

LA IMAGINACIÓN ENFERMIZA:
LA CIUDAD MUERTA Y EL GÓTICO EN *AURA*
DE CARLOS FUENTES

Miguel Ángel Náter
Universidad de Puerto Rico

Una de las tendencias de buena parte del corpus novelístico hispanoamericano es la recuperación de las características del gótico literario y, a través de éste, de la reescritura de la ciudad muerta o del pueblo abandonado como expresión de la conciencia. En el fondo, este tópico común a muchas obras de finales del siglo XIX es una modalidad del infierno físico entendido como expresión del proceso existencial. En él, los edificios, sobre todo la casa, se presentan como metonimias de los cuerpos y de las mentes que, atormentados por la pérdida del pasado esplendoroso, se aferran a las esperanzas de recuperar el paraíso perdido. Por lo general, en ese corpus novelístico se privilegia la poética del detritus en la cual se relacionan espacios decrepitos, cuerpos enfermos y mentes esquizofrénicas, neuróticas y alienadas. Cuando me refiero al “espacio”, sigo las propuestas de Mieke Bal, para quien el espacio se define como la percepción que del lugar posee el personaje (101). El pueblo abandonado o la ciudad muerta siguen siendo extensión de la mortandad o de la crisis de sus habitantes. En algunos casos, como en *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, la ciudad se convierte en un espacio exterior que contrasta con el espacio infernal gótico. Me parece que en este caso existe un vínculo con la narrativa de William Faulkner, sobre todo con el cuento “Una rosa para Emily”. De hecho, el mismo Fuentes señalaba las influencias de la novelística inglesa y norteamericana en la transformación de la novelística hispánica y suya propia, sobre todo, las de Charles Dickens y Henry James (1983), similar a José Donoso en *Historia personal del “Boom”*. En *El lugar sin límites* (1966), Donoso desarrolla la agonía del pueblo o del fundo El Olivo, que se extiende a la agonía de la

Manuela y de la Japonesita. Las viñas de don Alejo van ahogando las casas que, al sumirse, se convierten en metonimias del hundimiento físico y psíquico de los personajes, de la pérdida de las esperanzas en el progreso. Por otro lado, en *Casas muertas* (1985) de Miguel Otero Silva, no puede ser más evidente este deterioro del pueblo, Ortiz, junto con la enfermedad de sus habitantes. Sin embargo, la resolución de Carmen Rosa al final de la novela rompe con las clausuras de los ejemplos anteriores, que muestran una visión pesimista frente al progreso en relación con la tradición de la ciudad muerta del siglo XIX en Europa.

Carlos Fuentes expresaba en *La nueva novela hispanoamericana* que en Latinoamérica la opción del siglo XIX entre civilización y barbarie quedó resuelta gracias al capitalismo y a la urbanización, una tensión entre la nueva clase burguesa y los residuos de la barbarie que se observarían en los emigrantes a la nueva ciudad (27). Lo que llama “modernidad enajenada” comienza con las novelas de Juan Carlos Onetti y desarrolla la “ciudad inalcanzable”, expresada en la aceptación de la soledad. La ciudad esconde la selva, la montaña, los indios, las minas y lo detritico (29). En *El lugar sin límites*, la ciudad es la periferia, el paraíso deseado, el progreso que nunca llega al pueblo muerto; es el espacio del ángel rebelde que representa Panchito Vega frente a don Alejo. En *Aura*, la ciudad es una amenaza, también es periférica, como en *Casas muertas*. La ciudad está relacionada con el progreso, y en estas novelas permanece en el eros de los personajes, en el interior de sus sueños. Lo que prevalece es la continua presencia de un espacio opuesto, infernal y detritico, de corte gótico, pero negativo. Genaro J. Pérez ha estudiado la mimesis del neogótico como una reacción similar a la del gótico europeo, respuesta a la Revolución Industrial. Pérez plantea que países como España y México, que no tuvieron una revolución industrial, la tienen en el siglo XX (1997, 10). Sin embargo, el gótico de novelas como las mencionadas e, incluso, como *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, proponen una escritura en la cual la ciudad está en pugna con los pueblos moribundos. En este sentido, son novelas que, en buena medida, pueden leerse desde ambas perspectivas espaciales.

Según Hans Hinterhäuser, en Europa la ciudad muerta aparece en la novela de fin de siglo como una reacción contra el progreso que impulsaron la Ilustración y la Revolución Industrial. También podría entenderse como una oposición a las poéticas del romanticismo, del naturalismo y como privilegio de la estética de lo sublime que impulsaron Edmund Burke y Emmanuel Kant. La relación entre el ser y la naturaleza que había

celebrado el romanticismo, a partir, sobre todo, de la *Naturphilosophie* que desarrolló Friedrich Schelling, entre otros, y de los textos de Jean-Jacques Rousseau, ahora queda relegada por el vínculo entre el ser, la conciencia y la ciudad. Las intenciones reivindicadoras del naturalismo, que pretendía extirpar los males sociales, dan paso a la visión de la ruina y del paludismo, de la decadencia material entendida como una celebración frente al industrialismo, visto ahora negativamente. Ya no se trata de las ruinas románticas que promovían el pensamiento elegíaco germano o la búsqueda de la eternidad; la decadencia tiene ahora un valor ambiental terapéutico, como sucede en la novela de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), donde la carencia y la muerte de la mujer amada promueven la afinidad de la ciudad muerta, y en la novela de Maurice Barrés, *La Mort de Venise* (1903), donde se destaca la visión del ambiente veneciano como narcótico, tema que retomará y reelaborará Thomas Mann en *Muerte en Venecia*. Para Hinterhäuser, el tema de la ciudad muerta implica:

[...] el amor a todo lo que se hunde y desmorona, la culminación de este sentimiento en una profecía del fin del mundo, y finalmente, el reconocimiento de que ruina y muerte pueden actuar no sólo como narcótico, sino también como estimulantes de la alegría de vivir (49).

Era normal que el mito de la ciudad muerta se pusiese de moda en el final del siglo XIX, procedente de la poética gótica, sobre todo en la relación con las ciudades sumergidas en las aguas o destruidas y condenadas a los estratos telúricos. Ese sumergimiento, según Hinterhäuser, da paso a la aparición de la relación entre la ciudad y el subconsciente (63). Por lo menos en México, la novela expresa un cambio a partir de *El luto humano* (1943) de José Revueltas y de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, las cuales propician el advenimiento de asuntos donde la revolución y la poética realista quedan atrás y se privilegia el encuentro con el lado oscuro de la conciencia, con una atmósfera de muerte, desencanto, dolor, fracaso y pasiones ocultas (Rodríguez Padrón 14). Muy cerca de esta poética se encuentran las novelas de María Luisa Bombal, en Chile. Esto dará paso a *Pedro Páramo*. Sin proponer influencias, la atmósfera fantasmagórica, infernal y gótica que Rulfo desarrolló en su novela y en sus cuentos se reitera, en buena manera, en la obra de Carlos Fuentes, sobre todo en la novelita que analizaremos, a pesar de la diferencia que existe entre el infierno seco y polvoroso de *Pedro Páramo*, similar al Aralu sumerio y al Tuat egipcio, y el infierno húmedo de *Aura*, que se asemeja al espacio infernal en *El*

lugar sin límites y que Isis Quinteros ha descrito atinadamente (1978). Esa humedad los hace asimilarse al Hades homérico.

Como ha destacado Isaiah Berlin, la búsqueda de esos lugares ominosos en la poética gótica surge como una reacción al clasicismo, y de la preeminencia de la razón como oposición a la emersión del sentimiento y de la emoción. Sin embargo, esa búsqueda del corazón y de lo sentimental implicó una introspección que culminó en la casa o en el edificio como metonimia del espacio de la melancolía y de la neurosis:

“Surge repentinamente una erupción violenta de la emoción, del sentimiento. Las personas comienzan a interesarse por los edificios góticos, por la introspección. La gente se vuelve súbitamente neurótica y melancólica [...]” (Berlin 25).

Acerca de esa formación del espacio gótico en las novelas románticas o en la novela negra, René Wellek y Austen Warren han señalado lo siguiente: “La descripción romántica trata de crear y mantener un estado de ánimo: la trama y la creación de personajes han de estar dominadas por el tono, por el efecto, de lo que son exponentes Anne Radcliffe y Poe” (265). Ese estado de ánimo aparece como elemento abrumador, como una filosofía que está relacionada con el mal desde el punto de vista de las religiones y, en gran medida, tiene que ver con la ruina inminente. Para Hinterhäuser, la razón de la conciencia de decadencia y la fascinación por la idea de la muerte responden a la impotencia de los artistas frente a la abrumadora era que parecía ahogarlos:

[...] quizás podamos llegar a una capa más profunda de la conciencia de la época. Nos referimos a la posibilidad de que tales concepciones e imágenes no fuesen sino el desahogo, mediante fantasías destructivas, del odio impotente de los artistas del fin de siglo hacia una nueva era que escapaba a su dominio. Destruían unas ciudades que se habían vuelto incomprensibles y hostiles, al mismo tiempo que creaban pálidas contrafiguras de decadencia, en las que pudiesen sublimar su marginación social [...] y desempeñar con resentimiento el papel de amos (64).

Según Linda Bayer-Berembaum, el gótico permite presentar la condición moderna e implica una intensificación de la conciencia (15). La relación de la estética de la novela gótica con la ruina, con la inminente destrucción, refiere un contacto con el pasado y con la decadencia. La preocupación por

la trascendencia se resuelve negativamente: el alma no puede ir al cielo. Las ruinas representan una reacción al deseo de presentar una realidad temporal; ese mundo en decadencia indica los límites del poder de la naturaleza sobre la creación humana. La muerte y la enfermedad sirven para reconocer el poder del tiempo y tratar de confrontar nuestra aniquilación. Las ruinas y los cementerios recuerdan la idea de la decrepitud humana, con lo cual se intenta resaltar la fugacidad de la vida. Curiosamente, esa poética de la decrepitud, de la ruina, implica la valoración de la vida incompleta o de la vida eterna: las ruinas góticas serían el punto de partida para recrear, mediante la imaginación, el objeto de la carencia, produciéndose la pugna entre Eros y Tanatos: “The very process of imagination enlargement is at the heart of the gothic expansion” (Bayer-Berembaum 28).

La ruina y la decadencia, también, expresan el repudio gótico por la belleza y la salud que privilegiaba la poética del clasicismo. La fascinación por la enfermedad y la descomposición representa la liberación de los confines de la belleza y de lo humano. La mente gótica contrapone lo débil y lo putrefacto, y la agresividad a la fuerza, al vigor y a la belleza. En ese sentido, hay una tendencia del gótico hacia lo grotesco. Se prefiere lo deforme sobre la base de la Fisiognómica (1775-78) de Johann Kaspar Lavater (1741-1801): la nariz larga y los ojos enormes, los dientes filosos y las manos grandes, son precisamente deformaciones de lo normal, de la realidad. La exageración de uno de los elementos de la belleza puede producir fealdad (caricatura). De hecho, Wolfgang Kayser utiliza en su libro la literatura gótica como ejemplo de su teoría (1964), y Sigmund Freud privilegia la literatura gótica para sus planteamientos acerca de lo siniestro.

Lo grotesco como categoría estética es, en un principio, repulsión de la ausencia de mimesis. Según Kayser, Vitruvio se quejaba en sus *Diez libros de arquitectura* de la nueva moda que privilegiaba la mezcla de lo humano con el mundo animal y vegetal, es decir, la falta de reproducción de la verosimilitud y realidad que ya Aristóteles resaltaba en su *Poética* (17-18). Esto es lo mismo que Horacio estipulaba en su *Epistula ad Pisones*: “Humano capiti cervices pictor equinam / iungere si velit et varias inducere plumas, / undique collatis membris ut turpiter atrum / desinat in piscem mulier formosa superne” (534). La unión de la cabeza humana con el occipucio del caballo, que a su vez posee plumas, o bien la unión de un pez con una mujer, dan como resultado el sueño de un enfermo, lo que para Vitruvio se define como *dislates* que no existen ni existirán jamás. Esos sueños de la

imaginación enfermiza se privilegian sobre la mimesis de la novela realista. El grotesco, pues, elimina las ordenaciones de la naturaleza, la normalidad y la simetría. En relación con la normalidad, el grotesco es la creación de un mundo oscuro y ominoso que, como destaca Kayser en el mismo lugar, para Alberto Durrero es similar al producto de los sueños, igual que sucede en el arte poética horaciana, salvo que para el autor de *Melancolía I* era mucho más lícito (18). El grotesco culminará en la narrativa neobarroca, cuya deformación discursiva se opone a las propuestas realistas e implica la crisis y fin de la modernidad, como señala Irlemer Chiampi (17).

En *Aura* y en cierta parte de las novelas que rescatan el gótico, lo ominoso se produce precisamente, en ese sentido, como lo explica Freud en el ensayo titulado “Lo siniestro”. Los seres y los temores se reprimen y se colocan en el inconsciente. Cuando esos temores o recuerdos retornan, el espacio adquiere las características amenazantes de lo siniestro (2489). Según el ensayo aludido de Genaro Pérez, no es solo Carlos Fuentes el único escritor latinoamericano que se vale de lo “uncanny”, de lo misterioso o de lo horroroso en su narrativa. Menciona, además, a García Márquez, a Jorge Luis Borges, a Isabel Allende, aunque se olvida de una novela como *El obsceno pájaro de la noche*, de Donoso (10-11).

Lo macabro, lo diabólico y lo tenebroso se funden en la poética de lo grotesco y de lo gótico del romanticismo como oposición a la estética del clasicismo, que se fundamentaba en las proporciones del arte griego a partir de las obras de Johann Joachim Winckelmann. Ese pandiabolismo es la experiencia de un mundo distanciado, como define Kayser el grotesco a partir de las obras de Peter Bruegel y El Bosco (37). El mundo trastornado que es el grotesco aparece en el infierno existencial del gótico, una deformación del mundo cristiano. En ese sentido, la novela gótica puede verse como una intensificación del género psicológico; los desórdenes mentales pueden ser interpretados como ruinas del espíritu. La mente gótica está fascinada por la psicosis. Así, la inestabilidad del mundo exterior está relacionada con el caos interior. Hinterhäuser va más lejos cuando afirma que la carga simbólica de la ciudad muerta se asimila a las sagas y viajes a los infiernos, aunque destaca que su análisis del tema en el fin de siglo decimonónico no satisface del todo esta tendencia (65). Para los efectos de nuestro análisis, sí me parece legítimo este viaje a los infiernos, precisamente porque la casa y la ciudad en gran parte de la novelística hispanoamericana asumen una modulación de espacio infernal y hasta apocalíptico, como he estudiado en otro lugar en relación con las novelas iniciales de Donoso (2002).

Según Roland Bourneuf y Réal Ouellet, el espacio puede llegar a ser la razón de la obra, integrarse al personaje, adquirir un aspecto opresor o laberíntico, contrapuesto a otros espacios de felicidad arcádica, elísea o paradisiaca: “El tema del laberinto refleja de manera evidente la angustia de los hombres ante un mundo en el que no encuentran su lugar” (144). Novelas como *Aura*, *El lugar sin límites*, *Pedro Páramo* y *Casas Muertas* reiteran la modulación de un espacio infernal en el cual el detritus se vincula con la caída de familias, clases sociales o épocas. El espacio laberíntico, infernal, apocalíptico y palúdico se convierte en el centro de la narración, llegando a fungir como un antihéroe, amenazador y letal.

En *Aura*, la ciudad permanece al margen como un poder amenazante y opresor. Su crecimiento alrededor de la casa ha opacado la luminosidad interior. Esto ya lo podemos notar, por ejemplo, en una novela de Charles Dickens, titulada *Casa por alquilar*, y en la narrativa de Faulkner. El vínculo entre Consuelo Llorente y ese lugar crea el espacio de pertenencia, permanencia, deterioro y misterio. También es el espacio de las esperanzas mágicas y maléficas. Se vislumbra la ciudad como un encierro, como una muralla que han ido alzando alrededor de la casa:

“Es que estoy tan acostumbrada a las tinieblas. [...] Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras” (29).

En la cita anterior se puede notar el vínculo entre la casa y el ser de Consuelo. Han construido alrededor de ellas y les han quitado la luz. Decir que no existe luz en el interior de la casa es similar a decir que no existe raciocinio en el interior de las conciencias que las habitan. Sin embargo, en relación con Felipe, la casa es el espacio de la oscuridad, de la inconciencia y, también, de la inocencia y de lo oculto. La penumbra es, para Consuelo y *Aura*, el espacio de la luminosidad, de lo descubierto. Ese privilegio de la oscuridad procede en el gótico de la oposición luz/sombras que los Padres de la Iglesia utilizaron, en un principio, para distinguir entre la Edad Media, era de luz por el advenimiento de Cristo, y la Antigüedad, época pagana. En el siglo XIV, Francisco Petrarca rescató la misma dualidad para distinguir entre la Edad Oscura, la Edad Media, y el Renacimiento. Para el autor del *Cancionero*, la luz es símbolo del conocimiento pleno de la Antigüedad. El barroco privilegió el claroscuro, mientras la Ilustración volvió a la pareja de opuestos para referirse a la razón y al conocimiento *versus* la

ignorancia y la irracionalidad. El vínculo con lo metafísico y con lo irracional en un espacio oscuro vino a ser, además, uno de los tópicos más importantes de la poética gótica, en tanto y en cuanto es oposición a la religiosidad cristiana, a la razón cartesiana y a la estética de lo sublime que presentó el clasicismo. Esas oscuridades fueron, a su vez, rearticulaciones del espacio ctónico, telúrico y sagrado de las religiones místicas. La mente humana se asimiló al infierno, es decir, al espacio de lo demoníaco, de lo condenable y atormentador. Para Witold Rybczynski, la relación entre la organización de la casa y la conciencia apareció a finales de la Edad Media cuando la casa fue metamorfoseada de lugar público en lugar privado (46-47). Esto fue característico de la narrativa realista, naturalista y gótica, como destaca Ellen Eve Frank en *Literary Architecture*, donde cita el texto *The Nature of Gothic*, de Ruskin, en el cual se establece el nexo entre las tendencias mentales de los arquitectos y los contornos de los edificios:

“[...] we shall find that Gothic architecture has external forms and internal elements. Its elements are certain mental tendencies of the builders, legible expressed in it; as fancifulness, love of variety, love of richness, and such others” (239).

Por otra parte, sobre la base del libro de Erwin Panovsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Frank señala la tendencia a relacionar la arquitectura con la literatura, sobre todo a partir del gótico medieval, en el cual se relacionaban los edificios con las *summae*. Esto nos lleva a plantear el problema de las similitudes, que, según Michel Foucault explica en *Las palabras y las cosas*, fue la forma privilegiada de lectura a partir del siglo XVI: se puede leer el cuerpo en el edificio y el edificio en el cuerpo (31). Aquí, la casa está llena de recuerdos, igual que la mente neurótica. Como destaca Karen Horney, “[...] el neurótico responderá con malevolencia a cualquier insinuación” (24), y esto puede observarse en las palabras de Consuelo. La amenaza neurótica se nota en la creencia de que ese encierro y esa ausencia de luz han sido un plan programado para que ella se vea obligada a vender la casa. Lo único que desde la ciudad irrumpe en la casa son los ratones, animales góticos, así como en la mente de Felipe persisten los gatos, también animales relacionados con las brujas. Por otro lado, a la ciudad amenazante se opone la Ciudad de Dios que invoca la magia de Consuelo, en una especie de apocalipsis que restituya el tiempo del maleficio: “Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo!” (28).

Como oposición al progreso, la casa es el espacio del detritus, reescritura de la ciudad muerta, persistencia de un maleficio, de un tiempo detenido que envuelve en sus fantasmas a Felipe. Es, también, espacio psíquico. La irrupción de Felipe en la casa desde afuera implica el retorno desde la muerte y desde la inconciencia. Por otro lado, los olores que Edmund Burke proponía en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) como característicos de lo sublime, de lo gótico, “[...] olores penetrantes y hedores intolerables [...]” (64), están vinculados con la putrefacción, con el tiempo agónico y enfermizo, con el infierno húmedo y apocalíptico: “El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro” (14). La humedad persistente y el encierro se convertirán en rasgos ineludibles de este infierno, y elementos de la desintegración y de la muerte. Es el mundo del pasado que lucha por permanecer, pero es, también, el espacio mágico y gótico: “Ella colocará el candelabro en el centro de la mesa; tú sientes un frío húmedo. Todos los muros del salón están recubiertos de una madera oscura, labrada al estilo gótico, con ojivas y rosetones calados” (24). Un poco más adelante, se reiterará el estilo gótico de la casa: “[...] el respaldo de madera de la silla gótica [...]” (26). Los íconos demoníacos del grabado que se encuentra en el santuario de Consuelo aumentan el carácter maléfico del espacio gótico y tal parece que nos encontramos frente a un cuadro de El Bosco o de Bruegel, ejemplos del grotesco, según Kayser:

[...] los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos (27).

Ese detritus del espacio se extiende al cuerpo grotesco, envejecido y animalizado, y a la mente enloquecida de Consuelo. El cuerpo diminuto y descarnado se describe como un antro en el cual se interna el misterio de los ojos verdes que se reiteran en *Aura*, la mirada solipsista, sinónimo de protección y de acecho:

Cuando vuelves a mirar a la señora, sientes que sus ojos se han abierto desmesuradamente [...], de manera que sólo el punto negro de la pupila rompe esa claridad perdida, minutos antes, en los pliegues

gruesos de los párpados caídos como para proteger esa mirada que ahora vuelve a esconderse –a retraerse, piensas– en el fondo de su cueva seca (18).

De hecho, la entrada en la casa equivale al contacto con la mente maléfica de Consuelo. Del mismo modo, es la internación en la mente inocente de Felipe, una especie de solipsismo que implica el descenso al infierno. El grotesco corporal, que está en función de resaltar lo gótico, lo sublime, contrasta con la belleza kantiana y burkeana de Aura, y retoma la escultura gótica como referente: “[...] delgada como una escultura medieval: las piernas se asoman como dos hebras debajo del camión, flacas, cubiertas por una erisipela inflamada [...]” (27). La disminución y deformación del cuerpo acumulan la visión de lo sublime que menciona Elio Franzini cuando destaca que “[...] lo sublime no toma en consideración la exigencia estética de la proporcionalidad: es precisamente ese «estar fuera» de toda proporción lo que permite que el individuo revele su libertad (también social) y se vea confinado a sí mismo” (123). En *Aura* se revela lo siguiente: “Tú la tomas de los codos, la conduces dulcemente hacia la cama, te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una niña, doblada, corcovada, con la espina dorsal vencida [...]” (28). El detritus del cuerpo y del lugar también se extiende a los manuscritos de la historia del General Llorente: “LEES ESA MISMA NOCHE LOS PAPELES AMARILLOS, escritos con una tinta color mostaza; a veces, horadados por el descuido de una ceniza de tabaco, manchados por moscas” (30). El “[...] capricho deformado de la anciana [...]” (30) se resuelve como la voz narrativa de la novela que estamos leyendo. De hecho, el discurso es una especie de guía que trastorna la realidad ciudadana de Felipe y lo sume en el pasado “paradisíaco” del General, como si fuese su propia conciencia. También es la voz del maleficio, del conjuro, como destaca certeramente Carmen Vázquez Arce: “El tú, es la forma del conjuro, la forma en que Fausto evoca a Mefistófeles. De manera que, en este sentido, el punto de vista está en función del elemento fantástico” (43). Nos encontramos ante el misterio de la transformación del lector en el personaje de la narración. Al leer los papeles amarillentos y manchados por las moscas, Felipe se percata de su verdadero ser, del maleficio al que está ligado. La lectura está marcada por la terrorífica enseñanza de un deber maléfico que deforma y distancia el mundo normal. Eso es el grotesco como lo entiende Kayser: “[...] *la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en*

el mundo” (228). Este vínculo con lo demoníaco causa lo sublime como lo entiende Burke: “[...] todo lo que es de algún modo terrible o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir” (29). En este caso, Felipe se encuentra en un laberinto psíquico que coincide con las imprecisiones temporales. El tiempo funciona como un viaje a los infiernos cuando la persistencia del pasado en los manuscritos culmina por revelar lo siniestro, la recuperación de la conciencia atormentadora o la imaginación enfermiza modulada en el discurso mágico de Consuelo y en la crónica francesa donde persiste la realidad de los personajes en un aura de misterio. Ese proceso de lectura coincide con la entrada en la casa, en la mente de la bruja y en la mente del neófito. En ese sentido, coincide con la bajada al infierno y al laberinto como formas de conocimiento. La deformación de la realidad de Felipe en las afirmaciones de Consuelo va desgajando el mundo ciudadano y sumiéndolo en la mortandad de la casa. De hecho, la casa lo va acostumbrando lentamente al mundo que le pertenece. El jardín y los gatos que Felipe percibe y enuncia dejan de existir paulatinamente para convertirse en el jardín del pasado y en los gatos del maleficio. Precisamente, la eliminación del jardín en la casa, gracias a la construcción en derredor, coincide con la supresión de la noción de “jardín” en la mente de Felipe; pasa a formar parte de la casa detritica y del pasado:

- ¿Podría visitar el jardín?
- ¿Cuál jardín, señor Montero?
- El que está detrás de mi cuarto.
- En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa.
- Pensé que podría trabajar mejor al aire libre.
- En esta casa sólo hay ese patio oscuro por donde entró usted. Allí mi sobrina cultiva algunas plantas de sombra. Pero eso es todo (32-33).

Estas inestabilidades llevan a Felipe a hurgar la vida de Consuelo y de Aura a través de los manuscritos, elemento importante de la narrativa gótica, sobre todo en *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potoki. La incongruencia de los datos históricos es similar a las que presenta Faulkner en “Una rosa para Emily”, donde, también, la casa del encierro, rodeada por el adelanto, subsiste como la casa de Consuelo:

Los garajes y las desmontadoras de algodón, invadiéndolo todo poco a poco, habían hecho desaparecer hasta los nombres augustos de aquel barrio; sólo subsistía la casa de Miss Emily, que elevaba su terca y coqueta decrepitud por sobre los carros de algodón y los surtidores de nafta, ofendiendo a la vista (351).

Por otro lado, el misterio de Aura ante Felipe es la posibilidad de que ella esté encerrada en esa casa vieja y sombría, siendo víctima de su tía. Sin embargo, las reiteraciones de objetos y rasgos entre la anciana y la joven, entre la realidad y la magia, entre la vigilia y el sueño, crean el laberinto fantasmagórico en el cual va encerrándose Felipe. Las imágenes oníricas irrumpen como una premonición de lo siniestro que encontrará en su conciencia, en la casa y en los manuscritos. Existe una continuidad entre los sueños y los maleficios de la bruja, que, en el fondo, son los deseos del General Llorente. Los ojos verdes de Consuelo fueron la perdición del General, así como los ojos verdes de Aura son la perdición de Felipe. El General ha descrito cómo Consuelo había incurrido en el ritual de martirizar a unos gatos y eso le pareció excitante. Se trataba de una fórmula mágica para incrementar la pasión sexual: “[...] *parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta maniere a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique...*” (41). Esa imagen permanente del eros del General se convierte, finalmente, en la visión siniestra que culmina por atormentarlo en su nueva forma de vida rejuvenecida. Como una especie de venganza, Consuelo ha intentado encontrar la forma de oponerse a la vejez y a la muerte. La locura de Consuelo colinda con el mundo mágico y onírico; pero, en el fondo, estamos ante el deseo del General, ahora recuperado para atormentarlo: “SABES, AL CERRAR DE NUEVO EL FOLIO, QUE POR ESO vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida” (42). Así, el infierno existencial coincide con la esquizofrenia y con la neurosis. Felipe tiene que convencerse de que Consuelo ha enloquecido; sin embargo, nos encontramos ante su propia alienación. *Aura* es el encuentro con los fantasmas de la conciencia atormentada por lo macabro y el anhelo de lo eterno maléfico, característico del gótico literario: “Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño que es tu única salida, tu única negativa a la locura” (43).

Fuentes está cerca del problema del doble, pero lo resuelve de manera magistral al presentarnos la irrupción de un joven aparentemente extraño en el mundo mágico de la dualidad Consuelo/Aura, que debe coincidir con la dualidad General Llorente/Felipe Montero. El General ha muerto; sin

embargo, Consuelo/Aura lo han hecho resurgir, inconsciente, para rejuvenecer sus deseos y acceder a la venganza femenina, como una especie de Novia de Corinto. Esto se opondría a lo que plantea Genaro Pérez en relación con la inserción de la misoginia medieval a partir de *El Corbacho*, del Arcipreste de Talavera, y la presencia del súcubo, el demonio que encarnaba para tener comercio camal con los varones (14). Me parece que Fuentes está más cerca de la tradición del cuento de Goethe, “La novia de Corinto”, en el cual la mujer retorna desde la muerte para amar eternamente a su amante. De hecho, esta rearticulación de la tradición antigua es un grotesco del amor eterno romántico. En *Aura*, es el amante quien retorna, sin saberlo, para percatarse de su propia creación. El doble, ahora, se convierte en motor de la irrupción de lo siniestro. El deseo, como en el cuento de Goethe, promueve el retorno desde la muerte de una juventud que se transforma en lo terrible, pero se revierte en su propia personalidad:

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. [...] esa tristeza vencida te insinúa, 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 (51).

La historia de Consuelo y del General Llorente se precipita en la impotencia y en el anhelo de preservar la belleza, de ir contra Dios. En ese sentido, las imposibilidades del General promueven la búsqueda mágica de Consuelo, la imaginación enfermiza. El General no cree en el poder de los brebajes y de las plantas que Consuelo cultivaba en el jardín; sin embargo, ella piensa que la ayudarán a concebir y a perdurar, hasta que logra, según los manuscritos, encarnar a Aura, así como llega a encarnar a Felipe y convencerlo de su incredulidad, cuando se percata de que él es quien está en las fotos del General: “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” (58).

Esta afirmación podría coincidir con la conciencia profunda de Felipe, cuyos contenidos reprimidos retornan para atormentarlo. Llegamos al final de la novela con el encuentro de la unión entre Aura y Consuelo. La desagradable experiencia de Felipe está modulada sobre la base de la leyenda de la Novia de Corinto, contada por Flegón en los tiempos de Adriano, que se reiteró en los siglos XII y XVI. De hecho, el epígrafe que Fuentes extrae

de la fabulosa *Historia del satanismo y de la brujería* de Jules Michelet destaca la muerte del hombre sobre el pecho de la hermosa mujer llamada bruja. La cita de Michelet resalta el poder imaginativo de la mujer como una forma de libertad, la imaginación enfermiza que el General Llorente recalca en relación con Consuelo:

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... (9).

De hecho, en la historia de Michelet, la mujer traba un conocimiento personal con las flores que se relacionan con la idea de que Satanás asciende por ellas, quizás reminiscencia del mito de Eros y Perséfone que narra el pseudo Homero en el *Himno a Deméter*. El maleficio de los gatos es, también, un ritual antiguo de la fiesta de San Juan en que quemaban gatos encadenados. Según Michelet, la Edad Media vistió la historia de Flegón del grotesco diablo Venus, del anillo encantado que le permite apoderarse del joven (27). Fuentes participa de esa tradición y la rescribe en *Aura* a partir del doble. Janet Pérez ha relacionado esta novela con la triple diosa lunar (1988), igual que Aida Elsa Ramírez Mattei (1990); sin embargo, habría que matizar que la benevolencia de la antigua diosa en nada se relaciona con esta historia. Estaríamos cerca de las rearticulaciones de las religiones místicas, de la diosa madre transformada en la “bruja”, esposa del cabrón de los aquelarres, que sería la visión negativa del dios carnudo (Dummuzi, Tammuz, etc.).

En la novelita de Fuentes, quien se ve aterrado es el que regresa del más allá, víctima de la imaginación enfermiza en la cual no era capaz de creer. La imaginación de la bruja coincide con la entrada a la casa, a los textos del General y a la novela misma, cuyo final destaca el grotesco del cuerpo decrepito que le hace percatarse de su regreso: “[...] verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...” (61). En ese momento, el grotesco se convierte, como en la literatura fantástica que propone Tzvetan Todorov, en el motivo de la incertidumbre (24) y de lo sublime. Estamos ante la modulación del espacio infernal existencialista que se vincula con la ontología. Felipe no puede acceder al aura de la juventud anhelada y se

queda con el consuelo de la decrepitud. Queda la esperanza de la débil imaginación enfermiza y la desolación de la ciudad muerta en el espacio infernal de la casa que coincide con la mente atormentada de Felipe Montero, con lo siniestro como lo explica Freud. En Fuentes, el solipsismo se traduce en reacción contra la mimesis tradicional del México de la modernidad, y el gótico cumple la función de exaltar su desaparición mediante la alienación.

Finalmente, la ciudad muerta, extensiva a la casa y a la mente esquizofrénica, funciona en esta novela como antagonista de la ciudad progresista que se va desintegrando en la mente del personaje. En ese sentido, la casa es espacio de lo ominoso, del infierno existencial, de lo fantástico. Fuentes ha aprovechado la herencia del gótico para adentrarnos en las contradicciones que la novelística hispanoamericana de esos años ha estado experimentando: la pugna entre la expresión de la historia externa, de corte positivista, y la historia personal de la conciencia interna, los monstruos a los que se refería Ernesto Sábato en *Hombres y engranajes* (1941) del siguiente modo: “Así como ciertos monstruos sólo pueden ser entrevistados en las tinieblas nocturnas, la soledad de la criatura humana se tenía que revelar en toda su aterradora figura en este crepúsculo de la civilización” (18). Sin embargo, lo aterrador consiste en la percepción de que los monstruos no son elementos externos al ser, sino que emanan precisamente de la conciencia y tienen la capacidad de transformar la realidad aparente en la realidad crítica de la ambivalencia y de la imaginación enfermiza.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*. Traducción de Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990.
- Bayer-Berembaum, Linda, *The Gothic Imagination: Expansion in Gothic Literature and Art*. Londres: Associated University Press, 1982.
- Berlin, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*. Traducción de Silvina Marí. Madrid: Taurus, 1999.
- Bourneuf, Roland, y Réal Ouellet, *La novela*. Traducción de Eric Sullá. Barcelona: Ariel, 1989.
- Burke, Edmund, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción de Menege Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2001.
- Chiampi, Irleamar, *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- Cortázar, Julio, "Teoría del túnel". *Obra crítica I*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Donoso, José, *El lugar sin límites*. Barcelona: Plaza & Janés, 1994.
- Faulkner, William, "Una rosa para Emily". *Antología de lecturas de misterio y de terror*. Ed. Augusti Bartra. Sin traductor. Barcelona: Medinacelli, 1978, 251-261.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1997.
- Fuentes, Carlos, *Aura*. México: Era, 1986.
- , "On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura". *Autumn* 57 (1983): 531-543.
- , *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1980.
- Frank, Ellen Eve, *Literary Architecture (Essays Toward a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James)*. Los Angeles: University of California Press, 1979.
- Franzini, Elio, *La estética del siglo XVIII*. Traducción de Francisco Campillo. Madrid: Visor, 2000.
- Freud, Sigmund, "Lo siniestro". *Obras completas*. Traducción Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974.
- Goethe, Johann Wolfgang, "La novia de Corinto". *El libro de los vampiros*. Traducción de R. Cansinos Assens. México: Fontamara, 1987.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo: Figuras y mitos*. Traducción de María Teresa Martínez. Madrid: Taurus, 1980.
- Horacio, *Sátiras, Epístolas y Arte poética*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra, 1996.
- Horney, Karen, *La personalidad neurótica de nuestro tiempo*. Traducción de Ludovico Rosenthal. Barcelona: Paidós, 1993.
- Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco*. Traducción de Ilse M. Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964.
- Michelet, Jules, *Historia del satanismo y de la brujería*. Traducción de Estela Canto. Buenos Aires: Editorial Dédalo, 1989.
- Náter, Miguel Ángel, "El espacio apocalíptico en las novelas iniciales de José Donoso". Tesis doctoral. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 2002.
- Otero Silva, Miguel, *Casas muertas*. Bogotá: La oveja negra, 1986.
- Pérez, Genaro J., "La configuración de elementos góticos en *Constancia, Aura y Tlactocatztine, del jardín de Flandes*, de Carlos Fuentes". *Hispania* 80. 1 (1997): 9-20.
- Pérez, Janet, "The Triple Lunar Goddess in *Aura* and in *Flemish Garden*". *The Review of Contemporary Fiction* 8. 2 (1988): 198-197.
- Quinteros, Isis, *José Donoso: una insurrección contra la realidad*. Madrid: Hispanota, 1978.
- Ramírez Mattei, Aida Elsa, "El nivel mítico-simbólico de lectura en la narrativa de Carlos Fuentes". *Revista de Estudios Hispánicos* (Universidad de Puerto Rico) (1990-91):237-245.

- Rodríguez Padrón, Jorge, "Introducción". Arturo Azuela, *El tamaño del infierno*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Rybczynski, Witold, *La casa (Historia de una idea)*. Traducción de Fernando Santos. Madrid: NEREA, 1989.
- Sábato, Ernesto, *Hombres y engranajes*. Madrid: Alianza, 1941.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. México: Premia Editores, 1987.
- Vázquez Arce, Carmen, "Aura". *Surcos* 1 . 1 (1970): 38-44.
- Wellek, René y Austen Warren, *Teoría literaria*. Traducción de José María Gimeno. Madrid: Gredos, 1962.

RESUMEN / ABSTRACT

Este ensayo se acerca a la novela *Aura*, de Carlos Fuentes, para explorar la reescritura del gótico y, sobre todo, la relación de la ciudad muerta o del pueblo abandonado, desde la perspectiva del espacio apocalíptico, entendido como la paralela desintegración de los espacios, de los cuerpos y de las mentes. El deterioro de la casa, en contraste con el adelanto tecnológico, se vincula con el cuerpo decrepito de la anciana Consuelo. La oscuridad del interior del edificio es correlato del oscurantismo y de la brujería, que producirá la alienación de Felipe Montero. Sobre la base de lo grotesco como lo expone Wolfgang Kayser, y de lo siniestro como lo propone Sigmund Freud, se pretende resaltar la importancia de *Aura* en la tradición novelística hispanoamericana que intenta presentar una narrativa disidente en relación con la novela del progreso y del adelanto tecnológico. En esa tendencia se incluyen, además, novelas como *El lugar sin límites* de José Donoso, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Casas muertas* de Miguel Otero Silva

This essay represents an approach to the novel of Carlos Fuentes' Aura, a novel which explores the re-writing of the gothic, and above all, the relation of the dead city to the abandoned town, in the perspective of the apocalyptic space understood as the parallel disintegration of the space, of the bodies and the minds.

The deterioration of the house, in contrast to the technological progress, is linked to the decrepit body of the old woman, Consuelo. The dark within the building correlates to the obscurantism and witchery that will lead to the alienation of Felipe Montero. On the basis of the grotesque as expounded by Wolfgang Kaiser, and the sinister, as propounded by Freud, the idea is to emphasize the significance of Aura in the Hispanic American tradition, which proposes a dissident narrative against the novel of progress and technological advance. This tendency also includes novels like J. Donoso' El lugar sin límites, J. Rulfo's Pedro Páramo, and M. Otero Silva' Casas muertas.