



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

***Aura de Carlos Fuentes. Un análisis a partir del Realismo Mágico***

Que para obtener el título de:  
**Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas**

Presenta:  
**Lilián Andrea García Arzate**

Asesor:  
**Dr. Herminio Núñez Villavicencio**

**Toluca, Estado de México, 2021.**

## Índice

Introducción.....	4
-------------------	---

### Capítulo I

#### Contexto histórico y artístico de la novela

A. Recuento histórico de mediados del siglo XX.....	13
B. Latinoamérica a mitad de siglo.....	22
C. Movimientos artísticos-literarios más importantes (mediados de siglo) .....	27
D. Situación de la literatura mexicana (mediados de siglo) .....	31

### Capítulo II

#### Sincretismo y Realismo Mágico

A. Imaginario europeo.....	39
B. Imaginario prehispánico de Mesoamérica.....	45
C. Unificación de imaginarios: Sincretismo.....	52
D. Realismo Mágico.....	61

### Capítulo III

#### Estudio de la obra

A. Análisis de la novela.....	67
-------------------------------	----

Conclusiones.....	111
-------------------	-----

Bibliografía.....	113
-------------------	-----

## Introducción

En las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, una de las grandes obras de las letras mexicanas sale a la luz. Así, en el año de 1962 aparece la emblemática novela *Aura*, del escritor, intelectual y diplomático mexicano Carlos Fuentes, novela corta que ya desde el propio título inquietó a sus futuros lectores.

Carlos Fuentes (Panamá, 1928- México, 2012) desde el primer momento en que pisó el escenario de la literatura en los años cincuenta, se posicionó como una figura primordial para la renovación de las letras hispanoamericanas. En tal sentido, es posible afirmar que este autor ha pasado a la historia de la literatura universal como uno de los más grandes autores que Hispanoamérica ha dado al mundo. El legado de este escritor mexicano es amplio y fascinante ya que su impulso por transgredir al lenguaje, como muchos de sus críticos señalan, y su obsesión por desentrañar la esencia de México, configuró el grueso de su narrativa, dando como resultado un complejo de obras propositivas, rompedoras y exquisitas a la primera lectura; en las cuales no sólo es posible reconocer una capacidad narrativa indudable, al ser influenciado por las vanguardias literarias del siglo XX, sino también un profundo conocimiento de la laberíntica historia mexicana. Debido a su maestría literaria, no es gratuito que aún en el siglo XXI se siga recurriendo a su obra con el fin de continuar desentramando el ramaje discursivo que configuró no sólo para los lectores de su época sino para los lectores de todas las épocas.

Así, dada la amplitud de su obra, los estudiosos de la narrativa de Carlos Fuentes han analizado, desde variadas perspectivas, todas sus obras, comenzando por las principales: *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962). De igual forma, la novela que a este estudio interesa, *Aura*, ha dado pie a diversas investigaciones.

En tal sentido, esta obra de apenas sesenta páginas y con una extraordinaria y ambigua configuración narrativa, ha causado que un amplio repertorio de rigurosos

estudios literarios haya esbozado en su significado, dada la naturaleza de la propia obra, la cual parece tomar un camino distinto al de las obras ya citadas.

Continuando esta idea, los análisis respecto a *Aura* se han llevado a cabo a partir de distintas líneas. La mayoría parte de los aspectos fantásticos que se les revela en la obra, otros versan en torno a las hechicerías, a los elementos góticos; a lo sagrado y lo profano convergiendo a lo largo de la novela. Asimismo, otros tantos realizan profundos análisis inmanentes o sobre el contenido simbólico que hay dentro de la novela. Y otros estudios, menos comunes, se sumergen en los aspectos mesoamericanos de *Aura*. Es decir, hay una evidente riqueza de estudios circundando a la obra. Y es que ciertamente el mundo configurado en el interior de esta obra literaria pareciera, dados los diversos estudios de ésta, de una polisemia asombrosa.

En tal sentido, algunos de dichos trabajos analíticos se hallan cercanos al caso del que aquí se realiza. En el acervo de la casa de estudios que respalda este trabajo de investigación, la Universidad Autónoma del Estado de México, se encuentra el primer trabajo publicado en 1995, titulado como *Análisis estructural (discurso) de los elementos fantásticos en "Aura"* de Carlos por Fuentes, realizado Vicente García Bernal; asimismo, se encuentra otro publicado en 2005: *Entre lo simbólico y lo fantástico. Un estudio de "Aura"* elaborado por Roberto Carlos Quezada Carrillo.

En esta investigación se hace referencia únicamente a dos investigaciones de dicha casa de estudios puesto que son ambas las que representan, por temática y perspectiva, al resto de las que se encuentran en dicho acervo. La primera tiene como objetivo determinar la importancia del nivel del discurso en *Aura* a partir del narrador y el nivel narrativo, además de definir lo fantástico en la novela. El principal método que guía dicha investigación es el estructuralismo de Todorov. Los resultados de este trabajo recaen en que en *Aura* se configuran dos realidades, dos mundos: el mundo aparente y el mundo oculto. También, se concluye en que la construcción de la narración es la que confabula ambas dimensiones que se cruzan a lo largo de la novela y que dado esto, el tiempo se torna circular. La segunda investigación antes señalada analiza a *Aura* bajo la postura de que se trata de un texto fantástico que desemboca en el mito, igualmente, pretende comprobar que el abandono a la estética realista se debe a que el propio autor de la

novela, Carlos Fuentes, la ve caduca. Tal investigación se realiza siguiendo los propios lineamientos teóricos que el autor, Fuentes, expone en *La nueva novela hispanoamericana*, además de algunas teorías del simbolismo. Los resultados de dicha investigación hablan también de dos realidades. Se refiere a que hay un tránsito de lo real a lo irreal, que el plano de la realidad objetiva se yuxtapone con el plano de lo sobrenatural, la cual es llamada (en la propia investigación) como “nueva realidad”. De esto, se aprecia que ambas investigaciones tienen ese punto de encuentro, aunque parten desde distintas matrices para abordar la misma novela.

Fuera de la mencionada institución se pueden encontrar también muchos estudios que igualmente pueden enlazarse con los ya mencionados, como el elaborado por una investigadora de la Universidad de Cambridge, Blanca Merino, cuyo trabajo lleva por nombre “Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes: dos realidades”, este trabajo comprende a la novela como una construcción de polos que únicamente fluyen paralelamente y que en ellos se vierten la ciudad, lo exterior y lo interior, la fantasía y la historia.

Del mismo modo, saltando a otras líneas usualmente recurridas en torno a *Aura*, que profundizan en los aspectos de brujería y/o hechicerías que la novela puede contener, existe también un universo de investigaciones, una de ellas es la de Eduardo Thomas Dublé: “Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes”, en contraste al resto de los estudios referidos, éste se acerca al campo de estudios de *Aura* que aquí se quiere continuar ampliando. En tal investigación se sugiere, a modo de conclusión, un camino abierto que señala que el contenido de tono profano pudiera ser la representación de una realidad cultural.

Otra propuesta de interpretación de la novela en cuestión es la de Marlen M. Calvo Oviedo, “Lo mesoamericano en *Aura* de Carlos Fuentes”. Esta investigación da prioridad a una posible raíz que sostiene a la novela: la cosmogonía mesoamericana que reinterpreta desde lo sagrado la memoria colectiva que se devela en *Aura*.

Finalmente, también se encuentra el estudio colaborativo de Juan Manuel Sánchez, Javier Ponce y Luis Antonio Medina, el cual se adentra superficialmente en dos novelas

bajo la perspectiva del Realismo Mágico, éste se titula: “*Aura y Pedro Páramo*. El Realismo Mágico en México”. En este estudio se hace una propuesta para poder localizar dichas obras dentro de tal movimiento literario. Asimismo, en tal se hace un estudio comparativo sobre las similitudes y diferencias que hay entre las obras. Así, las conclusiones de tal investigación respecto a la obra que aquí interesa, *Aura*, resuelven la novela como una manifestación de la realidad amorosa en donde la supuesta realidad se muestra paulatinamente.

Lo anterior deja ver que las condiciones que configuran la realidad de la narración han supuesto que *Aura* sea estudiada, con mayor énfasis, desde dos perspectivas principales que ya fueron mencionadas: la de la literatura fantástica y la de las hechicerías, complementando, en ocasiones, una con otra. Sin embargo, lo que también se aprecia de los estudios que ya se han hecho sobre esta novela es que algunos han esbozado en el carácter identitario y ancestral que la obra puede recoger en las distintas simbolizaciones que configura. Esta evidente diferencia y alejamiento que hay entre una línea de investigación de la novela y otra, ha generado en quien escribe estas líneas la necesidad de esbozar en el significado profundo de la novela *Aura*, tomando en cuenta la diversidad de elementos que desarrolla en su devenir narrativo: desde los de tono extraño, sobrenatural o fantástico hasta los aspectos culturales; y que, analizados en conjunto podrían construir un significado más completo de la obra literaria que aquí interesa. Empero, esto no sugiere una pretensión de totalidad, ya que eso resultaría imposible, sino sólo de analizar, leer e interpretar con cierto grado de homogeneidad a la novela corta de Carlos Fuentes.

En tal sentido, esta investigación parte de aquellas ya referidas que dejan un camino abierto a lo que en este estudio se busca desarrollar: un análisis de la novela *Aura* que resignifique lo que ha sido señalado como fantástico dentro de la novela, tomando en cuenta los diversos elementos de la cultura mexicana, prehispánica y moderna, que aparecen en ésta, con el fin de comprobar que el concepto literario del Realismo Mágico puede describir con mayor profundidad la realidad que el discurso de *Aura* construye.

Con el fin de lograr lo anterior, esta investigación tendrá como objetivo general realizar un análisis de *Aura* a partir del Proceso de Aproximaciones Simultáneas Acumulativas

(PASA) como metodología principal para el análisis literario que se realizará. Esto, ya que se considera que sólo dando seguimiento a la mayoría de los elementos que conforman esta obra será posible visibilizar un significado más completo y, por consecuencia, más hondo de *Aura*. Asimismo, esta metodología para acercarse al texto literario ha sido elegida, dentro de un gran mosaico de métodos, debido a que su origen fue cimentado por un académico e investigador contemporáneo y compañero de casa de estudios, el Dr. Francisco Xavier Solé Zapatero. Lo anterior, puesto que al realizar esta investigación no sólo se pretende aportar y ampliar una línea de estudios a nivel internacional de la sobredicha novela, sino también contribuir al crecimiento de la crítica literaria local, tanto partiendo de las investigaciones y resultados arrojados por algunos académicos locales, como también basando la metodología de esta investigación en el trabajo de teoría literaria que se genera en la Universidad Autónoma del Estado de México.

Así pues, el Proceso de Aproximaciones Sucesivas Acumulativas o el PASA, como mejor es conocido dentro de la esfera de la crítica literaria local, más allá de considerarse una metodología, es una herramienta que permite acceder a un texto literario otorgándole la posibilidad de hablar por sí solo. Concretamente, el PASA:

[...] propone comprender el texto, no como un Objeto, como una Cosa, sino como un 'Sujeto'. Mas esto implica inevitablemente que, más que buscar una propuesta teórico-metodológica que plantee cómo comprender, explicar e interpretar cualquier texto literario (suponiendo que existiera una como tal), se debe dejar que sea el texto dado el que hable por sí mismo, por cuanto producto de la «solución artística» y «poética» del Autor. Se trata, pues, de partir de la relación dinámica y biunívoca, que va del Autor, pasando por el Texto, para llegar al Lector, en el entendido que, al decir autor, no se refiere al escritor, sino al Autor implicado (en y por el texto),<sup>2</sup> como tampoco a nosotros como lectores, sino al Lector implicado, es decir, aquel al que toma en cuenta y al que se dirige el Autor implicado, aquel Otro que determina, en buena medida, lo que se dice y la forma de hacerlo (Solé Zapatero, 2020:35).

El PASA, al nombrarse antes que método, un “proceso”, responde a su propio significado. Se trata de un conjunto de fenómenos que al asociarse conducen a un fin específico: una interpretación del texto literario, la cual está determinada por el conjunto de elementos que la construyen: los acontecimientos, el narrador, los personajes, un espacio y tiempo específicos, las diversas imágenes literarias y el cómo ese complejo de características se complementa entre sí para la construcción total de un todo: el texto literario. Es decir, esta metodología o, como ya se ha preferido llamar: herramienta de

acceso al texto, permite que al acercarse a una obra literaria sea posible acudir a diversos textos académicos-científicos de distintas disciplinas de estudio que respondan a las propias necesidades de la obra en cuestión para poder generar un análisis homogéneo de tal. En tal sentido, el PASA dirige a acercarse al texto teniendo en cuenta tres principales aspectos que permiten, en el momento del análisis, comprender unitariamente el sentido del texto. Tales son: los acontecimientos (en relación con los personajes y el orden de la narración en sí), el lector (determinado por la naturaleza narrativa de la obra) y el autor, es decir, aspectos o características que conforman la naturaleza de toda narración y que, al analizarse unitariamente, permiten visibilizar una posible “solución artística”, el sentido profundo de la obra.

De acuerdo al propio académico Solé Zapatero, estos aspectos deben entenderse como aquello:

que se expresa y representa a través de la propia configuración y a partir de la multiplicidad de “soluciones artísticas” presentes en el texto [...] los cuales diseminan la “información” vehiculada y movilizada en múltiples direcciones [...] Así, pues, nosotros, por cuanto lectores, no somos, en última instancia, más que simples testigos de lo que el Autor implicado vehicula y moviliza al Lector implicado de la época en que se escribió el texto, por supuesto, con todas las complejidades sociales, culturales e históricas del caso [...] Así se puede proponer, de manera general, que la Poética debe ser entendida como la postura desde la que el Autor implicado articula las instancias del proceso narrativo, para permitir al narrador (o narradores) encontrar una posición y una serie de perspectivas autocentradas y descentradas (de acuerdo con su espacio de experiencias y su horizonte de expectativas sociocultural de su Presente histórico, resultado de la relación “consciente”-“inconsciente”), que le permita dar una «solución artística» al proceso de expresión y representación [...] de los movimientos de tiempos y espacios de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa (Solé Zapatero,2020:36-37).

Con lo referido, resulta necesario aclarar que en esta investigación las “soluciones artísticas” son entendidas como el resultado del análisis, es decir, el significado en sí de la obra en cuestión, el cual, en el presente caso, supondrá una “solución artística” de las múltiples que se generan y que ya se han generado respecto a la obra que se esté analizando.

El PASA supone entonces que la lectura-análisis de un discurso literario, para que no discrimine o exente de estudiar cualquier rasgo contenido en el interior visible y el profundo de la obra, debe realizarse teniendo como eje de partida y guía a esos tres



aspectos principales: acontecimientos, lector y autor, de los cuales se desprenderán las distintas necesidades del propio análisis en cuestión. Con esto, es posible decir que esta herramienta de acceso al texto literario otorga, por su esencia, cierta libertad de análisis puesto que permite que, en el mismo proceso de lectura-análisis, se vaya construyendo y desentrañando el sentido de las diversas imágenes que se dan dentro de la narración, al ser interpretadas a partir de fenómenos que se dan dentro y fuera de la obra. De esta forma, dicha “libertad” está determinada por un horizonte de experiencias y conocimientos que surgen de la propia narración. Es decir que, para acercarse a una posible solución artística más concreta del texto, se requerirá de una lectura-análisis que estudie complementariamente los aspectos histórico-socio-culturales de los acontecimientos narrativos, del lector implicado y del propio autor que configura la obra en cuestión.

Con todo lo anterior, al pretender realizar este análisis partiendo del PASA, esta investigación tendrá la posibilidad de acercarse a la novela de forma natural, al dar seguimiento lineal al conjunto de elementos que la construyen. Esto permitirá que, al acudir a diversos textos académicos-científicos que conciernan a la obra, será posible reconocer el sentido que los distintos elementos y símbolos tienen en relación con el acontecer, los personajes y el lector de *Aura*.

Una vez descrito el método que servirá para lograr el objetivo de esta investigación, es oportuno mencionar que, dada la extensión de este trabajo de investigación, se tomará al PASA<sup>1</sup> como puente final para llevar a cabo el análisis de *Aura*. En tal sentido, éste será visible en el tercer capítulo de la investigación. Además, debido a la naturaleza del propio método, la bibliografía que servirá para la realización de dicho capítulo de análisis se apoyará de diversas obras e investigaciones que irán reflejándose y refiriéndose en su propio desarrollo.

---

<sup>1</sup> Es obligado dejar en claro que, aunque esta investigación recoge al PASA como metodología, ésta no pretende abocarse con rigor a la teorización de tal pues esta herramienta de acceso al texto literario únicamente servirá de apoyo para poder comprobar de manera efectiva la hipótesis de esta investigación. Así pues, al momento de llegar al capítulo de estudio de la obra, el PASA sólo impulsará el camino que tomará el análisis mas no lo regirá.

No obstante, para poder lograr dicho objetivo, y para arrojar resultados más completos, el primer objetivo para alcanzar el general será realizar una síntesis del contexto histórico y artístico que circunda a la novela *Aura*, el cual se apreciará en el primer capítulo de la investigación. En tal, se hablará de las condiciones económicas, políticas, sociales y culturales en las que esta obra surge y que pueden tener implicaciones directas o indirectas en su significado, las cuales también ayudarán a concretizar algunos de los aspectos de la temática y la poética del escritor mexicano Carlos Fuentes. Para la realización de dicho capítulo, se partirá de las investigaciones historiográficas reflejadas en la obra *Esbozo de historia universal* (1995) del historiador, Juan Brom. Asimismo, se retomará la obra del también historiador Jacques Pirenne, *Historia de América Latina. Recorridos temáticos e historiográficos: siglos XIX y XX* (1978), además de algunas investigaciones publicadas en el año 2017 por el académico Ricardo Rivadeneira Velásquez, las cuales se irán citando en el desarrollo de dicho capítulo. En la misma línea, para hablar de aspectos más concretos de las condiciones literarias en el siglo XX, se retomarán las obras del académico Eugenio Núñez Ang: *Literatura del siglo XX (poesía) algunos autores y movimientos representativos* (2000) y *Literatura del siglo XX (narrativa) características y autores representativos* (1996). Del mismo modo, para hablar de aspectos culturales de Latinoamérica y México, se recurrirá al intelectual, Carlos Monsiváis en su obra *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX* (2010), al estudio de la investigadora Margarita Peña, “La literatura mexicana, de sus orígenes al siglo XX” (1980) y al del académico Fabio Jurado Valencia, “Los hitos de la literatura mexicana” (2016).

El segundo objetivo que perseguirá esta investigación será visible en la primera parte del segundo capítulo, en éste se hará una síntesis y análisis de los elementos que conforman a los dos imaginarios principales que conforman al mexicano del siglo XX. Es decir, el europeo-occidental y el prehispánico mesoamericano. Lo anterior dirigirá a una noción crucial para esta investigación: sincretismo cultural. Para alcanzar dicho objetivo, se partirá de las nociones de diversos intelectuales como el escritor y filósofo alemán Georg Philipp Friedrich Von Hardenberg “Novalis”, en su obra *La cristiandad o Europa* en su edición de 2009, el filósofo y ensayista español Julián Marías con su ensayo publicado en 1951 titulado como *El pensamiento europeo y la unidad de Europa*, además de otras

investigaciones que se irán reflejando en el trabajo. Asimismo, para hablar de las nociones referentes a lo prehispánico o mesoamericano, esta investigación se apoyará de la obra del escritor mexicano Rubén Bonifaz Nuño, *Cosmogonía antigua mexicana* (1995), además de diversos estudios que, igualmente, se presentarán en el desarrollo de la investigación. Para hablar de la noción de sincretismo cultural se partirá del concepto que el académico e investigador italiano, Alessandro Lupo, trata en su estudio "Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo" (1996). En este capítulo también se recurrirá al ensayo *Tiempo mexicano* (1980) de Carlos Fuentes para colocar dicho concepto dentro del escenario mexicano además de diversas obras e investigaciones que se mostrarán en la construcción de dicho apartado.

El desarrollo del concepto de sincretismo cultural servirá para llevar a cabo el tercer objetivo de esta investigación, el cual también se apreciará en el segundo capítulo. En éste se hablará de uno de los movimientos literarios hispanoamericanos más importantes del siglo XX: el Realismo Mágico. Para desarrollar este objetivo, se hará alusión a diversos esbozos teóricos sobre el Realismo Mágico y otras temáticas que se consideren necesarias para la propia concepción de dicho movimiento literario, en tal sentido se acudirá a las investigaciones, teorías y ensayos realizados por intelectuales y académicos como Arturo Uslar Pietri, Ángel Flores, Saúl Hurtado Heras e incluso a la noción de lo Real Maravilloso tratada por el escritor Alejo Carpentier, esto último con el fin de marcar las diferencias entre un movimiento literario y otro, así como entre el género de lo fantástico y el Realismo Mágico, para lo cual se recurrirá al teórico búlgaro-francés, Tzvetan Todorov, quien ahonda en dicho género en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Finalmente, se espera que el desarrollo del tercer objetivo dirija a comprender con detalle el concepto de Realismo Mágico puesto que se pretende que éste logre describir con mayor precisión la novela *Aura*, al reconocer como parte indispensable y característica de esta noción literaria el concepto de sincretismo cultural.

Como consecuencia, se pretende que el desarrollo de todo lo anterior sirva para comprobar la hipótesis de la cual parte esta investigación: que la novela *Aura* de Carlos Fuentes puede ser leída desde la óptica del Realismo Mágico.

## Capítulo I. Contexto histórico y artístico de la novela

Para dar comienzo a esta investigación, será de suma importancia hacer, inicialmente, una recapitulación de los acontecimientos más importantes sobre el contexto en que la novela *Aura* (1962) de Carlos Fuentes surge: mediados del siglo XX. Se observará el origen de las condiciones económicas-políticas hasta las de índole artística que circundan la obra a estudiar. De igual forma, esto será de importancia para las nociones teóricas que, en los próximos capítulos, se desarrollarán y que servirán para poder realizar un análisis unitario de la novela. Ya así, este capítulo realizará un recorrido partiendo de los eventos históricos más generales a nivel mundial, hasta los aspectos más particulares, llegando al espacio mexicano en donde surge la ya aludida obra literaria que aquí interesa.

Para conseguir lo anterior, la división del capítulo se hará de la siguiente manera:

- A. Recuento histórico de mediados del siglo XX
- B. Latinoamérica a mitad de siglo: contexto histórico
- C. Movimientos artísticos-literarios más importantes (mediados de siglo)
- D. Situación de la literatura mexicana (mediados de siglo)

### A. Recuento histórico de mediados del siglo XX.

Para realizar esta recapitulación de hechos, este apartado se apoyará de las investigaciones historiográficas reflejadas en la obra *Esbozo de historia universal* (1999) del historiador, Juan Brom<sup>2</sup>.

El comienzo del siglo XX avanzaba frente a una segunda vuelta de la revolución industrial, comercial y de comunicaciones a nivel global; una palabra contenía todo el ímpetu de inicio de siglo: progreso. De igual forma, el nuevo siglo se forjaba frente a un panorama de repartición de tierras entre los grandes imperios económicos que se habían conformado en las últimas décadas del siglo XIX: Inglaterra, Francia, Bélgica, Holanda,

---

<sup>2</sup> Juan Brom Offenbacher (Fürth, Alemania, 1926 - Ciudad de México, 2011), historiador y académico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su investigación se basó en la historia general de México, Latinoamérica y la Unión Europea, principalmente, Alemania.

Estados Unidos, Alemania e Italia. Igualmente, China y Japón, ambos forzados a insertarse en el sistema económico mantenido durante los últimos cien años por una fuerte interdependencia política. Con ello, para la primera década del siglo naciente, el capitalismo<sup>3</sup> yacía y se expandía en prácticamente todos los países del mundo.

El comienzo del siglo XX surge dentro de un horizonte donde los conflictos se resolvían rápidamente y nada perturbaba el desarrollo económico, ni político de las grandes naciones. No obstante, frente a eso, se dejaba ver que las inestabilidades futuras radicarían en las economías antagonistas en tal punto de la historia donde la economía dependía de las relaciones internacionales.

El sistema político militar en la primera década del siglo XX estuvo imbuido en una paz armada, en una carrera armamentista. Tal panorama acrecentó rivalidades y recelos. Para los primeros años del siglo XX el espacio europeo era sitio de una red de alianzas. Finalmente, esa situación dirigió inevitablemente al estallido de un conflicto bélico: la Gran Guerra o la Primera Guerra Mundial. Como pretexto para desatarse, el asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria en Sarajevo.

La Gran Guerra (1914-1918), que se esperaba duraría apenas unos meses, se prolongó por más de cuatro años. El viejo continente sufrió una intensa lucha. Las nuevas condiciones de guerra que se observan en dicho conflicto transformaron a la sociedad. Por vez primera los ejércitos se constituyeron por ciudadanos. Las masas oprimidas comenzaron a tener una actitud crítica hacia sus gobiernos. Las mujeres fueron insertadas al trabajo industrial. A cuenta gota, nuevas condiciones revolucionarias surgieron. Asimismo, paralelo a este conflicto bélico, hacia 1917 estalla otra batalla en el mundo: la Revolución Rusa, encabezada por el partido bolchevique y dirigida por Lenin<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Sistema social, político y económico posterior al feudalismo. Surge en la propiedad privada de los medios de producción, en la explotación del sector obrero-asalariado obligado a sostener con su fuerza de trabajo a tal régimen.

<sup>4</sup> Vladímir Ilich Lenin (Simbirsk,1870-Nijni-Novgorod,1924). Revolucionario ruso, líder bolchevique, político comunista, principal dirigente de la Revolución de Octubre y primer dirigente de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

En 1917 Estados Unidos declara la guerra armada al Imperio Alemán y pronto deja ver su fuerza industrial a través de un gran número de soldados norteamericanos que influyeron en las batallas finales de la Gran Guerra (Brom,1999:220). Finalmente, y sin posibilidades de continuar la guerra, Alemania es derrotada a finales de 1918 y firma un armisticio de rendición total, culminando así las discordias. Con los tratados de paz que ponen fin definitivo a la Primera Guerra Mundial y, con el Tratado de Versalles, Alemania es despojada de los territorios ocupados y es forzada a entregar flotas, aviones, trenes y armas por los vencedores, del mismo modo su ejército es reducido. Con esto, el Imperio Austro-húngaro se desintegra y surgen nuevos países: Checoslovaquia, Yugoslavia, Polonia, Finlandia, Hungría, Países bálticos.

Tras la guerra, pese a los convenios de paz, al saldo de casi diez millones de muertos, numerosos heridos y gran destrucción de bienes, la paz no es establecida de manera auténtica (Brom,1999:222-223). El mundo se enfrentaba a la primera gran posguerra. La situación social se advertía relajada, debido a los sufrimientos del conflicto bélico recién apagado. Europa mostraba las cicatrices de una batalla brutal. Ante tal desolación, pronto llegó la subida de precios, la intranquilidad social y las inquietudes políticas. Así, las crisis económicas, que ya antes se habían presentado, se agudizan en este periodo. Después de un ligero auge al reanimar el mercado, llega la crisis de 1929, lo que llevó a la paralización industrial, aumentando la miseria.

Sólo una pequeña parte de la humanidad constituía a los países desarrollados, capitalistas y socialistas. Estaban los países que habían sido reconocidos como colonias y otros, aunque fueran independientes, dependían de los lazos económicos y políticos. Estados Unidos llega a ser el principal acreedor a nivel mundial. Su influencia se hace ver en toda América Latina.

Los años entre 1918 y 1939 se caracterizan por grandes conmociones políticas y sociales. En Italia y Alemania llegan a dominar los regímenes fascistas<sup>5</sup>. Alemania poco a poco logra recuperar un papel importante en la política internacional (Brom,1999:268).

Detrás de una posguerra difícil, el mundo se deslizaba a otra guerra. A partir de 1933, con el nazismo<sup>6</sup> dominando en Alemania cambia la situación internacional. Alemania, Japón e Italia se alían con el pretexto de terminar con el comunismo y, nuevamente buscan un reparto territorial. En 1933 Hitler<sup>7</sup> asume la cancillería en Alemania, instaurando el tercer Reich. En 1935 comenzó la persecución judía, las deportaciones y los campos de concentración no eran un secreto, no obstante, el mundo se concentró en las luchas armadas. De esta forma, se agudizan los enfrentamientos, la formación de bloques, hasta que el conflicto armado vuelve a estallar con las reivindicaciones territoriales de Alemania contra Polonia el primero de septiembre de 1939, culminando hasta 1945. Alemania avanza, conquistando casi todo el continente europeo. El conflicto comienza a extenderse a todo el mundo, la mayoría de los países tomó parte con alguna potencia, los países latinoamericanos se anexaron bajo las grandes promesas de independencia y apoyo que las grandes potencias les hicieron. La guerra era inevitable.

El fin de esta segunda guerra invasiva, sangrienta y atroz comienza en 1944 con la derrota de Alemania y culmina en 1945 con el lanzamiento de las bombas atómicas

---

<sup>5</sup> Sistema político y social de carácter totalitario y nacionalista. Opuesto al liberalismo y a la democracia parlamentaria europea, de naturaleza violenta y políticamente ubicados en la derecha.

<sup>6</sup> Ideología de tipo fascista, que exaltaba la supremacía de la raza aria, impulsaba la expansión imperial de Alemania, y promovía sentimientos de antisemitismo. Su principal símbolo era la cruz esvástica.

<sup>7</sup> Adolf Hitler (Braunau, Bohemia, 1889 - Berlín, 1945) máximo dirigente de la Alemania nazi. Tras ser nombrado canciller en 1933, liquidó las instituciones democráticas de la república e instauró una dictadura de partido único desde la que reprimió brutalmente toda oposición e impulsó un formidable aparato propagandístico al servicio de sus ideas: superioridad de la raza aria, exaltación nacionalista y pangermánica, militarismo revanchista, anticomunismo y antisemitismo.

estadounidenses en tierra nipona. En septiembre de 1945, Japón firma su total rendición y las hostilidades cesan.<sup>8</sup>

Finalmente, sobre el cementerio humeante de Europa deambulaba una población angustiada, a lo cual contribuyó la revisión de fronteras, el resentimiento, la distribución y la discriminación. Después de la Segunda Guerra Mundial, para asegurar la paz, la ONU es formada. Las siguientes décadas al fin de la guerra se caracterizaron por profundas inquietudes económicas, sociales y políticas. Tras la guerra, los países occidentales ampliaron las medidas de seguridad social. Europa buscó refugio en su unidad. El Pacto de Varsovia<sup>9</sup> dividía al mundo en dos grandes bloques mundiales que se miraban con recelo. El primero, encabezado por Estados Unidos y el otro, por la Unión Soviética y China. Era imposible que, después de la guerra recién terminada, no surgiera una silenciosa: la Guerra Fría. Durante décadas, se temió al estallido de otra guerra incluso más terrible y de mayor conflagración mundial (Brom, 1999:240). No obstante, los aspectos políticos, económicos y culturales contrariados permearon el conflicto acallado.

Al unísono de las grandes guerras, a partir de 1939 se cultiva todo un camino de progreso en tanto a los conocimientos a escala mundial: crece el papel del Estado en dirección de la investigación. Hay también extraordinarios avances en el conocimiento del mundo natural. Se incrementan los conocimientos del mundo y el universo. Los avances teóricos se llevan a la práctica. En 1957, es lanzado el primer satélite artificial de la Tierra: el *Sputnik* soviético. Los vuelos cósmicos tripulados comienzan hasta la llegada de los estadounidenses a la Luna. Igualmente, se profundiza en el conocimiento de la formación de los seres vivos (Brom, 1999:262-265).

---

<sup>8</sup> Debido a que el objetivo de esta investigación no es estudiar a gran escala lo acontecido en estos grandes conflictos mundiales sino sólo esbozar en estos para comprender el contexto universal en el que surge el objeto de estudio que aquí interesa, es que esta investigación sólo recoge lo acaecido en este periodo de manera general y sintética.

<sup>9</sup> Tratado de "amistad, cooperación y asistencia mutua" establecido el 14 de mayo de 1955 en réplica al rearme alemán y a la integración de la RFA en la OTAN. Reunió bajo el comando militar soviético a todas las fuerzas armadas de los países de las "democracias populares", con la excepción de Yugoslavia (Albania, Bulgaria, Checoslovaquia, Alemania Oriental, Hungría, Polonia y Rumanía).



Hay, en la sociedad occidental, una confrontación de pensamientos, por un lado, las concepciones optimistas de renovación y, por otro lado, las de desesperación, el sentimiento de vacío e inutilidad: “Son formas de este fenómeno, las tendencias irracionistas (de que la razón es impotente para explicar la realidad) [...] Y, también, en cierta medida, los movimientos religiosos que, bajo una forma mística, buscan escapar de la realidad” (Brom,1999:266).

Varios años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, aparece y resuena en el escenario mundial el llamado “Tercer Mundo”<sup>10</sup> considerándose dentro de esa etiqueta a los países subdesarrollados, de economía atrasada, con poca industria y con situaciones sociales de tremenda miseria; igualmente, se incluyen dentro de dicha etiqueta a los países en desarrollo, tomando como criterio a los países que no se incluían dentro de alguno de los bloques político-económicos formados al fin de la guerra (Brom,1999:253).

En gran cantidad de los países tercermundistas existió y, existe, una situación constante de inestabilidad, consecuencia de su situación económica y de la falta de experiencia gubernamental debido a los propios antecedentes histórico-políticos de cada país; así como la intervención de las grandes potencias en estos. Nombrar a los países catalogados en dicho término resulta complicado debido a la vaguedad del propio concepto, sin embargo, generalmente se incluyen a los asiáticos, exceptuando a Japón, Israel, Corea del Sur y otros más; y a los del Caribe y América Latina.

Una serie de conflictos internos en dichos países, tanto en Asia y África, suceden en las décadas posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial.

En América Latina, surgen grandes inquietudes sociales y políticas, la expresión más notoria es la Revolución Cubana de 1959, la cual agita las miradas del mundo hacia dicho continente, asimismo, el gobierno marxista de elección popular, de la Unidad Popular en Chile. Durante este periodo, la industrialización del subcontinente marcha, tiende a integrarse a una economía globalizada, gobernada por empresas transnacionales, sobre todo, norteamericanas. De igual modo, las diferencias de clase

---

<sup>10</sup> Aparece en el escenario internacional con la Conferencia de Bandung en 1955.

social, entre grupos con poder adquisitivo y las amplias masas pobres en muchos países del sector mencionado, incrementan.

Ya así, la primera mitad del siglo XX se caracterizó por grandes debates que se relacionaron directamente con los grandes acontecimientos del periodo, las dos guerras mundiales, la crisis del capitalismo en 1929, el fascismo, la aparición y más adelante, el derrumbe del socialismo tipo soviético (Brom,1999:266).

## **B. Latinoamérica a mitad de siglo: contexto histórico**

En este apartado se hará un recorrido sintético sobre los aspectos políticos, económicos y sociales más relevantes en Latinoamérica, en la primera mitad del siglo XX. Para esta recapitulación, nos apoyaremos de las investigaciones del historiador Jacques Pirenne<sup>11</sup>, de la obra historiográfica sobre América Latina reunida por académicos de la Universidad Nacional de la Plata (República de Argentina) en la obra *Historia de América Latina. Recorridos temáticos e historiográficos: siglos XIX y XX*; y de la investigación del académico Ricardo Rivadeneira Velásquez (2017).

Como se había visto ya, el mundo, durante el siglo XX, se sostiene, se construye y reconstruye de acuerdo a las relaciones que los países forjan entre sí. América Latina, después de haber dejado atrás las grandes guerras de independencia en todo el continente durante el siglo XIX, se halla en difíciles procesos de estabilización económica, política y social; tras haberse desprendido ya, en la mayoría de los países antes colonizados, de los imperios europeos que habían dominado en tierras americanas durante largo tiempo.

Pasadas ya varias décadas desde las sangrientas guerras de independencia en muchos países hispanoamericanos, había, en Latinoamérica, una necesidad de unidad continental que venía arrastrándose desde todas esas luchas anteriores. La conceptualización de “La América Latina”, alejada de la América Anglosajona, ya había sido introducida en todas las regiones del continente desde 1836 por el intelectual francés, Michel Chevalier; el cual fue retomado por el escritor uruguayo, Arturo Ardao y

---

<sup>11</sup> Historiador y jurista belga (1891-1972). Fue profesor de la Universidad de Bruselas, Doctor Honoris Causa de la Universidad de Ginebra y miembro de la Real Academia de Bélgica.

por muchos más intelectuales de la época que comenzaron a promover tenazmente la Unidad Continental<sup>12</sup>:

El 22 de junio de 1856, una treintena de intelectuales y políticos de prácticamente todas las “Repúblicas de Sur” se daban cita en París bajo el nombre de Iniciativa de la América, con el más que ambicioso objetivo de desandar el camino hacia la Unidad Americana. Bajo la inspiración del escritor y político chileno Francisco Bilbao, se proponían la tarea de “unificar el pensamiento, unificar el corazón, unificar la voluntad de la América”.

Hacia finales del siglo XIX, los países latinoamericanos ya se organizaban como Estados Nacionales<sup>13</sup>, situación encaminada por una clase social entendida como oligarquía, grupo social formado de grandes familias cuyas propiedades abarcaban amplios territorios y capitales, lo cual les permitía tener una posición social, política y económica, alta. En toda la región latinoamericana, dicho poder dividido y reducido a unos cuantos, marginó a las grandes masas de la población, orillándolas a una situación de vivienda miserable. Ya así, las nuevas naciones emancipadas se habían integrado al sistema económico mundial que, como ya se había señalado en esta investigación, pendía de los lazos económicos y políticos que mantenían o forjaban con las grandes naciones. La exportación de la materia prima latinoamericana sostuvo dichos lazos políticos y económicos, igualmente, la importación de productos manufacturados provenientes de los países con gran poder industrial.

Como se había visto ya, Estados Unidos fue el único país americano que participó en las batallas de la Gran Guerra, las acciones correspondientes en torno a ésta, inscribían a tal nación en el imperio al que aspiraba a ser y cuyas políticas expansionistas marcarían el camino militar y diplomático que ejercería sobre sus vecinos latinoamericanos. Hacia finales del siglo XIX, los expansionistas del Norte habían anexado varios territorios a su Nación a través de tratados económicos, unos

---

<sup>12</sup> Cfr. Facundo Lafit, pp. 25-26, en capítulo II de *Historia de América Latina. Recorridos temáticos e historiográficos: siglos XIX y XX*, “La unidad latinoamericana. Genealogía de un proyecto (1808-1930).”

<sup>13</sup> El Estado-Nación se articula en torno a dos elementos fundamentales: la soberanía y la ciudadanía. La soberanía corresponde al derecho de los Estados a ejercer la autoridad política de manera exclusiva e indivisible sobre un territorio geográfico definido y sobre un pueblo o grupo de pueblos que residen sobre ese territorio.

pertenecientes a la colonia francesa y otros a la española; asimismo, Texas dejó de pertenecer a México tras una conspiración y, más adelante, un tratado de rendición mexicana. Así, a cuenta gota, muchos puntos del Caribe fueron tomados por el creciente imperio norteamericano, uno de los más importantes, toda la Zona de la exclusión del Canal de Panamá (Rivadeneira V.:2017).

Los conflictos entre la nación mexicana y el imperio norteamericano se prolongaron hasta inicios del siglo XX causando que México estuviera a punto de intervenir en la Primera Gran Guerra que azotó al mundo en dicha época. Con la llegada de los Habsburgo a tierra mexicana, muchas familias alemanas llegaron también, dadas las grandes pérdidas de empleo que habían sufrido en su país de origen después de su proceso de industrialización. Fue así, como la presencia alemana en México tomó importante significado. Lo cual es un ejemplo del alto nivel de ostentación que existió entre las clases migrantes europeas que vivían en capitales latinoamericanas a finales del siglo XIX (Rivadeneira V., 2017).

Durante el último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, los países latinoamericanos pretendieron romper con la ya dicha configuración oligárquica. En el caso mexicano, con un formato revolucionario; en el caso de Chile y Argentina por una vía legal y reformista. Es así como se fue abriendo paso a nuevas formas de ampliación de la ciudadanía política, en tanto se consolidaban las economías basadas en la exportación de materia prima y en la importación de productos manufacturados.

Como ya se había dicho, en la década de 1930, las sociedades americanas se verán afectadas económicamente por la crisis capitalista que se da con la caída de la bolsa de Nueva York en 1929<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> También conocido como Jueves Negro. Tuvo lugar el 24 de octubre de 1929, la cual fue una de las grandes crisis económicas del siglo XX. Quebraron bancos y empresas industriales, lo que marcó el comienzo de una gran desocupación.

Los regímenes populistas<sup>15</sup> latinoamericanos fueron, igualmente, impulsados por dicha crisis y la deslegitimación de las ideas liberales. El sector industrial ocupó un papel protagónico, una nueva modalidad de relación entre capital y trabajo da como resultado una nueva forma de pensar al obrero, ya no sólo como productor sino como un consumidor. Nuevas estrategias fueron buscadas para una mayor redistribución de las riquezas. El fenómeno de los populismos produjo una importante inflexión en los esquemas hasta entonces vigentes.

A la par de las guerras y las crisis que estallaban a gran escala en todo el mundo, América Latina sufría sus propios estragos. En México, el comercio exterior se redujo considerablemente, sin embargo, el impacto económico no fue estruendoso ya que la situación política, las reformas agrarias y sociales no se vieron afectadas o alteradas.

En 1938, el presidente Cárdenas en México decretó la expropiación de las empresas petrolíferas, cuyos yacimientos se ponían en manos de empresas norteamericanas. Los efectos inmediatos fueron los de disminuir el valor de la moneda mexicana, al igual que el de la reducción del comercio exterior. Finalmente, los conflictos internacionales que precedieron a la Segunda Guerra Mundial propiciaron el arreglo sobre el monto de la compensación que debería pagarse a las empresas expropiadas.

Del mismo modo, en América Central, las dificultades económicas favorecieron a los gobiernos autoritarios. En Guatemala, la dictadura del general Jorge Ubico fue ejercida de 1931 hasta 1944. En El Salvador, el gobierno de Arturo Araujo fue derrocado por una revolución en 1932, seguida por una dictadura sangrienta hasta 1944. Igualmente, en Honduras, la crisis ocasionó el surgimiento de un nacionalismo que casi culminó en guerra con Guatemala. Asimismo, en Panamá, una revolución derrocó al presidente en 1931. En Cuba, sin embargo, la crisis se agudizó excesivamente, su comercio exterior descendió vertiginosamente, los efectos de la crisis ocasionaron una revolución que derrocó a Machado en 1933; a lo cual, sobrevino una fuerte turbulencia revolucionaria de inestabilidad política, hasta la Revolución Cubana con triunfo en 1959.

---

<sup>15</sup> Forma política que sostiene la importancia de la persona común sobre las élites. Puede ser democrático o autoritario. El término “populismo” comenzó a emplearse en el siglo XIX, para referirse al movimiento narodnichestvo en Rusia; y al Partido del Pueblo, en Estados Unidos.

En América del Sur igualmente se sufrieron disturbios sociales y políticos. La tendencia revolucionaria sobresalió en todos los casos, con carácter nacionalista y social. En Brasil, la crisis condujo a un régimen autoritario y nacionalista que, en cierto modo, comenzó una era de orden y prosperidad. En Argentina el gobierno radical fue derrocado por un pronunciamiento militar. En Chile, la crisis fue igualmente grave, entrando a una atmósfera de guerra civil que desencadenó un serial de dificultades políticas y sociales en los siguientes años (Pirenne, 1978: 476-485).

En resumen, durante la primera mitad del siglo XX, en toda la región latinoamericana, las perturbaciones económicas derivadas de la crisis capitalista, fortalecieron las tendencias autoritarias de todos los gobiernos que agudizaban la división de clases y orientaban, entonces, hacia un nacionalismo con inquietudes de reforma social que se abría paso de manera agresiva. Ya así, la Revolución Cubana se convirtió entonces, en referencia ineludible y estímulo de los movimientos populares y las luchas sociales de los años sesenta y los tempranos setenta. El clima de ideas y de movilización social comenzó a arraigar entonces, en esos años, la realidad de las condiciones sociales de pobreza, analfabetismo y sus consecuencias.

### **C. Movimientos artísticos-literarios más importantes (mediados de siglo)**

Continuando este recuento histórico de la primera mitad del siglo XX, en este apartado se recuperará lo sucedido en torno a las artes literarias paralelamente a los eventos mundiales más sobresalientes del siglo. Para esta recapitulación se hará eco a la investigación del académico Eugenio Núñez Ang<sup>16</sup> en sus obras, *Literatura del siglo XX (poesía) algunos autores y movimientos representativos* (2000) y *Literatura del siglo XX (narrativa) características y autores representativos* (1996).

Hablar del arte, su formación y proceso, en el siglo XX resulta ser un fenómeno complejo debido a la crisis respecto a la noción de estilo y del propio concepto de arte, dada la vastedad de manifestaciones narrativas y la diversidad de tales es que, esta

---

<sup>16</sup> Destacado académico de la Universidad Autónoma del Estado de México.

investigación recuperará solo aquellos elementos que tengan proximidad con la obra protagonista de este estudio.

Ya así, se dará continuidad a este apartado afirmando que, en dicho siglo el arte se deja ver abundante, de variada producción; participativo y activo. Nuevas expresiones artísticas se abren paso, ofreciendo formas muy distintas de lo que, hasta las últimas décadas del siglo previo, el siglo XIX, se había visto e institucionalizado como expresión artística. El académico Núñez Ang señala que: “la literatura del siglo XX se define por su indefinición, por sus constantes mutaciones, retornos, desviaciones, rompimientos, inconstancias e inconsistencias, por su aparición fugaz y efímera como por su insistencia en lo eterno; por atreverse a nombrar lo innombrable como por una propuesta irónica donde todo es posible decirlo porque los signos en movimiento aceptan su dualidad” (Núñez Ang, 2000: 9). Sin duda, tales cambios en tanto a las nuevas manifestaciones artísticas fueron consecuencia de las propias crisis sociales, políticas y económicas que venían arrastrándose desde el siglo XIX y que habían estallado ya en el siglo XX. De este modo, la literatura del siglo XX marchó paralelamente a las nuevas ideologías, con la evolución de las ciencias; echó mano del surgimiento de nuevas disciplinas como la psicología y la sociología, asimismo, de factores tan característicos y detonantes, incluso, de los conflictos bélicos como el consumo, la publicidad y la globalización, vertiéndose, todo ello, en la obra de arte. Avanzando entonces hacia nuevos modelos.

La primera mitad del siglo aguardó una serie de movimientos fugaces que se difundieron a lo largo de una Europa azotada por dos grandes guerras mundiales y otros episodios difíciles. La narrativa, al entrar en contacto con las nuevas teorías poéticas, lingüísticas, filosóficas; y las estructuras políticas, económicas y sociales de la época, adquiere, eventualmente, múltiples transformaciones. Su evolución se aprecia tanto en los aspectos técnicos, como en los temáticos. En contraste con el llamado monolenguaje característico de la narrativa del siglo XIX, se avanza hacia la representación del verdadero lenguaje, dando así, un mayor y más complicado testimonio de lo que aconteció al ser humano de la época. Se observa así, en este emergente quehacer narrativo, una experimentación técnica persistente. Es decir, la narrativa contemporánea (y por supuesto, el arte en general) pretende sugerir la complejidad de un caótico siglo,

creando en sus formas, de acuerdo a Eugenio Núñez Ang, variados microcosmos abiertos (Núñez Ang, 1996:7-23).

Es frecuente escalonar lo sucedido en el arte, como en otras manifestaciones, por lo que, en esta investigación se distinguirán cuatro etapas de la producción artística-literaria del siglo XX, de acuerdo a Núñez Ang (2000:11-80), y así guiar esta recapitulación de las manifestaciones literarias hasta 1965.

La primera etapa comprende los años previos a la Gran Guerra, la Primera Guerra Mundial, es decir, los años de 1900 a 1914, en donde la narrativa oscilaba aún entre lo tradicional y lo nuevo, de cierto modo se limita a dar continuidad a las tendencias del siglo XIX. La segunda etapa, se sitúa entre las dos grandes guerras mundiales, los años de 1914 a 1939, aunque, no se ignora aquí que, la creación artística en esencia es dinámica, sus formas y transiciones de tales, no marcan una fecha exacta de inicio y término. Dado esto, se marcarán fechas únicamente para localizar el desarrollo de cada etapa a lo largo del siglo XX. Ya así, en dicha segunda etapa se desarrollan una serie de escuelas denominadas como *ismos* que pretenden transgredir la tradición, hiperbolizando, deformando, reenfocando. Guillermo de la Torre, hace un inventario clasificando a los *ismos*, sin embargo, aquellos que influyeron directamente la narrativa y la lírica fueron: el impresionismo, el expresionismo, el surrealismo, el cubismo, el dadaísmo; el ultraísmo, el creacionismo, el imaginismo y el existencialismo. Tales escuelas, arrojaron sus manifiestos donde se pronunciaban contra todo lo tradicional, lo cual ya era considerado como obsoleto, en esencia, toda la literatura limitada a las formas del siglo XIX.

El replanteamiento de las estructuras narrativas busca generar nuevas perspectivas basándose en las nuevas concepciones humanas. Se da entrada a personajes de personalidad disgregada, penetrando en dicha personalidad ya no desde una voz omnipotente sino a través de distintos recursos como el fluir de la conciencia con el monólogo interior, que brinda la posibilidad de adentrarse a la conciencia del personaje al cual el psicoanálisis aportó elementos, representando el contenido mental y los procesos psíquicos del personaje; asimismo, la focalización de la voz narrativa está en constante movimiento, desde la primera persona, la tercera e incluso la segunda, aguardando a una primera. Como recursos estilísticos se halla la dislocación de la



sintaxis, las figuras retóricas de discontinuidad. Incluso, los recursos cinematográficos cobran una significativa influencia para la literatura, es así como la creación se liga a los nuevos descubrimientos tecnológicos y científicos. Se hace préstamo de recursos técnicos como el *flashback*, el montaje, los movimientos de cámara, el *close-up*, el *pan-shot*; las perspectivas, el *tempo lento*, etc.; del mismo modo, se deja ver la influencia del psicoanálisis de Freud. Todos estos préstamos, llegan a enriquecer el lenguaje en la narrativa (Núñez Ang, 1996:12-34).

En cuanto a la estructura del contenido, se configuran estructuras caóticas, diferenciándose de las estructuras lineales, tradicionales, que dejaban ver con claridad el desarrollo de contenido, desde la introducción, desarrollo, clímax y desenlace. No obstante, con las innovaciones y transgresiones dadas en este siglo, surgen nuevas formas como respuesta a la experimentación de espacios y tiempos, así como de las técnicas aprendidas. Con ello, se observan novedosas estructuras circulares, en donde, principio y final coinciden. Igualmente, estructuras paralelas se cultivan, desarrollando historias que pueden o no conjuntarse (Núñez Ang, 1996:35-40). Se dejan ver enfoques narrativos múltiples, rompimientos genéricos aun cuando algunos estén ya presentes:

[...] aunque a veces predomina determinado género, encontramos la presencia de otros. Por ejemplo, en las novelas *Ulises* de Joyce, *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, *El mundo según Garp* de John Irving encontramos otros géneros como textos dramáticos, científicos o periodísticos; o bien, el recurso de la puesta en abismo que incluye una historia dentro de otra historia con sus propias características genéricas [...] Este rompimiento genérico ha dado como resultado obras que resulta difícil catalogar dentro de un género ya establecido (Núñez Ang, 1996:41).

Es así que su propuesta de creación se rige por la destrucción de lo conocido en tanto al quehacer literario, destrucción del lenguaje, de la forma, de la sintaxis. La estética de dichos movimientos tiene puntos de coincidencia incluso con las diferencias entre cada uno. La insistencia del presente, con la negación consciente del pasado; la aseveración de la autenticidad, por lo que no hay convenciones ni juicios valorativos respecto a lo tradicional; hay tendencia internacionalista, relación con otras manifestaciones artísticas en correlación de la palabra, el sonido, el color, el movimiento.

Ya así, como en toda la historia del arte, una nueva propuesta nace, las vanguardias, alcanzan su esplendor y una vez más, toman nuevos rumbos, siguen en transición, dando paso a una nueva etapa.

La tercera etapa corre en los años posteriores a 1939 y hasta inicios de la década de los setenta, sin embargo, en cuanto a la forma y contenido de la creación narrativa, tales venían configurándose ya desde la etapa previa de producción. No obstante, los rasgos esenciales de esta tercera etapa lucen de un tono pesimista, de visión angustiosa y atormentada de la condición del hombre. La Segunda Guerra Mundial influenciará la crisis de consciencia, así como la filosofía de la angustia y la filosofía existencial (Núñez Ang, 1996:74-80).

Como se ve, de forma paradójica, de la mano con los *ismos* ya florecidos, se presenta, igualmente, una vuelta al pasado; así, la literatura de los existencialistas, recoge las ideas filosóficas del siglo XVIII. Igualmente, surgen algunos grupos con fines unificadores, en México, como ejemplo, surge la revista *Contemporáneos*; después, las que agruparon a intelectuales y poetas cuyas preocupaciones estéticas estaban dirigidas a cambios en la conducta intelectual hasta entonces dominante. Asimismo, en otras partes del mundo, por distintas razones (estéticas, políticas y sociales) surgieron distintos grupos (Núñez Ang 2000:46).

Finalmente, la cuarta etapa es usualmente denominada como posmodernidad y ocurre a partir de los años sesenta, en donde las manifestaciones literarias harán eco a los movimientos sociales, políticos y culturales. Sin embargo, en esta investigación no se profundizará respecto a lo acontecido en dicha etapa de creación ya que únicamente se hará foco a los años de producción artística narrativa circundantes y, previos, a la obra que aquí se analizará.

Como se puede ver, las transiciones en las manifestaciones artísticas, durante el siglo XX, se harán aceleradamente. Las innovaciones de técnicas y procedimientos representaron puntos de arranque y pautas que marcaron el siglo, respondiendo a las situaciones, necesidades y cambios en la evolución de la realidad de la cual, la creación artística, parte. Ya así, la literatura del siglo XX hace eco a las nuevas formas de pensar,

a la evolución de las ciencias, al surgimiento de nuevas disciplinas y perspectivas; demostrando con ello que, las formas tradicionales en consonancia con las transformaciones respecto a la existencia del ser humano se muestran como elementos característicos del arte en su constante dinamismo y evolución.

#### **D. Situación de la literatura mexicana (mediados de siglo)**

Para hablar de la producción narrativa en el contexto mexicano, este apartado se apoyará del prolífico ensayista, cronista y narrador mexicano, Carlos Monsiváis, en su obra *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX* (2010); del estudio de la académica de la Universidad Nacional Autónoma de México, Margarita Peña, *La literatura mexicana, de sus orígenes al siglo XX* (1980). Además de otras investigaciones como *Los hitos de la literatura mexicana*, del investigador de la misma casa de estudios antes mencionada, Fabio Jurado Valencia (2016).<sup>17</sup>

Antes de comenzar a hablar de la literatura en tierra mexicana, es imprescindible hacer, primeramente, un breve recuento de la situación de tal manifestación artística en espacio hispanoamericano.

***Narrativa hispanoamericana (mitad del siglo XX).*** Hay que recordar que el siglo XVIII resulta ser un periodo poco esperanzador para el vivaz florecimiento de la literatura en Hispanoamérica, sin embargo, es en el primer tercio del siglo XIX que aparece la primera novela mexicana, *El Periquillo Sarmiento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, llegando a encaminar la marcha de la producción latinoamericana y para el caso que aquí interesa, de la literatura mexicana. Es así que a partir del siglo XIX y aún más en el XX, esta producción literaria comienza a escalar alto con un valor signficante (Jurado Valencia, 2016:32).

---

<sup>17</sup> Es importante aclarar y recordar que esta investigación, por breve, hace recuento, principalmente, del acontecer de la narrativa; puesto que se trata de una novela la que en los próximos capítulos se analizará. Dicho esto, se centrará entonces en la producción de los autores en la narrativa más que en la poesía.

En un siglo de redefinición de las literaturas en toda América Latina, después de una incansable búsqueda por desarraigarse de la influencia española, y de las agobiantes modas europeas filtradas al cansancio; el aire purificador de la Ilustración llegó a limpiar los resquicios del neoclasicismo (Peña, 1980:95). Como se había mencionado en apartados previos, la situación política y social en Hispanoamérica, a principios del siglo XX, se encuentra en estado caótico. Estas condiciones se cuelan entre las líneas de la narrativa de la época. Es así que se ve a un escritor pensante, con voz y opinión crítica, asimismo, indicios de la modernidad que crece con ritmo incandescente se dejan ver en la pluma, en la preocupación y en la ocupación del escritor.

Y, recuperando las palabras de la investigadora María del Carmen Mauro, en su estudio *Literatura latinoamericana: abordaje del tiempo en dos momentos literarios* (2007), tenemos entonces que en la narrativa latinoamericana y concretamente, en la hispanoamericana del siglo XX:

Nacen los movimientos de vanguardia en la inserción de la cultura urbana y cosmopolita, frente a la cultura rural más estable y conservadora, en relación con el impacto de la revolución industrial europea, en ciudades preindustriales latinoamericanas, en las que empezaba a desarrollarse una incipiente tecnología en las comunicaciones con la radio, la telegrafía, el teléfono, el ferrocarril, la electrificación en las zonas urbanas, la fotografía y el cine. Más adelante vendrán coyunturas como la II Guerra Mundial que generarían cambios en el clima estetizante que antecedió: el modernismo, el realismo, el surrealismo. Se daría un cambio semántico en la retórica del texto por la situación contextual. El principio de ruptura, de creación de escritura, que trascendía las limitaciones del orden establecido, propuesto por los vanguardistas en su visión de mundo, marcaría en gran medida la producción literaria posterior.

Aún autores como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Augusto Roa Bastos, que estuvieron en París durante los años del movimiento surrealista, interpretaron "lo maravilloso" de una manera totalmente distinta a los surrealistas europeos, esto por cuanto procedían de zonas preindustriales [...] (Mauro, 2007:269-270).

Dado el factor de vida moderna acelerada en el siglo XX, se deja ver también un proceso de deshumanización que se empareja al supuesto progreso; por eso, los escritores de la época reconstruyen tales condiciones, alargándolas, invirtiéndolas, o sobreponiendo acciones en la narrativa del momento. Un claro ejemplo es la novela *Rayuela* del escritor argentino Julio Cortázar, en donde el tiempo se deconstruye, se superpone; y el monólogo interior se funde con las acciones. Así como Cortázar, el

escritor cubano Alejo Carpentier juega con el tiempo dentro de su narrativa, aunque claro, de distinta manera al primero, y es que, no hay una definición justa que encaje con la amplia y diversa producción de la literatura latinoamericana en el siglo XX.

Es así que, hacia los años cincuenta, se halla al maravilloso escritor uruguayo, Juan Carlos Onetti, quien construye en su narrativa a la Ciudad Santa María, como él, muchos más escritores crean y recrean sus propios espacios míticos, sus ciudades y sus personajes; encaminando al lector al fenómeno literario conocido como Boom Latinoamericano, surgido entre los años 60 y 70, al abrigo de la Revolución cubana, como menciona Carlos Monsiváis (Monsiváis, 2010:365). Algunos de los narradores de tal literatura fueron: Carlos Fuentes, el ya mencionado Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa; Gabriel García Márquez, José Donoso, Manuel Puig, etc. Además de otros escritores anteriores a quienes se les ubica ya en este fenómeno literario, como Onetti, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Silvina Ocampo.

En los frutos de esta narrativa, que resonó a nivel mundial, se adentra a las sociedades de cada nación, como en *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa o *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes, tenemos entonces que, “de modo inesperado, circulan atmósferas narrativas, incentivos existenciales, correspondencias intensas y complementarias entre literatura y vida cotidiana” (Monsiváis, 2010:365). De este modo, el movimiento literario, Realismo Mágico<sup>18</sup> donde la realidad se diversifica, se da dentro del *Boom*, y es desarrollado por escritores como Gabriel García Márquez o Miguel Ángel de Asturias en las obras *Cien años de soledad* y *El señor presidente*, respectivamente. Así, muchas más formas narrativas se dan a lo largo de la primera mitad del siglo XX y continúan desarrollándose en otras más, a cada década.

***Narrativa mexicana (mitad del siglo XX).*** Hecho entonces el necesario recorrido por la literatura en Hispanoamérica, ya es preciso adentrarse a la que aquí interesa, la mexicana. Pretender hacer un esbozo de esta literatura implica hacer eco, igualmente, a un vasto cuerpo literario configurado entre cruces, roces y coincidencias que, inevitablemente marchan al unísono de la historia del país:

---

<sup>18</sup> Movimiento del cual se hablará con mayor detalle en el siguiente capítulo.

[...] lo cierto es que el relato de tema indigenista (*El diosero*, de Francisco Rojas González) encuentra su correlativo en la novela indigenista (*El Indio*, de Gregorio López y Fuentes, o *Balún Canán*, de Rosario Castellanos), del mismo modo que la llamada «novela de la revolución», que narra en términos de amplios relatos, que casi configuran un ciclo épico, la gesta revolucionaria de 1910, se ve multiplicada en una narrativa cronológicamente más joven (*Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro; algunos pasajes de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; algunos cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo). Es evidente, por lo demás, que gran parte de la literatura contemporánea se halla teñida con los colores intensos, abigarrados, que el movimiento revolucionario imprimió a la realidad mexicana. Como es evidente, también, que en las últimas dos décadas el tema de la ciudad, por ejemplo, ha adquirido gran preponderancia y se refleja lo mismo en la novela (*La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *Casi al paraíso*, de Luis Spota; *José Trigo*, de Fernando del Paso) que, en la poesía de autores prominentes, como Efraín Huerta y Renato Leduc, herederos, en cierto modo, del decimonónico Guillermo Prieto en su Musa callejera; en la crónica (*La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska; *Días de guardar*, de Carlos Monsiváis; *Post data*, de Octavio Paz), o en el teatro (*El cuadrante de la soledad*, de Sergio Magaña; *Olímpica*, de Héctor Azar; *Los albañiles*, de Vicente Leñero). Los temas y los autores proliferan (Peña, 1980:91).

Recordemos que, durante el siglo XIX, todos los géneros recorrían ya las imprentas mexicanas, desde la narrativa de Ignacio Manuel Altamirano, la poesía de Amado Nervo y Manuel J. Othón; o el teatro de Manuel Acuña y la crónica de Ángel de Ocampo. Sin olvidar, por supuesto, la importancia trascendental del escritor modernista Manuel Gutiérrez Nájera pues en él confluyen todos los géneros desarrollados en dicho periodo (Jurado Valencia, 2016:34).

En este último se imprimieron las marcas que modificaron y renovaron la fórmula de la estructura del cuento tradicional. Dado lo anterior, durante el siglo XX en la literatura mexicana, se dará continuidad a la producción del cuento, en autores como Julio Torri o Juan José Arreola. Variados tópicos y autores se desenvuelven y se divulgan a lo largo del siglo XX, produciendo obras ricas que se guardan en las entrañas edificadoras de la literatura mexicana contemporánea (Jurado Valencia, 2016:32-33).

Ya así, para la primera década del siglo XX, en la Ciudad de México, un proyecto literario, filosófico y artístico se fortalece, el Ateneo de la Juventud, en donde se halla al sobresaliente escritor de la primera mitad del siglo XX, Alfonso Reyes; y cuyos albores se emparejaron con las transformaciones culturales y políticas de México, entre los años 1910 y 1917 (Jurado Valencia, 2016:34). Asimismo, una nueva revolución estética llega

a quebrantar las reglas de la creación hacia 1920, el estridentismo, encabezada por Manuel Maples Arce (Peña, 1980:96).

Del mismo modo, Mariano Azuela da el parteaguas para el surgimiento de la novela de la Revolución, con sus obras, *Los de abajo* y, *La luciérnaga*. Como consecuencia, un ímpetu nacionalista brota de las profundidades del ser mexicano, expresándose culturalmente, virando por una vía de esperanza y propiedad el espíritu de realización nacional; con presencia internacional. Esto es, en palabras del propio Carlos Monsiváis:

Técnica de resarcimiento que saca a flote, indistintamente, la resistencia antiimperialista, el orgullo ante posesiones y yacimientos artísticos y el compromiso de atender las urgencias expresivas de una nación nueva o diferente [...] El nacionalismo cultural hace suyas durante un tiempo contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): en esta sociedad, al arte, continuación de la voluntad colectiva, le corresponde ser impulso moral y político (Monsiváis, 2010:212).

Después de la narrativa de la Revolución, de los juegos de la imaginación, una nueva literatura comienza a surgir, desapegada ya del tono histórico, del diálogo nacional. Sin embargo, es indudable que una nueva búsqueda de innovación en la narrativa haya estado cimentada en la de la Revolución.

Así, muchos críticos encuentran la prosa de José Revueltas como punto crucial para reformar a la narrativa mexicana y desapegarla del terreno del realismo social y aún con rezagos modernistas para ir localizándola en uno de tono más simbólico. Se halla en su novela *El luto humano* (1943) una prosa con matices líricos. Un recurso permanente, identificado en su obra es el del origen, así como las imágenes de la cosmogonía náhuatl o el relato bíblico, motivos que constantemente se visualizan dentro de su obra. Asimismo, la experiencia que tuvo en la cárcel se pintaría entre las líneas de otras de sus obras, motivando igualmente el ritmo de la escritura que en estas se velaría (Jurado Valencia, 2016:38-41).

De igual forma, la obra de cuentos de Juan Rulfo, compilados en *El llano en llamas* (1953), en sus novelas *Pedro Páramo* (1955) y *El gallo de oro* (1959) y su trabajo fotográfico, construirían una nueva experiencia para el lector, a partir de las innovadoras formas de enunciación, de narración, que el autor desarrolla a lo largo de su obra. Anota

Jurado Valencia que Rulfo localiza al lector ante un imaginario popular, resguardando a las cosmovisiones de los pueblos rurales en una circularidad y polivalencia en constante dinamismo dentro de su estética, asimismo, su obra ha sido identificada por algunos estudiosos dentro del marco del Realismo Mágico mexicano.

Además del autor antes mencionado, muchos más florecen y dejan raíz durante la primera mitad del siglo XX, como Juan de la Cabada, quien deja velar en su narrativa el lenguaje y la vida popular a partir del sarcasmo, y, al igual que Revueltas, de la Cabada pasó temporadas en prisión, sin embargo, temporadas no tan extensas. Aun así, tal situación se veló de igual forma en su prosa. Josefina Vicens y Edmundo Valadés son otras dos figuras que dejaron una huella impresa en el devenir de la literatura mexicana, la primera con su obra *El libro vacío* (1958) y, el segundo con *La muerte tiene permiso* (1955). Ambos autores desarrollan obras que, en su momento, resonaron con popularidad por sus recursos narrativos y por el uso de otras formas discursivas dentro de la narrativa (Monsiváis, 2010:283-284).

Juan José Arreola es otra figura indispensable dentro de la creación literaria en México. A la par de Juan Rulfo, se desarrolla, inicialmente, en una etapa de búsqueda estética; y, en contraste con Rulfo, la escritura y oralidad de Arreola se funden haciendo un ser mismo, un conjunto. En su narrativa, la imaginación exige presencia y se pincela con cierta particularidad, como en sus obras *Confabulario* (1952) o *Bestiario* (1972), por mencionar apenas un poco de su obra. Al igual que muchos otros autores, Arreola explora en diversos géneros como el cuento, la minificción, la crónica, el versículo, la pieza de teatro, etc.

Dentro de este brote de narradores, así como en el resto de América Latina, se encuentra la presencia de la Ciudad, de la identidad, la nación, la historia; “la ‘indagación’ social pierde terreno y la gana el individuo [...] La Ciudad es la otra naturaleza donde contienden las imágenes del sueño y la conciencia, y la existencia angustiada se filtra a través de la incomunicación amorosa” (Monsiváis, 2010:363).

De esta manera, entrado ya el siglo XX, se hallan temas desde la condición humana, en autores como José Revueltas, con su amplísima narrativa o con Juan García



Ponce, hasta la narrativa de mujeres como Rosario Castellanos, Amparo Dávila, Julieta Campos o Elena Garro; sin dejar de mencionar a Sergio Galindo, Ricardo Garibay, Jorge Ibarguengoitia, o los ensayos de Octavio Paz, Carlos Monsiváis, José Joaquín Blanco, etc. Así, se podría continuar la lista, lamentablemente, esta investigación solo da para enfocarnos en ciertos personajes claves para este estudio.

Carlos Fuentes, germen de esta investigación, es otro de los escritores visibles, indispensables para nombrar a la literatura mexicana del siglo XX, además de ser uno de los representantes del ya descrito *Boom Latinoamericano*. Su obra más significativa, a mediados de siglo XX, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *La región más transparente* (1958), esta última le brinda una nueva forma literaria a la Ciudad de México, de acuerdo a Monsiváis:

Fuentes elabora otra tradición: la de la modernidad que no discrimina herencias y estímulos imprescindibles, se trate de muralismo o de los personajes decimonónicos que aún persisten en la primera mitad del siglo XX; de los fracasado románticos o de la nueva línea de lo *fake*; los falsos aristócratas y los empresarios con gestos de preocupación nacional, de la plebe alborozada o de damas de alcurnia con al menos dos generaciones de antepasados en su haber [...] Fuentes elabora un idioma en distintos niveles [...] A Fuentes le importa sobremanera el culto de la Historia, identidad y tierra de nadie de los latinoamericanos. El rostro secreto [...] la realidad oculta” (Monsiváis, 2010:292-294).

Es así que, dentro del marco del *Boom Latinoamericano*, en la búsqueda de identidades, narradores como el escritor mexicano, Carlos Fuentes, realizan una suerte de composición donde el tiempo profano, lineal se cruza y marcha al unísono de un tiempo mítico, sagrado. Mito e historia se enlazan para construir al sujeto de la narrativa mexicana del siglo XX. Así, la narrativa mexicana surge del mestizaje de dos culturas, comprendiendo las influencias externas y diversas para la concepción de una identidad propia que aportaría a la prosperidad cultural y social de México.

Para concluir este primer capítulo, se hará un recuento de lo desarrollado en esta breve aproximación al panorama histórico mundial de la primera mitad del siglo XX. Se observa que este periodo histórico se identifica, sobre todo, por las dos grandes guerras mundiales. Dejando como consecuencia, difíciles periodos de posguerra. Sin olvidar los acelerados avances sobre los modos de producción y distribución que se agolpaban en las puertas del progreso. Circunstancias que hicieron tambalear la estabilidad social. De

igual forma, perturbaciones económicas se avistaban en la región latinoamericana, incrementando con ello las disposiciones autoritarias de los gobiernos, lo cual alimentó el ímpetu embravecido de reforma social. Y, debido a las sulfuradas situaciones, las manifestaciones literarias, se vieron en la necesidad de renovar sus técnicas y procedimientos. Respondiendo a los cambios de la realidad social; sumándose a las nuevas formas de pensar y avances. La situación de la narrativa dejó una amplia producción de diversas corrientes. Una de éstas, el Realismo Mágico, el cual se desarrollará en el siguiente capítulo. Lo que guiará al objetivo general de este estudio, el análisis de la novela *Aura* del escritor mexicano Carlos Fuentes.

## Capítulo II. Sincretismo y Realismo Mágico

Las nociones que en este capítulo se desarrollarán, no podrían ser aludidas sin la previa contextualización de la primera mitad del siglo XX, pues, una fracción de tales, siembra sus raíces en los hechos políticos, económicos, sociales y artísticos que acontecieron en dicho periodo. Este capítulo esbozará en los puntos necesarios para el análisis literario, basado en el Realismo Mágico, que en el próximo capítulo se hará de la novela *Aura* de Carlos Fuentes.

En primera instancia, se analizará brevemente el desarrollo a través de los siglos del imaginario europeo y del prehispánico de Mesoamérica, para más adelante poder observar cómo ambos se unifican dentro del imaginario mexicano del siglo XX. Realizado lo anterior, se podrá llegar a hablar sobre aspectos más concretos de una corriente literaria nutrida en el siglo XX por la tinta hispanoamericana, y en la que se ubicará la obra a analizar, el Realismo Mágico.

Dicho lo anterior, este capítulo se dividirá entonces en los siguientes cuatro apartados:

- A. Imaginario europeo
- B. Imaginario prehispánico de Mesoamérica
- C. Unificación de imaginarios: Sincretismo
- D. Realismo Mágico

### A. Imaginario europeo

Como ya se desarrolló en el capítulo anterior, la primera mitad del siglo XX se caracteriza por situaciones caóticas que no solo desestabilizaron las estructuras económicas y políticas de Europa y América Latina, sino también al pensamiento y proceder de las sociedades. Es decir, los sistemas de valores y creencias que se habían forjado a lo largo de la historia, aludiendo aquí a tales como: imaginarios<sup>19</sup>, se enfrentaban

---

<sup>19</sup> A lo largo de esta investigación, al hacer referencia a los imaginarios o al imaginario se estará entendiendo a estos como: los sistemas de valores y creencias de una comunidad, sociedad. Se

unos con otros. Esta situación no fue más que un comportamiento determinado por el proceso histórico de cada una de las sociedades en cuestión: la europea y la mesoamericana<sup>20</sup>.

En este apartado, se retrocederá unos siglos en la historia, para observar las circunstancias que intervinieron en la edificación del imaginario europeo hasta el siglo XX. Para conseguirlo, se recurrirá a diversos intelectuales, desde Novalis hasta Julián Marías, lo cual nos permitirá observar aspectos muy concretos y cuestiones tangibles que den muestra de nuestro objetivo.

La conformación del imaginario europeo, está indudablemente asociada con el cristianismo, pues, esta institución de antaño, ha nutrido a la cultura y espiritualidad del europeo desde el año trescientos trece, a la actualidad. Y es que, es innegable que después de un largo periodo en que la Iglesia se había instaurado ya desde los primeros siglos en que el Imperio romano se expandía, no floreciera un proceder basado en las creencias cristianas, de herencia judía, que con fuerza se infundían. Este modelo de fe, entraba de modo instructivo y riguroso, induciendo a un comportamiento religioso específico y limitante. Al respecto, el filósofo y escritor alemán, Georg Philipp Friedrich Von Hardenberg, mejor conocido como, Novalis, apunta en su ensayo *La cristiandad o Europa*: “Sin grandes posesiones mundanas, un líder conjuntaba y dirigía las enormes fuerzas políticas. Un gremio numeroso, accesible a todos, se encontraba directamente subordinado a él [...] en los poderosos encontraban resguardo, prestigio y audiencia; todos cuidaban de estos hombres elegidos y dotados de fuerzas sorprendentes, como niños del cielo [...] Los hombres depositaban una confianza infantil en su revelación” (Von Hardenberg,2009:19), el orden de la sociedad era conseguido, en mayor grado, por una fuerza absoluta, la cristiandad, en la cual toda la fe y creencia se depositaba, imposibilitando que cualquier otra forma de pensamiento penetrara en su forma.

---

recoge este concepto de la noción de ‘imaginario social’ creado por el filósofo, sociólogo, economista y psicoanalista greco-francés, Cornelius Castoriadis. Concepto tratado a lo largo de toda su obra.

<sup>20</sup>Este punto de la investigación se centrará en hacer distinción entre el pensamiento europeo (como unidad) y el mesoamericano, debido a las propias condiciones históricas del objeto de estudio que aquí interesa.

En adelante, este proceder cristiano que envolvió y unificó al pensamiento y la cultura del imaginario europeo<sup>21</sup>, aunado a otras concepciones heredadas, tomaría su propio camino. Paralelo a lo anterior, otro de los pilares para la constitución del imaginario europeo es el legado greco-romano, pues éste dejó un modelo de concepción filosófica y jurídica.

Sobre esto, el filósofo y ensayista español, Julián Marías, habla en su ensayo *El pensamiento europeo y la unidad de Europa*:

Lo más característico de la cultura europea es su origen preeuropeo. Ha nacido de un fondo previo anterior a su existencia y muy complejo, cuyos ingredientes principales son Grecia, Roma y el cristianismo. Esto quiere decir que antes de haber Europa, en el sentido histórico de esta expresión, estaban dados ya sus supuestos intelectuales, de los cuales se ha nutrido y que han condicionado su destino entero. Y estos son, claro está, comunes a toda Europa, independientes de la génesis más o menos azarosa de sus diversas nacionalidades. Ningún país europeo ha inventado originariamente su cultura, sino que esta, en su torso general, ha preexistido a todos, y germinalmente incluso a su conjunto [...] La primera forma existente de pensamiento europeo era la resultante de la reacción creadora de la nueva situación histórica que llamamos Europa frente a la triple tradición greco-romano-cristiana; esa forma inicial es la que se enfrenta unitariamente con la islámica y queda penetrada —no importa precisar en qué medida— por ella: la nueva aportación tiene también un carácter común (Marías, 1951:31-32).

Así, se observa entonces que la noción de Europa y de su imaginario es el resultado de la armonización de tres imaginarios distintos. Por un lado, el legado judeo-cristiano presenta a la concepción monoteísta<sup>22</sup>, asimismo, enseña sobre la narración, lo ritual y lo festivo; por el otro, el legado de la filosofía griega aporta, sobre todo, el 'logos', entendiendo a esta noción como: la razón o el pensamiento como capacidad humana.

El 'logos' griego entiende que la razón rige el Universo, haciendo posible que el orden de las cosas se haga presente, guiando el comportamiento racional del ser humano, y dirigiéndolo, de igual forma, hacia el florecimiento del conocimiento. Sobre esto, el pensamiento judeo-cristiano europeo complementa con sus bases, con características propias.

---

<sup>21</sup> Lo cual también se reconocerá en esta investigación como: unidad europea, siguiendo las ideas del filósofo y ensayista Julián Marías.

<sup>22</sup> Tipo de creencia que nutre su fe en un Dios como único.

De igual forma, de Roma, se hereda la noción de derecho, el derecho de las personas, de la ciudadanía, lo que encamina al ordenamiento político; sin olvidar la presencia afirmada del poder del Estado, con sus diversos modelos de autoridad. Respecto al Estado, también debe sumarse la noción de progreso en cuanto a la necesidad de mayor poder económico, territorial y espiritual, el cual se ha perseguido más notoriamente desde que los poderes europeos buscaron ampliar su dominio territorial en el siglo XVI, a través de la colonización de diversas regiones del mundo, una de ellas, la americana; hasta la agudización de esta actividad durante la época del imperialismo<sup>23</sup>, del siglo XVIII hasta el XX.

Con esto, la idea de un imaginario europeo, se fundamenta en que incluso con la diversidad de naciones y lenguas, gran parte del razonamiento europeo, que direcciona a determinado modo de actuar, ha sabido brotar de manera unitaria por la “convivencia fragmentaria” (Marías, 1951:32) de la vida intelectual europea, pues, hay una correspondencia entre lo nacional y lo intranacional.

Respecto a la concepción del tiempo y el espacio en este imaginario y las prácticas culturales europeas heredadas, habría que mencionar que existe un fuerte legado de las tres fuentes principales, en cuanto a una diversidad de manifestaciones: religiosas, literarias, arquitectónicas, musicales, festivas, etc.; sin embargo, dados los objetivos de esta investigación, no se profundizará en todos ellos, sino solo en lo fundamental para la construcción del imaginario europeo del siglo XX, para poder contrastarlo con el de la cultura indígena de Mesoamérica.

La noción europea sobre el tiempo respondía a lo religioso, de modo que, al igual que en las demás prácticas de la cultura, ésta era dominante. Esta concepción espacio temporal se fundamenta en la idea de la existencia absoluta, de un inicio y un final. Una

---

<sup>23</sup> El imperialismo europeo nace como respuesta a la nueva economía capitalista y, evidentemente, a la Revolución Industrial. Puesto que se requerían más territorios de dónde obtener materia prima; además de nuevos mercados para comercializar la producción. De igual forma, la Revolución trajo consigo avances tecnológicos, provocando en el europeo un crecimiento del sentimiento de dominio. Con esto, la superioridad política, económica, comercial, militar e industrial encamina a una carrera por abarcar más regiones. Como consecuencia, los territorios dominados, comienzan a depender de las potencias colonizadoras.

noción de tono apocalíptico, que se deja ver a lo largo del texto sagrado en las profecías de Isaías o Ezequiel; se trata de la imagen del juicio final y la salvación de los justos.

Retomando lo respectivo a la heredad, debe resaltarse la relación evidente que hay entre la distribución arquitectónica de las ciudades europeas y la concepción del imaginario europeo a partir de los preceptos más importantes que se conservan hasta la actualidad en Europa: razón (como capacidad humana y como palabra de Dios) y orden. Así, desde los tiempos más remotos, la distribución de las construcciones en dicha región respondía a un orden jerárquico y racional.

Sobre lo anterior, Carmen Rábanos Faci habla en su artículo *Racionalismo y pensamiento arquitectónico en Europa. El caso de España*, respecto a los movimientos arquitectónicos inspirados o recogidos precisamente de estas formas racionales muy bien establecidas en Europa, pues menciona que durante largo tiempo, los arquitectos europeos mantienen las formas del “funcionalismo, estructuras de origen industrial, volúmenes cúbicos, utilización del vidrio en paramentos murales, fachadas luminosas, racionalización de los espacios interiores” (Rábanos Faci,1995:692) y mientras el progreso político y económico se velaba, las formas y las propuestas arquitectónicas avanzaban de igual forma, poniendo sus bases en función de las épocas y sus respectivos movimientos ideológicos los cuales, desde la Edad Media, respondían, en mayor medida, a un orden religioso-cristiano y sus respectivas variaciones a lo largo de toda Europa; y a un orden racional y funcionalista, en adelante, así, Rábanos Faci apunta que:

La revista de *Stijl* propaga el ideario de los neoplásticos holandeses [...] Se proponen edificaciones realizadas a base de volúmenes cúbicos y colores primarios, rojo, azul y amarillo, así como el blanco, el negro y el gris, y la desaparición del verde (color naturalista), ya que supone una reacción idealística, antinaturalista [...] La arquitectura neoplástica es elemental, económica, funcional y antimonumental [...] Las posibilidades de evolución de la nueva arquitectura se ven favorecidas por la socialización del suelo y la supresión de la propiedad privada, cuestiones a las que suman fórmulas de construcción basadas en la propiedad pública sobre bienes inmuebles” (Rábanos Faci,1995:693-695).

Lo anterior, es una simple muestra de cómo la disposición de las sociedades a lo largo de las regiones; desde las cuestiones más elementales, las correspondientes a las edificaciones; responde a las fórmulas funcionales que la noción de lo racional europeo

demanda, de cómo el razonamiento del europeo se devela en su proceder como sociedad.

En este punto, es ya oportuno decir entonces que, la actitud de Europa se inclina hacia lo racional o, dicho de otro modo, el imaginario europeo presenta una fuerte fe en la razón. Una razón y fe dominadas por el Estado, visto este desde una óptica plenamente política, con sus características ya descritas; o una razón y fe comprendida desde el filtro del cristianismo, con mayor fuerza antes del Renacimiento, y que se puede ver en el Cuarto Evangelio, como *verbum* o palabra, la palabra de Dios. Sin embargo, la razón imperante del imaginario europeo se enmarca en el Renacimiento, como ya se ha mencionado y esta es comprendida como: la claridad, la objetividad; como lo seguro y verdadero. Su más grande rival a vencer es esa fe entendida desde sus prácticas medievales. Así, este nuevo pensamiento se percibe universal y común, por eso es el verdadero y su fe es hacia la ciencia y sus consecuencias: el progreso, y este encaminaría a la necesidad de mayor dominio, un sentimiento ya existente que, para los poderes europeos, ya estaba rindiendo frutos para dicha época renacentista. Se trató de la era conocida como la “Era de los descubrimientos” de los siglos XV, XVI y aún el XVII, en donde los imperios del continente europeo, principalmente: el británico, el español y el portugués, bajo motivaciones geopolíticas y espirituales, salieron en la búsqueda de nuevas tierras, lo que llevó al evento histórico conocido como la Conquista de América.

Las consecuencias del centenario ímpetu de dominio europeo, se dejarían ver con mayor nitidez a lo largo del siglo XX, sobre esto, es pertinente acudir a lo que Antonio Moreno Juste apunta en su trabajo *La idea de Europa: balance de un siglo*:

Europa ha experimentado en el siglo XX todo lo mejor y lo peor que es capaz de hacer el ser humano. De hecho, es frecuente referirse a la Europa del siglo XX como un período de «grandeza y miseria», caracterizarlo como un siglo marcado por «la civilización y la barbarie» [...] Europa se ha intentado definir como el resultado de un conjunto de aportaciones de intelectuales que, desde Hegel a Mann, desde Ortega a Heidegger, han dejado de ser ideales teóricos para convenirse en realidad, que definen el ser europeo: la razón, el derecho y la democracia (Moreno Juste, 1999:162).

Así, razón, poder y cristiandad han forjado, y continúan forjando la estructura básica y hermética del imaginario europeo, de pensamiento predominantemente racionalista.



Con esto, se dará paso al siguiente apartado sobre el imaginario indígena mexicano, para en adelante poder contrastar sus rasgos, lo cual nos ayudará a comprender el sincretismo del imaginario mexicano del siglo XX.

## **B. Imaginario prehispánico de Mesoamérica**

Para comprender la conformación del imaginario prehispánico de Mesoamérica<sup>24</sup>, anterior a la conquista hispánica, habría que resaltar que ésta se enraíza en un cuerpo de creencias que se heredan, al igual que el imaginario europeo, de una tradición mesoamericana anterior al “encuentro con América”<sup>25</sup>, es en tal punto donde se localizará el desarrollo de este apartado. Para conseguirlo, se acudirá, en mayor medida, a la obra del escritor mexicano Rubén Bonifaz Nuño, *Cosmogonía antigua mexicana* (1995), además de otros estudios que se irán revelando en el camino.

El pensamiento y proceder mesoamericano antiguo parte de la concepción que esta cultura tiene sobre su genealogía y el origen del mundo. El imaginario prehispánico o indígena mesoamericano articula en su realidad diversos planos de la existencia. Así, la que responde a lo divino, lo celeste, y la que envuelve lo terrenal, es decir, al hombre en su forma más mundana. Hay que recordar que la idea principal de estas culturas mesoamericanas, prehispánicas, respecto al universo, radica en que la existencia de éste responde a las diversas deidades y que había sido creado con un fin específico. Esta cuestión se deja ver con claridad en diversos textos antiguos de esta cultura, un claro ejemplo es el *Popol Vuh*, el texto más importante de la mitología maya ya que contiene la historia del pueblo quiché, desde su origen hasta su desarrollo, en diversas narraciones legendarias.

Sobre lo anterior, resaltaremos la relación que en dicha cultura había entre dioses y hombres. Las deidades crean al hombre esperando ser adorados por estos, buscan nutrirse de ellos, de sus acciones, para así perpetuar su existencia; si no se les nutría,

---

<sup>24</sup> Región territorial que comprende a las culturales localizables en la América media, es decir, la que comprende la mitad meridional de México.

<sup>25</sup> Hecho histórico (12 de octubre de 1492) sobre la llegada al continente americano de una expedición dirigida por Cristóbal Colón, enviado por los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Se trata de un acontecimiento esencial de la historia universal pues representa el encuentro de dos mundos desconocidos entre sí.

tales deidades morían y si esto sucedía, se dejaba de brindar al mundo los recursos vitales para la existencia del ser humano como la luz del sol y la luna, el agua y los alimentos que, de igual modo, dependían de la existencia de los elementos básicos de la naturaleza. Ya así, la perdurabilidad del universo pendía de la materia que el ser humano procuraba a sus dioses, sin tal, el mundo no podía continuar su existencia.

De esta forma, es a partir de los mitos de las culturas originarias de Mesoamérica, que se concibe al pensamiento prehispánico, pues estos cobraban significación en el tejido social y político, ya así, en toda acción humana a partir de sus diversas prácticas ritualísticas.

La concepción del tiempo y el espacio de las culturas originarias mesoamericanas es, sin duda, indispensable para la conformación del imaginario prehispánico de Mesoamérica. Tal concepción, a diferencia de la comprensión lineal y racional de estas dentro del imaginario europeo, se vincula con la propia relación entre deidades y seres humanos. Su comprensión del tiempo-espacio era cíclica. Al tiempo, se le observaba como una repetición, una constante en la cual su existencia humana tenía participación. Aquellos ciclos, se involucran y tenían inferencia en el destino y proceder de estas culturas, incluso en las prácticas escultóricas, al respecto, la académica Verónica Hernández Díaz<sup>26</sup> menciona en su artículo *El culto a los ancestros en la tradición de tumbas de tiro*:

En ciertas vasijas pintadas reconozco afinidades con el concepto espacial circular [...] en formas más elaboradas se desprenden del centro cuatro apéndices que se curvan y adquieren dinamismo, las líneas señalan desplazamiento hacia el núcleo y a un lado, creando un movimiento continuo, contenido dentro de un orden-espacio circular, claramente indicado por la forma del contorno de la vasija [...] Distingo una concepción circular del tiempo y del espacio, en la cual la línea recta del tiempo se convierte en círculo, sin principio ni fin, si se piensa que las esculturas funerarias significaron –quizá– la eterna vitalidad que negó la finitud de la existencia humana. El hecho de ser realizadas en barro adquiere un especial simbolismo [...] Desde esta perspectiva, el barro representa por sí mismo una dualidad de vida y muerte, de lo finito y lo infinito, de la corporeidad y la descorporeización: los muertos fueron depositados en las entrañas de la tierra, en tumbas

---

<sup>26</sup>Doctora mexicana en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus investigaciones se centran en el arte del antiguo Occidente de México; otras de sus líneas de estudio son el arte indígena de tradición mesoamericana realizado durante la etapa virreinal y ciertos temas del arte novohispano; además de la historiografía del pasado antiguo de México y las teorías y metodologías para el conocimiento histórico artístico de dicho período.

cuya forma remite a una matriz femenina. La tierra, considerada dentro del mundo mesoamericano como lugar de origen y de creación, se entiende a su vez como una madre, en este caso que recibe a los muertos, quienes en dicho sentido retornan a su origen. Y es la misma tierra, el barro, lo que otorga la vida eterna a los ancestros, pues con barro se figuraron estas esculturas de mujeres y hombres de permanente vitalidad [...] En suma, me parece reconocer un juego de múltiples pares opuestos complementarios (arriba-abajo, vida-muerte, finito-eterno) dentro de una cosmovisión circular que plantea un orden perfecto e ininterrumpido (Hernández, D., 2010:41-46).

Es por ello que, en el imaginario de estas culturas, había una profunda creencia de que lo que existía en su presente ya había acaecido en otras vidas o en otros ciclos. Ya así, incluso en las tareas artesanales, esta noción de renacimiento y purificación se funde en lo material y cada elemento en tierra debe consagrarse en función de ese orden cosmogónico. En estas culturas, existía entonces una necesidad de autovalidar su existencia a través de sus historias genealógicas, de sus mitos. Bajo esta creencia respecto al tiempo, la existencia humana se fundía en un perpetuo renacer, para asegurarse de esto, había que realizar una serie de prácticas ritualísticas. La concepción de tal, se fundamentaba en sus avanzados conocimientos de astrología que les permitían elaborar complejos calendarios. Así, se concluye que, el tiempo y espacio, para estos pueblos se sacraliza ya que es otorgado y reforzado por los mitos y rituales, los cuales son vitales para la perdurabilidad de su sociedad. El hombre y la mujer mesoamericana estaban inmersos en un tiempo sagrado.

Al igual que en el imaginario europeo, dichas concepciones espacio-temporales se dejan ver en la distribución arquitectónica, las manifestaciones de índole artística y otras prácticas culturales de la civilización mesoamericana, al respecto Bonifaz Nuño menciona en el capítulo “El símbolo cosmogónico mesoamericano”:

Supóngase una superficie cuadrada cuyo centro se marca por medio del punto donde, necesariamente, se cruzarían las líneas diagonales que relacionan entre sí los ángulos opuestos de la mencionada superficie; así, el centro se opone a su vez en relación con los vértices de tales ángulos, puntos también. Si estos se figuran marcándolos como el primero, entre los cinco así manifiestos compondrán la figura designada por la palabra latina *quincunx*, quincunce, si se españoliza: un punto central y cuatro angulares, equidistantes a él [...] el quincunce, aparece sin cesar en imágenes creadas durante el tiempo y en el espacio de la cultura mesoamericana. La insistencia de su representación hace conjeturable la magna significación y el valor simbólico que a ella se atribuía [...] Así, entre los olmecas, el quincunce, figurado allí por cinco depresiones de borde circular, se mira en el Monumento 43 de San Lorenzo, rehundido en su sección vertical; como par de

bandas cruzadas está, en otros lugares, en el pectoral del Monumento 52 del mismo sitio [...] En Teotihuacán aparece en formas diversas, algunas de las cuales se encuentran después en otras regiones; así, como bandas angulares enlazadas, aspecto que ofrece en algún sello de ese sitio [...] En El Tajín, el símbolo se reviste de multiplicidad de apariencias, la más simple de las cuales viene a ser el entrecruzamiento de líneas diagonales [...] (Bonifaz Nuño, 1995:13-16).

Así, se da muestra de la importancia que, para la cultura mesoamericana, un símbolo heredado de la cultura madre, la olmeca, tuvo en el resto de las culturas. Y, para ahondar más en el asunto, habría que resaltar no sólo su aparición en distintos espacios o construcciones sino en el propio calendario maya, representando al primer mes e incluso al sol; o, entre los aztecas, en la imagen de la Coatlicue, además de un extenso listado más, sin embargo, en esta investigación sólo se rescatan pocos ejemplos.

Estas apariciones reiterativas dirigen a escarbar en su significado como puente sagrado que, este símbolo, representa entre dos mundos: el mundano y el celeste. Sobre su significado, se han elaborado amplias investigaciones, por estudiosos en la materia y se le considera como símbolo del jade, de lo bello, del tiempo y el espacio en el Universo, del movimiento (Bonifaz Nuño, 1995:19).

Sin embargo, tal significado no está completo para la comprensión de la importancia cósmica del quince para las diversas culturas de Mesoamérica. Bonifaz Nuño desnuda su sentido primerísimo al escarbar en la explicación interpretativa de la historia de la creación de la tierra que, las sobredichas culturas, resguardan. Aquella tradición que habla sobre dos dioses, Calcoatl y Tezcatlipuca, quienes dieron forma a la diosa de la tierra, Atlalteutli, antes de bajarla al mundo, donde sólo había agua; los dioses, al ver que únicamente existía agua, tuvieron que crear la tierra, así, ambos se transformaron en dos serpientes que se asieron con tanta fuerza, a las extremidades de Atlalteutli, partiéndola en dos; una mitad de ella formó la tierra y la otra fue elevada al cielo. En la tierra, se había formado una diosa, Tantentli, quien según algunos tenía forma de hombre y, según otros, de mujer. Sobre esta historia legendaria, se concluye en cuatro elementos esenciales: dos dioses que se transforman, una forma humana que es lanzada al mundo y la previa existencia del agua (Bonifaz Nuño, 1995:19-20).

Ahora, esta imagen de la creación, en donde los dos dioses, transformados, se colocan en cada lado de la figura humana, dirige a que cinco puntos sean señalados: “un

punto en el centro; otros cuatro señalando los ángulos de una superficie ideal [...] el quincunce” (Bonifaz Nuño:1995:20). La hipótesis del autor, conduce a que este símbolo tan recurrente en las culturas mesoamericanas es tan importante por su sentido genealógico, por la fuerza constante que los dioses, para las sobredichas culturas, infringen sobre las leyes humanas y sobre la estabilidad y continuidad del Universo tal y como el ser humano lo conoce. El quincunce, está presente para recordar al hombre y la mujer mesoamericana su relación con la tierra y lo celeste; su papel en ese puente cósmico; en su coexistencia como materia, del mismo modo que las piedras, las plantas y los animales. El prehispánico mesoamericano es consciente de su posición constitutiva para aportar a la fluidez del mundo.

En este punto se observa que la creencia religiosa de la población prehispánica de Mesoamérica era del tipo politeísta. Creían y rendían culto a una multitud de deidades que encarnaban en formas antropomórficas. Además de representarlos con características humanas, les atribuían cualidades relacionadas al espacio natural al que su poder como deidad sometía.

La forma de gobernar de dichas culturas respondía, de igual modo, al origen divino, se le denominaba: calpulli, se trataba de una institución que se difundida por todo el territorio. El calpulli funcionaba de forma similar a los clanes de la isla de Gran Bretaña, los españoles le brindaron nombre de barrio de gente o linaje antiguo. Al calpulli sólo podían pertenecer aquellos de procedencia consanguínea a antepasados divinos. Así, la esfera de lo celeste estaba presente incluso en el tejido político de estas culturas. El razonamiento en este sobredicho imaginario se nutría del poder que las deidades, encarnadas en tierra por un linaje, continuaban infringiendo a su pueblo y que tenía que su obediencia y sometimiento recaía en el temor al castigo de dichas deidades. Por lo tanto, había una entrega, veneración y respeto del pueblo hacia el poder en tierra pues se trataba del poder de las propias deidades, por lo que: toda acción y ley humana existían para perpetuar el orden cosmogónico del que eran partícipes.

La distribución de las ciudades mesoamericanas, obedecía a una tradición urbanística, templos, palacios y mercados, se hacía de acuerdo a una serie de factores: tecnológicos, demográficos, ambientales y celestiales. Sobre esto último, habría que recordar la tradición sobre la fundación mítica de la hoy Ciudad de México, la antigua

Tenochtitlán. Aquella historia que ha quedado en la memoria de los pueblos mesoamericanos, en sus voces y en la pictórica; y que queda inscrita en la fecha 20 de junio de 1325<sup>27</sup>, en manuscritos indígenas y españoles. Patrik Johansson Kéraudren<sup>28</sup> en su artículo, *La gestación mítica de México-Tenochtitlán* (1995) nos la recuerda:

Cuando salen de Aztlán en un año *Ce-Tecpatl* (Uno-Pedernal) los aztecas conducidos por su dios Huitzilopochtli emprenden un viaje iniciático que los debe llevar a la tierra prometida donde se asentarán y reinarán. Este lugar de predilección llamado posteriormente Tenochtitlan será reconocido gracias a una hierofanía, ya muy conocida, y que se volvió el emblema de la nación mexicana: el águila sobre el nopal devorando una serpiente. La imagen del águila sobre el nopal señal inequívoca de que los aztecas encontraron el lugar prometido por su dios representa un renacer cíclico precedido por una muerte ritual a un mundo que ya periclitó. De hecho, fue el reconocimiento de este mundo, el hecho de haber regresado al origen que permitió este renacer: Tenochtitlan es Aztlán, los aztecas ya regresaron al origen primordial, el omega se confunde con el alfa ya puede nacer el espacio-tiempo existencial de los aztecas (Johansson Kéraudren,1995:97).

Se comprende entonces la prevalencia de la relación Dios-Ser-Humano-Tierra-Inframundo en el imaginario mesoamericano en todo su proceder como civilización. En dicho imaginario, hay una profunda consciencia sobre los ancestros y ese otro mundo donde los espera un renacer. El simbolismo de la arquitectura de esta cultura, de acuerdo a los estudiosos de la materia, enlaza, en cada caso, el ámbito infra mundano con el terrestre y el celeste. Como ejemplo esencial, tenemos la estructura de las pirámides que, para gran cantidad de investigaciones, eran elaboradas como una manifestación de la noción cósmica, pues la forma encarnaba una puerta de enlace entre el cielo, la tierra y el inframundo.

La importancia de los símbolos e imágenes que se consagran dentro de dichos espacios prehispánicos para mantener una estabilidad cósmica no podía dejarse de lado en ningún momento, como ya se ha dicho en líneas anteriores. No existía actividad que no diera respuesta a lo celeste. En tal imaginario, se concebía a los elementos naturales como fuentes que encaminarían a las disposiciones que las deidades tenían para los

---

<sup>27</sup> De acuerdo a la cronología cristiana de las fuentes del siglo XVI.

<sup>28</sup> Académico, investigador y profesor de lengua náhuatl, de origen francés y nacionalizado mexicano.

seres humanos y tenían una fuerte carga simbólica. Así como el barro para las expresiones artesanales, el agua contenía las virtudes, los gérmenes de la promesa de desarrollo, era el centro de gestación del ser, es por eso que Aztlán, para los aztecas, estaría rodeada de agua, representando un cosmos perfecto, el eje espiritual. Como el agua, muchos más símbolos servirían para representar y dar gratitud, en este caso, al renacer, un renacer comprendido a partir de la concepción del tiempo de las culturas mesoamericanas.

Expuesto todo lo anterior, sería una necedad negar que, en el imaginario antiguo de Mesoamérica, el prehispánico, prevalece un sentimiento colectivo, inconsciente y profundo sobre la relación indiscutible del mundo humano y el mundo divino; un cruce constante de mundos, un culto a la muerte y a las deidades. Es decir, el imaginario prehispánico de Mesoamérica se constituye por una fuerte acción de fe, pero no una fe cristiana, sino una cósmica; una fe en el otro mundo, en los dioses y en sus propias acciones como ser humano para aportar al renacer cíclico de su mundo.

### **C. Unificación de imaginarios: Sincretismo**

Este apartado sintetizará las nociones desarrolladas previamente, es decir, el imaginario europeo y el imaginario prehispánico de Mesoamérica, en una sola noción que es ya comprendida como mestizaje. Así, se abordarán a detalle las condiciones que dirigieron tal mestizaje o, dicho de mejor modo para esta investigación, el sincretismo que conformó el imaginario mexicano del siglo XX, que es en donde se enmarca el objeto de análisis de esta investigación, la obra literaria *Aura*.

Para comenzar, es indispensable definir la noción que guiará este recorrido: sincretismo. De acuerdo a diversas fuentes especializadas, desde las más frecuentadas, como el diccionario de la Real Academia Española hasta amplios diccionarios etimológicos, se concibe a este término como la conciliación de dos posturas ideológicas y culturales, en esencia, contrarias. Para profundizar más en ello es necesario acudir al origen etimológico de la palabra, según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1987), este concepto proviene del griego (recuperado entre 1765 y 1783) *synkretismos* y éste era comprendido como una “coalición de dos adversarios contra un tercero”; formado por el prefijo: *syn* (con, a la vez, juntamente), el infijo: *kriti* (cretense) y

el sufijo: *ismo* (cualidad, doctrina, etc.); se le utilizaba para referir a los ciudadanos de la isla griega de Creta como una unidad, en el momento en que había que enfrentarse con enemigos comunes. Dicho concepto fue retomado para conciliar o sintetizar dos diferentes formas de vida, cultura (con sus respectivas posturas ideológicas), en una nueva realidad. Por otro lado, el académico e investigador italiano, Alessandro Lupo, apunta respecto al tema que el sincretismo: “ha de referirse a las transformaciones que sufren los elementos culturales en el tránsito de un grupo humano a otro” (Lupo, 1996:15) en su trabajo *Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo*, además añade que la diversidad de factores de mezcla, de reinterpretación y resemantización debe hacerse a partir de los distintos resultados del contacto entre culturas, en sus palabras, esto puede observarse desde tres alternativas: “1) que los portadores de una cultura rechacen *in toto* los elementos o los complejos de elementos procedentes del exterior; 2) que los acepten de manera igualmente total; 3) que los acojan, al menos en parte, alterando y redefiniendo su forma, utilización, significado y funciones” (Lupo, 1996:15), esta investigación apoya esa postura respecto al sincretismo, además de añadir que, si se observa que generalmente es la tercera alternativa la que comúnmente muestra los procesos de sincretización, en esa nueva constitución se suman con igual medida factores culturales que son indispensables para la estabilidad de la fe del pueblo; así, si lo que ya existe sufre una transformación, sólo podrá hacerlo a través de puentes equiparables que resistan esa mezcla. Como ejemplo primordial, se tiene la llegada y el dominio de los imperios europeos al continente americano a finales del siglo XV, como ya se apuntó anteriormente, y las condiciones que dirigieron a la constitución de dicho sincretismo en los siglos posteriores.

Expuesto lo anterior, es ya oportuno hablar del sincretismo en Mesoamérica, de su desarrollo para la constitución del imaginario en que estaba sumergida la cultura mexicana del siglo XX. Para ello, este punto de la investigación se apoyará de diversas investigaciones y ensayos que se revelaran en el proceso, uno de ellos, la obra *Tiempo mexicano* (1980) del escritor mexicano Carlos Fuentes, el cual tiene papel relevante, puesto que se trata del propio pensamiento del autor de la obra literaria a analizar. Asimismo, se hará eco a lo desarrollado en los apartados anteriores.



Mucho se ha hablado y estudiado respecto a esta cuestión para poder definir la identidad de la cultura mexicana. Son diversos los factores que inciden en la formación de la identidad de un pueblo, desde el devenir de tal, o tales sociedades a través del tiempo, su historia; la posición geográfica en la que se localizan, hasta las creencias que han cosechado de sus antepasados. Todo este cúmulo de factores heredados constituyen el inconsciente colectivo de las sociedades, su imaginario, en este caso, de la sociedad mexicana del siglo XX. Es decir, su modelo de interpretación del mundo: su sistema de valores y creencias, es el resultado de un complejo proceso social e ideológico que ha enfrentado y en el que dos grandes culturas tuvieron incidencia: la europea y precisando más, la española y la indígena prehispánica, sobre esto, Carlos Fuentes menciona que: “La coexistencia de todos los niveles históricos en México es solo el signo externo de una decisión subconsciente de esta tierra y de esta gente: todo tiempo debe ser mantenido [...] Porque la historia de México es una serie de ‘Edenes subvertidos’” (Fuentes,1980:10).

Para hablar del sobredicho sincretismo, es forzoso mirar hacia el comienzo de tal, al violento encuentro que ambas culturas protagonizaron en 1519, el histórico hecho de conquista y colonización de los pueblos indígenas de lo que hoy conocemos como el territorio mexicano. Evento que obliga a escarbar en las pautas que cada parte brindó a este proceso, aún no concluido, de sincretización. Así, Fuentes refiere de igual forma a tal hecho histórico como el parteaguas: “El ejemplo primario lo proporciona la conquista española, que a los ojos indígenas significó, de entrada, el cumplimiento de un mito dorado: el regreso del dios bienhechor, Quetzalcóatl” (Fuentes, 1980:10) y continúa el recorrido: “El tiempo de la colonia fue un tiempo anacrónico que prolongó ficticiamente el orden orgánico de la Edad Media, negando las razones renacentistas, fáusticas, de la propia empresa conquistadora: la colonia negó tanto el tiempo de la antigüedad indígena como el de la modernidad europea (racionalismo, individualismo, mercantilismo, libre examen) que así se convirtieron latencias de la vida mexicana” (Fuentes,1980:11).

Es necesario proceder por partes. Anteriormente, se enlistaron características generales de ambas culturas protagonistas de este capítulo: la europea y la prehispánica de Mesoamérica, sin embargo, aún no se ha resuelto en ese encuentro definitivo. Antes

de dar un paso grande hacia el mexicano del siglo XX, debe tenerse un vistazo de cómo fue tal encuentro en la nombrada Conquista de México<sup>29</sup>.

Dado el abismo ideológico que había entre las culturas: prehispánica de Mesoamérica y la hispánica del siglo XVI, es que las impresiones que cada postura tuvo, de las expresiones culturales de cada una, fueron interpretadas bajo las leyes de su propio imaginario. Es así que, las manifestaciones ritualísticas: sus símbolos, actividades, etc., que para los prehispánicos eran parte de su sistema de valores y creencias, para la cultura hispánica del siglo XVI eran actos que contradecían a su Dios. Por lo tanto, tales actos debían ser erradicados pues, dentro de esta cultura fuertemente cristiana, eran considerados como demoniacos. Prueba de esto, se halla en las impresiones de las crónicas españolas, como en las de Bernal Díaz del Castillo<sup>30</sup>:

[...] un poco más adelante donde nos dieron aquella refriega estaba una placeta y tres casas de cal y canto, que eran *cues* y adoratorios donde tenían muchos ídolos de barro, unos como cara de demonios, y otros como cara de mujeres, y otros de malas figuras [...] En ansí como llegamos salió el Montezuma de un adoratorio, a donde estaban sus malditos ídolos [...] En aquella placeta tenían cosas muy diabólicas de ver, de bocinas y trompetillas y navajones, y muchos corazones de indios que habían quemado, con que sahumaron a aquellos sus ídolos, y todo cuajado de sangre, tenían tanta, que las doy a la maldición [...] y nuestro Capitán dijo a Montezuma: no sé yo cómo un tan gran señor, e sabio varón, como V. M. es, no haya colegido en su pensamiento cómo no son estos vuestros ídolos dioses, sino cosas malas que se llaman diablo y para que lo conozca, pongamos esta cruz en lo alto de esta torre [...] y veréis el temor que de ello tienen esos ídolos que os han engañado. Y Montezuma respondió medio enojado y dos *papus* que con él estaban mostraron malas señales, y dijo: “Señor Malinche: si tal deshonor como has dicho creyera que habías de decir, no te mostrara mis dioses. Estos tenemos por muy buenos, y ellos nos dan salud y aguas y buenas sementeras y temporales y victorias cuantas queremos; y tenemoslos de adorar y sacrificar” (Díaz del Castillo, 2015: 6-175).

---

<sup>29</sup> Hecho histórico que hace referencia al sometimiento del Estado mexicano, logrado por Hernán Cortés en el nombre del rey Carlos I de España y a favor del Imperio español entre 1519 y 1521. Marcó el inicio de la conquista española y el nacimiento del México mestizo. Las principales fuentes de este evento se hallan en las crónicas de Indias redactadas en el siglo XVI como: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo; o las *Cartas de relación* de Hernán Cortés dirigidas al rey Carlos I de España.

<sup>30</sup> Conquistador y cronista español (Valladolid, 1492 – Guatemala 1585). Hacia 1514 se embarcó a América viajando sucesivamente en las expediciones de Pedro Arias de Ávila (a Centroamérica), Francisco Hernández de Córdoba (a Yucatán) y Juan de Grijalva (a Tabasco).

A lo largo de estas crónicas se develan constantes impresiones hispánicas sobre la cultura hallada, la indígena; desde las que hablan del asombro de los conquistadores ante la magnanimidad del imperio, hasta las de este corte en donde se observa un constante rechazo a las prácticas espirituales indígenas. No es esto sorprendente, se trata de una negación enraizada en las prácticas espirituales cristianas, cuyo culto a su dios se rendía a través de otra clase de rituales, en mayor medida, oratorios; sin olvidar que, bajo su concepción, los ídolos de los indígenas, sólo podían ser comparados con los demonios de su religión. Dado esto, había un profundo desentendimiento del otro: para la cultura indígena, sus manifestaciones ideológicas eran necesarias pues sus deidades necesitaban nutrirse para nutrirlos a ellos; en cambio, para la hispánica, este proceso de dar a los dioses una vida humana a cambio de frutos en tierra, era inexistente, por lo tanto, inconcebible. Como ejemplo de lo anterior, se halla en las crónicas lo siguiente: “[...] Y estaban todas las paredes de aquel adoratorio tan bañado y negro de costras de sangre, y asimismo el suelo [...] Y allí le tenían presentado cinco corazones de aquel día sacrificados [...] y estaba otro bulto como de medio hombre y medio lagarto [...] Este decían que el cuerpo de él estaba lleno de todas las semillas que había en toda la tierra, y decían que era el dios de las sementeras y frutas” (Díaz del Castillo, 2015: 6-175).

Hay que recordar que, para las culturas prehispánicas, la muerte y la vida se encuentran en constante diálogo, y ellos, como seres humanos, son puente entre el mundo terrenal y el mundo de los muertos, así como con el celeste, para perpetuar el ciclo del renacer de la humanidad, para nutrir su mundo. Así, como ya se desarrolló en apartados anteriores, había que rendir culto a dichos mundos a través de diferentes rituales, como el sacrificio. Por otro lado, para la cultura hispánica cristiana, la muerte es el fin del ciclo de la vida. Sin olvidar que su concepción del tiempo es lineal y no hay regresos, tampoco renacimiento. Dentro de este imaginario, la muerte es la puerta al Paraíso, pero no pueden acceder aquellos que en vida no obraron dignamente para merecerlo. Esto puede verse en algunos pasajes de la Biblia: “Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi iglesia, y el poder de la Muerte no prevalecerá contra ella. Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos. Todo lo que ates en la tierra, quedará atado en el cielo, y todo lo que desates en la tierra, quedará desatado en el cielo” (Mt 16, 18-19), así, San Pedro ha sido designado para juzgar a la humanidad después de su muerte, tiene

las llaves de la puerta al Paraíso, y es él quien decidirá el destino del alma de los hombres y las mujeres. Si se ha vivido en pecado, el alma descenderá a los Infiernos y ahí será juzgado.

En ambos imaginarios, la muerte guía hacia un nuevo lugar, sin embargo, en el caso prehispánico representa la continuidad de la vida, el renacer; y para la visión cristiana representa una dicotomía: esperanza por un eterno descanso o temor hacia un eterno castigo, un desconcierto constante.

Se ha acudido ya a la visión hispánica del mundo encontrado, no obstante, para comprender este complejo encuentro, es indispensable conocer la otra cara de la historia: la visión indígena. Son menos los testimonios directos que se tienen de tal evento, sin embargo, aquí se hará eco a la crónica de Miguel León Portilla<sup>31</sup>, *La visión de los vencidos* (2013) basada en memorias escritas de los indígenas respecto al sobredicho hecho histórico.

Se observaron las impresiones respecto al ‘salvajismo’ de los indígenas, sin embargo, en el capítulo nueve, “La matanza del Templo Mayor en la fiesta de Tóxcatl”, de la obra antes citada, se refiere al famoso ataque a traición que don Pedro de Alvarado dirigió durante una celebración nahua en honor a Huitzilopochtli, así, primero se leen los rituales de preparación y ejecución de la fiesta:

[...] ante él colocaron todo género de ofrendas: comida de ayuno [...] y rodajas de semilla de bledos apelmazada. Y estando así las cosas, ya no lo subieron, ya no lo llevaron a su pirámide. Y todos los hombres, los guerreros jóvenes, estaban como dispuestos totalmente, con todo su corazón iban a celebrar la fiesta, a conmemorar la fiesta [...] Se emprende la marcha, es la carrera: todos van en dirección del patio del templo para allí bailar el baile del culebreo. Y cuando todo el mundo estuvo reunido, se dio principio, se comenzó el canto, y la danza del culebreo (León Portilla, 2013:80).

Más adelante se comienzan a obtener las impresiones sobre el otro salvajismo, el hispánico:

[...]mientras se está gozando de la fiesta, ya es el baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son como un estruendo de olas, en ese preciso momento los españoles

---

<sup>31</sup> Filósofo, antropólogo e historiador mexicano (Ciudad de México 1926 - Ibidem, 2019), experto reconocido en materia del pensamiento y la literatura de la cultura náhuatl. Miembro de las academias mexicanas de la Historia y de la Lengua, del Colegio Nacional y de la National Academy of Sciences. E.U.A.

toman la determinación de matar a la gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra.

Vienen a cerrar las salidas, los pasos, las entradas [...] Y luego que hubieron cerrado, en todas ellas se apostaron: ya nadie pudo salir.

Dispuestas así las cosas, inmediatamente entran al Patio Sagrado para matar a la gente. Van a pie, llevan sus escudos de madera, y algunos los llevan de metal y sus espadas (León Portilla, 2013:81).

Se desató un caos que acabó con la estabilidad de la ritualidad del pueblo mexicana: se derramó sangre sagrada en tierra sagrada. Los artefactos de destrucción de los españoles se presentaron como intrusos en una sociedad que vivía al ritmo del cosmos, más adelante se lee también:

[...]dieron un tajo al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada. Al momento todos acuchillan, alancean a la gente y les dan tajos, con las espadas los hieren. A algunos les acometieron por detrás; inmediatamente cayeron por tierra dispersas sus entrañas. A otros les desgarraron la cabeza: les rebanaron [...] Todas las entrañas cayeron por tierra Y había algunos que aún en vano corrían: iban arrastrando los intestinos y parecían enredarse los pies en ellos (León Portilla, 2013:82).

Para el pueblo mexicana, esta embestida no era más que un suceso que atentaba contra el orden cósmico de su sociedad, el daño causado por esos intrusos era un acto puro de aniquilación, motivado por razones humanas mas no divinas, por eso era más salvaje y primitivo. Bajo su imaginario, las actividades de sacrificio que ellos realizaban tenían una motivación sagrada, por lo tanto, no podían ser concebidas como asesinatos.

A pesar de este recorrido a través del hecho histórico que marca el inicio del mestizaje, es aquí obligado dejar en claro que este evento, aunque tenga una fecha específica de inicio y fin, tal conquista no brotó de la nada en un año 1519 y tampoco terminó en 1521, todo ese bélico encuentro ideológico, social y político fue el resultado de décadas de búsqueda territorial de un continente y de siglos de un complejo proceso de sincretización que no pudo olvidar su origen manchado de sangre y dominación. De acuerdo a León Portilla en su artículo *La Conquista de México*, esto sólo podría comprenderse esbozando en: el contexto que permite ver las últimas décadas de vida indígena íntegra, el tiempo de vida de la Nueva España y el contexto de México como nación independiente. Este proceso de resignificación, de síntesis y conciliación de dos culturas no fue repentino sino lento. Y, haciendo eco a la postura del estudioso, sería muy simplista encasillar este proceso en una fecha. Así, esta conciliación de mundos fue sembrada en la imposición y la resistencia (León-Portilla, 2001:20-27).

Así, victorioso el pueblo hispano, comenzó a imponer su huella espiritual y cultural que arrasaría con la identidad de un pueblo autónomo durante los siglos siguientes, intentando acabar con los rastros de la cultura indígena bajo el mandato de un reino y una religión de gran poderío, al respecto, apunta el ya referido filósofo y escritor alemán, Von Hardenberg, *Novalis*: “Esta poderosa y pacificadora sociedad buscaba asiduamente hacer partícipes a todos los hombres de su hermosa fe, y envió a sus emisarios a todos los confines de la Tierra para predicar por doquier el evangelio de la vida, buscando convertir el reino de los cielos en el único reino sobre este mundo” (Von Hardenberg,2009:22). En los procesos de evangelización que prosiguieron a la conquista, se irrumpió el ritmo sagrado de dar y recibir a través del culto, ritmo que existía entre la esfera de lo celestial y lo terrenal. Se eclipsó la autonomía y organización política-administrativa, la vida en ritual. De igual forma, las manifestaciones de índole artística, monumental y arquitectónica cesaron.

Durante siglos, los conquistadores impusieron su imaginario sobre uno ya existente, negándolo, hasta quebrarlo y deformarlo: “Los instintos más salvajes e insaciables debían ceder ante la veneración y obedecer a sus palabras. De ellas solo surgía paz. No predicaban más que amor a la santa, a la hermosísima Señora de la Cristiandad, quien provista de fuerzas divinas estaba dispuesta a salvar a cada creyente de los peligros más terribles” (Von Hardenberg,2009:20).

La sangre comenzó a mezclarse, así, el mexicano emanó de una escena centenaria de dominio y resistencia. Un sistema de castas fue establecido pues, dada la mezcla, había que hacer todavía una distinción en la calidad de la sangre, de esta clasificación, destacaron en la región mexicana, sobre todo: el criollo, nacido de un padre español y una madre española; el mestizo, nacido de un padre español y una madre indígena; y el castizo, nacido de un padre mestizo y una madre española. Por supuesto, el destino de cada uno, su posición dentro de esta nueva sociedad, sería determinado por la casta de procedencia. Esto definiría no sólo el devenir de una generación, sino la constitución de la sociedad mexicana de los siglos posteriores, hasta el siglo XX.

La Nueva España y después, el México independiente, se construyeron sobre las ruinas de una civilización perdida, cuya esencia autónoma es recordada en menor medida; recubriéndola con rocas motivadas de progreso, resguardando en su interior

milenario su verdad. De esta forma, un nuevo tiempo reacomodó las piezas del espacio mexicano, sumándose a este las distintas eras del mundo occidental, con sus distintas revoluciones y modelos económicos, ya no sólo se trataría del dominio del español sino de los nuevos imperios nacientes que enterrarían más a fondo los rastros indígenas del pueblo mesoamericano, dejando ver apenas una punta de la gran civilización que fue.

Después de esta sobreposición de máscaras ajenas prevaleció, a lo largo de los siglos, una profunda inquietud por el origen, por la verdadera identidad del pueblo mexicano. Y es que, la confusión respecto a la verdad absoluta de aquella identidad se debe a su existencia, en esencia, dicotómica que oscila entre: lo indígena y lo hispano, lo occidental. Una nueva nación brotó, una civilización ambigua, de rostros multiformes, de espiritualidad dividida, de espacios culturales en constante diálogo y lucha; qué mayor ejemplo de esto que La Plaza de las Tres Culturas, espacio cuyo discurso arquitectónico muestra la presencia y la coexistencia de tres culturas en distintas etapas históricas: la prehispánica, la española y la mexicana. Como ejemplos se pueden nombrar cientos, tanto en la arquitectura, las manifestaciones religiosas, artísticas, en el pensamiento filosófico de los intelectuales mexicanos; hasta los que envuelven la esfera de la cotidianeidad mexicana, sobre esto, Carlos Fuentes apunta: “Los carcomidos muros de adobe de los jacales en el campo mexicano ostentan, con asombrosa regularidad, anuncios de la Pepsi-Cola. De Quetzalcóatl a Pepsicóatl: al tiempo mítico del indígena se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal” (Fuentes,1980:26).

Dando un paso atrás al inicio de este apartado, puede decirse que en México prevalecen, sobre todo, dos de los tres niveles de sincretismo que el investigador italiano, Alessandro Lupo, establece respecto al sincretismo, en donde una parte de la sociedad resignifica, obligadamente, la nueva cultura a partir de la suya; y la otra la adopta casi por completo. Para comprender mejor esto, sólo hay que echar un vistazo a la prevalencia de castas que existe en el México del siglo XX, aunque dicha división ya no tiene fundamento esencial en lo racial, sino que eso es ya únicamente incidental, se fundamenta en mayor medida en lo socioeconómico. Dada la historia del pueblo mexicano, hasta su independencia del imperio español, la división socioeconómica, fue determinada siempre por el origen generacional de cada familia. Es decir, las familias, en

cuya genealogía predominó la raza occidental, aún conservaban una posición social alta, dado el linaje y el poder adquisitivo de tal, incluso cuando dicho poder económico se vio disminuido, el apellido sostenía esa posición; no obstante, esas condiciones no negaban el espacio mesoamericano en el que fueron fundadas, por lo que ciertos rasgos se modificaron y se armonizaron con los rastros del pueblo indígena. De igual forma, aquellas familias cuya genealogía estuvo mayormente marcada por la sangre indígena, aún conservaban una calidad de vida a la que fueron sometidos por los conquistadores. No obstante, al decir esto se habla de una generalidad social observada por distintos estudiosos, aunque esto no suponga que existan casos distintos. Así, el destino de la constitución de la sociedad mexicana del siglo XX fue determinado por su origen y su desarrollo histórico en busca de una autonomía propia.

Y ese diálogo incesante entre dos mundos distintos fue el que pinceló el nuevo imaginario, el del mexicano del siglo XX. Un imaginario edificado en el “entre”, en el centro de dos grandes imaginarios milenarios que se encararon uno con otro y que aportaron su rastro identitario a ese fruto nacido de un doloroso encuentro; a ese rostro nuevo que mira al mundo con su esencia dual, que no puede negar su pasado indígena pero tampoco al hispano, al europeo, ya que el devenir histórico de ambas civilizaciones corre por las venas del mexicano del siglo XX.

#### **D. Realismo Mágico**

Desarrollados los apartados anteriores, es ya oportuno hablar de un movimiento literario en el que mito e historia se enlazan para construir al sujeto de su narrativa: el Realismo Mágico. Dicho movimiento, fue uno de los más sobresalientes del siglo XX, como ya se mencionó en el capítulo previo, y uno de los más nutridos por la tinta hispanoamericana.

Desde el nombramiento de este movimiento, dentro de la literatura, comienzan a aparecer distintos y variados ensayos y propuestas teóricas al respecto, como el del venezolano Arturo Uslar Pietri en 1948 en *Letras y hombres de Venezuela*; el prólogo en la obra *El reino de este mundo* (1949) sobre lo Real Maravilloso de Alejo Carpentier; el estudio amplio y riguroso de Ángel Flores de 1955, *El Realismo mágico en la ficción hispanoamericana*. O, de igual forma, las aportaciones del crítico argentino Enrique



Anderson Imbert en, *El Realismo mágico en la ficción hispanoamericana* (1976), en donde señala al Realismo Mágico como una “categoría estética”. Y, sumadas a esas búsquedas y aportes, muchas más, como la de Sandro Abato o la de Saúl Hurtado Heras, por no mencionar a los tantos más que enunciaron sus fórmulas de concepción del Realismo Mágico. Dado que la mayoría de estas aportaciones se complementan entre sí, únicamente se recurrirá a aquellas que resulten indispensables para conceptualizar al movimiento literario ya señalado.

Para ahondar en el concepto de Realismo Mágico es necesario recordar los orígenes de su conceptualización antes de ser adoptado dentro del marco de la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

A este término se le comprende como un movimiento-corriente estética literaria hispanoamericana surgida a mediados del siglo XX (1940). Movimiento caracterizado, principalmente, por la inclusión de elementos, eventos extraños y hasta irreales que se dan dentro de una realidad construida en la narración, una realidad que profundiza en las cuestiones míticas. Hay que recordar que el concepto, dentro de las letras hispanoamericanas, fue adoptado del mismo que en 1925 el crítico de arte alemán, Franz Roh, había utilizado para referirse a la pintura postexpresionista. Con ello, se concebía al artista como uno que recreaba a la realidad considerándola como misteriosa o mágica. En palabras del propio crítico: “Esta sosegada admiración ante la magia del ser, ante el descubrimiento de que las cosas tienen ya sus figuras propias, significa que se ha reconquistado –aunque por modos nuevos- el suelo sobre el cual pueden arraigar [...] las concepciones más diversas del mundo (Roh, 1925)”.

A partir de que a mitad del siglo XX se adopta el término, dentro del campo literario hispanoamericano, empieza también una polémica en torno a su conceptualización, al asentamiento de las bases teóricas de dicho movimiento, el Realismo Mágico, polémica que aun hoy día continúa existiendo. La discusión en torno a este fenómeno se debe a la necesidad de identificar o distinguir dicho movimiento de otras corrientes literarias como la de lo Real Maravilloso o la literatura fantástica. Por esto, es de suma importancia aclarar las diferencias evidentes entre los géneros y movimientos mencionados y el que aquí interesa, el Realismo Mágico. De esta forma, de acuerdo al académico mexiquense,

Saúl Hurtado Heras, en su artículo titulado: “Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión” (1997), existe una tendencia que confunde o concibe al Realismo Mágico con lo Real Maravilloso que, Alejo Carpentier, inaugura en su narrativa.

No obstante, aunque ciertas características del Realismo Mágico sí partan de lo expuesto por el escritor cubano en el prólogo de su obra, *El reino de este mundo* (1949), toman su propia forma al manifestarse en autores como Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez o Augusto Roa Bastos, a quienes se les reconoce como los principales exponentes de este movimiento, entre otros. A resumidas cuentas, para Carpentier, lo Real Maravilloso hace referencia a una realidad con dos modalidades: 1) La realidad peculiarmente geográfica, es decir, la propia naturaleza americana; 2) La realidad peculiarmente mítica, el carácter mítico de la cultura americana (Hurtado Heras, 1997:266-268). Sin embargo, la narrativa de Carpentier se nutre, en mayor medida, de la primera modalidad. Por otra parte, en la narrativa de los escritores que son señalados como mágicos realistas, predomina la segunda modalidad, aquella en la que se representada la desmesurada realidad de sus pueblos, aquella que va más allá de lo que se ve. Es decir, hacia las distintas cosmovisiones o imaginarios mestizos de cada región de Hispanoamérica<sup>32</sup>. Así, sería un error confundir o entender bajo el mismo concepto tanto al Realismo Mágico como a lo Real Maravilloso, ya que, aunque las bases del primer movimiento anotado puedan ser localizadas en el segundo, al momento de manifestarse se aleja de las representaciones plenamente geográficas de la naturaleza americana; para ahondar en el mestizaje de los distintos imaginarios hispanoamericanos.

Por otro lado, es también necesario distinguir al Realismo Mágico de la literatura fantástica. Para lo anterior, habría que comprender, en primer lugar, cuáles son las características de la literatura fantástica. El teórico búlgaro-francés, Tzvetan Todorov<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> En este punto de la investigación se hará referencia, con mayor énfasis, a lo hispanoamericano más allá de la generalidad de lo latinoamericano, ya que dicho concepto al contener únicamente a la región americana de habla hispana es más acertado para hablar del Realismo Mágico, dadas sus propias raíces.

<sup>33</sup> Tzvetan Todorov (1939- 2017). Lingüista, filósofo, historiador, crítico y teórico literario de expresión. Estudió Filología eslava en su ciudad natal (Sofía), con maestros como Roman Jakobson. Después, se trasladó a Francia, donde aprendió de grandes filólogos como Gérard Genette y Roland Barthes. Su mayor aporte a la teoría literaria fue su definición de lo fantástico.

ahonda en este género en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1970), en ésta se lee que lo fantástico se da en la obra literaria cuando, en un mundo aparentemente real y conocido, surge un evento que rompe las leyes del mundo natural y que llevan al protagonista de la historia, y al propio lector, a una duda que persiste a lo largo de toda la narración. De este modo, de acuerdo a Todorov, lo fantástico se desarrolla en la incertidumbre y la ambigüedad de los sucesos que permanecen hasta el final de la narración. Así, el teórico reconoce entonces las tres principales características del género fantástico: 1) La incertidumbre que el protagonista siente hacia los hechos; 2) La incertidumbre que se despierta en el lector, a partir de lo narrado y de lo que el protagonista está experimentando; 3) Los hechos no se explican y la vacilación permanece hasta el final del relato. De este modo, se entiende que lo fantástico está, dentro de una narración, mientras la vacilación de los hechos se mantenga ajena a la lógica de las leyes de la naturaleza conocida. Además, en el género fantástico, la decisión sobre la naturaleza de los eventos la realiza el lector, de acuerdo a Todorov: “Lo fantástico [...] dura apenas el tiempo de una vacilación común al lector y al personaje” (Todorov, 1970:41). No obstante, de acuerdo al intelectual venezolano, Arturo Uslar Pietri<sup>34</sup>, en su ensayo titulado “Realismo Mágico” (1948), apunta que, a diferencia de cualquier otro género, como el de lo fantástico, en el Realismo Mágico, los acontecimientos no corrompen las leyes de la propia naturaleza de la narración. Es decir, lo que pudiera señalarse como sobrenatural, no responde más que a: “el hecho mismo de una situación cultural peculiar y única, creada por el vasto proceso del mestizaje de culturas y pasados, mentalidades y actitudes, que aparecía rica e inconfundiblemente en todas las manifestaciones de la vida colectiva y del carácter individual” (Uslar Pietri, 2006:3). De este modo, puede verse claramente que, la literatura del Realismo Mágico, contradice a lo fantástico, aunque pueda generar confusión en su forma con tal género, ya que el fondo de los acontecimientos del Realismo Mágico, revela un proceso complejo de mestizaje,

---

<sup>34</sup> Arturo Uslar Pietri (1906- 2001). Polímata: abogado, periodista, filósofo, escritor, productor de televisión y político. En Venezuela, ha sido considerado como uno de los intelectuales más importantes del siglo XX.

de sincretismo, que contradicen la teoría del género fantástico<sup>35</sup>. Y es que, lo que acontece en la narración mágico realista, al ser validado o naturalizado por un lector, se aleja por completo de la literatura fantástica. Esto, puesto que dentro del Realismo Mágico no hay cabida para la vacilación o la incertidumbre de lo que acontece, ni en el protagonista de la historia ni en el lector.

Realizadas estas distinciones entre géneros y movimientos, es ya oportuno señalar las características esenciales del Realismo Mágico y cómo es que estas se manifiestan dentro de una narración mágico realista. En este sentido, el académico ya citado, Hurtado Heras, señala entonces que el Realismo Mágico: “Trata la exteriorización de una realidad exótica en sus comportamientos históricos, naturales y culturales [...] Supone la existencia de una realidad mágica de dimensiones míticas [...] existe en la conciencia de los hombres que la observan, de acuerdo con sus tradiciones, su cultura, su fe” (Hurtado Heras, 1997:268). Además, hace referencia a que la concepción del mundo representado es subjetiva, ya que, de acuerdo al académico, en la narración mágico realista: “hay una inocultable relación con el inconsciente colectivo, a nivel personaje, pero fundamentalmente a nivel lector, que valida o naturaliza lo sobrenatural (vida de ultratumba, levitaciones, metamorfosis, curas milagrosas, creencias, etcétera). Esto es lo verdaderamente mágico” (Hurtado Heras, 1997:268-269). Es decir, la literatura del Realismo Mágico muestra una concepción mágica y mítica del mundo, un imaginario que devela las costumbres, las tradiciones o la historia de una cultura nacida del mestizaje; esto es, un conjunto de acontecimientos y expresiones que pretenden mostrar una concepción del universo, acontecimientos que no deben ser confundidos con eventos de otra naturaleza más que la de la propia narración.

Del mismo modo, el académico Sandro Abate, en su artículo “A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas” (1997) menciona que:

El Realismo Mágico fue un movimiento americano, cuya médula y principal eje temático es América, la búsqueda de su identidad, el buceo a través de su ‘inconsciente’ continental, la percepción fenomenológica de su realidad y el rescate de su constitución antropológica y

---

<sup>35</sup> Se ha realizado este contraste entre las características primordiales únicamente de lo Real Maravilloso y las del género fantástico con las del Realismo Mágico, dada las motivaciones principales de esta investigación.

etnográfica plural [...] los mágico realistas reasumieron en su ideologema del mestizaje 'la idea de la cultura americana como espacio de unión de lo heterogéneo, de síntesis anuladora de las contradicciones, de fusión de razas y culturas disímiles (Abate, 1997:155).

En este sentido, se puede decir que la base de la que parten todos los temas desarrollados en la literatura del Realismo Mágico, es la idea del sincretismo cultural conformado a través de años de historia de la cultura en cuestión, y que develan la identidad más pura de la comunidad representada en la narración mágico realista. Así, los espacios y tiempos que ocupan las historias mágico realistas, son simbolizaciones de la auténtica realidad latinoamericana.

Expuesto todo lo previo, es ya oportuno señalar las características esenciales de la literatura del Realismo Mágico:

- 1) Irrupción de la concepción realista del mundo, validando lo que acontece a partir de la propia naturaleza de la narración. La naturalización de los acontecimientos la realizan los personajes, pero principalmente el lector.
- 2) Representación del carácter mítico, lingüístico, territorial o ideológico de la cultura hispanoamericana en cuestión.
- 3) Representación simbólica del sincretismo o el mestizaje cultural (imaginarios) a través de elementos de una realidad exótica, mágica o sobrenatural, en sus comportamientos históricos, naturales y culturales.
- 4) Representación del inconsciente colectivo en dos niveles: a nivel personaje y a nivel lector.

El Realismo Mágico, al ser un movimiento predominantemente hispanoamericano, requiere ser leído bajo el discurso de su propia historia y constitución, no bajo leyes ajenas al propio territorio del que surgen. No obstante, pese a la vastedad de culturas existentes en Hispanoamérica y Latinoamérica, por ampliar un poco, de igual modo, el lector podrá hallarse ante una variedad de manifestaciones del Realismo Mágico, dada la diversidad de mestizajes que se constituyeron a lo largo de dicho territorio. Su expresión, se enraíza en el mestizaje de culturas, comprendiendo las influencias exteriores y diversas para la concepción y la búsqueda de una identidad propia, sincretizada, que aportara a la prosperidad de una cultura y sociedad.

La literatura del Realismo Mágico, recoge en su forma y en su fondo, la conciliación de imaginarios que, en esencia son contrarios, pero que en su unión constituyen los diversos rostros de América Latina.

Dado el necesario recorrido, de este capítulo, por las nociones de: sincretismo y Realismo Mágico; se procederá, finalmente, al análisis literario de una de las obras más importantes de la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Análisis que pretende comprobar la hipótesis de esta investigación: que la novela *Aura* del escritor mexicano, Carlos Fuentes, puede ser leída dentro del marco de la literatura mágico realista.

### **Capítulo III. Estudio de la obra**

En este capítulo se realizará el análisis de la novela breve, *Aura*, del narrador, ensayista y diplomático mexicano Carlos Fuentes (1928-2012), apoyando el recorrido analítico en el Proceso de Aproximaciones Simultáneas Acumulativas (PASA)<sup>36</sup>, y considerando el recorrido conceptual-temático propuesto en el capítulo anterior. De tal forma, se pretende abarcar la mayoría de los aspectos de la obra con el objetivo de hallar una solución artística o, como aquí se prefiere llamar: un sentido profundo y homogéneo de la obra.

Con el fin de lograr lo anterior, primero se hará un breve resumen de la obra, para enseguida dar seguimiento a los acontecimientos<sup>37</sup> más importantes de la narración en relación con los personajes, analizando la función de estos con lo narrado para la configuración del sentido total de la novela que se irá mostrando en el propio proceso de análisis. Enseguida, se estudiará la función del narrador en la construcción de dicho significado de la obra, asimismo su relación con el lector de la misma; finalmente, se hablará del autor implicado y su lazo con uno de los movimientos literarios más importantes de la época en que se localiza su narrativa, el Realismo Mágico, así como con la noción tratada en el capítulo anterior: el sincretismo cultural. Con lo anterior, se pretende comprobar la hipótesis de esta investigación: que la novela del escritor mexicano puede ser leída desde la óptica del Realismo Mágico.

#### **A. Análisis de la novela**

La novela breve, *Aura*, relata el encuentro de Felipe Montero con un mundo insospechado; contenido en el interior de una casa ubicada en el centro histórico de la Ciudad de México. Debido a un anuncio en el periódico que solicita cierto perfil laboral que se adecúa a las características de Felipe Montero, es que acude a la vieja casa en donde conocerá a la señora Consuelo y a su sobrina Aura.

---

<sup>36</sup> Metodología descrita en la introducción de esta investigación.

<sup>37</sup> De acuerdo a la teórica y crítica holandesa, Mieke Bal, los acontecimientos son definidos como: "la transición de un estado a otro que causan o experimentan actores" (Bal, 1990:21). Es decir, el acontecimiento en la narración es un proceso o un cambio que también puede entenderse como progresivo y constructivo.

Mientras transcurren las noches y los días en ese lugar, se despierta en Montero una inquietud sobre el misterio que este lugar aguarda respecto a la extraña relación de Aura y Consuelo; y sobre la sensación de reconocerse en el interior de la propia casa; asimismo, una fascinación hacia la belleza de la joven Aura crece de manera desmedida. Progresivamente la realidad de ese misterio lo rebasa, revelando que Aura representa la juventud y belleza de Consuelo, es decir, que son la misma persona y, con el fin de eternizar su amor con el General Llorente, la belleza de la joven le recuerda al joven Montero ese lazo amoroso de antaño.

Una vez presentado el breve resumen de la obra, se pasará a realizar el análisis de ésta, dando seguimiento a los acontecimientos y personajes; con la finalidad de comprender qué significado profundo tiene la configuración narrativa de la novela.

De este modo, el primer aspecto que se estudiará será el epígrafe con que se introduce a la narración, ya que éste adelanta el sentido total de la obra:

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... (Fuentes, 2012:8).

Este epígrafe, recuperado de *La sorcière* (1862) del historiador francés, Jules Michelet (1798-1894), muestra dos visiones distintas: la del hombre y la mujer. Así, la primera deja ver el carácter racional del hombre, frente a la del carácter simbólico y mítico de la mujer.

Ambas posturas, encarnan la dualidad del ser humano respecto a los sistemas de creencias y valores con los que interpretan al mundo; o, dicho de otro modo, respecto a los distintos imaginarios<sup>38</sup> que coexisten armónicamente en su interior. Por un lado, el hombre es la representación del pensamiento occidental, predominantemente racional y funcionalista. Por otro lado, la mujer representa, bajo este pensamiento descrito, la parte originaria del ser humano, es decir, un imaginario en constante diálogo con los diversos planos de la existencia humana. Un imaginario que trasciende más allá de la razón y que es capaz de adentrarse a los terrenos del sueño y la imaginación, cuya voz aguarda

---

<sup>38</sup> Es necesario recordar que este concepto se recupera del capítulo II de esta investigación.



distintos dioses que superan la posibilidad de un dios como único. De esta forma, se entiende que la armonía en el juego del universo del ser humano depende de la conciliación de los distintos imaginarios que confluyen en él. Y esta conciliación y unificación, es simbolizada en la imagen<sup>39</sup> de los dioses, como hombres, reposando eternamente en el pecho de la mujer, el cual nutre a la vida y la muerte.

Tras el epígrafe, se da comienzo a la primera parte de *Aura*. Es en ese punto, donde el lector conoce al primer personaje que aparece en la narración, Felipe Montero; del mismo modo, se encuentra con el aparente “llamado” al que el personaje responde asistiendo a la casona que solicita a un joven historiador cuyas características, del perfil requerido, parece cumplir a la perfección:

Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales [...] Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales [...] (Fuentes, 2012:10).

El aviso en el periódico pareciera anunciarle algo más que un empleo, él siente una suerte de llamado hacia algo que todavía no conoce, pero que podría ser su destino o un despertar. Y ese supuesto despertar, es el que comienza a delatar su cotidianidad enfrascada en un mundo en el que él es sólo una pieza más para que funcione, avance:

Esperas el autobús, enciendes un cigarrillo, repites en silencio las fechas que debes memorizar para que esos niños amodorrados te respeten [...] Vivirás ese día idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente, cuando te sientes de nuevo en la mesa del cafetín, pidas el desayuno y abras el periódico. Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, otra vez, esas letras destacadas: *historiador joven*. Nadie acudió ayer. Leerás el anuncio. Te detendrás en el último renglón: cuatro mil pesos (Fuentes, 2012:10).

---

<sup>39</sup> De acuerdo a la enciclopedia digital de filosofía y filología de la Universidad de Stanford, en la literatura el concepto de “imagen” es entendido como una figura literaria que se refiere a la cualidad descriptiva del lenguaje, el cual posibilita al lector la creación de una representación mental sobre lo narrado.

Consultado el 19 de noviembre de 2020 en [plato.stanford.edu](http://plato.stanford.edu)

En estas líneas se puede apreciar cómo Montero comienza a desentenderse de la realidad rutinaria de la que es partícipe. En ellas, se observa cómo comienza a poner en duda y en crisis esa realidad, a mirarla con desdén; mientras titubea en si debe atender al anuncio o simplemente dejarlo pasar. No obstante, las últimas líneas citadas hacen que deseche la idea de dejar pasar el anuncio, puesto que el hecho de que nadie acudiera ya por el empleo le confirma al personaje, y al propio lector, que debe asistir y que, en efecto, está destinado a ese lugar.

De esta forma Montero se aventura al centro de la Ciudad de México, en busca del número 815 de la calle Donceles, en busca del “llamado”. En su recorrido por el vetusto centro, se agolpan una serie de imágenes que revelan el orden estructural y sistemático de la ciudad:

[...] viejos palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos, expendios de aguas frescas [...] Unidad del tezontle, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía [...] las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por las largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras (Fuentes, 2012:11).

Así es como se presenta la imagen de la ciudad, enmascarada de artificios del progreso y la modernidad: los veloces automóviles rompiendo el silencio, el sinfín de luces apuntando hacia todos lados, o los incesantes murmullos indefinidos de la ciudad siempre despierta. Un progreso que además imposibilita el reconocimiento y el descubrimiento individual en medio del caos citadino de la colectividad. Es decir, el escenario del que la Ciudad de México es partícipe en pleno siglo XX, en donde el tiempo se muestra acelerado y no da descansos. Del mismo modo, en estas líneas es posible descubrir la esencia de una ciudad en donde el México prehispánico, o el México antiguo, y el México mestizo se ven rebasados por las inquietudes de dicho progreso. Muestra de ello, las superposiciones de las distintas épocas de la ciudad, las diferentes influencias de estilo arquitectónico que en ella conviven: desde el tezontle, materia indispensable para las construcciones prehispánicas, hasta las gárgolas de estilo europeo; las sombras de la historia, de los sufrimientos, de los restos. No obstante, todo ello ensombrecido por los distintos negocios y tiendas que anuncian un aferrado capitalismo que imita a las urbes de Occidente. Y es de tal escenario caleidoscópico, sin identidad definida, del cual

Felipe Montero comienza a desentenderse incluso antes de llegar a comprenderlo, al momento de sentir el “llamado”; al contemplar la esencia fragmentada de la vieja ciudad, en el momento en que reconoce su existencia rutinaria como una porción no definida de ese espacio. De este modo, Montero halla la casona con el número 815, “antes 69” (Fuentes, 2012:11).

Detrás de las descripciones previas, la imagen de un viejo llamador se posa ante sus ojos: “Tocas en vano esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves [...] Imaginas que el perro te sonrío y sueltas su contacto helado” (Fuentes, 2012:11).

La figura zoomórfica que se dibuja en la descripción de la aldaba insiste en recordarle a Montero aquella ciudad enmascarada en tradiciones de tierras lejanas. Asimismo, el desgaste de éste confirma lo antiquísimo de ese disfraz. Hay que recordar que las aldabas son herencia de la Época Clásica, ecos de la Edad Media. Símbolos de protección, de poder. Y la figura del perro, tal como se utilizaba en algunas antiguas iglesias, encarna al “guardián de los lugares sagrados” y al “destructor de los espíritus malévolos” (Martínez, 2015), entonces se descubre que dicho llamador no está presente en la narración de manera gratuita, no es un sencillo adorno, sino un verdadero protector que con su tacto helado asusta y seduce al personaje.

Con las imágenes que hasta ahora se han mostrado en la lectura, surgen en el lector una serie de interrogantes: ¿qué es lo que protege la vetusta aldaba de cobre? ¿De qué debe defender a aquello “sagrado” que hay en el interior de la casona? ¿Por qué Montero suelta la manija al imaginar que el animal le sonrío? Y antes de que las respuestas comiencen a mostrarse, Montero se detiene a contemplar, como por última vez, la caótica y ensordecedora ciudad occidentalizada. No obstante, a pesar de ese vistazo pausado, se le dificulta retener en la memoria la complejidad de dicha ciudad.

La imagen anterior, en la que el personaje parece perder interés por el exterior incluso estando en éste, supone algo de misterio respecto a lo que existe detrás de esa puerta, ese nuevo espacio al que se enfrentará, ya que pareciera poseer una fuerza extraña que lo atrae tanto, que todo lo antes conocido por Montero comienza a tornarse levísimo al estar cerca de la casona.

Tras lo anterior, el lector se enfrenta con la imagen de Montero cruzando el umbral de la casona, en este momento se puede apreciar que el personaje se introducirá a un espacio con una lógica distinta a la del que proviene, el de la ciudad.

El primer indicio de dicho cambio es la ausencia de luz: “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado” (Fuentes, 2012:12).

Continuando, el lector se halla también con las siguientes imágenes: “[...] puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso-. Buscas en vano una luz que te guíe [...] El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos” (Fuentes, 2012:12). Como puede apreciarse, en este punto la narración se torna sinestésica<sup>40</sup> y los acontecimientos dirigen al personaje a un viaje que los obliga a sobreponer el sentido del olfato y el tacto por encima de los demás sentidos. Montero se enfrenta así a una oscuridad que puede escuchar y oler. No obstante, ese mismo silencio y oscuridad le posibilitan distinguir la forma de una voz: “Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos: - No...no es necesario [...] Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera [...]” (Fuentes, 2012: 12).

Mientras el personaje avanza al interior de la casona ocurre algo interesante, la imagen de la ciudad comienza a disolverse en la humedad penetrante del callejón, a la vez que es guiado, con instrucciones precisas para andar a ciegas, por una voz femenina hasta unas escaleras y una puerta. Y con estas primeras descripciones de la casona, el segundo personaje se hace presente en la narración: una mujer.

---

<sup>40</sup> De acuerdo al *Diccionario de Retórica y Poética* de la académica e investigadora mexicana, Helena Beristain, la noción de sinestesia puede entenderse como un tipo de metáfora que “consiste en asociar sensaciones que pertenecen a distintos registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describirá otra percibida mediante otro sentido” (Beristain, 1985:466). Del mismo modo, en “La sinestesia: la dulce melodía” de Carolina Pérez y Emilio Gómez, este concepto se observa cuando están presentes en un texto “percepciones de semejanza entre atributos que pertenecen a sentidos distintos y por asociaciones entre estímulos diferentes que por lo general se expresan a través del lenguaje” (Gómez; Pérez, 2018 :1). Es así que esta noción se entiende como una figura literaria que consiste en la asociación de diversos elementos narrativos que despiertan los dominios sensoriales en el momento de la lectura.

Con lo anterior, se observa que estas primeras impresiones de la casa contrastan con lo que hasta este punto se había dejado ver en la lectura<sup>41</sup>. La imagen de los olores del lugar parece dominar el nuevo espacio que Montero recorre y todo lo que existe en el exterior ha perdido trascendencia en la narración. El personaje, después de haber estado sumergido en un espacio enteramente funcionalista, es devuelto al principio de su existencia, y esto se representa simbólicamente con su entrada a la casona. En este sentido, ese retorno al principio simbólico se desprende de las propias imágenes de la narración, como el origen primigenio del ser humano: el de la oscuridad. Es por ello que los sentidos aparecen como únicos utensilios para poder conocer y reconocer el nuevo espacio, en donde las primeras imágenes lo reencuentran con la naturaleza en su estado más puro: el de su supervivencia a través del tiempo.

Con lo anterior, Montero pareciera también revivir la escena de un nacimiento: un bebé cruzando el umbral en el vientre de su madre, encontrándose con lo que ha estado ahí mucho antes de su gestación. No obstante, aquella suerte de llamado que experimentó al leer el aviso en el periódico, parece llevarlo ahora, más bien, a un retorno al vientre de la madre, a un reencuentro con el estado más puro de su existencia. Es decir, aquella puerta que cruza, y el despertar de una serie de imágenes sensoriales, recuerda la imagen del epígrafe de la novela: la mujer y madre como origen de la vida, como “la de la fantasía, la de los dioses [...] la segunda visión, las alas que permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación” (Fuentes, 2012:8). Con lo acontecido en la narración hasta ahora, el lector ya puede comenzar a relacionar los sucesos con los que Montero se ha cruzado. Por lo anterior, es posible formular una interrogante como la siguiente: ¿dicho llamado podría mostrarle o recordarle a Felipe Montero aquella segunda visión antes cegada por su existencia previa al encuentro con el aviso en el periódico?

Mientras Montero se adentra a la casa, continúa siendo guiado por la voz femenina hasta una habitación. Y, en el recorrido, prontamente parece habituarse a la lógica de dicho espacio en penumbras, a ese encuentro simbólico con el origen, el que le devolvió

---

<sup>41</sup> Sin embargo, dichas impresiones, o imágenes, sólo cobrarán sentido conforme avance la narración, al sumarse al resto de acontecimientos con los que el personaje se enfrentará; por lo cual serán retomadas al avanzar el análisis de la obra.

la capacidad de sus sentidos y dejó atrás la imagen de una ciudad de identidad difusa. Es decir, aquella situación intrigante y misteriosa pierde consistencia de tal para, paulatinamente, integrarse a su propia lógica, su nueva lógica, lo cual se aprecia en las siguientes líneas: “Empujas esa puerta- ya no esperas que alguna se cierre propiamente: ya sabes que todas son puertas de golpe-” (Fuentes, 2012:13). Tras lo referido, surge también otro cuestionamiento para el lector, ¿cómo es que Montero puede tener la certeza de cuál es la característica de la totalidad de las puertas en la casa? En este punto, pareciera que el personaje se estuviera enfrentando con lo ya conocido y únicamente realizara una tarea de reconocimiento. En este sentido, ¿se trata entonces de la segunda visión? ¿La visión ensordecida por su existencia previa? Así, continúa su recorrido hasta llegar a donde se le indicó.

En el camino, el personaje se cruza con objetos que inquietan su visión difuminada por las penumbras de la casa. No obstante, logra reconocer algunas cosas: “Consigues, al cabo definir las como veladoras” (Fuentes, 2012:13), ¿veladoras? Esta imagen recuerda a la aldaba con cabeza de perro, aquella primera imagen del exterior de la casona. Esto, puesto que llega a reforzar la idea de la presencia del perro como protector o guardián de algo sagrado que debe ser alejado de “los espíritus malvados” que habitan en el exterior. Y es que, la imagen de la veladora remonta, indiscutiblemente, a la noción del ritual de devoción hacia algo, pero, ¿hacia qué?

En este punto es posible comenzar a descubrir que, en efecto, algo sagrado<sup>42</sup> es parte de ese espacio. Tras la imagen referida, Montero continúa avanzando, hasta que llega a una habitación donde puede ver una cama y una mano que: “parece atraerte con su movimiento pausado” (Fuentes, 2012:13). Nuevamente, la idea de la atracción aparece. Esa idea con la que la narración abrió: Montero atraído por un insistente anuncio en el periódico y ahora, una mano lo atrae hasta sus aposentos.

---

<sup>42</sup> En esta investigación se concibe a lo “sagrado” como una experiencia individual que va más allá de las religiones, de lo normativo. Asimismo, como un cúmulo de actos ritualísticos, para que lo sagrado se manifieste. Concretamente: la hierofanía, la manifestación de lo sagrado, una noción ampliamente estudiada por el filósofo, historiador y escritor rumano, Mircea Eliade (1907-1986).

Enseguida, el lector se encuentra con una imagen en donde se hace presente el tercer personaje, el que lo atrajo con los movimientos rítmicos de su mano, y las líneas siguientes confirman que, en efecto, las veladoras rinden devoción a algo que aún no se devela: “Lograrás verla cuando des la espalda a ese firmamento de luces devotas” (Fuentes, 2012:13), con lo anterior, se descubre que el tercer personaje es también una mujer.

De este modo, Felipe Montero tiene el primer encuentro con otro ser además de aquella voz que lo llevó hasta allí. No obstante, antes de poder aproximarse a tal, se cruza a su vista una pequeña figura de ojos rojos, un conejo que yace junto a la mano atrayente que toca la de Montero con un tacto sin temperatura. Y la idea de temperatura lleva a pensar en el calor o la calidez como signo indiscutible de vida. Dado entonces, la falta de temperatura qué indica, ¿ausencia de vida? o ¿la necesidad de vida? Sin embargo, antes de resolver todas las interrogantes que surgen de la propia narración, los acontecimientos tienen necesidad de acumularse para dar respuesta a tales.

Durante la breve presentación entre quien parece ser una mujer de edad avanzada y Montero, el lector puede descubrir, a la par de Montero, las características de los aposentos de la mujer: un pequeño caos de frascos, cucharas, píldoras; mientras se revela el trabajo que deberá desempeñar si desea aceptar la oferta: ordenar y terminar las memorias del difunto esposo de la mujer, el General Llorente.

Mientras acontece ese diálogo entre la mujer y Montero en medio del caos de dicha habitación, surge un momento en el que hay un brinco en el uso del lenguaje: del español al francés, con el fin de poner a prueba los conocimientos de Montero: “[...] -Leí su anuncio... [...] ¿Se siente calificado? Avez-vous fait des études? - à Paris, madame. - Ah, oui [...]” (Fuentes, 2012:14). Y esta situación, aunada a la mención del título del esposo muerto, dejan a la vista la evidente posición social y económica que ya se había supuesto, en líneas anteriores, respecto a la casona y sus habitantes. Y no sólo evidencia las condiciones socioeconómicas de la familia Llorente, sino su relación con lo venido del extranjero.

Con lo que hasta ahora se recoge de la narración, es posible comprender la relación entre la ubicación antiquísima de la casona y las cualidades que concentra en su interior. En este sentido, la narración describe una casa localizada en el centro de la ciudad, un sitio que siglos atrás presenció a una gran civilización del México Antiguo: la cultura mexicana. Luego, la entrada de otra gran cultura, la del imperio español; y en adelante, en el siglo XIX, la independencia de México. Tras ello, la búsqueda caótica para poner de pie a la nueva nación, a partir de diversas ideologías que desencadenaron nuevas luchas, nuevas invasiones, encuentros: sangre, victoria y más imposición. Y luego, con el porfiriato, llegó al tiempo mexicano la modernización, la industrialización y la europeización. Fusión, conciliación de imaginarios. Y la importancia de hacer un recuento histórico del contexto en el que se localiza la casona de la narración es importante para comprender el sentido total y profundo de la novela. De tal forma, es oportuno referir a la investigación de la académica Marcela Suárez Escobar, ya que en tal describe el estilo de vida de la burguesía mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX, época en la que es posible localizar la historia de la familia Llorente, por las propias características de la narración:

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX mexicanos constituyeron el escenario de un progreso material que, si bien desigual y dependiente, fue alcanzado [...] se dio la unificación de clase dominante [...] se introdujeron grandes cambios políticos, sociales y económicos para el crecimiento [...] se introdujeron grandes cambios tecnológicos importantes [...] Fueron años de una importante modernización del país [...] La nueva realidad nacional exigió la conformación de nuevas mentalidades y actitudes acordes con un futuro de orden y progreso que se pretendía [...] El pensamiento positivista participó directamente a través de los discursos oficiales en la construcción de las identidades femeninas y masculinas [...] Una característica de la clase alta mexicana era su pretensión de cultura (Suárez Escobar, 1998: 37-39).

De lo referido, se observan una serie de procesos históricos que nutrieron el sincretismo cultural mexicano que ya venía conformándose desde hacía tres siglos, y que reafirmaron el sentido de nación tras el movimiento revolucionario de principios de siglo XX. Es decir, con lo anterior se entiende que, en el viejo centro edificado por una cultura indudablemente mestiza, habitaron las grandes familias peninsulares, criollas y mestizas. En este sentido, las características de la casona de la familia Llorente y de su historia, apuntan a ubicarla dentro de este contexto. Sin embargo, en el tiempo histórico que se



observa en la narración<sup>43</sup>, esa situación ha sido ya superada por otros imaginarios cuyas raíces se encuentran en otros procesos históricos más globales.

Lo anterior se ve con claridad en la descripción que se hace de la ciudad, por lo que se entiende que los acontecimientos de la narración se desarrollan en un nuevo tiempo mexicano: el de la contemporaneidad, el de la proyección a una nueva modernidad. En el exterior de la casona, se dibuja un escenario difuso y confundido entre un conjunto de accesorios capitalistas, carentes de identidad, como se observó en el recorrido de Montero por el centro histórico hasta llegar a la casona. No obstante, la historia del país antes referida pareciera sobrevivir, como detenida en tiempo, ante el progreso indefinido, en una vieja casona: la de la familia Llorente.

Volviendo a la narración, es importante mencionar que, en el cambio de lengua referido, Montero logró defender su conocimiento sobre aquella lengua extranjera, el francés. Con esto y con todo lo dicho líneas atrás, queda claro que el contexto que se está desarrollando en la narración recoge tanto aspectos de la historia de México como otros tantos venidos del extranjero, ya no sólo por parte de la viuda sino también por parte del historiador.

Continuando el análisis sobre el primer encuentro entre Montero y la viuda, el lector observará cómo la actitud del joven historiador anula cualquier posibilidad de duda ante lo que sucede. Es decir, tras las indicaciones y las condiciones de la viuda del General Llorente, él sólo se detiene a decir, sin un rastro de duda: “Sí, comprendo” (Fuentes, 2012: 16). De lo anterior, la señora asume, al igual que el propio lector, que el trato está hecho, que ha aceptado la oferta de trabajo.

Esa actitud ligera y casi confiada que Montero protagoniza responde a que lo que apenas logra ver, en ese lugar en penumbras, lo inquieta más que la propia labor que deberá desempeñar. Tras el trato, la viuda llama a “Saga”, quien parece ser su coneja y su compañía, tal como ella lo anuncia: “Ici, Saga [...] Mi compañía” (Fuentes, 2012:16).

---

<sup>43</sup> Al referir aquí al tiempo de la narración se comprende que transcurre a mediados del siglo XX, por las propias características que se aprecian en la narración, asimismo, de acuerdo al estilo literario del autor que corresponde a una época reconocible, la del siglo XX. Sin embargo, este tópico se desarrollará con mayor detalle en los próximos apartados.

De esto, se asume que el nombre de su conejo es Saga. “Ici”, es un vocablo francés cuyo significado es: aquí. Es decir, la viuda quiere ser encontrada por su compañía, justo como ella lo nombra: “Aquí, Saga”. También le hace saber a Montero que Saga volverá hasta ella: “[...] Sí, volverá” (Fuentes, 2012:16).

Ahora, es importante hablar sobre el nombre del conejo, ya que tal despierta interrogantes puesto que no suele ser un nombre común para llamar a un animal. De acuerdo a distintos diccionarios etimológicos<sup>44</sup>, la palabra “saga” se relaciona con el vocablo latín *sagax* o *sagacis* del cual también deriva la palabra “sagaz” que hace referencia a quien es dotado de buen olfato o, dicho apropiadamente y de acuerdo a la Real Academia de la Lengua Española: sagaz es aquel que tiene la capacidad de descubrir verdades.<sup>45</sup>

De tal forma, el nombre del conejo de la señora Llorente recuerda una vez más al lector aquella primera imagen con la que abrió la novela: la del llamado que Montero parece presentir hacia la casona. Así, la insistente necesidad de que Saga se haga presente en la narración se interpreta, de acuerdo al significado del nombre, como una confirmación del sobredicho llamado, pues simboliza un diálogo entre ese espacio atrapado en el tiempo y Montero: un sujeto llegado del exterior. Como si, en el supuesto diálogo, se le dijera a Montero que ha hecho bien en acudir, que ha sido sagaz y que pronto encontrará una respuesta al misterio que lo rodea desde el momento en que se encaró con el aviso en el periódico.

En la lectura, se descubre que una de las condiciones del contrato es que las labores se realicen en la casona, por lo que Montero es dirigido hasta su habitación. Este momento de la narración causa nuevamente incertidumbre puesto que parecía que existía una certeza, previa a la llegada de Montero, de que éste se quedaría allí.

---

<sup>44</sup> Este estudio se apoya, principalmente, en el diccionario etimológico virtual: [etimologias.dechile.net](http://etimologias.dechile.net) y en el diccionario digital de la Real Academia de la Lengua Española.

<sup>45</sup> Significado que coincide con el de la segunda enunciación que la señora Llorente hace respecto al nombre de su conejo a mitad de la narración: el de Sabia.

De este modo, el personaje de Aura se hace presente una vez más en la narración para acompañar a Montero hasta su habitación. Lo que resulta interesante de este acontecimiento es la sutileza con la que la joven se integra a lo narrado:

[...] entre la mujer y tú se extiende otra mano que toca los dedos de la anciana. Miras a un lado y la muchacha está allí [...] y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido - ni siquiera los ruidos que no se escuchan [...] (Fuentes, 2012:).

Con lo referido, el lector y Montero se dan cuenta de que se trata de una mujer joven, que se trata de la misma mujer que lo guio hasta la viuda. Enseguida de la aparición de la joven, la señora Llorente esboza lo siguiente: “Le dije que regresaría ... [...] Aura. Mi compañera. Mi sobrina.” (Fuentes, 2012:17). No obstante, a pesar de que este suceso no goce de mayor importancia para lo narrado, lo interesante es que esta imagen adentra al lector y al propio personaje a una serie de nuevas interrogantes. Y es que, de acuerdo a los sucesos que hasta este punto se han desarrollado en la narración, se observa que la viuda hace referencia indistinta entre Saga y Aura, y la única diferenciación que hace entre el conejo y su sobrina es al identificar al primero como su compañía y a la joven como su compañera. Sin embargo, el significado de ambos términos coincide en la idea de “compartir un espacio en común”. De tal forma, se entiende que para la viuda es igual de importante la presencia de su sobrina y del conejo pues la una y el otro habitan, junto con ella, el mismo espacio protegido<sup>46</sup> del exterior.

Tras lo referido, lo que salta a la vista de la narración es que Felipe Montero parece tener un profundo interés por la belleza que hay en la joven Aura: “[...] podrás ver esos ojos de mar que fluyen [...] vuelven a la calma verde [...] tú los ves [...] son unos hermosos ojos verdes [...] esos ojos fluyen, se transforman como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear” (Fuentes, 2012:17-18).

Continuando con el análisis, se observa también que el hecho de que la casona se encuentre en tinieblas va siendo normalizado poco a poco por Montero. El personaje sabe ya que sólo podrá adentrarse a dicha realidad a través de la explotación de sus sentidos antes adormilados por la algarabía de una ciudad que, a estas alturas de la

---

<sup>46</sup> Recordando el sentido hallado en la figura zoomórfica con la que Montero se cruza antes de penetrar el umbral de la casona.

narración, ha quedado lejana: “[...] -te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído [...] y estás ansiando, ya, mirar nuevamente esos ojos” (Fuentes, 2012:19). Lo interesante de esto es que Montero es consciente de la transformación que está viviendo, de pasar de ser un ser visual y racional, a ser uno que tiene la necesidad de escarbar en sus demás sentidos para conocer lo que está frente a él. De tal forma, se observa entonces que la belleza misteriosa que hay en la casa abraza al joven historiador de manera natural, y progresivamente, la obsesión que experimenta por Aura logra eclipsar cualquier rasgo extraño que acontece en lo narrado.

Para el lector, resulta interesante cómo la atmósfera fantasmal o sobrenatural con la que el personaje es guiado hasta la confirmación de su permanencia en la casona del centro de la Ciudad de México va perdiendo ese tono de misterio, a la vez que el propio Montero se manifiesta confiado con lo que sucede. Es decir, la realidad del exterior comienza a abandonarlo y la del interior de ese espacio lo empieza a embargar, haciéndolo partícipe importante, situación con la que él parece estar de acuerdo. Se entiende entonces que Montero ha entrado a una nueva realidad.

El siguiente acontecimiento importante de la narración se da en la habitación de Montero pues es el único lugar donde se cuele un poco de luz que permite visualizar más características de la casa:

[...] ha bastado la luz del crepúsculo [...] recorres con la mirada el cuarto: el tapete de lana roja, los muros empapelados, oro y oliva, el sillón de terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero verde, la lámpara antigua, de quinqué [...] un baño pasado de moda: tina de cuatro patas, con florecillas pintadas sobre la porcelana, un aguamanil azul, un retrete incómodo (Fuentes, 2012:20).

Las cualidades que se observan en la habitación de Montero corresponden a una época de esplendor, como se ha venido apuntando, en la que un sector de la sociedad mexicana, al que evidentemente pertenecía la familia Llorente, disfrutaba de lujos heredados de una tradición y estilo de vida europea, modernizada.

De tal forma, los indicios de la posición social de la familia no sólo se ven en la ubicación de la casa, sino también en los vetustos accesorios que resguarda en su interior, como lo vemos en la imagen referida. Y tales adornos están presentes en la casona gracias a los procesos históricos de México a finales del siglo XIX. Es decir,

gracias a la comercialización con la industria extranjera y a las modas, ajenas al tiempo de Montero, llegadas de lejos y que, debido a ese periodo en la historia mexicana, nutrían a las familias de la clase alta. Sobre esta situación, el historiador Alfonso M. Campos menciona que la riqueza de la burguesía mexicana no definía por sí sola al hombre burgués, sino que era su modo de gastarla la que lo identificaba como tal, asimismo, apunta que la sociedad burguesa, al gastar su dinero, pretendía tener retribuciones que evidenciaran su estatus: desde su forma de vestir, de comer y de habitar (M. Campos, 1978:39).

Es así que los accesorios de la habitación de Montero no son más que símbolos de una forma de vida aristócrata, finisecular, exótica y cosmopolita. Es decir, un modo de vida basado en tradiciones orientales que con el tiempo fueron trasladadas a Europa y de ahí a las jóvenes naciones americanas. Como ejemplo, el tapete de lana roja o el sillón de terciopelo rojo fueron modas originariamente persas que prontamente brincaron a Francia, Florencia, Venecia, Génova y de ahí, al resto del mundo. De igual modo, la tendencia de los muros empapelados fue heredada, indudablemente, de otras tierras. En este sentido, se observa que en cada uno de los ornamentos que hasta este punto de la narración son visibles en la casona, sobrevive un sentido de estatus social, de poder económico, de conocimiento del mundo más allá de las fronteras de México. Comportamiento natural de la clase alta de fin de siglo XIX, dadas las características de ese tiempo histórico mexicano.

Volviendo a la narración, otro acontecimiento relevante se da en el recorrido que Montero hace hasta el comedor para cenar, pues al avanzar se confirma otro hecho que ya venía marcándose en la narración, el de la normalización de la oscuridad de la casona: “[...] ya sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla” (Fuentes, 2012:21). Las líneas anteriores reafirman la integración de Montero a la realidad de la casona, además de otras más como la siguiente: “Desciendes contando los peldaños: otra costumbre que te habrá impuesto la casa” (Fuentes, 2012:21). Es decir, Montero, en este punto de la narración, ya no sólo realiza una tarea de conocimiento de la casona sino de reconocimiento de ésta. Dicho de otro modo, Montero pareciera hallarse en un proceso de recuperación de algo que aún no se devela.

Y ese algo desconocido, esa verdad antes silenciada por el caleidoscópico exterior, es facilitada por las condiciones de la casona y por la actitud de las mujeres con las que se ha cruzado. Lo anterior recuerda una vez más lo que sugiere el epígrafe de la novela.

Tras una serie de imágenes que continúan evidenciando las cualidades de la casa, surge una que inquieta: la de la presencia de gatos en ésta. No obstante, lo que interesa de esto es el comentario que Aura hace respecto a la situación: “-Son los gatos- dirá Aura. Hay tanto ratón en esta parte de la ciudad” (Fuentes, 2012:21). Es importante hablar de este comentario ya que es el primer momento en el que el exterior se recuerda y lo que de éste se recuerda simboliza: la infestación, la invasión. De acuerdo a lo que Aura menciona, tales cuestiones incomodan y hostigan al interior de la casa, por eso los gatos, para ahuyentar ese exterior.

Otro aspecto relevante en este punto es la insistente mención del color verde: “Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen [...] son unos hermosos ojos verdes” (Fuentes, 2012: 17); “el cuero verde” (Fuentes, 2012:20); “[...] las cortinas de terciopelo verde. Aura viste de verde” (Fuentes, 2012:22); “[...] una botella vieja y brillante por la lama verdosa que la cubre” (Fuentes, 2012:22).

En este sentido, el color verde ¿qué mensaje intenta comunicar a Montero? Para apresurar la respuesta, es necesario recordar la imagen sinestésica con la que el personaje fue recibido al internarse en la casa. Se trata de aquellas primeras impresiones que le devolvieron la capacidad de sus sentidos y con los que logró descubrir un paisaje húmedo, envuelto en vida, en verde: el musgo, la humedad de las plantas al cruzar el portal. También, ese verdor natural lo percibe en los ojos de Aura, en los adornos de la casona y en las vestimentas de la joven. Entonces, ¿qué representa “lo verde”? Pareciera que, en ese rincón de la ciudad, permaneciera también un pedazo de tierra, un pedazo de vida que sobrevive a las edificaciones inanimadas del exterior. En tal sentido, el color verde siempre tiene una relación intrínseca con el mundo natural, con un mundo ligado al origen. Es decir, este color funciona como símbolo de la naturaleza. De tal forma, se entiende entonces que Montero se halla en diálogo con ese mundo que lo llama sutilmente.

En este punto de los acontecimientos, el lector y Montero se enfrentan a lo que hasta ahora se ha develado sobre la casa y sus personajes. Es decir, dos mundos que perduran a pesar del tiempo histórico que se pinta en el exterior: el primero, el que involucra a la sociedad en el pasado histórico de México y el segundo, el que habla de una existencia en armonía con la naturaleza. Así, ambos mundos se enlazan en uno solo en el interior de la casona, abrazando, a cada línea, la existencia del joven historiador, volviéndolo parte de esa naturaleza que poco a poco va despertando en el imaginario de Montero. De tal forma, ambos aspectos aparecen como las primeras imágenes que destacan de la narración.

Otro aspecto que destaca de los acontecimientos que muestran la progresiva adaptación de Montero a la situación de la casona, es la mención de un aparente cuarto personaje: el criado. Esta mención aparece cuando Montero anuncia a Aura que antes de acomodarse por completo en su nuevo puesto de trabajo deberá volver al exterior por sus cosas. No obstante, la joven sorprende al lector y al personaje con las siguientes líneas: “No es necesario. El criado ya fue a buscarlas” (Fuentes, 2012: 24). Lo inquietante de las líneas referidas es que, hasta este punto de lo narrado, el supuesto criado no se había mostrado y tampoco había sido mencionado por alguna de las mujeres que habitan la antigua casona. Es curioso porque dicha mención pone en evidencia dos situaciones. La primera, que tal hecho refuerza una vez más la idea que se ha venido construyendo en la narración respecto a la cualidad aristocrática, de la cual la casona fue partícipe en algún punto de su existencia en el centro de la ciudad. La segunda, que la casona no sólo es habitada por las dos mujeres. Sin embargo, en este momento es difícil creer que dicho criado realmente forme parte de las ocupaciones de la casona pues, al cumplir con las labores de su título, éste habría recibido a Montero una vez que llegó a la casona y habría sido él, y no Aura, quien le mostrara el camino a la habitación al joven historiador, pero los acontecimientos no sucedieron de esa manera.

Sobre este suceso del criado surge una cuestión aún más importante que el hecho de las inconsistencias que circundan a su alrededor. Esa cuestión apunta a que este acontecimiento resulta insignificante para el propio personaje involucrado ya que Montero responde a Aura lo siguiente: “No se hubieran molestado” (Fuentes, 2012:22). Es decir,

el personaje, en el tránsito de los extraños sucesos que ha estado viviendo en la casona, ha comenzado a normalizar lo que en apariencia podría comprenderse como fantástico<sup>47</sup> o sobrenatural. Por lo tanto, siempre que el personaje normalice la naturaleza de los acontecimientos, el lector se verá obligado a recibirlos de la misma manera en que el personaje lo hace. Es de tal modo que el suceso del criado se disuelve.

Otra cuestión importante, de la imagen de Montero y Aura cenando, es que mientras disponen de la anticuada cena, Aura menciona por vez primera el nombre de la viuda Llorente: "Consuelo", a la par que le indica a Montero que su tía no estará en la cena con ellos y que deberá ir a verla cuando terminen de cenar. Además, a lo largo de estas líneas, Montero continúa embriagado por la presencia de la joven, esforzándose en retener sus facciones. Después de esto, ya nada parece importarle más que la contemplación de la joven.

Así, tras varias secuencias narrativas en las que se repite el efecto que la joven Aura causa en Montero, unas líneas saltan a la vista. Una vez que Aura se ha marchado del comedor, el joven historiador se acomoda en el sitio en que la joven dispuso su comida:

Tú tomas el lugar de Aura, estiras las piernas, enciendes un cigarrillo, invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera porque sabes que esta vez encontrará respuesta...Y la señora Consuelo te espera: ella te lo advirtió: te espera después de la cena... (Fuentes, 2012:24).

Las líneas referidas ayudan a confirmar lo que desde el epígrafe ya venía sugiriéndose pero que sólo hasta este momento de lo narrado puede leerse con claridad. Es decir, que en efecto hay una verdad aún no revelada que aguarda dormida en el inconsciente de Montero y que comenzó a despertar desde el momento en que leyó el anuncio en el periódico. Aquel placer que el personaje confirma en este momento de la narración, empezó a vivirlo con mayor magnitud desde el momento en que cruzó el umbral a la casona. De ahí la alteración de sentidos que lo han estado forzando a vivificar

---

<sup>47</sup> En este apartado, al hacer alusión a "lo fantástico" se está refiriendo a las características de la literatura fantástica que fueron comprendidas en el capítulo anterior.



su experiencia en ese lugar y a reconocer un “algo” que ya existía en él pero que sólo al estar en esa casa, con Aura y Consuelo, ha comenzado a tomar vida. Dado entonces, lo que hasta este punto interesa es encontrar respuesta a lo que siempre ha existido en él. Y, para llegar a dicha respuesta, la manera en que se desarrollan los acontecimientos dentro de la casona se tornan parte de una propia realidad, ya que es el modo en que esa verdad o ese “doble discurso”, como lo apunta el epígrafe de la obra, podrá descubrirse.

Volviendo a los acontecimientos, después de la cena Montero emprende con confianza, conocimiento y naturalidad camino en medio de las penumbras para asistir a su cita con Consuelo. Al llegar hasta la habitación de la mujer, se encuentra con una apasionante escena de devoción cristiana:

[...] Ella levanta los puños y pega al aire sin fuerzas, como si librara una batalla contra las imágenes que, al acercarte, empiezas a distinguir: 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 calderos de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de libertad vedada a los santos (Fuentes, 2012:25).

Esta serie de imágenes dejan ver un imperante rastro heredado que aún se halla en la cultura mexicana del siglo XX, contexto en el cual se desarrollan los acontecimientos de esta novela<sup>48</sup>: la cristiandad y la entrega de la sociedad a ésta. De tal forma, se entiende que Consuelo es partícipe de un ser cultural y colectivo que, en época novohispana y aún en las primeras décadas del México independiente, guio con fuerza el proceder de toda la sociedad y de lo cual, todavía en el siglo XX, se pueden vislumbrar fragmentos vivos. Retomando la lectura, en adelante continúan mostrándose más imágenes como la ya referida, imágenes que sólo refuerzan ese proceder cristiano que perdura en las tinieblas de una vieja casa en el centro de la ciudad: “-Llega, Ciudad de

---

<sup>48</sup> Esta afirmación se fundamenta en los capítulos previos de análisis de la literatura mexicana en el siglo XX, en los acontecimientos siguientes de la propia narración y se refuerza con el último apartado de este capítulo.

Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡ay, pero cómo tarda en morir el mundo! [...] Perdón...Perdón, señor Montero...A las viejas sólo nos queda...el placer de la devoción... Páseme el pañuelo, por favor” (Fuentes, 2012: 26). Así, la viuda se entrega con palabras inundadas de fervor a las iconografías que representan el imaginario de una religión antiquísima que logró atravesar océanos para establecerse en un nuevo mundo, para evangelizar, en conciliación con el imaginario del nuevo mundo<sup>49</sup>, las culturas precolombinas, prehispánicas; y de las cuales, nace el México en el que se desarrollan los sucesos de la narración.

Tras los acontecimientos anteriores es preciso abordar aquellos en donde Montero comienza a enfrentarse directamente con las memorias escritas del General Llorente:

[...] la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el duque de Morny, con el círculo íntimo del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros (Fuentes, 2012:29).

En lo referido se observa que se hace una vez más alusión a la propiedad de la casa, a sus habitantes y al papel activo que ocuparon en la Historia de México de finales del siglo XIX; además, lo anterior ya no sólo se deduce por las cualidades de lo que puebla en la casona, sino que se recoge de lo que las propias memorias del General Llorente anuncian tanto al personaje como al lector. De este modo, ya es posible decir que estas imágenes no se presentan de manera gratuita u ornamental en lo narrado. Por ello, en este punto de la narración, esa cualidad histórica se entiende como una pieza clave para la construcción del sentido total de la novela.

En este sentido, es preciso dejar en claro los acontecimientos principales del texto: primero, el despertar de un “algo” antes oculto en Montero (el doble discurso referido en el epígrafe); segundo, el complejo proceso histórico de México y tercero, la relación del segundo punto con el primero, de tal modo que dicho punto pareciera desnudar progresivamente lo que el primero aún no resuelve. Y todo lo anterior, marcado en cada

---

<sup>49</sup> De acuerdo al proceso de mestizaje que se vivió en el escenario de la Historia de México, el cual fue desarrollado en el capítulo previo.

uno de los sucesos narrados que involucran a Montero con la casona y los personajes en su interior, incluso desde antes de que éste se adentrara a dicho espacio.

Detrás de todos los sucesos que se han presentado hasta ahora en la narración, dos imágenes fundamentales para la construcción total de la novela se presentan.

En la primera, Montero descubre que existe un jardín cercano a su habitación, en donde se percata de otro extraño suceso en la casona:

[...] ese jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos [...] encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprende humo opaco, un olor de pelambre incendiada. Dudas al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás sólo uniste esa imagen de los maullidos espantosos que persisten, disminuyen [...] Te pones la camisa, pasas un papel sobre las puntas de tus zapatos [...] (Fuentes, 2012:30).

En las líneas anteriores se observa una escena que, como se apuntó en la introducción de este trabajo, muchos estudios identifican como elementos de hechicería, brujería o magia. Uno de ellos es el de la investigadora Margarita Rojas, en el cual apunta que en *Aura* "se pueden resaltar varios rasgos propios del mundo de la brujería" (Rojas, 2005:4). De esta forma, en este momento de la narración, esa cualidad se desarrolla con claridad en la imagen que Montero presencia.

También, en este punto del análisis es importante señalar que a lo largo de los diversos sucesos que han marcado el camino del texto, es posible observar una serie de acontecimientos que a primera vista sí sugieren la presencia de un carácter sobrenatural dentro de la obra, como lo refieren la mayoría de los estudios de la novela. Es decir, dicho carácter supone, para muchos, la esencia de los sucesos aparentemente fantásticos que se dan dentro de la novela. Tales sucesos serían, hasta este momento del análisis: la extraña manera en que Montero fue guiado hasta el interior de la casona, la relación indistinta entre Consuelo, el conejo y Aura; la presencia insistente de hierbas y del color verde que enlaza el mundo natural con el de las mujeres y la sensación de embriaguez constante por Aura que Montero experimenta. Y ahora, el siguiente suceso que podría catalogarse dentro de dicha lista es el de los gatos ardiendo en fuego.

Sin embargo, aunque dichas imágenes dentro del texto sugieren la presencia de un impulso sobrenatural que pudiera guiar a la narración, este impulso no debe ser confundido con el de carácter fantástico de la literatura fantástica<sup>50</sup>. Lo anterior, porque como se aprecia en las líneas citadas de la novela, el personaje Montero duda de su propia percepción, atribuyendo todo a su imaginación. Es decir, en el inconsciente de Montero, los sucesos extraños se van asumiendo como normales dentro de lo narrado, de tal forma que él continúa con sus actividades y sus pensamientos. Es así que en ningún punto se observa auténtica incertidumbre ante lo experimentado, ya que, aunque sí hay momentos en donde Montero llega a dudar de los sucesos, prontamente desecha todos los cuestionamientos posibles.

En este sentido, en este punto es necesario invalidar, tal cual lo hace el personaje Montero, cualquier señalamiento que pueda existir hacia los acontecimientos en apariencia fantásticos. Es decir, se invalida la posibilidad de que lo fantástico sea la esencia de la obra.

La segunda imagen importante en este momento de la narración se presenta detrás del suceso del jardín, en un pensamiento que Montero configura a partir de la voz narrativa:

Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América [...] terminas por abandonar los tediosos papeles del militar del Imperio para empezar la redacción de fichas y resúmenes de tu propia obra (Fuentes, 2012: 32).

Este suceso resalta ya que esa referencia histórica sintetiza, en una noción, muchas imágenes con las que el lector y Montero se han cruzado hasta este momento: la del sincretismo cultural. Es decir, la conquista de América recuerda el recorrido visual que Montero hizo antes de llegar a la casa, en donde se observó el paso de la historia mexicana a través de la arquitectura de la ciudad; asimismo, esa referencia se relaciona directa e indirectamente con las memorias del General y con los aspectos ambiguos que se dan dentro de la casona: lo europeo y lo que podría recoger características de la

---

<sup>50</sup> Carácter descrito en el capítulo anterior.

cultura antigua de México, la indígena, para la cual el diálogo constante con la naturaleza a partir de rituales resulta indispensable. También, es importante recalcar el uso de la palabra “olvidada” dentro de esta referencia. En este punto, el personaje muestra una actitud de indiferencia ante el trabajo que está desempeñando en la casa, esto porque el tema del mismo le resulta ajeno y distante. Por otro lado, el tema de la Conquista de América se muestra como un tópico más interesante para Montero, tanto que incluso la nombra como: su obra, a diferencia de: la obra del General Llorente. De todo esto, el lector entiende que Montero opta por recuperar un tema que él mismo define como “olvidado”: la Conquista, la cual representa el encuentro de dos culturas que lo definen a él como individuo dentro del contexto de México.

De esta manera, las imágenes que sugieren la presencia de ritos de brujería dentro de lo narrado y la referente a la importancia que para Montero tiene la Conquista de América, se sumarán a la lista de acontecimientos principales que hasta ahora resaltan en la obra para poder hallar el sentido profundo de la novela.

Otro suceso inquietante surge cuando Montero, la viuda y Aura disponen de una comida juntos, en donde se observa que la joven aparenta remedar los movimientos de Consuelo, haciendo justicia a los diversos significados de su nombre. Aura: “viento apacible, suave” o “halo que algunos dicen percibir en torno a determinados cuerpos”<sup>51</sup>, lo anterior, se observa en la siguiente imagen:

Quisieras intervenir en la conversación doméstica [...] lo preguntaría si, de repente, no te sorprendiera que Aura, hasta este momento, no hubiese abierto la boca y comiese con esa fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno a ella [...] Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo, en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo” (Fuentes, 2012:34).

La imagen anterior deja al descubierto el extraño comportamiento, delicado y mimético que Aura irradia, como un halo, alrededor de la forma y los movimientos de la viuda Llorente. No obstante, aunque este comportamiento destaque y resulte fantástico,

---

<sup>51</sup> De acuerdo al diccionario digital de la Real Academia de la Lengua Española.

como si se tratara de un doble ente, la imagen siguiente a la referida rompe, hasta este momento, con tal supuesto:

[...] te preguntas si la señora no poseerá una fuerza secreta sobre la muchacha [...] tu hermosa Aura vestida de verde, no estará encerrada contra su voluntad en esta casa vieja, sombría [...] quizás Aura espera que tú la salves de las cadenas [...] Recuerdas a Aura minutos antes, inanimada, embrutecida: incapaz de hablar frente a la tirana [...] prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora [...] como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven” (Fuentes, 2012:34-35).

En esta imagen, se observa la percepción que Montero tiene de ese extraño comportamiento de la joven; para él, la actitud mimética de Aura, a quien ya nombra como suya, sólo puede deberse a que la señora Consuelo la tiene prisionera dentro de esa casa, la cual define como “sombria”. Es decir, en este punto, Montero sintetiza todos los hechos a partir de dicho concepto, sin embargo, esa cualidad de la casa no aparece para señalar los sucesos sobrenaturales sino para describir el encierro de una hermosa joven a la que se siente responsable de salvar.

Así, podría considerarse este supuesto como una posible respuesta a algunas de las cuestiones que han venido desarrollándose, lo referente al “llamado” hacia la casona y la verdad de algo oculto en Montero; en este sentido, es posible que ese llamado respondiera a la salvación de Aura y que, precisamente, dicha acción podría encarnar su “segunda visión” o la otra verdad, a partir de su liberación y de todo lo que la joven pudiera significar.

De esta forma, la atracción hacia Aura que ya existía desde antes en Montero encuentra un objetivo: rescatarla. Como consecuencia de lo anterior, el historiador, en varias imágenes siguientes, anhela encontrarse a solas con la joven, a la vez que alimenta esa idea a la que ha llegado. Sin embargo, lo que destaca es un suceso crucial para encaminar al desenlace de esta obra, se trata de la siguiente:

[...] por primera vez en muchos años, sueñas [...] esa mano descarnada que avanza hacia ti [...] cuando el rostro de ojos vaciados se acerca al tuyo, despiertas con un grito mudo, sudando, y sientes esas manos que acarician tu rostro [...] Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo [...] con el que la mujer se recuesta encima de ti, te besa, te recorre el cuerpo entero con besos. No puedes verla en la oscuridad de la noche [...] hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio [...] escuchas su primer murmullo: “Eres mi esposo”. Tú asientes: ella te dirá que amanece; se despedirá diciendo que te espera esa

noche [...] Tú vuelves a asentir, antes de caer dormido [...] reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega [...] (Fuentes, 2012:36-37).

Las líneas citadas muestran un estado de sueño y de somnolencia que Montero experimenta en su habitación. Primero, al dormir se representa una imagen un tanto tenebrosa. Se entiende que aquellas escenas extrañas que aparecen en sus sueños se relacionan con las que ha experimentado en la casa, mezcladas con la sensación que ha experimentado ahí. Sin embargo, ese sueño es interrumpido por la súbita aparición de Aura. Es decir, tras el sueño sigue el despertar causado por el cuerpo de Aura que lo seduce con las características que se han señalado a lo largo de la narración: la relación de la joven con el mundo natural que habita en la casa; y que, por primera vez, esa exótica esencia, envuelve a Montero a través de una relación aparentemente sexual.

Con todo el recorrido analítico que hasta ahora se ha hecho, es posible comprender que tanto el despertar representado de manera literal; como el encuentro de Montero y Aura, conllevan también el despertar simbólico hacia esa “segunda visión” o esa verdad oculta que hasta ahora se ha perseguido en la novela. De tal manera, en este punto de la narración comienzan a enlazarse los acontecimientos de este momento narrativo con los que han precedido; como si se tratara de una curva que se aproxima al cierre, para formar un círculo perfecto.

Sin embargo, la total revelación de dicha verdad aún necesita de más piezas narrativas para que sea visible. En tal sentido, los siguientes sucesos importantes para dicha tarea se presentan en respuesta a una de las temáticas que más se han señalado de la obra: la brujería, como ya se apuntó líneas atrás.

De tal manera, los acontecimientos que construyen esta noción de brujería dentro de la narración son tres y se presentan detrás del despertar y el encuentro sexual de Montero y Aura, cuando éste acude a la habitación de Consuelo para recibir “el segundo folio” de las memorias del general Llorente; cuando comienza a leerlas y cuando se aventura a buscar a Aura después de enfrentarse a dichos sucesos. De tal forma, tales acontecimientos se presentan en el siguiente orden y es sólo de manera conjunta y sumativa que se puede apreciar dicho carácter.

El primero es el siguiente:

[...] por el resquicio ves a la señora Consuelo de pie, erguida, transformada, con esa túnica entre los brazos: esa túnica azul con botones de oro, charreteras rojas, brillantes insignias de águila coronada, esa túnica que la anciana mordisquea ferozmente, besa con ternura, se coloca sobre los hombros para girar en un paso de danza tambaleante. Cierras la puerta (Fuentes, 2012:39).

Lo referido, salta a la vista puesto que se observa la imagen de una Consuelo distinta a la que se ha dejado ver a lo largo de la narración. Así, pareciera resolver muchas de las interrogantes que este personaje ha causado, ya que la mujer siempre había sido contemplada por Montero en un estado de debilidad, de ausencia, de devoción; apareciendo siempre entre penumbras y santos. No obstante, en la imagen referida se muestra en un estado de metamorfosis que la ha despojado de todo ese carácter misterioso y silencioso; dibujándola con un carácter solemne y sagrado, vistiendo una túnica azul, tal cual lo hacen los santos cristianos. Empero, los rasgos de la túnica se funden con una imagen importante: un águila coronada, de la cual se hablará en adelante.

El segundo acontecimiento se da cuando Montero se enfrenta con el segundo folio de memorias:

[...] -lees en el segundo folio de memorias [...] los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867, cuando el general se casó con ella y la llevó a vivir a París, al exilio [...] Un día la encontró abierta de piernas, con la crinolina levantada por delante, martirizando a un gato [...] si le das crédito a tu lectura con una pasión hiperbólica [...] la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años [...] Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años [...]” (Fuentes, 2012: 39-40).

Estas líneas en este punto evidencian una verdad sobre la condición de Consuelo: que ha rebasado la esperanza de vida para una mujer de su tiempo, lo cual indica que no se trata de una mujer común. Sin embargo, para poder nombrar su condición es necesario referir la tercera imagen importante que se suma a las ya referidas para configurar una idea importante para la construcción total del sentido profundo de la novela

De tal forma, el tercer acontecimiento es el siguiente:

Sabes, al cerrar el folio, que por eso vive Aura en esta casa, para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana [...] Aura, encerrada como un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados [...] La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella a un macho



cabrío [...] detrás de esa imagen se pierde la de una Aura mal vestida, con pelo revuelto, manchada de sangre [...] la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire [...] como si despellejara a una bestia... (Fuentes, 2012:41-42).

Esta imagen supone una de las muchas verdades que se gestan en la casa, es decir, que Aura conforma una suerte de desdoblamiento de Consuelo; asimismo, en estas líneas se muestra la representación de un ritual de sacrificio llevado a cabo por Aura y por Consuelo.

Ahora, la aparición secuencial de estas imágenes sugiere, sin duda, que Consuelo es una suerte de hechicera o bruja que inmortaliza su belleza y su juventud a través de la imagen de Aura, tal cual lo comprende Montero, a partir de diversos rituales. Este carácter de "hechicera" o "bruja", como lo han señalado distintos estudiosos de esta obra, se entiende dadas las diferentes simbologías que aparecen en la narración y que sólo en este momento parecen desnudar su misterio. En tal sentido, las imágenes referentes a los distintos animales que habitan en la casa con las mujeres, conforman esa noción, al respecto en el artículo de título: "El bestiario del averno: sobre animales y demonios" se apunta que:

En el tema de la brujería destaca un asunto muy interesante: los "familiares". El familiar "doméstico" era el compañero de la bruja y se le alimentaba con sangre o con un tercer pecho llamado "teta de bruja". Estos demonillos eran usados para las ceremonias mágicas. Además, existía el familiar "adivinatorio" utilizado para hacer augurios. Los animales preferidos para servir de familiares eran: el gato negro, el conejo, el perro, el sapo, el cuervo, el macho cabrío, la comadreja, etc. (Cabanillas, 1998:24).

Con lo anterior, es posible comprender el papel que tiene el conejo, Saga, al ser reconocido por Consuelo, al principio de la narración, como su "compañía"; es decir, Saga es el compañero doméstico de la bruja Consuelo. Asimismo, el resto de las imágenes que refieren a animales dentro de la casa hacen eco a este carácter de bruja que es posible ver en Consuelo en este momento de lo narrado. También, el ícono del águila coronada, refuerza esta idea puesto que, en diversas antologías de bestiarios y brujería, éste se concibe como un "símbolo que gusta de las tinieblas y huye de la luz" (Cabanillas, 1998:31), cuestión que describe la esencia de Consuelo dentro de la casa.

Ahora, se han señalado ya los rasgos que en efecto evidencian los aspectos de brujería que hay en esta narración. No obstante, dados los demás acontecimientos

importantes que han venido marcando el camino de esta novela, es necesario comprender cuál es la relación de esta cualidad mágica con tales sucesos. En tal sentido, el investigador Eduardo Tomás Dublé señala que en *Aura*:

El arquetipo de la bruja, entre sus muchos sentidos, posee el señalado por Michelet: remite a un estado original, primitivo, humano y solidario, vinculado a la naturaleza [...] El nombre de Consuelo quizás atrae este valor del arquetipo: el de la mujer sabia, conocedora de las hierbas naturales, que entrega alivio a los seres que sufren abandono en un mundo en el que las relaciones humanas fundamentales están destruidas. En su caso, sin embargo, esta cualidad está invertida, como fruto de las contradicciones que manifiesta como personaje y símbolo, aproximándose al tercer estado de la bruja señalado por Michelet: decadente, astuta y maliciosa (Thomas Dublé, 1998:2).

Lo referido refuerza lo que ya se ha venido visibilizando en la novela: que los sucesos y los personajes están estrechamente vinculados con el mundo natural, primitivo. Con precisión, el personaje de Montero es quien pareciera hallarse en un diálogo con ese mundo, un diálogo que comenzó inmediatamente dejó atrás el discurso urbano del exterior. Ahora, no hay duda de que ese supuesto diálogo es generado por las características de *Aura*, Consuelo y la casa. Sin embargo, esta cuestión no supone aún el trasfondo de la “segunda visión” que se ha pretendido descubrir a lo largo del análisis, puesto que existen muchos elementos que se han desarrollado en la narración que hay que tomar en cuenta para encontrar el verdadero sentido de los acontecimientos en *Aura*.

En respuesta a lo anterior, estos acontecimientos que refieren al mundo de la “brujería” no son entendidos como los rasgos esenciales de la narración, sino como una noción que, analizada junto con los demás acontecimientos señalados en otros momentos del estudio, dirigirán a encontrar el significado profundo de la obra.

De tal forma, es necesario continuar analizando el resto de los sucesos. Tras las imágenes referidas, los acontecimientos persiguen el mismo tono, sin embargo, el ritmo y la cantidad de tales incrementa. En tal sentido, el lector se enfrenta a una serie de eventos que marcan el final de la narración, en donde se observa a un Montero que ha despertado del letargo que protagonizaba antes de reconocer el papel que Consuelo ocupa en la casa; es decir, ante lo vivido hasta este punto, es posible ver como la sensación de sorpresa y angustia despierta en el joven. No obstante, en vez de huir de lo que acontece en la casa, decide vivir dicha angustia en ese sitio:

Subes lentamente a tu recámara, entras, te arrojas contra la puerta como si temieras que alguien te siguiera: jadeante, sudoroso [...] empujas la cama hacia la puerta [...] te arrojas exhausto sobre ella [...] Caes en ese sopor, caes hasta el fondo de ese sueño [...] en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti [...] En silencio, moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja [...] (Fuentes, 2012:43).

Lo anterior, demuestra que aun cuando Montero está siendo rebasado por la situación, algo más profundo que la esencia extraña y sobrenatural de los acontecimientos lo obliga a permanecer allí, en medio de todo. Esto también deja ver que, aunque él reconoce la naturaleza de lo que habita en la casa, sin duda se ha convertido en un miembro más del lugar, es por ello por lo que puede experimentar todos los sucesos de manera plena y absoluta, incluso en sueños, de modo que todo lo que sucede ahí ya parece habitarlo.

Asimismo, se comprende que la razón que lo mantiene en ese lugar es su atracción hacia la joven Aura, lo cual lo mantiene en un estado pasivo ante los sucesos que ha presenciado, sin embargo, ¿cuál es el trasfondo de esa atracción? Para entender esto, es necesario observar lo que acontece tras el sueño y después de responder al llamado de la cena:

Escuchas el golpe sobre la puerta, la campana detrás del golpe, la campana de la cena [...] Te incorporas penosamente, aturdido, hambriento [...] te lavas la cara, los dientes con tu cepillo viejo [...] te peinas cuidadosamente frente al espejo ovalado [...] te pones el saco y descienes a un comedor vacío, donde sólo ha sido colocado un cubierto: el tuyo. Y al lado de tu plato, debajo de la servilleta, ese objeto que rozas con los dedos, esa muñequita endeble, de trapo, rellena de harina [...] comes tu cena fría [...] comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica [...] identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana [...] (Fuentes, 2012:43-44).

Las líneas anteriores pudieran dar respuesta al cuestionamiento previo. Es decir, podría entenderse que la razón detrás de la actitud serena e hipnótica que Montero ha tenido respecto a lo sucedido se debe a que se le ha practicado alguna clase de hechizo a través de la muñeca que sostiene en sus manos, la cual pudiera simbolizar a la joven Aura. No obstante, aunque esa sea la razón, Montero acepta ser parte de ese ritual ya que a pesar de saber que está siendo partícipe de un acto de brujería que lo mantiene “sonámbulo” e “hipnotizado”, decide permanecer en el lugar e ir en busca de Aura.

Del mismo modo, algo que destaca de lo referido es que en esta ocasión la cena ha sido servida únicamente para él. Lo anterior se presenta como un espacio premeditado para que Montero reconozca la naturaleza de lo que ocurre en la casa, es decir, no existe ninguna clase de distractor de por medio para que él no se dé cuenta de lo que hay sobre la mesa. En tal sentido, Montero a pesar de ser parte de un hechizo, parece tener la oportunidad de reconocer lo que sucede, sin embargo, decide seguir adelante. De tal forma, la voluntad y la decisión se convierten en elementos fundamentales para que lo que acontece en la narración sea posible. Es decir, Montero está dispuesto a conocer la verdad que lo ha acechado a lo largo de los sucesos en la casa. Esta situación sólo confirma lo que se ha venido anunciando en este análisis, que Montero, al aceptar lo que ocurre en la casa, naturaliza y valida la realidad que se desarrolla en ésta.

Dado entonces, el personaje se aventura una vez más a las penumbras de la casa para encontrarse con Aura. En el camino, vuelve al jardín techado con el que fue recibido al entrar en la casa y las imágenes que ahí se presentan también afirman la relación indudable del mundo natural con Consuelo. Es decir, Montero reconoce la procedencia de muchas de las plantas que hay en dicho jardín y sabe los usos de éstas. No obstante, a pesar de que esas imágenes se sumen a un hecho: el de la brujería, en él sólo existe la necesidad de encontrarse con Aura: “[...] tú recreas los usos de este herbolario [...] Subes con pasos lentos al vestíbulo, vuelves a pegar el oído a la puerta de la señora Consuelo, sigues, sobre las puntas de los pies, a la de Aura [...]” (Fuentes, 2012: 45-46). Esta actitud, aunque ya tenga una respuesta, marca el camino a la resolución de la verdad profunda que se ha venido sugiriendo desde el epígrafe que acompaña el inicio de esta obra; esto, puesto que esa verdad, o ese “doble discurso” llegará con la unión de Montero y Aura, es decir, con lo que ello signifique más allá de lo amoroso.

Continuando con los acontecimientos, Montero finalmente llega a la habitación de Aura, lo cual se ve en las siguientes líneas: “[...] la mujer, no la muchacha de ayer [...] no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy [...] parece de cuarenta [...] No tienes tiempo de pensar más” (Fuentes, 2012:46). Así, al encontrarse con la joven, Montero se enfrenta a una Aura un tanto transformada y que, a pesar del cambio que él puede percibir en ella, la necesidad de poseerla y de ser poseído por ella permanece intacta.

Tras lo anterior, el joven representa un encuentro amoroso, erótico y sagrado con la joven, derivado de la naturaleza del lugar:

Ella te habrá visto buscando ese origen. Por la voz, sabes que está arrodillada frente a ti [...] Te quitarás los zapatos, los calcetines, y acariciará tus pies desnudos. Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra [...] tus besos hambrientos sobre la boca de Aura, detienes la danza con tus besos apresurados sobre los hombros, los pechos de Aura (Fuentes, 2012:46-47).

Lo referido resulta de crucial importancia para la develación del sentido de la novela. Esto, puesto que en estas líneas se observa una relación directa con el epígrafe que inaugura esta novela. En tal sentido, para comprender dicha relación es necesario esbozar en una cuestión importante que se ve en lo referido: Montero parece perder la noción del espacio al buscar “el origen” de la voz de Aura, no obstante, el que se pregunte por el origen de la voz de Aura simboliza no sólo un cuestionamiento inmediato sobre la joven, sino que éste es el momento en que se aprecia un poco de la anhelada “segunda visión”. Es decir, dada la naturaleza de los sucesos en esa habitación en donde Aura parece estarlo liberando de alguna clase de impureza, al limpiarlo frente al Cristo Negro y con lo cual él siente “alivio”<sup>52</sup>, es que se comprende que la sobredicha verdad será entendida a partir del supuesto “origen”. Con esto, lo que queda es descubrir a qué se refiere dicho “origen”.

Ahora, la cita cierra con la imagen de Montero acariciando los “pechos” de la joven. Tal imagen, remonta al epígrafe de Michelet, el cual apunta que: “El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña [...] posee la segunda visión [...] los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer” (Fuentes, 2012:8). De acuerdo al análisis que se había hecho de este epígrafe al inicio del estudio, se había arrojado que en esta imagen se observan dos visiones distintas del mundo: una funcional, en la cual puede ubicarse al hombre; y otra de carácter simbólico y mítico, en la cual se localiza a la mujer, y es ella quien podrá guiar y revelar esa “segunda visión” simbólica y mítica al hombre que la busque. Atendiendo a tal imagen se puede entender que en la novela el hombre es, sin duda alguna representado por Montero, un individuo que en el exterior sirve como un

---

<sup>52</sup> Motivo por el cual ese acto se sacraliza.

sujeto más de su tiempo: funcional y capitalista; y la mujer, es encarnada por Aura, quien en su mundo dentro de la casa vive en contacto directo con lo natural y lo histórico, al igual que la señora Consuelo. Es así que la escena de Montero acariciando los pechos de Aura puede comprenderse más allá de lo erótico pues, a través de ese contacto amoroso, la joven nutre a Montero de la “segunda visión” que ella resguarda.

Sin embargo, lo anterior aún no deja a la vista lo que la “segunda visión” significa, únicamente que es Aura y todo lo que ella representa y ha representado quien acerca a Montero a ésta. Ahora, en la escena referida hay un símbolo importante que podría dirigir al significado de la “segunda visión”, se trata de la imagen del Cristo Negro que ya ha venido señalándose en sucesos anteriores al que se está analizando. Pero, ¿qué hay detrás de este símbolo religioso? El Cristo Negro no tiene el mismo significado para toda la población cristiana, puesto que, en México, esta imagen tiene un doble discurso: aquel que apunta a la fe cristiana y el que acoge creencias más antiguas de la cultura originaria de este pueblo. Lo anterior, debido al propio color de este Cristo y a la leyenda que hay detrás de su llegada a México. Sobre esto, la investigadora María Teresa Rodríguez apunta que “La imagen sintetizó el complejo de creencias de la religión prehispánica y del cristianismo occidental que, en el transcurso de la Colonia, fue adquiriendo un matiz propio” (Rodríguez, 2001:115). La mayoría de las imágenes del Cristo Negro tienen estrecha relación con la llegada de tales a los pueblos mazatecas, popolucas, nahuas y mixtecos; asimismo, las distintas historias que se crearon alrededor de esta imagen dejan ver la conexión con creencias prehispánicas asociadas con cuevas o manantiales relacionados con deidades comunes al mundo indígena antiguo, motivo por el cual las imágenes del Cristo Negro fueron retomadas para resignificar los aspectos de esos antiguos dioses. En tal sentido, esta imagen representa la fusión espiritual de las dos culturas que conforman al mexicano de los distintos tiempos históricos que se observan en la novela, el tiempo de Montero y el que vive detenido dentro de la casa.

Ahora, ¿de qué manera la aparición de esta imagen en un momento tan importante de la novela se relaciona con la “segunda visión” que se le revelará a Montero? Para dar respuesta a este cuestionamiento tan importante, es necesario analizar los últimos acontecimientos de la obra.

En tal sentido, los acontecimientos que se presentan en las últimas páginas de la novela continúan alimentando la unión inminente de Felipe Montero y Aura. Así, en la misma escena amorosa, el lector se encuentra ante una serie de diálogos importantes: “- ¿Me querrás siempre? - Siempre, Aura, te amaré para siempre - ¿Siempre? ¿Me lo juras? -Te lo juro [...] Siempre, siempre. Te lo juro. Nada puede separarme de ti” (Fuentes, 2012:48). Lo anterior es relevante puesto que en este momento de lo narrado Montero se ha integrado completamente a la realidad del lugar al momento de jurar amor eterno.

Asimismo, esa promesa salta a la vista puesto que tras esta imagen amorosa la realidad de Aura, Consuelo y Montero queda al desnudo:

Las dos se levantarán a un tiempo, Consuelo de la silla, Aura del piso [...] caminarán pausadamente hacia la puerta [...] pasarán juntas al cuarto [...] cerrarán la puerta detrás de ellas [...] 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 [...] buscas tu otra mitad [...] la noche pasada engendró tu propio doble [...] y ya no piensas [...] la costumbre que te obliga a levantarte [...] recordarás a la vieja y a la joven [...] te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo [...] como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra [...] Terminas tu aseo [...] (Fuentes, 2012:49-52).

En lo referido se aprecia que en el encuentro de Montero y Aura no sólo estaba presente la joven sino también su supuesta tía, situación que no altera al historiador. Asimismo, al quedarse solo en la habitación de la joven vuelve a quedarse dormido y al despertar sabe que lo acontecido en esa habitación “engendró tu propio doble” lo cual podría entenderse como la parte de él antes adormilada y que finalmente ha revivido con ayuda de Aura. Del mismo modo, aquí se ve cómo Montero, al ser ya parte de la realidad de la casa, puede continuar su rutina habitual a pesar de haber presenciado la doble presencia femenina en la habitación y de estar consciente de que esa doble presencia corresponde y responde a una sola.

El siguiente acontecimiento aparece para comenzar a cerrar la narración y para continuar desvelando más verdades. Tal se da cuando Montero aprovecha la ausencia de la viuda para ir a buscar el último folio de memorias:

[...] leerás los nuevos papeles [...] sólo buscas la nueva aparición de la mujer de ojos verdes [...] ‘Consuelo, no tientes a Dios’ [...] Ella insiste en cultivar sus propias plantas [...] ‘No me detengas -dijo-; voy hacia mi juventud. mi juventud viene hacia mí’ [...] detrás de la última hoja, los retratos [...] Aura y la fecha 1876 [...] y la firma, con la misma letra,

*Consuelo Llorente* [...] en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo [...] es ella, es él, es...eres tú (Fuentes,2012:56-58).

En este momento una de las grandes verdades de la novela se muestra: que el ser de Montero corresponde también al del general Llorente, y que Aura y Consuelo son la misma persona. Esto deja a la vista que la presencia de lo femenino en *Aura* es dual y se presenta de manera yuxtapuesta pues en el ser de Consuelo también está articulado el de Aura. En tal sentido, lo que simbolizan es la superposición de dos tiempos: el presente y el pasado, la juventud y la senectud. Y la presencia de Montero en la casa cobra sentido pues su ser jovial posibilita el regreso del general Llorente con Consuelo, y con ello, la eternización de su amor.

De igual forma, se deja a la vista que Consuelo en su juventud recurría a remedios con “brebajes” y plantas para aliviar sus males de infertilidad y su necesidad de perpetuar su vida y su amor. En tal sentido, dichos actos de “brujería” son entendidos como actos sagrados. Es decir, el imaginario de la viuda siempre ha estado estrechamente ligado con la naturaleza, por lo que acude a ella rindiéndole culto para sanar sus males.

Con lo anterior, muchas de las interrogantes que surgieron en el proceso de análisis se han resuelto. Es decir, se entiende que lo que atrajo a Montero a la casa no fue producto de una casualidad sino de una búsqueda de Consuelo en la que a través del poder de sus “hechizos” atrajo a Felipe para revivir a su amado general. En tal sentido, la inquietud que Montero ha experimentado desde siempre y el “llamado” que lo llevó hasta ese sitio responden a una verdad: la de su origen ligado a ese lugar detenido en el tiempo en donde su existencia está articulada con la dualidad Aura-Consuelo.

La imagen final de la novela continúa persiguiendo y alimentando esta idea. En tal, Montero reconoce su situación y la asume, a la vez que se reencuentra con Aura esperando existir con ella por toda la eternidad:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo [...] escucharás tu propia voz, sorda, transformada [...] -Aura... [...] escucharás la voz de Aura [...] Ella puede regresar en cualquier momento... -Ella ya no regresará [...] -Aura...te amo [...] tocarás esos senos flácidos [...] apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando [...] de la señora Consuelo [...] tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también... [...] Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, sea tapada por las nubes, los oculte a ambos, se lleve en



el aire, por algún tiempo la memoria de la juventud, la memoria encarnada [...]” (Fuentes, 2012:59-61)

Con estas líneas la novela culmina. Ciertamente, también cierran las inquietudes y dudas que surgieron en el camino del análisis. En tal sentido, se comprende que Felipe Montero se reintegró a la realidad detenida de la casa en una suerte de retorno. Es decir, el personaje era parte de un ciclo sagrado prefabricado por Consuelo, motivo por el cual fue atraído hasta la casa en donde la belleza joven de Aura encaminó a Montero a recuperar la memoria de su otra vida, su “segunda visión”: el de su vida como el general Llorente y su matrimonio con Consuelo. La imagen de Montero reconociendo la inutilidad del tiempo se entiende como parte de esa consciencia originaria. Es decir, Montero reconoce que su esencia está ligada al amor que tiene con Consuelo, un amor que supera a la muerte, por ello reconoce que ha vuelto: “tú has regresado”.

Asimismo, la recuperación de la memoria amorosa de Montero fue posible gracias a la naturaleza de los sucesos en la casa, es decir, gracias a la realidad de la casa, a la cual Montero se suma progresivamente. Con lo anterior, se entiende que los acontecimientos de tono sobrenatural están presentes con la finalidad de mostrar dicha reintegración, por lo tanto, no pueden ser comprendidos como fantásticos. Lo anterior resulta importante puesto que las acciones que Consuelo lleva a cabo a lo largo de la narración a través de rituales y simbolizaciones de tono profano, de acuerdo a la visión occidental-racional, son motivadas por un único fin: perpetuar su belleza para perpetuar su amor con el general Llorente. En tal sentido, dichas acciones denominadas comúnmente por la crítica como “brujería” se sacralizan una vez que Consuelo les rinde culto y las mantiene intactas y puras dentro de su espacio histórico que sobrevive en medio de una ciudad acelerada. Es así que el espacio de la casa se entiende como uno sagrado, y que lo que se protege en su interior es el encuentro con el pasado en el que Consuelo y el general se amaron.

En este punto el análisis del acontecer en relación con los personajes termina. De lo anterior lo que se puede apreciar es que, a lo largo de la narración, la naturaleza de los sucesos ha facilitado que el relato abrace una historia de amor eterno: el amor de Consuelo y el general Llorente que supera los límites del tiempo y de la muerte. No obstante, aunque esto aparezca como la resolución de los sucesos que han marcado el camino de la historia, esto sólo supone una interpretación en un nivel superficial: el de

los acontecimientos. Es decir, la historia de amor aparece como la interpretación más primaria y simple de la novela, puesto que se presenta como la evidente.

Empero, es posible hallar un significado aún más profundo de la obra si se toman en cuenta los elementos principales que han marcado la narración más allá de lo amoroso; es decir, los que sugieren la presencia de la historia de México, el diálogo constante entre cuestiones occidentales y cualidades del mundo natural enmarcados por un espacio de tono mágico y la peculiar forma en que se desarrolla la voz narrativa. De tal forma, para poder llegar a una interpretación más honda es oportuno hablar del papel del narrador a lo largo de la obra.

En tal sentido, primero es necesario recordar que en toda narración los acontecimientos son manejados desde una concepción o posición, es decir, desde un punto de vista narrativo en el cual se localiza la voz que guía la historia, sea esta real o ficcional (Bal, 1990:107-108). Lo anterior juega un rol indispensable en la construcción de la literacidad de toda obra.

En el caso que aquí concierne, el de la novela *Aura*, el lector se encuentra frente a un narrador focalizado en la segunda persona del singular. Esta postura narrativa resulta interesante al entender a la focalización como “la relación entre la ‘visión’, el agente que ve y lo que se ve” (Bal, 1990:110), y es que en esta obra literaria esa segunda persona corresponde al propio personaje que, en este momento del análisis, puede señalarse como protagonista: Felipe Montero. Es decir, el lector se adentra al mundo desarrollado en *Aura* gracias a la percepción que Montero realiza a partir de la segunda persona del singular, desde un “tú” que oculta a un “yo”:

“Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza [...] tú releerás [...] Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero [...]” (Fuentes, 2012:9).

Ahora, de acuerdo a la teórica Mieke Bal “la percepción [...] constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor” (Bal, 1990:108), con esto, se entiende que la posición en la cual está focalizada la voz narrativa es una parte integral del conjunto de elementos que constituyen el sentido de la narración puesto que la forma en que se encuentre pondrá en evidencia cierta percepción psicológica de los personajes; por lo tanto, la focalización se suma a la significación de toda narración.

Dado entonces, la voz narrativa en *Aura* puede entenderse como una segunda persona que representa la consciencia del personaje, una consciencia que se habla a sí misma. En tal sentido, la consciencia de Montero puede entenderse como un actor más dentro de la narración ya que parece guiarlo a lo largo de los sucesos. Asimismo, con todo esto se estaría comprendiendo que Felipe Montero, como personaje, es la parte inconsciente de él mismo. Es decir, en esta novela se está frente a una fragmentación del “yo” de Felipe Montero, frente a un desdoblamiento de su interioridad. De hecho, la focalización del narrador causa que el lector, desde que comienza la novela comience con las interrogantes: ¿quién es ese tú? ¿a quién le habla esa voz?

Para muchos estudiosos de esta novela mexicana, el papel que esta focalización juega dentro de la novela tiene una función específica: la de construir un mundo fantástico, lo anterior debido a la subjetividad con la que los acontecimientos se van presentando. Es decir, la propia subjetividad de Montero. Uno de estos estudios es el de Estrella Cartín B. de Guier y Nelly García M. de Mendoza, el cual se titula “Apuntes sobre el narrador en la novela *Aura* de Carlos Fuentes” (1980), en dicha investigación, sus autoras señalan que:

Desde el inicio del relato de Fuentes, es el léxico el que nos permite experimentar esa atmósfera de irrealidad y pesadilla en que transcurre la acción. La antigua casa [...] parece un recinto en el que el tiempo se hubiera detenido. En ese ámbito infernal [...] irrumpirá el hecho fantástico de una mujer que, obsesionada por prolongar eternamente su belleza y su juventud, logra encarnar su deseo y revivir su sueño de amor [...] precisamente gracias al léxico, se logra que el narrador configure esa atmósfera propicia. Ciertas connotaciones semánticas de los términos empleados sugieren lo macabro: los nichos, la piedra, las gárgolas, las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas (Cartín; García, 1980: 99).

En contraste, los estudios titulados: “Lo mesoamericano en *Aura* de Carlos Fuentes: una propuesta de interpretación” (2009) y “*Aura* y *Pedro Páramo*. El Realismo Mágico en México” (2015), que además son más cercanos en tiempo al estudio que aquí se realiza, analizan esos fenómenos en apariencia sobrenaturales y la presentación de la voz narrativa a partir de dos posturas complementarias entre sí: lo mesoamericano y el Realismo Mágico. En tal sentido, en estas investigaciones se señala que: “*Aura*, proporciona un modelo de exploración del sincretismo [...] y elaboraciones del inconsciente colectivo aplicables en todos los tiempos” (Calvo, 2009: 7-8) y que “el mundo posible de *Aura* se vuelve verosímil paulatinamente” (Medina; Ponce; Sánchez, 2015:).

De acuerdo a estos estudios, y tras todo el recorrido analítico que se hizo de la narración, aquí se entiende que la focalización de la voz narrativa tiene la función de recrear una realidad simbólica y mítica en *Aura*, una realidad que no tiene relación alguna con la literatura fantástica definida por el teórico Todorov<sup>53</sup> y que sirve para describir con mayor precisión la auténtica realidad cultural de lo mexicano.

Dado entonces, esta postura contradice el estudio de Cartín y García puesto que dicho análisis supone que los sucesos dentro de la narración responden a un impulso sobrenatural, “irreal e infernal”. Incluso, se menciona que la atmósfera está dibujada sobre una pesadilla, lo cual para esta investigación resulta errado, ya que la propia voz narrativa en *Aura* deja ver cuándo lo que acontece es parte de un sueño o pesadilla y cuándo se trata de la propia realidad. Además, como se vio en el análisis, existen muchos momentos en los que Montero, desde ese desdoblamiento que se aprecia en la voz narrativa como un: “tú”, valida con su actitud lo que está sucediendo, es decir, valida la realidad de la casa e incluso se integra a ésta al final de la narración. Como consecuencia, lo fantástico en esta novela no estaría cumpliéndose, por lo tanto, no puede haber una lectura desde el género narrativo fantástico.

Del mismo modo, tal postura crítica está olvidando un aspecto que surge con la propia narración: el del lector. Lector que, en el caso de este texto literario, señala a un sujeto determinado por un contexto específico. Es decir, al lector que comparte con el personaje Felipe Montero un origen en común, el de ser mexicano y todo lo que ello supone. Así, este factor a tomar en cuenta para lograr hallar un significado homogéneo de *Aura*, es de gran importancia puesto que, justamente otra de las particularidades del narrador de esta novela es que, además de señalar la interioridad del personaje, involucra directamente a un lector. Lo anterior, al señalarlo y hacerlo seguir los acontecimientos a la par de Montero, como ya se ha venido refiriendo.

Ahora, hay algo con lo que sí se está en consonancia con lo señalado por Cartín y García, con que “la antigua casa parece un recinto en el que se hubiera detenido el tiempo”, en efecto, el tiempo que se configura en el interior de la casa parece ajeno al que sucede en el exterior, el de la ciudad. Sin embargo, dadas las diversas imágenes

---

<sup>53</sup> La noción que esta investigación tiene respecto a la literatura fantástica se encuentra en el capítulo II.

contenidas en la casa: la del pasado histórico de México, el mundo natural y las cuestiones mágicas-míticas, éstas pueden sugerir algo que va más allá de la representación de un mundo infernal. Es decir, ese tiempo aparentemente detenido en la casa, está presente en la narración con la finalidad de envolver a Montero y al lector en una atmósfera sagrada, histórica y cíclica, que sí, gracias a las “hechicerías” de Consuelo es posible. Puede decirse entonces que el tiempo que se observa en el interior de la casa corresponde a un tiempo mítico.

Ahora, hay que recordar que a lo largo del análisis había una verdad o una “segunda visión” que Montero sentía despertar en él y que, gracias a la dualidad Consuelo-Aura, pudo reconocer: la de su vida como el general Llorente, es decir, la verdad sobre su origen, sobre sus raíces. No obstante, esa revelación podría significar también el reencuentro y el retorno a sus raíces como individuo. En tal sentido, dichas raíces pueden ser entendidas a partir de lo que la propia narración ha marcado desde el inicio: por un lado, el carácter de influencia occidental-europea que hay fuera y dentro de la casa de los Llorente; por otro lado, el carácter natural, mítico y sagrado que existe dentro de la casa y que es alimentado por las mujeres. Esto, no es más que la conciliación de dos imaginarios en uno solo, el cual se configura dentro de la antigua casa ubicada en el centro de la ciudad. En otras palabras, el reconocimiento de las raíces y el origen de Montero, y con esto del lector, significa a la vez el reconocimiento de la esencia histórica de la cual provienen: la del sincretismo cultural. Es así que la casa de Consuelo se muestra como un espacio que conserva intacto ese carácter en el que se funden dos grandes culturas: la europea, y el papel de ésta en el escenario mexicano, y la cultura originaria de dicha tierra mexicana, la prehispánica, en la cual la relación simbólica con la naturaleza tenía un papel principal para la preservación del orden cosmogónico; posibilitando dicho orden a partir de distintos tipos de rituales como el sacrificio.

En el mismo sentido, la investigadora Marlen Calvo apunta acertadamente que: “Consuelo, desde una perspectiva contemporánea, y por qué no eurocentrista, encaja a la perfección con lo que se ha denominado bruja, no obstante también lo hace con otras visiones de mundo [...] lo que nos permite observar que el ser humano siempre ha tratado de definir las relaciones con el planeta, lo sobrenatural y lo semejante con la creación de ritos y mitos [...] independientemente de las culturas donde vean la luz” (Calvo, 2009:32).

Siguiendo esta postura, este estudio se aventura a decir que lo que se ha entendido como “hechicerías” o “brujerías” en *Aura*, en diversos análisis, es más bien la representación de un imaginario prehispánico a partir de diversos símbolos que hablan de ese mundo mítico y sagrado de antaño, y que, a pesar de unificarse con el imaginario occidental aún permanece en el imaginario contemporáneo de México; por lo tanto, esa noción de “brujería” o “hechicería” aquí se resignifica, yendo más allá de lo fantástico-sobrenatural, puesto que dicho carácter está presente para describir la peculiaridad mágica de la realidad mexicana: la del sincretismo cultural.

Para corroborar lo antes dicho, habría que recordar el conjunto de imágenes que la narración construye en torno a los personajes, desde las descripciones que dibujan la historia de México a partir de la contemplación del centro de la ciudad, hasta la presencia del Cristo Negro en el mítico ritual de purificación que Aura lleva a cabo para guiar a Montero hacia la verdad de su origen que, en esencia es mestizo.

Con todo lo anterior, entonces se entiende que el desdoblamiento o la fragmentación del narrador en un “yo” consciente que es un “tú”, funciona como una suerte de guía para el propio Felipe Montero. Es decir, ese posicionamiento perceptivo de los sucesos posibilita que, a pesar de la subjetividad que puede existir en un personaje narrador, se aprecie en *Aura* una parte lúcida ante lo experimentado y otra que será guiada. De tal modo que esa división del “yo” sirve para dirigir al personaje hacia el reencuentro con lo oculto, o la “segunda visión” que ya existía en Montero y que, por razones del exterior ensordecedor había olvidado. Es así que gracias a la naturaleza de los acontecimientos de la casa y a la percepción de los hechos desde el “tú”, Montero reconoce y recuerda al final de la narración sus verdaderas raíces, su origen, su identidad: “tú has regresado” (Fuentes, 2012:61).

Es oportuno señalar también que la particularidad de esta focalización narrativa en *Aura*, en la que se ha analizado la fragmentación del “yo” de Montero en dos partes: la consciente y la inconsciente, se podría colocar en la tradición del motivo literario<sup>54</sup> del aprendiz y el guía sabio. Cuestión que es posible ver en obras como: *La divina comedia*

---

<sup>54</sup> De acuerdo a Helena Beristain, el motivo literario es: “aquella ‘cierta construcción’ cuyos elementos ‘se hallan unidos por una idea o tema común’” (Beristain, 1985:353).

con los personajes de Dante y Virgilio; la obra maestra de Cervantes, con su Don Quijote y Sancho o ya en el siglo XX con los personajes de Max Demian y Emile Sinclair en la obra de Hesse, así como en los protagonistas de *El gran Meaulnes* del escritor francés Alain-Fournier. En tal sentido, la originalidad y renovación que se ve en *Aura* es que este motivo ya no se da a partir de dos personajes autónomos y diferentes sino en las dos partes de una sola consciencia fragmentada: el “yo” que recuerda y el “tú” que ha olvidado. Al respecto, en la investigación de Marlen Calvo también se apunta que: “en *Aura*, las imágenes que surgen del inconsciente permiten, a través del arte, elaborar y transformar símbolos que, aunque procesados por la consciencia, permiten la ampliación de ésta [...] construyendo las imágenes se produce así la integración entre dos polaridades fundamentales que son lo inconsciente y lo consciente” (Calvo, 2009:8). En respuesta a esto se aprecia que, en esta obra, la parte consciente funciona como el guía sabio que dirigirá a su discípulo o aprendiz, la parte inconsciente, a través de un viaje por la identidad de lo mexicano simbolizada por el espacio sagrado-mítico de la casa de Consuelo Llorente; llevándolo hacia la recuperación de la memoria perdida.

Ahora, otro aspecto importante que también se debe tomar en cuenta para desarrollar un análisis más completo de esta novela es la noción de que este narrador no surgió por generación espontánea, sino que detrás de éste existe una mente creadora: la del autor implicado, Carlos Fuentes. Esto resulta de amplia importancia puesto que en la narrativa de este escritor mexicano se aprecian, sobre todo, dos motivos principales: la renovación de las formas narrativas a partir de la experimentación del lenguaje, cuestión influenciada por la propia modernidad del siglo XX en la cual está inmersa la narrativa de este escritor; y la necesidad de ahondar en la esencia de la identidad mexicana.

Al respecto, la historiadora y académica española, Carmen Iglesias, apunta que: “Carlos Fuentes sorprendió a sus contemporáneos, la pasión de este autor por desentrañar unas complejas raíces históricas que sostienen un presente y un futuro opaco e incierto sigue deslumbrando en una escritura que nos arrastra con sus matices y formas”, también señala que en su obra están presentes “esas creencias, arraigadas en un pasado mítico en el que se cree, configuran la acción y forman parte de la historia del presente” (Iglesias,2008:544-545). En el mismo sentido, el académico norteamericano, Marteen van Delden, especialista en la obra y carrera de Carlos Fuentes,

señala que “el tema del ser mexicano fue una preocupación constante e ineludible para Fuentes, quien empezó su carrera literaria [...] cuando *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y los debates del Grupo Hiperión habían puesto el tema de la mexicanidad en el centro de atención” (van Delden, Marteen, 2012:204). Es así que la inquietud por desvelar las raíces más profundas de la historia mexicana a partir de la forma y la experimentación narrativa, es visible en sus dos grandes obras: *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962). La primera es considerada la obra con la que se inicia el llamado *Boom* de la literatura hispanoamericana, nombre con el que se conoce al fenómeno literario desarrollado en la década de los años 60, el cual consistió en el afloramiento de la literatura hispanoamericana que posicionó a diversos autores a nivel internacional. Autores cuyas obras se vieron influenciadas por las formas narrativas europeas del siglo XX, como el surrealismo, y que en tierra hispanoamericana tomó diversos caminos; presentando obras en las cuales se aprecian realidades sumergidas en irrealidades para representar una sola realidad.

Asimismo, en obras como *La región más transparente*, se aprecia la representación de la voz del pueblo fundida, en este caso, en la gran urbe mexicana del siglo XX, a la vez que el carácter identitario de los distintos pueblos representados que son en esencia míticos y pasmosos; en donde la relación entre lo mágico, correspondiente a lo ancestral, y lo racional, de herencia occidental, tienen sentido en un mismo lugar (Mauro, 2007:271-272). De tal forma, en esta narrativa del “Boom”, sus autores conciben las diversas realidades en un complejo totalitario en el que no hay linealidad ni estructura definida; por lo que los tiempos y espacios que desarrollan llegan a ser múltiples, así como la manera de prestar voz a los distintos personajes que configuran, como se aprecia en la obra de Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*.

Debido a lo anterior no es gratuito que, en la novela que a esta investigación concierne, *Aura* (1962), se aprecien de igual forma las dos líneas que más interesan a este autor. Por un lado, la experimentación narrativa que se configura a partir de la voz narrativa en la cual se ha analizado una fragmentación del “yo” de Felipe Montero que funciona para recordar al personaje sus raíces, y por otro lado la inquietud por desentrañar y ahondar en el origen del ser mexicano, en su esencia y devenir en un tiempo histórico determinado: la modernidad mexicana del siglo XX.



En suma, *Aura* parte de la noción que el autor tiene sobre el sincretismo cultural que encarna la sociedad mexicana. Asimismo, resulta apropiado señalar que el carácter mestizo que se configura en la narrativa del escritor mexicano Carlos Fuentes no sólo es visible en el contenido de su obra, sino en su propio quehacer como autor. Esto, puesto que su impulso por transgredir las normas lingüísticas para dar una forma novedosa al enfoque de su narrativa es influenciado por las manifestaciones artísticas europeas de su época, el siglo XX, el siglo de las vanguardias; y la necesidad de hablar sobre las raíces del pueblo mexicano deriva de su propio origen como individuo pues, tal como lo apunta el académico y especialista en la obra de Fuentes, Marteen van Delden, “el gran autor tenía una aguda consciencia de su identidad mexicana” y “el tema de la identidad nacional estaba en el centro de sus preocupaciones” (van Delden, Marteen, 2012:204-206). En este sentido, es posible decir que la narrativa de Carlos Fuentes surge también del mestizaje de dos grandes culturas, en donde recoge y da forma propia a las influencias artísticas externas para la concepción de la identidad colectiva del ser mexicano, de la cual él fue partícipe. Del mismo modo, es importante resaltar que este autor, a la vez que tuvo la inquietud de desvelar el ser mexicano desde los históricos, recurrió a la noción del mito que acompaña a todas las culturas modernas, con el fin de configurar escenarios más precisos de su realidad nacional contemporánea. Es así que Fuentes, en su narrativa, desentraña el resultado de esa conciliación cultural remota que construyó el carácter mestizo y la dimensión mítica de México, rasgos apreciables en toda su narrativa y que, como se ha analizado, también pueden verse en *Aura*.

Lo anterior dirige a sintetizar en un solo concepto lo particular de la obra que se ha estado analizando. Para ello, es oportuno retomar una noción desarrollada en el capítulo anterior: el Realismo Mágico. Esto, ya que la base de dicho movimiento literario nutrido principalmente por autores hispanoamericanos, es precisamente esta idea que Carlos Fuentes configura en su narrativa, la del sincretismo cultural. En tal sentido, hay que recordar que las obras literarias que se configuran en torno a lo mágico realista guardan una inocultable relación con el inconsciente colectivo de una cultura determinada, tanto a nivel personaje como a nivel lector, motivo por el que todo discurso que se desarrolla bajo estas características, toma un camino distinto y alejado de la literatura fantástica; puesto que todo lo acontecido en la narrativa mágico realista es parte de la propia realidad

desarrollada en la obra. Es decir, en el Realismo Mágico los sucesos son naturalizados por los propios personajes, y con ello, también por el lector. Lo que alimenta principalmente los espacios y tiempos singulares de las obras mágico realistas, es la relación entre el concepto de sincretismo cultural con el del Realismo Mágico ya que justamente la unión extraordinaria de dos o más imaginarios, que en esencia se contradicen, es lo que otorga el carácter mágico y mítico de este tipo de literatura.

Finalmente, todo lo expuesto dirige a comprobar la hipótesis que condujo esta investigación: que la novela *Aura* de Carlos Fuentes puede ser leída a partir del Realismo Mágico. Esto, puesto que en este punto resulta oportuno señalar esta obra como mágico realista ya que los rasgos propios del Realismo Mágico son visibles en la sobredicha novela. Así pues, es posible decir que el lector está ante un discurso que va más allá de la literatura fantástica, puesto que éste escarba en la identidad del ser mexicano, retomando características heredadas de las dos grandes culturas que coinciden en este territorio.

La novela *Aura* recrea la memoria histórica-mítica de México a partir de un discurso en donde los sucesos extraños conforman la esencia de una realidad cultural que envuelve a Felipe Montero y, como consecuencia de la propia construcción narrativa, al lector determinado por las mismas circunstancias culturales a tomar consciencia sobre sus raíces de naturaleza mestizas; en donde los rasgos culturales europeos, hispanos, se funden armónica y mágicamente con los de la cultura antigua mexicana, la prehispánica. Lo primero, representado por las características de la casa de los Llorente; lo segundo, por los rituales llevados a cabo por Consuelo; y, la unión de ambas culturas, por la forma en que los acontecimientos se presentan ante el lector en donde lo racional, propio del imaginario occidental, se integra progresivamente con el carácter mítico del imaginario prehispánico.

Es así que todas las representaciones y simbolizaciones que construyen el espacio del reencuentro amoroso entre Consuelo-Aura y el general Llorente-Felipe Montero, abrazan un reencuentro aún más legendario, el que encamina al personaje y al lector hacia la toma de consciencia sobre la identidad del pueblo mexicano: la del mestizaje que conforma el espacio delirante y caleidoscópico del México del siglo XX, el México de todos los tiempos.

## Conclusiones

Para finalizar la presente investigación es preciso mencionar que se alcanzaron los objetivos planteados en la introducción del trabajo. Se consiguió realizar el objetivo general: un análisis-lectura de la novela *Aura* de Carlos Fuentes a partir de la metodología del Proceso de Aproximaciones Simultáneas Acumulativas (PASA), el cual se aprecia en el último capítulo.

Con la finalidad de lograr lo anterior, también se llevaron a cabo los objetivos específicos, visibles en los dos primeros capítulos de la investigación:

El primer objetivo fue realizar una síntesis del contexto histórico y artístico de mediados del siglo XX, en donde se observó el origen de las condiciones económicas, políticas y artísticas en las cuales se configura la obra literaria que aquí se analizó y que sirvieron para concretizar aspectos de la temática y la poética de Carlos Fuentes, así como para distinguir características que surgieron de la propia obra. Del mismo modo, el segundo objetivo estuvo dedicado a escarbar en los distintos imaginarios que confluyen en el imaginario del siglo XX de México. Así, primero se realizó un contraste entre las características del imaginario europeo y las del prehispánico, lo cual dirigió al desarrollo del tercer objetivo de esta investigación: analizar la noción del sincretismo cultural, ya que esto sirvió para poder describir y conceptualizar, a partir de distintos teóricos, lo particular del movimiento literario del Realismo Mágico. De tal forma, al llevar a cabo los distintos objetivos que se plantearon en la introducción, se logró comprobar la hipótesis de esta investigación. Hipótesis que permitió acercar esta investigación a la obra del escritor mexicano de una manera más homogénea, al considerar la mayor cantidad de elementos de la propia novela y que, analizados dialógicamente, mostraron cómo el autor configura a partir de la ficción una realidad socio-cultural de un contexto específico.

Tras realizar esta investigación, es posible considerar que la aportación de este estudio al campo de los estudios literarios es, en parte, ampliar la bibliografía crítica de la obra de uno de los escritores mexicanos más importantes del siglo XX, Carlos Fuentes. De igual forma, la metodología a la que se recurrió para realizar el análisis de la obra no se había usado con anterioridad; como consecuencia, la utilización de dicho método hizo

posible que se visibilizaran mayores aspectos de la novela que guiaron a una interpretación más unitaria de ésta. Asimismo, esta investigación se suma a una de las líneas interpretativas de la novela, *Aura*, que no ha sido tan trabajada: la lectura de la obra desde el movimiento literario del Realismo Mágico.

Antes de concluir, es importante mencionar que este trabajo tuvo dos obstáculos importantes: el primero, el cual ya había sido apreciado desde que se dio comienzo a esta investigación, que la mayoría de los estudios consultados se inclinan por estudiar *Aura* a partir de las características planteadas por la literatura fantástica; el segundo, que al elegir abordar el texto desde el concepto literario del Realismo Mágico esta investigación se encontró con la problemática, señalada por diversos estudiosos, de la existencia de un vacío teórico sobre esta noción. Como consecuencia de esto último, se realizó una propia definición del Realismo Mágico a partir de las coincidencias de los diversos autores que hablan de este concepto. Sin embargo, al enfrentarse con este obstáculo, se considera que su resultado aporta también a la teoría literaria. Esto, porque el Realismo Mágico no sólo sirve para analizar una obra literaria sino también para entender al ser histórico-mítico de una cultura, y con ello, la esencia de los distintos pueblos hispanoamericanos como México.

Para cerrar las conclusiones a las que se han llegado, resulta preciso mencionar que el concepto de Realismo Mágico, nacido de las manifestaciones artísticas y configurado, en específico, dentro de la literatura, no sólo se encierra en una esfera ficcional, sino que sirve para comprender y describir la realidad e identidad cultural de los que, como diría el propio Carlos Fuentes, vivimos en la región más transparente del aire.

## Bibliografía

- Abate, Sandro (1997). "A medio siglo del Realismo Mágico: balance y perspectiva" en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (no. 26); pp. 145-159. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797120145A/23097>
- Achitenei, M.; Lukavska, E. (2014). "El Realismo Mágico. Concepto, rasgos, principios y método" en *Boletín electrónico AEG*. Recuperado de: [http://aeg.pucp.edu.pe/boletin/deintereses/boletin11/literatura\\_achitenei.pdf](http://aeg.pucp.edu.pe/boletin/deintereses/boletin11/literatura_achitenei.pdf).
- Alejos Grau, Carmen-José (2017). "América Latina en el siglo XX: religión y política" en *Biblioteca Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei*; pp.19-47.
- Anderson Imbert, Enrique (1996). *El Realismo Mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Barreneche, O.; Bisso, A.; Troisi Melean, J. (2017). *Historia de América Latina. Recorridos temáticos e historiográficos: siglos XIX y XX*. La Plata: Editorial de la Universidad de la Plata.
- Beristain, Helena (1985). *Diccionario de Retórica y Poética*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- Bonifaz Nuño, Rubén (1995). *Cosmogonía antigua mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brom, Juan (1999). *Esbozo de historia universal*. Distrito Federal: Editorial Grijalbo.
- Cabanillas D., Freddy Virgilio (1998). "El bestiario del averno: sobre animales y demonios" en *Alma Mater. Fondo editorial*, (no.15); pp.19-36. Recuperado de [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma\\_mater/1998\\_n15/bestiario.htm](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/1998_n15/bestiario.htm)

- Calvo Oviedo, Marlen M. (2009). "Lo mesoamericano en *Aura* de Carlos Fuentes: una propuesta de interpretación" en *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, (no. 7); pp. 55-88. Universidad de Costa Rica San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica.
- Cartín de Guier, Estrella; García, Nelly (1980). "Apuntes sobre el narrador en *Aura* de Carlos Fuentes" en *Revista Estudios de la Universidad de Costa Rica*, (no.1); pp. 97-108.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Corominas, Joan (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- Díaz del Castillo, Bernal (2015). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa.
- Dublé, Eduardo Tomás (N.A.). "Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes" Recuperado de:  
<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/09/ethomas.htm>
- Fuentes, Carlos  
 (1962). *Aura*. Distrito Federal: Ediciones Era.  
 (1980). *Tiempo mexicano*. Distrito Federal: Editorial Joaquín Mortíz.
- Gómez, Emilio; Pérez, Carolina (2018). "Sinestesia: la dulce melodía" en *Repositorio digital de la Universidad de Granada*. Recuperado de:  
[https://www.ugr.es/~setchift/docs/poster\\_11\\_sinestesia\\_dulce\\_melodia.pdf](https://www.ugr.es/~setchift/docs/poster_11_sinestesia_dulce_melodia.pdf)
- Hernández Díaz, Verónica (2010). "El culto a los ancestros en la tradición de tumbas de tiro" en *Arqueología mexicana*, (no. 106); pp. 41-46.
- Hurtado Heras, Saúl (1997). "Realismo mágico: génesis, evolución, confusión" en *Convergencia*, (no. 14); pp. 261-277.
- Iglesias, Carmen (2008). "Historia y novela. *La región más transparente*, de Carlos Fuentes" en edición conmemorativa de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, Distrito Federal: Real Academia de la Lengua Española.

- Johansson Kéraudren, Patrick (1995). "La gestación mítica de México-Tenochtitlán" en *Revista Estudios de Cultura Náhuatl*; pp.96-130. Recuperado de <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn25/456>
- Jurado Valencia, Fabio (2016). "Los hitos de la literatura mexicana" en *Literatura: teoría, historia, crítica*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=5037/503753961002>
- León-Portilla, Miguel  
(2001). *La conquista de México* en *Revista Arqueología Mexicana*, (no.51); pp. 20-27.  
(2013). *La visión de los vencidos*. México: UNAM.
- Lie, Nadia (2003). "Memoria, brujería y modernidad. Una lectura intertextual de *Aura* de Carlos Fuentes" en *Mémoire et culture en Amérique Latine* (no.1); pp.241-248.
- Lupo, Alessandro (1996). "Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo" en *Revista de Antropología Social*, (no. 5); pp.11-37.
- Lukavska, Eva (1991). "¿Lo Real Mágico o el Real Maravilloso?" Recuperado de: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113637/1\\_EtudesRomanesDeBrno\\_21-1991-1\\_8.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113637/1_EtudesRomanesDeBrno_21-1991-1_8.pdf)
- Martínez, Adelina (2015). "Llamadores zoomorfos en la provincia de León" en *Etnografía León*. Recuperado de <http://etnoleon.blogspot.com/2015/07/llamadores-zoomorfos-en-la-provincia-de.html>
- Mauro, María del Carmen  
(2007). "Literatura latinoamericana: abordaje del tiempo en dos momentos literarios" en *Revista Estudios de la Universidad de Costa Rica*, (no. 20); pp. 269-276.
- Marías, Julián (1951). "El pensamiento y la unidad de Europa" en *Ideas Valores*, (no. 2); pp. 89-102.

- Medina, L.A.; Ponce, J.; Sánchez, J.M. (2015). "Aura y Pedro Páramo. El Realismo Mágico en México" en *Revista de filosofía y letras, Sincronía*, (no. 67); pp. 1-10.
- Mena Lucila, Inés (1975). "Hacia una formulación teórica del realismo mágico" en *Bulletin Hispanique*, (no.34); pp. 395- 407. Recuperado de <https://doi.org/10.3406/hispa.1975.4185>
- Menton, Seymour (1998). *Historia verdadera del Realismo Mágico*. Distrito Federal: Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, Carlos (2010). *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Moreno Juste, Antonio (1999). "La idea de Europa: balance de un siglo" en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, (no. 21); pp.161-179.
- M. Campos, Alfonso (1978). "Formación y desarrollo de la burguesía en México. Siglo XIX" en *Siglo XXI Editores*; pp. 39-41. Recuperado de [https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs\\_articulos/Vuea-Vol3\\_31\\_09Libr\\_d.pdf](https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/Vuea-Vol3_31_09Libr_d.pdf)
- Núñez Ang, Eugenio,  
 (2000). *Literatura del siglo XX (poesía). Algunos autores y movimientos representativos*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.  
 (1996). *Literatura del siglo XX (narrativa) características y autores representativos*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Peña, Margarita (1980). "La literatura mexicana, de sus orígenes al siglo XX" en *Centro Virtual Cervantes*, (no. 22); pp.91-96.
- Pirenne, Jacques (1978). *Historia Universal. Las grandes corrientes de la historia. Vol. VII. El nuevo siglo y la Gran Guerra*. Distrito Federal: Editorial Cumbre
- Rábano Faci, Carmen (1995). "Racionalismo y pensamiento arquitectónico en Europa. El caso de España". Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=615528>
- Ramsak Ljubljana, Branka Kalenic (1991). "El Realismo Mágico, lo Real-Maravilloso y el Surrealismo: una estética parecida" en *Verba hispánica: anuario del*



*Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, (no.1); pp. 27-34.*

Rivadeneira Velásquez, Ricardo (2017). “La transición del siglo XIX al siglo XX en América Latina y en Colombia. Impacto de la presencia extranjera” en *Biblioteca virtual, Red Cultural del Banco de la República en Colombia*.

Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-294/la-transicion-del-siglo-xix-al-xx-en-america-latina>

Rodríguez, María Teresa (2001). “Reseña de ‘La historia al mito: mentalidad y culto en el Santuario de Otatitlán’ de José Velasco Toro” en *Alteridades, (no.21); pp.113-116*. Recuperado de

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=747/74702108>

Rojas, Margarita (2005). “El libro maligno: *Aura e Inez*” en *Revista Letras, (no. 38); pp. 5-26*. Recuperado de

[https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_2003\\_num\\_30\\_1\\_1628](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2003_num_30_1_1628)

Suárez Escobar, Marcela (1998). “De viandas, lujos y sabores. La burguesía mexicana y sus delicias culinarias a finales del siglo XIX” en *Revista Caravelle, (no. 71); pp. 37-52*.

Solé Zapatero, Francisco Solé (2020). “‘La culpa es de los tlaxcaltecas’ de Elena Garro: problemas de su ‘solución artística’ y poética” en *Actio Nova Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada, (no.4); pp.35-50*.

Thomas Dublé, Eduardo (1998). “Hechicerías del discurso narrativo latinoamericano: *Aura* de Carlos Fuentes” en *Actas de las VI Jornadas interdisciplinarias sobre religión y cultura: "Magia y religión" de la Universidad de Chile*. Recuperado de

<http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber9/ethomas>.

Tzvetan Todorov (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

Uslar Pietri, Arturo (2006). “Realismo mágico” en *Biblioteca Virtual*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131558.pdf>

van Delden, Maarten (2012). "Breve retrato de Carlos Fuentes" en *Araucaria Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, (no.28); pp. 203-208.  
Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=282/28224469011>

Von Hardenberg, Georg Philipp Friedrich (2009). *La cristiandad o Europa*. Ciudad de México: Fomento editorial de la UNAM.