje.

En 1980, aparece un texto de Santiago Rojas llamado “Modalidad narrativa en *Aura*: Realidad y enajenación”. En él, Rojas juzga y sentencia todos los estudios anteriores sobre el texto de Fuentes. Luego, astutamente, propone que el texto transcurre en la mente del yo narrador. Sin embargo desecha la posibilidad de que ese narrador sea Felipe, sin más argumentación que:

[...] la frustración profesional del joven historiador «cargado de datos inútiles» y la debilidad de su carácter no alcanzan a explicar de forma convincente la causa que genera la elaboración de ese macabro mundo de locura.¹⁴

Esto es bastante arbitrario. En su lugar, dedica el resto del texto a tratar de demostrar que el yo narrador es Consuelo, argumentando que ella sí ha tenido los traumas necesarios para estar lo suficientemente loca, como para imaginar toda la historia. Desgraciadamente, esta explicación es bastante especulativa, pues busca justificar, con el historial psíquico de los personajes, cuál está lo bastante loco como para imaginar la historia. Además, Rojas asume que se necesita estar loco para imaginar una historia. Premisa ideológica sobre la que no

¹³ Jules Michelet. *La Sorcière*. París, 1862, citado por García de Aldridge, *op. cit.*, p. 194.

¹⁴ Santiago Rojas, «Modalidad narrativa en *Aura*: Realidad y enajenación», en *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, núm. 112-113, julio-diciembre, 1980, p. 488.

es conveniente construir una elaboración teórica sobre un texto.

También en 1980, Yolanda Osuna publica un libro llamado *Tres ensayos de análisis literario*, en el cual viene incluido un estudio sobre *Aura*, realizado desde una perspectiva estructuralista. Ella propone que el texto de Fuentes es una elaboración mítica en tanto encierra toda una cosmología del tiempo (dos tiempos: uno lineal de la narración y uno circular de la historia, pues todo vuelve al principio¹⁵), una búsqueda mística (Felipe reencuentra su “ser verdadero”), una génesis de un mito mexicano (problema de identidad resuelto (¿?) en Yo no soy Yo) y una motivación filosófica (resonancias metafísicas por la reencarnación y la sustitución de un real por un fantástico)¹⁶.

Ahora, si bien su propuesta es interesante —aunque no tenga mucho que ver con nuestro estudio—, lo que nos interesa rescatar de sus conclusiones es que parece querer demostrar que *Aura* no es una novela de terror o misterio, por considerar que este tipo de textos son pueriles, irrelevantes y no valiosos:

AURA es una novela perfectamente estructurada, no para producir una novela de misterio, sino una novela de sentido filosófico.¹⁷

Es notable el carácter despectivo con el que se refiere a la calificación “de misterio”. La conclusión de su trabajo sería: Una novela de misterio no es una

¹⁵ Esta propuesta la retomaremos en nuestro apartado sobre el doble (3.3. La maldición del doble), en el cual indagaremos sobre el eterno retorno (en tanto tiempo doble) y sus implicaciones ominosas.

¹⁶ Yolanda Osuna, «La memoria del pasado en *Aura*», en *Tres ensayos de análisis literario* (Mérida: Universidad de los Andes, 1980).

¹⁷ Osuna, *op. cit.*, p. 98. Las mayúsculas son del original.

novela de sentido filosófico. Si bien el estudio es coherente, claro y válido, semejante prejuicio deja al lector sospechando si no habría un motivo prefigurado para realizar su lectura: demostrar que *Aura* (una novela del gran y serio escritor mexicano) no podía (jamás) ser una novel(it, uch)a de terror, pues éstas nunca son “buenas”, “serias” o “filosóficas”. Señalamos el texto de Osuna por representar perfectamente a la crítica que ha menospreciado la intertextualidad con Michelet y el elemento terrorífico, por considerarlos vacuos, triviales, intrascendentes o comerciales.

La *Revista de Estudios Hispánicos* puertorriqueña publica en 1981 un artículo de Ileana Viqueira en el que la escritora realiza una interpretación semiótica de *Aura*, y propone que, a raíz de los símbolos presentes en el texto, la historia de *Aura* se constituye como un mito:

Hay en *Aura* una aspiración mítica. Luego, la narración tiene una serie de elementos que forman los que podríamos llamar un código simbólico [...] En esta historia que se hace mito en sus símbolos [...] ¹⁸

Viqueira recorre el texto de Fuentes señalando los símbolos y la interpretación que de ellos ha hecho la cultura: el perro, el conejo, numerología, los colores, la arquitectura de la casa (tres niveles, seis estancias), el proceso de transformación del héroe, etc. Todo para demostrar —en su opinión— que *Aura* se estructura de una forma mítica y se erige como un mito. Su interpretación es

¹⁸ Ileana Viqueira, «*Aura*: Estructura mítico-simbólica», en *Revista de Estudios Hispánicos*. Núm. 8, 1981, pp. 25-30.

coherente, interesante y válida, pero poco útil para nuestro estudio, salvo por una acotación que hace a lo incierto, a lo indefinido del ambiente. Pero de esto hablaremos en su momento.

También en Puerto Rico, se publica en 1983 un texto de la filóloga Aida Ramírez, llamado *La narrativa de Carlos Fuentes*. Ella realiza un estudio comparativo entre *Aura*, *Zona Sagrada* y *Cumpleaños*, denominándolas “ejemplares”, por considerarlas ejemplos ideales de cada uno de los géneros, esquemas, movimientos, corrientes, que representan:

Aura es ejemplo de la novela breve, perfectamente estructurada, novela de literatura fantástica; *Zona Sagrada* es modelo de la novela estructurada en la base del mito; y *Cumpleaños* es la novela breve, pero compleja, que se elabora sobre el laberinto filosófico, novela borgiana [sic¹⁹].²⁰

Realiza la comparación con base en los temas, ambientes, estilo, semiótica e intertextualidad. Particularmente en relación con *Aura*, Ramírez revisa los temas generales que ella —y en buena medida la crítica tradicional— atribuye exclusivamente a la literatura fantástica: Tiempo, amor, muerte (enlazados para producir el imposible fantástico), identidad, doble, reencarnación, fuerzas sobrenaturales, profanación y sacralidad (mitologías fantásticas). Revisa los personajes Aura/Consuelo y comprueba que están contruidos según las descripciones que recoge Michelet en su estudio, luego describe a Felipe y al

¹⁹ Borgiano es un adjetivo que remite a Borgia, no a Borges. El adjetivo correcto sería borgesiano o, a lo sumo, borgeano.

²⁰ Aida Elsa Ramírez, *La narrativa de Carlos Fuentes* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983), p. 223, nota al pie.

general Llorente. En realidad, el estudio de Ramírez es bastante abarcador (busca revisar todos los aspectos de la novela), sin embargo se queda en un discurso demasiado descriptivo y muy poco analítico.

Uno de los estudios más citados —y por ello de revisión obligatoria— es una comparación que, en 1984, realizó Lanin Gyurko entre *Aura* y *Sunset Boulevard* del cineasta estadounidense Billy Wilder. Él resalta en ambos textos²¹ la similitud entre los personajes (dos viejas destruidas añorantes del pasado, dos hombres jóvenes que evocan el recuerdo de la juventud perdida), la importancia del tiempo pasado (motivante de la acción de las viejas), y el triunfo final de las dos viejas. En términos generales la comparación resulta válida, pero Gyurko esgrime varios argumentos en relación con *Aura* que parecen forzados, o más bien, parecen forzar el texto de Fuentes. En primera instancia, Gyurko “decide” que la frustración de Consuelo es su imposibilidad de tener hijos²² y que le “succiona vampíricamente” la vida a Felipe para revivir ella. Estas extrapolaciones son por demás arbitrarias, pues ignora que la frustración de la anciana radica en la muerte de su esposo (ése es su motivante para atraer a Felipe), que Felipe no es destruido por la vieja sino atraído y reconquistado, y por último —y más importante— ignora a *Aura*, pues para él es totalmente accesoria, apenas si la menciona. De modo que su interpretación de *Aura* parece

²¹ Texto escrito y texto cinematográfico.

²² Lanin Gyurko, «Time, Myth and Fate in Fuentes' *Aura* and Wilder's *Sunset Boulevard*», en *Káñina* (Universidad de Costa Rica), vol. VIII, núm. 1-2, enero-diciembre, 1984, p. 147.

demasiado forzada para que “calce” con *Sunset Boulevard*.

En 1988, Ana María Hernández compila una gran cantidad de ensayos sobre Fuentes, de los cuales cinco son dedicados a *Aura*. El primero, de Ramón Magráns, es una lectura semiótica del texto, desde la óptica de que todos los símbolos están ahí como advertencia a Felipe de que se le acerca un fatídico desenlace y él, por ser hispanoamericano, no los puede comprender:

De la temática polifásica que se manifiesta en la literatura hispanoamericana, se nota la preocupación por la falta de conocimiento de los personajes y del pueblo en general, de la mitología tanto nativa como universal. [...] Eximio de esta preocupación es Carlos Fuentes, quien, en su novela corta *Aura* (1962), expone esta ignorancia [...] Vaticinan los noveladores, específicamente Fuentes, que los hispanoamericanos caen por la atractividad de la llamada manifestada y por la inhabilidad de reconocer lo llamante y sus símbolos.²³

Si bien el trabajo de Magráns es exhaustivo y revelador en su interpretación onomástica, semiótica y numerológica, acerca de las señales de muerte y fatalismo (perro, liebre, oscuridad, infierno) presentes en *Aura*, las conclusiones a las que él llega son por demás prejuiciadas: el escritor pone ante el personaje todas las señales para advertirle del peligro que corre, pero él no las ve por ser hispanoamericano, o sea ignorante²⁴.

Otro de los estudios interesantes de la recopilación de Ana María

²³ Ramón Magráns, «La llamada de la madriguera: *Aura*», en Ana María Hernández (comp.), *Carlos Fuentes: Una visión múltiple* (Madrid: Pliegos, 1988), p. 53.

²⁴ Hay que señalar la ingenua y romántica idea de que el escritor “le da” las señales al personaje, como si ambos actuaran por cuenta propia y como si el escritor tuviera alguna injerencia en el texto final. Interpretación bonita, pero demasiado imaginaria.

Hernández, es uno de Malena Quiñones, en donde ella propone que todo el texto es un sueño de cumplimiento de deseo. El punto del cual discrepo es que para ella la soñante es Consuelo y el deseo es recuperar su juventud y a su esposo.

El drama puede explicarse como el drama individual de una vieja y una ilusión. Consuelo idea un sustituto para la realidad que le es hostil, en donde la fantasía hace volver a su marido a la vida y su juventud eterna. Esta nueva realidad es la del sueño.²⁵

A partir de Jung, Quiñones analiza a Consuelo como un sujeto patológico insatisfecho sexual y emocionalmente, lo cual la lleva a soñar, fantasear (para ella son sinónimos) evadiendo la realidad, para compensar esas frustraciones y traer de vuelta al marido muerto y a la juventud perdida. Si bien su estudio está bien argumentado, no comparto la idea de que sea un sueño de Consuelo. Básicamente por la narración en segunda persona, y porque el personaje de Consuelo no es tratado como 'yo', sino como 'ella'. Por otra parte, mi interés es el sueño tortuoso y la pulsión de muerte de Felipe que lo llevan a tener esta pesadilla, no la insatisfacción de Consuelo.

Los otros tres artículos de la compilación de Ana María Hernández son de un interés relativamente pequeño para nuestro estudio. El de Lourdes Rojas²⁶ es

²⁵ Malena Quiñones, «*Aura*: diáfana invitación a la fantasía», en Ana María Hernández (comp.), *Carlos Fuentes: Una visión múltiple* (Madrid: Pliegos, 1988), p. 65.

²⁶ Lourdes Rojas, «En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*», en Ana María Hernández (comp.), *Carlos Fuentes: Una visión múltiple* (Madrid: Pliegos, 1988).

básicamente igual al de Adriana García de Aldridge ya reseñado²⁷, y estudia la relación entre *Aura* y Michelet, pero enfocado desde una perspectiva feminista, visualizando la imagen de la mujer que se construye en el texto de Fuentes: mujer poderosa, bruja, dueña del destino, mítica. El artículo de Armando Romero es más una divagación en torno a la imagen de las puertas en *Aura*, y su relación con una propuesta filosófica, cíclica y laberíntica del tiempo y el espacio: muy sugerente, pero poco esclarecedora, como él mismo dice: “añadir sombras a las sombras, proponer una visión que complicara más la novela”²⁸. El último texto es de Esperanza Saludes, donde ella propone un estudio muy detallado y exhaustivo sobre el estilo de *Aura* para probar que el uso léxico y estilístico del texto “colabora a [sic] la creación de ese ambiente de horror y misterio que inunda la narración”²⁹. Sus observaciones nos serán de mucha utilidad, cuando revisemos la definición del ambiente en *Aura*, tanto en lo terrorífico como en lo onírico.

Uno de los trabajos más lúcidos y esclarecedores en cuanto a lecturas políticas de *Aura* se refiere, fue publicado por Blanca Merino, de la Universidad de Cambridge, en 1991. “Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes” explica cómo la novela realiza una propuesta histórica y política, al enfrentar la cultura,

²⁷ García de Aldridge, *op. cit.*

²⁸ Armando Romero, «*Aura* o las puertas», en Ana María Hernández (comp.), *Carlos Fuentes: Una visión múltiple* (Madrid: Pliegos, 1988), p. 81.

²⁹ Esperanza Saludes, «Correspondencia entre tema y estilo *Aura*», en Ana María Hernández (comp.), *Carlos Fuentes: Una visión múltiple* (Madrid: Pliegos, 1988), p. 90.

el logos, Europa, con el eros, con la naturaleza, con la imaginación, con la magia, con Latinoamérica:

La casa de Consuelo representa un mundo opuesto e inverso a todos los axiomas científicos e históricos por los que se ha regido Montero. No es un mundo dominado por la cultura, sino un mundo que se rige por las leyes de la naturaleza, del mito y de la imaginación. En suma un mundo inspirado y controlado por *la sorcière*.³⁰

En términos generales, Merino realiza una lectura de Aura/Consuelo como mujer bruja, representación opuesta a la cultura falocrática, ícono de la marginalidad y de la exclusión, símbolo de Latinoamérica que conquista al Felipe logos, saber científico, europeo, poder, ley, significante paterno.

Uno de los estudios más completos y respetuosos³¹ fue publicado en 1992 por la excelente revista *Con-Textos* de la Universidad de Medellín. Federico Medina Cano propone —como su título lo aclara— varias “Lectura de *Aura* de Carlos Fuentes”. En primera instancia, él propone que el texto de Fuentes se construye de acuerdo con la estética de lo romántico grotesco (según propuesto por Bajtín en su texto sobre Rabelais³²), donde lo grotesco deja de ser cómico o risible para convertirse en irónico, trágico, temible, “lo ajeno al hombre”³³. Así, García Cano relea el tema de la bruja desde la perspectiva de lo grotesco en el

³⁰ Blanca Merino, «Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes», en *Literatura Mexicana*, vol. II, núm. 1, 1991, p. 141.

³¹ No pretende estar dando la “verdad”, la interpretación “perfecta”, sino que admite —como nosotros— ser una de las tantas lecturas posibles.

³² Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 1989).

³³ Federico Medina Cano, «Lectura de *Aura* de Carlos Fuentes», en *Con-Textos* (Universidad de Medellín), vol. I, núm. 9, 1992, p. 29.

carnaval y, a partir de la imagen de la mujer/bruja en la Edad Media, realiza una lectura desde la historia de la cultura, donde el androcentrismo (Adán, Cristo, Jasón, Falo, Hombre, Cultura, Felipe) se subyuga ante el poder reivindicante de la mujer bruja (Lilith, Medea, Lady Macbeth, Mujer, Naturaleza, Eros, Aura, Consuelo):

Como en el relato bíblico [la mujer] asume su papel de la serpiente: su belleza atrae y reduce. Su poder radica en la forma como se oculta y desoculta, en su juego de aparecer y parecer otra, de confundir y desorientar, de rodearse de la ambigüedad³⁴. Es un ser siniestro; con su ceremonial mágico, su culto al Demonio, una fuerza opuesta al Dios padre [...]³⁵

Posteriormente, Medina realiza una revisión somera de lo siniestro³⁶, y ahonda más en la esquizofrenia de Felipe, como patología, en tanto escisión o disociación de la personalidad; continúa con un estudio sobre la ciclicidad del tiempo y el retorno al pasado³⁷. El texto lanza más ideas que conclusiones, pero retomaremos muchas de sus ideas, por considerarlas sumamente atinadas.

Por último, en 1995 la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* publica un estudio muy particular de Marianella Collette, desde una perspectiva eminentemente psicoanalítica. Ella propone una lectura desde Jacques Lacan y su esquema para el desarrollo psíquico del niño: la fase del espejo, lo imaginario y lo

³⁴ Medina Cano se refiere a la ambigüedad de la bruja, pues ella contiene el principio masculino (poder, conocimiento) y el femenino (fertilidad, belleza). En ello radica su dualidad y su misterio. *Ibid.*, p. 36.

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶ Su observación de lo siniestro se ubica más desde lo fantástico que desde el psicoanálisis, por lo cual no tomaremos sus ideas como apoyo en nuestro estudio.

³⁷ *Ibid.*, p. 46.

simbólico. Según su propuesta, *Aura* sigue la estructura del desarrollo psíquico lacaniano, desde que el niño (Felipe) empieza con la fase especular que se mantiene confusa apareciendo y desapareciendo hasta que, con el ingreso a lo simbólico, se establece la dialéctica del deseo. Pero existe una estructura subyacente al lenguaje que impulsa al sujeto hacia la búsqueda cíclica del objeto metonímico, del otro perdido originalmente, la madre. Esta estructura es lo semiótico materno —reminiscencia de la madre— (Aura/Consuelo) que Collette rastrea desde el psicoanálisis de Kristeva. En este orden de ideas, para ella:

Carlos Fuentes inscribe la novela *Aura* en este código, pues en su estrategia textual encontramos esa búsqueda infinita del «otro» especular, ese interjuego cíclico entre lo imaginario o semiótico con lo simbólico.³⁸

Como es notable, la lectura de Collette es muy interesante, original y pertinente, pero levemente ajena a nuestro estudio, por centrarse principalmente en el desarrollo del niño. A pesar de ello, retomaremos varias de sus ideas cuando veamos lo ominoso en el texto. Ya las detallaremos cuando sea el caso.

³⁸ Marianella Collette, «La fase del espejo, lo simbólico y lo imaginario en la novela *Aura*, de Carlos Fuentes», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XIX, núm. 2, invierno, 1995, p. 296.

1.4. HIPÓTESIS

En primera instancia, el texto de Carlos Fuentes *Aura* utiliza la narración en segunda persona como una voz alterna del personaje principal (Felipe Montero), como otra voz de él. El texto es narrado por el propio personaje, pero por una voz distinta de la voz de su consciencia. Entonces, es narrado por una voz ajena a la consciencia: una voz de la inconsciencia. Así, la narración sucede en la psique del personaje. Pero por las características semióticas de la historia, podemos considerar que no sólo la narración, sino que la historia completa, la acción total, sucede en el lugar donde acontecen los fenómenos inconscientes en el personaje. Desde este punto de vista, esta narración psíquica se convierte en una elucubración, una fantasía inconsciente del personaje. Un sueño.

Por lo anterior, podemos plantear la siguiente hipótesis:

Este sueño narrado posee una serie de metáforas (en el sentido lacaniano del término), de envolturas lingüísticas, de varios elementos que remiten a lo real lacaniano (vientre materno, doble, entre otros), por lo cual acerca lo real a lo simbólico, al lenguaje, y por ello, produce miedo en el lector. En consecuencia,

este sueño se construye como un sueño de miedo, de terror. Este sueño es una pesadilla, y por lo tanto, *Aura* es una pesadilla.

1.5. MARCO TEÓRICO

Nuestro marco teórico será una exposición general de los aspectos que más nos interesan para abordar nuestro estudio. Los conceptos particulares los iremos revisando conforme surja la necesidad de traerlos a escena. En este orden de ideas, explicaremos los elementos más fundamentales que nos van a ayudar a probar nuestra hipótesis. Nuestra búsqueda es la pesadilla, el sueño de terror. Así, las categorías teóricas que más nos interesa abordar son el miedo y el sueño.

El miedo. ¿Cómo explicarlo? ¿Cómo descubrir lo que produce el horror? ¿Qué se oculta bajo nuestros más profundos temores? Es claro que si deseamos descubrir los mecanismos por los cuales un discurso determinado produce miedo, es necesario indagar en las formas por las cuales el miedo se produce en la psique humana. Para ello, optamos por echar mano de la filosofía más especializada en la reflexión acerca de la psique humana: el psicoanálisis.

Desde Freud, el psicoanálisis se ha ocupado del miedo y lo terrorífico, y para él tiene tanta importancia que se le ha otorgado el rango de categoría teórica, con el nombre de lo ominoso, lo siniestro. El orden nos exige remitirnos

al texto original de Freud. Pero en este caso particular deberemos manejarlo de una forma distinta a la tradicional (tomar conceptos del texto teórico y explicarlos), pues *Lo ominoso*³⁹ es más un discurso intuitivo que una exposición teórica, o al menos esa ha sido su principal lectura, muchas veces desvalorizándolo. Pese a esto, el texto freudiano da todas las claves necesarias para comprender este fenómeno. No es casual que de él salieran las elaboraciones que posteriormente se hicieron acerca de lo siniestro, ominoso, *Unheimlich*.

En primera instancia, el texto de Freud es un estudio etimológico del término en alemán *Unheimlich*. Según las definiciones de diccionario que aporta Freud, lo *Unheimlich* es lo siniestro, ominoso, temible, aterrador, horriblo. Pero *Heim* significa hogar, *home* en inglés. De ahí que lo *Heimlich* sea lo hogareño, lo familiar, lo conocido, lo íntimo y por extensión, lo *Unheimlich* está estrechamente relacionado con lo familiar. Se trata de lo que *no* es familiar, lo desconocido, lo extraño. Pero la palabra en alemán no olvida su punto de partida: lo íntimo. Así, lo *Unheimlich* fue originalmente *Heimlich*, es decir lo ominoso fue conocido antes de ser extraño; lo familiar, lo íntimo se ha olvidado, modificado, retorcido, pervertido. Y retorna convertido en extraño, ominoso, *Unheimlich*.

Néstor Braunstein lo reseña muy certeramente.

[...] lo *Unheimlich* es la negación de lo familiar, de lo hogareño. *Heim*,

³⁹ Sigmund Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas*, vol. XVII, 2ª ed. (Buenos Aires: Amorrortu, 1998).

en alemán, es el equivalente exacto de *home* en inglés. Así, lo *Unheimlich* es eso familiar que ha devenido extraño e inquietante, es lo familiar que al ser visto afuera se hace inaceptable, terrorífico [...] lo familiar que ha devenido pavoroso, lo *Heimlich* trastrocado en *Unheimlich*.⁴⁰

De manera que lo ominoso, siniestro, temible, primero fue conocido, familiar, íntimo. Y tras un proceso de transmutación, de trastrocamiento, de retorcimiento, de perversión, retorna irreconocible, desconocido, extraño, ajeno, temible, ominoso, *Unheimlich*. El uso de los adjetivos “familiar” e “íntimo” es totalmente intencional, pero más adelante revelaremos las ocultas razones para usarlos.

Pero además, Freud trata el problema de forma poco convencional: cita varios ejemplos de lo ominoso y luego los ignora, enfrenta la definición de lo siniestro y luego la elude, realiza un análisis del *Hombre de arena*, de Ernst Hoffmann, y lo deja inconcluso.

Hélène Cixous realiza una lectura muy reveladora para explicar este comportamiento evasivo de Freud. Ella propone —desde Lacan— que el Freud escritor se ve obligado a dar todos esos rodeos, por la propia naturaleza de lo ominoso. Y es que para ella es imposible hablar de lo ominoso. Lo siniestro es innombrable, indecible. El discurso terrorífico será entonces el que se acerque a eso que no puede ser dicho, que trate de decir lo indecible, que bordear el verdadero motivo de terror. Y por no poder alcanzar su objeto, este discurso se

⁴⁰ Néstor Braunstein, «Nada que sea más siniestro (*Unheimlich*) que el hombre», en *A medio siglo del Malestar en la Cultura, de Sigmund Freud*, 3ª ed. (México DF: Siglo XXI, 1985), p. 195.

vuelve sobre sí mismo, rodea lo ominoso. Trata de acercársele, pero como no puede alcanzarlo, debe volver a empezar. Es como un hombre corriendo por el borde de un agujero sin fondo, intentando siempre acercarse más al hueco y a la vez tratando desesperadamente de no caer:

[...] of the *Unheimlich* [...] we can only say that it never completely disappears... that it «re-presents» that which in solitude, silence, and darkness will (never) be presented to you [us]. Neither real⁴¹ nor fictitious, «fiction» is a secretion of death, an anticipation of nonrepresentation, a doll, a hybrid body composed of language and silence that, in the movement which turns it and which it turns, invents doubles, and death.⁴²

Así, lo *Unheimlich* se oculta del discurso que trata de hablar de él, está y no está, parafraseando a Derrida, es una presencia ausente, algo que el lenguaje bordea, que se le oculta. Algo que no se presenta sino que se representa, y se representa, y se representa... siempre tratando de decir lo indecible. Y esa “fiction” es el discurso que busca lo ominoso, el texto que es excretado por la muerte, por lo siniestro de la muerte (psíquica). Y trata de volver y volver y en el decurso de su discurso nacen representaciones de él (dobles, entierros falsos, cegueras, oscuridades, silencios, incertidumbres, soledades), que lo único que logran es ocultarlo más. Lo siniestro está oculto, no se puede saber qué es, sólo se puede hablar de él. Lo ominoso no es un sustantivo, sólo se le puede acercar mediante adjetivos. Lo *Unheimlich* es indecible, está más allá de lenguaje; es, en

⁴¹ Cixous no se refiere al real lacaniano, sino al concepto convencional, más directamente relacionado con lo referencial, lo físico.

⁴² Hélène Cixous, «Fiction and Its Phantoms: A reading of Freud's *Das Unheimlich* (The Uncanny)», en *NLH*, vol. VII, núm. 3, primavera, 1976, p. 548.

términos lacanianos, real.

Utilizaremos el concepto de *Unheimlich* para estudiar tanto las posibilidades terroríficas de un signo, una escena, un texto, un mito, un sueño, tanto para un sujeto como para una cultura. Veremos hacia dónde nos lleva esa búsqueda.

Ahora nos interesa hablar en sueños... perdón: de sueños.

Ya sabemos lo que podría producir miedo. Ahora, para poder probar que *Aura* es un sueño, estudiaremos el sueño desde dos perspectivas distintas: la narratología y el psicoanálisis. Para los estudios de las técnicas narrativas, el discurso del sueño se diferencia del discurso “realista” o fidedigno a la “realidad”, fundamentalmente porque el sueño es un discurso estructurado con una lógica distinta de la lógica de la “realidad”, a la que le puede aparecer ilógico. El texto renacentista *El Crotalón* —estudiado por Lía Schwartz— puede arrojar una primera luz sobre los procesos de enunciación, de escritura del sueño:

También finge el auctor ser sueño imitando al mesmo Luciano, que al mesmo diálogo del *Gallo* llama *Sueño*. Y házelo el auctor porque en esta su obra pretende escreuir de diuersidad de cosas y sin orden, lo qual es proprio de sueño [...]⁴³

Así, el discurso del sueño se ensambla a partir de la concepción de un mundo “real” al cual se contrapone uno cuya legislación física, lógica, discursiva, es distinta, es *otra*. En este sentido, lo representado por el discurso del sueño es

⁴³ Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, citado por Lía Schwartz, «En torno a la enunciación en la sátira: Los casos de *El Crotalón* y *Los Sueños* de Quevedo», en *Lexis*, vol. IX, núm. 2, 1985, p. 216.

de otro orden, obedece a otro universo lógico y, por ende, su representación (discurso) debe corresponderse con ese otro orden. De este modo, la enunciación del sueño aparece ante la enunciación de la “realidad”, como ilógica, irreal, fantástica. No pretendo afirmar que todo lo fantástico sea un discurso onírico, pues eso no está probado, sino sólo uno de los sentidos del razonamiento: todo lo onírico aparece ante el discurso de la “realidad” como fantástico. El discurso del sueño forma parte de lo fantástico y no necesariamente a la inversa.

En ese mismo estudio, Lía Schwartz muestra otra de las características del discurso del sueño, que nos serán de utilidad:

En tres de las sátiras de la colección que son sueños ficcionales, el yo se organiza en el discurso como espectador de un viaje imaginario, soñado, que se halla a distancia o alejado de los personajes y situaciones que el texto despliega.⁴⁴

Desde el punto de vista narratológico, en el discurso del sueño se establece una distancia entre el narrador y la acción. El soñante, aunque forma parte de la acción narrada, la enunciará desde una posición levemente alejada. Se establece así, una distancia oscilante en la narración entre la omnisciencia y el protagonismo. Una especie de mirada voyerista que a veces se mantiene alejada de la acción y a veces se integra a ella.

Por otra parte, para el psicoanálisis, el sueño es una manifestación de los

⁴⁴ Lía Schwartz, «En torno a la enunciación en la sátira: Los casos de *El Crotalón* y *Los Sueños* de Quevedo», en *Lexis*, vol. IX, núm. 2, 1985, p. 224.

procesos inconscientes, en tanto se estructura como un discurso que no cumple con la lógica consciente, sino con lógica de la ilogicidad, la irracionalidad, lo inconsciente. Nos interesará principalmente su función de cumplimiento de deseo:

El sueño figura un cierto estado de las cosas tal como yo desearía que fuese; *su contenido es, entonces, un cumplimiento de deseo, y su motivo, un deseo.*⁴⁵

Como apunta Freud, el objetivo fundamental de un sueño es cumplir un deseo que el yo consciente es incapaz de cumplir por sí solo. Es un mecanismo de lo inconsciente para satisfacer deseos que la cultura (ley, prohibición) ha obligado al sujeto a reprimir: deseos incestuosos, masoquistas, asesinos y todo aquello que está excluido de la ley. Pero, ¿qué clase de deseo se cumple con un sueño terrorífico? ¿Es acaso un deseo de aterrarse, de encontrarse con lo ominoso, un deseo autodestructivo? Algo por el estilo. En *Más allá del principio del placer*⁴⁶, Freud elabora un nuevo elemento para el aparato psíquico del sujeto: la pulsión de muerte. Se trata del deseo inconsciente del sujeto de llenar la falta, de volver a poseer el objeto que le fue arrebatado con el interdicto primordial, de volver a encontrarse en el lugar donde no existe el deseo, de lograr la completud del deseo. Y como el deseo es el motor de la vida psíquica del sujeto, eliminar el deseo es equivalente a la muerte psíquica. Y justamente —ya hablando desde

⁴⁵ Sigmund Freud, «La interpretación de los sueños», en *Obras completas*, vol. V, 2ª ed. (Buenos Aires: Amorrortu, 1998), p. 139.

⁴⁶ Sigmund Freud, «Más allá del principio del placer», en *Obras completas*, vol. XVIII, 2ª ed. (Buenos Aires: Amorrortu, 1998).

Lacan— eso que podría dar al sujeto la muerte psíquica es aquello que el psicoanálisis denomina ‘real’. Ése es el lugar del objeto primordial prohibido, es ahí donde se completa la falta, desaparece el deseo, con él se pierde el sujeto, y por ende se da la muerte psíquica. Para que haya deseo, debe faltar algo. Si ese algo se obtiene, desaparece el deseo y sobreviene, inexorablemente, la muerte psíquica. Así, la pulsión de muerte propone, entonces, que el hombre que corre por el borde del agujero sin fondo y desea no caer, en realidad también desea caer. La carrera oscilante entre el deseo de caer y no caer es justamente la vida psíquica subjetiva. La carrera es el movimiento del deseo y el borde del agujero es el lenguaje, lo simbólico lacaniano, mientras el agujero es lo real, la muerte psíquica.

Ésas son las dos nociones básicas de las que parte nuestro estudio, sin embargo, en el transcurso del texto puntualizaremos otras que resultan importantes y que no detallamos acá por no venir a cuento (o novela corta). Conforme *Aura* nos lo solicite, revisaremos nuevas categorías teóricas como la relación entre Eros y Thánatos, visualizada desde el principio del placer y la pulsión de muerte freudianos, para terminar con el doble: la compulsión de repetición y el eterno retorno, su relación con el estilo narrativo del texto, el miedo a la oscuridad, la escenificación de la mirada...

Seguiremos este método por coherencia expositiva, ya que si nos dedicáramos a todos estos puntos en este apartado, nuestra exposición se

convertiría en una enorme divagación teórica. Además, a la hora de utilizar los conceptos, tendríamos que confiar en la memoria del lector y para no esforzarla en exceso, mejor los enunciaremos cuando sea pertinente. *Aura* nos dirá cuándo hablar.

Pero aún hay algo que debemos aclarar. Si nuestro objetivo es intentar leer un sueño, *Aura*, hay que ser conscientes de que vamos a abordar un texto por definición fragmentado, aparentemente ilógico, alucinante, lleno de desvaríos. Hay dos formas de enfrentar este problema: por un lado se puede seguir el devenir del texto y tratar de ir estudiando sus elementos, según lo desee y hacia donde remita el propio texto literario. Ello nos empujaría necesariamente a revisar diferentes teorías y, tal vez, a encontrar intertextualidades que podrían parecer ilógicas o alucinantes. La otra forma implicaría seguir un lineamiento teórico definido, coherente, lógico, racional, y lograr así un trabajo con un marco teórico delimitado y restringido, pero probablemente, bastante desligado de la incoherencia del texto/sueño.

La decisión sobre el camino por tomar depende, en el fondo, de una cuestión ética: se debe fidelidad y respeto al texto que se va a estudiar o se los debe al marco teórico que se va a utilizar. No se puede servir a dos amos. O se respeta la ilogicidad (y con ella la diversidad, riqueza, polivalencia) del texto o se restringe éste a la coherencia del marco teórico (encerrándolo, monovalenciándolo). Yo he preferido optar por una ética hacia el texto literario

ante una de respeto por la rigidez de un marco teórico. No te asustés, amigo lector, no pretendo hacer un trabajo estupefaciente. Voy a tratar de encontrar una lógica en el texto/sueño; pero tengamos claro que es la lógica del texto, y no la de un marco teórico impuesto al texto. En virtud de esta posición de respeto al discurso del texto literario, debemos admitir la posibilidad de que éste —como cualquier otra voz de la literatura— llame, remita, refiera, invoque, convoque a una gran cantidad de saberes, lo cual nos llevará por un recorrido a través del psicoanálisis, el budismo, el zodíaco, la semiótica, el cristianismo, la alquimia, la brujería, la narratología, el islam, el espiritismo... En el (trans/dis)curso de este viaje intentaremos descubrir lo que nos dice el texto, sin importar lo que sea, y encontrar la relación de su discurso (o discursos) con el miedo. Ya veremos a qué puerto nos lleva⁴⁷.

Por último quisiera explicar que son tres líneas las que dirigen este estudio, fundamentalmente: en primera instancia está el texto literario, que ya hemos explicado. En segundo lugar, el objetivo de la investigación, mi búsqueda, que es el miedo, como se pudo ver en la hipótesis. Y por último, mi posición materialista, la cual expongo a continuación. No creo en el significado, ni en la fijación del sentido. ¿Cómo puedo dialogar con la semiótica si pienso así? Fácil, porque en mi opinión el inventario de significados que realizan, por ejemplo, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (al que recurriremos más adelante) lejos de

⁴⁷ No estaría de más considerar este viaje discursivo, como iniciático. Todo viaje lo es y más uno que se espera desemboque en la obtención de una Licenciatura.

atrapar el sentido de los símbolos, más bien demuestra la diversidad de interpretaciones que un significante puede tener. Y además, si creemos con Lacan que el lenguaje, la cultura entera, es lo que estructura lo inconsciente, deberemos admitir que en todo sujeto se encuentran inscritas las interpretaciones que se han hecho, a través de los siglos, de un significante cualquiera⁴⁸. Así las cosas, manos al texto.

⁴⁸ Esto lo detallaremos mejor más adelante.

1.6. PROCEDIMIENTOS

Para llevar a cabo un análisis lo más exhaustivo posible del texto de Fuentes, y lograr la comprobación de nuestra hipótesis, hemos decidido primero abordar las cuestiones formales del texto en el capítulo II (“La increíble historia del joven historiador, la vieja bruja y su sexy *doppelgänger*”). Como todo estudio debería llevar una reseña diegética del texto en cuestión, dedicaremos el primer punto (“La historia de terror”) a este menester. Posteriormente, echando mano de la narratología, el segundo segmento (“Tú y yo somos uno”) se enfocará en el estudio de la narración en segunda persona “Tú”. La búsqueda en esta parte es la demostración y explicación de que esta segunda persona, al ser un yo narrador que le habla a un yo personaje, funciona como una especie de *alter ego* del personaje y, por consiguiente, de una variante de la narración en primera persona⁴⁹.

⁴⁹ Algunos teóricos sostienen que toda narración es, por definición, en primera persona. Este hecho es incuestionable, en tanto, siempre existe un sujeto de la enunciación que es Yo. Decir, por ejemplo, “la Marquesa salió a las cinco” es el resultado de una elipsis de “yo digo que la Marquesa salió a las cinco”. No obstante, tal afirmación nos deja exactamente en el punto de partida, pues no aclara en absoluto la relación que se establece entre el sujeto de la enunciación y los sujetos del enunciado o personajes. Es, en cierto sentido, una tautología teórica. Por ello, decidimos evitar lo obvio, para ir directo al problema de las

Con el capítulo III (“Del miedo y otros ángeles”) nos adentraremos en el camino del miedo. Su primera sección, llamada “Terroros ancestrales”, estará dedicada a la revisión de los elementos semióticos en el texto —brujería, macho cabrío, gatos, y demás— y de la forma en que se relacionan con la producción de miedo. Trataremos de comprender por qué estos elementos han producido miedo en el ser humano desde tiempos ancestrales. Además, dentro de esta perspectiva, recordaremos una de las lecturas de *Aura* que interpreta a la joven *doppelgänger* desde la óptica espiritista, como una fantasma. Veremos, además, a la vieja Consuelo como una bruja típica y trataremos de comprender —a la luz de lo analizado acá— por qué una viejita homeópata y piloto de escobas puede aterrorizar a alguien.

La segunda parte de este capítulo (“Tened temor de Dios”) analizará la presencia del elemento mítico cristiano, particularmente católico, y su relación con el miedo, puesto que se trata de una religión basada en el miedo. Esto, en tanto su mitología establece la dicotomía divino/satánico, donde ambos elementos merecen el terror humano, sea el temor de Dios o el terror del Diablo. Visualizaremos con el psicoanálisis, la analogía entre el significante Dios y el significante Padre, y sus posibilidades ominosas. Veremos lo que se esconde detrás de la Ley como prohibición, y la pulsión que subyace a la voluntad de transgredir dicha ley. Relacionaremos esto con la muerte y lo ominoso.

El tercer punto (“La maldición del doble”) nos llevará ante el doble como manifestación de lo ominoso. Aquí interpretaremos a Aura como doble de la bruja Consuelo y a Felipe como doble del desaparecido general Llorente. Veremos las implicaciones de carácter terrorífico que puede tener la aparición de un doble, su relación con el estadio del espejo, con lo real y, por ello, con la muerte. Además, trataremos de vislumbrar, a la luz de la figura del doble y su relación con lo ominoso, una explicación para la presencia de un narrador doble en *Aura*.

El cuarto y último punto de este tercer capítulo, denominado “Al borde del abismo”, nos llevará a revisar todo el entorno en el que se desarrolla el texto, lugar oscuro, húmedo e indeterminado, y su relación con la producción de miedo, esto es, con lo ominoso. En primera instancia, revisaremos las razones para temer a un lugar encerrado, oscuro y húmedo, las cuales —adelantamos— están umbilicalmente unidas con el regreso al vientre materno, lugar de satisfacción total del deseo y símbolo de la muerte psíquica. Luego nos centraremos en la relación de la ciega con lo ominoso, como representación de la castración.

Con el capítulo IV (“La muerte es sueño”) penetraremos en el área del sueño y su relación con el miedo. El primer punto (“El que camina en sueños”) estudiará las claves narrativas que se dan propiamente en la narración para considerar el texto como un sueño: el personaje (Felipe) presentado como un

sonámbulo, la indeterminación del entorno, salvo ciertas focalizaciones de la narración en pequeños detalles, y demás aspectos similares.

La segunda parte (“Requiescat in pace”) reseñará y ahondará en los elementos que nos sirven como razones para considerar al texto como un sueño, explicaremos el texto como un sueño de cumplimiento de deseo, el deseo de regresar al vientre materno, el deseo oscuro de morir psíquicamente, la pulsión de muerte. Por otra parte, estudiaremos el deseo por Aura/Consuelo como un deseo por la madre, el deseo de acceder al deseo de la madre, violar la prohibición y enfrentarse con el Padre/Dios. De modo que esto implicará un deseo por el satanismo, en tanto búsqueda de contravención de la Ley primordial y divina. Ahondará, además, en el personaje de Consuelo/Aura visto como una *madresposa* para el personaje principal. En este sentido, veremos cómo el texto se convierte para Felipe en un escrito (hecho por él, por lo inconsciente en él o por su doble discursivo) que permite el cumplimiento del deseo de infracción de la Ley. Consecuentemente surge el miedo al castigo, idea válida al considerar que la psique humana se rige en buena medida por la pulsión de muerte.

CAPÍTULO II

•

**LA INCREÍBLE HISTORIA
DEL JOVEN HISTORIADOR,
LA VIEJA BRUJA Y
SU SEXY DOPPELGÄNGER**

2.1. LA HISTORIA DE TERROR

Dedicaremos este apartado a realizar una reseña de la diégesis de *Aura*, para facilitarle al lector que no conozca el texto la ubicación en los subsecuentes análisis, y al lector que ya haya tenido oportunidad de leerlo, refrescarle la memoria y que así se pueda contextualizar para seguir nuestro estudio.

Aura, del reconocido escritor mexicano Carlos Fuentes, es publicada en 1962. El texto está narrado en segunda persona de la variante mexicana del español, ‘tú’, principalmente en presente con algunas esporádicas apariciones del futuro. El texto está estructurado en cinco partes ordenadas siguiendo una secuencia de números indoarábicos, del 1 al 5. Lleva un epígrafe de Jules Michelet que reza:

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer [...]⁵⁰

El texto empieza cuando Felipe Montero, un joven historiador que

⁵⁰ Jules Michelet, citado por Carlos Fuentes. *Aura*, (Madrid: Alianza, 1994), p. 7.

imparte clases en una secundaria, toma un té en un cafetín. Lee un anuncio en que se solicita un historiador: los requisitos del anuncio coinciden exactamente con sus capacidades y gustos, y además la paga es buena. Le llama la atención, pero lo ignora por parecerle demasiado perfecto. Aborda un autobús y va a sus clases. Al día siguiente vuelve a encontrar el anuncio, que ahora ha mejorado la paga, y decide asistir. El lugar es una casa en el centro de la ciudad de México.

Al llegar, observa por fuera la casa y la nota vieja, derruida y rodeada por edificios que la sumen en la oscuridad. Una mujer lo llama desde una ventana y le indica cómo entrar: por la oscuridad debe contar los pasos, escalones y demás recovecos de ingreso. Entra y por sus otros sentidos descubre un pequeño jardín de plantas que no exigen mucho sol. En un cuarto, lo recibe doña Consuelo una pequeña y misteriosa anciana de profundos ojos verdes, acostada en una gran cama blanca, y con su mascota entre las manos: una coneja. Una pared del cuarto es un gran mural de figuras religiosas. Ella lo entrevista, mide su nivel de francés y le explica el trabajo: leer las memorias del fallecido esposo de la vieja, el general Llorente, aprender el estilo e imitarlo para completarlas. Felipe duda pero se decide al conocer a Aura, la silenciosa sobrina de la anciana, que lo fascina con su belleza y particularmente sus ojos verdes.

Felipe se instala en un cuarto cercano a la azotea de la casa, único punto donde entra bien la luz del sol. A la hora de cenar, baja trastabillando en la oscuridad y se decide a moverse como un ciego, a reconocer la casa mediante

sus demás sentidos. En el comedor lo recibe Aura y él oye maullidos lastimeros. Aura le dice que son los gatos que usan contra los ratones. Doña Consuelo no los acompaña. Cenán riñones en salsa de cebolla con tomates asados. Felipe recuerda que debe regresar a su casa por unos papeles, pero Aura dice que van a enviar al mayordomo. Él accede y le entrega la llave del cajón en que guarda los papeles. Ella le avisa que doña Consuelo desea verlo y se retira tímida. Al finalizar la cena, Felipe se recuesta, fuma un cigarro y sube a ver a la anciana. La encuentra arrodillada rezando frente al muro devocional y la observa. La vieja termina exhausta y él la lleva cuidadosamente a la cama. Ella le entrega la llave de un baúl, rodeado de ratas, donde hay tres paquetes de papeles. Son las memorias del general. Empezará por el paquete atado con un cordón amarillo.

Una vez en su cuarto, Felipe lee las memorias del general: siglo XIX, infancia en México, estudios militares en Francia, amistad con Napoleón, y narraciones de campañas bélicas. Comprende que su trabajo es fácil. Al día siguiente se levanta y escucha los maullidos de nuevo. Con dificultad se asoma por el tragaluz de su cuarto y logra atisbar en un jardín cercano, un grupo de gatos amarrados, consumiéndose envueltos en llamas. Aura lo llama a desayunar, él la persigue pero la pierde de vista. Come solo. Luego sube a ver a la anciana para reportar su trabajo, pero ella lo esquivo y lo manda a seguir leyendo. Él se retira y lee las memorias del general, pero con poca atención, pues está distraído pensando y anotando datos sobre su proyecto personal: una historia completa de la conquista de América. En el almuerzo comen los tres: Consuelo, Aura y

Felipe. El mismo platillo: riñones y tomates. Él trata de calcular la edad de la anciana a partir de lo leído en las memorias del general, y se da cuenta de que debe tener más de cien. En este momento nota que Aura come casi mecánicamente, casi como imitando los movimientos de la anciana. En esto, doña Consuelo pide a Aura que la lleve arriba arguyendo que se ha cansado en demasía. Felipe debe terminar solo. Luego recorre la casa, descubre un cuarto junto al de la vieja, que debe ser el de Aura. Divaga elucubrando que Aura es una especie de prisionera de Consuelo, encariñándose cada vez más con la joven y repudiando cada vez más a la vieja. Indignado ante tal idea, decide no asistir a la cena. Al anoecer, Felipe sueña con una mano descarnada que lleva una campana mientras una voz le grita que se aleje. Ve un rostro de ojos vaciados y despierta. Una joven, en quien él reconoce a Aura, está en su cama y hacen el amor. Al separarse, ella lo nombra su esposo y lo cita en su recámara en la próxima noche.

Al día siguiente la anciana lo llama, le pide que abra el baúl y extraiga el paquete de papeles atado con el cordón azul. Él se retira mientras se reprocha el no decirle a la anciana que ama a Aura. De reojo ve a Consuelo abrazando un uniforme militar. En el segundo paquete lee las referencias al momento en que el general conoció a Consuelo, de quince años. La vieja debe tener ciento nueve años. Lee de su belleza, sus ojos verdes, su amor, y el día en que la encontró torturando un gato como un sacrificio simbólico para mantener eternamente su amor y su belleza.

Felipe decide que Consuelo tiene a Aura retenida como parte de su locura obsesiva con la eterna juventud. Enfadado, baja a buscar a la joven y la encuentra en la cocina, como en trance, degollando un macho cabrío. Esto lo indigna aún más y decide encarar a la despótica anciana para defender a su amada Aura. Apresurado sube al cuarto de la vieja y la encuentra en la cama, como en trance, actuando como si degollara un animal de aire. Baja nuevamente a la cocina, y al reconocer la macabra coincidencia, sube espantado a ocultarse en su cuarto y se duerme. Sueña con un abismo, del que sale la anciana a gatas, se le acerca, le muestra unas encías sangrantes, luego se aleja sembrando en el vacío los dientes que saca de su delantal. Aparece Aura. Unas manos le desgarran la falda verde, ella grita y luego ríe en silencio, con los ensangrentados dientes de la vieja sobre los suyos. Las piernas rotas de Aura caen en el abismo.

Felipe despierta en la noche, se lava mecánicamente y baja a comer. Sólo hay un puesto en la mesa. La comida es la misma —riñones, tomates y vino—, bajo la servilleta encuentra una muñeca de trapo desnuda, la sostiene y come mecánicamente. Al terminar sube a la cita con Aura. Espía la recámara de la vieja. Silencio. Baja al jardín oscuro, lo ilumina con un fósforo y reconoce que las plantas son alucinógenas, de las que se usan comúnmente en brujería. Sube otra vez, de nuevo revisa la alcoba de la vieja, y luego entra en la de Aura. Ella lo espera. Él la descubre mayor, ya no es la muchacha de la noche anterior. Ella lo desnuda y le lava los pies. Bailan un imaginario vals. Ella se acucilla sobre la cama, restriega una oblea, especie de hostia, entre sus piernas y luego le ofrece la

mitad a Felipe. Comen. Él le jura amor eterno y hacen el amor. Al despertar, Aura está desnuda ante la cama. Camina hacia un rincón. Ahí está doña Consuelo: los ha estado observando todo el tiempo. Imitándose mutuamente, se levantan sonriendo, salen y lo dejan dormir en la cama de Aura.

Al despertar presiente que la noche anterior nació su doble. Sube a su cuarto y se asea mecánicamente. Suena la campana que anuncia el desayuno. Él sale e intercepta a Aura, que anda cubierta con un velo. La interroga sobre por qué quedarse con la anciana, por qué no irse juntos. Ella lo elude y lo cita de nuevo en la noche. La vieja Consuelo sale por el día. Felipe espera a que se vaya y entra en el cuarto de la anciana. Encuentra a la coneja sobre la cama, va al baúl y saca el último puñado de papeles, de la cinta roja. Lee la frustración de Consuelo por no poder tener hijos, los experimentos con brujerías, el intento de producir un doble, su juventud encarnada. Encuentra unas fotos y reconoce en la otrora joven Consuelo a Aura, y en el general Llorente, se ve sí mismo. Angustiado, se duerme.

Al despertar, en un sopor, acude al cuarto de Aura. Entra. Ella está en la cama. La oscuridad no lo deja verla. Ella le pide que se recueste a su lado. Él se acuesta, la besa, la abraza, con desenfreno le hace el amor, mientras reconoce el cuerpo endeble, flácido, vetusto de Consuelo. Y no siente repugnancia, pues la ama. Ahora él es el general Llorente.

2.2. TÚ Y YO SOMOS UNO

El primer obstáculo que debemos flanquear es el narrador. Este seminario lleva por nombre *Formas narrativas en primera persona* y nuestro texto está narrado en segunda persona gramatical “tú”. De modo que el primer paso en nuestro estudio es demostrar que ese narrador en segunda persona es una variante del narrador en primera persona.

¿Por qué un narrador en segunda persona podría ser más bien en primera?

¿No es acaso evidente que si es en segunda persona esa fue la intención del escritor e interpretarlo como primera sería forzar el texto a calzar en nuestra lectura? Primero aceptemos que no hay nada evidente. Todo debe ser demostrado o de lo contrario se caería en afirmaciones apriorísticas y doxológicas. Segundo, es factible que ese caso podría darse y que eventualmente una interpretación así de la segunda persona podría verse como manipuladora. Sin embargo, debemos hacer notar que los estudios narratológicos acerca de las personas o voces narrativas han ya trabajado este problema, y concluyen que la segunda persona es un intermedio entre la primera y la tercera, que a veces se

inclina hacia un lado de la balanza, y a veces hacia el otro. De modo que no estamos aventurando ninguna manipulación del texto, ni mucho menos diciendo algo que no pueda ser demostrado.

Una vez aclarado esto, demostrémoslo.

En primera instancia, es necesario estudiar el uso de la segunda persona. Para ello tomamos al lingüista Emile Benveniste en su trabajo *Problemas de lingüística general*. Acá él realiza una profunda reflexión acerca de la naturaleza gramatical, semántica y psíquica de las personas gramaticales y de los pronombres. Acerca del aspecto psíquico en el ‘Tú’ y en el ‘Yo’, él plantea lo siguiente:

La consciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*. [...] *yo* plantea otra persona, la que, exterior y todo a «mí», se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*.⁵¹

De modo que Benveniste plantea que la existencia y el uso del ‘Yo’ aparecen a partir de la necesidad psíquica de evidenciar la unicidad del sujeto, de reafirmar el concepto de independencia, de cimentar una consciencia de sí mismo. Pero además, esta autodefinición sólo se puede lograr si existe la presencia de un otro del cual ‘Yo’ es distinto. Así, Benveniste —como lo hiciera Jacques Lacan con su teoría del espejo— expone que la imagen de unicidad del

⁵¹ Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, 6ª ed. (México DF: Siglo XXI, 1976), p. 181. El resaltado es del original.

sujeto surge por diferencia, por comparación con un algo distinto: con ‘Tú’⁵². Si se habla de ‘Yo’ es porque necesariamente existe un ‘Tú’ distinto del ‘Yo’ y que es el destinatario del discurso emitido por ‘Yo’. De modo que hablar de ‘Yo’ implica necesariamente la presencia de un ‘Tú’.

Pero se debe resaltar un rasgo importante en esta propuesta: la intercambiabilidad. En el fragmento citado, Benveniste propone que el uso del “yo plantea otra persona, la que, exterior y todo a «mí», se vuelve mi eco al que digo *tú* y que me dice *tú*”. De esto se extrapola no sólo que el uso del ‘Yo’ implica la existencia de un ‘Tú’, sino además que el ‘Yo’ se convertirá en ‘Tú’ en el momento en que se invierta el flujo de discurso y el ‘Tú’ se convierta en ‘Yo’. O sea que si ‘Yo’ implica la existencia de ‘Tú’, a su vez ‘Tú’ implica la existencia de ‘Yo’.

De este modo tenemos que la ecuación $Yo \Rightarrow Tú$, es decir, Yo implica (necesariamente la presencia de un) Tú, es susceptible de ser invertida y representarse $Tú \Rightarrow Yo$, en donde Tú implica (necesariamente la presencia de un) Yo. O sea, si se habla de ‘Tú’ es porque existe un ‘Yo’ que es quien habla. Así que si en *Aura* se habla de ‘Tú’ debe existir un ‘Yo’ que habla. La pregunta es: ¿Quién es este ‘Yo’?

Para responder a esto, hay que indagar en las propuestas de análisis que

⁵² Al parecer, la afirmación de Saussure acerca de que la lengua se organiza como un sistema de diferencias (afirmación que, en el Prólogo de *S/Z*, Roland Barthes lleva al estudio del lenguaje, y sobre la cual Jacques Derrida elabora su teoría del significante), funciona para muchos más ámbitos de los que previó el maestro lingüista.

realizó la narratología.

José María Pozuelo en su texto *Teoría del lenguaje literario*, aborda el problema de las voces narrativas. Él propone que existen fundamentalmente dos posiciones que adopta el narrador: la de identificación total con un personaje, o sea que el narrador es igual a un 'Yo'; y la de separación total de cualquier personaje, que ubica al narrador respecto de los personajes como un 'No Yo'. La voz de 'Yo' coincide con el uso de la primera persona gramatical, mientras que la de 'No Yo' con la tercera persona.

Aun cuando Pozuelo no ahonda en la segunda persona, de su esquema se puede extraer una posición acerca de este caso. Las dos posiciones extremas, teóricas (y por ello imposibles de realizarse perfectamente), son: el narrador con voz de primera persona 'Yo', y el narrador con voz en tercera persona 'No Yo'. Extrapolamos de Pozuelo que la segunda persona oscila entre ambas posiciones.

Veamos:

En el «tú» como forma gramatical habríamos de encontrar parecidos problemas [a los que hay entre Homo y Heterodiégesis]. Algunos de ellos han sido realizados por las *interpretaciones* que Butor y Barthes dan al «vous»; es, como quiere Barthes, una apelación a la criatura, al personaje, ese tú también se convierte en un no-yo, nos encontramos otra vez con una variante de la 3ª persona. Ahora bien, si *interpretamos* que el «vous» es una apelación que al personaje hace su propia consciencia, su remordimiento anticipado por la comunicación de sus adulterios, se trataría de un yo, de una Homodiégesis.⁵³

De modo que para Pozuelo, la cercanía o lejanía del 'tú' al 'Yo' o al 'No

⁵³ José María Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, 2ª ed. (Madrid: Cátedra, 1989), p. 148. El resaltado es mío.

Yo' depende fundamentalmente de la interpretación. Así, el narrador con voz en segunda persona puede dirigirse más hacia la primera o hacia la tercera según sea el caso particular de un texto determinado.

El narrador de *Aura* ha sido objeto del mismo escollo que encuentra Pozuelo. Por un lado, se le ha identificado con la primera persona convirtiéndolo en la 'consciencia de Felipe'. Pero además existen lecturas que lo identifican con la tercera persona, afirmando que el narrador que habla a Felipe es Consuelo⁵⁴.

Por el momento, lo único que tenemos claro es que a quien se apela con la segunda persona es a Felipe.

Lees ese anuncio [...] Parece dirigido a ti, a nadie más [...] Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero [...]⁵⁵

Y sabemos que el 'tú' puede sustituir tanto a la primera persona como a la tercera. Ahora nos corresponde demostrar que el narrador en *Aura* tiende hacia la primera y no hacia la tercera.

En primer lugar, habría que considerar como argumento preliminar (si bien no suficiente para demostrar nuestro punto) que si el narrador fuera Consuelo debería referirse a sí misma como 'yo'. Pero esto no sucede y el narrador se refiere a la anciana en tercera persona:

⁵⁴ Quienes apoyan tal posición afirman que son minoría. Pero los estudios que he recabado demuestran un empate y a veces una mayor preferencia por esta interpretación. Tal vez se declaran minoría para dar mayor peso a su posición, pues en los círculos intelectuales la disidencia moderada es muy valorada y usualmente se granjea el favor del lector, por su innovador discurso "marginal".

⁵⁵ Carlos Fuentes, *Aura*, (Madrid: Alianza, 1994), pp. 7-8.

La señora se moverá por vez primera desde que tú entraste a su recámara; al extender otra vez su mano, tú sientes esa respiración agitada a tu lado, y entre la mujer y tú se extiende otra mano que toca los dedos de la anciana.⁵⁶

Como vemos, para el narrador la anciana es un 'No Yo', una tercera persona, fenómeno que no debería ocurrir si existiera una identificación entre la instancia narrativa y el personaje.

Ahora bien, otro argumento contra la consideración de que Consuelo sea el narrador se encuentra en la focalización del relato. De acuerdo con la narratología, la focalización es el nivel de conocimiento que demuestre el narrador acerca de los hechos y circunstancias narrados⁵⁷. Existen varias clasificaciones sobre los distintos grados de focalización del relato (Todorov, Genette, Pozuelo, sólo por citar algunos), pero en general todos concuerdan en los conceptos y varían la nomenclatura.

Existen tres distintos grados de focalización⁵⁸:

- a. *Relato no focalizado*. Cuando el narrador expone más de los hechos y pensamientos de los personajes de lo que cualquiera de ellos pudiese saber. Es el narrador tradicionalmente llamado 'omnisciente'.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁷ José María Pozuelo propone un esquema bastante completo y complejo para esta clasificación, en el que incluye otros aspectos como temporalidad y espacialidad (aunque reduce los grados de conocimiento a dos). Sin embargo sólo revisaremos el conocimiento de la historia, por considerarlo suficiente para demostrar nuestro punto.

⁵⁸ Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 143.

- b. *Relato de focalización interna*. Cuando el narrador no expone más de lo que sabe un determinado personaje. Es el narrador tradicionalmente llamado ‘protagonista’. Puede darse el caso en que el narrador focalice alternadamente entre la perspectiva de varios personajes.
- c. *Relato de focalización externa*. Cuando el narrador no expone más que simples hechos sin acceder a los pensamientos de ninguno de los personajes. Es el relato tradicionalmente llamado ‘objetivo’ de la novela negra.

Si bien las nuevas teorías literarias desechan el “totalitarismo” de estas clasificaciones (pues —como sucede muy regularmente— la literatura se encarga de relativizarlas), podemos al menos considerarlas como puntos teóricos extremos que, si bien no tienen concreción pura, al menos funcionalmente ayudan a comprender la mecánica básica de la narración.

De acuerdo con esta clasificación, si Consuelo fuera esa instancia narrativa, debería limitarse a exponer únicamente lo que le permite su conocimiento de los hechos, sin siquiera tener capacidad de ingresar en la psique (o devenir de la consciencia) de Felipe. Desgraciadamente esto no sucede.

Recoges tu portafolio y dejas la propina. Piensas que otro historiador joven, en condiciones semejantes a las tuyas, ya ha leído ese mismo aviso, tomado la delantera, ocupado el puesto. Tratas de olvidar

mientras caminas a la esquina.⁵⁹

Como vemos, el conocimiento que demuestra el narrador del pensamiento de Felipe excluye toda posibilidad de considerar el relato como focalizado internamente hacia Consuelo y, por el contrario, nos demuestra que se focaliza en Felipe. De modo que, como la focalización del relato está en el conocimiento que de los hechos y de su propia mente tiene Felipe, la balanza de la voz narrativa en segunda persona se inclina claramente hacia la primera persona. Y tenemos un narrador en primera persona que funciona como *alter ego* del personaje.

Ahora bien, este narrador habla de ‘tú’ al personaje Felipe, quiere decir que existe una escisión en Felipe, entre el Felipe Personaje y el Felipe Narrador. En este sentido hay que recordar el extraordinario trabajo de Mijaíl Bajtín acerca del doble en Dostoievski⁶⁰. Bajtín estudia la novela *El doble* de Dostoievski, para visualizar los procesos narrativos (‘la palabra’, en términos del propio Bajtín) y cómo contribuyen a la producción del doble en el texto. El maestro ruso propone que mucho antes de que se dé la aparición “física” del doble de Goliadkin —personaje principal—, ya en la narración de la psique del personaje se puede visualizar una escisión discursiva, indicio de una futura escisión de facto. De modo que la separación de un sujeto en dos, tiene primero una

⁵⁹ Fuentes, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986), pp. 297-310.

manifestación discursiva, que luego se transformará en una división “real”.

Nos interesa esta posición, pues con Felipe sucede algo similar. Hemos demostrado que el narrador es una voz alterna de Felipe, de lo cual se extrae la existencia de una división en el personaje. Pero además tenemos, en un punto mucho más avanzado del texto, que en el momento de autoanagnórisis de Felipe, aparece un doble del joven historiador: el general Llorente⁶¹.

A continuación aventuraremos algo que, aunque suene difícil, no se ha dicho acerca del narrador en *Aura*. Hasta el momento tenemos entonces que el narrador es una especie de *alter ego* de Felipe, hablándole al personaje de ‘tú’. Ello nos ha evidenciado que Felipe es un personaje escindido entre el actante del texto y el narrante del texto, lo cual implica la presencia de un doble. Es el doble de Felipe, ese otro yo, el que narra. El personaje Felipe es quien actúa. De inmediato surge la duda, ¿quién es este doble? Pues en el texto, Felipe tiene un doble: el general Llorente. De modo que, si el narrador es un doble de Felipe y el doble de Felipe es el general Llorente, entonces el narrador es el general Llorente. Ésa es nuestra propuesta (totalmente innovadora hasta donde tenemos conocimiento) acerca del narrador en *Aura*.

He aquí nuestra explicación para el uso de esa segunda persona. Si fuera un personaje psíquicamente unido, utilizaría claramente la primera persona. Pero

⁶¹ En este punto profundizaremos en apartados venideros, cuando veamos el carácter ominoso del doble. Por el momento sabemos que Felipe encuentra un doble en el general.

no es el caso. Tenemos un personaje discursivamente escindido, que al final del texto culmina con una concreción de su división. Se trata, pues, de una voz narrativa en primera persona, de una voz “doble” de la voz del personaje Felipe. Esta voz le habla al personaje de ‘tú’ por ser la voz de su doble.

Ahora bien, como hemos visto el narrador de esta historia y el personaje principal son dos voces de una misma instancia, una entidad escindida y doble. Así que, al saber que el doble es uno de los elementos clásicamente terroríficos, cabe preguntarse si esta dualidad narrativa tiene alguna relación con la producción del efecto ominoso. Pero esa respuesta preferimos posponerla. Primero habrá que llegar al tratado sobre el carácter atemorizante del doble, en el apartado tercero del tercer capítulo. Ahí indagaremos en la colaboración que tiene este narrador escindido en la producción de un discurso del terror. Hasta entonces, estimable lector, te pedimos paciencia.

CAPÍTULO III
•
DEL MIEDO Y OTROS ÁNGELES

3.1. TERRORES ANCESTRALES

Como todas las emociones, el miedo siempre ha acompañado al ser humano, y por ello —si creemos que Freud tiene razón— ha debido hablar de él para poder soportarlo. Tras milenios de cultura las sociedades han interpretado los miedos primordiales del hombre de forma determinada y los han designado por medio de ciertos significantes. Es decir, la Cultura ha nombrado los miedos con significantes determinados y los ha reunido en un grupo relativamente difuso, empujándolos a remitirse mutuamente.

Hemos seleccionado los símbolos⁶² más recurrentes en *Aura* para estudiar

⁶² Explicamos a continuación el concepto que hemos elaborado para símbolo.

Para poder existir, toda sociedad requiere de una convención en el lenguaje. Por ello ha restringido las posibilidades significanciales del lenguaje, para que pueda existir lo que la doxa llama comunicación.

De modo que, para organizarse, la Cultura ha asignado a cada significante grupos de significantes que lo “explican”, que dan cuenta de un supuesto y ficticio significado. Y a pesar de que el lenguaje se resiste a tan arbitraria restricción y estalla de vez en cuando en fenómenos como la poesía, es innegable que históricamente las “definiciones” —restricciones que la Cultura hace a los significantes— se han impuesto en las sociedades y en la psique humana, mediante las estructuras discursivas de poder. Sin embargo, pese a todos los esfuerzos que hace la Cultura por limitar las capacidades metonímicas del lenguaje, aún no ha logrado crear (porque sólo así podría ser) un significado definido para un significante cualquiera.

No obstante, es innegable que, a través de la historia, la Cultura ha restringido en alguna medida las posibilidades significativas del lenguaje y ha agrupado significantes bajo categorías determinadas. Es en estas restricciones donde aparece lo que entendemos como símbolo. Esto es, aquel significante al que, a lo largo de la historia, la Cultura le ha ido asignando, no sentidos fijos o predeterminados, sino rastros (“trace”, sería el concepto derridiano) de significación.

los campos de significación que las sociedades les han asignado. Descubriremos que todos ellos remiten al menos en una sociedad a una significación relacionada con lo misterioso, lo oculto, el miedo, el terror, lo ominoso. Existen razones culturales para la existencia de cada grupo que trataremos de develar en su momento.

Nos interesa explorar esta arista semiótica del texto para descubrir todos los elementos que producen miedo en el texto de Fuentes y, en la medida de lo posible, explicar las causas psíquicas para que tales elementos generen el sentimiento ominoso en el lector. Uno de estos es el aspecto sociocultural, las interpretaciones que la cultura ha hecho de los significantes o símbolos presentes en *Aura*.

El propósito de este apartado es, entonces, rastrear en *Aura* la presencia de esos significantes (“símbolos”, diría Eco) en que las sociedades han cifrado sus miedos a través de la historia. Se trata de ver, pues, cómo los símbolos históricos culturales aparecen en el texto de Fuentes y, en la medida de lo posible, descubrir las razones escondidas detrás de la escogencia de tal o cual símbolo para dedicarlo al terror. Como texto de referencia para este estudio,

Todas las sociedades han llevado a cabo este proceso de limitación significancial, por lo cual es comprensible que un símbolo posea distintos grupos de significantes según las distintas sociedades que los han hecho a través de la historia. Así, el símbolo 'gato' (supuestamente igual a 'cat' o al jeroglífico egipcio que designaba al animal genérico) poseerá distintos grupos de significación en todas las sociedades que han conocido al susodicho férido. Sin embargo, tales grupos de significación son tan diversos que no hacen más que demostrar la arbitrariedad con que fueron asignados.

El estudio histórico de tales restricciones (convenciones, sería el eufemismo) de sentido que ha realizado el poder, sería, más que una semiótica, una historiografía (“arqueología”, en términos de Foucault) de la significación. Desde esta perspectiva hablamos.

recorreremos al monumental inventario arqueológico que hacen Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*.

El primer símbolo que se presenta en el texto y que contará con una importante presencia en él es la casa; el lugar donde Montero entrará desde su primer encuentro se prefigura como un ámbito misterioso:

[...] los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien cuando tú la miras [...] ⁶³

Éste es el escenario en que se desarrollará la historia: un lugar derruido (santos quebrados), descuidado (nidos de palomas), sobrecogedor (barroco mexicano), grotesco (gárgolas), lúgubre (ventanas ensombrecidas), acechante (alguien se retira); lugar idóneo para una historia de terror.

Pero, ¿qué significa una casa en la cultura? De entre todas las formas de comprender una casa que señalan Chevalier y Gheerbrant, seleccionamos las que tienen que ver con nuestro análisis. Llama la atención la primera referencia que hace al símbolo 'casa': "la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo"⁶⁴. Si la casa representa al universo, entonces el mundo en el que ingresará Felipe es oscuro, laberíntico, formado de sombras, donde tienen cabida las más oscuras pasiones, las más bizarras prácticas, los más perversos rituales.

⁶³ Fuentes, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, 6ª ed. (Barcelona: Herder, 1999), p. 257.

Es un universo de lo oculto, de lo obscuro, de lo excluido, de lo contestatario, de lo subterráneo. Es un submundo. Es, tanto en el sentido etimológico como en el mítico, un infierno.

Esta idea se apoya también en la interpretación que realizaban los antiguos irlandeses de la casa. Para ellos, la construcción en la que se habitaba, fuera castillo o casa, debía organizarse de acuerdo con “la actitud y la posición de los hombres frente a las potencias soberanas del otro mundo”⁶⁵, posición que debía ser de respeto, adoración y sometimiento⁶⁶. Esto nos presenta una concepción de la casa como vínculo fundamental entre este mundo y el otro, una suerte de portal de intercambio entre los designios divinos y el accionar humano. Así, cuando Felipe ingresa en la casa, está pasando a un estadio de comunicación con fuerzas sobrenaturales, a las cuales debe someter su voluntad. Esto es notable en el momento en el que entra en la casa:

[...] antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente, de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado.⁶⁷

Al referirse a la calle, a la normalidad de nuestro mundo, como “ese mundo exterior”, se establece una diferencia con aquél al que se va a entrar, ese mundo interior. De modo que Montero es consciente de que está traspasando

⁶⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Fuentes, *op. cit.*, p. 10.

un umbral que lo llevará de un mundo a otro y lo hará enfrentarse con un universo distinto de ese cotidiano, normal, natural; un universo no cotidiano (fantástico), anormal (o paranormal) y no natural (o sea, sobrenatural).

La casa es totalmente oscura, salvo por el cuarto que le es asignado a Felipe. La pieza se encuentra en la parte superior de la casa y tiene un tragaluz que permite entrar la claridad en torrentes, tanto que Felipe no puede dormir mucho después del amanecer. Ahora bien, en los textos canónicos del budismo tibetano existe la imagen de la casa/cuerpo con una fractura, un agujero, en la parte superior que denominan '*brahmarandhara*' o agujero del humo, y que representa "la salida de la condición individual, del cosmos"⁶⁸. Desde esta perspectiva, Felipe se está preparando para una transformación que lo vinculará, lo unirá con las fuerzas sobrenaturales que rigen el universo. Más aún, es en este aposento, su cuarto, donde Felipe lee el último rollo de papeles y ve las últimas fotografías, en donde se da cuenta de quién es verdaderamente él, donde se autorreconocerá en su doble, el general Llorente.

Chevalier y Gheerbrant además citan las interpretaciones acerca del símbolo de la casa, que generalmente el psicoanálisis asocia con el discurso del sueño, particularmente, de una parte concreta de la arquitectura interior de la casa:

[...] la cocina simboliza el lugar de las transformaciones alquímicas o

⁶⁸ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 258.

las transformaciones psíquicas, es decir un momento de la evolución interior.⁶⁹

Nos llama la atención esto, porque es en la cocina —cuando se ve a Aura degollar al macho cabrío de forma exactamente igual a los ademanes de la vieja— que Felipe inicia su proceso de autorreconocimiento, de encuentro consigo mismo, su transformación en el general Llorente. Ésta es su transmutación alquímica, en el sentido más fidedigno de la tradición⁷⁰: descubrirse a sí mismo, conocerse completamente, ser él.

Vemos entonces cómo la figura de la casa, como símbolo cultural, es el escenario perfecto para que Felipe realice un viaje de transformación, que lo lleva de ser un personaje mundano a convertirse en una entidad sobrenatural completa: primero entra en el lugar de lo mágico donde puede entrar en comunión con el mundo sobrenatural, luego asciende al aposento en el cual se le permitirá entablar una relación directa con el otro mundo (es ahí donde Aura y él tienen relaciones sexuales por primera vez) y, por último, su transmutación alquímica en un ser sobrenatural inicia en la cocina, ese ámbito de lo transformativo.

Chevalier y Gheerbrant también señalan el simbolismo de la casa como el

⁶⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁷⁰ En la tradición original, el alquimista buscaba la piedra filosofal para lograr la transmutación de la materia (convertir el plomo en oro), como metáfora de la verdadera búsqueda alquímica: la transformación del ser humano en un alma perfecta (el plomo físico en oro metafísico). La piedra filosofal era también una metáfora mítica de ese elemento capaz de llevar al ser humano a la perfección total. Louis Pauwels y Jacques Bergier. *El retorno de los brujos* (Barcelona: Plaza & Janés, 1962).

ámbito femenino, como “refugio, madre, protección, seno materno”, pero por el momento dejaremos esta idea de lado para tratarla con mayor detenimiento en un punto posterior, pues se trata de uno de los aspectos más importantes de nuestro estudio.

El siguiente símbolo importante aparece cuando Felipe se presenta en la casa para solicitar el trabajo:

Tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves, semejante a la cabeza de un feto canino en los museos de ciencias naturales. Imaginas que el perro te sonrío y sueltas su contacto helado. La puerta cede ante el empuje levísimo de tus dedos y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro [...] ⁷¹

Ya Ramón Magráns ⁷² ha comentado un par de cosas al respecto del símbolo del perro, pero sin mucho detalle, pues su estudio prefiere la numerología al abordaje semiótico. Chevalier y Gheerbrant señalan al perro como una figura asociada en la enorme mayoría de las mitologías a la muerte. Anubis en Egipto, Cerbero en Grecia, Garm entre los germanos, Xólotl en la mitología azteca. Sea como psicopompo o como guardián de los infiernos, el perro simboliza la entrada a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas o selénicas ⁷³. Así, claramente la cabeza de perro guarda la entrada del infierno al que se dispone a entrar Felipe: la casa Llorente.

Pero aún existen un par de aspectos interesantes que señalar. En Egipto y

⁷¹ Fuentes, *op. cit.*, p. 10.

⁷² Magráns, *op. cit.*, p. 58.

⁷³ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 816.

demás pueblos del Nilo, el perro había robado el fuego divino para darlo a los hombres. En este sentido, existe una asociación entre el perro, Prometeo y el Diablo: los tres otorgan al hombre el conocimiento, sea mediante el fuego como civilizador o con el fruto prohibido del Árbol del Conocimiento⁷⁴. Por ello, causan el acaecimiento de grandes males en la humanidad. Así, la presencia de un perro es presagio de males, aviso de un mal demoníaco relacionado con el conocimiento más allá de lo debido: a Felipe se le avecina un grave peligro relacionado con el saber, conocerá su verdadera identidad y cuando acceda a ese conocimiento estará irremediablemente condenado.

De igual manera, para la tradición islámica el perro es un presagio de muerte. El zodíaco azteca posee esta significación también, pues la treceava y última constelación es la del perro; representa a la muerte, agregándole también el sentido de renovación, de purificación iniciática. Así, se trata de una muerte, de un final, un ingreso al mundo subterráneo, pero a la vez de un renacimiento, de una resurrección. La aparición del perro, entonces, no simboliza sólo un guardián infernal, ni simplemente la muerte del personaje; el perro señala que Felipe Montero está condenado a desaparecer para dar paso a una nueva existencia, la del general Llorente.

Ahora bien, dado que el texto revela el proceso fantástico de transformación de Montero, existe una constante recurrencia de dos símbolos

⁷⁴ *La biblia*. Génesis, capítulo 3, versos 1-7.

particulares que refieren a ello. En primera instancia, el ingreso a ese mundo oscuro que es la casa se da —como en la mayoría de los casos y las casas— a través de una puerta. Pero este símbolo es más importante que esa única puerta (ya lo señalamos en el estado de la cuestión⁷⁵), pues aparece constantemente en el texto: una puerta restringe el acceso al cuarto de la anciana, otra cierra el de Aura, y hay otra que une (y por ende separa) los aposentos de ambas. Una puerta mantiene a Felipe apartado del resto de la casa, seguro en su refugio; otra, en la cocina, le da acceso a la revelación total, que puede deducir sólo si compara lo que se oculta tras la de la cocina y lo que ve tras la de Consuelo, la puerta del baúl que guarda los fatales papeles que le revelan su verdadera identidad.

Veamos qué dicen Chevalier y Gheerbrant al respecto:

La puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá [...]⁷⁶

Así, la puerta representa el ingreso a un mundo extraño, oscuro, de tinieblas, tenebroso. El narrador (el otro Felipe) da una importantísima clave acerca del destino de Felipe, cuando acota: “antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro...”⁷⁷. Existe, pues, una certeza (¿o incertidumbre?) de que éste

⁷⁵ El texto de Armando Romero, en la compilación de Ana María Hernández, que indaga sobre las puertas en *Aura*, las relaciona con una propuesta filosófica, cíclica y laberíntica del tiempo y el espacio. Romero, *op. cit.*

⁷⁶ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 855.

⁷⁷ Fuentes, *op. cit.*, p. 10.

es un viaje último, final, del que no saldrá incólume. En esta “última mirada” no sólo hay un matiz cronológico (la última mirada antes de entrar), sino que existe un sentido sentencioso, condenatorio, fatalista (en sentido etimológico), inexorable. Es su última mirada al exterior. Nunca más saldrá de aquí. Ése es su destino. Su condena.

Y todas las puertas poseen un matiz similar. Ninguna puerta tiene cerradura (“... no esperas que alguna se cierre propiamente, ya sabes que todas son puertas de golpe...”⁷⁸), por lo cual todas seducen, invitan, incitan a entrar, mueven el morbo, ese deseo oscuro por lo prohibido que empuja a realizar ese viaje al más allá⁷⁹. Y Felipe las atraviesa todas. Y al atravesar cada una de las puertas, ingresa a un mundo de tinieblas, o más bien, se adentra cada vez más en este mundo de tinieblas. Veamos:

- La puerta de la casa lo lleva a entrar en el infierno.
- La segunda lo lleva al cuarto de Consuelo.
- La tercera lo lleva a su aposento donde se encuentra con las fuerzas sobrenaturales —según la simbología de la casa—.
- La siguiente lo lleva al comedor donde ingiere los alimentos purificadores de la víctima (esto lo veremos dentro de poco)

⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹ Este símbolo cobrará mayor importancia en el apartado 4.2. “Requiescat in pace”, donde revisaremos con mayor detalle el concepto de pulsión de muerte. La puerta en el texto de Fuentes, incita a la muerte y el deseo oscuro que empuja a Felipe a cruzarla, es, justamente, movido por la pulsión de muerte.

- La de Consuelo, puerta que le va dando, a través del texto, el conocimiento que lo transformará.
- La puerta de su propio cuarto, donde su identidad se le irá revelando paulatinamente.
- La última lo lleva al cuarto de Consuelo a consumir su dualidad (¿doble?).

Así, la construcción de la secuencia de puertas se transforma en un camino que lleva a Montero a hundirse cada vez más en el inframundo de Consuelo, a transformarse en su doble.

Otro símbolo recurrente y relacionado con el proceso que representan las puertas son las escaleras. Para Chevalier y Gheerbrant:

La escalera es el símbolo de la progresión hacia el saber [...] hacia el conocimiento y la transfiguración. Si se eleva hacia el cielo, se trata del conocimiento del mundo aparente o divino; si vuelve a entrar en el subsuelo, se trata del saber oculto y de las profundidades de lo inconsciente. La escalera blanca representa [...] la alta ciencia; la escalera negra, la magia negra.⁸⁰

Las dos escaleras principales son negras, oscuras. La primera conduce a Montero del nivel inferior de la calle al piso superior donde se encuentran los aposentos de Consuelo y de Aura, el comedor y la cocina. La otra lo lleva de este piso a su aposento. El movimiento por estas escaleras implica un ascenso básicamente cuando Felipe ingresa a la casa. De ahí en adelante los escalones que

⁸⁰ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 460.

se presentan en el texto van hacia abajo, del cuarto superior al nivel principal, y una única vez, bajan de este nivel hacia el de la calle: cuando Felipe se encuentra con las plantas mágicas de Aura (belladona, mandrágora, dulcamara, gordolobo, etc.). De modo que las escaleras de ingreso hacen que Montero ascienda a otro nivel de realidad, un lugar en donde las leyes humanas no funcionan, un lugar fantástico, mágico. En este lugar él desciende *ad inferos*, a un submundo donde las escaleras negras lo llevarán al encuentro con la magia negra, a atravesar esas puertas transmutadoras.

Ahora bien, el siguiente elemento que nos interesa es el conejo. Saga, la coneja de Consuelo, se alterna en su presencia con Aura, nunca aparecen juntas. Es escurridiza, de ojos rojos, silenciosa, misteriosa.

El conejo es un símbolo lunar y representa lo imaginario, la ensoñación, la sexualidad, el deseo, el conocimiento esotérico. Su presencia resulta muy reveladora pues evidencia que nos encontramos en un mundo mágico, oscuro, sexual, de saberes ocultos, un mundo de sueños. Para el taoísmo simboliza el yin, principio femenino cuyo “mundo es el del gran misterio, donde la vida se rehace a través de la muerte”⁸¹. Así, el conejo (que además es hembra) señala a Montero su futura muerte y renacimiento. La coneja es además compañera de “Hécate [...] la diosa de los muertos, presidenta de las apariciones de fantasmas y los sortilegios, a ella evocan los magos [...] que alimenta la juventud, frecuenta las

⁸¹ *Ibid.*, p. 644.

encrucijadas y finalmente inventa la brujería”⁸². Por ello, no sólo se presenta como símbolo oscuro y demoníaco, sino que además el hecho de que sea compañera de Consuelo, revela que la anciana es una representante de Hécate, pues tiene tratos con fantasmas y encantamientos. Es en pocas palabras, una bruja. No en balde, la coneja “en el Deuteronomio está estigmatizada y prohibida como lo impuro”⁸³.

Uno de los elementos que más obsesionan a Felipe en el texto son los ojos, los de Consuelo, los de la coneja, los de Aura⁸⁴. En la tradición popular los ojos son vistos como “ventanas del alma”, o sea, un lugar por donde se puede acceder a un conocimiento que normalmente está vedado: el psíquico. Esta imagen viene del hinduismo —que luego retoma el budismo, y de ellos, el ocultismo occidental—, para el cual los ojos son “símbolo de conocimiento, de percepción sobrenatural”⁸⁵. Esto implica que, al enfrentarse a los ojos de Aura y de Consuelo, Felipe tendrá acceso a un conocimiento más allá de lo aceptado, de lo normal: un conocimiento oculto, obscuro; es decir, el conocimiento de sí mismo, su autorreconocimiento.

Pero además, los ojos tienen poderes: fijar la vista sobre alguien lo subyuga, impone la voluntad del que mira. Felipe es víctima de tal acechanza:

⁸² *Ibid.*, p. 553.

⁸³ *Ibid.*, p. 647.

⁸⁴ Es tan recurrente este hecho en el texto de Fuentes que seleccionar una cita sería darle mayor importancia sobre las demás, lo cual no parece conveniente. Sin embargo podemos señalar varias páginas donde esto sucede: pp. 15, 17, 22, 23, 32, 33, sólo por citar las primeras.

⁸⁵ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 771.

La señora tratará de retener tu atención: te mirará de frente para que tú la mires, aunque sus palabras vayan dirigidas a la sobrina. Tú debes hacer un esfuerzo para desprenderte de esa mirada —otra vez abierta, clara, amarilla, despojada de los velos y arrugas que normalmente la cubren [...]»⁸⁶

Para el Islam —cuya influencia en la mitología popular occidental parece ser tanto o más fuerte que la católica— los ojos portan un gran poder maligno, un poder de dominación sobre la voluntad ajena. Es el Mal de Ojo. Este hechizo de los ojos “simboliza que alguien ha tomado poder sobre uno o sobre alguna cosa, por envidia y con mala intención [...] Tienen ojos particularmente peligrosos: las viejas; las recién casadas”⁸⁷. De manera que los ojos de Consuelo y de Aura subyugan la voluntad de Montero y se apoderan de él. Éste es el primer encantamiento que las brujas ejercen sobre Felipe.

Otro elemento importante es el color verde. Verdes son los ojos de las brujas, verde es el vestido de Aura, las cortinas (interdicto a la mirada) de la casa. El verde es un color humano, intermedio entre el azul celeste y el rojo infernal. Representa la longevidad y la inmortalidad⁸⁸, razón por la cual es evidente su presencia en casa de Consuelo: la anciana es longeva y podría ser inmortal (¿quién lo sabría?); Aura viste de verde pues representa la inmortalidad de la vieja. Por otra parte, en el pensamiento chino el verde es el color del principio femenino:

⁸⁶ Fuentes, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁸⁷ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 771.

⁸⁸ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1057.

En el pensamiento chino es el *yin* y el *yang*, el uno macho, impulsivo, centrífugo y rojo, y el otro hembra, reflexivo, centrípeto y verde; el equilibrio entre ambos es todo el secreto del equilibrio del hombre [masculino, yin] y la naturaleza [femenino, yang].⁸⁹

Así, el verde es el color de lo femenino, lo reproductor y generador de vida: es el color de la naturaleza. Chevalier y Gheerbrant señalan que el verde, en tanto representa la paz que brinda el encuentro con la naturaleza, simboliza el *regressus ad uterum*⁹⁰, al vientre materno. Por ello será un color de muerte, de muerte psíquica, pues el regreso al vientre materno representa exactamente la muerte.

Por otro lado, “este color esconde un secreto, simboliza un conocimiento profundo, oculto, de las cosas y del destino”⁹¹. Es el color del renacimiento alquímico, “es la luz de la esmeralda, que penetra los mayores secretos”⁹², capaz de atravesar a los hombres, ver más allá, la clarividencia. En este sentido, el poder del color verde está directamente relacionado con el poder del ojo: penetra en la mente, la descubre, la domina. Así se alcanza la transmutación alquímica en el verdadero ser; se deja la apariencia mundana, física, para convertirse en un ser celeste, metafísico. Ésa es la transformación de Montero: deja de ser el historiador para convertirse en su verdadero Yo, con aceptación y conocimiento pleno de sí mismo.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 1057-1058.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 1058.

⁹¹ *Ibid.*, p. 1059.

⁹² *Idem.*

En el Medioevo, el verde era el color de los locos, de la sinrazón, de lo opuesto a la razón, esto es: de la mujer. Satán, símbolo occidental por excelencia de lo disidente, anormal (no bajo la norma), impuro, se representaba verde, y desde él, lo diferente y por ello maligno. Así, lo demoníaco se representa “al reverso de nuestra humanidad, en forma de diablos o de homúnculos verdes, o dotados de sangre verde, lo que toma instintivamente valor de sacrilegio”⁹³. El verde es el color de lo satánico, de la bruja, sacerdotisa de Satán, soberana de las fuerzas naturales. No es casual, entonces, que para China este color signifique lo mismo que la Edad Media reconoce como la doble cara de la bruja: mujer/naturaleza.

La comida que se sirve en la casa siempre es la misma: riñones en salsa de cebolla, tomates asados y vino tinto⁹⁴. En la mitología hebrea los riñones representan la fuente de la chispa creadora⁹⁵, son la sede de los deseos secretos, y para el taoísmo prefiguran el lugar de origen del semen fecundador (*ching*)⁹⁶. Por ello, cuando Montero los come está siendo preparado para caer en los deseos eróticos, para ser el macho fecundador del rito que traiga de vuelta al general.

Por su parte, el vino simboliza en muchas mitologías (griega, india, hebrea, cristiana), la sangre, el elixir de la vida y representa la inmortalidad. Por ello, el

⁹³ *Ibid.*, p. 1060. Es comprensible, entonces, por qué durante los años cincuenta y su pánico por la eventual existencia de marcianos belicosos y asesinos, los amenazantes seres eran representados de color verde.

⁹⁴ Fuentes, *op. cit.*, p. 21. De ahí en adelante en todas las comidas se sirve el mismo platillo.

⁹⁵ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1058.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 885.

mito vampírico hace a los *nosferatu* inmortales: se alimentan de sangre, el elixir de la vida. Pero además, en Grecia y en China, el vino es la bebida iniciática, que abre los ojos a un conocimiento esotérico: la embriaguez produce una alteración de los sentidos que estimula la percepción de planos existenciales superiores⁹⁷. Al ingerirlo, Montero se convertirá en un iniciado, capaz de ver más allá de lo evidente, de conocer su verdadera identidad. Para la tradición hebrea (y por ende, para la cristiana también) es símbolo del sacrificio mesiánico, que otorga la muerte y la resurrección⁹⁸. De igual forma, para los aztecas los tomates representan la sangre, el líquido vital y fecundador⁹⁹. Así que, con la ingestión de estos alimentos, se prepara el escenario para realizar un sacrificio que llevará a Felipe a acceder al conocimiento vedado, para luego morir y renacer como otro: el general Llorente.

La muerte simbólica de la iniciación encuentra su paralelo en la del macho cabrío que degüella Aura¹⁰⁰, cuya sangre de víctima sacrificial, al ser vertida, hará renacer a Felipe. El cabrón o macho cabrío era, en la tradición griega, el animal consagrado a Dionisos, sacrificado en las fiestas para celebrar el renacimiento de la tierra. Esta festividad se realizaba en el solsticio de verano, que luego, al ser retomado por los rituales de culto a la naturaleza en época cristiana, se convirtió

⁹⁷ El uso de drogas para acceder a un conocimiento místico del universo es común por todo el mundo. Por ejemplo el uso que hacen los chamanes mexicas del peyote. Aldous Huxley, «La experiencia visionaria», en Richard Bucke *et al.* *La experiencia mística* (Buenos Aires: Troquel, 1999), pp. 62-67.

⁹⁸ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1072.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 999.

¹⁰⁰ Fuentes, *op. cit.*, p. 40.

en el Sabbat, la noche de San Juan o de Walpurgis: la noche de los aquelarres brujeriles de la Edad Media.

Felipe, tras presenciar la escena del sacrificio, corre impresionadísimo, duerme intranquilo y despierta agotado, cambiado, la vida se le ha invertido: deja de ser el intelectual, para ser el semental reproductor de la ceremonia mágica. Además, este sacrificio que renueva a Montero, le imbuirá —como sucedía en las festividades dionisiacas y en los posteriores aquelarres— las características del cabrón: un potente impulso sexual, hedonista, de amor a la vida, lujurioso. Esta interpretación cobra mayor validez si consideramos que los riñones que ingiere Felipe durante todas las comidas, son muy probablemente del macho cabrío, pues es el único animal al que podrían pertenecer. Si esto es cierto, la ingestión de las vísceras del macho cabrío le otorgaría, también, las características del animal:

Te incorporas penosamente, aturdido, hambriento [...] te lavas la cara, los dientes con tu brocha vieja embarrada de pasta verdosa, te rocías el pelo —sin advertir que debías haber hecho todo esto a la inversa— [...] Comes mecánicamente [...] Consultas tu reloj y recuerdas que Aura te ha citado en su recámara [...] Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna [...] No tienes tiempo de pensar más: —Siéntate en la cama, Felipe.
—Sí.¹⁰¹

Así, como parte del embrujo que se le echa a Felipe, con el sacrificio del

¹⁰¹ Fuentes, *op. cit.*, pp. 42-45. Para sintetizar los hechos entre el momento en que Felipe despierta y el encuentro sexual con Aura, hemos debido realizar este “collage”. Lo que hemos desechado, es la narración del deambular automático de Montero por la casa, mientras llega el momento de asistir a la cita con Aura.

macho cabrío se le otorgan a él las características de potencia sexual propias de este animal, para desarrollar en él el deseo por Aura. Si bien, Felipe ya había tenido contacto carnal con Aura, el primer encuentro había sido de la más tradicional de las formas. Después de este sacrificio se lleva a cabo el acto sexual ritualizado, donde se profana la hostia y la imagen del Cristo: momento que detona en Felipe el desquicio que lo llevará al autorreconocimiento.

Luego aparecen los gatos que Felipe observa por el tragaluz mientras se queman. En la Edad Media el gato, principalmente si es negro, se asocia con las brujas, pues eran considerados mensajeros del Demonio¹⁰². En los aquelarres, se quemaban vivos al inicio de la ceremonia como ofrenda a Satanás, para que le enviaran mensajes y lo atrajeran¹⁰³. Por otro lado, en Japón se le atribuye al gato poderes mágicos malignos, pues es capaz de convertirse en mujer. En el budismo y en la cábala hebrea se le asocia con la serpiente que simboliza el pecado y el abuso de lo mundano. Para el Islam —lo que demuestra una vez más la poca originalidad de las tradiciones cristianas— el gato negro es de mal augurio y posee poderes mágicos, malignos, asociados con la noche¹⁰⁴. Felipe ve los gatos quemándose en el momento que toma posesión de su cuarto, recién llegado a la casa:

Llega a tus oídos con una vibración atroz, rasgante, de imploración.

¹⁰² Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 524.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 525.

Intentas ubicar su origen: abres la puerta que da al corredor y allí no la escuchas: esos maullidos se cuelan desde lo alto, desde el tragaluz. Trepas velozmente a la silla, de la silla a la mesa de trabajo, y apoyándote en el librero puedes alcanzar el tragaluz, abrir uno de sus vidrios, elevarte con esfuerzo y clavar la mirada en ese jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos —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; quizá solo uniste esa imagen a los maullidos espantosos que persisten, disminuyen, al cabo, terminan.¹⁰⁵

De modo que, cuando se queman los gatos, se inicia el ritual brujeril de apropiación de Felipe y su conversión en el general Llorente.

El último aspecto que nos interesa señalar acerca de *Aura*, Malena Quiñones lo sugirió demasiado someramente en su trabajo sobre el texto de Fuentes¹⁰⁶. Se trata visualizar a Aura como un espíritu, proyección de la fallecida juventud de Consuelo, lo cual nos interesa por ser la invocación de espectros, uno de los rasgos más conocidos y característicos de las ceremonias de las brujas. Decimos somera pues es notable en Quiñones la ignorancia acerca del tema, ya que de no haberlo sido, habría dedicado unas líneas más a esta tan interesante interpretación.

Para los espiritistas¹⁰⁷, el ser humano está compuesto por el cuerpo, el aura o periespíritu y el alma o espíritu. En esta doctrina práctica y filosófica, los

¹⁰⁵ Fuentes, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰⁶ Quiñones, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁷ En ciertas enciclopedias ocultistas se le denomina “espiritualismo”. Opto por el término “espiritismo” por ser el que utilizan para autodenominarse los miembros que conozco de esta congregación.

médium son aquellas personas que poseen, de diversas maneras, la forma de establecer algún contacto con el plano periespiritual. Cuando una persona muere, si no está suficientemente liberada de lo mundano, si está demasiado apegada a la vida, se queda rondando por la tierra en forma de fantasma, pero sólo puede tener efectos en el plano vital o físico, mediante la ayuda energética de personas especialmente dotadas para ello. Estos son los médium¹⁰⁸.

Así, existen médium de vista (que pueden ver a los espíritus), de oído (que los escuchan), y otros más. Nos interesan particularmente dos: el médium de efectos físicos y el de ectoplasma. El médium de efectos físicos es aquel capaz de proyectar su energía hacia el exterior para producir determinados efectos. Proyecta su “aura” hacia el plano vital y le permite a los espíritus utilizarla para realizar acciones que tengan efectos en este plano:

[...] los médiums de efectos físicos presentan, con relación a [sic] otros hombres, una particularidad: la de difundir la energía de su periespíritu fuera del cuerpo físico, en una especie de «aura» [...]¹⁰⁹

Así, este tipo de médium es aquel que proyecta su periespíritu hacia el plano vital, el físico o material, para producir cierto tipo de efecto en él. De esta manera es como Consuelo proyecta su “aura” en el mundo físico para producir la seducción de Felipe.

¹⁰⁸ Si tomamos el término como lo usan los espiritistas, debería ser *médium*, con plural *médiiums*; pero del latín debería ser *medium*, *media*. Aunque si lo incorporáramos al español deberíamos tildarlo *médium* y pluralizarlo igual *médium*, como en el caso de ‘cómic’. Opto por esta última.

¹⁰⁹ Yvonne Castellan, *El espiritismo* (Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1971), p. 29.

Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido [...] ¹¹⁰

¿Cómo sucede esto? El espiritismo también responde a esta pregunta con el hecho de los médium de ectoplasma. Son aquellos cuya capacidad estriba en revestir de ectoplasma (una sustancia sutil, como el plasma) las figuras de espíritus rondantes por este mundo de Dios:

Por una transferencia de energía especial fiada del plano vital, estos médiums tendrían la propiedad de volver más densa, más tangible, y por esto perceptible a nuestros sentidos, la materia sutil del periespíritu de los habitantes del espacio. Son los especializados de estos efectos turbadores llamados materializaciones. Engendran un ectoplasma que es, a veces, un filamento, una muselina ligera, una mano, y hasta una forma compleja. [...] La forma, al principio insinuada, se completa y densifica. Las cabezas hablan, las manos tocan el piano, distribuyen algunos pequeños obsequios... después todo se reabsorbe y desaparece. Parece ser que estos infantamientos comportan cierto agotamiento físico, lo cual no tiene nada de sorprendente puesto que, en rigor, el enriquecimiento del periespíritu sólo puede producirse a expensas de la energía vital del médium. ¹¹¹

Este párrafo presenta sorprendentes coincidencias con el texto de Fuentes. En primera instancia, Consuelo sería una médium de efectos físicos, pues proyecta su “aura” al plano vital, pero además la reviste de ectoplasma para que pueda interactuar con este mundo y seducir de este modo a Felipe. Por si fuera poco, Consuelo termina agotada tras hacer aparecer su Aura:

— Ella ya no regresará.
 — ¿Nunca?
 — Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi

¹¹⁰ Fuentes, *op. cit.*, p. 16.

¹¹¹ Castellan, *op. cit.*, p. 27.

lado más de tres días.
— Aura...¹¹²

Como vemos, Aura es una proyección ectoplásmica del “aura” de Consuelo, de su juventud perdida, de esa Consuelo asesinada por la vejez. Así, la bruja Consuelo se comporta como una digna heredera de Hécate, diosa de los muertos¹¹³, sacerdotisa del más allá, emperatriz de espectros. Ella trae a su muerta juventud al mundo físico para completar el rito de resurrección, de traída al mundo físico de su muerto esposo. Mediante la incorporación espiritista de Aura, la bruja Consuelo convierte a Felipe en la incorporación de su fallecido esposo.

De manera que todos estos caminos recorridos, nos llevan a una sola Roma: la bruja. La señora de las brujas es Hécate, señalan Chevalier y Gheerbrant¹¹⁴, diosa de los muertos, presidenta de las apariciones de fantasmas, ama de los sortilegios, mujer diosa que alimenta la juventud. Ese alimento, recuperación, resurrección de la juventud es lo que busca Consuelo con sus incursiones en las artes ocultas:

*Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?*¹¹⁵

Y además, posibilita la recuperación, resurrección, de su amado y muerto

¹¹² Fuentes, *op. cit.*, p. 58.

¹¹³ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 553.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Fuentes, *op. cit.*, p. 39. El resaltado es del original.

general Llorente. Para lograr estos propósitos, la joven y decimonónica Consuelo se convierte en bruja. El lector lo va descubriendo paulatinamente, al igual que Montero y de la misma manera en que le sucedió al difunto general¹¹⁶, pues en el devenir del texto se van dando pistas sobre los rituales que realizan Consuelo y Aura, por el paralelismo que existe entre estos ritos y las líneas fundamentales de las ceremonias de la brujería.

En primera instancia, están los ritos sexuales en que se profanan los elementos míticos cristianos. Según señala Michelet, en la misa negra la bruja representaba el altar profano de la parodia ritual¹¹⁷, se profanaba la hostia restregándola contra la vagina y contra el ano de la bruja oficiante. Louis Adams, en su estudio sobre *Las misas negras*, agrega cómo se adoraba a un muñeco negro que representaba a Satanás, un crucifijo vestido como si fuera un muñeco con ropas de mujer, y se tomaba a la víctima sacrificial trataba como si fuera Cristo, parodiando sus hechos, lavándole los pies, ciñéndole una corona y semejando que se lo crucificaba¹¹⁸.

Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa. Dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies [...] Aura de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia el trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus

¹¹⁶ Como sabemos que existe una dualidad entre Montero y Llorente, esto sugiere que también la hay entre Montero y el lector. Y en efecto se da, pero lo abordaremos con mayor detalle en el apartado sobre el doble.

¹¹⁷ Jules Michelet, *La bruja* (Barcelona: Ediciones Luis Tasso Serra, 1885. Traducción de la segunda edición en francés de 1862), pp. 92-100.

¹¹⁸ Louis Adams, *Las misas negras* (Barcelona: Editors, 1966), pp. 19-21.

caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos, montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar.¹¹⁹

Como vemos, el ritual de transformación de Montero en Llorente culmina con esta ceremonia en la que se retuercen las imágenes sacras del cristianismo, para que coincidan con las de los aquelarres. En primer lugar, se parodia la ablución de los divinos pies del Mesías hebreo, al lavar los pies de Montero de la misma forma, convirtiendo al intelectual en un Cristo reinventado para el rito mágico de la bruja, un chivo expiatorio, un cordero sacrificial que luego será resucitado en forma de su doble Llorente. Este carácter retorcido se refuerza con las constantes miradas de Aura al crucifijo de madera negra.

Posteriormente, la bruja profana la consagración de la hostia, sagrado cuerpo de Cristo, al restregarse la oblea por las partes pudendas. Luego se sataniza la eucaristía al ofrecer la hostia ya “consagrada” al penitente, la víctima del embrujo. El acto profano continúa con el acto sexual. Pero no se trata de un acto sexual común y corriente: Aura toma la posición de Cristo, la bruja oficiante se convierte en el objeto central de aquella misa negra, el objeto de adoración, de deseo. Y el Felipe/macho cabrió la fornicación: el Cristo es fornicado por el cabrón. Y el crucifijo es burlado, la figura de un remedo de Cristo, vestido de mujer, con

¹¹⁹ Fuentes, *op. cit.*, pp. 46-47.

lentejuelas y de color negro se hace presente retorciendo la misa¹²⁰. Su culminación se materializa en la bruja como altar; la mujer sexual, libre, poderosa y sabia, surge como perversión del sacerdote oficiante de la misa, hombre asexuado, represor y que obliga a la ignorancia.

Con esta ceremonia se culmina la tensión del relato, pues ella detona los hechos de anagnórisis: Felipe roba el último fajo de papeles, en donde descubre la clara relación entre la vieja Consuelo y la joven Aura, y entre el finado general Llorente y él mismo. Así, esta ceremonia funciona como el detonante final, el último paso del ritual de apropiación, de transmutación de Felipe Montero.

Como hemos visto, las referencias a la brujería en el texto son constantes:

- La profanación de elementos míticos cristianos: hostia, Cristo, altar.
- La ingestión de alimentos transmutadores: vino, riñones.
- El sacrificio de animales asociados con el sexo como poder creador de la naturaleza: gato, conejo, macho cabrío.
- El cultivo de plantas de sombra: beleño, dulcamara, gordolobo, evónimo, belladona, mandrágora¹²¹.
- La invocación de fantasmas, tal es la aparición (“materialización”,

¹²⁰ Es interesante señalar que cuando los Caballeros Templarios hubieron renegado de la fe y de la Iglesia Católica, se dedicaron a la construcción de imaginería profana en muchas de las ermitas y templos que habían fundado. Entre este panteón de la burla sacra destacan dos: el Bafomet, representación del demonio, como lo opuesto al dios cristiano, y la Virgen negra, profanación de la imagen límpida cristiana. Umberto Eco, *El péndulo de Foucault* (Barcelona: Bompiani-Lumen, 1991), pp. 88-96.

¹²¹ Fuentes, *op. cit.*, pp. 46-47.

en términos espiritistas) de Aura.

Todos estos elementos subversivos de la mitología cristiana están presentes para que, al final, se pueda cumplir el embrujo: traer de vuelta al muerto general Llorente y convertir a Felipe en el vehículo para ello, transmutándolo en su doble¹²².

Hay otro aspecto que nos interesa sobre la bruja. La primera bruja, la gran Hécate era la diosa de los muertos, presidenta de las apariciones de fantasmas y de sortilegios, la sabia a quien evocaban los magos. Ella “alimenta la juventud, frecuenta las encrucijadas y finalmente inventa la brujería”¹²³. De este modo, la Madre de las Brujas alimenta la juventud, lo cual es el objetivo principal de Consuelo al traer a Aura. Más aún, la erótica Aura es el fantasma de la juventud desaparecida y muerta, de Consuelo. Y como Hécate presidía las apariciones de fantasmas, pues es la deidad idónea si el muerto que se busca regresar *in specie* es la mujer que fue Consuelo en su juventud.

Pues bien, hemos pasado revista a los principales símbolos productores de terror¹²⁴ —según la asignación de sentidos hecha por la Historia de la Cultura—

¹²² El símbolo cultural del doble lo revisaremos en el apartado 3.3, dedicado en su totalidad a la imagen psíquica y mítica de dicha figura: por ello no lo detallamos aquí.

¹²³ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 553.

¹²⁴ Existe también una serie de símbolos numerológicos que son reveladores en cuanto al sentido terrorífico del texto. Sin embargo, ya Ramón Magrán (*op. cit.*) los ha expuesto muy certeramente y hacerlo de nuevo sería redundante. A pesar de esto, quisiera señalar un aspecto que Magrán pasó por alto. Cuando Felipe ingresa a la casa, debe caminar trece pasos para encontrar la primera puerta. Magrán señala la muy conocida interpretación cabalística del trece como número imperfecto por superar al número perfecto 12 por uno, y por ello vinculado en la tradición cristiana con el Demonio. Quisiera acotar que en el zodiaco azteca la treceava y última constelación es la del perro —como dijimos al estudiar este símbolo— y por ello marca el fin y el principio de un proceso, y se encuentra relacionada con la muerte regeneradora, misma representación de los

encontrados en *Aura*, para concluir que la sola presencia de estos elementos es un aspecto productor de miedo en el texto, porque remiten, en primera instancia, a la muerte y al consecuente renacimiento iniciático, sea por ingestión de alguna sustancia ritual o por el sacrificio de una víctima expiatoria. Por otro lado, aluden a las ceremonias medievales de la brujería y a la manipulación mágica de encantamientos. Es tan clara la presencia del elemento brujeil, el símbolo mágico y la parodia satanista en el relato, que podría afirmarse —en concordancia con el maravilloso estudio de Ana María Albán¹²⁵— que la brujería, y particularmente el texto de Jules Michelet, fungen como modeladores del relato.

La pregunta ahora es por qué estos elementos que están tan directamente relacionados con la mujer, el conocimiento, el poder creador y la resurrección de la naturaleza, pueden producir miedo. En realidad, la producción de miedo que se puede realizar utilizando estos símbolos funciona a partir de una premisa cultural: las brujas y sus rituales dan miedo. Pero, ¿de dónde viene semejante premisa? ¿Qué puede encontrar alguien de terrorífico en la imagen de una “viejita homeópata” y “piloto de escobas”? Muy ingenua y ahistóricamente se podría tratar de explicar por el simple miedo a lo diferente. Desgraciadamente no

rituales de brujería de la noche de Walpurgis. Me parece importante hacer esta referencia, pues el texto de Fuentes se ubica en México y su principal antecedente arqueológico es el saber de los aztecas.

¹²⁵ No vamos a entrar en más detalles acerca de la relación entre Consuelo y la bruja, pues hacerlo sería pleonástico. Ya lo ha demostrado impecablemente Ana María Albán de Viqueira en su estudio sobre el estrecho vínculo entre *Aura* de Fuentes y *La bruja* de Michelet: «Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes», en *Revista Comunidad*, núm. 18, 1967.

es ése el caso. Este presupuesto está estrechamente vinculado con la religión cristiana, sus fobias y mitomanías.

La bruja es una contestataria religiosa. Señora de lo oculto, lo oscuro, lo subterráneo. La maga disidente representa el poder terrenal, en contraposición con el poder celeste. Ella se opone al cristianismo, y se erige portadora de la voz de aquello que contravenga la religión del Padre, de la prohibición castrante. Es portavoz del Gran Renegado, sacerdotisa de Satán.

Pero con esto estamos adelantando aspectos del apartado que viene a continuación, “Tened temor de Dios”, en el cual trataremos de explicar por qué estos elementos han producido miedo en el ser humano desde tiempos ancestrales.

3.2. TENED TEMOR DE DIOS

Hemos demostrado, en los “Terrores ancestrales”, que el texto de Fuentes está repleto de elementos que culturalmente remiten a la bruja o a la muerte; y que la susodicha bruja está encarnada¹²⁶, justamente, en la anciana Consuelo y en su joven doble, Aura. Ahora nos corresponde averiguar las razones por las que la bruja y la muerte producen miedo en el lector. El último apartado de este capítulo (“Al borde del abismo”) lo dedicaremos a la muerte. Por ahora, centrémonos en la bruja.

Primero veamos el aspecto cultural.

Desde la Medea de Eurípides hasta el proyecto de la Bruja Blair, la figura de la bruja ha remitido a lo incontenible, lo anormal (ajeno a lo normal), lo indomable, lo subversivo, imposible, innombrable, terrorífico. Pero la bruja es mujer. Siempre mujer. Dice al respecto la principal autoridad en brujería, Jules Michelet:

¹²⁶ ¿No debería ser ‘enletrada’?

«La naturaleza las hace hechiceras.» —Es el genio propio, el temperamento de la mujer. Nace ya hada: por el cambio regular de la exaltación, es sibila; por el amor, maga. Por su agudeza, por su astucia á [sic] menudo fantástica y benéfica, es hechicera [...]¹²⁷

Histórica y míticamente la bruja es mujer. Pero culturalmente también, pues se trata de una mujer que posee conocimiento, que tiene poder, que no recibe órdenes de nadie, es dueña de su propio destino y no conoce ley. De este modo se trata de una mujer que se excluye del sistema patriarcal de cultura; más aún, es una mujer que contesta a ese sistema. Ella representa lo opuesto: en un sistema donde la mujer debe estar destinada al gineceo o a la casa del hombre, la bruja sale, vuela, vive fuera de restricciones espaciales, temporales o legislativas. Así, la bruja simboliza lo opuesto a la cultura del hombre y es, por ende, el símbolo de la contestación. El simple hecho de ser mujer representa una marginalidad dentro del sistema patriarcal, y una mujer sabia y poderosa invierte totalmente los valores promulgados por esa cultura. Ser bruja es contestar al poder. El hombre que se haga brujo contesta al poder, por ello se feminiza. Así, para las culturas patriarcales la bruja simboliza una contestación. Pero veamos cómo se desarrolla el asunto en la cultura patriarcal que domina a Occidente: el cristianismo.

El cristianismo es una religión basada en el poder supremo de un Dios Padre, que envió a su hijo para purgar a la humanidad de un “pecado original”¹²⁸,

¹²⁷ Michelet, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁸ Este “pecado original” no está muy bien definido, pues muchos cristianos (sacerdotes, teólogos y laicos)

el cual cayó sobre el mundo por culpa de la mítica primera mujer. Dice Alejo Peyret en *La evolución del cristianismo*:

Ya *La biblia* trataba a la mujer como a un ser inferior, porque había introducido la muerte en el mundo. [...] El concilio de Macon ventiló la cuestión de saber si las mujeres no debían ser consideradas como una especie intermedia entre el hombre y la bestia, y si se salvaron de la clasificación, fué [sic] debido a la circunstancia de que Jesús, [había] nacido de la mujer, [y porque además] es asimismo llamado el *Hijo de hombre*.¹²⁹

La mujer (toda mujer) es merecedora de castigo. Pero en las modificaciones que ha sufrido la doctrina cristiana, se erigió un ideal de mujer, una mujer desvinculada del sexo, una mujer que no sería mujer, sino madre, la Madre de Dios: la Virgen María.

En efecto, en el segundo concilio general de Constantinopla (año 381) se nombra Virgen a María, pero el proceso máximo para borrarle toda huella de sexualidad (impureza) se inicia en el concilio de Trento (1545-1563) y culmina en el de Roma (1870), cuando se instaura el dogma de la Inmaculada Concepción. Con ello no sólo se declara que no había existido relación sexual que diera origen a Jesús, sino que tampoco Ana, la madre de María, había disfrutado de coito alguno para concebir a la susodicha Madre del Cordero¹³⁰. Se había contrarrestado el efecto pernicioso (sexual) que toda mujer tenía. María era

lo analogizan con el sexo, aun cuando sus escrituras fundamentales (*La biblia*) claramente exponen que fue el haber comido el fruto del Árbol de la Ciencia (del Conocimiento, del Bien y del Mal, según la edición) lo que produjo la expulsión de los primeros hombre y mujer, del mítico Paraíso. *La biblia*. Génesis, capítulo 2, versos 15-17.

¹²⁹ Alejo Peyret, *La evolución del cristianismo* (Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1917), p. 209.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 217-225.

Virgen y sin pecado concebida¹³¹.

Es comprensible, entonces, por qué una bruja, una mujer con saber, poder y deseo carnal, representa para el cristianismo un reto, una contestación, un desafío. Ella encarna la tentación: es sexual, libre y orgullosamente utiliza lo que consiguió al probar el fruto prohibido, el conocimiento. Como dice Grillot de Givry en *Le musée des sorciers, mages et alchimistes*: “la bruja es la antítesis de la imagen idealizada de la mujer”¹³², de la imagen que la iglesia ha idealizado para la mujer.

Por otra parte, la doctrina cristiana, desde los evangelios, se ha proclamado abiertamente en contra de la vida humana, de la fisiología, la naturaleza y todo lo que compete al mundo real, en pro de un imaginario mundo superior *post mortem*. La virtud cristiana, el ideal cristiano de vida, está claramente definido en la *Imitación de Cristo*, texto que resume la doctrina cristiana de los evangelios y que ha servido de base para la doctrina católica:

La sabiduría suprema consiste en propender por el desprecio del mundo, al reino celestial [...] El hombre juicioso, el verdadero sabio, es el que considera todas las cosas de la tierra como estiércol, para ganar el Cristo [...] si quieres poseer la vida eterna, desprecia la vida presente [...]¹³³

De manera que la moral cristiana promueve, como perfección de vida, un

¹³¹ A tal punto llega el dogma que, para la doctrina cristiana, María continuó siendo virgen, aún después del parto. Y si el estimable lector tiene alguna duda sobre cómo podría ser esto posible, le aconsejamos que no se devane los sesos: es un dogma de fe. Así es. Y ni usted ni yo ni nadie tiene derecho a cuestionarlo. Amén.

¹³² Grillot de Givry, *Le musée des sorciers, mages et alchimistes* (París, 1929), p. 37, citado por Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 200.

¹³³ Tomás de Kempis, *Imitación de Cristo*, citado por Alejo Peyret, *op. cit.*, pp. 205-206.

repudio al mundo, a la vida física, a lo material, lo natural, lo humano. Bien lo señala el gran filólogo y filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche:

Después de que fuera inventado el concepto de «naturaleza» como antítesis de «Dios», tuvo que ser «natural» la palabra «reprobable», todo ese mundo de ficción [el de la mitología cristiana] tiene su raíz en el *odio* a lo natural (¡la realidad!), es la expresión de un profundo desagrado hacia lo real [...] ¡Dios, degenerado hasta ser la *contradicción de la vida*, en lugar de ser su transfiguración y eterno *sí*! ¡En Dios, declarada la hostilidad a la vida, a la naturaleza, a la voluntad de la vida! ¡Dios, la fórmula de toda calumnia del «más acá», de toda mentira sobre el «más allá»! ¡En Dios, divinizada la nada, canonizada la voluntad de la nada...!¹³⁴

Por consiguiente, todo lo que tome partido por lo natural, estará en abierta oposición a los valores monacales, ascéticos, sobrenaturales, metafísicos, “espirituales”, célibes y de claustro, propugnados por el cristianismo. Y la bruja, desde sus fundamentos, es la sibila de la naturaleza, preside cultos a la tierra, a la vida natural, a la fertilidad. Ella representa la vida, el poder natural, la reproductividad, la fuerza vital. Y sus virtudes están en clara oposición con las virtudes cristianas, lo cual la convierte en sujeto de oprobio, de repudio, por parte de los cristianos.

Por todas estas razones, en la Edad Media, la Iglesia persiguió a la bruja, y ella le declaró la guerra de vuelta. Y se revistió de poder maligno, se unió a Satanás, se burló de los rituales cristianos en sus misas negras, en resumen, se convirtió en una verdadera antítesis de lo que todo “buen” cristiano querría ser:

¹³⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche, *El Anticristo (Una maldición sobre el cristianismo)* (Madrid: Alba, 1999), pp. 35, 39-40. Los resaltados y las comillas son del original.

La principal función del brujo, como su nombre indica, era la de echar sortilegios sobre la gente, a la cual, por una razón cualquiera, quería mal. Convocaba sobre ellos la maldición del infierno, como el sacerdote convocaba la bendición del cielo; y, sobre este terreno, se encontraba en rivalidad completa con el mundo eclesiástico.¹³⁵

Y, como era lógico, se reunieron las dos imágenes de la contestación al dios cristiano. Por un lado, la mujer sabia, independiente y poderosa: la bruja. Y por otro Satán, rechazado por rebelarse contra el poder monárquico de Dios y su jerarquía, imagen máxima de la contestación al patriarcalismo. Así, la bruja se instituyó como sacerdotisa de la Iglesia de Satán. Era ella a quien se debía recurrir para realizar pactos con el Diablo, para solicitar servicios de adivinación, rituales de magia, todo lo vinculado con la ciencia y con el develamiento de los secretos de la naturaleza. Todo lo que estuviera prohibido a los “buenos” cristianos era del dominio de la bruja. Su objetivo era, pues, contravenir las leyes del dios cristiano.

Así, su imagen fue la de la rebelión, de la indomabilidad. La bruja fue la contestataria religiosa. Señora de lo oculto, lo oscuro, lo subterráneo, portadora de la voz del Renegado. Y sus rituales fueron la profanación de lo cristianamente sacro: la sexuación de la hostia, el degollamiento del macho cabrío, transustanciación de la bruja en altar, oración a Satán, misa orgiástica. Y en la unión de ambos rebeldes surge el culto a la naturaleza y no a lo sobrenatural (‘divino’ es el eufemismo). Un revaloración de lo natural, de lo físico opuesto a

¹³⁵ Grillot de Givry, *Le musée des sorciers, mages et alchimistes* (París, 1929), p. 35, citado por Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 201.

lo metafísico.

Ahora bien, como en toda guerra ideológica, la Iglesia hizo aparecer todo lo relacionado con la brujería y el diablo como digno de oprobio y de rechazo, incorrecto, malo, amenazador, peligroso, atemorizante¹³⁶. De modo que, para el cristianismo las brujas son peligrosas, productoras de temor. La Iglesia difunde entre sus adeptos la creencia de que se debe temer a las brujas y a todo lo relacionado con ellas.

Pongamos como ejemplo el caso del cabrón o macho cabrío. Para las religiones antiguas griegas, este animal era originalmente el equivalente del cordero sacrificial cristiano, bajo el nombre de chivo expiatorio. Pero como el desdichado (¿?) animal posee unas grandes dotes fálicas, y simboliza la fertilidad, el potencial reproductivo de la naturaleza, al aparecer la época de dominación cristiana y la consecuente divulgación de la antisexualidad, la Iglesia retuerce su imagen para convertirla en impureza y maldición. Y el macho cabrío sirve ahora como montura para las brujas que van al Sabbat, la fiesta lunar de las brujas. Se transforma entonces en un animal demoníaco, sexual, natural, que inclusive con regularidad se analogiza con el Diablo, como en la representación templaria del Bafomet¹³⁷. Y así, este animal se convirtió en símbolo de lo más temible que puede tener la Iglesia: el Demonio.

¹³⁶ Muy bien aprendió la lección Estados Unidos para manejar la Guerra Fría, haciendo aparecer a los comunistas como malos, devoradores de niños, asesinos, ateos (ya que no les podían decir satanistas), etc.

¹³⁷ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 223-225.

Peyret señala un aspecto interesante del terror que produce en el cristiano la bruja. Dice acerca de San Pablo:

Pablo se ha servido del pecado original para asustar a los gentiles.¹³⁸

Sabemos que la doctrina cristiana está basada en la interpretación que de ella hizo el vendedor más grande del mundo (según Og Mandino): Saulo de Tarso. Y él señala como principal causa del peligro de condenación eterna de la humanidad, al pecado original. Recordemos que tenemos dos versiones del pecado original: el Conocimiento y el Sexo. En el primer caso, ¿de quién es la culpa del pecado original? De una mujer. Y en el segundo caso, ¿cuál es el pecado original? El sexo, del cual es portadora la mujer, productora de tentación carnal. En ambos casos la mujer es culpable del pecado original. Pero hay una mujer que porta altiva y orgullosamente ambos pecados, el Conocimiento y el Sexo. La bruja. Y si el pecado original produce semejante pánico en los cristianos, lo mismo logrará la *mujer que conoce y fornicar*. Y es claro entonces por qué la bruja, mujer que lleva consigo el pecado original (saber y sexo), atemoriza a la cultura cristiana.

Como hemos visto, los hechos brujeriles contravienen la legislación y la normalidad cristianas, y por ello, la Iglesia católica y las doctrinas cristianas en general, los repudian y los señalan como merecedores de miedo. La bruja aterroriza a un “buen” cristiano. Claro que esto no aplica sólo a los cristianos,

¹³⁸ Peyret, *op. cit.*, p. 124.

sino a todos aquellos que han sido educados, apropiados, por la mitología cristiana. No importa que en lo consciente se sea ateo y se revalore la imagen de la bruja —como, he de confesarlo, es el caso de este servidor—, pues inconscientemente se mantiene el temor ancestral que fue aprendido durante la niñez, etapa en que se fue educado en la tradición mítica cristiana. No importa cuán ateo se sea, la bruja Blair atemoriza.

Pero existe otra razón, aparte de la cultural que acabamos de ver, para que la bruja produzca miedo. Y es una razón psíquica. Para visualizar esto tomaremos como punto de partida varios escritos de Freud, y algunos aportes que hace a la teoría psicoanalítica Julia Kristeva en su estudio *Poderes de la perversión*¹³⁹.

Aclaremos un par de conceptos. Dijimos en el marco teórico que el sentimiento de lo ominoso, siniestro, *Unheimlich*, surge en el acercamiento a lo real. Lo real es aquello que no se puede decir sustantivamente, sino sólo hablar de él adjetivamente¹⁴⁰. Es aquello tan traumático que no puede ser dicho. Decirlo es imposible porque no es simbólico, no es lenguaje, sino real.

El primer trauma, fundante de la vida psíquica del niño, es el nacimiento.

¹³⁹ El título de este trabajo en francés es *Pouvoirs de l'horreur*, lo cual explica mucho mejor la razón que tengo para utilizarlo.

¹⁴⁰ Parto para esta idea de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges (*Ficciones*, Madrid: Alianza, 1971). En su texto, el maestro argentino propone que lenguaje de Tlön es adjetivo, no existen sustantivos. De ello se extrapola que no se puede hablar de esencias, de algo que *es*, sino sólo de las características de las cosas. Lo real lacaniano funciona de manera similar, es indecible, no se lo puede nombrar sustantivamente porque no existe palabra capaz de abarcarlo, de decirlo; sólo es posible rodearlo con el lenguaje, metaforizarlo, simbolizarlo, esto es: hablar de él adjetivamente, asignarle cualidades, efectos. Sólo sabemos de él por sus efectos (adjetivos), no porque podamos presenciarlo como un algo (sustantivo).

Al salir del vientre materno, el niño pierde la perfección y completud total. Y el niño desea a la madre, por lo cual se establece la relación diádica del Edipo entre el niño y la madre. En este momento, aparece el Padre o Significante Paterno, se interpone entre el niño y la madre e interrumpe la relación diádica, al introducir la Ley primordial, la prohibición del incesto, con lo cual el niño es inscrito en la Cultura, sujeto al Lenguaje.

Ahora que el niño ha sido sujetado al lenguaje, se le prohíbe el acceso a la madre, por lo cual se inaugura la falta. Esta carencia de la madre¹⁴¹ es lo que genera el deseo. El deseo es deseo por la madre. Este es el objeto que falta, esa es la carencia. Se carece de la madre. Se desea a la madre. Este deseo es el motor de la vida psíquica del sujeto. Somos sujetos por la falta de la madre, objeto primordial que deseamos, y esta carencia es lo que mantiene el aparato psíquico del sujeto en movimiento. La vida psíquica es el constante movimiento del deseo por el lenguaje.

Este lenguaje es el registro simbólico lacaniano:

El registro simbólico es la estructura del lenguaje, el lenguaje que habita cada uno particularmente, aquel en que se vio inmerso por haber nacido en un lugar de lenguaje, que tiene su lógica propia. Somos sujetos inmersos en un mundo de palabras y la palabra nos acompaña desde temprano en la vida y hasta nos precede.¹⁴²

El registro simbólico, el lenguaje, se analogiza con la Cultura por ser

¹⁴¹ Esto es el objeto 'a' de Lacan, pero de él hablaremos con detalle más adelante.

¹⁴² Mercedes Baudes de Moresco, *Real, simbólico, imaginario* (Buenos Aires: Lugar Editorial, 1995), p. 47.

ambos los que establecen el interdicto primordial al incesto. Por ello también se lo analogiza con el Padre, pues su figura es la que rompe la relación diádica madre/niño. De manera que el Significante Paterno, es el Lenguaje, es la Cultura. Y la más grande metáfora del padre cultural es el Dios Padre.

Una vez aclarado esto, podemos entrar en materia.

En *Tótem y Tabú*, Sigmund Freud estudia, en una suerte de arqueología psicoantropológica, los procesos mediante los cuales se han formado las culturas, haciendo la analogía con los procesos de la formación de la psique de los sujetos. Con una extraordinaria lucidez, Freud descubre que, en las culturas arcaicas las dos primeras leyes que conllevan el establecimiento de las sociedades son la prohibición del asesinato del padre y la del incesto con la madre¹⁴³. A partir del interdicto al crimen contra el padre, aparece el tótem como signo recordatorio del poder paterno y de la censura contra su muerte. De la imagen del tótem surge el concepto de falo, como representación del poder patriarcal, como símbolo de la Ley. Pero Freud dedica su estudio a la prohibición a la muerte del padre y al miedo que ella produce, y abandona la indagación sobre el interdicto del incesto.

No obstante, sobre este aspecto Kristeva realiza un aporte que puede ser de mucha utilidad. En sus *Poderes de la perversión*, ella elabora una teoría

¹⁴³ Sigmund Freud, «Tótem y tabú», en *Obras completas*, vol. XIII, 2ª ed. (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), p. 145.

acerca de la prohibición primordial del incesto, básicamente a partir de la legislación mosaica y levítica en las tribus hebreas antiguas.

En primera instancia, el trabajo de Kristeva coincide mucho con el nuestro, pues las legislaciones mosaica y levítica constituyen el fundamento moral a la religión cristiana, poder instituido en nuestra época e influjo cultural ineludible. Por ello, resulta muy coincidente con nuestra indagación acerca del miedo tanto psíquico, como cultural en el cristianismo.

Pues bien, Kristeva explora las razones psíquicas que subyacen a la prohibición de cocinar al cabrito en la leche de su madre, a la ley de la circuncisión, al tabú de la menstruación, al interdicto a una persona deforme para realizar sacrificios a su dios, y tantos otros, para descubrir que todas las leyes se fundamentan, en el fondo, metáforas de la prohibición del incesto¹⁴⁴. A partir de ello, Kristeva concluye que esta legislación es una elaboración discursiva, un regodeo lingüístico, un bordeado realizado por el lenguaje, una metáfora del interdicto al incesto.

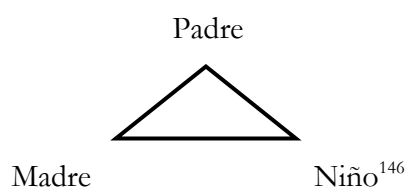
Llegamos entonces a la constatación de que la interdicción alimentaria, al igual que la expresión más abstracta de las abominaciones levíticas en una lógica de la de las diferencias dictadas por un Yo divino, se apoyan en la *interdicción del incesto*. [...] el discurso analítico por un lado y la antropología estructural por otro descubrieron el papel fundamental de la interdicción del incesto en toda organización simbólica (individual o social) [...] ¹⁴⁵

¹⁴⁴ Kristeva además apunta que la prohibición a adorar otros dioses es una metáfora del asesinato del padre, en tanto la reduplicación implicaría la anulación del Yo divino y paterno.

¹⁴⁵ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, 2ª ed. (Buenos Aires: Siglo XXI, 1989), p. 140. El resaltado es

Así, tenemos entonces que toda legislación es en realidad una metáfora de la prohibición de matar al padre —demostrado por Freud— y de cometer incesto con la madre —propuesto por Freud y demostrado por Kristeva—.

El funcionamiento psíquico sería el siguiente: el deseo fundamental es cometer el incesto con la madre (prohibición número uno), y en tanto el padre se coloca como interdictor del incesto (evita con su Ley que se complete la psique, y por ello motiva el deseo), aparece el deseo de matar al padre para poder acceder al deseo de la madre y culminar el incesto. Veámoslo según el triángulo simbólico lacaniano:



El Padre (Significante Paterno, Lenguaje, Cultura, Ley, Dios) se interpone entre el Hijo y la Madre, impone el interdicto primordial y cercena el deseo del Hijo por la Madre. De modo que el Niño tendrá dos deseos fundamentales: fornicar con la Madre y matar al Padre (Dios, Ley, Cultura) para poder acceder al deseo de su Madre. Tenemos, entonces, como leyes básicas *No matarás (al Padre)* y *No fornicarás (con la Madre)*.

Pero notemos que, verdaderamente, matar al padre es solamente un medio para lograr un fin: el *fornicio* materno. Se busca matar al padre por ser

del original.

¹⁴⁶ Baudes de Moresco, *op. cit.*, p. 63.

culpable de evitar el incesto. El objetivo es eliminar la Ley para acceder al deseo materno. De modo que el tabú se reduce a la prohibición del incesto: No fornicarás con tu madre, no harás *nada* que posibilite el *fornicio* con tu madre. Y entonces, toda ley será una metáfora de la Ley Primordial: no cometerás incesto.

Ahora bien, si toda ley es una metáfora de la prohibición primordial, entonces todo crimen será una metáfora del crimen primigenio. Por ello, todo castigo será una metáfora del castigo psíquico que conllevaría tal crimen. Y el castigo por satisfacer el deseo serían dos: la castración y la muerte psíquica. Por un lado, la pérdida del falo conllevaría la pérdida del lenguaje y consecuentemente la muerte psíquica. Además, la unión con la madre sería la muerte psíquica, la completud total, el regreso al vientre materno. Y comprendemos entonces la razón por la cual la Cultura (Significante Paterno), interdictora del incesto, encierra a los criminales en lugares cerrados, pequeños, oscuros y húmedos que llamamos celdas. Simbólicamente se los regresa al vientre materno, se los mata psíquicamente. Pero además las sentencias a una mutilación (corte de manos, cabeza, etc.) serán metáforas de la castración, castigo primordial imaginario por el crimen del incesto. Y más claramente, las condenas a muerte serán también metáforas de ese castigo primigenio: la muerte psíquica. De manera que toda sentencia de encarcelamiento es una sentencia de muerte, en tanto es una metáfora de la muerte psíquica, y toda sentencia de mutilación será una metáfora de la castración.

Así, toda ley es una metáfora de la Ley Primordial, no cometerás incesto; luego, todo crimen será una metáfora del Crimen Primordial, el incesto; y por ende, todo castigo será una metáfora del Castigo Primordial, la muerte psíquica.

Y al fin llegamos a nuestro puerto. En esto radica el miedo. Toda transgresión de la ley es una metáfora de la transgresión a la ley primordial, cometer el incesto, satisfacer del deseo, completar la falta. Y como esto conlleva la inmovilización del deseo, la exclusión del lenguaje, y por ello la muerte psíquica, tenemos que en realidad se trata de un miedo a la muerte psíquica, simbolizado por el miedo al encerramiento en un claustro oscuro y húmedo (vientre materno), a la mutilación (castración) o a la muerte (psíquica).

Todo criminal, entonces, llevará sobre sí la imagen de la transgresión a la Ley Primordial; representa el deseo por la madre y por ello nos da miedo. Encarna la violentación de la Ley, es perverso, abyecto, y simboliza lo que sería la muerte psíquica. Un sujeto cualquiera que transgrediera la ley, estaría simbólicamente subvirtiendo la ley primigenia y cargaría sobre sus hombros el recuerdo del castigo por romper la ley. Éste es el caso de aquel a quien Freud denominara, en *Lo ominoso*, el “criminal mítico”: Edipo¹⁴⁷. El mítico transgresor de la ley primordial comete incesto y sufre el castigo que impone el padre mediante la Ley, esto es, la castración. Edipo se ciega. Así, un criminal asusta por remitir a la castración o a la muerte psíquica, ambas consecuencias del crimen

¹⁴⁷ Freud, «Lo ominoso», *op. cit.*, p. 231.

primordial.

Ahora bien, si existe un criminal que representa este proceso de transgresión psíquica, ése es el criminal que subvierte conscientemente la ley divina, que se declara abiertamente contra el Padre¹⁴⁸. Y este transgresor sería el satanista que, por definición se opone descaradamente a Dios, Ley, Padre. Y en este grupo de criminales encontramos justamente a la bruja.

De manera que la bruja produce miedo por varias razones psíquicas. En primera instancia es una criminal, lo cual implica que transgrede la ley y por ello escenifica la transgresión primordial, el crimen primordial, el incesto. Además, metaforiza el castigo pues ineludiblemente al transgredir la ley, remite a la consecuencia de dicha infracción: la muerte psíquica. Y por si fuera poco, rompe abiertamente con Dios, la ley en persona, o sea, transgrede la ley conscientemente, desea romper la ley y asesinar al Padre, y lo hace sin remilgos: desestabiliza, desestructura, parodia, contesta, subvierte, invierte, pervierte todo lo que remita de alguna forma a esa ley arcaica, la ley del Padre, la ley divina, la ley de Dios. Es por ello perversa, abyecta, ominosa.

¹⁴⁸ Otro de los criminales más ominosos es el psicópata, pues se encuentra excluido de la ley, opera según otra ley, una ley propia, y no la ley divina y paterna que prohíbe el incesto.

3.3. LA MALDICIÓN DEL DOBLE

Una de las figuras que Freud y una buena cuota del psicoanálisis posterior relacionan con lo ominoso es el doble. En todas las culturas del mundo existe el concepto del doble a partir de los espejos y de los gemelos. Borges en su *Libro de los seres imaginarios*, lo reseña muy someramente, haciendo básicamente una serie de citas de su aparición en la literatura (Poe, Yeats, Dostoievski y Hawthorne, entre otros) y en algunas mitologías. Llama la atención la imagen que Escocia tiene del doble: lo llaman “Fetch, porque viene a buscar (*fetch*) a los hombres para llevarlos a la muerte”¹⁴⁹. Nos interesa esta nota del maestro, porque apunta dos hechos importantes: por un lado el carácter ominoso del doble, y su relación con lo mítico y primitivo del hombre. Ambas aristas están intrínsecamente relacionadas, pues las dos tienen que ver con sus capacidades terroríficas¹⁵⁰.

Pero vamos por partes. Primero demostraremos la presencia del doble en

¹⁴⁹ Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios* (Madrid: Alianza, 1999), p. 84.

¹⁵⁰ Si bien es cierto que no todas las culturas interpretan el doble como ominoso (algunas tribus semíticas, por ejemplo, lo ven como señal de buena fortuna), presentaremos en este apartado sólo las que lo consideran terrorífico, pues nuestra búsqueda es justamente ésta: el miedo.

el texto y luego explicaremos su carácter ominoso.

En realidad no se necesita gran examen para descubrir la presencia del doble en el texto. Ya hemos apuntado que el objetivo de la bruja Consuelo es traer de vuelta al finado general Llorente, para lo cual echa mano de su doble Aura, con el fin de seducir al ingenuo Felipe y convertirlo en el doble del desaparecido general. El texto es la narración del proceso mediante el cual Felipe se convierte en su doble Llorente.

Recién llegado Montero, cuando se sirve la primera cena, bajan a comer Aura y él, pero la sorpresa, extrañeza inquietante (*d'inquiétante étrangeté*), surge en él al notar que se han puesto cuatro cubiertos sobre la mesa.

Al tomar asiento, notas que han sido dispuestos cuatro cubiertos y que hay dos platos calientes bajo cacerolas de plata y una botella vieja y brillante por el limo verduoso que la cubre.¹⁵¹

¿De quién es este cuarto cubierto? ¿Quién falta? Felipe pregunta. Aura elude la pregunta y responde que Consuelo no bajará. Montero ignora la evasión y comen. Se anuncia acá con la presencia de esos dos cubiertos de más que hay una relación de dualidades: están Felipe y Aura, dos, y faltan dos más. ¿Quiénes? La respuesta comienza a formularse después del primer encuentro sexual entre ellos. Aura le dice: “Eres mi esposo”¹⁵², a lo que él asiente. Esta sentencia convierte el coito en un rito matrimonial, el vínculo se ha establecido hasta

¹⁵¹ Fuentes, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵² Fuentes, *op. cit.*, p. 35.

que... o más bien, aunque la muerte los separe. Este ritual se convierte en la sentencia de la dualidad para Felipe. Queda condenado a ser el esposo de Aura, doble de Consuelo, y como tal, será el doble del esposo de Consuelo: el general Llorente.

Pero la sombra de la certeza de la dualidad comienza a cernirse sobre Montero. Comienza a intuir una bizarra simetría entre los movimientos de Aura y los de la anciana, hasta que logra comprobarlo en uno de los episodios más frenéticos del texto:

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero.

Le das la espalda: esta vez hablarás con la anciana, le echarás en cara su codicia, su tiranía abominable. Abres de un empujón la puerta y la ves, detrás del velo de luces, de pie, cumpliendo su oficio de aire: la ves con las manos en movimiento, extendidas en el aire: una mano extendida y apretada, como si realizara un esfuerzo para detener algo, la otra apretada en torno a un objeto de aire, clavada una y otra vez en el mismo lugar. En seguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire, como si —sí, lo verás claramente: como si despellejara una bestia...

Corres al vestíbulo, la sala, el comedor, la cocina donde Aura despelleja al chivo lentamente, absorta en su trabajo, sin escuchar tu entrada ni tus palabras, mirándote como si fueras de aire.

Subes lentamente a tu recámara, entras, te arrojas contra la puerta como si temieras que alguien te siguiera: jadeante, sudoroso, presa de

la impotencia de tu espina helada, de tu certeza [...] ¹⁵³

Aura degüella un macho cabrío y la anciana gesticula imitando los movimientos de la muchacha. Imitando o... manipulando. En este momento, Felipe corrobora su sospecha: Aura es el doble de Consuelo, una especie de marioneta manejada por la vieja bruja. Desgraciadamente, Felipe no termina de reconocer el hecho, o no quiere reconocerlo.

Sin embargo, una extrañeza inquietante se yergue sobre él. Después de la última relación sexual con Aura (el ritual brujeril de profanación de la hostia y demás), Felipe se da cuenta de que la anciana ha presenciado, en un perverso acto voyerista, el coito entre su doble y él. Algo se va develando suavemente, un hecho terrible e inexorable:

Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa que, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble. ¹⁵⁴

Así, Felipe cae en consciencia de que posee un doble: la escena de sexo con la doble de la vieja lo coloca a él como doble del general. Y el devenir del texto, literalmente, lo desenmascara, le arranca esa máscara de mentira que lleva por nombre Felipe Montero, a la cual él trata desesperadamente de aferrarse, pues sabe que dejarse ir implicaría su aniquilación, su desaparición, lo convertiría en un borrón, una sombra de Llorente:

¹⁵³ Fuentes, *op. cit.*, pp. 40-41.

¹⁵⁴ Fuentes, *op. cit.*, p. 49.

[...] caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: 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. Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que quieres para ti.¹⁵⁵

En efecto, este pasaje nos aclara algo: el general no es el doble de Felipe, sino al revés: Felipe es el doble del general. El original es Llorente, de manera que el historiador es una máscara, es el doble. Por eso, es el general quien subsiste. El episodio de la primera cena (la de los cuatro cubiertos), toma ahora otro matiz, pues nos damos cuenta de que ninguno de los originales estaba. Sólo comieron los dobles. Los originales eran presencias espectrales, metonimias de los lugares vacíos, que se hacían presentes mediante sus dobles, en una suerte de transustanciación¹⁵⁶. Esa es la correlación entre los personajes. Ahora bien, ya hemos demostrado la existencia de ambos dobles¹⁵⁷. Ahora veamos qué tiene de terrorífica la reduplicación del Yo.

El doble aparece míticamente como una reduplicación del Yo, con el objetivo de otorgarle a este otro Yo la posibilidad de perpetuarse a pesar de la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁶ Nos referimos al término ‘transustanciación’ como lo utiliza el dogma católico, para definir el fenómeno por el cual la hostia se convierte verdaderamente en el cuerpo de Jesucristo, una vez consagrada en la comunión, ceremonia que rememora la última cena de la divinidad cristiana. Resulta muy pertinente el uso de esta palabra para aclarar esta escena, pues se trata efectivamente de una transmutación de los dobles, Aura y Felipe, en los esposos originales, Consuelo y Llorente. Pero lo más interesante es que tiene lugar en un convite, una cena espectral que trae de vuelta de los muertos y los revive, los reencarna en la figura de sus dobles, hecho paralelo con la reviviscencia del Cristo en la hostia. Señalamos esta relación metafórica, sólo como un dato interesante, con el único objetivo de tirar líneas hacia la historia de la cultura.

¹⁵⁷ Existe otro pasaje del texto en que Montero se reconoce con mayor certeza como doble del general, pero he preferido posponer unas líneas su aparición pues contiene otros datos que resultan más útiles posteriormente.

muerte, y con ello lograr la supervivencia al fatal destino humano. Es por esta razón que se inventa el concepto de alma como esencia inmortal del Yo. Se trata de un seguro mítico que elude a la Parca, evidentemente con el objetivo de soliviantar el miedo a la muerte. Es la misma razón que se tiene para intentar convertir a un hijo en un “vivo reflejo de sus padres”. Otorgarle a un niño el mismo nombre del padre (o de la madre, según sea el caso), empujarlo a seguir la misma profesión, guardar el concepto de un linaje genealógico, y aún el simple hecho de desear un hijo al cual “pueda dársele todo lo que yo no tuve”, todos estos hechos tienen su fundamento en el deseo narcisista de los padres de lograr sobrevivir a la muerte y prolongar su Yo hacia la inmortalidad. Tratan de repetirse en el niño. Pero hay una arista que no se toma en cuenta. Expone Eric Blumel en «La alucinación del doble»:

[...] el doble es una creación del Yo que remite a la muerte. Porque si, originalmente, es una tentativa de negación de la muerte, él queda como su soporte y lo agita continuamente cuando se produce [...] Finalmente, permaneciendo como portador de una significación mortífera, él es enemigo del Yo, y cuando se presenta al Yo el doble aparece más bien como espectro.¹⁵⁸

De manera que obligatoriamente el doble se presenta como un espectro, concepto que está relacionado en su etimología con lo especular. Por ello, la imagen especular está ineludiblemente relacionada con la muerte¹⁵⁹. Pero además, paradójicamente al intentarse que el doble prolongue la vida, a la vez

¹⁵⁸ Eric Blumel, «La alucinación del doble», en *Traducciones* (Medellín: Fundación Freudiana de Medellín, 1988), p. 46.

¹⁵⁹ *Idem.*

remite a la muerte.

[...] cuando el doble se exhibe, cuando el Yo se ve al Yo, él no puede hacer sin que se profile en su horizonte un espectro, la muerte.¹⁶⁰

Así, al producirse una imagen especular del Yo, que se percibe como otro Yo, y que surge con el objetivo de perpetuar el Yo *ad aeternitatem*, más allá de la muerte, por metonimia, entra en consideración la muerte. La sola imagen especular del doble que nace para tratar de escapar de la muerte, remitirá justamente por ello al espectro de la muerte, en una remisión también especular.

Este aspecto de lo ominoso en el doble resulta interesantísimo en el texto de Fuentes, pues el momento exacto en que Felipe constata con toda seguridad que Aura es el doble de Consuelo y él del general, es justamente mediante una relación de especularidad, al mirar las fotografías ocultas en el último folio de papeles de Llorente:

Y detrás de la última hoja, los retratos. El retrato de ese caballero anciano, vestido de militar: la vieja fotografía con las letras en una esquina: Moulin, Protographe, 35 Boulevard Hausmann y la fecha 1894. Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles reclinada sobre esa columna dórica, con el paisaje pintado al fondo: el paisaje de Lorelei en el Rin, el traje abotonado hasta el cuello, el pañuelo en una mano, el polisón: Aura y la fecha 1876, escrita con tinta blanca, y detrás, sobre el cartón doblado del daguerrotipo, esa letra de araña: *Fait pour notre dixième anniversaire de mariage*, y la firma, con la misma letra, *Consuelo Llorente*. Verás, en la tercera foto a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú.

¹⁶⁰ *Idem*.

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.¹⁶¹

En este momento hay un fenómeno de especularidad que devela ambos dobles. De manera que, como vimos, el reconocimiento del otro Yo mediante la mirada remitirá inexorablemente a la presencia de la muerte. En el horizonte de la psique aparecerá la extrañeza inquietante, lo ominoso figurado en la muerte intuida, la desaparición imag(i/e)nada del Yo por la ineludible y siniestra presencia del otro Yo. La imagen del doble trae a colación a la muerte, o más bien lleva al sujeto a la colación de la muerte. Y es un banquete imaginario.

También encontramos en este pasaje un elemento clave: la escritura en la foto. La firma de Consuelo revela su dualidad, su doblez, el reconocimiento del doble se da también mediante la escritura. Pero este aspecto lo trataremos luego.

Hemos visto la relación entre el espectro de la muerte y la imagen especular. Pero aún nos falta un punto que revelar en esta ecuación semiótica, y es el espejo. Espectro, especular, espejo.

Y es que un doble, ver a su doble, implica revivir la pérdida primordial. Cuando un Yo ve a su doble regresa imaginariamente al estadio del espejo que proponía Lacan. En este momento el niño, al verse en el espejo (al ver su doble), se reconoce como una unidad independiente de su madre, un cuerpo solitario.

¹⁶¹ Fuentes, *op. cit.*, pp. 56-57. Ésta es la cita que habíamos postergado.

Esto implica necesariamente la pérdida: el niño ya no es más parte de la madre. Es otro. Así, al ver su Yo, el Yo constata y recuerda su unidad, su independencia de la madre, su pérdida del cuerpo materno:

Es en el estadio del espejo donde el Yo se instala en una relación especular con el otro. Es también el «momento» en que el cuerpo del sujeto encuentra su unidad dibujándolo, el límite que lo une separándolo del cuerpo del Otro, del cuerpo materno. El espacio del cuerpo es el objeto de una partición que revela posteriormente el precio de la pérdida.¹⁶²

De modo que ver el Yo a su (otro) Yo conlleva necesariamente la traída de vuelta, el recuerdo, la reviviscencia de la pérdida primigenia, pérdida de la madre, pérdida que se encuentra inexorablemente inscrita en la imagen del cuerpo.

Pero al presenciar la imagen del doble el Yo está visualizando al otro Yo perfecto, completo, lleno, *no le falta nada* para ser igual al Yo. Ahora bien, como habíamos comentado en el apartado anterior, la falta posibilita la existencia del deseo (se desea algo que no se tiene, algo que falta) y su consecuente movilización por el lenguaje. Por esta razón, completar la falta implicaría la cesación del deseo y, por consiguiente, conllevaría la muerte psíquica. Por ello el doble también sugiere la muerte psíquica.

Además, en el espejo aparece el narcisismo primario. Y es acá donde, de manera similar al cambio que recibe el doble prolongador del Yo, el doble pasa

¹⁶² Blumel, *op. cit.*, p. 47.

de un momento narcisista a transformarse en un elemento ominoso. Ya lo vislumbraba Freud en *Lo ominoso*:

[...] con la superación de esta fase [el narcisismo primario] cambia el signo del doble: de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte.¹⁶³

De manera que, en la etapa del espejo, el doble pasa de ser un reflejo narcisista para convertirse en un mortífero augur. Pero veamos por qué. Blumel realiza una muy clara exposición acerca de la relación entre el mito de Narciso y la fase del espejo, su relación con el doble y con su aspecto terrorífico.

Narciso, como congelado en la visión beatífica de sí mismo, presentifica lo que Lacan sugiere de la formación de la instancia del Yo en el curso del estadio del espejo. El narcisismo primario conduce a esta visión dual del Yo precipitado por su réplica especular. Pero el mito nos enseña también que la sola copresencia del Yo y de su simétrico no es sostenible, y si ella se mantiene, zozobra con la muerte. Una pura relación imaginaria de Yo a Yo, como aquella que nos ofrece Narciso, constituye la matriz de la paranoia. Para evitar este asunto se requiere la intervención de un tercer elemento: la mediación de lo simbólico.¹⁶⁴

Entonces, el encuentro del Yo con el otro Yo, tanto en el espejo como en el doble, es una relación imaginaria que, de mantenerse, empujaría al Yo hacia la zozobra, la angustia producida por la presencia del espectro de la muerte. Si esta relación imaginaria persistiera, precipitaría al Yo hacia el gran vacío del real. Es por ello que urge la mediación de lo simbólico, del lenguaje, para poder soportar esa angustia, para poder mantener en circulación el deseo y no frenarlo en la

¹⁶³ Freud, «Lo ominoso», *op. cit.*, p. 235.

¹⁶⁴ Blumel, *op. cit.*, pp. 47-48.

relación especular (imaginaria) del Yo al Yo, que lo lanzaría a lo real. Volvemos al punto de que es necesario hablar (lo simbólico) para poder soportar la angustia ante lo terrorífico (lo real). En este estira y encoge surge lo ominoso.

Tenemos entonces que es sólo mediante el lenguaje, lo simbólico, que se puede decantar la angustia que surge ante la imagen del doble. Pero si esta función del lenguaje como pacificador se disminuyera, si apareciera un texto que buscara atraer a ese doble ominoso, verdugo psíquico, (¿será este el caso de los textos de terror?) solamente quedaría un combate a muerte entre el Yo único y el yo doble, para que alguno de los dos pueda conquistar la existencia. La coexistencia de los dos es imposible, insoportable. En ello se revela la paranoia, pues al traerse de vuelta el momento de constitución primitiva del Yo, se relativiza la existencia de ese Yo. Sólo puede haber uno —ilusión que se había constatado en el espejo—, pero si hay dos, uno de ellos debe desaparecer¹⁶⁵. Es por ello que Poe debe matar al doble de William Wilson, y que Maupassant cede ante el doble del Horla, y opta más bien por el suicidio¹⁶⁶. Por ello Felipe Montero intuye su anulación, se niega a ella, pero termina por aceptarla. No le queda otra salida. Uno de los dos debe morir.

En el caso de *Aura*, el lenguaje es inútil para sobrellevar el peso del doble

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶⁶ En *William Wilson*, Poe enfrenta a un joven de vida disipada (el cual da nombre al relato) con su doble, quien trata de enmendar o frustrar las acciones inmorales del joven. Wilson en el paroxismo de la frustración e impotencia mata a su doble, acabando a la vez con su propia vida. En *El Horla*, Maupassant narra una constante lucha a muerte entre el personaje y su doble; sin embargo, al final, como el doble no ha muerto, el personaje opta por el suicidio. Uno de los dos debe desaparecer.

y por el contrario, la dualidad tiene su origen en lo simbólico. Veamos. Por un lado está la escritura, elemento que hace que Montero se transforme en el general Llorente. Él debe completar las memorias del muerto:

—Y el propio general, ¿no se encuentra capacitado para...?

—Murió hace sesenta años, señor. Son sus memorias inconclusas. Deben ser completadas. Antes de que yo muera.¹⁶⁷

En primera instancia, Montero es historiador, esto es un contador de historias, o sea un narrador. Además, es contratado para imitar el estilo del general y completar sus memorias. Vamos por partes. En primer lugar, Montero debe aprender a escribir como el general, imitar su escritura, apropiarse de ella, convertirla en la suya propia. En segundo lugar, el objetivo de esa apropiación de la escritura del muerto, es completar las memorias, los recuerdos de Llorente. Pero como la(s) memoria(s) son algo íntimo, personal, para lograr esto Felipe debe transmutarse en el general Llorente, debe convertirse en una reduplicación del difunto. La única forma que puede tener de completar las memorias de Llorente es convirtiéndose en él mismo, y el recurso que utilizará para ello es la escritura.

De manera que Montero debe escribir, copiar la escritura del general, para completar la memoria del difunto, y con ello completar su vida. Felipe deberá escribir al general y para lograrlo se convierte en su doble, con lo cual entonces se escribe a sí mismo. Es mediante la escritura (y lectura) que Felipe se convierte

¹⁶⁷ Fuentes, *op. cit.*, p. 14.

en el general y que reconoce a Aura como doble de Consuelo —la firma en la foto revela la dualidad de ambas—. Se trata entonces de una escritura que lo lleva a encontrarse con su doble, con su real y es, en ese sentido, una escritura del terror. Un equilibrio simbólico fallido, pues dirige al sujeto al encuentro con lo real. Un texto, un discurso que pone en crisis la función estabilizadora del lenguaje para atraer lo real, y producir el efecto ominoso. La voz del miedo.

Blumel¹⁶⁸ explica otro aspecto de la fase del espejo lacaniana que se relaciona con lo ominoso. En la imagen mirada en el espejo nunca se ve al otro Yo completo, siempre hay algo que falta ver, algo que se escapa, algo que no se ve. La imagen de unicidad se deduce por la comparación que se establece con el cuerpo de los otros. Sin embargo, siempre queda la incertidumbre de ese algo que falta para completar la imagen especular del Yo que se miró en el espejo. Eso que falta es el objeto *a* de Lacan, resto que falta por añadir para que se pueda mirar la imagen del cuerpo en su totalidad, para que se pueda lograr la completud. Pero ese objeto que falta es necesario para movilizar el deseo por el lenguaje. Si esa falta se intentara llenar con algo, una imagen, una palabra, sobrevendría la angustia, lo ominoso. Se trataría de un intento simbólico o imaginario de acercarse al hueco de lo real, por ello aparece lo *Unheimlich*. Y “el doble es este pasaje de lo imaginario a lo real”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Blumel, *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

En resumen, en el espejo el doble especular intenta llenar la falta, por ello trae ante el Yo al espectro de la muerte. Pero si falta la falta, el sujeto sobra. Y ante esto, la única salida posible es la muerte. Espejo, especular, espectro.

Un último aspecto que nos interesa señalar acerca del doble lo apunta Julia Kristeva, en el ya citado *Poderes de la perversión*. Ella presenta el momento dentro del cristianismo (y su antecedente arqueológico, el judaísmo) en que Dios se declara como uno:

Ved, pues, que soy yo, yo solo, y que no hay Dios alguno más que yo.¹⁷⁰

Y esta prohibición cristiana de adorar a otros dioses, es una sentencia en favor de la unidad. Existe un interesante paralelo entre esta ley y el mito de Narciso. La primera parte del mito se centra en la definición de la unidad: Narciso embelesado sobre el lago en su autoidolatría y Dios embelesado en la autoidolatría de su declarada unicidad. La segunda parte corresponde al peligro de esa obsesión autoidólatra: la muerte de Narciso y, en Judea, la condena (metáfora de la muerte) de todo aquel que la cuestione.

Es por ello que todo cuestionamiento, todo ataque al concepto de unidad, se convierte en algo abyecto, perverso, ominoso. Por ello, Kristeva muy atinadamente hace notar que:

Ahora la impureza será aquello que conlleva un ataque a la unidad

¹⁷⁰ *La biblia*. Deuteronomio, capítulo 32, verso 39.

simbólica, es decir los simulacros, los subrogados, los dobles [...]»¹⁷¹

Y es claro que el doble es una violación del concepto de la unicidad establecido por la ley divina. Y todo ataque a la unicidad es una metáfora del ataque a la unicidad de Dios:

La aparición del doble plantea pues, siempre, la pregunta de lo idéntico y de lo diferente. Conlleva el momento narcisístico del estadio del espejo donde se juega la violación de lo Uno, de lo diferente en una relación dual regida por lo idéntico.¹⁷²

Así, la aparición de un doble resulta ominosa también por contravenir la ley fundamental del cristianismo: Dios es uno. El hombre como metáfora de Dios es uno. Y si hay un doble de un hombre, puede haber por metáfora un doble de Dios. Y desde esta perspectiva, como toda transgresión de la ley remite al crimen primordial, el incesto, entonces la representación del aberrante crimen de la dualidad, también resultará ineludiblemente ominoso, aterrador.

Ahora bien, la imagen del doble ayuda a Freud en *Lo ominoso*, a descubrir la presencia de un fenómeno característico y fundamental de la producción de terror. Se trata de la compulsión de repetición¹⁷³. Freud propone que el doble, en tanto reduplicación de la imagen del yo, produce miedo por estar movida por esta compulsión de repetición. Posteriormente (aunque ya tenía el estudio

¹⁷¹ Kristeva, *op. cit.*, p. 138.

¹⁷² Blumel, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷³ Freud, «Lo ominoso», *op. cit.*, pp. 220-226.

concluido), Freud la detalla mucho mejor en *Más allá del principio del placer*¹⁷⁴. Nosotros la explicaremos ahora someramente —sólo con lo necesario— pues le hemos dedicado enteramente el apartado 4.2, “Requiescat in pace”.

El sujeto se mueve por el deseo. Hay deseo porque algo falta, y es esa falta la que el deseo busca llenar. Pero si la falta se satura, desaparece el deseo y, con él, también lo hace el sujeto. La compulsión de repetición busca regresar al sujeto al estadio mítico en que no faltaba nada, en que se estaba en un placer sempiterno: el vientre de la madre, la muerte psíquica. Es esa compulsión la que se manifiesta a través de metáforas de lo inconsciente como el doble; es la que mueve a los neuróticos a revivir las situaciones traumáticas, la que me hace imaginar que no tengo suerte en el amor, que todas las mujeres/hombres son iguales, porque siempre me tratan mal¹⁷⁵. Freud afirma que es, más bien, el sujeto quien repite estas situaciones como una forma imaginaria de repetir el momento perfecto (y a la vez horrendo, porque implicaría la muerte psíquica) de unión con la madre, el motor del trauma primigenio.

Ahora bien, el carácter ominoso del doble nos lleva a recordar un elemento que habíamos apuntado en el apartado 2.2: el carácter doble de la narración. Apuntábamos entonces que el uso de la segunda persona implica que Montero es un personaje discursivamente escindido, que la voz narrativa es en

¹⁷⁴ Freud, «Más allá del principio del placer», *op. cit.*, pp. 12-23.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 21-22.

realidad de primera persona, pues se trata de una voz “doble” de la voz del personaje Felipe, una voz que le habla de ‘tú’ por ser la voz de su doble.

De manera que el narrador y el personaje son dos voces de una misma instancia, una entidad escindida y doble. Así que, sólo nos queda un simple razonamiento: si el doble es ominoso y el narrador es doble, entonces el narrador es ominoso. Y como ya hemos explicado con creces las razones por las cuales el doble da miedo, entonces nos queda bastante clara la colaboración que aporta esta dualidad narrativa a la producción del efecto ominoso en el texto *Aura*.

Pero tal vez podamos aportar una idea nueva antes de continuar nuestra exposición. Uno de los aspectos que resulta sumamente interesante del uso del ‘Tú’, es que suscita una duda: ¿el narrador habla a Felipe o al lector? Con esto, la segunda persona inserta la ambigüedad en la narración, pone en escena un hecho intranquilizante en la narración, que se puede volver angustiante¹⁷⁶. Y de hecho lo hace, ya que es susceptible de ser interpretado no sólo como una apelación al personaje, sino además como una apelación al lector. Esto identificaría al lector con el personaje, con lo que se establece una igualdad entre personaje y lector que resulta ominosa por dos razones. En primer lugar, compele al lector a identificarse con el personaje y a sufrir lo mismo que él (sorpresa, miedo a lo desconocido, deseo de ingresar al vientre, encuentro con su doble, etc.). Este

¹⁷⁶ Ésta idea se la debo a Sonia Jones. Por desgracia, debo anotar que la línea de orden del texto no me permite ahondar mucho al respecto. Sin embargo, por esta limitación a mi prurito teórico, he optado por iniciar un trabajo mucho más exhaustivo alrededor de la idea de un discurso del miedo. Aun cuando el trabajo será arduo y enteramente mío, la idea generadora se la debo indiscutiblemente a ella. Desde ahora gracias, querida Sonia: tu consejo, como siempre, es de gran inspiración.

hecho se ve reforzado por la perspectiva de la narración focalizada en Montero, lo cual implica que el lector sólo sabe lo que sabe Felipe, y los iguala aún más. Pero además, esa igualdad remite a lo idéntico, Felipe es igual al lector, el lector es Felipe, Felipe es un doble del lector. Esto trae a colación a la muerte, y el lector no sólo presencia la escena terrorífica de la dualidad de Felipe, sino que además forma parte de ella pues él mismo es el doble del personaje. Y como el narrador es el general Llorente (según vimos en 2.2, “Tú y yo somos uno”), al concluir el texto, el lector —que se encuentra ubicado en la posición del yo que habla al tú, esto es: el narrador—, se da cuenta de que él es el general. Dicho en otras palabras, el lector se encuentra ubicado en la posición del narrador, y el narrador es Llorente, por lo tanto, el lector es Llorente.

De manera que ésta es, a la luz de la figura del doble y su relación con lo ominoso, la explicación para la presencia de un narrador doble en *Aura*. El narrador dual profundiza el efecto ominoso.

Para concluir, aún nos queda un punto por abordar acerca de la dualidad en el texto. Relacionado con el doble en tanto compulsión de repetición, y por ello con la pulsión de muerte, se encuentra el eterno retorno. La repetición de momentos iguales, la reduplicación de situaciones, al igual que de personas.

Como un primer elemento, tenemos la comida: riñones, tomates y vino tinto, menú que se repite y se repite y se repite eternamente¹⁷⁷, como una escena

¹⁷⁷ Como vimos en la sección 3.1, “Terroros ancestrales”, la comida que se sirve en la casa es siempre la

reduplicada incesantemente. La aberración de comer constantemente lo mismo no tiene que ver con la monotonía alimentaria, sino con la escenificación de algo ominoso: el eterno retorno de lo idéntico.

Pero en relación con esto, hay algo aún más inquietante en *Aura*.

En las páginas iniciales del texto, cuando Consuelo está entrevistando a Felipe y aparece Aura por primera vez, la anciana le dice a Montero: “Le dije que regresaría...”¹⁷⁸. En ningún momento anterior del texto existe antecedente alguno para ese “le dije que”. Ella no le había dicho que Aura regresaría. Entonces, ¿por qué lo dice? La respuesta —por ominoso que suene— se encuentra al final del texto. La última frase de *Aura* se la dice Consuelo a Felipe, después de que el historiador ha fornicado con la anciana, creyendo que se trataba de la joven. Ante la extrañeza de Montero por la desaparición de Aura, la vieja bruja espeta: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar...”¹⁷⁹.

Así es. *Aura* es un texto cíclico. Pero no nos apoyamos sólo en esto para afirmar tal cosa; a través del texto se encuentran una serie de claves que nos permiten pensar así. Veamos.

Cuando Montero llega a entrevistarse con la anciana, se da este diálogo, Felipe se presenta y la anciana responde:

misma: riñones en salsa de cebolla, tomates asados y vino tinto.

¹⁷⁸ Fuentes, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

—Felipe Montero. Leí su anuncio.
—Sí, ya sé. Perdón no hay asiento.¹⁸⁰

¿Cómo lo sabe? Él no ha dicho ser historiador, lo cual habría sido la única clave para poder deducir que el hombre viene por el anuncio. Y además, ¿qué es lo que sabe? ¿Que leyó el anuncio o que es Felipe Montero? La respuesta es crucial: sabe las dos, porque lo conoce, porque no es la primera vez que está ahí, no es la primera vez que esto sucede.

Posteriormente, cuando Felipe trata de convencer a Aura para que se vaya con él, argumentando que la vieja le está absorbiendo la vida, la joven replica:

—Ella tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra...¹⁸¹

‘Otra vez’, es lo que iba a decir. Pero se detiene porque sabe que eso revelaría a Montero la verdadera naturaleza de lo que está acaeciendo en la casa Llorente: una reduplicación de hechos, la perversa repetición de lo ya sucedido, el tiempo vuelto sobre sí mismo, doblado, circular.

Felipe mismo intuye que esto que está viviendo ya le ha sucedido antes. Después de cenar solo con Aura, y que ha constatado que ella lo encuentra atractivo, Felipe se acomoda en el lugar de la muchacha, y el narrador revela lo que sucede en él.

Tú tomas el lugar de Aura, estiras las piernas, enciendes un cigarrillo,

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 51-52.

invadido por un placer que [...] sabías parte de ti...¹⁸²

De manera que Montero sabe lo que está sintiendo en este momento, lo que siente es ya conocido (*Heimlich*), porque ya lo ha vivido. Recordemos que lo familiar, íntimo, *Heimlich* se desvanece y regresa luego convertido en *Unheimlich*. Se trata en este caso de un instante que acontece y regresa convertido en ominoso, porque es el mismo, es idéntico al que se ha vivido anteriormente.

Para explicar mejor la relación del eterno retorno, con la compulsión de repetición, lo ominoso y la pulsión de muerte, recurriremos a Néstor Braunstein, en su texto *La herejía del eterno retorno*.

“La idea del eterno retorno es hereje”¹⁸³, dice Braunstein. Es abominable, pues metaforiza el regreso al vientre, la muerte psíquica, es un disfraz simbólico de lo real. Acerca de ello, dice el psicoanalista argentino:

La definición, ya canónica, de lo Real indica que siempre, insistentemente, vuelve a su lugar y que no deja de no escribirse. Eterno retorno de lo mismo.¹⁸⁴

Lo real es el objeto *a*, pérdida primigenia fundante del sujeto. El encuentro con lo real implicaría la satisfacción del deseo, y por ello la muerte psíquica¹⁸⁵. Pero lo real está constantemente retornando, siempre pujando por

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ Néstor Braunstein, «La herejía del eterno retorno», en *Coloquio: El tiempo, el psicoanálisis y los tiempos* (México DF: Siglo XXI, 1993), p. 40.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸⁵ Tal vez quede más clara la explicación con una cita que hace Braunstein de Lacan: “La pulsión de muerte es lo real en tanto que no puede ser pensado más que como imposible, es decir, que cada vez que asoma la

volver a presentarse y completar la falta; lo real que eternamente retorna a su lugar, que no cesa de no escribirse. Por ello, el eterno retorno es una metáfora de lo real, evidencia su presencia, su pulsión, nuestra muerte.

Antes de que exista sujeto, el niño está en lo real, en unión completa y perfecta con la madre, sin falta, sin lenguaje. Cuando el niño entra en el lenguaje, es atravesado por él, aparecen las diferencias (característica principal de la estructura que es el lenguaje), y con él se funda el sujeto. Por lo tanto:

El eterno retorno significa que el instante de la decisión, aquel en el que las distinciones introducidas en la vida por el lenguaje resultan anuladas, ha de regresar [...] Ese instante de abolición de las particularidades y de las diferencias es idéntico a él mismo y no distinto a otro instante [...] ¹⁸⁶

Así, el Eterno Retorno, esa abominable reduplicación del tiempo —que sólo por ser doble ya es ominosa— además metaforiza el regreso del instante en que se estaba sin lenguaje, en que no había falta, en que el sujeto no era sujeto, el instante de lo real. Antes del lenguaje se está en un mismo instante eterno, no existe el tiempo, todo es idéntico, perfecto, completo, real. Pero cuando se introduce el lenguaje, un significante, la Ley, entonces se funda un sujeto. De modo que la aparición del significante marca el principio del tiempo, a partir de él hay un antes y un después ¹⁸⁷. Braunstein presenta un muy esclarecedor

nariz es impensable.” Jacques Lacan *Ornicar?*, núm. 9, 1977, citado por Néstor Braunstein, *Ibid.*, p. 47.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁷ No es casual que don Juan, el evangelista, marcara el principio con la Palabra, el Verbo (*La biblia*. El evangelio según san Juan, capítulo 1, verso 1). Esto porque sólo con la palabra puede haber principio, el lenguaje es el principio. Sin él no hay tiempo, la existencia del lenguaje funda el tiempo.

ejemplo en la historia:

Se gira. No hay sino dar vueltas en redondo [en lo Real]. Como los planetas. Pero en ese girar se introduce una diferencia. Se decreta que un día, uno cualquiera, es día de año nuevo. Se introduce un significante en lo real. Eso es un acto, una decisión, una cuestión ética. Se determina un comienzo allí donde no lo hay [...] y de lo efímero, de lo que no dura sino un día, se hace efemérides, ocasión para conmemorar, para realizar ceremonias que introducen diferencias en el inocuo deslizarse de los días. Por el acto hay introducción del sentido en el sinsentido de lo real: ése es, del acto, del instante, el sentido. Con el acto se fabrica el tiempo, el antes y el después.¹⁸⁸

Ese acto es el de introducción del lenguaje. En el eterno devenir de indiferenciación, la inacabable aparición de lo idéntico, con el lenguaje se introduce una distinción, un significante marca la diferencia. A partir de ese instante hay un día distinto a los demás, hay un niño diferente y separado de su madre. Se funda un tiempo, un año nuevo, un sujeto nuevo, un antes y un después¹⁸⁹.

Por esta razón Braunstein propone que el eterno retorno mira al futuro: “Con la idea del eterno retorno no pensamos hacia atrás sino hacia delante: *¿qué es lo que vendrá y que por nuestra decisión habrá sido?*”¹⁹⁰. De manera que la aparición del eterno retorno es una mirada hacia el futuro. Y acá encontramos otra relación con la pulsión de muerte, pues ella empuja a cumplir en el futuro el deseo de algo que fue, el deseo de regresar, de repetir el estado mítico de la

¹⁸⁸ Braunstein, «La herejía del eterno retorno», *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁸⁹ Muy lúcidamente acota Braunstein: “La historia, un fantasma para salir de la pesadilla del regreso constante de lo mismo... y poder seguir durmiendo” [seguir durmiendo de ese lado]. *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 49. El resaltado es del original.

perfección, la pulsión siempre busca un futuro que es regresar al pasado. El deseo perenne de un futuro pasado. El eterno retorno.

Con esto, ahora se comprende claramente la función que cumple el uso del tiempo verbal del futuro en *Aura*. Es el tiempo del eterno retorno, es el tiempo idóneo para mostrar que siempre se sabe hacia dónde se va: al lugar del principio, al cual se va a regresar para llenar la falta y morir psíquicamente. Es el eterno deseo a futuro del retorno al vientre pasado.

Debemos acotar además que hablar en futuro es un hecho lingüístico propio del discurso del augur, del visionario. Se trata entonces de un tono profético, predictivo, en el texto. La narración en futuro implica un tono de sentencia, su presencia conlleva el sentido de inexorabilidad en los hechos. Ya se sabe lo que va a suceder. No hay enigma. Se va a regresar eternamente a la madre.

Ahora bien, el oráculo lo utiliza porque ya sabe las cosas que van a pasar. La pregunta nuestra sería: ¿por qué las sabe el narrador de *Aura*? Y nuestra respuesta es: porque ya han pasado.

Hay que recordar entonces la pregunta que, acerca del tiempo verbal, nos planteamos al inicio de la investigación: “¿Qué tiene el futuro que nos aterriza?”. Ahora la podemos contestar. No es el futuro lo que nos aterriza, sino tener la certeza de que regresa algo que ya sucedió. Si sé hoy lo que va a suceder mañana, estoy presenciando lo mismo que presencié después. Si el futuro va a repetir el

ayer exactamente se vuelve terrorífico. Se trata pues, de una reduplicación de los hechos. Es la certeza de que cuando suceda presenciare un doble tiempo. Me aterra saber que en el futuro un hecho se repetirá, retornará. Es el miedo al retorno, al dobléz, al retorno de lo idéntico, a su eterno retorno.

3.4. AL BORDE DEL ABISMO

Hemos ido visualizando en el recorrido por el texto, los más importantes aspectos productores del efecto ominoso. Y han sido expuestos en el orden en que los hemos ido necesitando. Por ello el objetivo de este apartado es inventariar de manera más organizada los diversos puntos ominosos en el texto de Fuentes. Claro está, sólo mencionaremos (con alguna somera reseña), los aspectos que ya hemos explicado. Resumamos primero los que ya hemos visto.

En primera instancia revisamos todos los símbolos del texto a los cuales la cultura ha asignado sentidos que se relacionan directamente con aspectos ominosos de la vida psíquica y del discurso de la cultura humana. Concluimos que se relacionan con la bruja y con la muerte.

Sobre la bruja descubrimos que es capaz de producir miedo por dos razones. Por un lado, está el carácter terrorífico que le ha otorgado la Iglesia Católica (miedo cultural) y, por otro, está el carácter ominoso (miedo psíquico) que reviste todo criminal al ser una metáfora de la transgresión a la ley primordial que prohíbe el incesto. Por esta razón, su castigo es una metáfora del

castigo primordial: se los devuelve al vientre materno, se los mata psíquicamente.

Posteriormente revisamos el carácter ominoso del doble, vimos su relación con la etapa narcisista del espejo y cómo ello obliga a remitir a la muerte. Además explicamos cómo una relación especular del Yo con otro Yo, si se mantiene en lo imaginario, obliga al sujeto a precipitarse hacia lo real, y por ello hacia la muerte psíquica. Para esto entra en escena lo simbólico. Vimos también que el texto de Fuentes —como texto de terror— lo que hace es poner en crisis la función estabilizadora del lenguaje para atraer lo real y producir el efecto ominoso.

Hasta acá estamos claros. Ahora vamos a revisar el aspecto del apartado 3.1 que dejamos sin desarrollar: la muerte. La muerte está relacionada con uno de los puntos más fundamentales en la producción del efecto ominoso. Ya hemos explicado en varias ocasiones cómo la cercanía a la muerte psíquica (inmovilización del deseo) es ominosa. Una de las fantasías arcaicas más relacionadas con esto es el regreso al vientre materno. Y esto tiene que ver con la muerte.

En primera instancia, recordemos que Chevalier y Gheerbrant señalaban dentro de las interpretaciones culturales de la casa, la de “refugio, madre, protección, seno materno”¹⁹¹. Esta lectura del símbolo ‘casa’ es traída al presente desde inmemoriales épocas, lo cual implica que se encuentra grabada en la

¹⁹¹ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 258.

cultura y, por ello, todo sujeto de la cultura la encontrará a mano dentro de su bagaje.

La casa Llorente es un ejemplo más que perfecto de esta interpretación. Se trata de un recinto terriblemente oscuro, donde Montero debe guiarse como un ciego (“sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras”¹⁹²), muy húmedo (“el olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá”¹⁹³) y totalmente encerrado (“nos amurallaron, señor Montero [...] han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz”¹⁹⁴). Oscuridad, humedad, encerramiento. La referencia al regreso al vientre materno es evidente.

La imagen del regreso al vientre materno es constante en la historia de la cultura, hasta el punto de que existe una frase hecha en latín para ella: el *regressus ad uterum*¹⁹⁵. Desde la muy arcaica forma de deshacerse de los cadáveres enterrándolos —que sin lugar a dudas está relacionada con el mito del eterno retorno—, hasta el descenso al infierno de Homero y Dante; desde la fantasía erótica de Oliverio en *El lado oscuro del corazón*, hasta el miedo a ser enterrado vivo de Poe y de Alfred Hitchcock, la figura del regreso al vientre ha vivido codo a codo con el ser humano.

El propio Freud lo menciona como punto último de lo ominoso, en su

¹⁹² Fuentes, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁵ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1058.

trabajo sobre el tema. Cita Braunstein a Freud:

[...] muchos otorgarían la corona de lo *Unheimlich* a la idea de ser enterrados vivos en estado de catalepsia, pero el psicoanálisis nos ha enseñado que esta terrible [terrorífica] fantasía sólo es la transformación de otra que en su origen no tuvo nada de espantoso, sino que, por el contrario, se apoyaba en cierta voluptuosidad: la fantasía de vivir en el vientre materno.¹⁹⁶

Ahora, vamos al caso. En primera instancia hay que acotar que Freud sugiere que el regreso al vientre materno “no tiene nada de espantoso”, pues aún no ha elaborado su teoría de la pulsión de muerte. Es a la luz de la teoría del deseo y de la búsqueda tanto de su mantenimiento como de su clausura, que Freud estructura la pulsión de muerte¹⁹⁷. Ello transforma el vientre materno en un lugar ominoso. Veamos.

El vientre materno es el lugar de completud total, en él se es uno con la madre, no se carece de nada, no falta nada. Y como dijimos parafraseando a Manuel Picado¹⁹⁸, si falta la falta, el sujeto sobra. De manera que en este momento mítico de perfección, de completud, el sujeto no existe, pues si nada falta, no hay carencia y, por consiguiente, no hay deseo. Ahora bien, el deseo es el motor de la vida psíquica subjetiva, es mediante la movilización del deseo por el lenguaje que se da la vida psíquica. Y en el vientre no hay ni deseo ni lenguaje,

¹⁹⁶ Sigmund Freud citado por Braunstein, «Nada que sea más siniestro...», *op. cit.*, p. 197. Prefiero la traducción que presenta Braunstein a la de Amorrotu, básicamente por el término “vientre”, que Amorrotu presenta como “seno”.

¹⁹⁷ A la pulsión de muerte nos dedicaremos con creces en el apartado 4.2, “Requiescat in pace”. Así, que de nuevo, estimable lector, te pedimos paciencia.

¹⁹⁸ Manuel Picado, *Curso: Lectura psicoanalítica de textos literarios* (San José: Universidad de Costa Rica, 2000).

por lo cual no hay vida psíquica, no hay sujeto. O sea: hay muerte psíquica. En efecto, el regreso al vientre materno implica ausencia de lenguaje y por ende la muerte psíquica.

Por otro lado, recordemos que Freud, al hacer su estudio etimológico sobre el término *Unheimlich*¹⁹⁹, concluye que se trata de un objeto que en algún momento fue conocido (*Heimlich*) y que por cierto trastrocamiento se convierte en ominoso (*Unheimlich*). Así, analizando el caso del vientre materno, queda sumamente clara la categoría teórica. En este orden de ideas, no es para nada casual que Freud use los adjetivos “familiar” e “íntimo”, pues no existe nada más familiar ni más íntimo para el sujeto que el vientre materno, ese lugar tan conocido y añorado, que se convierte en temido por la certeza de que encontrarse con él implicaría la muerte. Dentro de la perspectiva del análisis de Freud, el *Heim* es el vientre, ese hogar perfecto, de suprema satisfacción, donde no falta nada. Ese *Heim* es, para el sujeto, *Heimlich*. Y la certeza de que un reencuentro con ese lugar *Heim* conllevaría la completud de la falta y la muerte del deseo —y por consiguiente del sujeto— lo convierte en *Unheimlich*. Por ello, la fantasía de volver ahí es tremendamente siniestra.

Es por esta razón que la casa Llorente produce un sentimiento ominoso: es una metaforización (simbolización) del vientre materno. Quien entre ahí morirá psíquicamente, desaparecerá de la vida subjetiva, se convertirá en nada

¹⁹⁹ Freud, «Lo ominoso», *op. cit.*, pp. 220-226.

(Felipe se desvanece en su doble, el general Llorente). De hecho, es muy interesante que cuando Felipe ingresa en la casa, el texto dice que “penetra”²⁰⁰ en ella. Así, al entrar en ese espacio cerrado, oscuro y húmedo, Felipe está penetrando en el vientre materno. Se dirige hacia su muerte, muerte que como vimos lo hará renacer (según nuestra semiótica) convertido en otro y desaparecer (según el doble) en su doble Llorente.

Parece oportuno recordar que Chevalier y Gheerbrant otorgaban al color verde, en tanto principio femenino y encuentro con la naturaleza, el sentido del regreso al vientre materno. Ahora se comprende por qué dijimos al citarlo, que se trataba de un color de muerte, de muerte psíquica: el regreso al vientre materno representa exactamente la muerte. Y Aura y Consuelo visten de verde, sus ojos son verdes y las cortinas de la casa también. Las cortinas que representan el encerramiento y la oscuridad, pues evitan que salga o entre la luz, remiten culturalmente a este regreso al vientre. Es el color de la muerte²⁰¹.

El color verde trae a cuento un aspecto que no podemos dejar pasar: la relación entre el terror y la tierra. La relación de similitud gráfica y fonética que existe entre ambas palabras, va más allá de la casualidad. La dicotomía terror/tierra —que en latín es más clara *terror/terra*— vincula lo ominoso con la tierra, con la Madre Tierra. Por ello, ser enterrado es aterrador, ser en/aterrado

²⁰⁰ Fuentes, *op. cit.*, p. 10.

²⁰¹ No es casual que García Lorca optase por ese color en su *Romance sonámbulo*.

simboliza el ser devuelto al vientre materno, al vientre de la Madre Tierra — necesariamente vinculada con la naturaleza, y por ello con la bruja—, donde simbólicamente no faltará nada, donde morirás tanto de asfixia, como porque ahí finalizará tu deseo y caerás en la muerte psíquica.

Siempre en esta línea de ideas, hay una palabra latina que resulta interesante: *terriquoqus*. Según el *Diccionario de Latín*²⁰², *terriquoqus* puede significar por un lado ‘aterrador’ y, además, ‘lenguaje’ (que viene de *loquor* ‘hablar’ y *terra* ‘tierra’, sería lo que se habla en la tierra, la lengua de la tierra). Y resulta interesante porque establece una relación muy directa entre lo ominoso, lo terrorífico, y la única forma que existe de enfrentarse con ello: hablarlo. Para sobrevivir ante la angustia producida por lo ominoso, sólo puede interceder por nosotros lo simbólico, sólo podemos hablar. Para enfrentar algo *terriquoqus*, sólo podemos recurrir al *terriquoqus*.

Ahora que hemos visto el carácter ominoso del regreso al vientre materno es muy claro por qué tantas cosas producen ese sentimiento aterrador. En eso estriba lo perverso de que Oliverio penetre en el vientre de la amada y se convierta en su hijo, en *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela, pues se revive la fantasía de unión con la madre, en la relación completa. Por ello también resulta ominoso el *descensus ad inferos* de Odiseo, de Heracles, de Orfeo, de Dante: vuelven al vientre, enfrentan la muerte. También en ello estriba lo siniestro,

²⁰² Palaestra Latina, bajo la dirección del R. P. José María Mir. *Diccionario Latino-Español Español-Latino*, 19ª ed. (Barcelona: Bibliograf-Vox, 1990), p. 507.

ominoso, aterrador, enterrador, de la catalepsia en Poe, Hitchcock y tantos otros: representa el miedo a ser enterrado vivo, el miedo a ser asesinado psíquicamente, al llenar la falta, entrar en la relación completa y morir psíquicamente²⁰³.

Mención aparte merece otro de los aspectos productores de miedo en *Aura*: la oscuridad. El fenómeno del enfrentamiento con la oscuridad remite metonímicamente a la ceguera y, por esta misma relación, al miedo a la castración. Veamos.

Cuando el niño se encuentra embebido en la relación edípica con su madre, el padre irrumpe, con el falo se apropia del deseo de la madre y con la ley impone la prohibición del incesto. Y como castigo a una eventual violación de ese interdicto, el padre amenaza con la castración:

[...] el padre al consumir la ley, amenaza a su hijo con la posibilidad de la castración. Ante el temor de esa pérdida narcisista, el niño sustituye el amor a la madre por el amor al órgano y lo ama como si fuera la madre. [Y] se hace efectiva la amenaza por el hecho de la visión de la diferencia, es decir, visión del genital femenino.²⁰⁴

Así, el deseo edípico por la madre se ve cercenado por la imposición del interdicto y el niño se enfrenta a la amenaza de la castración impuesta por la ley del padre; sufre así la falta, encuentra el deseo y lo moviliza por el lenguaje, dando origen a su vida psíquica. Pero el miedo a la castración surte verdadero

²⁰³ Sonia Jones me hizo notar que no sólo es ominoso enterrar a una persona viva, sino además dejar a un cadáver sobre la tierra. No puedo ahora profundizar en esto pero, en un futuro proyecto, de seguro lo voy a hacer.

²⁰⁴ Baudes de Moresco, *op. cit.*, pp. 63-64.

efecto cuando el niño constata que la madre no tiene pene, que la madre ha sido castrada.

Y es este miedo a la castración el que surge ante el encuentro con la ceguera. El miedo a perder los ojos es una metáfora del miedo a la castración.

Freud lo señala en *Lo ominoso*:

[...] el estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia de quedar ciego, es con harta frecuencia un sustituto de la angustia ante la castración. Y en verdad la acción del criminal mítico, Edipo, de cegarse a sí mismo no es más que una forma atemperada de la castración, el único castigo que le habría correspondido según la ley del talión.²⁰⁵

De manera que el miedo a la ceguera, a la pérdida de la vista se relaciona directamente con lo ominoso, mediante el miedo a la castración. Caminar a tientas, como lo haría un ciego, por la imposibilidad de ver en la oscuridad remite inexorablemente a la pérdida de los ojos, y por ello a la amenaza primordial de castración. El miedo a la castración se traduce metonímicamente en el miedo a la ceguera, el cual a su vez se traduce por metáfora en el miedo a la oscuridad.

También lo ominoso de la oscuridad está relacionado con el miedo a ser enterrado vivo, y por ello con el regreso al vientre materno. La oscuridad — como la ceguera— resultan aterradoras pues remiten al hecho de ser encerrado en un lugar oscuro, enclaustrado en un lugar donde no se ve nada, como en el

²⁰⁵ Freud, «Lo ominoso», *op. cit.*, p. 231.

ataúd donde se entierra a los muertos, es el miedo a ser devuelto al vientre materno. De acuerdo con lo que mencionábamos anteriormente, el vientre es ese *Heim* que resulta familiar, íntimo, *Heimlich*, que se pierde y regresa convertido en extraño, ominoso, *Unheimlich*: lo más deseado que se transforma en lo más temido.

Otro de los aspectos que escenifican lo ominoso en el texto de Fuentes es el silencio. Claro que suena un poco absurda la existencia de silencio en un texto; sin embargo, en el texto es de gran relevancia, pues es la constante en el relato. Por el silencio cobran importancia los poquísimos ruidos de la casa, pues ellos “destruyen el silencio”²⁰⁶ de la casa: el roce de la falda de Aura sobre el piso²⁰⁷, los maullidos de los gatos quemándose²⁰⁸, la voz susurrada de la vieja²⁰⁹ y tantos otros ruiditos perceptibles únicamente gracias al silencio. Tanto es el silencio que los sonidos no pueden siquiera servir de referencia para ubicarse en la oscura casa y Felipe tiene que optar por “conocerla y reconocerla por el tacto”²¹⁰.

Ahora bien, recordemos que el lenguaje es el registro por donde se mueve el deseo, y es además lo que hace soportable el acercamiento a la completud, al objeto que saturaría la falta, a lo real. Y el silencio es una metáfora de la ausencia de lenguaje, por ello de la inmovilidad del deseo y, por consiguiente, de muerte

²⁰⁶ Fuentes, *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

psíquica.

Así, el silencio estará relacionado con la muerte psíquica por la falta de lenguaje y, por ello, de movilidad del deseo. No hablar implica estar en ausencia de lo simbólico (lenguaje), y se trata, entonces, de colocarse en una relación imaginaria (patología) o enfrentado con lo real (ominoso). Para soportar la presencia de lo real es necesario entrar en el registro simbólico, es necesario hablar. Acercarse a lo real exige lo simbólico, por eso una persona asustada habla: habla para llenar con lo simbólico el vacío de lo real, para ocultarlo, bordearlo, alejarlo. Si no se conjurara a lo simbólico, el deseo no podría movilizarse, se detendría, lo real se haría presente y sobrevendría la muerte psíquica.

Ahora, el silencio es la ausencia de habla, la ausencia de lenguaje, la ausencia de lo simbólico. Entonces, como figura, el silencio remite a la presencia de algo de lo cual no se puede hablar, esto es: algo real. Y como de lo real es necesario hablar para poder soportarlo, para poder bordearlo y no caer en su agujero sin fondo, la imposibilidad de hablar es una referencia a lo indecible, el silencio remite a lo real, y es por ello ominoso.

Justamente por las razones que citábamos, Felipe, tras despertar y ser consciente de que acaba de engendrar su propio doble, se encuentra ante la certeza de lo ominoso, de su encuentro con lo real. Por ello se aferra al lenguaje, automáticamente habla para bordear lo siniestro, para disfrazar de lenguaje ese

encuentro con lo real.

[...] murmuras los nombres de esos objetos, los tocas, lees las indicaciones de uso y contenido, pronuncias la marca de fábrica, prendido a esos objetos para olvidar lo otro, lo otro sin nombre, sin marca, sin consistencia racional.²¹¹

Ese otro sin nombre es lo real, eso sin consistencia racional es ajeno al lenguaje (soporte del logos), escapa de lo simbólico, es terrible, es ominoso innombrable, inalcanzable, indecible. Felipe habla para tratar de ocultar lo real, de bordearlo, de escapar de él. Habla para poder sobrevivir, para no sucumbir ante la certeza del encuentro con lo real, para poner en movimiento el deseo, para aferrarse a la vida psíquica.

De hecho, es interesante cómo los verbos presentes en este párrafo metaforizan, de alguna manera, el aprendizaje del habla. Como un niño que empieza tímidamente a reproducir los sonidos que ha escuchado de los adultos, Felipe “murmura los nombres de esos objetos”; luego trata de aprehenderlos, de conocerlos y hacerlos suyos, de darles una existencia real mediante el tacto, cuando “los toca”; al “leer las indicaciones de uso y contenido”, Montero realiza una apropiación de las palabras, trayéndolas desde las etiquetas hacia su mente, alimentando su psique con lenguaje; por último, cuando “pronuncia las marcas de fábrica” ya ha superado la timidez del niño que se inicia en la lengua, ya no “murmura”, sino que ahora “pronuncia”, ha recobrado su estabilidad psíquica

²¹¹ *Ibid.*, p. 50.

mediante el lenguaje. Ahora es capaz de seguir viviendo, ha superado su encuentro con lo real, pudo salvar ese momento de tambaleo en el borde de lo real, logró evitar precipitarse en el agujero aferrándose al lenguaje.

Con esto concluye nuestro estudio de los elementos en el texto de Fuentes que producen miedo. Ahora, para completar nuestra hipótesis, en el siguiente capítulo trataremos de demostrar que *Aura* es un sueño.

CAPÍTULO IV
•
LA MUERTE ES SUEÑO

4.1. EL QUE CAMINA EN SUEÑOS

Para demostrar que el texto de Fuentes es un sueño, tomaremos dos vías. La primera —que seguiremos en este apartado— es un camino narrativo, y estudiaremos las claves en el texto que nos permiten interpretar *Aura* como un sueño. En el apartado siguiente tomaremos la arista psicoanalítica para visualizar a *Aura* como un sueño de cumplimiento de deseo. Una vez aclarado esto, comencemos.

No pretendo ser original con la propuesta de que *Aura* sea un sueño (en realidad, después de Borges, no lo pretendo con nada). Ya en 1967, sólo cinco años después de la aparición del texto de Fuentes, Robert Mead afirmaba que:

[...] toda la novela, de comienzo a fin, es un sueño largo e ininterrumpido, una cadena de sucesos experiencias, sensaciones, que nacen, viven y mueren en la imaginación de Felipe Montero.²¹²

Y si bien ésta fue la primera vez que se dijo que *Aura* era un sueño, no ha

²¹² Robert G. Mead Jr. «Carlos Fuentes, airado novelista mexicano», en *Hispania*, vol. I, núm. 2, mayo, 1967, p. 223.

sido la última. Pero retomaremos algunas de esas veces con el devenir de este apartado, pues nos ayudarán a detallar elementos que pueden colaborar bastante con la comprobación de *Aura* como un sueño.

En el nivel narrativo, *Aura* posee varias claves que dan pie para leer el texto como un sueño que acontece en la mente, como un fenómeno inconsciente en Felipe Montero. Existen una serie de referencias al sueño, a la pesadilla, a la inconsistencia de los hechos “reales” en este mundo oscuro, imaginado, que permiten relacionar a Montero con un soñante (“sonámbulo” dice el texto²¹³).

Recordemos que en nuestro Marco Teórico (1.5) señalábamos que para los estudios de las técnicas narrativas existe una diferencia entre el discurso del sueño y el discurso “realista”, fidedigno a la “realidad”. Esta distinción estriba en que el sueño se estructura como discurso siguiendo una lógica distinta a la lógica de la “realidad”. Por ello, si se analiza un discurso onírico desde la lógica de la realidad, el sueño puede aparecer ilógico. Acerca de esto decía *El Crotalón*²¹⁴ — citado por Lía Schwartz— que en la narración de un sueño no se sigue el orden “real” de las cosas, sino que al lector le parecerán desordenadas, pues se estructuran según su propia lógica, la del sueño.

De manera que el discurso del sueño subvierte ese cosmos donde rige la

²¹³ Fuentes, *op. cit.*, p. 43.

²¹⁴ Cristóbal de Villalón, *El Crotalón*, citado por Lía Schwartz, *op. cit.*, p. 216.

lógica aristotélica, la razón kantiana, la geometría cartesiana, el espacio newtoniano, deconstruye ese universo donde imperan²¹⁵ todos los preceptos científicos, filosóficos, míticos convencionales, y contrapone el ensamblaje de un mundo cuya legislación física, lógica, discursiva, es diferente, es *otra*. Según esta propuesta, deberíamos encontrar una serie de hechos, de acontecimientos cuyo encadenamiento no concordará con la lógica de la “realidad”, sino con otra lógica.

Chevalier y Gheerbrant otorgaban a la casa la interpretación cultural que permite entenderla como el universo interior, psíquico, inconsciente, en contraposición con el mundo exterior, real, consciente²¹⁶. En concordancia con esta idea, Felipe Montero entra en la casa, dejando atrás el mundo exterior.

[...] Tratas, inútilmente, de retener una sola imagen de *ese* mundo exterior indiferenciado.²¹⁷

Así, para Montero, al ingresar a ese mundo interno, el mundo exterior desaparece, pierde importancia, y se convierte en nada. Por ello, se refiere al mundo real, físico, cartesiano, como “ese” mundo. Es un mundo ajeno a él, un universo del cual ya no forma parte, del que se ha excluido para entrar en un mundo donde no tienen vigencia leyes humanas, ni su ciencia, ni su psicología, ni su economía; un cosmos donde lo fantástico puede suceder. Es su mundo

²¹⁵ El segundo sentido es totalmente intencional.

²¹⁶ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 258.

²¹⁷ Fuentes, *op. cit.*, p. 10. El resaltado es mío.

interno, íntimo, psíquico, el mundo de sus deseos y sus miedos, Montero entra en lo inconsciente mediante su sueño, su propia pesadilla.

Ahora bien, este mundo en el que Felipe se sumerge dentro de la casa, ese entorno en que se desarrollará la historia, la casa Llorente, es sumamente difuso, no existen descripciones que nos den pie para pensar que se trata de una casa real, y por el contrario, el ambiente es totalmente difuso, indeterminado, el entorno no existe, no se detalla, no es importante; hecho común en el sueño, donde el soñante sólo detalla algunos puntos, y el ambiente es un simple escenario borroso, indefinido. A este respecto apuntaba en 1981 Ileana Viqueira:

Ese espacio murado, frío, húmedo y en tinieblas encierra un mundo que, muerto, existe fantasmagóricamente en sus apariencias; apariencias que fragmentadas suplen al olfato, al oído, a la vista, al tacto [...] Se trata de una realidad muerta que se proyecta en el espejismo de sus ilusorias apariencias, y que se deshace y desintegra en un «polvo sin cuerpo», en sombras, en nada [...] mundo de apariencias y claroscuros, donde la realidad se define en la incertidumbre [...] ²¹⁸

Viqueira descubre, como apuntábamos nosotros, que el mundo que rodea a Montero es un universo insinuado, fantasmagórico, meramente aparential, fragmentado en detalles muy acuciosamente descritos, pero ignorando el resto del mundo, lleno de espejismos e ilusiones, donde nada es real, todo es un sueño.

Veamos un ejemplo. Recién llegado a la casa, Montero camina a oscuras, incapaz de reconocer nada. En esto, le ocurre uno de los primeros hechos

²¹⁸ Viqueira, *op. cit.*, p. 26.

sobrenaturales:

Un tapete delgado, mal extendido, que te hará tropezar y darte cuenta de la nueva luz, grisácea y filtrada, que ilumina ciertos contornos.²¹⁹

Dado que sería forzar demasiado el texto imaginar que había un interruptor en el tapete para encender la luz con un tropiezo, debemos suponer que de la nada aparece una luz mortecina que insinúa apenas “ciertos contornos”. Pero esa luz fantástica no es como la de una zarza ardiente que ilumina todo, sino que se trata de una luz muerta, apenas para sugerir la existencia de cosas, pero no para darles la importancia que tal vez les habría dado existencia verdadera, al menos en el sueño de Felipe. Es un mundo alucinatorio, donde las cosas no poseen definición, sólo ciertas cosas serán de importancia.

Esta casa es un universo oscuro, un laberinto de puertas y escaleras, donde todo se confunde y sólo unos cuantos detalles son relevantes. Lo demás es difuso, inasible, sutil, ectoplásmico, onírico. Decía Enmanuel Carballo:

Se ha dicho, y con razón, que *Aura* (1962) es una obra maestra de la narrativa mexicana. Obra maestra porque en ella no se distinguen, como unidades autónomas, la forma y el fondo, la intención y la realización, *el sueño y la realidad*.²²⁰

Pero esta confusión entre el sueño y la realidad no es tal, pues el mundo real queda afuera cuando Felipe ingresa en su *own private idaho*²²¹, en su espacio

²¹⁹ Fuentes, *op. cit.*, p. 11.

²²⁰ Enmanuel Carballo, citado por Santiago Rojas, *op. cit.*, p. 488. El resaltado es mío.

²²¹ Forma idiomática inglesa que se podría traducir como ‘el propio espacio privado’. El *own*, ‘propio’, le da mayor fuerza e intensidad a la frase. El español debe traducirla por una redundancia para lograr una

psíquico, en su realidad inconsciente. El texto se desarrolla en un cosmos donde no rige la lógica, la razón, el espacio, el tiempo, ninguno de los preceptos filosóficos del mundo real, físico, en que habitamos.

Otro aspecto que demuestra la vivencia de un mundo onírico es la repentina aparición de cosas. Por ejemplo, cuando Felipe se está entrevistando por primera vez con la anciana Llorente, Aura aparece de forma imperceptible, imposible:

Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido —ni siquiera los ruidos que no se escuchan, pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente [...] ²²²

De modo que Aura se presenta sin ruidos, con un silencio imposible. Montero mismo reconoce que se trata de un hecho irreal, no hay sonidos reales, sólo un silencio irreal, que sólo podría producir un fenómeno irreal. Aura es irreal. Es un producto de su imaginación, un elemento que Felipe imagina para completar esta pesadilla.

Y de la misma forma en que aparece, ella se esfuma entre las tinieblas de la casa Llorente. Aura acaba de pasar frente a la habitación de Felipe, anunciando la hora de la comida y Felipe, embebido en su deseo, trata de seguirla:

La sigues en mangas de camisa, pero al llegar al vestíbulo ya no la encuentras. La puerta de la recámara de la vieja se abre a tus espaldas:

semejanza con el sentido en inglés.

²²² Fuentes, *op. cit.*, p. 16.

alcanzas a ver la mano que asoma detrás de la puerta, apenas abierta, coloca esa porcelana en el vestíbulo y se retira, cerrando de nuevo.²²³

Ella se desvanece. No hay forma posible en este mundo en que la muchacha haya podido desaparecer tan rápido. No en este mundo... ¿Entonces en cuál? En el de los sueños. Y esa mano que asoma del cuarto, es la mano de la vieja que deposita una porcelana en el pasillo. No es Aura. ¿Qué relación tiene la mano de la vieja con la desaparición de Aura? Chevalier y Gheerbrant señalan que en los murales mexicas, la mano era el símbolo del dios del quinto día, una deidad ctónica, por lo cual “la mano se convierte en un símbolo de muerte en el arte mejicano”²²⁴. De modo que Aura desaparece para dar paso a la muerte, la muerte que se le avecina a Montero, a la personalidad de Felipe Montero, para dar paso al general Llorente.

Pero además resulta interesante la interpretación alquímica que hacen los taoístas de la mano, relacionándola con la etapa de la disolución en la experiencia de transmutación alquímica, esto es, la fase correspondiente:

[...] a la no intervención, al libre desarrollo de la experiencia interior, en un microcosmos que escapa al condicionamiento espaciotemporal.²²⁵

Por ello, la presencia de esa mano onírica nos sitúa en el nivel de un viaje psíquico, un discurso ajeno a lo real, una introspección, el ingreso al universo de

²²³ *Ibid.*, p. 29.

²²⁴ Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 684.

²²⁵ *Ibid.*, p. 682.

lo inconsciente, al sueño.

Y así se suceden los hechos imposibles que nunca se aclaran, como la transformación de Aura en la coneja Saga²²⁶; la aparición fantasmagórica de la anciana Consuelo caminando como una sonámbula, vestida de novia y hablando como en trance²²⁷; siempre la misma la comida, como una escena que se vuelve a repetir y a repetir incesante, neuróticamente. Y así son muy recurrentes en el texto toda suerte de materializaciones, desapariciones y transformaciones surrealistas, de existencia imposible en el mundo real. Sólo podrían suceder en un universo mágico, onírico, que desconozca la legislación física de nuestra realidad. El mundo del sueño.

Adriana García de Aldridge concuerda con nosotros en que toda esta gama de hechos maravillosos y absurdos, que no tendrían que ver con la historia de una bruja que suceda en el mundo real, llevan a la conclusión de que Felipe Montero imagina todo el texto:

Hay varias frases que nos llevan a concluir que Felipe Montero revive todo en la imaginación. La aparición de Aura «sin ningún ruido», ni siquiera un ruido insignificante que por ello sería mejor percibido; o también cuando él mismo señala que empieza a dudar de sus sentidos. Felipe ve «una mano que asoma detrás de la puerta apenas abierta», que parece ser como la que aparece en la película de Buñuel *El ángel exterminador*, mano que solamente ve una mujer que está soñando. Los números, las fechas lo confunden [...]²²⁸

²²⁶ Fuentes, *op. cit.*, p. 20.

²²⁷ *Ibid.*, p. 53.

²²⁸ García de Aldridge, *op. cit.*, p. 204.

Así, la imaginación, la mente, la psique, lo inconsciente en Felipe, producen todos los hechos, las coincidencias, los absurdos, lo lógico y lo ilógico en este sueño fantástico, en este mundo de falsedad, de apariencia, de fantasmagórica inmaterialidad.

Y en realidad, hay muchas claves que se le revelan a Felipe —y por ello al lector— de que todo el sueño, el texto, se vive en su imaginación. El propio Montero, cuando acaba de conocer a Aura, intuye que todo es mentira, que todo se vive en su mente. En este momento piensa acerca de los ojos de Aura:

Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto [...]²²⁹

Así, Felipe comienza a darse cuenta de que las cosas que está presenciando no son del todo ciertas, y bien podrían ser un producto de su mente, una gigantesca alucinación que tiene lugar en su mente, en el 815 de la Calle Donceles. Él mismo pone en tela de duda lo que sus sentidos le muestran²³⁰, cuando se asoma por la ventana de su cuarto y logra un atisbo de lo que ha creído son gatos incendiados: “dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso”²³¹. Las fechas se le confunden²³², el fluir del tiempo convencional se trastrueca, se retuerce:

²²⁹ Fuentes, *op. cit.*, p. 17.

²³⁰ *Ibid.*, p. 22.

²³¹ *Ibid.*, p. 28.

²³² *Ibid.*, p. 31.

El dolor de cabeza te impide leer los números, la posición de las manecillas del reloj; sabes que es tarde [...] ²³³

No hay dolor de cabeza que haga eso. Tendría que ser tan fuerte que necesariamente implicaría un estado en el que la mente traiciona a la consciencia, en el que la alucinación toma el control de la psique. Es imposible determinar las cosas. No hay hechos que puedan considerarse reales o imaginados. No existe certeza de que lo que se ve sea real. Más aún, justo después de que Felipe ha tenido relaciones sexuales con Aura por segunda vez —ocasión en que la vieja los ha estado observando durante todo el coito—, Felipe duerme “lejos del cuerpo que creerás haber poseído” ²³⁴. Así que no lo ha poseído verdaderamente, sólo cree haberlo hecho. Pero la escena es muy clara, ¿cómo, entonces, puede ser que *crea* haber poseído a Aura, que no lo haya hecho realmente? Porque Aura no es real. La vieja no es real. Nada es real. Todo acontece en su sueño. Aida Elsa Ramírez apoya nuestra propuesta:

Como una pesadilla dudosa, los actos se suceden en la antigua mansión y Felipe no sabe si los sueña o los vive en la realidad, ambigüedad que lo mantiene en una tensión constante. ²³⁵

Nada es cierto. No hay certeza alguna, no hay verdad, no hay realidad verificable. Todo es duda, incertidumbre, extrañeza ante un mundo que no se comporta como debería, ante un mundo de sueños, de fantasía, de imaginación,

²³³ *Ibid.*, p. 42.

²³⁴ *Ibid.*, p. 49.

²³⁵ Ramírez, *op. cit.*, p. 224.

de inconsciencia.

La última prueba que tenemos para demostrar que el texto es un sueño, muestra a Felipe en un estado somnoliento, automático, en medio de su pesadilla.

Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después, una razón [...] en tu pesadilla, identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana [...]²³⁶

El estado en que se encuentra revela totalmente los acontecimientos que han sucedido y están por suceder: todo es un sueño. Felipe posee movimientos de sonámbulo, etimológicamente, se mueve como alguien que camina en sueños. Así, Montero observa en sueños (las apariciones, desvanecimientos, transformaciones), come en sueños (comida siempre repetida), fornicación en sueños (cuerpos que no posee realmente), transcurre en sueños (en un tiempo imposible), se moviliza en sueños (a través de este mundo indefinido, onírico), camina en sueños a través de ésta, su tan deseada, pesadilla²³⁷.

Otro de los puntos que, en el marco teórico, nos aportaba Lía Schwartz acerca del discurso del sueño, era el distanciamiento que existe entre el narrador

²³⁶ Fuentes, *op. cit.*, p. 43.

²³⁷ El hecho de que haya sueños en el texto no evita que *Aura* pueda ser considerada como un sueño, pues dentro de un sueño siempre se puede dar que el soñante se duerma y sueñe dentro del sueño. De hecho mi experiencia personal me asegura que se puede soñar que se sueña que se vuelve a soñar: un sueño dentro de un sueño, dentro del sueño real.

y la acción²³⁸. Ella apuntaba que, en el discurso del sueño, el narrador se presenta como espectador de un viaje imaginario, soñado, y que por ello se encuentra alejado de los personajes y situaciones narradas. De modo que la instancia narrativa onírica, aunque forma parte de la acción narrada, la enunciará desde una posición levemente alejada.

El narrador en *Aura* oscila entre una coincidencia total con el personaje principal y un distanciamiento de él. La coincidencia llega al punto de concordar exactamente la narración y los hechos acaecidos a Montero, tanto físicos como psíquicos:

Esperas el autobús, enciendes un cigarrillo, repites en silencio las fechas que debes memorizar para que esos niños amodorrados te respeten. Tienes que prepararte.²³⁹

Como vemos la coincidencia entre narrador y personaje es casi exacta: todas las acciones son narradas en el momento en que le acontecen al personaje, y aún los pensamientos de Montero son expuestos con detalle y en el momento en el que surgen. El vínculo de simultaneidad se refuerza con el uso del presente, pues se produce el efecto aparental de que los hechos suceden en el momento justo en que el narrador los enuncia.

Pero además, el narrador se aleja de la acción y evidencia un conocimiento de los hechos que Felipe no tiene. Pongamos como ejemplo un fragmento del

²³⁸ Schwartz, *op. cit.*, p. 224.

²³⁹ Fuentes, *op. cit.*, p. 8.

texto que ya hemos utilizado anteriormente. Se trata de cuando Montero acaba de entregarse al fornicio con Aura por segunda vez y el narrador comenta, lejos del conocimiento del personaje, que Felipe cree haber poseído el cuerpo de Aura²⁴⁰. De modo que el narrador sabe algo que el personaje no: sabe que Aura no es real, cosa que ignora Montero. En este hecho descubrimos que el narrador se está alejando del conocimiento de los hechos que posee el personaje.

Pero además tenemos que considerar el uso de la segunda persona de la variante mexicana del español, “tú”, que si bien establece una enorme cercanía entre narrador y personaje, la cual es mucho mayor que la distancia que establecería el uso de la tercera persona, también hay que considerar que es mucho menor que la distancia que habría si utilizara la primera persona. Por esta razón el narrador se sitúa en una posición intermedia, que le permite acercarse cuando lo desee y alejarse de igual forma.

Por otra parte, existe la oscilación de los tiempos verbales entre el presente y el futuro de la segunda persona. Este movimiento constante entre tiempos permite un vaivén entre la cercanía y el alejamiento de las acciones que tienen lugar en la casa Llorente. Con el presente, la acción se acerca hasta la coincidencia con el devenir del hecho; mientras el futuro coloca las acciones en un pasado, en relación con el momento de la enunciación. O sea, la instancia narrativa se sitúa en el futuro del texto, lo cual le permite visualizar los hechos y

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

emitir una narración segura de lo que va a suceder. El presente impediría esto, pues el hecho ocurre en el momento en que se enuncia. En esto radica la variabilidad de la cercanía entre el narrador y los hechos acaecidos en el sueño.

Como vemos, la coincidencia del texto de Fuentes con la característica del discurso del sueño que corresponde al juego entre distanciamiento y acercamiento de los hechos acaecidos al personaje, en *Aura* es sencillamente abrumadora. No obstante, hay que recordar que, como dijimos en el apartado 2.2, “Tú y yo somos uno”, el narrador corresponde a la focalización de Montero, por lo cual el conocimiento que tendrá de los hechos será siempre desde la perspectiva de él. Es como una cámara que sigue a Felipe por toda la casa, y que a veces se sitúa en un primer plano, otras veces en un plano conjunto, y otras en un plano detalle de sus pensamientos, constantemente en *zoom in* y *zoom out*²⁴¹. Por esto, el acercamiento y alejamiento del narrador se darán siempre en relación con la perspectiva de Felipe, y no de ningún otro personaje. En todo caso, como el texto es un sueño de Montero, el narrador del sueño sólo se podrá acercarse a o alejarse de la perspectiva del soñante, Felipe Montero.

Para concluir, aportaremos un dato interesante que señala Michelet, reproducido acá por Gloria Durán en su estudio sobre la bruja en *Aura*. Para Michelet la bruja es:

²⁴¹ El *zoom* es un efecto cinematográfico que se da mediante la coordinación de los lentes lo que produce un acercamiento (*zoom in*) o alejamiento (*zoom out*) del objeto al objetivo de la cámara. Difiere del *travelling* o *dolly* en que éste es un movimiento de la cámara mientras que el *zoom* es una maniobra de los lentes.

[...] Madre Terrible, Madre de las brujas y de las brujerías, la que envía las pesadillas y la enfermedad lunática capaz de inundar la mente consciente.²⁴²

De manera que la bruja es la culpable de la enfermedad de la luna, del sueño. Es ella quien envía ese estado hipnótico en que el soñante deambula por un mundo misterioso, donde cumplirá sus deseos. Esa enfermedad que se apodera de la mente consciente y la hace andar los recovecos de la vida inconsciente, los oscuros pasillos del sueño, los ominosos caminos de la pesadilla.

Pues bien, éstas son las razones que encontramos en el texto, en un nivel meramente narrativo: oscilación de la instancia narrativa entre la cercanía y el alejamiento, indeterminación del entorno, focalización de la narración en pequeños detalles, aparición repentina de cosas, varios hechos maravillosos y absurdos que no concuerdan con el mundo real. Y por último, Felipe se mueve como sonámbulo (que camina en sueños), duda de sus sentidos, se le confunden las fechas e intuye que todo es mentira. Sabe que se trata de una pesadilla²⁴³.

Ahora bien, muchos de estos aspectos que hemos señalado para considerar a *Aura* como un sueño, podrían interpretarse como simples acontecimientos de un texto fantástico. Pero recordemos lo dicho anteriormente: no todo lo fantástico pertenece a un discurso onírico, pero sí todo lo onírico

²⁴² Durán, *op. cit.*, p. 253. El resaltado es mío.

²⁴³ Recordemos la ya citada: Fuentes, *op. cit.*, p. 43.

aparece ante el discurso de la “realidad” como fantástico. ¿Por qué, entonces, habríamos de privilegiar una interpretación del texto como un sueño? Simple: porque el texto cumple una función psíquica para el desarrollo del personaje Felipe Montero. ¿Cuál es esta función? ¿Para qué imaginaría Felipe toda esta historia? A estas preguntas responderemos en el apartado siguiente: “Requiescat in pace”.

4.2. REQUIESCAT IN PACE

Hemos demostrado que *Aura* posee condiciones narrativas suficientes para ser interpretada como un sueño. Pero además desde el discurso teórico del psicoanálisis, existen una serie de razones que no sólo brindan reforzamiento, sino además una arista que otorga mayor coherencia a esta idea.

Aun cuando no profundiza en esta propuesta, Gloria Durán concluía muy atinadamente su estudio sobre la bruja en Carlos Fuentes, sobre el caso particular de *Aura*:

El problema no es el sueño versus la realidad, sino el sueño versus la consciencia. Felipe Montero, en *Aura*, conoce las verdades en el mundo de los sueños, aquellas que ocultan el mundo de la luz del día, del ego consciente.²⁴⁴

Así, Durán intuye el punto que queremos demostrar. En realidad lo afirma, pero sin presentar prueba alguna. Se trata, pues, de visualizar el texto como un encuentro de Felipe con su realidad oculta al “ego consciente”, con la

²⁴⁴ Durán, *op. cit.*, p. 256.

realidad de lo inconsciente, la del sueño.

Concluimos el apartado anterior, con una pregunta por la razón para privilegiar la interpretación del texto como sueño por encima de otras; y la respuesta tiene que ver, justamente, con la función psíquica que cumple *Aura* en tanto sueño, para el desarrollo psíquico del personaje Felipe Montero. Ahora bien, para responder a ella será necesario profundizar más en el papel que cumplen en el acaecer psíquico, todos los encuentros con lo traumático, con los miedos, los acercamientos a lo real. Todo estos enfrentamientos que, parafraseando a Freud²⁴⁵, pueden producir “displacer” aparecen en el devenir psíquico con el fin mantener la inestabilidad en el sujeto. Ésta es la pulsión que está más allá del principio del placer. Es la pulsión de muerte.

Veremos, entonces, el texto como un sueño que, como todo sueño, es de cumplimiento de deseo, el deseo de regresar al vientre materno, el deseo oscuro de morir psíquicamente que funciona por la pulsión de muerte. Pero nos estamos adelantando. Primero, recordemos cómo funciona un sueño en materia de cumplimiento de deseo.

El psicoanálisis aportaba a nuestro marco teórico que el sueño es una manifestación de los procesos inconscientes, particularmente de la pulsión que empuja a cumplir el deseo. Freud nos decía que el contenido del sueño es un

²⁴⁵ Freud, «Más allá del principio del placer», *op. cit.*, p. 7.

cumplimiento de deseo, y su motivo, un deseo²⁴⁶.

Ahora veamos unos cuantos ejemplos de la forma en que se cumplen los deseos en el sueño del historiador. Cuando Felipe comienza a prendarse de Aura, nota la extraña relación mimética entre la vieja y la joven; él la interpreta como una represión tiránica que ejerce la vieja bruja contra la muchacha. Pero muy cómodamente, decide que “si Aura quiere que la ayudes, ella vendrá a tu cuarto”²⁴⁷. Casualmente, en la página siguiente Aura llega a buscarlo a su cuarto, para demostrarle su amor y su deseo por él con su primer coito. ¿No es esto demasiado casual? Más que casual, pareciera causal. Él decide que ella debe buscarlo y ella lo busca sin que nadie le diga nada. ¿Por qué? ¿Cómo es esto posible? Simple: Aura llega porque Felipe inconscientemente lo deseó, y en el sueño lo inconsciente es quien manda²⁴⁸.

Veamos otro caso. Justo el día después de que Felipe ha terminado su lectura del primer folio de documentos que pertenecieron al general, la vieja Consuelo lo llama para que empiece a leer el segundo²⁴⁹. ¿Cómo pudo saber la anciana que Felipe había terminado el primero? Tanto peor porque Montero piensa que debería empezar a trabajar en el segundo, pero opta por no decir que

²⁴⁶ “El sueño figura un cierto estado de las cosas tal como yo desearía que fuese; su contenido es, entonces, un cumplimiento de deseo, y su motivo, un deseo”: Freud, «La interpretación de los sueños», *op. cit.*, p. 139.

²⁴⁷ Fuentes, *op. cit.*, p. 34.

²⁴⁸ Según explicamos en el Marco Teórico, el discurso del sueño sigue una estructura que, a los ojos de la lógica de la racionalidad consciente, aparece como ilógica. Es un discurso ilógico, irracional y, por ello, inconsciente.

²⁴⁹ Fuentes, *op. cit.*, p. 36.

lo ha terminado para poder alargar la tarea y así obtener más dinero. No obstante la anciana sabe que concluyó la primera parte de su tarea. ¿Cómo? Pues porque Felipe desea descubrir el enigma que rodea a Consuelo, desea saber la verdad, tanto que roba el tercer folio para acelerar la anagnórisis. Y el deseo se le va cumpliendo.

Un último ejemplo. Una mañana Felipe decide buscar a Aura y, fortuitamente, se le ocurre que debe estar en la cocina donde la vieja explotadora la tiene trabajando como esclava; y casualmente la encuentra ahí degollando el cabrón²⁵⁰. También muy casual, ¿no? Montero desea encontrar a Aura trabajando como esclava para justificar su amor con una razón moral (esto lo dice el texto²⁵¹), y por suerte se le cumple. No por suerte, sino porque el texto entero es un sueño que va cumpliendo los deseos de Felipe.

Una vez comprobado esto, continuemos.

Ahora bien, sabemos que el sueño es un cumplimiento de deseo, pero ¿por qué cumplir este deseo en un sueño, y no en la realidad? Porque no existe otra forma de llenarlo. El aparato psíquico utiliza este sutil mecanismo para cumplir un deseo que no podría ser satisfecho de otra manera, pues el yo consciente trata de reprimir su cumplimiento, ya que supone alguna transgresión a la cultura (ley, prohibición). Dicho de otro modo, como el yo consciente no

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

²⁵¹ Al imaginar a Aura como una enajenada total bajo la voluntad de la anciana, Montero piensa satisfecho: “[...] ahora la deseas para liberarla: habrás encontrado una razón moral para tu deseo; te sentirás inocente y satisfecho”: Fuentes, *op. cit.*, p. 34.

quiere cumplir su deseo (a raíz de la represión cultural), el aparato psíquico utiliza lo inconsciente en el sueño para cumplirlo, en una suerte de representación performativa²⁵², de escenificación del deseo disfrazada.

El deseo que se cumple en el sueño está, entonces, intrínsecamente ligado con lo perverso, lo adverso a la ley; es aquel deseo que no se puede cumplir de forma normal, pues la cultura ha obligado al sujeto a reprimirlo: incesto, masoquismo, asesinato, satanismo, terror.

Nos acercamos a nuestro punto: ¿qué clase de deseo se cumple con un sueño terrorífico? ¿Es acaso un deseo de aterrarse, de encontrarse con lo ominoso, un deseo autodestructivo? Pues sí.

La causa reside en un concepto que Freud introduce en *Más allá del principio del placer* y que ya esbozamos en el marco teórico: es la pulsión de muerte. Trataremos de explicarlo ahora con más detalle pues el propio devenir del texto freudiano brinda una serie de revelaciones que nos resultarán de grandiosa utilidad.

²⁵² El propio sueño analizado por Freud en su texto, da cuenta de este fenómeno. El sueño de Irma es estudiado como un cumplimiento de deseo, de un deseo de venganza contra Otto Rank, la paciente Irma y el doctor M. La venganza que implacablemente ejerce lo inconsciente en Freud a través de su sueño, es un hecho que la sociedad reprocharía grandemente y que él, una persona bien educada de la Alemania decimonónica, jamás podría pensar en infligir a un amigo, a una indefensa paciente y menos a un buen colega. Pero no importa: para eso está el sueño. Ahí hay posibilidad de cumplir con los deseos más repudiados por la cultura. Ésta es la razón por la cual, en el sueño tenemos relaciones homosexuales (o heterosexuales, según sea el caso), incestuosas, zoofílicas, pedófilas, con matricidio y parricidio, con sadismo y masoquismo, soñamos con matar y torturar, destruir y violar, con todo aquello que la cultura, que el Significante Paterno, el portador de la ley consideraría oprobioso y deleznable.

Freud inicia su indagación sobre la pulsión de muerte, partiendo de los sueños traumáticos. Estos son los que reviven experiencias desagradables para el soñante, que el yo consciente ha tratado de olvidar o reprimir. A raíz de estos sueños que traen de vuelta experiencias “displacenteras”, Freud se pregunta por la existencia de algunas tendencias masoquistas en el yo²⁵³, para encontrar las razones por las cuales lo inconsciente trata de hacer aflorar elementos traumáticos para el sujeto a través del sueño²⁵⁴.

Utilizando como punto de partida ciertos hechos de la biología celular y de la teoría de la evolución, Freud deduce que todo organismo muta únicamente si el entorno lo compele a ello. Ningún organismo cambia sólo porque sí, o para alcanzar un estado utópico de “perfección”. Los cambios en las especies acontecen como consecuencia de un cambio en el entorno que exige adaptación, en primer lugar, para mantener la vida, y en segundo, para lograr nuevamente el estado de equilibrio que se tenía anteriormente.

A partir de esta idea, Freud afirma que las pulsiones conservadoras, aquellas que buscan preservar la vida, compelen a la repetición; buscan repetir el estado original de equilibrio, de perfección:

²⁵³ Freud, «Más allá del principio del placer», *op. cit.*, pp. 13-14. A los motivantes que inquietan a Freud para buscar la pulsión de muerte, hay que agregar el famoso caso del niño que juega a arrojar lejos de sí un carrito de hilo, sosteniéndolo con un cordel, que luego usará para atraerlo hacia él. A partir de este juego Freud observa que el niño está jugando a perder a sus padres y a recuperarlos. Este juego masoquista es uno de los detonantes que llevan a Freud a suponer la presencia de algo más que el principio del placer: la pulsión de muerte.

²⁵⁴ “Pero el hecho nuevo y asombroso que ahora debemos describir es que la compulsión de repetición devuelve también [en el sueño] vivencias pasadas que no contienen posibilidad alguna de placer, que tampoco en aquel momento pudieron ser satisfacciones, ni siquiera de las mociones pulsionales reprimidas desde entonces”: Freud, «Más allá del principio del placer», *op. cit.*, p. 20.

[...] todas las pulsiones [...] son conservadoras, adquiridas históricamente y dirigidas a la regresión, al restablecimiento de lo anterior [...]²⁵⁵

Ésta es la compulsión de repetición, de que hablábamos en el apartado 3.3, “La maldición del doble”. Ello sugiere que el aparato psíquico busca regresar a un estado de normalidad, de paz con el entorno y consigo mismo, un estado de perfeccionamiento, de satisfacción plena de todos los deseos. Esto por cuanto:

Contradiría la naturaleza conservadora de las pulsiones el que la meta de la vida fuera un estado nunca alcanzado antes. Ha de ser más bien un estado antiguo, inicial, que lo vivo abandonó una vez y al que aspira a regresar [...]²⁵⁶

En virtud de esta idea, Freud propone que como todo lo orgánico, animado, vivo, en un principio fue inorgánico, inanimado, muerto, es a este estadio al que todo lo vivo tratará de retornar: la muerte: “*La meta de toda vida es la muerte*”²⁵⁷.

Pero esta metáfora extraída de la biología Freud la aplica al aparato psíquico, para concluir que la meta de toda vida psíquica es la muerte psíquica. Ello acontece porque el motor del aparato psíquico, de la vida psíquica, es el deseo y, por consiguiente, completar ese deseo, satisfacerlo, sería la muerte:

La pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consistiría en una vivencia primaria de satisfacción; todas las formaciones sustitutivas y reactivas, y todas las sublimaciones son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y la diferencia entre el

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

²⁵⁷ *Idem.* El resaltado es del original.

placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante, que no admite aferrarse a ninguna de las situaciones establecidas, sino que, en palabras del poeta «acicatea, indomeñado, siempre hacia adelante».²⁵⁸

Según lo anterior, estas pulsiones del aparato psíquico, mediante una serie de mecanismos como serían las sublimaciones y sustituciones, buscan completar el deseo, llenarlo. Más aún, el objetivo no sería alcanzar un estado utópico de completud y satisfacción, sino *regresar* a un estado en el que se alcanzaba esa satisfacción plena, retornar a un momento en que el sujeto estaba en perfecto equilibrio con su entorno, volver a un lugar en que el deseo no existía, en que no faltaba nada. Sin embargo, muy a pesar de lo que intente el aparato psíquico, el deseo no se satisfará nunca, no hay mecanismo alguna capaz de saturar la falta y aplacar el deseo. Todos los intentos de obtener placer son burdos, pues no logran regresar al punto de perfección total. A partir de esa diferencia entre la completud anhelada y la efímera satisfacción obtenida, es que el deseo se mantiene agitado, excitado, acicateando indomeñado, siempre en busca de más.

No obstante, si consideramos que el deseo es el motor de la vida psíquica, el hecho de que el aparato psíquico empuje a llenar el deseo implica que está dirigiendo al sujeto hacia la muerte psíquica. De manera contradictoria, el aparato psíquico empuja a saturar la falta y así completar el deseo, pero a la vez lo mantiene con vida, acicateando indomable. Éstas son la pulsión de muerte,

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 42. El poeta que cita Freud es Johann Wolfgang von Goethe en su magistral *Fausto* (parte I, escena IV).

que busca satisfacer el deseo, y la pulsión de vida, que busca mantenerlo excitado. Así, las pulsiones de vida y de muerte se encuentran en un juego constante de tirantez, cada cual halando hacia su lado: una tratando de conservar la vida psíquica, movilizándolo el deseo, y la otra tratando de satisfacerlo, fijarlo, y así matar a psique.

Quisiéramos llamar la atención acerca de una frase que expone Freud como reseña de lo expuesto en su texto. Dice Freud: “las pulsiones yoicas provienen de la animación de la materia inanimada y quieren restablecer la condición de inanimado”²⁵⁹. Freud la usa en términos biológicos, interpretando ‘animado’ como ‘vivo’. Sin embargo, toda una nueva significación surge si realizamos una transposición etimológica del texto, cambiando la raíz latina ‘anima’ por la griega ‘psique’. Tendríamos entonces: “las pulsiones yoicas provienen de la psiquización de la materia no psíquica y quieren restablecer la condición de no psíquico”. En otras palabras, como lo psíquico depende del deseo, la búsqueda primordial de las pulsiones es satisfacerlo para volver a un estadio no psíquico, a un momento de no deseo, un lugar donde desaparece lo psíquico, un punto de muerte psíquica. De acuerdo con todo lo que hemos expuesto, se trata entonces de buscar la reviviscencia de un momento de equilibrio, la repetición del estado de perfección, el regreso a un lugar donde no falta nada. Pero, ¿cuándo no hay deseo? En el momento en que no hay falta. ¿Y

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 43.

dónde no falta nada? Con la madre. Recordemos que la falta es falta de la madre²⁶⁰ y, por ello, el momento donde no había falta (de la madre) era justamente con la madre: en el vientre materno.

Posteriormente las teorías lacanianas aclararían el asunto y brindarían una nueva arista que considerar. En primer lugar, para hablar de ese lugar primigenio al cual el aparato psíquico trata de regresar para completar la falta, le otorga una categoría importante: lo real. Veamos:

[...] el primer corte entre el A primordial [y] el sujeto que allí queda constituido. Antes de ese corte no había estructura, ni sujeto, sino un real.²⁶¹

El A es el objeto primordial, cuya falta inaugura al sujeto en tanto funda el deseo en él. Ese objeto es la madre, su desaparición produce el deseo que se movilizará por lo simbólico (el lenguaje) cuando el padre lo introduzca para romper la relación diádica entre madre e hijo. En una etapa anterior a la irrupción del lenguaje, no había sujeto constituido (pues el sujeto necesita de la estructura del lenguaje para existir), y sólo había real. El real primordial es el trauma fundante de la vida subjetiva, la pérdida del objeto A, la falta de la madre.

Ahora bien, intentar un regreso al lugar donde no falta nada, tratar de saturar la falta fundante, reingresar en la madre, es encontrarse con lo real primordial y por ello ominoso. Mercedes Baudes, a partir de Lacan, explica la

²⁶⁰ Recuérdese lo comentado en el apartado 3.2, “Tened temor de Dios”, cuando planteamos que el objeto 'a', de Lacan, del cual se carece en la falta originaria es, en efecto, la madre.

²⁶¹ Baudes de Moresco, *op. cit.*, p. 78.

forma que adopta este objeto en el registro real:

En la vertiente real, [el objeto] es el doble, la angustia, el objeto como faltante, caído en lo real, el puro agujero. [...] En la vertiente simbólica, es el $s(A)$ significado del Otro, el agujero tapado por una cristalización significante que hace signo.²⁶²

Así, el objeto en lo real se convierte en ominoso, angustiante. Encontrar, poseer este objeto implicaría la muerte psíquica, pues A saturaría la falta primordial. Es por ello que “lo real es lo que no cesa de no escribirse”²⁶³. En el momento en que se escribe, $s(A)$, se reviste al agujero de un disfraz simbólico para poder subsistir ante su encuentro. Reencontrarse, entonces, con este objeto A , sin que exista mediación de lo simbólico es la muerte. En la intuición de este encuentro surge lo ominoso.

Con esto en mente, la pulsión de muerte freudiana cobra nueva significación, pues el intento de regresar al estadio de completud perfecta (el vientre materno) es tratar de apoderarse del objeto fundante A , lo cual saturaría la falta, clausuraría el deseo, y lo simbólico dejaría de ser necesario. Y como el sujeto existe en tanto haya deseo movilizándose por el lenguaje, ello implicaría la desaparición del sujeto. Si falta la falta, el sujeto sobra. Esto es real.

Y en ello estriba también la relación de tirantez entre las pulsiones de vida y las de muerte. La pulsión de muerte empuja al sujeto a llenar la falta, y por ello a morir; mientras que la pulsión de vida trata de conservar la falta y con ello

²⁶² *Idem.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 71.

mantener activa la vida psíquica del sujeto²⁶⁴. No es para nada casual que Freud, en una frase, casi secundaria afirme que “una fobia [...] no es más que un intento de huida frente a una satisfacción pulsional”²⁶⁵. De modo que el miedo es, justamente, el mecanismo por el cual el aparato psíquico advierte que se acerca un encuentro con lo real, por lo cual peligra la movilidad del deseo y se está poniendo en jaque la vida psíquica del sujeto. Se acerca la muerte.

Ahora concretemos en el texto. En primera instancia hay que recordar que el recinto húmedo y oscuro que es la casa Llorente, escenifica el vientre materno al que trata de regresar Felipe, en su sueño, movido por la pulsión de muerte. Lo inconsciente en Montero lo empuja a adentrarse en ese lugar donde ya no le faltará nada, el cual saturará su deseo y lo hará desvanecerse como sujeto.

²⁶⁴ A modo de paréntesis, quisiera hacer notar un aspecto encontrado en el cristianismo como metáfora de la pulsión de muerte. El niño quiere acceder al deseo de la madre. El padre se interpone produciendo la falta (de la madre), con lo cual se produce el deseo que se mueve por el lenguaje. Entonces en el niño surge la pulsión de muerte: por un lado se desea acceder a la completud perfecta del vientre materno, pero por otra parte se le teme a esa completud por conllevar la saturación de la falta, la anulación del deseo y, por ello, la muerte psíquica.

Ahora bien, el cristianismo metaforiza también el fenómeno de la pulsión de muerte. Al “buen” cristiano se le promete una vida perfecta, completa, a la que podrá acceder después de la muerte. De manera que, por un lado, el sujeto desea acceder a ese mundo perfecto donde logrará la completud “espiritual” pero, por otro lado, se le teme, pues conllevaría la muerte física. Tanto agudiza el cristianismo la pulsión de muerte que, aun cuando seduce al sujeto para que ansíe la muerte y la consecuente recompensa de plenitud, se le prohíbe terminantemente el suicidio. Se debe desear la muerte por la completud, pero no es posible acelerarla. El cristiano debe mantenerse entre el deseo por la vida y el anhelo por la muerte.

Parece interesante también el hecho de que el mítico primer hombre perdió su paraíso y el Dios/Padre/Ley le prohíbe regresar por haber cometido un grave pecado. De la misma manera el niño pierde su paraíso —que es el vientre materno— y el Padre/Ley le impide reencontrarse con él (ella, la Madre) por haber cometido la infracción de Edipo: haberla deseado.

De esta manera el cristianismo mitifica las pulsiones psíquicas. Aunque, tal vez todas las religiones lo hagan y por ello han perdurado en la historia de la cultura. Tal vez así sigan, pues no parece que tengan posibilidades de desaparecer.

²⁶⁵ Freud, «Más allá del principio del placer», *op. cit.*, p. 42.

Justo cuando Felipe acaba de llegar a la casa, la anciana Consuelo está tratando de convencerlo para que se quede. Él duda, pero en ese momento aparece Aura. Al verla, Montero piensa acerca de ella:

[...] no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear.²⁶⁶

Lo primero que queremos hacer notar es la entrada en escena, por primera vez, del deseo. Se trata de un deseo por Aura, y por sus ojos verdes. Recordemos, gracias a Chevalier y Gheerbrant, que el verde representa el principio femenino, el encuentro con la naturaleza y, por ello, el regreso al vientre materno, razón por la cual se trata de un color de muerte psíquica. De manera que el deseo por el verde será un deseo por la muerte, una pulsión de muerte.

Ahora bien, Felipe se muestra reticente a aceptar el trabajo, pues las pulsiones de vida le advierten que quedarse lo llevaría a la muerte psíquica. Sin embargo, lo inconsciente —a través del sueño— se las ingenia para encontrar una forma de lograr que Felipe se quede: le ofrece a Aura, los ojos de Aura. Los ojos le ofrecen “un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear”: el paisaje es el vientre materno y únicamente él lo puede adivinar y desear, porque se trata de su sueño, de un sueño que él se ha hecho para cumplir esa fantasía. Lógicamente, Montero acepta el trabajo.

²⁶⁶ Fuentes, *op. cit.*, p. 17.

Las pulsiones de muerte en Felipe lo compelen a quedarse, a regresar a lo conocido (*Heimlich*), a repetir la etapa del vientre materno y repetirse en Llorente, y así saturar su deseo. Los ojos de Aura le ofrecen lo que él desea: la excusa para quedarse; son el método inconsciente por el cual él se convence de dar el paso y mantenerse en ese vientre metafórico, son el mecanismo de su sueño para empujarlo a cumplir su deseo y ser, de nuevo, uno con su madre.

Por otra parte, Montero dice que “no se engaña”. Pero, ¿no se estará engañando más bien, con el simple objetivo de quedarse? En efecto, como se trata de un sueño de cumplimiento de deseo ominoso, Felipe no quiere quedarse, pero la pulsión de muerte en él lo empuja a hacerlo. De manera que la presencia de Aura y sus ojos es una forma de engañarse, con el objetivo de convencerlo a aceptar el trabajo, mantenerse en la casa, cumplir su fantasía de regresar al vientre materno, encontrarse con lo real, poseer a la madre, violar la prohibición primordial y morir psíquicamente. Seguir la pulsión de muerte:

[...] invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de tí, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera, porque sabes que esta vez encontrará respuesta.²⁶⁷

Si Felipe sabe que este placer forma parte de él, entonces es imposible que “jamás” lo haya conocido. Por ende, es un placer que había olvidado, un placer que había sido reprimido y ahora será liberado, es el placer de la completud, el placer de estar con la madre. Y es un placer que ahora sí va a encontrar respuesta

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

porque él se dejará llevar por la pulsión de muerte y revivirá el momento de no falta, se completará, llenará su deseo y se desvanecerá.

Ahora bien, si aceptamos que el texto completo es un sueño que lleva a Felipe a satisfacer su deseo de reunión con la madre y por ello a morir psíquicamente, y compartimos que el motor de este sueño es la pulsión de muerte, habrá que preguntarse ¿qué papel juegan los sueños que aparecen en el texto? Felipe tiene dos sueños dentro de este sueño, en una suerte de *mise en abyme*²⁶⁸ onírica. Lancemos nuestra hipótesis, para luego tratar de comprobarla: los sueños en el texto funcionan según la pulsión de vida, advirtiéndole a Felipe del peligro en que se encuentra si persiste en seguir la pulsión de muerte, volver al *Heim* y repetirse en el general.

En el primer sueño, Felipe ve una mano descarnada que agita una campana, escucha una voz que le grita que se aleje y ve un rostro con los ojos vaciados²⁶⁹. Los ojos perdidos son ya una figura en el psicoanálisis, desde que Freud los interpretó como metáfora de la castración. Acerca de la campana y de la voz, el propio Montero da más adelante la interpretación al recordar un hecho particular cuando ve a Aura tocar la campana que llama a la comida:

²⁶⁸ *Mise en abyme*. Literalmente ‘puesta en abismo’ Imagen tomada de la heráldica por la teoría literaria para referir textos incluidos dentro de otros textos. Por ejemplo, la historia de Grisóstomo y Marcela en el *Quijote*. Jorge Chen Sham, *Curso: El Quijote: Texto y lectura* (San José: Universidad de Costa Rica, 2001).

²⁶⁹ Fuentes, *op. cit.*, p. 35.

Te dará la espalda, se irá tocando esa campana, como los leprosos que con ella pregonan su cercanía, advierten a los incautos: «Aléjate, aléjate».²⁷⁰

De manera que se trata de una advertencia, de un sueño premonitorio. El sueño le advierte del peligro en que se encuentra: si sigue su fantasía (sueño) de unirse con la madre y mantenerse en el vientre materno, regresar a lo conocido (*Heimlich*) y repetirse en Llorente, se enfrenta a la castración, al castigo primordial por transgredir la ley primigenia y cometer el incesto con la madre. De manera que el primer sueño es una advertencia enviada por la pulsión de vida, del peligro existente por la cercanía a cumplir el incesto con la madre, con el objetivo de evitar el castigo probable: la castración.

Resulta por demás ilustrativo, más aún, sospechoso, que este sueño se ve interrumpido por Aura, quien despierta a Felipe para tener relaciones con él²⁷¹. La sensual muchacha —producto de la pulsión de muerte que rige este sueño— interrumpe el sueño de advertencia para empujar al historiador a ignorar la advertencia y decida quedarse.

En el segundo sueño, Montero ve un abismo del cual aparece la anciana a gatas, se le acerca, le muestra sus encías sangrantes y siembra sus dientes en el abismo. Luego aparece Aura, a quien unas manos le arrancan las piernas y las

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

²⁷¹ “[...] y cuando el rostro de ojos vaciados se acerca al tuyo, despiertas con un grito mudo, sudando, y sientes esas manos que acarician tu rostro y tu pelo, esos labios que murmuran con la voz más baja, te consuelan, te piden calma y cariño [...] el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura”: Fuentes, *op. cit.*, pp. 35-36.

arrojan al abismo; ella ríe con los dientes de la anciana superpuestos a los suyos:

[...] en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti, desde el fondo del abismo, la verás avanzar a gatas. En silencio, moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y grites y ella vuelva a alejarse, moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre: tu grito es el eco del grito de Aura, delante de ti en el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y esa cabeza tonsurada, con los pliegues rotos de la falda entre las manos, se voltea hacia ti y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelan hacia el abismo [...]²⁷²

En primera instancia, el vacío representa claramente lo real, eso de lo que no es posible hablar y a donde no es posible asomarse, pues hacerlo conllevaría la muerte psíquica. Tanto la anciana de encías ensangrentadas que siembra sus dientes amarillos, como la mutilación de Aura, remiten a la castración que sobrevendría si se quebranta la ley primordial al reunirse con la madre. El hecho de que ambos miembros —dientes y piernas— se hundan en el abismo, le advierte a Montero que está jugando con fuego, pues podría terminar precipitándose en el abismo de lo real, el hueco en el lenguaje, la nada, la muerte psíquica. El rostro de Aura con los dientes de Consuelo superpuestos revela que ambas son dobles, que la joven es en realidad la vieja. Así, este segundo sueño es una repetición de la primera advertencia para evitar la unión a la madre y el castigo de la castración. Pero además incluye una nueva advertencia: anuncia el

²⁷² *Ibid.*, pp. 41-42.

peligro existente por la cercanía con lo real (doble, vientre materno), lo cual puede causar la muerte psíquica; y el sueño busca evitarlo a toda costa. Por ello, el sueño nos parece que viene enviado por la pulsión de vida.

De manera que el sueño entero es movido por la pulsión de muerte, pues lleva a Felipe al reencuentro con la madre, pero en los sueños internos aflora la pulsión de vida tratando de evitar la muerte psíquica que conllevaría tal reencuentro. Advertencias que no sólo se reducen a los dos sueños, pues como vimos²⁷³, también algunas interpretaciones de hechos que hace el historiador están relacionadas con advertencias sobre el peligro que se cierne en aquella casa/vientre materno. Pero Montero las ignora, se entrega sin miedo a su deseo por la madre y persiste en desaparecer en la repetición de su otro yo: Llorente. En Felipe puede más la pulsión de muerte que la pulsión de vida. Esta es otra de las razones que muestran por qué *Aura* es una pesadilla del historiador²⁷⁴.

Entonces tenemos que el sueño/texto es una pugna entre la pulsión de vida y la de muerte. Ambas se encuentran en un juego por ver cuál prevalece. El término alemán *Spiel*, posee una doble significación que resulta muy esclarecedora acerca de esto. *Spiel* puede significar ‘juego’ y además ‘escenificación’. Resulta interesante, porque lo que se da entre ambas pulsiones

²⁷³ Recordemos el episodio en que Felipe relaciona la campana de Aura con una advertencia similar a la que los leprosos emitían para alejarse de su camino.

²⁷⁴ Me voy a permitir aquí una pequeña licencia especulativa a modo de paréntesis. Si en Felipe puede más la pulsión de muerte que la pulsión de vida, podríamos pensar que se hace historiador como método para tratar de evitar la pulsión de muerte en él. Es la pulsión de vida la que lo ha empujado a revestirse de lenguaje (de historias, las cuales además él escribe) para escapar de la pulsión de muerte, del encuentro con lo real. Sólo así podría vivir hasta entonces. Cierro paréntesis.

es un juego de escenificación lingüística, una contienda cuyas armas son afloraciones lingüísticas, un juego por ver cuál sobrevive en la escena lingüística que es este sueño.

Anotemos un hecho importante. Montero persiste en su sueño, que lo compele a repetirse en el general Llorente y volver a unirse con Consuelo, como era en el pasado. Ahora bien, si la compulsión de repetición, por la pulsión de muerte, primordialmente lleva a repetir el estado de completud perfecta de unión con la madre, entonces, en este sueño, Consuelo representará para Montero a la madre. Por ello, al concluir el texto/sueño Felipe se entrega sin miedo a su deseo por la madre, y fornicación con la anciana Consuelo. Con ello completa su fantasía de unión con la madre, regresa a su estado primordial y se desvanece como sombra del general, al regresar a su estado primigenio, donde era uno con la MadreConsuelo. Deja de ser Felipe Montero, pierde su identidad (que existe por definición dentro de la cultura, la estructura que es el lenguaje), se excluye del lenguaje, deja de ser sujeto, se enfrenta con lo real y muere psíquicamente. Por ello se convierte en el general, momento en que termina el texto²⁷⁵.

Además si aceptamos que Consuelo representa para Montero a la madre, debemos colegir entonces que el general representará el Padre. Esto nos da otra clave para comprender el papel de las memorias, los textos, en el sueño. Montero debe convertirse en Llorente para acceder a Consuelo, de la misma manera en

²⁷⁵ Éste es otro de los argumentos que nos permite fundamentar la tesis que expusimos en el apartado 3.3, “La maldición del doble”, acerca de que el texto es cíclico.

que un niño si desea consumar el incesto materno, debe usurpar el papel del padre. Montero logra la apropiación del lugar del padre, mediante una transfiguración lingüística: al reproducir las memorias del general en los textos, Montero se convierte en él, se ubica en el lugar del padre y ello lo faculta para ser el objeto de deseo de la madre.

Ahora bien, si Consuelo es una madre para Felipe y el sueño permite el cumplimiento del deseo por la madre, entonces el texto se convierte en un vehículo para permitir la infracción de la ley primordial. Consecuentemente el texto será ominoso, pues escenifica el crimen primordial y por ello trae a colación el miedo que surge ante la idea del castigo, la castración y la muerte psíquica. Recordemos, además, que transgredir la Ley es confrontar al Padre, que está metaforizado en Dios; entonces un deseo por transgredir la ley, por poseer a la madre, estará confrontando a Dios, razón por la cual, pertenecerá a aquel discurso que por definición contraviene la ley del DiosPadre: el satanismo. En este sentido, es comprensible la presencia de una bruja en este sueño, pues como se quiere romper con la ley paterna/divina, se traerá a un representante del discurso que culturalmente se dedica a ello, se incluirá la presencia en el sueño de una bruja, como representante de la transgresión a la ley del DiosPadre.

Pero hay otro punto que quisiéramos tocar. La sugerencia nos la hizo el maestro Tzvetan Todorov, por intermedio de Marianela Collette:

Como señala T. Todorov, la utilización del «tú» hace referencia al vínculo existente entre el hombre y sus deseos, con la estructura

inconsciente de su personalidad. Esta perspectiva narratológica responde por consiguiente a la voz del inconsciente, representada en el interjuego especular entre el «yo» y el «tú».²⁷⁶

De manera que la narración en ‘Tú’ aparece para establecer una relación —a veces de alejamiento y otras de cercanía— entre el ‘Yo’ consciente y el ‘Tú’ inconsciente. La perspectiva narrativa del ‘Tú’ responde a la voz de lo inconsciente: se trata, entonces, de una narración de lo inconsciente. La voz narradora, la otra voz de Felipe, surge desde lo inconsciente en él, el narrador es lo inconsciente en Felipe.

Esta propuesta la refuerza el psicoanálisis, pues gracias a él —como vimos en nuestro marco teórico— sabemos que el sueño es el discurso de lo inconsciente, lugar donde lo consciente no puede actuar, irrupción regular en la vida psíquica del sujeto que funciona para cumplir los deseos que lo consciente (por ley, lenguaje, tabú) no admite satisfacer. En los sueños, lo inconsciente habla de lo que desea. Por consiguiente, debemos considerar que, si el texto es un sueño, entonces quien narra es lo inconsciente. Lo inconsciente en Felipe es el narrador de este sueño. El general Llorente es lo inconsciente en Montero. Ahora muchas cosas se ven más claras.

A la luz de esto, se explica con mucha mayor claridad la razón de que se trate de una instancia narrativa dual. Hay una escisión entre narrador y personaje porque cada entidad narrativa se corresponde con una entidad psíquica: el

²⁷⁶ Collette, *op. cit.*, p. 285.

narrador es lo inconsciente en Montero y el personaje es lo consciente en él. Tenemos, entonces, que lo inconsciente (narrador) lleva a lo consciente (personaje) a cumplir con la pulsión de muerte, saturar la falta, completar el deseo y morir psíquicamente. Por ello la escisión dual, que habíamos visto entre el personaje y la instancia narrativa, será en realidad una escisión psíquica entre lo consciente y lo inconsciente del mismo personaje fragmentado, doblado, en cuya mente discuten ambas voces, escenificándose en este sueño.

Para concluir, querríamos acotar un par de cosas acerca de la bruja y su relación con la pulsión de muerte y con el texto/sueño que es *Aura*. Las postergamos hasta este momento, porque preferimos esperar hasta tener claro el concepto de pulsión de muerte. Revisaremos el prototipo hebreo de la bruja: la rebelde Lilith, figura que nos parece coherente realzar, por tratarse de la mitología de la cual parte la mitología imperante en Occidente, cual es el cristianismo. *L'art magique* dice lo siguiente acerca de Lilith:

[...] faunesa nocturna que trata de seducir a Adán y engendra las criaturas fantasmales del desierto, la ninfa vampírica de la curiosidad, que a voluntad pone o quita sus ojos, y que distribuye a los hijos de los hombres la venenosa leche de los sueños.²⁷⁷

De manera que Lilith, la gran retadora a Dios, la gran mujer emancipada, condenada por contravenir la ley y liberarse de la tiranía del hombre es la metáfora elaborada por la mitología hebrea para aglomerar —junto al Shaitan—

²⁷⁷ *L'art magique* (Obra colectiva, París, 1957), p. 199, citado por Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 648.

la imagen del criminal. La mujer contestataria, sabia, sexual. La demoníaca transgresora.

Ahora bien, nos interesa Lilith ahora porque posee muchos elementos interesantes en relación con lo ominoso en psicoanálisis y con lo terrorífico en la cultura. En primera instancia, se trata de una *faunesa*, lo cual la presenta como un ser mitad humano y mitad bestia, que reúne a la mujer —ser punible por encarnar el deseo— y al macho cabrío —encarnación de la sexualidad desenfrenada—. De manera que se trata de una entidad sexual, que reúne los deseos carnales femeninos y animalescos, y que busca seducir a Adán. Adán (de más está decirlo) representa al hombre, por lo cual Lilith, la bruja, metaforiza todo lo sexual de lo femenino, dedicado a sacar al hombre —bueno, ingenuo y asexuado— de su buen camino, del recto designio que le ha impuesto Dios²⁷⁸. Lilith es entonces la bruja sexual que contraviene la ley divina de asexualidad, criminal dedicada al cultivo del pecado original. Por esto es temible.

Pero además, ella es portadora de la curiosidad y ése fue verdaderamente el pecado original: ya fuera por el sexo o por el conocimiento, la curiosidad fue el pecado que Dios encontró imperdonable y que lo llevó a arrancar a los primeros nacidos de su Edén, de su primer paraíso, al cual todo ser humano anhela inútilmente regresar. Ella fue la que indujo a Adán al pecado y metaforiza este hecho, tanto en la sexualidad como en la sed de conocimiento. Por si fuera poco,

²⁷⁸ En caso de que no haya quedado lo suficientemente claro, eso fue un sarcasmo.

Lilith posee “voluntad”, lo cual la coloca en una posición de independencia; y contraviene con esto la voluntad de Dios de que la mujer debe ser sumisa²⁷⁹. Y al ser ajena a la legislación divina aumenta la carga crimen que lleva. También por esto espanta.

Por otra parte, Lilith es un ser nocturno. Ella vaga por la oscuridad, lugar donde se metaforiza la ceguera, razón por la cual —según vimos en 3.4— se encuentra íntimamente ligada con la castración. Esto toma mayor fuerza en el mito, al recordar que ella “a voluntad pone o quita sus ojos”. En este sentido, Lilith incorpora el castigo por infringir la ley primordial, ella es portadora de la castración. Enfrentarla es presenciar la castración, por esto es ominosa.

Lilith es además una “ninfa vampírica”, lo cual, en primera instancia, agudiza su carácter seductor (por causa de su belleza) y sexual (no en balde el desenfreno sexual femenino es llamado ‘ninfomanía’). Pero además se trata de un vampiro, un ser terrorífico por muchas razones: se alimenta de la sangre de los mortales, lo cual implica que les roba la vida a los mortales; es inmortal y demoníaco, por lo que representa la contravención a la ley divina²⁸⁰ (no desearás a la madre), sólo por citar algunas²⁸¹.

²⁷⁹ Por esta razón, Lilith escapó del dominio de Adán, y Dios tuvo que crear a Eva.

²⁸⁰ Una de las razones que esgrime Dios para expulsar a Adán y a Eva del Paraíso, una vez que han probado el fruto del Árbol de la Ciencia, es evitar que coman del Árbol de la Vida, pues ello los convertiría en inmortales. Y un ser humano que ya conoce la diferencia entre el bien y el mal, que además sea inmortal es el igual, según las propias palabras de la Biblia, del propio Dios: “Ahora el hombre se ha vuelto como uno de nosotros, pues sabe lo que es bueno y lo que es malo. No vaya a tomar también del fruto del árbol de la vida, y lo coma y viva para siempre.” *La biblia*. Génesis, capítulo 3, verso 22.

²⁸¹ Actualmente estoy trabajando en un estudio sobre lo ominoso en los vampiros, por lo cual, para más

Pero hay un aspecto de lo ominoso en la bruja Lilith que nos llama la atención más poderosamente que los anteriores. Y es que Lilith es una figura materna. Ella es capaz de “engendrar”, de “dar leche”, de amamantar a los hijos de los hombres. De manera que representa a una madre, pero no es una madre común, sino que es perversa. Ella distribuye leche “venenosa” y, por ello es una madre que atenta contra los niños, quiere, como Medea, matar a sus hijos, reniega de su lugar; es una madre peligrosa, malvada. Ella amamanta a sus hijos para matarlos. Pero además la leche que reparte es “la venenosa leche de los sueños”, ella es la madre que hace al hijo dormir, soñar. Y como —volviendo a Freud— en el sueño es donde se cumplirá su deseo, es la madre que fomenta la satisfacción del deseo en el niño. Por esto, Lilith se convierte en una figura más ominosa aún, es la imagen pervertida de la madre, aquella que los amamanta para matarlos, que fomenta el deseo por ella en sus hijos para empujarlos a la muerte psíquica. Es la madre que ayuda a contravenir la ley divina, la madre que promueve el incesto, la madre fuera de la ley. Es la madre con la que todos soñamos.

Pues bien, una vez finalizada esta justificada digresión, debemos concluir entonces que *Aura* es un sueño de cumplimiento de deseo movilizado por la pulsión de muerte. Se trata del deseo de poseer a la madre y regresar al vientre, con las contravenciones a la ley, castigos y consecuencias que ello implica:

explicaciones acerca del terror que infligen los *nosferatu*, deberás, estimable y paciente lector, esperar un tiempo más.

muerte psíquica y desaparición del sujeto. Y al enfrentarse con esta amenaza de muerte, surge el efecto ominoso, el terror. Se trata entonces, de un sueño de terror: una pesadilla.

CONCLUSIONES (¿TERMINÓ YA LA PESADILLA?)

Pues bien, llega a su fin nuestro viaje a través de *Aura*, con el fin de visualizar las maneras que tiene de producir miedo. Como pudiste notar, estimable lector, fue una travesía bastante ecléctica, pues así lo quiso el texto. Ahora realicemos una reseña más puntual de cada uno de los muchos temas abordados, para dejar más claros los argumentos y los razonamientos que nos han llevado a demostrar la validez de la interpretación del texto como una pesadilla.

Con la ayuda de Emile Benveniste, vimos cómo el uso de la segunda persona, ‘Tú’, implica necesariamente la presencia de un ‘Yo’ (si hay un ‘Tú’, es porque hay un ‘Yo’ que se refiere al otro como ‘Tú’), aun cuando en una narración en segunda persona se encuentre levemente velada. Comprobamos que en *Aura*, a quien se apela con la segunda persona es a Felipe Montero, el personaje central; de lo cual extraemos que existe un narrador en primera persona, ‘Yo’, que habla de ‘Tú’ al personaje.

Posteriormente, apoyados en José María Pozuelo, demostramos que el

‘Yo’ narrador que habla al ‘Tú’ personaje, es en realidad un *alter ego* de Felipe, esto porque, según la categoría de *Relato de focalización interna*, si el narrador no expone más de lo que sabe un determinado personaje, existe una focalización hacia la primera persona con ese personaje determinado. Éste es caso de *Aura*: el narrador no se acerca al conocimiento y sentimientos de ningún otro personaje como al de Montero, por lo cual existe entre ambos una relación de dualidad. El narrador es un doble de Felipe. Y como el texto expone que el general Llorente es el doble de Montero, nosotros proponemos que el narrador es el desaparecido militar.

Para iniciar nuestro viaje a través de los diferentes mecanismos que tiene el texto para realizar su producción de miedo, nos adentramos, entonces, en el estudio de los símbolos, entendidos como significantes cuyas posibilidades de sentido han sido restringidas por la cultura. El objetivo fue ver la forma en que la cultura ha asignado sentidos terroríficos a ciertos símbolos recurrentes en el texto. Los que encontramos fueron:

- a. La casa. Recinto oscuro que representa el submundo, lugar de transformación, de muerte y renacimiento, el vientre materno.
- b. El perro. Asociado con la muerte, como psicopompo y como guardián del infierno, dador de conocimiento y, por ello, de peligro.
- c. La puerta. Paso entre dos estados que invita a la transformación. La secuencia de puertas conforma un camino iniciático que lleva a

Felipe a hundirse en ese inframundo y a transformarse en su doble.

- d. Las escaleras. Progresión hacia el conocimiento y la transfiguración.
- e. El conejo. Símbolo lunar de lo imaginario, la ensoñación, la sexualidad y el saber oculto. Compañera de la bruja y por ello relacionada con muertos, fantasmas y sortilegios. Es además dadora de juventud.
- f. Los ojos. Ventanas a un saber oculto, conocimiento y percepción sobrenatural. Tienen el poder de imponer la voluntad (Mal de ojo).
- g. El color verde. Longevidad, inmortalidad. Lo natural, irracional, locura, generador de vida, femenino. Encuentro con la naturaleza y, por ende, de regreso al vientre. Color de muerte y renacimiento alquímico. Color de Satán, de lo maligno, de lo demoníaco.
- h. La comida. Los riñones son fuente de los deseos sexuales. El tomate y el vino son la sangre, sacrificio que otorga la muerte y la resurrección; elixir de vida e inmortalidad; bebida iniciática, que da un saber oculto.
- i. El macho cabrío. Relacionado con los aquelarres, el demonio según el Bafomet templario. Víctima sacrificial que purifica y hace renacer.
- j. Los gatos. Compañeros de las brujas, seres malignos y mágicos.

k. Aura como proyección ectoplásmica del aura de Consuelo.

Así, todos los símbolos concuerdan por un lado con constructos como el camino iniciático, el sacrificio, la muerte y la resurrección; y por otro, con elementos como la sexualidad, la ensoñación, lo demoníaco e infernal, lo natural e irracional, lo femenino. En dos palabras: muerte y bruja. Por consiguiente, los símbolos del texto se relacionan con la bruja, no sólo porque estos remiten a ella, sino porque además convocan su ritual.

Luego descubrimos las razones por las que una mujer de la tercera edad, con conocimientos homeopáticos y que gusta de los aéreos paseos nocturnos en escoba, produce miedo. En primer lugar, culturalmente la bruja es una mujer (ya de por sí culpable del pecado original) que encarna el deseo, el saber, el poder y la contestación, lo cual representa la antítesis de la mujer ideal del cristianismo. Y como el cristianismo impera en Occidente, dentro de su discurso ha empujado a sus adeptos a temerle, asociándola con el deseo carnal y, por ello, con Satanás. En segundo lugar, vimos cómo, psicoanalíticamente, toda ley es metáfora de la ley primordial (interdicto del incesto), lo cual implica que todo crimen será una metáfora del crimen primordial (el deseo por la madre) y, por ende, todo castigo será una metáfora del castigo primordial (castración y muerte psíquica). Entonces, todo criminal remitirá metonímicamente a la transgresión de la ley y al consecuente castigo. Por ello, todo criminal es ominoso, y más aún un criminal femenino, que contraviene la ley del DiosPadre, es decir, una bruja.

Seguidamente estudiamos el doble en *Aura*. Vimos que Aura es un doble de la vieja Consuelo y que Felipe lo es del general Llorente. Desde el psicoanálisis apuntamos que el doble es una figura de lo ominoso. En primera instancia por ser una imaginación narcisista del Yo que trata de perpetuarse ante la inexorabilidad de la muerte, pero que —justamente por ello— remite al espectro de la muerte. Además, en el estadio del espejo, por un lado, el sujeto se reconoce como uno, lo que implica la separación del cuerpo de la madre, pérdida que se encuentra inexorablemente inscrita en la imagen del cuerpo; y por otro, la imagen del cuerpo nunca aparece completa en el espejo, falta el objeto ‘a’, falta primordial que mueve el deseo. De manera que ver la imagen del doble no sólo conlleva necesariamente la reviviscencia de la pérdida de la madre, sino también verlo completo hace imaginar que se satura la falta, lo que implica la muerte psíquica. Por último, la presencia de un doble violenta el concepto de unicidad que es Ley para el Dios cristiano. Éstas son las razones por las cuales la imagen del doble produce el efecto ominoso²⁸².

Explicamos además las razones que explican la presencia de una voz narrativa dual en el texto, y que tienen que ver con aumentar el efecto ominoso en el lector. Ello, en primer lugar, porque el hecho de que el narrador sea un doble del personaje remite a lo ominoso, como hemos visto; y además

²⁸² Nótese que las causas psíquicas para el miedo aplican a todas las culturas, mientras las que dependen exclusivamente de la legislación moral cristiana, solamente tendrán validez en una cultura que respeta tal religión.

descubrimos también cómo se agudiza ese efecto, por la sensación que produce el uso del 'Tú' de que el narrador puede estar apelando tanto al personaje como al lector. Este rasgo introduce la ambigüedad como elemento intranquilizante y angustiante. Más aún, el narrador identifica al lector con el personaje, los iguala. Esto, por un lado, lleva al lector a identificarse con el personaje y a sufrir lo mismo que él; pero además sugiere que Felipe es un doble del lector, con lo cual el lector no sólo presencia la escena terrorífica del doble de Felipe, sino que además forma parte de ella pues él mismo se convierte en el doble del personaje.

Para cerrar el tema del doble en *Aura*, expusimos que el texto concluye con un enlace al principio, de lo cual —además de varios pasajes— dedujimos que es cíclico, vuelve a empezar y se repite siempre. Por ello, propusimos que *Aura* introduce el tema del eterno retorno, el cual está relacionado con el doble en tanto es una reduplicación perpetua de un mismo momento, un tiempo idéntico.

Con ayuda de Néstor Braunstein, descubrimos que el eterno retorno remite a lo real, registro de la psique relacionado con el trauma y con la pérdida primigenia fundante del sujeto. Real que está constantemente retornando, siempre pujando por volver a presentarse y completar la falta; que eternamente retorna a su lugar y no cesa de no escribirse. Por esta razón, el eterno retorno es una metáfora de lo real, evidencia su presencia, su pulsión, nuestra muerte.

Vimos, además, que antes del lenguaje se está en un mismo instante

eterno, no existe el tiempo, todo es idéntico, perfecto, completo, real. Pero cuando se introduce el lenguaje, un significante, la Ley, entonces se funda un sujeto. En el eterno devenir de indiferenciación, la inacabable aparición de lo idéntico, con el lenguaje se introduce una distinción. El lenguaje marca el principio del tiempo, a partir de él hay un antes y un después. Por ello, el eterno retorno metaforiza el regreso del instante en que se estaba sin lenguaje, en que no había falta, en que el sujeto no era sujeto, el instante de lo real.

Aclaremos que el tiempo del eterno retorno es el futuro, dada su relación con la pulsión de muerte. Esto porque ella empuja a cumplir en el futuro el deseo de algo que fue, el deseo de regresar, de repetir el estado mítico de la perfección, la pulsión siempre busca un futuro que es regresar al pasado. Es el eterno deseo a futuro del retorno al vientre pasado. A partir de ello, comprendimos la función del futuro en *Aura*. Es el tiempo del eterno retorno, es el tiempo idóneo para mostrar que siempre se sabe hacia dónde se va: al lugar del principio, al cual se va a regresar para llenar la falta y morir psíquicamente. Entonces, no es el futuro lo que aterriza, sino la certeza de que regresa algo que ya sucedió, de una reduplicación de los hechos. Miedo al retorno, al doblar, al retorno de lo idéntico, a su eterno retorno.

Para concluir el estudio del miedo y los elementos ominosos en el texto, revisamos las razones para temer a un lugar encerrado, oscuro y húmedo (la casa Llorente). Descubrimos que están directamente relacionadas con el regreso al

vientre materno. Este regreso es ominoso pues este lugar mítico representa la satisfacción total del deseo, la saturación de la falta, la inmovilización del deseo, la fijación de psique y, por ello, la muerte psíquica. Esto es lo que se esconde tras el miedo a ser enterrado vivo. Vimos también que la oscuridad está relacionada con la ceguera (además de remitir al regreso al vientre) y, por ende, con la castración; lo cual recuerda la amenaza del castigo primordial. Por último, observamos que la figura del silencio también colabora con la producción del efecto ominoso, en tanto sugiere la presencia de algo indecible (real), la ausencia de lenguaje, la imposibilidad de movilizar el deseo y, por consiguiente, la muerte psíquica.

Con lo anterior comprobamos las capacidades de *Aura* para producir el efecto ominoso, pero aún nos quedaba por descubrir las razones para considerarlo un sueño. Con este prurito, nos abocamos a la comprobación discursiva de esta idea. Vimos cómo el discurso aparece ante la lógica más convencional como ilógico, pues constantemente suceden hechos que atentan contra el raciocinio más positivista (cartesiano, aristotélico, newtoniano y demás), por ejemplo, cosas que aparecen y desaparecen o *Aura* transformada en la coneja. Por otra parte, el ambiente es sumamente difuso, pues a los ojos de Felipe nada se ve claramente y el tiempo se confunde, lo cual evidencia una focalización sólo en ciertos detalles, lo cual es propio del sueño. Además, hicimos notar cómo, repetidamente, el texto alude a que los acontecimientos suceden en la imaginación fantástica de Montero. De modo que se trata de una

sucesión de hechos no reales, sino irreales o, más bien, surreales, oníricos. Nada es cierto. La existencia de tales hechos es imposible en el mundo real, que sólo podrían suceder en un universo mágico, onírico, que desconozca la legislación física de nuestra realidad. El mundo del sueño.

Una vez comprobada la validez de nuestro argumento acerca de las razones narrativas para considerar a *Aura* como un sueño, desde el psicoanálisis escudriñamos las posibilidades de considerar al texto como un sueño. Partiendo de este punto, recordamos que el sueño funciona, en el aparato psíquico del sujeto, como un mecanismo para cumplir deseos que lo consciente no permite satisfacer.

Con esto como base nos preguntamos, ¿cómo puede desear alguien tener miedo en un sueño? Para explicarlo, echamos mano del concepto freudiano de pulsión de muerte. Freud propone que el deseo es deseo por la madre, por regresar al momento de unión completa con la madre. Pero como el deseo es el motor de la vida psíquica, saturar la falta y erradicar el deseo implicarían morir psíquicamente. Si falta la falta, el sujeto sobra. En este vaivén entre la pulsión de muerte (completar el deseo) y el principio de placer (mantener vivo el deseo) es donde acontece la vida psíquica. Desde esta perspectiva, el deseo que se busca satisfacer con un sueño ominoso es el deseo de completar la falta y encontrar la muerte psíquica. Por eso es terrorífico. Es un deseo por la muerte.

Luego, interpretamos los sueños que aparecen en el texto como sueños

dentro del sueño, los cuales funcionan como advertencias del peligro que se avecina, emitidas por la pulsión de vida. Concluimos que el texto es un sueño promovido por la pulsión de muerte, en el cual se infiltra la pulsión de vida para advertir al sujeto (Montero) del peligro en que se encuentra por acercarse a completar su deseo y a la consecuente muerte psíquica. Felipe ignora las premoniciones y se entrega a cumplir el deseo, se transforma en su doble y desaparece como sujeto. Muere psíquicamente.

Explicamos a la luz de la narratología que el uso de la segunda persona en la narración establece un acercamiento a la voz de lo inconsciente. Y a partir del psicoanálisis descubrimos que el sueño es una narración de lo inconsciente. Con estos dos argumentos comprobamos que la dualidad existente en la instancia narrativa de *Aura*, entre el narrador y el personaje, es en realidad una división psíquica de una sola entidad: por una parte está el narrador inconsciente (yo, general) y por otra el personaje consciente (tú, Montero). Con esto evidenciamos la razón para el uso de una narración en segunda persona: se trata de un sueño, un discurso de lo inconsciente.

En resumen, el texto de Carlos Fuentes, *Aura*, utiliza la narración en segunda persona para metaforizar una narración hecha por la voz de la inconsciencia. De manera que la narración sucede en la psique del personaje; además, para que el personaje cumpla un deseo, cual es el de violar la prohibición primordial, debe regresar al vientre materno y unirse con la madre.

Para ello, el sueño recurre a varias metáforas que remiten a lo real (vientre materno, doble, bruja, muerte). A pesar de que la pulsión de vida trata de emitir advertencias sobre la vecindad de la muerte psíquica, la pulsión de muerte se impone y el sueño presenta lo ominoso ante el lector. El texto de Fuentes — como texto de terror— logra esto al poner en crisis la función estabilizadora del lenguaje, atrayendo lo real, con el fin de producir el efecto ominoso. Y como lo real es indecible, está más allá del lenguaje, de lo simbólico, el efecto ominoso se produce cuando el texto acerca lo simbólico a lo real. En consecuencia, este sueño se construye como un sueño de miedo, de terror. Este sueño es una pesadilla: *Aura* es una pesadilla.

Estamos claros en lo expuesto, a modo de resumen concluyente de nuestra investigación. Pero como todo texto al terminar, siempre aparece una pregunta: ¿Eso fue todo? ¿Se resolvieron todas las interrogantes? ¿No hay nada más que decir? ¿Ya se acabó la incertidumbre? ¿Se iluminó la oscuridad? ¿Con esto termina la pesadilla?

Y no nos queda otra opción que responder: No. Por suerte —pues de lo contrario estaríamos atentando contra la propia naturaleza del arte—, nuestro trabajo no agota las posibilidades de *Aura*, ni mucho menos. Sólo por citar algunas de las preguntas que quedan por responderse, mencionemos el papel que juega la voz en medio de tanta oscuridad del texto, además se podría profundizar en la función de la mirada, lo especular y lo imaginario, o ahondar en los juegos

de la escritura, o revisar más detenidamente la diferencia y la unicidad, y podría seguir imaginando posibilidades. Al fin y al cabo de eso se trata el trabajo y el arte filológicos: imaginar interpretaciones de textos.

No intento sugerir que mi estudio ha quedado incompleto, pues si me hubiera dejado llevar por todas las ideas y aristas que me salieron al encuentro durante un año de trabajo, me habría alejado del motor primordial de mi investigación y ella habría aumentado en doscientas páginas su volumen. Solamente afirmo, y con mucho orgullo, que no he querido (aunque tampoco creo poder hacerlo, como ser humano que soy) agotar las posibles interpretaciones del texto. Mi única intención ha sido brindar mi punto de vista, desde la base de muchas de las teorías literarias que he aprendido en mi devenir filológico y humano. Con que ese objetivo se haya cumplido, me declaro satisfecho.

Tampoco he encontrado una respuesta a mis propios miedos. Sólo me queda seguir buscándola. Por eso y por varias ideas surgidas de este devenir que llamé pesadilla, voy a dedicarme a una búsqueda más amplia en torno a la posible existencia de un discurso del miedo. Sólo me queda hablar. No sé si algún día encontraré la respuesta que busco, pero —honestamente— no creo que vaya a perder el sueño por eso...

BIBLIOGRAFÍA

1. ADAMS, Louis. *Las misas negras*. Barcelona: Editors, 1966.
2. ALBÁN DE VIQUEIRA, Ana María. «Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes». En: *Revista Comunidad*. Núm. 18, 1967.
3. BAUDES DE MORESCO, Mercedes. *Real, simbólico, imaginario*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 1995.
4. BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1989.
5. BAJTÍN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1986.
6. BARTHES, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. 12ª edición. México DF: Siglo XXI, 1996.
7. BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. 6ª edición. México DF: Siglo XXI, 1976.
8. BLUMEL, Eric. «La alucinación del doble». En: *Traducciones*. Medellín: Fundación Freudiana de Medellín, 1988.
9. BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1971.
10. BORGES, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza, 1999.
11. BRAUNSTEIN, Néstor. «La herejía del eterno retorno». En: *Coloquio. El tiempo, el psicoanálisis y los tiempos*. México DF: Siglo XXI, 1993.
12. BRAUNSTEIN, Néstor. «Nada que sea más siniestro (*Unheimlich*) que el hombre». En: *A medio siglo del Malestar en la Cultura, de Sigmund Freud*. 3ª edición. México DF: Siglo XXI, 1985.
13. CASTELLAN, Yvonne. *El espiritismo*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones, 1971.
14. CHEN SHAM, Jorge. *Curso: El Quijote: Texto y lectura*. San José: Universidad de Costa Rica, 2001.
15. CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. 6ª edición. Barcelona: Herder, 1999.
16. CIXOUS, Hélène. «Fiction and Its Phantoms: A reading of Freud's *Das Unheimlich* (The Uncanny)». *NLH*. Vol. VII, Núm. 3, primavera, 1976.

17. COLLETTE, Marianella. «La fase del espejo, lo simbólico y lo imaginario en la novela *Aura*, de Carlos Fuentes». En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. XIX, Núm. 2, invierno, 1995.
18. DURÁN, Gloria. «La bruja de Carlos Fuentes». En: Helmy Giacoman (editor). *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas, 1971.
19. ECO, Umberto. *El péndulo de Foucault*. Barcelona: Bompiani-Lumen, 1991.
20. FREUD, Sigmund. «La interpretación de los sueños». En: *Obras completas* (Vol. V). 2ª edición. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
21. FREUD, Sigmund. «Lo ominoso». En: *Obras completas* (Vol. XVII). 2ª edición. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
22. FREUD, Sigmund. «Tótem y tabú». En: *Obras completas* (Vol. XIII). 2ª edición. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
23. FREUD, Sigmund. «Más allá del principio del placer». En: *Obras completas* (Vol. XVIII). 2ª edición. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
24. FUENTES, Carlos. *Aura*. Madrid: Alianza, 1994.
25. GARCÍA DE ALDRIDGE, Adriana. «Fuentes y la Edad Media». En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Universidad Complutense de Madrid). Vol. III, Núm. 4, 1975.
26. GYURKO, Lanin. «Time, Myth and Fate in Fuentes' *Aura* and Wilder's *Sunset Boulevard*». En: *Káñina* (Universidad de Costa Rica). Vol. VIII, Núm. 1-2, enero-diciembre, 1984.
27. HUXLEY, Aldous. «La experiencia visionaria». En: Richard Bucke *et al.* *La experiencia mística*. Buenos Aires: Troquel, 1999.
28. KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. 2ª edición. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
29. MAGRÁNS, Ramón. «La llamada de la madriguera: *Aura*». En: Ana María Hernández (compiladora). *Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.
30. MEAD JR., Robert G. «Carlos Fuentes, airado novelista mexicano». En: *Hispania*. Vol. I, Núm. 2, mayo, 1967.
31. MEDINA CANO, Federico. «Lectura de *Aura* de Carlos Fuentes». En: *Con-Textos* (Universidad de Medellín). Vol. I, Núm. 9, 1992.
32. MERINO, Blanca. «Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes». En: *Literatura Mexicana*. Vol. II, Núm. 1, 1991.
33. MICHELET, Jules. *La bruja*. Barcelona: Ediciones Luis Tasso Serra, 1885. Traducción de la segunda edición en francés de 1862.
34. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *El Anticristo (Una maldición sobre el cristianismo)*. Madrid: Alba, 1999.
35. OSUNA, Yolanda. «La memoria del pasado en *Aura*». En: *Tres ensayos de análisis literario*. Mérida: Universidad de los Andes, 1980.
36. PALAESTRA LATINA, bajo la dirección del R. P. José María Mir. *Diccionario Latino-Español Español-Latino*. 19ª edición. Barcelona: Bibliograf-Vox, 1990.
37. PAUWELS, Louis y Jacques Bergier. *El retorno de los brujos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1962.
38. PEYRET, Alejo. *La evolución del cristianismo*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1917.

39. PICADO, Manuel. *Curso: Lectura psicoanalítica de textos literarios*. San José: Universidad de Costa Rica, 2000.
40. POZUELO YVANCOS, José María. *Teoría del lenguaje literario*. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 1989.
41. QUIÑONES, Malena. «*Aura*: diáfana invitación a la fantasía». En: Ana María Hernández (compiladora). *Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.
42. RAMÍREZ, Aida Elsa. *La narrativa de Carlos Fuentes*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.
43. REEVE, Richard. «Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio». Helmy Giacomani (editor). *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid: Las Américas, 1971.
44. ROJAS, Lourdes. «En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*». En: Ana María Hernández (compiladora). *Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.
45. ROJAS, Santiago. «Modalidad narrativa en *Aura*: Realidad y enajenación». En: *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVI, Núm. 112-113, julio-diciembre, 1980.
46. ROMERO, Armando. «*Aura* o las puertas». En: Ana María Hernández (compiladora). *Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.
47. SALUDES, Esperanza. «Correspondencia entre tema y estilo *Aura*». En: Ana María Hernández (compiladora). *Carlos Fuentes: Una visión múltiple*. Madrid: Pliegos, 1988.
48. SCHWARTZ, Lía. «En torno a la enunciación en la sátira: Los casos de *El Crotalón* y *Los Sueños* de Quevedo». En: *Lexis*. Vol. IX, Núm. 2, 1985.
49. VARIOS AUTORES. *La biblia*. 2ª edición. México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1983.
50. VIQUEIRA, Ileana. «*Aura*: Estructura mítico-simbólica». En: *Revista de Estudios Hispánicos*. Núm. 8, 1981.