

## PROCESOS DE EMBRUJAMIENTO Y ESTRUCTURA NARRATIVA EN "AURA"

*Eduardo Thomas y Guillermo Gotschlich*

El mundo que presenta Carlos Fuentes en su novela *Aura*, tiene una de sus bases de sustentación en la oposición entre centro y periferia. La estructura del espacio y los desplazamientos de los personajes, ya muy tempranamente en el relato manifiestan esta oposición.

El protagonista de *Aura*, Felipe, se moviliza desde la periferia de Ciudad de México —donde arrastra la vida de un alienado, frustrado profesor de historia— hacia el centro de la misma. El centro de la ciudad se caracteriza porque una máscara de modernidad recubre a la arquitectura colonial primigenia.

El traslado del personaje desde la periferia al centro de Ciudad de México, se motiva en su lectura de un aviso periodístico que le ofrece la oportunidad de trabajo mejor remunerado, más tranquilo y sedentario. Se dirige a la residencia de la emisora del aviso, la casa de la inquietante anciana Consuelo.

La oposición periferia-centro de la ciudad, aparece como fundamento de un desplazarse del protagonista desde un medio contemporáneo, caracterizado por una vida alienante llena de frustraciones (económicas, profesionales), hacia otro que se caracteriza por la conservación de lo originario colonial mexicano, que es algo esencial permanente, bajo una apariencia externa, superficial de cambio modernizante. La misma numeración de las casas manifiesta lo insustancial de los cambios:

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

924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonolas no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezontlé, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada del barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca”<sup>1</sup>.

Encontramos aquí, entonces, una nueva oposición: “apariencia actual de modernización / realidad originaria permanente”. Incluso el número de la casa que busca Felipe, una vez encontrado, parece corroborar esta oposición:

“... miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, *antes 69*” (p. 11).

Ha cambiado el número de la casa para los efectos oficiales: por ejemplo, para el aviso en el diario. La fachada de la casa, en cambio, mantiene el número viejo como signo de una realidad cerrada, circular, de la cual el número nuevo es sólo una máscara.

Cuando Felipe Montero abre la puerta de la casa, en el relato comienza a manifestarse una nueva oposición que puede interpretarse como una variante de las dos propuestas anteriormente: “fuera - dentro”.

“... antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga pila 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” (p. 12).

El protagonista de *Aura*, pues, se moviliza desde una periferia hacia un centro; desde el predominio de una realidad superficial, hacia el predominio de una realidad esencial y original; desde un caos indiferenciable exterior, hacia una realidad unitaria, circular, invariable, interior, que se encuentra simbolizada en el número de la casa, “69”.

El segmento del relato que entrega el desplazamiento del personaje desde la periferia hasta el centro de la Ciudad de México, constituye una “maquette” que prefigura el desarrollo total de la acción<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Carlos Fuentes. *Aura*. Ediciones Era, 1968 (cuarta edición). p. 11. En adelante, las citas remiten a esta edición.

<sup>2</sup>Cfr. Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, en *Discusión*. Bs. Aires, Emecé Editores, 1961.

## LA CASA

La casa de Consuelo, la anciana que publicara el aviso periodístico que decidió el destino de Felipe, se caracteriza por una permanente oscuridad. Su dueña explica racionalmente la penumbra por las construcciones en los contornos.

El relato mantiene permanentemente una focalización interna en relación al personaje: entrega sus percepciones, en las que resaltan detalles de la casa en penumbras, pero jamás configurando una imagen de la totalidad de la misma.

Este es uno de los factores que imprime un carácter onírico al relato<sup>3</sup>.

La casa de Consuelo se fundamenta en una nueva polaridad, existente entre el zaguán y la recámara en el tercer piso que la anciana asigna a Felipe, ambas comunicadas por escaleras con el segundo nivel, en el que se encuentran las habitaciones de Consuelo y su sobrina Aura, el comedor y la cocina. Debe agregarse la existencia hipotética de un patio, aquél que divisa (o cree divisar) Felipe desde el tragaluz de su recámara para contemplar una quema de gatos vivos.

En el zaguán reina la más absoluta oscuridad. En él percibe Felipe, al entrar a la casa, olor a plantas y humedad. Más tarde comprobará, al descender otra vez con una luz al zaguán, que las plantas allí cultivadas son belenio, dulcamara, gordolobo, evónimo.

La recámara de Felipe, en cambio, es la única habitación de la casa con luz natural y abundante: un inmenso tragaluz la abre al cielo. Es también la única habitación en que se menciona la existencia de un espejo.

Las características anotadas hacen plausible una aproximación entre la casa de Consuelo y el estudio fenomenológico de la casa que realiza Bachelard<sup>4</sup>.

La recámara de Felipe es asimilable a la función que Bachelard asigna al desván. Según este autor:

“... se puede oponer la racionalidad del tejado a la irracionalidad del sótano (...) hacia el tejado todos los pensamientos son claros (...). Con los sueños en la clara altura estamos, repitámoslo, en la zona racional de los proyectos intelectualizados”<sup>5</sup>.

Basta observar que, desde el momento en que sube Felipe a la recámara, por primera vez, guiado por Aura, su actitud co-

<sup>3</sup>Cfr. G. Bachelard, *Poética del Espacio*. F.C.E. México, 1965.

<sup>4</sup>Op. cit. “La casa del sótano a la guardilla”, pp. 35 y ss.

<sup>5</sup>Id. pp. 51-52.

responde a una racionalización de su decisión de quedarse a vivir en la casa:

“... tú piensas en el sueldo de cuatro mil pesos, el trabajo que puede ser agradable porque a ti te gustan estas tareas meticolosas de investigación...”.

Lo que piensa Felipe es cierto en cuanto realidad objetiva. Pero sus pensamientos ocultan su motivación profunda para quedarse a vivir allí: momentos antes ha sido fascinado irresistiblemente por el poder de los ojos verdes de Aura. Esta intelectualización de su circunstancia la realiza precisamente mientras asciende la escalera hacia la recámara.

En general, todas las actitudes de Felipe en su recámara corresponden a procesos racionales. En ese espacio sigue siendo Felipe Montero, el profesor de historia, con sus ambiciones, apetitos y frustraciones. En una palabra, en esa recámara sigue teniendo nexos con el exterior de la casa.

Allí se mira al espejo; recorre sus facciones con las manos; nombra, enumera, ordena; lee, enjuicia e interpreta los manuscritos del General Llorente, el marido difunto de Consuelo, extrayendo de ellos racionalmente las conclusiones respecto de la realidad que vive en esa casa. Incluso, en su recámara decide no trabajar en la traducción de los manuscritos del marido muerto de Consuelo, para dedicarse a su investigación personal respecto de la unidad de los procesos de la Conquista Americana.

Al ver a Aura en la cocina sacrificando un macho cabrío y luego a la anciana Consuelo realizando simultáneamente los mismos gestos que la joven en el acto ritual, Felipe sube a encerrarse a la recámara:

“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 la espina helada, de tu certeza: si algo o alguien entrara, no podrías resistir, te alejarías de la puerta, lo dejarías hacer. Tomas febrilmente la butaca, la colocas contra esa puerta sin cerradura, empujas la cama hacia la puerta, hasta atrancarla, y te arrojas exhausto sobre ella...” (p. 41).

La recámara es refugio contra el resto de la casa, que es agresión, peligro. En ese cuarto se plantea el problema de la pertenencia, de la identidad, de los proyectos de realización personal. La recámara es el refugio de la razón contra la ruptura de los órdenes racionales en el resto de la casa.

Antes del descenso al zaguán, previo a la misa negra en la pieza de Aura, sin embargo, la recámara está oscura, porque es de

noche. Coincide este momento con la anulación momentánea de la voluntad razonante y de los nexos con el mundo exterior en el protagonista.

Al otro día, en cambio, sube a la recámara desde la habitación de Aura, bajo el impulso de sus costumbres tradicionales y externas: va a afeitarse y bañarse. Trata de analizar, de racionalizar la identidad de movimientos y gestos entre las dos mujeres; de comprender intelectualmente la relación establecida entre él y Aura. Lo más significativo, trata de convencer a Aura para que se vayan de esa casa a vivir juntos en otro lugar.

Es en su recámara donde recibe y percibe avisos de que debe abandonar la casa: la interpretación del sonido de la campana que toca Aura.

Es en esa habitación, por último, que Felipe descubre la verdad última, al leer el tercer manuscrito y contemplar las fotografías que extrajo del cofre de Consuelo.

Dentro de este contexto, la irrupción de Aura en esa recámara la noche que poseyó a Felipe, constituye una invasión de la planta baja en ese espacio iluminado. Lo mismo puede afirmarse de los sueños. Coinciden estos hechos con el oscurecimiento nocturno de la recámara, que entonces se iguala al resto de la casa.

El zaguán, en cambio, posee características correspondientes al sótano en el esquema de Bachelard<sup>6</sup>. El sótano, según este autor:

“... es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos; en él se encuentra la irracionalidad de lo profundo”<sup>7</sup>.

Sabemos que en ese zaguán reina una oscuridad total, en oposición a la luminosidad de la recámara. Allí se cultivan hierbas hipnóticas, fuentes del poder de Consuelo, la bruja. Es ahí donde habitan las fuerzas naturales que, ordenadas por Consuelo, originan el destino de Felipe.

Al zaguán desciende Felipe antes de las fases definitivas de su proceso de embrujamiento: la misa negra y la lectura del tercer manuscrito. Lo hace de noche, cuando la oscuridad es total en toda la casa, incluso en la recámara.

La polaridad buhardilla-zaguán, entonces, corresponde a la

<sup>6</sup>Op. cit. pp. 51 y ss. Hay, sin embargo, una diferencia sugerente: el zaguán de Consuelo es paso obligatorio para entrar y salir de la casa. En el umbral del mundo de Consuelo están las hierbas hipnóticas y sus poderes, el “ser oscuro”.

<sup>7</sup>Id. p. 52.

oposición entre los poderes de la razón y los de lo irracional, natural, esencial y profundo.

Entre el zaguán oscuro y la recámara iluminada, se ubica el segundo piso. En éste se encuentra el cuarto de Consuelo, centro de poder sobre toda la casa.

La bruja recibe su poder, de su conocimiento y dominio de la naturaleza<sup>8</sup>. Por eso su cuarto está comunicado directamente con el zaguán. Desde ese cuarto, expande la anciana su dominio al resto de la casa.

Si nos atenemos al relato, el cuarto de la anciana es un santuario:

“Entras diez minutos después al santuario de la viuda” (p. 38).

En él reina la oscuridad, pero tiene un gran número de luces veladoras e imágenes religiosas:

“Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, 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”. (p. 25).

Es el santuario de una bruja: un santuario cristiano al revés, en que los santos y fuerzas divinas aparecen tristes, sometidas, desvitalizadas, frente a la alegría, sensualidad y libertad de los demonios.

La bruja se encuentra en el santuario ante las imágenes, rebelde, aspirando a superar las contradicciones y el cerco de dolor:

“Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de La Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del arcángel, las vísceras conservadas en frascos de alcohol, los corazones de plata: la señora Consuelo, de rodillas, amenaza con los puños, balbucea las palabras que, ya cerca de ella, puedes escuchar:

—Llega, Ciudad de Dios ¡suena, trompeta de Gabriel! ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo! (pp. 25-6).

La pieza de Consuelo está comunicada con la de Aura. Si el cuarto de Consuelo es un santuario, el de Aura corresponde a la estructura y función de un altar: sencillo, carece del recarga-

<sup>8</sup>Cfr. Barthes: “La Sorcière” en *Ensayos Críticos*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1967. pp. 135-149.

miento barroco de la recámara de la viuda. La narración sólo nos informa, que la pieza de Aura es "también oscura, de paredes enjalbegadas, donde el único adorno es un Cristo negro".

Cuando Felipe ingresa por segunda vez a ese cuarto, lo hace para participar como víctima en el sacrificio de la misa negra que oficiará Aura como sacerdotisa. En esa oportunidad, los objetos (la cama, el crucifijo) y las personas (Aura) están rodeadas de una luz dorada que difumina los contornos.

El segundo piso es un espacio intermedio entre la recámara del tercer piso y el zaguán, también en lo que respecta a luminosidad. Sus tinieblas, normalmente, no son totales como en el zaguán. Permiten una visión limitada de ese espacio, luces artificiales (candelabros, veladoras), y luces de origen misterioso en alguna ocasión. En el desenlace, cuando el protagonista es absorbido definitivamente por el espacio de Consuelo, las tinieblas reinan sin contrapeso en el cuarto de la anciana.

Los contornos de la casa son difusos. El patio ya mencionado en que Felipe cree ver fugazmente una quema de gatos, jamás es visitado por él y Consuelo niega firmemente su existencia. Nada se sabe de los exteriores a que deben dar la cocina y otras dependencias. Del tercer piso, sólo se conoce la recámara de Felipe.

Si bien la oscuridad es explicada por Consuelo como proveniente de construcciones vecinas, lo cierto es que la narración no menciona tales edificios al describir la llegada de Felipe a la casa. Por el contrario, enfatiza la permanencia de la construcción colonial.

Dentro de este misterioso espacio, el protagonista sufre un desplazamiento que lo conduce desde su iluminada recámara del tercer piso, hasta la recámara de Consuelo, pasando por la habitación de Aura. En cada una de esas habitaciones se une con una mujer distinta —la sacerdotisa que oficia la misa negra es una mujer diferente, más madura que la que lo posee en su recámara—; sin embargo, las tres son la misma mujer.

#### CIRCULARIDAD DEL MUNDO Y FUNCIONES ACTANCIALES

El nivel actancial del relato de *Aura* ofrece aspectos de interés.

Se observará en las líneas que siguen las situaciones y relaciones de los personajes, de acuerdo a las categorías propuestas por E. Souriau<sup>9</sup>.

La perspectiva que ofrece el relato otorga a Felipe la función

<sup>9</sup>E. Souriau. *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*. Flammarion Editeur, 1950.

de Fuerza Orientada (Fo): El es el protagonista de la novela. Su perspectiva ordena las acciones.

Observando su evolución como Fo en el relato, puede constatar-se también una evolución en la función Bd. Comienza persiguiendo objetivos que representan una fuerte ligazón con el espacio periférico y exterior a la casa de Consuelo, con todo lo que representa en cuanto ser cotidiano y aparential, para luego progresar paulatinamente hacia una aterrada búsqueda en el plano metafísico, ya dentro de la casa de la bruja.

Inicialmente persigue una mejor remuneración y la consecuente realización como investigador. Posteriormente, Bd es Aura, que lo fascina. Adelantando la novela, Bd es socorrer a Aura, ayudarla contra la fuerza alienante de la anciana, que supone actúa negativamente sobre ella. Por este camino, llega a perfilarse como Bd llevarse a Aura a vivir fuera de la casa, abandonando a la anciana.

Que este último proyecto sea aceptado por Aura y postergado por el protagonista, que aduce deberes profesionales con la anciana para dilatar la huida, indica una contradicción entre el protagonista en cuanto Fo, que aspira a un Bd conscientemente, y el estado de embrujamiento que vive.

En los momentos finales de la novela, Felipe se esfuerza por conservar su identidad (toca y pronuncia el nombre de las cosas; se mira en el espejo; se palpa el propio rostro) y por conocer la verdad que vive (lectura angustiada de los manuscritos). Puede constatar-se la situación de permanente dependencia del protagonista: permanentemente el Arbitro (Ar) de la situación recae sobre una de las mujeres: Consuelo, la anciana, es quien le dará o no el trabajo; Aura puede acceder o no al amor, a la fuga; Aura es quien lo posee; es Consuelo quien le entrega los manuscritos.

Propone las siguientes funciones posibles para los personajes en una situación: Fuerza temática orientada; Bien deseado; Obtenedor deseado; Opositor; Arbitro de la situación y Ayudante. La fuerza orientada lucha por lograr el Bien deseado y entregárselo al Obtenedor deseado por ella. Existe un poder arbitral capaz de entregar el Bien deseado al Obtenedor deseado y también capaz de negárselo.

El Ayudante es una función interesada en solidarizar con alguna de las fuerzas o funciones inscritas en la situación. Un personaje puede asumir varias funciones. En una situación pueden no darse todas las funciones. El carácter dinámico de éstas hace variar las situaciones en el relato, impulsando su desarrollo.

Utilizaremos la siguiente nomenclatura: Fo, Bd, Od, Op, Ar, Ay. A la función Ay se le indica, agregándole un paréntesis, la función a que adscribe en cada caso. Por ejemplo, Ay (Fo); Ay (Fo Od), etc.

Cualquier proyecto que formule, encuentra siempre una situación ya dada desconcertante, en la que es otro quien da o niega el acceso al objetivo propuesto.

La absoluta soledad y desamparo de Felipe se expresa en la ausencia de toda solidaridad con él. Ningún personaje hace de ayudante a su función de Fo, salvo alguna extraña coquetería de Aura, que no significa, en absoluto, romper el cerco de incomunicación.

Es irónica la ausencia de opositor. En el hecho, Felipe cae en el abismo buscando y logrando sus objetivos: el trabajo, Aura. Y si desea ser investigador en historia y descubrir la unidad histórica de la Conquista Americana, en el hecho descubre, nada menos que la unidad de todo lo existente y la falsedad del tiempo y del cambio histórico.

Las mujeres no se le oponen, salvo en contadas ocasiones, sin importancia. Es buscando y hallando, que Felipe llega a donde desea Consuelo. Esta ironía se explica por el proceso de embrujamiento, en parte, y por la estructura contradictoria, circular del mundo.

Es precisamente al revelarse la realidad verdadera a los ojos del protagonista, al final de la novela, cuando se descubre que la perspectiva utilizada en la narración, que coloca a Felipe como Fo es sólo aparente.

La verdadera situación básica de la novela, que sirve de fundamento a la acción relatada, es manifestación de la realidad esencial, que hasta el desenlace permanece oculta, pero que está en todo momento insinuándose.

El personaje que realmente asume la función de Fo en la novela es Consuelo. Es ella la que desde un comienzo se está movilizandoy dinamizando la acción.

Desde esta perspectiva, la de Consuelo, Bd es reencontrar en Felipe a su marido muerto, el General Llorente. Od es ella misma.

En cuanto ella es Ar, puede constatarse que es una mujer que se basta a sí misma. En este sentido, el nivel actancial manifiesta un mundo circular y, por ende, cerrado: un solo personaje, Consuelo, es Fo, Od, y Ar: se destina a sí misma un bien. Además, si Aura es ayudante de Consuelo para adquirir a Felipe, es decir, Ay (Fo, Od, Ar), es cierto también que Aura es desdoblamiento de Consuelo.

El desarrollo de esta situación genera otra, de importancia en la novela.

Consuelo, para lograr el encuentro de Llorente en Felipe, debe primero lograr que Felipe encuentre su identidad verdadera, que descubra el ser unitario de lo existente.

De este modo, Consuelo se erige en Ar, que hace a Felipe Od del secreto de la unidad esencial del universo. Esta revelación, otorgada por Consuelo, hará renacer a Felipe en otro ser, en el que la bruja reencontrará a su marido muerto.

El poder de Consuelo parece ser absoluto.

Sin embargo, su poder tiene un límite. Aura, en cuanto desdoblamiento suyo y encarnación de su juventud, revela el sufrimiento, la angustia de la bruja cuando Felipe le pide que huyan de la casa de Consuelo hacia el mundo exterior. Dice Aura, refiriéndose a Consuelo:

“—¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí (...). Ella tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra...” (p. 51).

En última instancia, Bd de Consuelo es su juventud encarnada en Aura y en Felipe. Pero esto le exige sufrimiento, sacrificios, y la angustia de una contradicción que se expresa en las palabras de Aura: Consuelo es siempre “la otra”, a cuya repulsiva vejez le horroriza tener que regresar, volver irremediamente.

El dominio de la naturaleza, el conocimiento de sus secretos y de la unidad del universo, no implica la superación de las contradicciones esenciales, representadas en la bruja anciana, eternamente desdoblándose en la joven bella, y eternamente retornando a la condición unitaria.

#### LOS PROCESOS DE EMBRUJAMIENTO EN AURA

La señalada relación de la obra de Michelet y la novela *Aura*<sup>10</sup>, basada en el epígrafe tomado de *La Sorcière*, que precede al breve relato del escritor mexicano, ha sido considerado como una de las claves interpretativas más obvias de la novela. La relación entre ambos textos se puede verificar en aspectos importantes de las características de la bruja; sin embargo, en otros, afirmando Fuentes su narración en correspondencias analógicas, crea un mundo y una atmósfera progresivamente alucinantes en los que la extrañeza y el misterio permanentes cobran una realidad insospechada al final de la novela.

Desde los primeros contactos de Felipe con Aura y Consuelo, surgen de inmediato una serie de hechos inexplicables que, por las características del relato, el narrador no cuestiona o comenta

<sup>10</sup>Adriana García de Aldridge. “Fuentes y la Edad Media”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, N° 4, Madrid, 1975, pp. 191-205.

escasamente. Consuelo impone con tono imperativo y enérgico su dominio sobre Felipe, pero también con sutileza y conocimiento de la naturaleza masculina.

Apenas llegado, Felipe advierte que varias de sus decisiones han sido tomadas o están en vías de serlo, lo que torna imposible o estéril su réplica ante cualquiera de sus deseos. Aunque volveremos más adelante sobre este aspecto, conviene advertir que como hecho primordial, la llegada de Felipe a la casa de Consuelo y su presencia en ella constituirán un proceso de embrujamiento, afirmado en una serie de ritos que se reconocen en la seducción, proceso que se desarrolla en varias etapas; una quema de gatos, el sacrificio de un macho cabrío, una misa negra, para finalizar con el reconocimiento de Felipe en la identidad del general Llorente de quien reescribe sus memorias<sup>11</sup>.

Lo más significativo de la primera fase del embrujamiento, lo constituye la fascinación de que es objeto Felipe al aparecer Aura repentinamente en la pieza de Consuelo. Esto ocurre en los momentos en que la anciana ha decidido ya las fórmulas del contrato de trabajo de Felipe, quien duda ante la oferta, hasta el momento en que ve por primera vez a Aura. La seducción es, en este caso, una primera forma de anulación de la voluntad del joven historiador, quien sufre un impacto al ver los ojos verdes de Aura, mirada que provoca en él imágenes de un mar que fluye, se calma y agita. Felipe, perturbado y sin reflexión alguna, acepta el trabajo y la condición impuesta por Consuelo de vivir en la casa. Aquí comienza a desarrollarse, en forma sostenida, el proceso de embrujamiento que eludirá explicaciones discursivas en el texto para ofrecer, en la brevedad del relato, su sucesión permanente.

Los personajes femeninos, Consuelo y Aura, encarnan de manera muy definida las etapas de desarrollo de la bruja, recogidas por Michelet y señaladas por Roland Barthes en el prefacio de la edición de 1959 de *La Sorcière*<sup>12</sup>. Históricamente estas fases o estados de la bruja son tres y Michelet las verifica en el transcurso de la Edad Media hasta el siglo xvi.

En su primer estado, la bruja tiene como característica principal un comportamiento pasivo, es una mujer "delgada, débil, temerosa", destacándose su pequeñez y fragilidad. En la novela,

<sup>11</sup>Señalamos los ritos más importantes en la evolución del proceso de embrujamiento, pudiendo indicarse otros como, el toque de la campana por Aura; las cenas en que se ponen cuatro cubiertos, uno de los cuales representa sin duda al ausente general Llorente; las comidas de las cenas, siempre de riñones asados; las miradas de las mujeres.

<sup>12</sup>Op. cit. pp. 135-149.

algunos de estos rasgos son adjudicables a Consuelo y especialmente a Aura. La joven, al comienzo de la novela, es vista por Felipe como una mujer silenciosa, tímida, de baja estatura, joven, de veinte años. También Consuelo, en su juventud, fue descrita por el general Llorente, en términos similares. Felipe, al entrar a su cuarto por primera vez, ve “esa figura pequeña [que] se pierde en la inmensidad de la cama”.

Lo destacable en este caso, es que la primera fase de la bruja se relaciona con una primera etapa de la novela en que Aura, proyección de la voluntad de Consuelo y desdoblamiento de ella, ejerce un influjo inicial sobre Felipe con la mirada. Este rito tendrá su repetición posterior en las cenas, en las que extrañamente hay siempre cuatro cubiertos. Felipe es incitado subrepticamente a buscar o sentir la mirada. En la primera ocasión están en la mesa solamente Aura y Felipe. Este busca con insistencia los ojos de la joven que lo rehuye, no pudiendo retener en su memoria los rasgos de su rostro. El rito de la mirada tiene una variante en la cena del segundo día, en el que el proceso de extrañamiento se acentúa. Ahora es Consuelo quien fija los ojos insistentemente en Felipe, el que debe esforzarse por evitar la mirada “abierta, clara, amarilla, *despojada de los velos y arrugas que normalmente la cubren*” (p. 33)<sup>13</sup>. La intensidad del gesto cambia la faz de Consuelo; no es la expresión cansada de la anciana, sino una mirada penetrante y fuerte que inquieta a Felipe, quien debe hacer un esfuerzo por rehuirla. Esta viveza o fulgor es una característica de los ojos de la segunda bruja: “ahora son los ojos, de un amarillo maligno, sulfurosos, armados de miradas ofensivas, lo que Michelet llama *el fulgor*, que en él siempre es un valor siniestro”<sup>14</sup>.

En esta ocasión es cuando Felipe comienza a sorprender la identidad de movimientos de las mujeres, hecho que se repetirá en diversos momentos de la novela; su conciencia se hace cargo de la extraña relación de estos acontecimientos y, sobre todo, del sometimiento de Aura por Consuelo.

La dirección de estos sucesos, que ocupan todo el proceso de fascinación y seducción, conducen a someter, a través de una seguidilla de ritos, al personaje. El primer momento en que se le hace evidente la repetición de gestos entre Aura y la anciana es al terminar la segunda cena, situación reiterada que Felipe interpreta como una forma de dominio de Consuelo sobre Aura. A causa de esto se impone en él el deseo de liberarla. En rigor,

<sup>13</sup>El subrayado es nuestro.

<sup>14</sup>Roland Barthes, *op. cit.*, p. 141.

esto no es más que otra forma de sometimiento hacia Felipe. Este cree ejercer con celo su voluntad, pero en verdad se encamina, sin saberlo, a la sumisión y a la entrega. La presencia de Aura es la que continuamente le impondrá el dominio de muy diversos modos y por coincidencias extrañas. La pesadilla que sufre esa noche y en la que ve una mano descarnada con una campana, antecede al momento en que Aura, al despertar Felipe, está desnuda en su cama acariciándole la cabeza<sup>15</sup>.

Se produce así la primera posesión de Felipe, primer momento de la unión, en circunstancias en que éste carece de un absoluto dominio sobre su capacidad de decisión y voluntad.

En esta primera fase de la bruja encontramos, además, los primeros procesos de transformación que afectan a Aura y por los que también ha pasado Consuelo. En el relato la aparición de Aura coincide siempre con la presencia de un conejo llamado Saga, que se escabulle al llegar la joven<sup>16</sup>. La aparición y desaparición del animal hacen suponer que ocurre una transmutación en éste al aparecer Aura. Ambos son la compañía constante de la anciana, pero nunca se presentan juntos ante Felipe.

Este proceso tiene su mayor proyección en la segunda etapa o edad de la bruja, que se reconoce fundamentalmente en la transformación que experimenta Aura al promediar la novela; esto es advertido en los instantes previos a la misa negra en que es vista por Felipe, ya no como la joven de ayer, que "no podía tener más de veinte años", sino como "la mujer de hoy" de pelo negro, suelto, que "parece de cuarenta".

Barthes, en el prólogo citado, ve como característica de la segunda bruja, el ser "mujer alta y exuberante", su cuerpo "triunfante, expansivo", "los ojos de un amarillo maligno, sulfurosos", "la cabellera negra, serpentina, como la de la Medea antigua"<sup>17</sup>. La característica más destacable en esta nueva fase es lo exube-

<sup>15</sup>Aunque es Aura quien siempre hace sonar la campana para llamar a Felipe a comer, en el sueño la mano descarnada correspondería a Consuelo, que en otros pasajes de la novela muestra así su brazo, siempre en un ademán conminatorio. El llamado de la campana reúne a Felipe con las mujeres en el comedor y cada momento de éstos es una experiencia para el historiador por el conocimiento de nuevas situaciones y fundamentalmente porque es una de las muchas formas de ligarlo a Aura y Consuelo. Así se deduce de la extrañeza de las miradas, de la identidad de movimiento de las mujeres, de las cenas en que se come riñones y se bebe vino espeso, forma sutil de exaltar la sensualidad de Felipe y acrecentar su inclinación a Aura. La llamada, entonces, es otro rito que conduce a Felipe en el sentido que Consuelo previamente ha dirigido todo.

<sup>16</sup>Cfr. Adriana García, art. cit., p. 195.

<sup>17</sup>Roland Barthes, op. cit., p. 141.

rante, la manifestación actuante de lo natural en la mujer, capaz de desplegar todos sus poderes y vitalidad.

La mirada, el cuerpo y la actitud de Aura son ahora diferentes, todo su ser ha cambiado, permaneciendo en ella el color verde de sus vestiduras y de sus ojos:

“... algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura” (p. 45).

Felipe recuerda, en los momentos en que come solo por primera vez, que Aura lo ha citado a su recámara. Debajo de su servilleta hay una muñequita de trapo rellena de harina, que se escapa por un hombro. Felipe come mecánicamente cayendo en una “actitud hipnótica”, recordando una pesadilla reciente y sospechando, al acariciar la muñeca “una enfermedad secreta, un contagio”. Lo que intuye en cierto modo es el maleficio o sortilegio que representado en un muñeco, lo proyecta, desharinándose, es decir, desprendiéndose de sí mismo por obra de una voluntad ajena que guía a la suya. Terminada la cena, se dirige a la pieza de Aura.

La misa negra es el rito más importante entre las fases del embrujamiento y transformación de Felipe. Es un proceso lento y prolongado en el que se dan los pasos de una misa al revés<sup>18</sup>. El “al revés” es una característica ritual de las ceremonias demoníacas y así es presentado este rito en la novela. La misa, que rememora la muerte y resurrección de Cristo, se transforma en esta obra en sacrificio, crucifixión simbólica y resurrección de Felipe, que nacerá a una nueva vida o, más precisamente, a una nueva forma de identidad. De manera similar a Consuelo, Aura usa ahora ante Felipe el tono imperativo, realizando en el rito una verdadera posesión. La joven ha cambiado su actitud sumisa y se muestra como una mujer energética y de gran decisión, una verdadera sacerdotisa que somete a Felipe, sin oposición de éste<sup>19</sup>.

<sup>18</sup>Cfr. Adriana García, art. cit., p. 200. La autora explica, con citas textuales, la misa negra como la describe Michelet y en la que participaba un personaje llamado Felipe. En relación a la novela, señala la coincidencia de ese Felipe, nombre de Cristo, a quien la bruja decapitaría si lo tuviera en sus manos, y el personaje de la novela.

<sup>19</sup>Este cambio ya lo notó Felipe en la mañana de aquel día al encontrar a Aura en la cocina degollando un macho cabrío. Este sacrificio, también simbólico, muestra ya una conversión en Aura que “mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre... te mira sin reconocerte”.

La misa negra se realiza en la recámara de Aura, pieza desprovista de adornos, a excepción de un crucifijo negro ya mencionado. En el momento de iniciarse la misa, una luz de origen desconocido flota en el ambiente creando una "atmósfera dorada que los envuelve". Aura, mientras dirige miradas al crucifijo, lava los pies de Felipe, rito que tiene, entre muchos de sus sentidos en la religión cristiana, el de purificar a la víctima antes de ofrecerla en sacrificio a Dios, y en este caso, al demonio, en la concepción enrevesada de la misa negra<sup>20</sup>. Esto es posible interpretarlo así, ya que los actos de brujería, según explican Michélet y Barthes, son formas de pacto con el demonio, inclinación tempranamente notada en Consuelo.

Después del lavado de pies, Aura entona una cadenciosa melodía, coge a Felipe para bailar un vals y le "impone" un ritmo, forma de presión ejercida sobre él.

"... te toma de la mano, se prende unos capullos de violeta al pelo suelto, te toma entre los brazos y canturrea esa melodía, ese vals que tú bailas con ella, prendido al susurro de su voz, girando al ritmo lentísimo, solemne, que ella te impone, ajeno a los movimientos ligeros de sus manos, que te desabotonan la camisa, te acarician el pecho, buscan tu espalda, se clavan en ella". (p. 46).

La misa termina cuando Aura ha colocado una hostia entre sus muslos; Felipe, junto con comer la mitad cae en cruz sobre el cuerpo desnudo de la mujer que "se abrirá como un altar". En este caso se establece la "comunión" o "común unión" de la pareja, invirtiendo una vez más el sentido original que tiene en la misa cristiana. Esta unión con Aura va confirmando a Felipe el dominio que Consuelo tiene sobre la joven y, por lo tanto, sobre él. Además, como proyección ritual, Felipe es la víctima simbolizada en la hostia y que Aura "crucifica" en su cuerpo. El simbolismo de este rito, considerado el marco total de la novela, se ofrece como el cambio de una realidad actual a otra trascendente: la proyección final de Felipe transformado en "otro", al ser la reencarnación de Llorente, la existencia entendida como una unidad en la cual no existe el tiempo ni rigen las convenciones humanas.

Finalizado el acto, Consuelo aparece en la pieza y es vista por Felipe sentada en un sillón no advertido antes; Aura se dirige al rincón donde está la anciana y se sienta entre sus piernas colocando los brazos sobre sus rodillas:

<sup>20</sup>Vid. Diccionario Católico, Chicago, Illinois, Edición Barsa, 1969.

“... a los pies de la anciana señora Consuelo, que está sentada en ese sillón que tú notas por primera vez: la señora Consuelo que te sonríe, cabeceando, que te sonríe junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos te sonríen, te agradecen. Recostado, sin voluntad, piensas que la vieja ha estado todo el tiempo en la recámara”. (p. 48).

El proceso de fascinación termina y su significado reafirma la dirección inicial de las intenciones de Consuelo; junto con ello se corrobora la doble identidad y proyección de Consuelo en Aura, cómo la anciana anula la voluntad de Felipe y lo retiene por la magia de la sugestión de una mujer hermosa que se transforma.

El despertar de Felipe en la pieza, después de la misa negra, acentúa un marcado desconcierto e insatisfacción sentidos en el sueño, a la vez que le hace consciente la situación que perfila el final de la obra.

“... 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”. (p. 49).

Felipe, antes de leer el tercer manuscrito, se hace cargo de ser la proyección de otro. Al levantarse se baña, continuando ahora él un rito de purificación, y siente clarificada también en su conciencia, la doble identidad de Consuelo.

“...Y cuando te estés secando, recordarás a la vieja y a la joven que te sonrieron, abrazadas, antes de salir juntas, abrazadas: te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra”. (p. 50)<sup>21</sup>.

La misa negra es entonces la culminación de una serie de actos rituales realizados en la casa de Consuelo, que terminan con el sacrificio de Felipe, hecho que tiene su sentido en el paso a una realidad trascendente. También ha ocurrido en él un proceso de toma de conciencia acerca de este cambio o transformación

<sup>21</sup>La identidad de movimientos, que suscita curiosidad, extrañeza y decisión de liberar a Aura, tiene su máxima y más clara expresividad en el sacrificio del macho cabrío, en el que Consuelo es sorprendida por Felipe repitiendo los mismos gestos de Aura al degollar el animal. Lo que Felipe consideró dominio de la anciana sobre la joven no ha sido más que una variante de la fascinación y paulatino sometimiento ejercido sobre él mismo.

que prepararán la revelación final y definitiva de la realidad de su ser.

Las correspondencias más importantes y claras de estos sucesos se encontrarán en los ritos mencionados en los manuscritos de Llorente. Estos nos entregan aspectos importantes de la Consuelo joven y de su temprana preocupación por perdurar en su juventud y lozanía. Como consecuencia, la lectura del segundo y tercer manuscritos abrirán a Felipe el paso a la verdad esencial, a la verificación de la identidad de Consuelo y Aura y a la suya propia. La lectura del segundo manuscrito constituye un momento clave en la novela por la información que entrega. Al ser leído por Felipe, éste de inmediato extrae conclusiones acerca de la avanzada edad de Consuelo; sin embargo, lo más significativo es la afirmación de Llorente de cómo fue seducido por la Consuelo joven, a los quince años y el poder que sobre él ejerció su mirada y sus ojos verdes: "ce sont ses yeux vert que ont fait ma perdition".

La perdición para Llorente es, como en Felipe, sumisión a una extraña fuerza que se le impone. De la misma manera que la Aura joven y adulta, Consuelo tuvo en su juventud una mirada de ojos verdes, que condicionaron la voluntad de su esposo, y vistió también ropas verdes, color simbólico para la bruja que tiene la facultad de volver a mantenerla joven<sup>22</sup>.

El color verde es habitual en la vestimenta de Consuelo; esto es destacado por su esposo, como también la creencia de que ella será eternamente joven, pero no es establecido el modo de una relación directa por Llorente, sino como una constatación que parece alucinarlo: "Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años". (p. 39).

Otro rito aludido en el segundo folio es el sacrificio de los gatos, que hace Consuelo y que Llorente explica como una forma simbólica de hacer propicio el amor. El mismo sacrificio de gatos, quemados por Aura, encuentra aquí su explicación: es una forma de seducción de la cual es objeto el historiador. Nuevamente la correspondencia ritual relaciona de modo análogo las formas de sometimiento de Consuelo sobre Llorente y Aura sobre Felipe.

Un conocimiento y comprensión importantes, pero aún parciales de la verdad de Consuelo, es lo que Felipe logra captar en esta lectura. Al comenzar el siguiente capítulo (iv), sabe ya que Aura vive aquí "para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida" (p. 40).

<sup>22</sup>Cfr Adriana García, art. cit., p. 196.

La lectura del tercer manuscrito, que precede al sacrificio del macho cabrío y la misa negra, entrega la verdad definitiva de la realidad para Felipe: el reconocimiento de su verdadero ser. Se conoce además otra característica importante de Consuelo que la relaciona con la bruja de Michelet: la esterilidad de la mujer<sup>23</sup>. Llorente escribe con tono suplicante y dolido pidiendo a Consuelo conformidad con su destino. Más adelante se sabe cómo Consuelo intenta fertilizar su cuerpo por medio de brebajes, con la intención de encarnar a alguien. Bajo el efecto de los narcóticos afirma haberlo logrado y, posteriormente, dice que camina hacia su juventud. La persona encarnada será sin duda quien perpetúe su belleza y ésta evidentemente es Aura. En aquella ocasión Consuelo es encontrada por su esposo, delirando y gritando: "Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida" (p. 55).

Aura y Consuelo repiten así, una de las características esenciales que Michelet encuentra en la bruja: su relación con la Naturaleza. La bruja es aquella mujer que maneja los poderes que le proporciona el medio natural por el amplio dominio que tiene sobre él y porque conoce sus secretos. Barthes relaciona esto con el lugar en que vive la segunda bruja: "Muy distinto es el hábitat de la maga adulta: bosques de zarzas, landas con espinas, lugares erizados de antiguos dólmenes, el tema es aquí lo intrincado, lo enmarañado, el estado de una naturaleza que ha absorbido a la bruja, se ha cerrado sobre ella. A las atroces divisiones de la sociedad medieval (en su fase degradada) corresponde esta paradoja: el encierro de la bruja en el lugar abierto por excelencia: la Naturaleza"<sup>24</sup>.

Por este conocimiento de lo natural, la bruja es considerada como aquella mujer con poderes para sanar enfermedades y realizar sortilegios. Consuelo joven tenía un dominio y conocimiento considerables del uso de brebajes y cultivaba plantas con poderes especiales para ayudarse en sus propósitos. También Aura cultiva plantas en el zaguán oscuro de la casa. En las ocasiones en que Felipe pasa o baja a este lugar lo coge un extraño adormecimiento que antecede a un suceso importante<sup>25</sup>. Su efecto es evidente, pues coloca al personaje en una predisposición especial, de aceptación a los hechos por venir.

Si las analogías de la diégesis y la metadiégesis<sup>26</sup> se han ido

<sup>23</sup>Cfr. Adriana García, art. cit., p. 201.

<sup>24</sup>Roland Barthes, op. cit., p. 142.

<sup>25</sup>Por ejemplo, la primera entrevista con Consuelo, la misa negra.

<sup>26</sup>Vid. Gerard Genette, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972. (Cap. "La Voz").

repitiendo, la constatación final de Felipe será la más terrible y la más reveladora. Terminada la lectura del tercer folio, éste observa tres fotos: en la primera ve a un anciano vestido de militar y la fecha de 1894; una segunda fotografía de "Aura" "... con sus ojos verdes y su pelo recogido en bucles...", fechada en 1876, con dedicatoria y firma de Consuelo Llorente. Felipe reconoce el rostro de "Aura", vestida y peinada a la usanza de la época, pero ve la firma de Consuelo, cayendo en la cuenta de una realidad que no cuestiona y no comprende en toda su dimensión. Su ansiedad le ha hecho pasar de la lectura a las fotos; su intuición, remecida por la continuidad incesante de los ritos, no funciona como tal y le impide anticipar un desenlace o establecer hasta ese momento una definitiva relación de identidad entre las mujeres. La tercera foto es una toma muy posterior, pues "Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella..." (p. 56). Sin embargo, al ver la foto de Llorente, Felipe advierte que es igual a él y reconoce su propio rostro como una máscara que ha ocultado el suyo. Recobra de esa manera su imagen permanente, "verdadera", sintiendo que la transmutación lo pone más allá de su ser actual, en otra manifestación de su ser ya olvidada, pues el Felipe de ahora no es más que una máscara llevada durante veintisiete años:

"esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo ha cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado". (p. 57).

Felipe se resiste a perder su rostro y su ser actual, pero su existencia ha tomado una dirección inexorable. Las limitaciones humanas ya no existen para Felipe-Llorente; el tiempo "acordado a la vanidad humana" no rige para él, pues ha entrado en un tiempo "que ningún reloj puede medir".

Culmina así el proceso de embrujamiento, al conocer Felipe, en los manuscritos y fotografías, la verdad de su destino y de su nueva existencia. Es esta suerte de reencarnación la que anula toda imagen convencional del tiempo, como proyección trascendente hacia la unidad del ser. La doble identidad, tanto de Aura como de Felipe, correspondería en verdad a proyecciones de Consuelo y Llorente, que recuperan corporeizadas sus formas juveniles y completas.

La tercera etapa de la bruja, la bruja profesional, ya no actuante ni sacerdotisa, se encuentra en Consuelo, la anciana que dirige toda la fase de extrañamiento y alucinación de Felipe; "la bruja profesional es una mujer pequeña, pero maliciosa, fina y

oblicua, delicada y astuta”<sup>27</sup>. Todo esto hay en Consuelo, cuyo habitáculo es “la casa” y en ese lugar ejerce sus poderes. El intento de recuperar su juventud (tempranamente aludido en los manuscritos) y retener a Felipe, se cumplen en la duplicación de la identidad. Si ella crea a Aura a su semejanza, análogamente Felipe es una forma de concebir a Llorente. Este fue un militar mexicano nacido en Oaxaca, que estudió en Francia y peleó a favor de Maximiliano, el representante del emperador francés en México. Llorente fue, por lo poco que sabemos de él, un hombre reaccionario, convencional, cómodo, amigo del lujo y la pompa.

Felipe, su doble, es historiador; si Llorente hace o vive de alguna manera participando contra el desarrollo histórico de su país, Felipe “historiador, educado en la Sorbona”, quiere escribir un estudio histórico, unitario, de los descubrimientos y conquistas españolas en América. Si acepta vivir bajo los caprichos de la anciana, lo hace para ganar un sueldo que le permita dedicarse a escribir su obra.

Lo que Felipe no sabe sino al final, es que la escritura paralela y complementación de los manuscritos de Llorente es, a su vez, el relato de su existencia y que al reescribir y alterar el estilo ampuloso del general, escribe y completará el revés de su propia historia.

Generadora de todo este enigmático proceso es la voluntad dominante de Consuelo. Su imagen de la bruja es correspondiente, en etapas del relato, a aspectos de cada una de las fases que señala Michelet. Como el mismo autor francés afirma y destaca Barthes, el proceso mutante de transformación y permanencia es característico de esta mujer: “...la transformación de la Bruja a través de sus tres edades es en sí misma mágica, contradictoria: se trata de un envejecimiento, y sin embargo, la Bruja siempre es una mujer joven”<sup>28</sup>.

### *Identidad del narrador*

Aunque el final de la novela nos proyecte en una compleja situación en torno a una doble identidad que se unifica y reconoce como unidad del ser y la existencia, los relatos de la diégesis y la metadiégesis corresponderán a dos entidades diferentes que discursivamente narran hechos diversos con una considerable distancia temporal (sesenta años más o menos). Son dos personajes distintos, uno de los cuales se “enajena” en la figura del otro que

<sup>27</sup>Roland Barthes, op. cit., p. 141.

<sup>28</sup>Roland Barthes, op. cit., p. 141.

ya ha muerto, pero que pervive con su rostro idéntico y sujeto a un estado de sumisión similar al de su "doble" antiguo, en vida de éste.

Dos son entonces los narradores que reconocemos en la novela, pues ambas figuras emiten un discurso particularizado y con diferencias, tanto en su elaboración temporal como en su perspectiva, su posición y distancia de los hechos narrados.

Felipe, el narrador básico, recibe por medio de Consuelo, los tres manuscritos en etapas sucesivas, narraciones intercaladas que debe reescribir y terminar.

Además de lo ya anotado, las diferencias entre ambos relatos apuntan a otras cuestiones fundamentales: la "persona" y "voz" del narrador, que implican un destinatario diverso y una configuración del relato y del mundo totalmente diferentes. El discurso en segunda persona de la narración básica, su tono y temple de ánimo difieren en los mismos aspectos del relato de Lorente.

### *Niveles narrativos*

Consideraremos, por lo tanto, dos niveles narrativos en la novela habiendo dos narradores. Uno corresponde a un discurso extrahomodiegético, que narra Felipe Montero y que nos entrega en tiempo presente, a veces futuro, su experiencia vivida en casa de Consuelo Lorente. El relato de Felipe constituye el cuerpo de la novela que nos narra su estadía en el lugar mencionado, hasta la revelación que se produce en la lectura de los manuscritos. El otro es el relato metadiegético dividido en tres folios, uno de los cuales está inconcluso, y que Felipe debe reescribir.

### *Distancia del narrador Felipe*

Una de las características que torna más extraño, y por lo mismo más alucinante el relato, es la distancia del narrador respecto de los acontecimientos. El uso del tiempo presente, y del futuro en ocasiones, constituye el tiempo dominante empleado en la novela. Felipe tiene por destinatario a su propia conciencia, o mejor dicho, a su propia "persona"; el "tú", explícito o no, usado a modo de autorreferencia es la forma pronominal utilizada a lo largo de toda la novela. La sugestión de las primeras palabras nace cuando Felipe lee el anuncio en el periódico y se dice a sí mismo, que "parece dirigido a ti, a nadie más". Las condiciones solicitadas son todas las que Felipe posee y el trabajo ofre-

ce todas las ventajas necesarias para realizar la gran obra que éste proyecta:

“Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio. Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero”.  
(p. 9).

El discurso, como se advierte, va dirigido a la propia persona del narrador. La autorreferencia elimina un punto de vista que, externo al personaje, encamine el relato a otro destinatario. Al hablar al tú, a sí mismo, el narrador va recogiendo la experiencia, en la medida en que la vive, para narrarla con absoluta inmediatez, anulando toda distancia. Se puede, así, evitar la ampliación del foco narrativo que podría apelar a otras nociones o conocimientos que tuvieran carácter discursivo comentativo, referencial a la misma u otra situación. En lo inmediato esto ocurre, pero con brevedad; lo dicho corresponde a lo realizado.

Los avances temporales en el discurso son señalados con el uso del tiempo futuro, bastante frecuente, pero no al modo de las anticipaciones tradicionales, sino como una forma de enlazar situaciones en el tiempo con proyección mayor a lo inmediato: “Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente...” (p. 10).

La cita corresponde al comienzo de la novela y en ella notamos una incongruencia entre el tiempo verbal y el adjetivo: “vivirás”, “ese”. Para el uso más tradicional y de acuerdo a la norma sintáctica el relato debería decir: “Viviste ese día”, pero como veremos, el futuro es usado en algunas ocasiones con el objeto de crear una perspectiva en relación a acontecimientos próximos a ocurrir. La conexión se da entre sucesos inmediatos o de considerable cercanía en relación a uno anterior. Esta modalidad temporal que indica, por ejemplo, el paso de un día al siguiente, es empleado en otras ocasiones señalando con seguridad lo que el personaje va a hacer. De ahí a la situación realizándose, media un segmento en que el tiempo futuro ha sido empleado varias veces<sup>29</sup>.

<sup>29</sup>Esto es posible de ser constatado en varios pasajes de la novela, p. ej., p. 33. Hay casos en que el futuro tiene valor de presente, (p. 31, 32), pero normalmente se le asigna el valor ya referido. Existen otros momentos en que este sentido varía a un futuro con valor de tal, por ej., cuando refiriéndose a la casa y a la llegada reciente de Felipe a ella, el narrador dice: “Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto”. p. 21. También pp. 40 y 57. En este último caso se deja ver la advertencia del carácter inexorable del destino de Felipe, (“No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que

La acción continúa después en tiempo presente, de manera que la otra forma verbal ha cumplido la función ya anotada. Lo revelador es que la conciencia del narrador demuestra que su conocimiento es válido como perceptivo, tanto de lo ocurrente como de hechos cercanos que se van a desarrollar.

Aquí está fijada, sin duda, cierta característica importante de esta conciencia narrativa que parece emitir su discurso desde una posición temporal posterior a los acontecimientos y no inmediata como hace suponer el uso del presente y que pone de manifiesto la totalidad de lo ocurrido dada la perspectiva que, según lo dicho, asume. La pregunta que se proyecta de inmediato es, por qué el narrador prescinde de la tradicional tercera (o primera) persona y del tiempo pretérito. La razón es, sin duda una, por lo menos la más coherente. La compleja vivencia de Felipe, desde la lectura del anuncio del periódico y su paso por la casa de Consuelo ha sido un proceso de extrañamiento considerable y requiere para ser mostrado como tal, una narración que elimine discursos comentativos o intrusiones que un relato en tercera o primera persona, por su distancia permitiría hacerlo.

Es más, al emplear el tiempo pasado habría sido difícil prescindir de dichas frases no apofánticas, sin riesgo de lesionar la verosimilitud de una acción de suyo misteriosa y necesitada, por lo tanto, de explicaciones. Y, por último, esta breve novela de tan rica significación, juega de una extraordinaria manera con el factor sorpresa; el lector "presencia" los acontecimientos que Felipe narra en forma inmediata; lo que ignora el narrador lo ignora el lector y las deducciones ausentes constituyen un paso de la perplejidad de uno al otro<sup>30</sup>.

De esta manera, el narrador básico, Felipe Montero, se caracteriza por una marcada desorientación respecto de los acontecimientos, pues, por el carácter inmediato de éstos, aparece sumido en una constante perplejidad. Sin duda, que la disposición de la novela requiere de las formas de narrar ya enunciadas; otros mo-

mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana..."), y el carácter irreversible de los hechos.

<sup>30</sup>El lector a que nos referimos es el lector o narratario ficticio, presente en toda situación comunicativa. Sin embargo el narrador, como ya está dicho, emplea el *tú* permanentemente, estableciendo una autoalusión constante y envolviendo la situación comunicativa en un verdadero círculo. Gerald Prince, aludiendo a la función del narratario, dice que "a veces incluso, el narratario de un relato puede ser al mismo tiempo el narrador. En esos casos no destina sus narraciones más que a sí mismo". Gerald Prince, "Introduction a l'étude du narrataire", *Poétique* 14, Paris, Seuil, 1973. Traducción de Carmen Foxley.

dos narrativos habrían implicado una alusión expresa a los procesos de embrujamiento y al de identidad, por ejemplo. A través de esta forma, que conduce a Felipe a un fin que no puede prever, dada la naturaleza y carácter de sus intenciones como historiador, se hace patente, tanto el carácter mágico-mítico de Consuelo como el de la experiencia total narrada en la novela y envuelve los ritos en el halo de misterio necesario para el gran "efecto" final que se produce en la lectura del tercer manuscrito.

Esta desorientación de Felipe, limitación de su conocimiento de la realidad, establece una problemática en la novela que va a desembocar en su tema central: la identidad.

La creencia y seguridad de Felipe respecto de sus planes, su futuro y su obra, son el crédito de que sus proyectos se realizarán y esto se reafirma al encontrar, precisamente, la actividad que desea en las condiciones que más le favorecen. Montero encauza su vida con una aparente seguridad que va a mantener hasta promediar la novela y le hace sentir también una aparente seguridad (por lo menos inicial) de que sus deseos se verán prontamente realizados. Aún más, en una ocasión, aburrido por la lectura tediosa y sin importancia del primer folio, se entrega de lleno a la redacción de su gran obra, motivación que hasta ese momento está vigente en su espíritu. Conociendo Consuelo, sin duda, el contenido de los manuscritos, es dable comprender que la intención de seducir a Felipe, se ve reforzada indirectamente por el contraste y sorpresa que provocará en él la referencia a sí misma y a su inclinación por los ritos extraños, mencionada en los folios. Las relaciones entre los ritos que realiza Consuelo joven y los que presencia Felipe en la casa, no son objeto de conexiones o comparaciones por el narrador, pero las conclusiones del lector brotan de la similitud y analogía de dichas situaciones. Eliminando el discurso que habría dado cuenta, explicado, cuestionado todo esto, la novela se reduce a un relato breve, pero que condensa gran cantidad de significados. Esto no es adjudicable sólo a limitación del conocimiento del narrador, ni de incapacidad de reflexión, sino que su irreflexibilidad nace de la sorpresa, el anonadamiento que le produce estar inmerso en un mundo en el que no hay tregua entre una situación y otra. El único momento completo, ya indicado, en que Felipe se sustrae de los acontecimientos inmediatos, ocurre cuando continúa su obra, pero vuelve a caer en el complejo mundo que entretejen Aura y Consuelo.

La narración de Llorente, de acuerdo a lo apuntado, pertenece al mundo de la novela y es suministrada como lectura y es-

critura a realizar, por Consuelo a Felipe. Este es entonces un relato metadieético ubicado en la novela en un nivel dependiente del anterior. Es interesante notar esto, pues en los manuscritos se entrega información muy diversa en el primero, en relación a los otros dos, refiriéndose dos formas de experiencia en el mundo diferentes para su autor. Similar es la doble fase que tiene la historia de Felipe, una como historiador en vías de realizar un proyecto, otra como un hombre sometido a extrañísimas experiencias por parte de Consuelo.

#### GRADO DE CONOCIMIENTO DEL NARRADOR BASICO Y FUNCION DE LOS MANUSCRITOS

La lectura de los manuscritos va a constituir un hecho fundamental para el conocimiento y comprensión de la realidad proyectada a la totalidad de la existencia de Consuelo. Este hecho deberá ser la tarea principal de Felipe en la casa de la anciana y para ello fue contratado, pero en rigor la lectura constituye, junto a otros acontecimientos, la preparación para la revelación final de la verdad de la identidad.

El contenido de los manuscritos puede dividirse en dos partes: la primera, que ocupa todo el primer folio, habla de la vida del general desde su nacimiento en México hasta su exilio en París; la segunda, que está en los restantes folios, se refiere a la seducción o sometimiento de Llorente a "los caprichos" de su joven esposa, Consuelo.

En la lectura de los folios, Felipe resume e interpreta, sin esfuerzo, el contenido de la primera parte no descubriendo "nada que no hayan contado otros". Critica, incluso, el estilo y mal francés del general. Lo aburre reescribir algo de contenido poco resaltable y piensa que puede "mejorar considerablemente el estilo, apretar esa narración difusa de los hechos pasados" (p. 28). Hay, desde ya, un criterio selectivo en Felipe, que opera como una forma de enderezar una narración poco fluida y de escaso interés. Resulta irónico el hecho de que Felipe piense en "el falso valor que [la anciana] atribuye a esas memorias" (p. 28).

Como sabemos, este falso valor cambiará notoriamente en el resto de los manuscritos donde encontramos un tipo de información absolutamente distinto y en los que el discurso de Llorente se encamina en muchas ocasiones a apelar a Consuelo. Como lectura propiamente tal, el contenido provoca en Felipe interés y sorpresa inmediatos, de ahí que en el acto de leer opere de nuevo una fuerte selección de lo que a Felipe le interesa. De partida, las experiencias de Llorente son correlativas a las que él ha

vivido en la casa de Consuelo. Este hecho, probablemente provoque una suspensión considerable de los juicios del lector (Felipe), con una fuerte limitación en la interpretación y comprensión inmediata de lo leído.

El contenido del segundo manuscrito se refiere primero a la juventud de Consuelo y a su matrimonio a los quince años. La lectura se hace directamente del francés, en parte; otros fragmentos son traducidos y algunos resumidos en estilo indirecto, porque Llorente mezcla datos personales de escasa relevancia. Uno de los datos importantes recogidos aquí, se refiere a las inquietantes inclinaciones que Llorente sorprende en su esposa. Felipe, que narra acogiendo alternativamente fragmentos textuales de Llorente y traduciendo en estilo indirecto otros, deduce dos hechos: la edad actual de Consuelo, ciento nueve años, y el martirio de los gatos realizados por la mujer, y que está descrito en el pasaje anotado. La reacción de Llorente la explica Felipe con sus palabras: "lo excitó el hecho, de manera que esa noche la amó, si le das crédito a tu lectura..." (p. 39). Las mismas palabras de Llorente son acogidas a continuación por Felipe, quien lee directamente en francés: "parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière a toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique..." (p. 39).

Al enfrentarse a la lectura del tercer manuscrito, Felipe aparece ahora impelido por una avidez de conocer el contenido de éste, que se origina, sin duda, en los hechos que le ha tocado presenciar y también en los que participa. Lee con poco interés lo que Llorente ha escrito acerca de la guerra franco-prusiana, pero busca ansiosamente "la nueva aparición de la mujer de ojos verdes". Coge cuatro fragmentos de distintas páginas en que Llorente, con tono suplicante, invoca a la cordura a Consuelo, a no caer en la tentación de los ritos. Felipe constata ahora que la anciana cultivó plantas y preparó brebajes para mantener su juventud. Las memorias concluyen con una resignada actitud de Llorente al reconocer el carácter demoníaco de su mujer.

Aquí termina la lectura de Felipe y se supone que ahora sí ya ha establecido éstas conclusiones inmediatas, dada la similitud de los hechos ocurridos en la casa durante su estada y lo que cuenta el general. Sin embargo eso no es todo. De acuerdo a la característica propia del desarrollo de la acción, no hay tregua para las deducciones discursivas, pues acontece la inmediata y reveladora fuente de conocimientos que definirán la nueva dimensión que toma la existencia para Felipe: las fotografías. En ellas se reconocen idénticas las figuras de Consuelo y Aura y posteriormente de Llorente y Felipe.

El discurso de la parte final retomado por el narrador básico, tendrá todas las características que produce el impacto de la experiencia inmediata y en este aspecto, no difiere esencialmente en nada en relación al resto de la novela. Felipe sigue siendo cogido por "la sorpresa", aun cuando ha caído en la cuenta de la nueva dimensión de su vida. Presa definitivamente del encantamiento, busca a Aura en la pieza de Consuelo, se introduce en la cama de ésta y abraza su cuerpo creyendo que es el de la joven, en un claro acto de entrega.

El narrador, conciencia suprema de la existencia de Felipe, al caer éste en la cuenta de yacer junto a Consuelo, dice: "... tú has regresado también ...", es decir, tú eres el otro.

Junto con concluir la narración, se cierra el círculo de la existencia de Felipe, al quedar establecida su nueva identidad. Las oposiciones apariencia y realidad, una en relación a la vida del historiador, la otra, a la nueva dimensión de la existencia, se establecen como correlaciones de la oposición periferia-centro<sup>31</sup>, correspondientes a la situación espacial definida en el comienzo de la novela. Felipe se desplaza al centro de la ciudad, antiguo lugar, en el que vivirá la experiencia definitiva de su vida.

La situación narrativa, que define esta modalidad de la existencia, se da desde la culminación del proceso de embrujamiento, y por lo tanto desde una dialéctica de desidentificación e identificación. Quien narra es la conciencia ya asumida, la voz del destino que recupera los antecedentes de una experiencia, para entregarla desarrollándola, con la perplejidad y sorpresa que produce una vivencia insólita. El juego analógico que brota de las situaciones y personajes, entre los relatos de la diégesis y la metadiégesis, constituyen la forma misma de la revelación de la verdad de la realidad, verdad esencial, la de la unidad del ser y la existencia. Una nueva forma de experiencia del mundo es la que se nos muestra y en la que los niveles de realidad, diversos por el carácter mismo de esas experiencias, se van conjugando. La extrañeza de lo vivido, cuestiona de por sí las convenciones establecidas acerca de la determinación de lo real y lo que lo excede. Aquí, realidad es ser uno y ser "el otro". La experiencia de la búsqueda de su destino como historiador para Felipe, asume otra modalidad en que se conjuga otro juego de relaciones, donde no rige el tiempo humano y por lo tanto se niegan las convenciones ordinarias.

<sup>31</sup>Vid. Supra.

## C O N C L U S I Ó N

Los procesos de embrujamiento conducen al protagonista a descubrir la unidad esencial del Universo como verdad última, y sirven así de fundamento a la acción y a la disposición general del relato.

Que el mundo sea unitario, significa en este caso que es circular, lo que no implica ausencia de tensiones, de desgarramientos entre polaridades convergentes e incompatibles a la vez.

La circularidad del mundo surge del eterno retorno de lo existente hacia lo originario, que hace de la realidad un circuito cerrado.

Manifiestan esta estructura del mundo novelesco el espacio cerrado de la casa de Consuelo, la peculiar disposición antitética de sus pisos con el predominio de un centro, la habitación de la bruja. Igualmente, la disposición de Ciudad de México en periferia y centro, así como la arquitectura existente en el Centro de la Ciudad, en que la modernidad recubre lo colonial, que permanece.

Los desplazamientos del protagonista, primero en Ciudad de México, desde la periferia de la Ciudad hacia su centro colonial originario; y luego, ya en la casa de Consuelo, desde la recámara iluminada del tercer piso hasta la pieza de la anciana, expresan también esta circularidad del mundo basada en un eterno retorno: Felipe retorna desde la periferia de su existencia ilusoria de profesor lleno de ambiciones frustradas y vanales, al centro de su unión con la anciana Consuelo y, por lo tanto, al de su identidad originaria y verdadera: su retorno consiste en una re-unión con el General Llorente.

Es la unión y oposición Consuelo-Aura, la que mejor manifiesta la estructura circular y contradictoria del mundo. La anciana bruja genera a la joven, y ésta cumple un ciclo (no más largo de tres días: confiesa la anciana) para retornar a su creadora, Consuelo.

Este proceso posee características paralelas con elementos correspondientes tanto al espacio físico como a los personajes: Aura es una máscara de Consuelo, así como la periferia de México, el exterior de la casa de Consuelo, la modernización externa de los edificios del Centro de la Ciudad de México y el propio Felipe en cuanto identidad social, son máscaras respecto de otros tantos correspondientes factores esenciales, originarios y permanentes: el centro colonial de la Ciudad de México; el interior de la casa de Consuelo con sus santuarios, sus altares y su dueña;

la arquitectura colonial con su enumeración originaria para los edificios y casas; el General Llorente.

Hay en la circularidad básica del mundo un desgarramiento doloroso. El proceso que va desde la generación de lo aparentemente nuevo y joven hasta su retorno a lo antiguo, supone la aspiración a constituir en realidad definitiva e independiente lo que es sólo un desdoblamiento ilusorio y fugaz, una máscara.

Lo dicho anteriormente se manifiesta en el plano actancial a través de la circularidad correspondiente a la situación básica de embrujamiento, y a través de la función evidente de Bien deseado que cumple Aura respecto de Consuelo. La calidad de retorno que tiene la acción se expresa en este nivel en la sucesividad de distintos Bd perseguidos por Felipe en cuanto Fo.

En el nivel de la enunciación, la circularidad del mundo se manifiesta en la peculiar estructura de la situación narrativa básica que tiene esta novela, en la que un yo habla a un tú que es desdoblamiento suyo.

Puesto que la situación narrativa se encuentra ubicada temporalmente al final de los hechos relatados, el narrador de la novela es la fusión entre Felipe y el General Llorente. El acto enunciativo lo realiza el protagonista ya en momentos en que se ha identificado con el General. En esta medida y simplificando, puede afirmarse que quien narra es el General Llorente, identidad real del protagonista, ya encontrada en el momento de la enunciación del relato.

El narratario es Felipe, el Felipe caracterizado como personaje del relato, que no comprende aún su circunstancia.

De tal modo, la estructura narrativa, en que narrador y narratario son dos seres diferentes y sin embargo el mismo, expresa claramente la estructura del mundo que comentamos<sup>32</sup>.

La reunión final entre narrador (Llorente) y narratario (Felipe), que cumple la circularidad del mundo en el eterno retorno, la expresa el narrador al expresar a su narratario:

“... tú has regresado también... (p. 60).”

<sup>32</sup>También existe un paralelismo entre las estructuras de las situaciones narrativas de los relatos en primer y segundo grados. Narrador de los manuscritos es el general Llorente y su receptor es Felipe. La situación narrativa básica puede considerarse desdoblamiento de la correspondiente al relato en segundo grado.

Del mismo modo, la circularidad del mundo se manifiesta en el ya aludido uso de los tiempos verbales por parte del narrador. Desde un presente, el narrador se habla a sí mismo, encarnado en un pasado al que alude en tiempos futuro y presente.