



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
CENTRO UNIVERSITARIO UAEM AMECAMECA  
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

---

---

**TRANSTEXTUALIDAD EN AURA DE CARLOS FUENTES**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADA EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

PRESENTA:

**HIDALIA MIGUELINA CORTEZ AGUIRRE**

BAJO LA DIRECCION DE:  
**DR. DANIEL ROBERTO PEREGRINO ROCHA**

AMECAMECA 2015

# ÍNDICE

Introducción.....	03
Preámbulo: El contexto histórico del autor y la obra.....	06
<b>Capítulo I:</b> Fundamentos de transtextualidad.....	10
1.1. Transtextualidad.....	10
1.2. Tipos de transtextualidad.....	14
1.2.1. La intertextualidad.....	15
1.2.2. La paratextualidad.....	20
1.2.3. Metatextualidad.....	21
1.2.4. Architextualidad.....	22
1.2.5. Hipotextualidad.....	23
<b>Capítulo II:</b> Hipotextos de <i>Aura</i> .....	25
2.1. Extracción de los constituyentes narrativos. Similitudes y diferencias entre <i>Aura</i> y sus hipotextos.....	25
2.1.1. <i>Los papeles de Aspern</i> .....	25
2.1.2. <i>Obliteración</i> , de Rodolfo Usigli.....	42
2.1.3. Edgar Alan Poe.....	51
2.1.3.1. <i>Ligeia</i> .....	52
2.1.3.2. <i>Morella</i> .....	57
2.1.4. <i>La modificación. De Michel Butor</i> .....	61
2.1.5. Fuentes históricas.....	63
2.1.6. La transtextualidad dentro de la misma obra: <i>Aura</i> .....	71
<b>Capítulo III:</b> La discutida originalidad.....	75
3.1. La discutir la originalidad.....	75
3.1.1. Confrontación de datos.....	77
Conclusiones .....	81
Bibliografía.....	83

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis se propone realizar un trabajo de transtextualidad entre las siguientes obras: *Aura* de Carlos Fuentes y sus posibles hipotextos: la obra de Henry James, *Los papeles de Aspern* (1947); *Obliteración* de Rodolfo Usigli. *La modificación* (1963), de Michel Butor, Dos cuentos de Edgar Allan Poe *Ligea* y *Morella* y de Jules Michelet, *La bruja* (1862). Partiendo sobre todo de los temas y elementos que tienen en común, así mismo, es mi objetivo analizar las imágenes reflejadas en estos textos desde la rama de la literatura intertextual.

Además me interesan las relaciones que se establecen entre estos textos y los de sus precursores, relaciones que son evidentes en muchos casos, aunque no totalmente explícitas. El gusto de Carlos Fuentes por incluir fragmentos de textos ajenos a su obra es una estrategia que por momentos convierte a la lectura en un denso, pero gustoso ejercicio, como lo es el de vincular el centro histórico de la capital mexicana, juntarlo con un misticismo propio de su narrativa, eso marca una raíz profunda en cuanto a sus obsesiones como escritor latinoamericano: incluir palabras ajenas de origen francés hablando particularmente de *Aura*.

Asimismo, tender lazos entre ficción y realidad, entre su narración y los mundos imaginados, por otros, son formas de propiciar los encuentros y desencuentros que en la trama de la novela sus personajes llevan a cabo y que tienen, sobre todo, tintes geográficos (ubicación y desarrollo en la ciudad de México) y culturales que también dan a otros planos el moral, religioso, sexual, etc. No es extraño, por lo tanto, que Carlos Fuentes vincule su interés por la nueva novela y que denote esa habilidad para concretar su obra a partir de diversos recuadros, llámese textos intertextuales.

El presente trabajo permite relacionar la obra *Aura*, en la época actual, con otras de épocas pasadas y he marcado algunas diferencias y similitudes que se hicieron presentes en las obras analizadas, lo cual puede servir para afirmar que

la narrativa de diferentes épocas y diferentes contextos históricos es la misma, sólo con pequeñas variaciones, se justifica la narrativa de Fuentes por el hecho de haber radicado un tiempo en París, creo que nació ahí el interés por retomar influencias de diferentes bagajes literarios. No obstante lo que aparece al final de todo es la vuelta a casa describiendo a su México, con ese sabor latinoamericano auténtico, mezcla de lo mágico con lo realista, marcando así una vez más esa identidad, tan buscada por diferentes escritores y que Fuentes plasma y enriquece con su pequeña novela *Aura*.

Curiosamente y sin querer, me encuentro sólo como comentario una vez más a Julia Kristeva, quien acuñara en 1965 el término “intertextualidad”, es también la autora de un ensayo de inspiración psicoanalítica sobre la identidad y que lleva por título “*Extranjeros para nosotros mismos*”. Aunque Kristeva no haga explícita esta relación, aborda la situación de aquellos escritores que por recurrencia se van al extranjero y al paso del tiempo regresan a su país natal cargados de extranjerismos en toda índole.

Es obvio que al propiciar la convivencia de textos de diversa procedencia, la intertextualidad también evoca nociones como identidad, hospitalidad y extranjería. Kristeva comenta: “Vivir con otro, con el extranjero, nos enfrenta a la posibilidad o la imposibilidad de ser otro. No se trata simplemente de nuestra aptitud para aceptar al otro, sino la de colocarnos en su lugar, lo que equivale a pensar actuar e imitar a otro”(Kristeva:1991,22). Aclaro, esta mención se da sólo como un justificante a la obra de Carlos Fuentes sin tratar de restarle valor de autenticidad. Finalmente he de decir que en esta tesis, me concreto principalmente en el análisis intertextual entre los hipotextos de *Aura* de Carlos Fuentes, obras que según la investigación, sirvieron para la realización de la obra.

Desde mi niñez fui cautivada por las obras de escritores latinoamericanos, principalmente de aquellas obras en donde la magia y la hechicería estaban presentes. Durante el proceso de mi vida ese gusto fue creciendo y gracias a ello decidí estudiar letras latinoamericanas, sin embargo a través del tiempo visualicé que no se abordaban ampliamente y ya casi al final de la carrera nace mi interés por el análisis de *Aura*, ya que es una novela que guarda esa temática; ya en el

proceso de investigación me enfoco más, en la relación que guarda con otras obras.

Separadas por el tiempo y el espacio me doy cuenta que a pesar de todo coinciden en varios aspectos literarios y es precisamente allí en donde nace el objetivo a tratar en este trabajo, el cual pretende advertir y estudiar las influencias que apoyaron para la creación de *Aura*. De esta manera la presente tesis propone una serie de posibles relaciones intertextuales en diferentes textos, así como demostrar la clara influencia extranjera que retoma Carlos Fuentes para la creación de *Aura*. El trabajo se divide en tres capítulos.

En el primero defino los términos de transtextualidad con base en las aportaciones de Gerard Genette, Julia Kristeva y otros teóricos literarios, ya que son elementos que considero esenciales para el presente análisis, también se realizarán algunas comparaciones, tanto de las obras como de las técnicas de los autores estudiados.

En el segundo capítulo, presento una breve semblanza de los autores, juntamente con una pequeña reseña de las obras a investigar. Se exponen con cuadros comparativos, enmarcando las partes en donde considero, se clarifica la transtextualidad y en donde se destaca más la influencia literaria, en la obra de cada uno de ellos, así como las características principales de las obras literarias.

En el último capítulo se analiza el tema de la discutida originalidad, seguida de una confrontación de datos y por último una conclusión de la presente investigación.

## PREÁMBULO: EL CONTEXTO HISTÓRICO DEL AUTOR Y LA OBRA

La obra de Carlos Fuentes consta de novelas, cuentos y ensayos de temas políticos, literarios y culturales. Las dos áreas del pensamiento y la escritura de donde parte Fuentes, a las que recurre con frecuencia, son los problemas de la cultura y la identidad latinoamericana. Esto mismo puede afirmarse de su novela *Aura*. En ella, las fuerzas misteriosas que conducen a un desenlace sobrenatural tienen como trasfondo la búsqueda de la identidad latinoamericana. La doble identidad en *Aura* refleja en cierta forma la preocupación del novelista por la naturaleza de la identidad del individuo, aunque en este caso pareciera que el centro de su preocupación es la relación de la vida más allá del límite natural de la existencia del ser humano aquí en la tierra.

Fuentes considera que la literatura es una manifestación artística que se opone a la realidad y la transforma. En general, su obra manifiesta una preocupación por la identidad y una audaz crítica social. La narrativa de este autor está llena de valor y tensión poética, revelando un lirismo pleno. En términos generales, esto es lo que ha puesto en claro la crítica sobre la obra de Fuentes. Los diversos estudios han centrado su atención en aspectos que abordan el trabajo de composición artística: el componente mágico, el arquetipo místico de la bruja y demás temas literarios.

Del conjunto de estudios mencionados, llama la atención la importancia que se otorga a las relaciones que tiene la obra del escritor mexicano con otras expresiones artísticas mundiales. Este fenómeno, que en términos generales puede definirse como transtextualidad, es el que llama mi atención desde mi estancia como estudiante de Letras Latinoamericanas, debido a las frecuentes controversias que las discusiones sobre el tema han desatado.

La transtextualidad es un recurso empleado con mucha frecuencia por los escritores. El caso de Fuentes es tan evidente y, sin embargo, llama la atención el poco interés que hasta el momento ha despertado. La importancia de este aspecto radica en que clarifica la relación que se guarda con cierta influencia, ya sea histórica o cultural. Desde su primera novela *La región más transparente* (1958) se revela la transtextualidad, ya que retoma diversas técnicas literarias narrativas que recuerdan a: Aldous Huxley (1894-1963), novelista, ensayista, crítico y poeta inglés; John Dos Passos (1896-1970), escritor estadounidense representativo de la “generación perdida” (Nombre que se le dio a un grupo escritores de diversos lugares que vivieron un tiempo en París) entre ellos: James Joyce (1882-1941), novelista y poeta irlandés; Franz Kafka (1883-1924), escritor judío checo y William Faulkner (1897-1962), novelista estadounidense; entre otros.

En 1993, John Brushwood publicó un ensayo en el que hace notar que la obra de Carlos Fuentes tiene impulsos creadores de textos anteriores a *Aura*, tanto del mismo Fuentes como de otros autores (Brushwood, 1993: 283).

De igual manera, el mismo Fuentes, en una carta que envió a Gloria Durán, reconoció la transtextualidad como instrumento básico para cualquier autor, afirmando: “No hay literatura huérfana, por más que los malos críticos de nuestro país así lo exijan” (Durán, 1976: 210).

Se puede considerar a *Aura* como una novela de amor (amor intemporal, expresado por medio de la transformación de sus personajes), misterio, y fantasía. Es rica en símbolos esotéricos y místicos. La transformación de los personajes es uno de tantos recursos que en la obra de Fuentes tiene gran relevancia. Esa transformación se lleva a cabo a través de los recursos que, con sus dotes de bruja, realiza la vieja Consuelo Llorente. Las brujas parecen haberse refugiado en el dominio de los sueños y principalmente en el campo de la literatura, donde continúan apareciéndose como el símbolo del mal.

La figura arquetípica de la bruja aparece en casi toda la producción narrativa de Carlos Fuentes y en *Aura* es el personaje central, el eje de la novela. En efecto, la proliferación del fenómeno de las brujas es de origen muy antiguo y prosigue sin interrupciones hasta nuestros días en todo el mundo. Los motivos

arquetípicos, tales como la bruja, surgen de moldes de la mente humana y son transmitidos no sólo por la tradición y migración, sino también por la herencia.

La imagen arquetípica de la bruja es creada espontáneamente por escritores de diferentes nacionalidades y distintos periodos históricos. Las historias se repiten en cierto número de obras de la literatura con sólo ligeras variantes y es ahí en donde el presente trabajo se basará, dando valor transtextual a esas variantes.

*Aura* es una obra de Carlos Fuentes que causa polémica, pues a pesar de llevar más de 40 años desde su primera publicación, hasta la fecha es considerada como un texto vigente en los diversos ámbitos de la literatura latinoamericana. No obstante, ha servido para censurar a la obra y al autor cada vez que viene al caso. Como fue el hecho de censura que tuvo la obra en el sexenio del expresidente Vicente Fox, cuando su secretario del trabajo, Carlos Abascal, rechazó la lectura de *Aura*, por considerarla ofensiva en cuanto a su temática.

La novela de *Aura* apareció cuando Latinoamérica cruzaba por un periodo de transición conocido posteriormente como el “boom”. El “boom” de la novela latinoamericana fue el resultado de numerosas instituciones, personas y circunstancias, entre ellas la revolución cubana (que aglutinó la simpatía de los intelectuales latinoamericanos). Es el fenómeno literario que se marca por medio de una explosión, metafóricamente hablando, de obras latinoamericanas. Los escritores más importantes del “boom” son Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Carlos Fuentes. En la obra de estos autores la característica más importante es que el lector se olvida de la claridad y la lógica narrativa, creando y recreando la ficción.

En el contexto del “boom” se produce el nacimiento de la novela experimental, conocida en Europa como la “nueva novela”. La nota sobresaliente de esta nueva producción literaria de principios del siglo XX en Europa sigue un nuevo postulado, que consiste en “ofrecer una realidad que no es inteligible de manera total e inmediata” (Albéres, 1971: 15). En ella no se respetan los límites genéricos, se hace alarde del monólogo interior, y en algunos casos se emplea un



tono antiolemne para estimular en el lector el proceso creativo. El lenguaje se convierte en protagonista de la obra. Los escritores no tienen reparos en expresar sin disimulo su ideología revolucionaria, siguiendo el ejemplo de la música del *rock and roll*.

En *Aura* se encuentran diferentes espacios que recuerdan y nos transportan al contenido de cierta influencia, a lo que Gerard Genette llama "transtextualidad" o trascendencia textual, concepto que será expuesto en líneas posteriores.

Se puede apreciar que las semejanzas de escritura no se dan textualmente, ni aún para mencionar un mismo caso. Algunos ejemplos se mostrarán en el segundo capítulo. Se percibe que se retoman partes aisladas del hipotexto, presentándose posteriormente en el hipertexto, a veces con palabras casi idénticas y en otras ocasiones con los mismos vocablos, pero con otra escritura y entonación por el cambio de épocas.

# CAPÍTULO I: FUNDAMENTOS DE TRANSTEXTUALIDAD

## 1.1. Transtextualidad

El origen de este trabajo está vinculado al problema de la transtextualidad. En este caso, la novela *Aura*, de Carlos Fuentes, resulta de gran interés porque con frecuencia se toma como un sólido argumento para acusar al autor de plagio.

A pesar de que existen varios estudios sobre Carlos Fuentes, hasta la fecha se carece de un análisis exclusivo de *Aura*. Además, la mayoría de las veces los críticos se enfocan más al autor que a la obra misma.

No se plantea en este trabajo realizar el análisis de la totalidad de los elementos transtextuales que constituyen los diversos textos, sino sólo aquellos constituyentes en los cuales se advierten claras semejanzas o paralelismos entre el relato de Fuentes y los que se consideran sus hipotextos. La razón de esta estrategia es lógica: el análisis cuidadoso de *Aura* demuestra que hay acontecimientos, personajes e historias que se asemejan a los de otras obras. A este fenómeno que marca la derivación discursiva se le conoce como transtextualidad.

Un concepto fundamental en esta investigación es el de transtextualidad. De acuerdo con Gerald Genette, en su obra *Palimpsestos*, se entiende como transtextualidad a la trascendencia textual del texto y lo define de esta forma: “Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989:10). Con frecuencia, un análisis entre dos o más obras pone en claro cómo una de ellas se reproduce con base en otra o en otras. Esta reproducción puede realizarse cuando los elementos son copiados con mucha fidelidad o se extraen los rasgos más sobresalientes y peculiares.

Es conveniente señalar que en la literatura es común retomar elementos de otros textos, pero debe evitarse cometer plagio, el cual se produce cuando la imitación alcanza igualdades en diversos sentidos, es decir, el plagio consiste en apropiarse de un trabajo total o parcialmente, con pretensiones de originalidad.

Gerard Genette clasifica la transtextualidad en cinco grados, el primero es la intertextualidad:

Intertextualidad es la relación de copresencia entre dos o más textos. Es también la presencia efectiva de un texto con otro y se presenta por medio de la cita (ya sea con referencia o sin ella). En la intertextualidad entra también el plagio, (que es una copia no declarada pero literal) y la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado. Michael Riffaterre, citado por Genette, escribió que “el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido” (Genette, 1989: 11).

De acuerdo con el teórico francés, la intertextualidad se presenta cuando un texto literario es retomado por otro autor, ya sea por medio de citas o referencias, lo que puede identificar cuando se anota de manera explícita la fuente correspondiente o esto se advierte de manera implícita.

El segundo grado de transtextualidad es el paratexto:

Paratexto: son los tipos títulos, subtítulos, prefacio, epílogos, advertencia, prólogos, notas al margen, a pie de páginas, finales, epígrafes, ilustraciones. Los borradores, esquema y proyectos previos de la obra, pueden también funcionar como un paratexto. (Genette, 1989: 11)

Genette considera que el paratexto son elementos textuales que figuran de manera complementaria en el texto y a manera de citas o ejemplos remiten a otras obras.

El tercer grado de transtextualidad señalado por Genette es la metatextualidad: “Metatextualidad: es la relación que existe cuando un texto habla de otro sin citarlo e incluso sin nombrado. Se refiere generalmente a la relación crítica.” (Genette, 1989: 11). Un metatexto es el comentario que se realiza sobre una obra, es decir, el señalar sus características, analizarlo o referirlo. No se retoman parte de él, sino que se alude y de esta manera se manifiesta su existencia.

El cuarto grado es la architextualidad: “Architextualidad: se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual” (Genette, 1989: 11)

De acuerdo con Genette, la relación entre textos se produce cuando unos están enlazados con otros o existe una secuencia entre ellos.

Finalmente, Genette señala un quinto grado de transtextualidad:

Hipertextualidad: se entiende por ello toda relación que une a un texto que se llama hipertexto, a un texto anterior que se llama hipotexto. La transformación de hipertextualidad tiene dos modalidades una es la transformación directa, es decir otra cosa de manera parecida. (Genette, 1989: 11)

Advierto que las diversas formas de transtextualidad son a la vez aspectos de toda textualidad y que con abordar la transtextualidad no pretendo realizar un estudio comparatista, pues solamente será el medio para llegar a la transtextualidad.

Debido a la gran cantidad de casos de hipertextualidad, este ejercicio bien puede centrarse en un estudio hipertextual, lo cual no implica que omita las demás referencias transtextuales.

Los recursos literarios que tomaré en cuenta para facilitar la presente investigación de transtextualidad son:

- a) **El personaje**, para analizar la figura femenina. Se considerará tanto su descripción superficial, como intrínseca, así como una descripción física e ideológica. Por ejemplo, los ojos son un rasgo físico importante que se estudiará detalladamente. Dentro del análisis del personaje se analizarán los rasgos tanto físicos como ideológicos de acuerdo a sus acciones. Se estudiará la construcción de cada personaje, atendiendo a sus posibles antecedentes literarios, para contrastarlos entre ellos y así establecer campos de semejanzas y diferencias que permitan determinar en qué medida la elaboración de cada personaje depende de los fenómenos propios de la intertextualidad. De tal modo que se pueda obtener una línea de investigación sustentada y suficiente para demostrar la existencia de hipertextualidad de los personajes intensificados en *Aura*.

**b) Estrategia discursiva que utiliza cada autor.** En este caso se considerará tanto la voz narrativa como el manejo de los verbos, descripciones de los diálogos, el estilo, la retrospección, el recurso lingüístico y la repetición de frases.

c) **El espacio.** En este caso se analizará la presencia y función de los animales en el ámbito mágico. Interesa también valorar la descripción de los lugares donde se desarrollan las diversas historias, analizando las construcciones, incluidos los colores que con más frecuencia se utilizan. Dentro del espacio se observarán los diversos objetos.

Un aspecto importante de *Aura* son las similitudes que se generan en el desarrollo del trabajo al confrontarla con los respectivos hipotextos y que no siempre son idénticas, pero que clarifican las huellas de grandes escritores como: Henry James, Rodolfo Usigli, Édgar Allan Poe, Jules Michelet, Julio Caro Baroja, Elia Natham Bravo, Frank Donovan y Michel Butor: “Ninguna nación ni lengua hubiera logrado lo que lograron si no se hubiera cultivado el mismo arte en países vecinos y en diferentes lenguas.

Los elementos a los que asiste un autor para constituir una obra literaria son múltiples, pero el hecho de que consciente o inconscientemente recurra a otros textos para su creación es lo que mueve nuestro interés. En todo momento que se produce un acercamiento al texto *Aura* de Carlos Fuentes, es posible percibir cierta influencia de citas previas, lugares y espacios, además una similitud invariable entre algunos personajes y situaciones que remiten a una amplia diversidad de textos, en su mayoría hipotextos. El mismo título remite a un nombre arquetípico con un doble significado “Aura”: inicio del día; “Aura”: esencia del alma. Es posible apreciar que aparentemente el lector está ante la presencia de un texto particularmente rico en relaciones intertextuales, las cuales se convierten en constantes retrospecciones e imágenes de parte de cualquier lector, que en mayor o menor grado lo lleva a una complicidad con la obra. Por otro lado, parece que las construcciones intertextuales se sustentan en la arquitectura misma de los personajes, cuyos nombres, por principio, recuerdan una serie de textos previos

con un significado propio a los que se pueden recurrir para reafirmar la hipertextualidad palinséptica que se vive en *Aura*.

Así, es necesario analizar algunas imágenes reflejadas en los diversos hipotextos presentes en *Aura*. Retomar y revalorarlos en mayor y menor grado según sea el caso.

## 1.2 Tipos de transtextualidad

La relación de transtextualidad entre *Aura* y los diversos hipotextos se manifiesta en una gran variedad de formas. Por eso la presente investigación recurrirá a los cinco grados de transtextualidad que propone Genette.

Conviene realizar una distinción entre el estudio de literatura comparada y la transtextualidad. Para la realización de una novela, el autor se vale de la imaginación o imitación, o hasta del plagio. De ahí parte el estudio de la similitud y diferencias entre una obra y otra. Para este tipo de estudio se emplean los planteamientos de la literatura comparada. En cuanto a la imitación, consiste en analizar las semejanzas entre una obra y otra, si existen similitudes entre ambas, de tal manera que una de las obras puede considerarse como antecedentes de la otra, me refiero a una relación transtextual. El estudio comparativo resulta importante para definir las relaciones transtextuales, aunque no todo estudio comparativo supone la existencia de transtextualidad. En nuestro caso se utiliza la comparación con la finalidad de identificar la transtextualidad.

Hay muchas definiciones de literatura comparada, pero no todas se apegan al tema central que orienta el interés de la presente investigación. En la obra *La literatura comparada*, Claude Pichois y Andre M. Rousscau señalan:

La literatura comparada es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, que acerca la literatura a los otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos y los textos literarios entre sí, distante o no en el tiempo o en el espacio, con tal de que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el designio de describirlo, de comprenderlos y de haberlos mejor (Pichois,1967:198).

Por su parte, en su obra *Teoría Literaria*, Wellek y Warren la conceptualizan de la manera siguiente: “Otra acepción del término literatura comparada lo circunscribe al estudio de las relaciones entre dos o más literaturas.” (Wellek, 1953: 59).

Los elementos de influencia son los rasgos más semejantes que se hallan en una obra y que son similares con los que pertenecen a otra obra, dando lugar a la transtextualidad.

Por lo antes expuesto, si bien la literatura comparada no es la teoría en la que se basa la presente investigación, sirve como un fundamento teórico que permite analizar la presencia de la transtextualidad.

### 1.2.1. Intertextualidad

La intertextualidad, según la escritora Helena Beristaín, es la relación entre un texto analizado y otro u otros textos leídos o escuchados, que se evocan consiente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial, total o literalmente. (Beristaín, 1995: 263-264). También se reconoce que un texto puede ser renovado o metamorfoseado creativamente a partir de ciertos elementos extratextuales que promueven la innovación. Así, a semejanza de una multiplicidad de ondas en una superficie líquida, la resonancia o confluencia de diferentes ecos culturales, textos, temas particulares, rasgos estructurales de la lengua o expresiones de otra época, nos llegan a la memoria y se hacen presentes de tal modo que pueden ser vertidos en un nuevo texto, ya sea como cita, o bien como recuerdos o incluso plagios.

En cuanto a su etimología, según H. Ruprecht, el prefijo *Inter.-* Denota, en francés moderno, una relación de reciprocidad, del mismo modo que el sufijo – *rë* {-dad} designa una cualidad y cierto grado de abstracción. El étimo se deriva del verbo latino *texere* “tejer”, “tramar”, o sea intertexto, “tejer en” “entre mezclar” “entrelazar”, es decir un tejido de diversos textos. (Ruprecht, 1997: 25-35).

Julia Kristeva es quien introduce en el territorio de la teoría literaria tal concepto, encontrado en un artículo publicado en la revista *Critique* (1967), parte del estudio sobre polifonía y dialogismo textual de Mijail Bajtín y se crea el concepto intertextualidad. Para Bajtín, el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro. El hombre posee el lenguaje y el lenguaje es polifónico por naturaleza; todo enunciado está habitado por voces ajenas. No somos dueños de esas voces que usamos, pues el lenguaje es una propiedad colectiva. De este modo, cuando las voces de otros nos llegan ya están cargadas de ideología o, en la palabra Bajtín “ideologizadas, formadas con instituciones ajenas” (Martínez Fernández, 2001:53) El hombre, además, logra una articulación que incorpora las voces del pasado, la cultura y la comunidad.

Con lo anterior se advierte que el concepto revela una orientación social de lo enunciado. Bajtín propone que se dialoga con la “alteridad”, con el otro; “lejano o cercano, *el horizonte ideológico* nos permite asimilar esos enunciados que son y no son nuestros; la dialogía corresponde a una afluencia de voces que llegan y se apoderan y se entrecruzan con las del otro” (M. Zavala, 1983: 93). Es decir, los enunciados lejanos en el tiempo se incorporan en nuestro presente, pues “no existe, ni la primera, ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico, asciende a un pasado infinito y tiene a un futuro igualmente infinito” (M.Zavala, 1983: 92) Esto es importante porque, como se verá más adelante, es posible percibir la multiplicidad de voces que subyacen en el discurso narrativo en *Aura*.

Como ya se mencionó, es Kristeva quien asienta el concepto de intertextualidad, aunque atribuye a Bajtín la idea motora, y por ello propone que el texto literario esté conformado de voces o palabras ajenas:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos [...] Se crea, así, un entorno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominamos a este espacio intertextual. (Kristeva, 1973: 67)



Este espacio es el lugar donde se cruzan dos o más códigos que se hallan en relación de negación mutua. Kristeva revela el significado de esta negación en tres posibles tipos de conexiones que vinculan fragmentos poéticos a textos concretos y en los que se perciben citas, en ocasiones literales de autores anteriores. Estas conexiones son:

- 1.- La negación total: en donde la secuencia extranjera es totalmente negada y el sentido del texto referencial resulta invertido.
- 2.- Negación simétrica: el sentido general de los dos fragmentos es el mismo (en el texto de *Aura* se pretende rejuvenecer a la anciana Consuelo y en el cuento de Ligea es resucitada a través de su hija.) Transformar y revivir a la persona; en síntesis, el sentido general de ambos es volverlas a la vida, es decir, resucitarlas.
- 3.- Negación parcial: Sólo se niega una parte del texto referencial. La parte referencial negada es la belleza, puesto que en el momento onírico, mientras una está en el hecho conservando este atributo, la otra es exhibida sobre un lecho, con el aspecto repulsivo de su edad.

Al manejar un concepto amplio de intertextualidad, Kristeva afirma que “El texto poético es producido por un movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultánea de otro texto” (Kristeva,1973: 68). Así como el objetivo intrínseco de la creación literaria o textual consiste en exponer una afirmación mediante un texto o fragmento textual que fue tomado para apoyarlo, al mismo tiempo su negación es el proceso de contextualizar el texto previo.

Según Kristeva todos los textos de la modernidad se basan en la intertextualidad, ya que: “se hacen absorbiendo y destruyendo los demás textos, logrando alter-junciones discursivas” (Kristeva,1973: 68). Y lo simplifica con el vínculo de la práctica poética en Poe y Baudelaire, entre quienes se produce la relación de la siguiente manera: “Baudelaire traduce a Poe; Mallarmé dice que reconoce a Baudelaire que siguen en sus primeros escritos la huella de Poe y así sucesivamente”. (Kristeva,1973: 69) Por lo consecuente, Kristeva plantea entonces que la intertextualidad es un concepto que sirve para realizar análisis literarios más profundos y permite comprender las transformaciones de sentido

cuando los textos son retomados, reelaborados y enriquecidos, al ser colocados en contextos diferentes, es decir, en diálogos con distintos textos.

La intertextualidad es un proceso que supone la trasposición de unos sistemas de signos a otros; así, también incluye prácticas discursivas anónimas y códigos, cuyos orígenes se han perdido en el tiempo. Por lo mismo propone una nueva forma de lectura y desecha su concepción lineal. El texto tiene un carácter dinámico y heterogéneo, que no se presenta ya como algo único, ni autónomo; no está cerrado en sí mismo, sino abierto a otros textos. Partiendo del concepto de intertextualidad introducido por Kristeva, otros estudios han tenido la finalidad de ampliarlo o restringirlo. Por ejemplo, Roland Barthes, al afirmar que “todo texto es un intertexto”, amplía el concepto abiertamente:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él a diferentes niveles debajo de formas más o menos reconocibles; los textos de culturas antiguas así como de las más próximas, todos (los textos) son un tejido nuevo de citas. Pasando del texto, distribuido en él, en los códigos de las obras artísticas de las formas de modelos rítmicos, de fragmentos de lenguaje social, etc., porque siempre hay lenguaje anterior al texto y al autor. La intertextualidad, condición de todo texto, cual fuere no se reduce evidentemente a un problema de origen o de influencia; intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, donde raramente se repara en el origen, ya que las citas son inconscientes o automáticas. (Barthes, 2005: 1013-1017)

Al reafirmar el sentido de intertextualidad, Barthes lo separa de la noción de fuentes literarias, y hace que se estire a tal grado, que algunos críticos, entre ellos Heinrich Plett, no estén de acuerdo con la afirmación inicial de la cita anterior; por lo tanto, sugiere que el planteamiento sea a la inversa: “Todos los intertextos son textos” (Heinrich Plett, 1993: 65-94). Por otro lado Hans George Ruprecht considera que Barthes volvió inoperante el concepto de intertexto por ampliarlo tanto. Si algún momento se consideró que los conceptos fuentes e influencia eran ambiguos y equívocos por su vaguedad y por el crecido número de datos que traían consigo, con la extensión que hace Barthes del término, piensan estos críticos que se vuelve a caer en lo mismo. Después de notar el problema que semejante extensión acarrea, se comienza a matizar diferenciar y

complementar el campo de la intertextualidad, ya que era lo suficientemente amplio como para que se precisaran diferentes divisiones, como las siguientes:

-Intertextualidad externa: relación de un texto con otro texto

-Intertextualidad interna: relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo.

-Intertextualidad propiamente dicha: relación entre autores diferentes.

-Intertextualidad: relación entre los elementos del propio texto o de un texto consigo mismo.

-Intratextualidad: relación entre textos del mismo autor (Martínez, 2001: 60)

Como se puede observar, lo que se pretende es ampliar o restringir el concepto. Algunos autores como Gerard Genette o Claudio Guillen, piensan que lo ideal es Restringirlo, e intentan hacerlo operativo críticamente, entendiéndolo como la presencia efectiva de otros contextos en un texto, explícita o implícitamente; este tipo de intertextualidad suele reducirse a cita y alusión.

Gerard Genette, en su obra *Palimpsestos*, desarrolla el concepto dentro de la transtextualidad, que define como “trascendencia textual del texto” y como “todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 10) Este autor percibe cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. La intertextualidad
2. La paratextualidad
3. Metatextualidad
4. Hipertextualidad
5. Architextualiad

Como se puede ver en *Aura*, existen ciertos parentescos funcionales entre la intertextualidad y la hipertextualidad de Genette. En una, la copresencia de dos o más textos y la presencia palpable de un texto en otro (cita, alusión, plagio, etc.); en otra, un texto toma a otro como fondo (imitación, adaptación, continuación, parodia, etc.). En el análisis de *Aura*. Estas dos nociones se alternan sin hacer las distinciones terminológicas que marca Genette.

En conclusión, los conceptos amplio y restringido de intertextualidad revelan que no existe confrontación alguna entre ambos, puesto que desde la concepción amplia, la intertextualidad se completa como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos, de tal forma que un texto remitiría siempre a otros textos, comprendería o abarcaría todo, desde el dialogismo y la actividad verbal como huella de discursos anteriores, a la transtextualidad y todas sus formas; así se comprende el texto como cruce de textos, como escritura traspasada entre otros textos, como mosaicos de citas, como lo indican Kristeva o Barthes.

La intertextualidad restringida, por su parte, habla de citas, préstamos, plagios, alucinaciones concretas, marcadas o no marcadas; es decir, de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de aquellos textos aludidos, insertos en ese otro texto nuevo del que forma parte.

Por lo anterior, la intertextualidad restringida es el concepto que más se ajusta para el análisis de *Aura*. Asimismo, entre las nociones funcionales que se registran dentro de esta concepción están en la cita y alusión, nociones que serán básicas para el estudio; de igual manera, serán útiles la descontextualización y recontextualización, y particularmente se atenderá a uno de los mecanismos más recurrentes de la intertextualidad: la parodia.

### 1.2.2. La paratextualidad

De acuerdo con Genette, el segundo grado de transtextualidad es el paratexto, que define de la manera siguiente:

Paratexto: son los tipos títulos, subtítulos, prefacio, epílogos, advertencia, prólogos, notas al margen, a pie de páginas, finales, epígrafes, ilustraciones. Los borradores, esquema y proyectos previos de la obra, pueden también funcionar como un paratexto. (Genette, 1989: 11)

Genette considera que el paratexto son elementos textuales que figuran de manera complementaria en el texto y a manera de citas o ejemplos remiten a otras obras. En el caso de *Aura*, un ejemplo de paratexto es el siguiente:

Se encuentra explícito en el prefacio, al inicio de la obra de *Aura* .

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 so-  
bre el pecho de una mujer...

JULES MICHELET

### 1.2.3. Metatextualidad

El tercer grado de transtextualidad señalado por Genette es la metatextualidad, que define de la manera siguiente: “Metatextualidad: es la relación que existe cuando un texto habla de otro sin citarlo e incluso sin nombrado. Se refiere generalmente a la relación crítica.” (Genette, 1989: 11)

Un metatexto es el comentario que se realiza sobre una obra, es decir, el señalar sus características, analizarlo o referirlo. No se retoma parte de él, sino que se alude y de esta manera se manifiesta su existencia.

Algunos autores consideran que la crítica literaria es un buen ejemplo de metatextualidad, porque es la forma más común de hablar sobre un texto literario. Metatextualidad se presenta como teoría literaria.

La Metatextualidad es el tercer tipo de trascendencia textual (transtextualidad), expuesta por Gérard Genette, es una relación que se puede entender como “de comentario”. En este sentido, un texto que habla de otro establece una relación metatextual con éste, sin que necesariamente lo cite, o incluso sin que lo mencione. Ejemplo claro es toda la información que se encuentra haciendo referencia a las diversas obras en específico a toda la crítica que se manifiesta en torno a la obra de Carlos Fuentes, como lo es el estudio que realiza Gloria Duran en su obra *Los disfraces* por mencionar o muy acertada la obra de Raymond Leslie Williams (1984), *Los escritos de Carlos Fuentes*, en donde se realiza un análisis a la obra en general de Carlos Fuentes y que va con

el concepto de acuerdo con Genette, la relación que se establece por este tipo de discurso es crítica, considera así que la teoría y crítica literaria es el metatexto por excelencia en un sentido más general.

El concepto de metatextualidad se ha ampliado para incluir aquellos textos que establecen una distancia crítica con ellos mismos, con lo que adquieren un carácter autorreferencial y autoconsciente. Así, cuando el narrador de la novela *Aura*, interrumpe su discurso para hablar de la forma en la que él mismo está contando una historia de tránsito común en el centro histórico de la Capital Mexicana (D.F.) y reflexiona sobre las implicaciones de su narración, la relación crítica de la novela consigo misma es evidente, y el carácter metatextual, de la obra se puede ampliar para tomar una postura con respecto al género novelístico en general. La metatextualidad es un recurso muy común dentro de la posmodernidad literaria por los alcances críticos que tiene. Por ejemplo, *Aura* es una novela con esos rasgos que marcan la identidad capitalina.

Por último Metatextualidad es la relación que un texto mantiene con otro que habla de él, esto es, la relación crítica. Así, por ejemplo, los comentarios que singularmente se hacen, o incluso entran en todo el trabajo de investigación que se realiza en esta tesis.

#### 1.2.4. Architextualidad

El cuarto grado es la architextualidad, definido por Genette del modo siguiente: "Architextualidad: se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual" (Genette, 1989: 11)

De acuerdo con Genette, la relación entre textos se produce cuando unos están enlazados con otros o existe una secuencia entre ellos. De esta manera, un texto está presente en otro por medio de una mención somera y referencias en las que no existe mucha profundidad.

Se denomina architextualidad, dentro de la categoría más general de intertextualidad y según la definición del narratólogo Gérard Genette en su obra *Palimpsestos*, "la relación genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos". Por ejemplo, la relación que guarda el texto *Aura* con el archi-género narrativo, el subgénero narrativo novela y la clase de textos de nueva novela.

Como definición se encuentra como figura retórica que consiste en englobar los textos dentro de un conjunto de categorías generales o trascendentes, en las que se engloban los textos: tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios.

Además, la architextualidad es considerada como una figura retórica muda. Ejemplo: Consuelo imitando a la Celestina genera una architextualidad que da lugar a la pertenencia de un mismo género mítico que encierran las brujas o hechiceras. El general Llorente imitando a Maximiliano, presencia muda, que da como resultado conceptualmente architextualidad.

---

### 1.2.6.Hipertextualidad

Finalmente, Genette señala un quinto grado de transtextualidad:

Hipertextualidad: se entiende por ello toda relación que une a un texto que se llama hipertexto, a un texto anterior que se llama hipotexto. La transformación de hipertextualidad tiene dos modalidades, una es la transformación directa, es decir otra cosa de manera parecida. (Genette, 1989: 11).

De esta forma, cuando un texto funciona como antecedente de otro, ya sea porque sirvió como inspiración o porque es una parte antecedente, porque son una serie literaria o existe una relación de génesis. El propio Genette amplía su concepto:

Comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustivo. Hay en todo hipertexto una

ambigüedad que deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo y en relación con el hipotexto

Considerando el horizonte de expectativas que asimila, el hombre se sitúa ante la presencia de reinterpretación ante una lectura y hace partícipe al establecer una competencia mínima que le permite captar la presencia de otros textos en la obra objeto de su atención, y como afirma Genette:

...Todo hipertexto (esto es un texto A derivado de un texto B al que llamamos hipotexto) puede, sin agramaticalidad perceptible, leerse en sí mismo. (Genette, 1989: 49)



## CAPÍTULO II: HIPOTEXTOS DE *AURA*

### 2.1. Extracción de los constituyentes narrativos, similitudes y diferencias entre *Aura* y sus hipotextos

Para tener una idea clara de la transtextualidad, se debe recurrir a dos tipos de lectura: una lectura lineal, horizontal, de la que resulta una significación de un texto leído por sí mismo; y una lectura vertical, intertextual, de la que se obtendrá una solución a nuestro problema planteado. Una primera lectura no garantizará que comprendamos lo que leemos, porque los sistemas que subyacen en los textos literarios van más allá de la denotación e implican diversos niveles de connotación.

A continuación se proponen varios cuadros comparativos de *Aura*, con los que considero son sus hipotextos. El procedimiento en el análisis que se realizará en algunas obras estará reforzado con los cuadros; en otras el análisis textual irá juntamente. Al final se anota entre paréntesis la página en la que se localiza el fragmento citado.

#### 2.1.1. **LOS PAPELES DE ASPERN**

Henry James (1843-1916) fue un escritor estadounidense expatriado en Inglaterra. Su narrativa aúna la inocencia americana y la experiencia europea.

La obra de James se caracteriza por su ritmo lento y la descripción sutil de los personajes; en sus relatos manifiesta el impacto que la vieja cultura europea causó en los americanos que viajaban o vivían en el viejo continente. Su obra incluye, además de ficción, un gran volumen de crítica literaria. La detallada descripción de la vida interior de sus personajes lo convierte en uno de los precursores del monólogo interior.

En 1873, James empezó a publicar cuentos. La novela *Los papeles de Aspern* se publicó en 1888. La historia de *Los papeles de Aspern* trata de un crítico historiador de literatura que persigue los papeles personales del poeta Jeffrey Aspern con el propósito de realizar una reconstrucción histórica de la vida y obra del escritor. Tras la muerte del poeta, los papeles quedan en poder de Juliana Bordereau, una anciana mujer que en sus tiempos de juventud fue amante del poeta. Ella vive en una vieja casona de Venecia, en compañía de su sobrina llamada Tina.

Con el afán de obtener los papeles, el historiador penetra en la vieja casona poniendo como pretexto la necesaria restauración del jardín. Una vez conseguido este propósito, el protagonista empieza a enamorar a la sobrina y a preguntar sobre los papeles. Es tanta su obsesión que en una noche él penetra al interior de la habitación de la anciana para buscar y esculcar en todo lugar donde pudieran estar los documentos del finado escritor, pero la anciana descubre al intruso. Por el impacto, ella cae gravemente enferma. Él se va un tiempo de viaje. A su regreso, se entera que la anciana ha muerto. La sobrina le ofrece los papeles del poeta a cambio de que se case con ella, pero como él no acepta, al otro día ella quema los papeles.

La figura del poeta no aparece sino a través de esos papeles que siempre permanecen incógnitos. Su presencia indirecta es definitiva y se desdobra en la presencia de aquél que quiere comprar sus manuscritos, así como la presencia de la antigua amante se desdobra en la figura de la joven y la vieja, tal y como ocurre en *Aura*, novela en la que la joven adquiere la misteriosa aureola de la anciana.

La transtextualidad más marcada en *Aura* que proviene de *Los papeles de Aspern* se puede apreciar en la similitud de personajes, puesto que en las viejas casas de ambas obras habitan dos personas de sexo femenino, una mayor que la otra. La narración de *Los papeles de Aspern* se desarrolla en primera persona, a cargo del historiador, quien busca afanosamente los papeles de Aspern. Esta narración por momentos se altera con el monólogo interior.

A continuación presento los cuadros en donde está presente la transtextualidad entre *Los papeles de Asperns* y *Aura*.

CUADRO 1. ESPACIO DONDE SE DESARROLLAN LAS ACCIONES DE LAS OBRAS

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
Ellas <b>vivían</b> en Venecia oscuramente, con escasos recursos, inaccesibles, en un <b>viejo palacio</b> aislado y desaprovechado (8).	Te sorprenderá imaginar que alguien <b>vive</b> en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el <b>viejo</b> centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de <b>viejos palacios</b> coloniales convertidos en talleres de reparación (12-13).

C.2. DESCRIPCIÓN ARQUITECTÓNICA.

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
Pero su amplia fachada, con el <b>balcón</b> de <b>pedra</b> , que corría de extremo a extremo de piano nobile o piso principal, era bastante arquitectónica gracias a los diversos arcos y pilastras; y el estuco, con que se habían revestido hacía ya mucho tiempo las superficies planas (15).	Unidad del <b>tezontlé</b> , los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los <b>balcones</b> de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca (13).

C.3. AMBIENTE (SOMBRÍO)

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
Cuando empujó tras mí la pesada <b>puerta</b> tuve la sensación de haber puesto el pie en la ciudadela, y con igual energía me propuse mantenerlo allí. Luego, la muchacha atravesó	Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas (13). Cierras el <b>zaguán</b> detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado —patio, porque puedes oler el

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>ruidosamente <b>el vestíbulo</b> del piso bajo, <b>húmedo</b> y <b>pétreo</b>, y la seguí sin esperar invitación por la elevada <b>escalera</b>, más <b>pétreo</b> todavía (22). mientras esperaba en la <b>sala</b> del piso alto, larga y <b>sombría</b> (21)</p>	<p>musgo, la <b>humedad</b> de las plantas, las raíces <b>podridas</b>, el perfume adormecedor y espeso—. Buscas en vano una luz que te guíe. Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos:</p>
<p>La habitación era imponente, pero en cierta forma sugería frialdad y cautela (21).</p>	<p>—No... no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la <b>escalera</b> a su derecha.</p>
<p>Debo añadir que en el momento en que volvió a abrirse la puerta por donde había huido la criada, mis ojos se habían acostumbrado ya a la <b>falta de luz</b> (23)</p>	<p>El olor de la <b>humedad</b>, de las <b>plantas podridas</b>, te envolverá (14). ...en seguida sobre esa madera crujiente, fofa por la <b>humedad</b> y el encierro (14).</p>
<p>La puerta del aposento de la señorita Bordereau estaba abierta, lo que revelaba en el saloncito la claridad indecisa de una escuálida <b>vela</b> (129).</p>	<p>Tocas esa puerta que huele a pino viejo y <b>húmedo</b> (14). Asciendes detrás del ruido, en medio de la <b>oscuridad</b>, sin acostumbrarse aún a las <b>tinieblas</b> (21).</p>
<p>Aunque su cara estaba hundida en las <b>sombras</b>, por que daba la espalda a la <b>luz</b> del saloncito y yo había dejado mi <b>vela</b> bastante lejos (130 – 131).</p>	<p>Esta casa siempre se encuentra a <b>oscuras</b> (23). Nada habrá cambiado. La <b>oscuridad</b> permanente (32).</p>
	<p>Tocas las paredes <b>húmedas</b>, lamosas (46). Y las <b>lucos</b> dispersas se tranzan en tus pestañas, como si atravesaras una tenue red de seda. Sólo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales,</p>

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
	<p>donde parpadean docenas de <b>luces</b>. Consigues, al cabo, definir las como <b>veladoras</b> (15).</p> <p>Tomas el candelabro y cruzas <b>la sala y el vestíbulo</b> (27).</p>

#### C.4. EL JARDÍN

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>Algunos pocos árboles ralos y las varas de un enrejado raquítrico asomaban por encima. Aquel lugar era un <b>jardín</b> (16)</p> <p>Visto desde arriba, el <b>jardín</b> era en verdad miserable, pero a la primera ojeada comprendí que tenía grandes posibilidades (26).</p>	<p>Clavar la mirada en ese <b>jardín</b> lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados (31).</p> <p>¿Podría visitar el <b>jardín</b>? – ¿Cuál <b>jardín</b>, señor Montero? -El que está detrás de mi cuarto (32).</p>

#### C.5. DESCRIPCIÓN DE RUIDOS EXTRAÑOS

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>Las plantas y los arbustos parecían muy extraños en la oscuridad y se oían toda clase de <b>sonidos misteriosos</b>, que no podía identificar, semejantes a <b>gritos</b> de animales (68).</p>	<p>Has terminado de afeitarte cuando ese maullido implorante y doloroso destruye el silencio de la mañana.</p> <p>Llega a tus <b>oídos</b> con una vibración atroz, rasgante de imploración. Intentas ubicar su origen: abres la puerta que da al corredor y allí no lo <b>escuchas</b>: esos maullidos se cuelan desde lo alto, desde el tragaluz. Trepas velozmente a la silla, de la silla a la mesa de trabajo, y apoyándote en el librero puedes alcanzar el tragaluz , abrir uno de sus</p>

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
	vidrios, elevarte con esfuerzo y clavar la mirada en ese <b>jardín</b> lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos –no puedes contarlos: no puedes sostenerte allí más de un segundo– encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada (31).

#### C.6. RUIDO DE LAS CAMPANAS

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
Todavía estábamos allí sentados cuando oí dar las <b>campanadas</b> de la medianoche por esas claras campanas de Venecia que vibran sobre la laguna con una peculiar solemnidad y parecen penetrar la atmósfera mucho más que en otros lugares (71).	Escuchas, esta vez, el aviso de la <b>campana</b> que parece recorrer los pasillos de la casa y acercarse a tu puerta (31).

#### C.7. UTILIZACIÓN DE UN BAÚL

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
Señaló un <b>baulito</b> plano, debajo de un sofá, donde apenas cabía. Me pareció un cofre raro y cargado de años, de madera pintada, con asas cinceladas y correas tirantes (127).	Abra ese <b>baúl</b> y traiga los papeles que están a la derecha (29).

#### C.8. PERSONAJE FEMENINO

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>Mientras tanto, allí estaba, muda e inmóvil. Parecía muy <b>pequeña</b> y encogida, así inclinada hacia delante con las manos en el regazo. Vestía de luto y había <b>cubierto su cabeza</b> con un pedazo de encaje negro <b>que no dejaba ver su cabello</b> (31, 32).</p> <p>Luego me sobresaltó advertir que no estábamos en realidad frente a frente, porque <b>cubría sus ojos una espantosa visera verde</b>, que casi hacía el efecto de una máscara (31).</p> <p>La señorita Bordereau había sido despojada de su <b>visera verde</b>, pero no tuve la fortuna de contemplarla con su <b>cofia</b> de noche (125).</p> <p>Nunca olvidaré aquella figurita extraña, encorvada, vacilante. Nunca olvidaré su <b>cabeza inclinada</b>, su actitud, su expresión (140).</p>	<p>Te apartarás para que la luz combinada de la plata, la cera y el vidrio dibuje esa cofia de seda que <b>debe recoger un pelo</b> muy blanco y enmarcar un rostro casi <b>infantil</b> de tan viejo. Los apretados botones del cuello blanco que sube hasta las orejas ocultas por <b>la cofia</b>, las sábanas y los edredones velan todo el cuerpo con excepción de los brazos envueltos en un <b>chal</b> de estambre, las manos pálidas que descansan sobre el vientre (16).</p> <p>Tú la tomas de los codos, la conduces dulcemente hacia la cama, te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una <b>niña</b>, doblada <b>corcovada</b>, con la <b>espina dorsal vencida</b> (28).</p>

### C.9. DESCRIPCIÓN DE LOS OJOS

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>Fue aquélla la primera y última vez que vi sus <b>ojos</b> extraordinarios. Echaban llamas: eran como el diluvio de luz que cae sobre un criminal sorprendido... (140).</p>	<p>Al fin, podrás ver esos <b>ojos</b> de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son “unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás</p>

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
	<p>conocer". Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman (20).</p> <p>Cuando vuelves a mirar a la señora, sientes que sus <b>ojos</b> se han abierto desmesuradamente y que son claros, líquidos, inmensos, casi del color de la córnea amarillenta que los rodea, de manera que sólo el punto negro de la pupila rompe esa claridad perdida, minutos antes, en los pliegues gruesos de los párpados caídos como para proteger esa mirada que ahora vuelve a esconderse –a retraerse, piensas – en el fondo de su cueva seca (18).</p> <p>Tú debes hacer un esfuerzo para desprenderte de esa mirada –otra vez abierta, clara, amarilla, despojada de los velos (35).</p>

#### C.10. PERSONAJE MASCULINO

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
Soy crítico, comentarista, <b>historiador</b> en pequeña escala (108).	Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Soborna, <b>historiador</b> cargado de datos inútiles (11).

#### C.11. LA EDAD DE LA ANCIANA

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
–Porque, a mi juicio, <b>pertenecía a una generación igualmente desaparecida</b> . ¡Como! Pero debe ser terriblemente	Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir <b>el paso de los años</b> : la señora Consuelo, desde hace



<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>vieja...</p> <p>¡Por lo menos centenaria! (10).</p> <p>Su relación con Jefry Aspern debió ocurrir en la más <b>temprana juventud</b> (10).</p> <p>Comprendí en seguida que era una mujer tremendamente vieja, tan vieja que la muerte podía arrebatársela en cualquier momento (31).</p>	<p>tiempo, pasó esa frontera (34).</p> <p>Los ojos verdes de consuelo, que tenía <b>quince años</b> en 1867, cuando el general Llorente casó con ella y la llevó a vivir a París (40).</p>

#### C.12. MENCIÓN DEL MOZO

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>Mi <b>criado</b>, que es un mozo maravillosamente servicial (este personaje fue una inspiración del momento) (29).</p>	<p>Quisieras intervenir en la conversación doméstica preguntando por el <b>criado</b> que recogió ayer tus cosas pero al que nunca has visto (34).</p>

#### C.13. FAMILIARIDAD ENTRE LOS PERSONAJES

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>Pero sólo tuvo éxito con la “pequeña”, como llamaba a la <b>sobrina</b> (8).</p>	<p>Aura. Mi compañera. <b>Mi sobrina</b> (19).</p>

#### C.14. ACCIONES

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>...Me había <b>mirado</b> al principio desde una de las <b>ventanas</b> altas con el cauto desafío que procede en Italia al acto de admitir a un visitante (21).</p> <p>La señorita Tina, según comprobé más adelante, <b>tenía a cada paso</b></p>	<p>Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas: esa <b>ventana</b> de la cual se retira alguien en cuanto tú la <b>miras</b> (13) prisionera <b>al grado de imitar todos los movimientos de la señora</b> Consuelo, como si sólo lo que hiciera la</p>

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<b>contradicciones parecidas</b> (28).	vieja le fuese permitido a la joven(36).

#### C.15. MENCIÓN DE DIOS

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
–La verdad pertenece a <b>Dios</b> , no al hombre. Es mejor no tocarla. ¿Quién puede juzgarla? ¿Quién puede decir...? (109)	Consuelo, no tienes a <b>Dios</b> . Debemos de conformarnos (57).

#### C.16. EL PACTO

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
¿Podría estrechar su mano para sellar nuestro pacto? (39).  Acabábamos de cerrar nuestro trato cuando se abrió la puerta y la señora más joven apareció en el umbral (37).	–Voy al grano. No me quedan muchos años por delante, señor Montero, y por ello he preferido violar la costumbre de toda una vida y colocar ese anuncio en el periódico.  –Sí, por eso estoy aquí. –Sí. Entonces acepta (17). –Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras. (...) –Sí. Voy a vivir con ustedes (19,20).  Al separarte, agotado, de su abrazo, escuchas su primer murmullo: “Eres mi esposo”. Tú asientes (38).  – ¿Me querrás siempre? –siempre, Aura, te amaré para siempre.  – ¡Siempre? ¡Me lo juras? –Te lo juro (49).

### C.17. MENCIÓN DEL COLOR VERDE

<i>Los papeles de Aspern</i>	<i>Aura</i>
<p>–Bien. En tal caso, mil francos por mes, –dijo instantáneamente, mientras el engañoso <b>velo verde</b> seguía cubriendo su expresión (37). Representaba a un joven de rostro notablemente agradable, con <b>levita verde</b> de cuello alto, y chaleco de ante (114). -Replicó la anciana fijando en mí, durante un momento su <b>visera verde</b> (118).</p>	<p>Las cortinas de terciopelo <b>verde</b> corridas. Aura viste <b>de verde</b> (24). Una botella vieja y brillante por el limo <b>verdoso</b> que la cubre (24). Alargarás la mano para tocar la bata <b>verde</b> de Aura (60).</p>

Una revisión general de los cuadros anteriores permite apreciar lo siguiente:

#### DESCRIPCIÓN DEL INMUEBLE

Uno de los rasgos de transtextualidad que se observa claramente manifiesta en *Aura* y que posiblemente proviene de *Los papeles de Aspern*, es la descripción de la casa. Tanto en *Aura* como en *Los papeles*, la casa es habitada por dos personajes femeninos: una anciana y su sobrina. Parte importante de este magnetismo que ejercen algunas ancianas con poderes sobre humanos es el fastuosos entorno que las envuelve, los lugares donde habitan, ya sean castillos maravillosos o, incluso sutiles tiendas, cubiertos con indescriptibles riquezas y cuantiosos tesoros, como se percibe en *Aura* y *Los papeles*.

También llaman la atención las estrechas similitudes de la edad de las ancianas en ambas obras. Además, la coincidencia se da no sólo en la edad, sino

en la manera en que se notifica. Véanse los detalles específicos de la narración: “comprendí enseguida que era una mujer tremendamente vieja”, ‘*Los papeles*’ y “Hay un momento en que ya no es posible distinguir el paso de los años: la señora Consuelo, desde hace tiempo, pasó esa frontera” ‘*Aura*’. Es evidente que en los dos discursos, la intención de magnificar la edad de la anciana hasta el extremo posible. En el caso de *Aura*, hay una referencia cronológica: “en 1867, la vieja Consuelo tenía 15 años”. Además, las dos ancianas están supeditadas al cuidado de sus sobrinas. (Véase, C.13).

La familiaridad con que se presentan los personajes femeninos se viene dando de varias generaciones atrás donde la belleza natural de la juventud se opaca por la fealdad del envejecimiento. Consuelo y Juliana pueden caracterizarse por su autoritarismo, propio de ancianas intransigentes acostumbradas a llevar el mando. Y no sólo eso: de igual manera, llama la atención la forma en que son descritas, tanto en lo físico, como en los objetos que utilizan. En *Los papeles*, la anciana “parecía muy pequeña”; en ‘*Aura*’, Consuelo Llorente enmarca “un rostro casi infantil”. De esta manera tan sutil se anticipa la avanzada edad que tienen las ancianas. Las estrechas similitudes se hallan incluso en la postura en que se encuentran (véase C.8). Se advierte que la señora Bordereau está “Inclinada hacia delante con las manos en el regazo” ‘*Los papeles*’; Consuelo Llorente está con “las manos pálidas que descansan sobre el vientre” ‘*Aura*’. Esta postura de descanso tanto del cuerpo, como de manos, es la misma en ambos casos. También encontramos “encogida” e “inclinada hacia delante” a Borderau ‘*Los papeles*’, en tanto que Llorente se encuentra “doblada y con la espina dorsal vencida”.

En cuanto a los objetos que igualmente se utilizan es posible mencionar la “cofia”. En esta misma parte se describe la manera en que esconden su cabello: “Había cubierto su cabeza con un pedazo de encaje negro que no dejaba ver su cabello” (*Los papeles*, C. 8). Por consiguiente, nos imaginamos el recelo que guardan para mostrar el cabello: “Esa cofia de seda que debe recoger un pelo muy blanco” (*Aura*, C.8).

En lo que se refiere al espacio, se advierte el empleo del mismo epíteto viejos palacios, marcado en el *cuadro* C.1. Esto nos permite apreciar el enorme

parecido que guardan las obras; también en el mismo cuadro encontramos que se habla de unidad de vivienda. Esta variedad mínima nos permite contemplar la relación que van guardando los textos.

Las dos viviendas cuentan con balcones y su ambiente es igualmente sombrío, recalcado notoriamente con el color verde. Este ambiente inunda la vivienda entera: en paredes, escaleras, plantas y objetos que la adornan.

Los accesorios de las viviendas son muy parecidos, puesto que por un lado tenemos “puerta” (pesada) ante “zaguán”, también “pétreo” que puede ser lo mismo que “podrido”; incluso, en el “cuadro tres” se hace mención de un mismo objeto, como es la escalera, así como otras situaciones. Una de ellas es que los personajes entran a una casa mencionando que estaban en la planta baja y tienen que subir a la planta alta.

Abundan los epítetos que se utilizan para describir el ambiente sombrío. En *Los papeles* (C.3.), el vestíbulo del piso bajo se describe como “húmedo y pétreo”; la escalera es igualmente “pétrea”; la sala del piso alto es “sombria”; la habitación sugiere “frialdad” y los ojos del visitante se acostumbran a “la falta de luz”. En el caso de *Aura*, la oscuridad es el primer rasgo que advierte el visitante, Felipe Montero. Se trata de un ambiente donde se puede “oler el musgo, la humedad de las plantas y raíces podridas”. A Montero lo envolverá “El perfume adormecedor y espeso”, provocado por “la humedad de las plantas podridas”, en ese lugar donde la oscuridad es “permanente”. Es una oscuridad plena, pues se le dificulta “acostumbrarse aún a las tinieblas”. “Esta casa siempre se encuentra a oscuras”, lo cual coincide con la reiterada humedad que prevalece no sólo en las plantas. También la madera “crujiente” está “fofa por la humedad y el encierro” y las ventanas están “ensombrecidas por largas cortinas verdosas”.

Uno de los espacios de singular importancia en ambas obras es el jardín. En C.4. se advierte que las flores representan algo de vital importancia tanto en *Aura* como en *Los Papeles de Aspern*. Al historiador le es “indispensable un jardín” Aparte de que el jardín es el medio para alcanzar el fin, por un lado tenemos que en *Los papeles de Aspern* el jardín es el pretexto, el cual el historiador utiliza para entrar a la casa donde habitan las señoritas Borderau,

“Aquel lugar era un jardín y aparentemente pertenecía a la casa. De pronto sentí que me proporcionaba un pretexto”. En *Aura*, el pequeño jardín artificial que construyó Consuelo es el lugar donde crea, por medio de las plantas, a Aura. Así, las plantas son el medio para la creación de Aura: “Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín: Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizan en el cuerpo, pero sí en el alma...” (*Aura*, 57).

En *Los papeles*, las flores son el pretexto primordial que el historiador utiliza para acercarse a los papeles: “¡ oh , mándenme algunas flores esta misma noche! –exclamó Tina, como si se tratara de algo de vital importancia.” (*Los papeles*, 87). La relevancia que alcanza el jardín dentro de la presente investigación es que forma parte del espacio y el espacio es uno de los puntos con mayor peso de transtextualidad por todos los recursos que se derivan de él.

En cuanto al color verde, es posible observar que los autores lo matizan, tanto para dar color a los interiores de la casa, como lo son “esas cortinas verdosas”, “tocas las paredes húmedas y lamosas”. Este color verde se halla también en la vestimenta de los personajes, en *Los papeles* se encuentra a la señorita Bordereau cubierta con “el engañoso velo verde” y con “su visera verde”, de igual manera podemos cerciorarnos que “Aura viste de verde”; incluso en rasgos físicos (los ojos de Aura “son unos hermosos ojos verdes” ). El color verde también se asocia a la muerte, Claude Lecouteux menciona: “el verde es el signo irrefutable de su pertenencia al mas allá, entendido en el sentido del imperio de los muertos”(Lecouteux, 2002: 30)

El juego de acciones parecidas se hace presente, como un recurso. Muchas veces con ciertas variaciones, pero finalmente guardan un mismo sentido. En el siguiente enunciado ejemplificaremos algunos de esos recursos: “me había mirado al principio desde una de las ventanas” (*Los papeles*); y en *Aura* tenemos: “esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras”. A pesar de que tenemos presente el juego de verbos, no se altera el sentido de la acción de que alguien observa desde una ventana.

También tenemos a “la señorita Tina” que “tenía a cada paso contradicciones parecidas” a su tía y a Aura que llega “al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo”.

En el C.12. Se nota que el personaje del criado no aparece físicamente en ninguna de las dos obras. Sólo es un recurso al que por coincidencia recurren los dos autores. Incluso dentro de la obra *Los papeles* se notifica entre paréntesis “(este personaje fue una inspiración del momento).” En *Aura* se presiente una complicidad por parte de Felipe Montero, puesto que al criado “nunca has visto”.

Otro rasgo de afinidad que tenemos presente en las obras es el personaje masculino. En *Los papeles* tenemos a un historiador que va en busca de los papeles del poeta Jefry Aspern. Al igual que Felipe Montero, en *Aura*, quien representa a un joven historiador.

De igual manera tenemos presente la alusión de objetos como lo es la campana que se emplea como instrumento de comunicación, objeto ritual y amuleto mágico. En *Los papeles* encontramos muchas campanas (“estábamos allí sentados cuando oí dar las campanadas de la medianoche”) y en *Aura* se hace referencia a una (“Escuchas, esta vez, el aviso de la campana”). El sonido de las campanas aparece en las obras como ambientación del lugar.

Otro de los objetos es el baúl. Se sabe de la costumbre de personas mayores de guardar ciertas pertenencias dentro de un baúl. Las referencias son las siguientes: En *Los papeles*, el historiador “señaló un baulito plano”; en *Aura*, la misma Consuelo le ordena a Felipe: “Abra ese baúl y traiga los papeles”.

En el C.15, se manifiestan similitudes en cuanto al respeto que se tiene por Dios. En ambas obras se presenta a Dios como ser omnipotente, creador único y a quien la verdad le pertenece. Ese “no tocar” en *Los papeles* y “no tientes” en *Aura*, es una clara advertencia de no transgredir esa frontera de lo divino. Esto se tiene presente en las dos obras.

La acción del pacto entre los personajes es otro momento que de singular manera está presente en las dos obras. En *Aura*, se realiza el pacto por medio del compromiso de trabajo con la anciana, al aceptar con ese “Sí. Entonces acepta” Pero el pacto definitivo lo constituye la entrega, en sueño, de Aura: “Al separarte,

agotado de su abrazo, escuchas su primer murmullo: “Eres mi esposo” “Tú asistes”. La promesa dicha al final y al oído cierra el trato: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos”.

El juramento amoroso tiene el significado de pacto recíproco. Felipe Montero recalca ese juramento. A la pregunta de Aura (“¿Me querrás siempre?”), Montero responde: “–Siempre, Aura, te amaré para siempre.

¿Siempre? ¿Me lo juras?

–Te lo juro”.

En *Los papeles* también se hace presente el juramento: “¿Podría estrechar su mano para sellar nuestro pacto?”. En *Aura*, el pacto nos remite a la búsqueda de la identidad de la pareja que quiere perpetuarse a través del tiempo.

En *los papeles* el pacto no es muy trascendente ya que nada más es presentado como un convenio, entre el arrendador y arrendatario. El pacto como fin trascendental de toda relación

La relación amorosa la tenemos presente en las dos obras. En *Aura*, la relación se reconstruye mediante una retrospectiva del tiempo pasado representado por Consuelo y el general Llorente. Consuelo y Felipe Montero tienen una personalidad ambivalente en la medida que son la proyección de Aura y del general Llorente, respectivamente. En *Los papeles*, Tina se enamora del historiador y éste nada más la utiliza para hacerse de los preciados papeles del poeta Jefry Aspern bajo el resguardo de la vieja Juliana. Como en *Aura*, la relación amorosa sucedió en el pasado. La de Juliana con Jefry Aspers debió de ocurrir en la más temprana juventud”. Incluso en *el cuadro C11* se hace mención de esa relación que ocurrió en la juventud de las dos parejas.

La edad es considerada una de las partes esenciales en la transición de las obras, ya que de ahí parte el problema en *Los papeles de Aspern* se ve que los escritos valiosos los realizó el escritor Aspern por inspiración por parte de la belleza de Juliana y no dejando a un lado a *Aura* puesto que el general Llorente se enamoró de la belleza de Consuelo y lo mismo sucede con Felipe que se enamora de Aura.



Otro punto en que coinciden es el medio en que las personas mayores se hacen transmitir por medio de las jóvenes, ya que la primera entrevista que realiza el historiador en *los papeles de Aspern* es con Tina y en cuanto a *Aura* la mayor parte se relaciona con Aura.

Resulta indudable que Carlos Fuentes leyó *los Papeles de Aspern*, pero no resulta un texto básico para la realización de *Aura* puesto que existen otros que abarcan más analogías, aclarando que sí existen varios puntos en los que hacen contacto pero también existen puntos en que difieren como ejemplo que Tina la sobrina de Juliana no es creación de ella y Aura si es creación de Consuelo. En la obra de *Los papeles* el historiador no se enamora y en *Aura* Felipe Montero si se enamora. Podemos advertir que existen varios puntos en que se invierten, como el lugar donde se desarrollan las obras; en *Aura* es en la metrópolis de la ciudad de México y en *Los papeles* en un lugar tranquilo de Venecia.

El narrador en *Los papeles de Aspern*, al igual que en *Aura*, nunca da su nombre sino que se limita, siendo el único conocedor de todo el acontecimiento, los personajes femeninos coinciden por ser tímidas y misteriosas.

Una gran diferencia es que al parecer Felipe Montero no tiene recursos y es por esa tentativa monetaria que acude al llamado de Consuelo por medio del anuncio en el periódico, y en cambio en *Los papeles de Aspern* el interés del historiador son los mismos papeles. Cuando Felipe Montero asume el trabajo que le ofrece Consuelo, sólo piensa en su conveniencia personal. Según Felipe Montero la ingenuidad de Consuelo ante la idea literaria alargará su estancia y cobrará bien por su trabajo y podrá así realizar su investigación personal, esto se deduce a partir de la narrativa : "Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada" (*Aura*,33).

Otra cosa en que coinciden es que el historiador juega también con doble personalidad, al igual que Felipe Montero, pero difieren por su carácter.

La gran diferencia que existe es la presencia de la muerte: en *Los papeles* la señorita Borderau muere y en *Aura*, Consuelo nunca muere, al contrario, reencarna.

Por lo presentado en los anteriores cuadros podemos afirmar que la obra de *Los papeles de Aspern*, sí cubre los puntos suficientes para decir que está dentro de lo que es la transtextualidad y afirmar así que Carlos Fuentes retomó efectivamente parte de esta obra.

### 2.1.2. *Obliteración*, de Rodolfo Usigli.

Rodolfo Usigli es un escritor de origen europeo nacido en la ciudad de México, fue ensayista, crítico, funcionario público, profesor, traductor de T. S. Eliot y autor de una novela policiaca, llamada *Ensayo de un crimen* (1945), adaptada a la pantalla por Luis Buñuel (1955); es, sobre todo, un hombre de teatro que aborda la sátira social en *El gesticulador* (1937), siguiendo el modelo del *Julio César*, de Shakespeare, y como reflexión sobre la Revolución Mexicana, define un prototipo del político mexicano. Entre sus dramas históricos sobresale *Corona de sombras* (1943) sobre la intervención francesa y, sobre todo, el papel trágico que jugaron en el acontecimiento Carlota y Maximiliano. Su teatro completo se ha recogido en tres volúmenes editados por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica. Entre sus dramas destacan: *El niño y la niebla* (1936), *La mujer no hace milagros* (1937), *La familia cena en casa* (1942), *La función de despedida* (1949), *Los fugitivos* (1960), *Jano es una muchacha* (1962), *Corona de luz* (1963), *El gran circo del mundo* (1969), *Carta de amor* (1972), *Buenos días, señor Presidente* (1972).

Su obra *Obliteración* es una novela en donde la confusión del sueño y la vigilia se pierden; al narrador le sucede algo muy parecido al personaje Felipe Montero, de *Aura*. Ambos se pierden entre el sueño y la realidad, quedando finalmente inmiscuidos en la realidad de Consuelo Llorente y de Anne Van Helder, en cada caso.

*Obliteración* es el sueño de un sujeto cuyo nombre se desconoce. De manera artística, el personaje narrador va mostrando las facetas del sueño y su realidad; dentro del sueño, él se enamora de la escultura del busto de Anne Van

Helder. El busto representa la juventud de la baronesa que inexplicablemente tiene gran parecido con el rostro de un amor pretérito del narrador; se trata de un amor que dejó en otro país y al cual trata de olvidar. Esa semejanza se aprecia más en el rasgo de los ojos. Dentro de su realidad, el dolor de verse enamorado de alguien inexistente le produce ansiedad, pues la dueña del busto promete obsequiárselo cuando ella fallezca. Él regresa al cabo de cuatro años, buscándola incansablemente, sin encontrar rastro alguno de la baronesa Anne Van Helder. Es tanta su obsesión por el busto que finalmente lo encuentra, pero se lo dan con la condición de que se deshaga de él en ese preciso momento. Tal y como se lo solicitan, él lo rompe.

La novela empieza con una analepsis (regresión en el tiempo de los acontecimientos). El discurso comprime significativamente la historia. Cuatro años se describen con cuatro palabras: "Han pasado cuatro años". El tiempo en la novela transcurre rápidamente y el lenguaje que se utiliza es coloquial, de fácil comprensión.

La historia es contada por un narrador intradieético, protagonista de los acontecimientos.

*Obliteración* coincide con *Aura* en la idea de repetir los personajes en presente y pasado

También tenemos una aproximación de personajes casi idénticos con muchas similitudes en donde se manifiesta una clara transtextualidad. Tal es el caso de la baronesa Anne Van Helder (persona de edad avanzada), que es la misma de la fotografía pero con juventud. Esa misma persona, es la única dueña del busto. Se aprecia, en este caso, una clara similitud con Consuelo (vieja) y Aura Joven; el amor transferido, pero que en el fondo es la misma persona. Estos son algunos de los elementos de una intertextualidad que emparenta a ambas obras.

La confusión que produce la transformación del personaje está asociada con la idea de la reencarnación (continuidad de la vida) y su función renovadora. En *Aura* vemos que detrás del ceremonial que la anciana realiza hay una trasgresión de fronteras naturales y la prolongación de la vida más allá de la muerte.

Lecoutex menciona que este tipo de encuentros y acontecimientos suceden: “en el universo onírico, pues es en la vigilia o en el letargo cuando es propicio dicho encuentro; además se da un lugar fronterizo entre el mundo sobrenatural y el de los humanos fuera de la civilización, lugar donde se justifica cierta creencia sobre el más allá, lugar a donde en ocasiones se refugia o escapa el espíritu del alma” (Lecouteux, 1999: 80).

El narrador advierte, así, que los fenómenos de la noche (sueños, pesadillas) pueden confundirse con los del día (vigilia, realidad). Con estos dos elementos podemos afirmar que el relato queda inmerso en el terreno de la ambigüedad, propia de lo fantástico.

La descripción de una fiebre alta que genera pesadillas y un débil estupor, ubica en el umbral que separa la conciencia de la inconciencia, el delirio febril del juicio de la realidad.

En la descripción física de Consuelo, que se presenta en *Aura*, existe un gran paralelismo con la descripción física de la baronesa en *Obliteración*. En cuanto a las descripciones del personaje femenino encontramos rasgos que sirven para evidenciar las afinidades entre los rasgos de Consuelo Llorente y la Baronesa Anne Van Helder. Como ejemplo, consideremos los siguientes casos:

### C.1.DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL PERSONAJE FEMENINO

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<p><b>La mujer era vieja.</b> Seguramente <b>muy vieja.</b> Tenía <b>cabellos de un blanco</b> sucio tramado de incontables conatos(...) La nariz era aguda y larga, y la dentadura postiza exhibía sin decoro toda la serie de artificios áureos con que los dentistas intentan siempre disfrazar la falsedad del aparato y que más bien la denuncian a gritos. Pero los ojos eran extraordinarios (7).</p>	<p>Te apartarás para que la luz combinada de la plata, la cera y el vidrio dibuje esa cofia de seda que debe recoger <b>un pelo muy blanco</b> y enmarcar un rostro casi infantil <b>de tan viejo</b> (16).</p> <p>Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir <b>el paso de los años:</b> la señora Consuelo, desde hace tiempo, pasó esa frontera (34).</p>

## C.2.DESCRIPCIÓN DE LOS OJOS

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<p>Pero los ojos, ¿sabe usted?, yo no sé con qué pudo cromarlos el que hizo el busto, pero <b>cambian de color</b> con la luz. A veces de <b>un azul puro</b> y transparente, a veces <b>de un verde</b> claro e insondable, a veces de un <b>azul zafiro</b> (9).</p> <p>Pero los ojos eran extraordinarios. De un profundo <b>azul</b>, imperioso y dulces, elocuentes y curiosos, presidían y ordenaban aquel rostro arrugado, en cuanto los miraba uno, estaba perdido (7).</p>	<p>Al fin, podrás ver esos <b>ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde</b>, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son “<b>unos hermosos ojos verdes</b> idénticos a todos los hermosos <b>ojos verdes</b> que has conocido o podrás conocer”. Sin embargo, no te engañas: <b>esos ojos fluyen, se transforman</b> ( 20).</p> <p>Cuando vuelves a mirar a la señora, sientes que sus <b>ojos</b> se han abierto desmesuradamente y que son claros, líquidos, inmensos, casi del color de la córnea amarillenta que los rodea, de manera que sólo el punto negro de la pupila rompe esa claridad perdida (18).</p>

## C.3.LAS MANOS

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<p>En la puerta me dio a besar <b>una mano</b> larga y reseca (13).</p>	<p>...<b>la mano</b> que, por fin toca la tuya con unos dedos sin temperatura (15).</p> <p>...las manos pálidas que descansan sobre el vientre (16).</p>

#### C.4. LA VOZ

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<p>Poco a poco, los ojos de la mujer me dejaron ver los detalles, mientras <b>su voz cascada</b> emitía sin interrupción sonidos informes que, a su vez, fueron encadenándose en palabras (8).</p> <p>Una <b>voz cálida y llena</b>, segura y brillante, resonó de pronto en mis oídos (7).</p>	<p>Buscas la caja de fósforos en la bolsa de tu saco pero esa <b>voz aguda y cascada</b> te advierte desde lejos (14).</p> <p>Esa <b>voz débil y aguda</b> te pide que entres (32).</p>

#### C.5.UTILIZACIÓN DE UN MISMO PERSONAJE

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<p>Uno de mis tíos combatió en México, con <b>Maximiliano</b> (13).</p>	<p>El regreso a México en el estado mayor de <b>Maximiliano</b> (30).</p>

#### C.6.DESCRIPCIÓN DE LA ACCIÓN DEL CORTE AL AFEITARSE

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<p>No sé cuántas veces <b>me corté al afeitarme</b>, temblorosas a dúo mi mano y mi quijada(67)</p>	<p><b>Te cortas ligeramente la mejilla</b>, pensando estas cosas mientras te <b>afeitas</b>(52)</p>

#### C.7.UTILIZACIÓN DE INSTRUMENTOS PARECIDOS

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<p>Con un <b>bastoncillo</b> de ébano en el que se apoyaba y que no había visto, golpeó contra la enseñanza de la villa: - La esperanza. (13,14).</p>	<p>Viene hacia ti, jorobada, sostenida por un <b>báculo</b> nudoso, la viuda de Llorente(54).</p>

## C.8 TIPO DE PAPEL

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
Olorosas maderas cuyo aroma pertinaz y vivaz se mezcla al olor del podrido <b>papel viejo, amarilloso</b> , que amenaza <b>hacerse polvo entre los dedos.</b> ( 31).	Lees esa misma noche los <b>papeles amarillos</b> (30). <b>Las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto</b> ( 56).

## C.9. LAS HIERBAS

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
En realidad, muchos años <b>fumé yerbas</b> de este <b>jardín</b> (10).	Ella insiste en cultivar sus propias plantas en <b>el jardín</b> . Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma...(57).

## C.10. EL AMBIENTE

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
Mantenían un ambiente gris <b>sucio</b> que era como una muralla impenetrable a la claridad matinal y aun a la luz eléctrica. (45). En una plaza <b>fría, y desierta</b> , con un mar gris helado y, aquí y allá, con casas dispersas cuya arquitectura entre flamenca y holandesa me produjo la sensación de resbalar vertiginosamente sobre hielo (5). La <b>niebla</b> , absurda en mayo, se había	Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado __patio, porque puedes oler el <b>musgo</b> , la <b>humedad</b> de las plantas, las raíces podridas (14). Avanzarás en la <b>oscuridad</b> , hacia la cama (60).

<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
desenrollado como un gran rollo, de papel de envoltura que se deja caer ( 6 ).	
C.11. LA TRANSFORMACIÓN.	
<i>Obliteración</i>	<i>Aura</i>
<b>Se levantó de pronto. Una juventud inesperada pareció ceñir su cuerpo como para un baile (11).</b>	<b>Consuelo de pie, erguida, transformada</b> , 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 <b>de danza</b> tambaleante (40).

De acuerdo a la revisión que se presenta por medio de los cuadros, se advierte lo siguiente: Se aprecia más brevedad, pero un matiz amable en el estilo de la obra de Fuentes. En *Aura*, la descripción de la anciana se hace en los siguientes términos: al “enmarcar un rostro infantil de tan viejo”. Aceptamos que no es tan directo como en la narración de Usigli: “La mujer era vieja. Seguramente muy vieja” (*Obliteración*).

Como podemos ver, se trata, en ambos casos, de la descripción de una mujer anciana. Las estrechas similitudes se aprecian hasta en el empleo del mismo epíteto “blanco” para mostrar el color de pelo que a la vez connota vejez. Para Usigli, la Baronesa “Tenía cabellos de un blanco sucio”. Por su parte, Fuentes dibuja a la anciana con “esa cofia de seda que debe recoger un pelo muy blanco”.

Existen desde luego varias connotaciones en los temas que se hacen presentes en las obras, pero quizá los principales entre ellas son la muerte, el



pasado y lo sobrenatural. Advertimos que estas ideas también están asociadas con el ánimo. Como ejemplo se presentan los misteriosos ojos verdes, que físicamente existen en las dos obras; el verde es el color simbólico del crecimiento, de la vida. Y todavía es posible que, cómo el ánimo tenga un doble significado. El verde es el color sagrado del Islam (Impronta del fatalismo islámico, en un país que había sido mahometano en sus dos terceras partes).

La descripción que Carlos Fuentes da en torno a los ojos es más exótica y metafóricamente pues, “Al fin podrás ver esos ojos de mar que fluyen” y que literalmente tenemos en *Obliteración* a los ojos que se ven “A veces de un azul puro y transparente”. Pero, finalmente, los dos autores nos presentan esos ojos azules; y, aun más, ojos que “se transforman”, “cambian de color”. Aquí existe una clara muestra de dos situaciones casi idénticas que delatan una muestra más de transtextualidad, puesto que en las dos obras los ojos azules sufren una transformación obteniendo así un color verde.

En cuanto a la forma de describir la voz, los dos autores coinciden. Fuentes presenta a “esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos” y nada diferente; Usigli, presenta a “su voz cascada”.

La evocación de un mismo personaje en las dos obras lo encuentro como otra manifestación de transtextualidad, lo cual demuestra que la obra de *Obliteración* es un Hipotexto que sirvió de referencia para la realización de *Aura*. En cuanto a la evocación de personajes, de la que hacía yo mención, se trata de Maximiliano. También en la obra de Rodolfo Usigli existe, entre los personajes, un hombre que fue coronel, el coronel Thornton. Y en *Aura* tenemos al general Llorente, ambos personajes fueron sacados de altos mandos de la defensa civil.

Podemos ver que, por esta singularidad, guardan relación metatextual con la fusión de los dos personajes militares.

En ambas obras se presentan a los personajes con el detalle de su aseo personal. En *Aura* Felipe Montero se corta “ligeramente la mejilla, al afeitarse” y en *Obliteración* el mismo narrador lo manifiesta “no se cuantas veces me corte al afeitarse”.

Otra de las cosas que se enmarca claramente como rasgo de transtextualidad es la utilización, por parte de Rodolfo Usigli, de un bastón del cual se sostenía la baronesa Anne Van Helder. Carlos Fuentes también retoma este recurso al describir a Consuelo con un Báculo. Aparte, el instrumento tiene varias connotaciones (tanto desde el punto de vista sexual como político) y finalmente tienen un mismo significado: de autoridad o mando. El poder no está asociado sólo al control y la dependencia; el poder está incorporado a la propia identidad del sujeto como conciencia, a la idea que el sujeto tiene de sí mismo. Existe como una fuerza interiorizada, como una identidad asumida desde la conciencia.

El paralelismo o expresión de una idea con dos frases ligeramente diferentes, pero de igual significación, están marcadas en la siguiente parte: por el lado de Fuentes tenemos a “el olor del podrido papel viejo, amarillo, que amenaza hacerse polvo entre los dedos”, con mínima diferencia Usigli describe “Las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto”, es también una muestra más de la existencia marcada a trasfondo de la posible presencia de transtextualidad.

Se asegura claramente en *Aura* la reencarnación cuando le recalca a Felipe Montero que “uno debe morir a fin de renacer” (*Aura*, 53). En *Obliteración*, también tenemos la presencia de reencarnación, ya que el narrador asegura que de no encontrar el busto “regresara entre los muertos” “aun mundo del pasado”. En cuanto al significado de nombres tenemos el caso de *Obliteración* que significa destruir, anular o cerrar. Existe también el nombre de la finca de la baronesa llamada la esperanza, como se puede notar, esos dos significados encierran toda la trama de la novela.

El paralelismo o expresión de una idea con dos frases ligeramente diferentes pero de igual significado está marcado en donde se hace mención de alucinógenos (narcóticos), como es el caso de Consuelo en *Aura* y de la Baronesa. C.9.

Es evidente la transtextualidad tanto en la historia de la obra (temática), como en personajes y espacios ambientales, clarificando nuestro interés de estudio.

### 2.1.3. EDGAR ALAN POE

Edgar Allan Poe (1809–1849), escritor estadounidense conocido como el iniciador del relato corto. Su temática fundamental fue el terror y el misterio. Su primer libro, *Tamerian y otros poemas*, lo publicó en 1827. Su adicción alcohol y el supuesto consumo de drogas lo llevó a la muerte el 7 de octubre de 1849.

Dentro de su producción literaria y poética legó una colección de cuentos, como también varios poemas, caracterizándose siempre por su temática abrumadora, melancólica y con augurios de muerte. En *Aura* también se puede rastrear la génesis textual de ciertos ingredientes que provienen de la obra de Poe, específicamente de los cuentos *Ligeia* y *Morella*, ya que los personajes femeninos, y el problema de la identidad, se ven claramente marcados en estos cuentos. Los seres femeninos, enigmáticos y bellos, son los poseedores de los secretos para trascender.

Los dos autores introducen la locura como provocadora de ambigüedad (de lo fantástico); describen casas y escenarios bellos, decadentes, muerte e identidad.

El cuento de *Ligeia* y la novela *Aura* se unen por esa resistencia triunfal que tienen ante la vida, la constante adoración y adulación a los ojos en particular.

Los temas que utilizan Edgar Allan Poe y Carlos Fuentes son similares, concretamente lo que tiene que ver con el amor: en *Ligeia* es representado por esa lucha constante de prolongación más allá de la muerte y en *Aura* se realiza la misma lucha de supervivencia, trasgrediendo a la naturaleza misma, claro que aparece envuelto en la fatalidad que da como resultado, un amor invulnerable, predestinado en las dos obras.

La arquitectura es otro rasgo que se hace presente, al igual que la belleza femenina, ya que el cuerpo es la parte visible del alma. El opio y el alcohol también se hacen presentes en *Aura*.

Ciertos tabúes son retomados tanto por Edgar Allán Poe como por Carlos Fuentes, estos tabúes, como el incesto y la necrofilia no son más que figuras prohibidas por la sociedad.

Los personajes femeninos presentados por Fuentes y Poe, son consideradas como personajes duales: bellos y feos a la vez, dando cavidad a la intratextualidad por las características de dualidad de personajes.

### 2.1.3.1 Ligeia

El cuento de *Ligeia* es pequeño y trata de un sujeto, cuyo nombre se menciona, que se casa con Ligeia, al enamorarse de ella por sus hermosos y grandes ojos negros. Ella muere y él se vuelve a casar con Lady Rowena, la cual se enferma y tras un largo tiempo, muere, pero en la última noche se ve la reencarnación de Ligeia a través de Lady Rowena.

En *Ligeia*, Poe revive el mito de reencarnación casi literalmente y la primera esposa muerta, la propia Ligeia, la morena, oscura, hechicera. Ligeia se alimenta de la segunda esposa, Lady Rowena, la rubia y ojiazul, en el lecho de muerte se efectúa la transfiguración vampírica. El contraste de coloraciones en las mujeres es la polaridad de sombras y luces que determina este doble contexto, que no hace mucho tiempo coexistía normal en las cosmogonías, pero que ahora tiene que apartarse con violencia maniquea. La *Aura* de Carlos Fuentes retoma ese mito de las dos mujeres que se superponen a la vida y a la muerte a través de una trinidad sacrílega ejercida entre el hombre padre amante y la madre vieja doncella.

Dentro del relato también encontramos el tema de la locura, el aislamiento interior y el confinamiento. Consuelo Llorente, ante los ojos de su esposo, ha perdido la razón; vive presa de una ilusión y de su eterno deseo de prolongar su valiosa juventud a cambio de lo que sea, realizando como lo dice Felipe Medina Cano: “Una violación de las fronteras naturales y la prolongación de la vida más allá de la muerte” (Medina Cano, 2004: 30)

En lo que respecta a la supremacía de lo poderoso, encontramos que “Dios no es sino una gran voluntad que prevalece sobre todas las cosas” (*Ligeia*, 243) y

con respecto a *Aura* no difiere mucho, ya que el General Llorente le dice: “Consuelo, no tienes a Dios. Debemos de conformarnos” (*Aura*, 57).

A continuación se señalan otros rasgos intertextuales entre *Ligeia* y *Aura*

### C.1.DESCRIPCIÓN DE LA APARICIÓN REPENTINA DEL PERSONAJE FEMENINO.

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
<b>Entraba y salía como una sombra (...). Nunca me di cuenta de su entrada</b> en mi estudio, salvo por la adorada música de suave y dulce voz (244).	<b>Su aparición fue imprevista, sin ningún ruido</b> (19).

### C.2.DESCRIPCIÓN DE LOS OJOS

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
Los <b>ojos</b> eran del negro más brillante y los rodeaban oscuras y largas pestañas. <b>¿Esos ojos, esos enormes, brillantes, divinos ojos?</b> (245).	Al fin, podrás ver esos <b>ojos</b> de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son “unos <b>hermosos ojos</b> verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer”. Sin embargo, no te engañas: <b>esos ojos</b> fluyen, se transforman ( 20)

### C.3.MOVIMIENTOS SIMILARES

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
Ligeia, <b>poniéndose de pie</b> y	Ves a la señora Consuelo <b>de pie</b> ,

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
<p>extendiendo sus <b>brazos</b> hacia el cielo con un <b>movimiento espasmódico</b> (249).</p>	<p><b>erguida, transformada</b>, con esa túnica entre los <b>brazos</b>: 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 <b>girar en un paso de danza tambaleante</b> (40).</p>

#### C.4.LOS ANGELES

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
<p>El hombre no se doblega ante los <b>ángeles</b>, ni cede por completo ante la muerte, a menos que sea por la debilidad de su frágil voluntad (249).</p>	<p>Consuelo, también el demonio fue un <b>ángel</b>, antes...(57)</p>

#### C.5.LA HABITACION

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
<p>La habitación se hallaba en una alta torre de la abadía fortificada, tenía forma pentagonal y era muy espaciosa. Ocupando toda la cara meridional del pentágono estaba la única ventana, una inmensa pieza entera de cristal de Venecia, de un solo paño y con una tonalidad plumiza, de modo que los <b>rayos del Sol</b> o la <b>Luna iluminaban</b> con un brillo horrible los objetos que</p>	<p>Cierras, empujas la puerta detrás de ti y al fin levantas los ojos hacia <b>el tragaluz</b> inmenso que hace las veces de techo. Sonríes al darte cuenta de que ha bastado <b>la luz del crepúsculo</b> para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa (22).</p>

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
había en el interior. (250).	

#### C.6.UTILIZACIÓN DE ESTIMULANTES

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
En la excitación de mis sueños <b>de opio</b> (pues me hallaba habituado a la droga) (251) Pero estaba perturbado por la excitación producida por una inmoderada <b>dosis de opio</b> (252).	Tuve que llamar al médico. Me dijo que no podría calmarla, precisamente porque ella estaba bajo el efecto de <b>narcóticos</b> , no de excitantes (57).

#### C.7. ORACIONES

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
¡Mirad! Esa noche de gala En los últimos años de soledad. Muchos ángeles alados, Con sus velos, en llanto bañados, Son quienes contemplan...(248)	Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo! (28)

#### C.8 TRANSGRECIÓN DE VIDA

<i>Ligeia</i>	<i>Aura</i>
No pudo describir este salvaje deseo, esta ansiosa vehemencia del deseo de <b>vivir, sólo de vivir.</b> (247)	_Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer (53) <b>_hay que morir antes de renacer...</b> (53)

En el análisis transtextual encontramos algunos rasgos que marca Gerard Genette, de acuerdo a la intertextualidad que se ejercen, en las partes visuales de cada obra se presentan panoramas que se asemejan, por ejemplo:

En el C.1. La descripción de la aparición repentina de un personaje. En el caso de *Aura*, “su aparición fue imprevista” y del cuento *Ligeia* “nunca me di cuenta de su entrada”. Como se observa, adquiere un mismo significado: aparición repentina.

En el C.2 podemos verificar un rasgo de hipertextualidad, aunque no son iguales las descripciones, podemos intuir que se trata de una inspiración para la descripción de los ojos lógicamente *Ligeia* es la parte hipertextual y Fuentes la retoma.

En el C.3 existen movimientos similares por parte de *Aura* “para girar en un paso de danza tambaleante” y por el lado de *Ligeia* “Extendiendo sus brazos hacia el cielo con un movimiento espasmódico”.

En el C.4 tenemos un ejemplo de *metatextualidad*, ya que sin mencionar se intuye que las oraciones que se realizan en ambas obras van dirigidas hacia lo supremo, lo infinito: al Dios todo poderoso.

En el C.5 describiendo sutilmente que los espacios de la habitación son alumbrados naturalmente y que la luz penetra a través del techo, por ejemplo:

*Aura:*” El tragaluz inmenso que hace las veces de techo”.

*Ligeia:* “La única ventana, una inmensa pieza entera de cristal”.

Dentro del análisis que se presenta podemos apreciar las similitudes tan obvias que se encuentran principalmente en el físico de los personajes femeninos, sobre todo en los ojos, como elemento que destaca en ambas. Asimismo es posible advertir la presencia de ambientes similares, así como la de un elemento de suma interés: el uso de drogas, aunque con fines diferentes, en un caso estimulación y en el otro para aliviar el dolor.

Queda claro que el cuento de *Ligeia* de Edgar Allán Poe es un hipotexto, relevante que utiliza Carlos Fuentes para la realización de *Aura*.



### 2.1.3.2 Morella

Dentro del análisis del cuento “*Morella*” se reencuentra otra vez el trabajo transtextual que se realiza en *Aura*. Como es posible advertir, el tema de la trasgresión de la muerte sigue presente, puesto que Morella muere y es enterrada, pero su nombre, puesto a su hija, provoca la muerte de la niña y la resurrección de la madre, y, como en los cuentos de vampiros, al enterrar el protagonista del cuento a su hija, en la tumba donde ha estado la madre, lanza una amarga carcajada al no hallar huellas de la primera Morella en el sepulcro donde depositó a la segunda. El incesto se reafirma y es clásico en Poe. La madre se engendra de nuevo en la hija, pero estableciendo la trinidad con el hombre que es a la vez padre, marido y amante. En *Aura*, Felipe Montero puede ser el padre adoptivo de Aura.

En el cuento de *Morella* entran los temas de la infancia, la locura, la memoria y el sueño.

*Aura* emparenta el ideal artístico de Carlos Fuentes con el de Edgar Allan Poe, de ahí que estructuralmente se note un apego a la poética de Poe. Es innegable la influencia de Poe que a mi manera ver, se da también con elementos literarios de la corriente del romanticismo. En seguida estructuraremos, como se ha venido haciendo por medio de cuadros, para facilitar la comparación y encontrar los elementos de transtextualidad.

#### C.1.LAS MANOS

<i>Morella</i>	<i>Aura</i>
Morella colocaba una <b>mano fría</b> sobre la mía (417). Ya no podía resistir el contacto de sus pálidos dedos. (419)	Acaricias al conejo que yace al lado de la <b>mano</b> que, por fin, toca la tuya con unos dedos <b>sin temperatura</b> (15).

## C.2. ORACIONES

<i>Morella</i>	<i>Aura</i>
Santa María, desde tu alto trono vuelve tus ojos hacia el holocausto del pecador que ora y que te ama y que reza colmado de fervor. (417)	Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo! (28)

## C.3.LOS OJOS

<i>Morella</i>	<i>Aura</i>
Ya no podía resistir, (...) ni el brillo de <b>sus ojos</b> melancólicos. (419) Llegó un instante en que mi naturaleza se deshacía de compasión, pero al siguiente encontraba la mirada de sus <b>pensativos ojos</b> . (420) Cuando veía de hora en hora la sabiduría o las pasiones de la madurez resplandecer en sus grandes y <b>pensativos ojos</b> (422)	Al fin, podrás ver esos <b>ojos</b> de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son “unos <b>hermosos ojos</b> verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer”. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman ( 20)

## C.4. REENCARNACIÓN DE PERSONAJES.

<i>Morella</i>	<i>Aura</i>
Y observaba cómo maduraban sus formas, descubría día tras día nuevos	Y cuando te estés secando, recordarás a <b>la vieja y a la joven</b> que te sonrieron,

<i>Morella</i>	<i>Aura</i>
<p>puntos de semejanza en <b>la niña con su madre</b>, la melancolía y la muerte. Y hora tras hora seguían oscureciéndose estas sombras de semejanza, más plenas, más definidas, más inquietantes y más odiosamente terribles en su aspecto. Pues que su sonrisa se pareciese a la de su madre, podía tolerarlo, pero entonces me estremecía aquella identidad demasiado perfecta; que sus ojos fuesen como los de Morella podía soportarlo, pero entonces penetraban con demasiada frecuencia en lo más profundo de mi alma con el intenso y desconcertante significado de la propia Morella (422-423).</p> <p>Su hijo, una niña, vivió. Y creció extrañamente en estatura y en inteligencia, y era de una perfecta semejanza con la que había partido (421).</p>	<p>abrazadas, antes de salir juntas, abrazadas: te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonrían, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra (52).</p> <p>Prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si sólo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven (36).</p>

### C.5 TRANSGRECIÓN DE VIDA

<i>Morella</i>	<i>Aura</i>
<p><b>_voy a morir, y , sin embargo, viviré</b> (420)</p>	<p><b>_Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer</b> (53)</p> <p><b>_hay que morir antes de renacer...(53)</b></p>

En el análisis transtextual encontramos a la intertextualidad marcada primeramente en los párrafos en donde se describen unas manos frías.

*Morella*: “una mano fría sobre la mía”

*Aura*: “la mano que toca la tuya con dedos sin temperatura”

Aunque las descripciones son totalmente diferentes se refieren y se describen a unas manos frías

En el cuadro dos encontramos la metatextualidad dentro de los párrafos en donde de manera sutil se enmarca el uso de oraciones; estrategia literaria que refleja parte del culto católico, aunque no escrito, connota a una ferviente fe.

El tema de la reencarnación es retomado y sirve como alianza entre la vida y la muerte, tema que retoma Fuentes y lo recrea en el desarrollo de la obra

Aunque de diferente manera, la utilización del recurso de una misma oración está presente en la obras, lo cual no implica un plagio, sino otro ejemplo de transtextualidad.

Por otro lado, el discurso escrito permite advertir que **Aura** se encarna de verdad para revivir fantasías infantiles, elemento común en ambos textos, en los cuales resulta interesante el hecho de que una mujer mayor pueda mantener su vida a través del cuerpo de otra más joven, con la que guarda una relación de parentesco.

Resulta evidente, a partir del análisis literario, la marcada transtextualidad que se da entre personajes, acciones, espacios y demás elementos, queda de manifiesto que el cuento de *Morrella* es otro hipotexto, que sirvió para la realización de *Aura*.

## 2.1.4. LA MODIFICACIÓN

Michel Butor fue novelista francés, integrante de los creadores de la escuela del género objetivismo.

*La Modificación* es una de las primeras novelas publicadas en español (1957) enunciadas en segunda persona del singular, estrategia narrativa que tiene el propósito de que el lector se sienta el protagonista de la historia.

Un hombre de negocios realiza un viaje por tren, aparentemente de rutina, de Roma a París, pero el propósito del viaje es otro. El protagonista ha decidido abandonar en Francia a su mujer y sus hijos, para establecerse en Roma con su joven amante, radicada en esa ciudad. Entre estos dos polos, la costumbre con sus exigencias y el afán de lo nuevo, fluctúa la conciencia del protagonista cuyo nombre ignoramos y a quien el novelista se dirige llamándolo “usted” como si se propusiera apuntar directamente a la conciencia de cada uno de sus lectores. El final del relato deja abierta una interrogante sobre los sentimientos y su dependencia de las cosas y por esta importancia de la objetividad, su pugna y su subordinación con lo que llamamos mundo subjetivo, la novela de Butor se inscribe en la literatura experimental, aspiración confusa o claramente determinada en los escritos de la literatura actual.

Queda de manifiesto que la obra de Michael Butor llamada *La modificación*, que solamente en el nivel discursivo se ve inmiscuido con *Aura*, ya que no se relaciona en cuanto a la historia.

En *Aura* el narrador no representado se mantiene durante toda la novela, dirigiéndose al personaje de Felipe Montero. Ese tú impersonal es una clara muestra de la manipulación que se da sobre Felipe Montero a falta de una identidad. Lo que sí lo singulariza es la segunda persona, el tiempo de los verbos juega con el presente y el futuro.

Desde ese tú impersonal que se remarca constantemente en el inicio de *Aura*, se advierte claramente una doble personalidad, ya que se dirige a Felipe Montero con esa seguridad, lo que posteriormente ocurrirá en el transcurso de la

obra, de manera que Felipe sentirá que todo está directamente relacionado con él, pero al mismo tiempo el lector se sentirá partícipe de los acontecimientos.

Así, aunque el narrador hable frecuentemente en el tiempo futuro, cuenta con un sólido conocimiento del pasado, haciendo que el futuro sea inevitable, ya que todo está premeditado.

El uso de la segunda persona del singular es el definidor de la novela: acompañado de un lenguaje altamente poético con un familiar uso del futuro, con esa idea de reiteración ejemplificada con varias acciones repetidas dentro de la misma obra.

En *La modificación* el lenguaje no es tan poético como se presenta en *Aura*, sino más simple y explicativo.

El anuncio del periódico se le presenta al personaje por segunda ocasión. La historia es una repetición. *Aura* quiere que el fin sea una clara repetición de personajes, ya que a Felipe Montero se le repite un relato ya vivido por él, pero oculto en lo más profundo de su inconciente. Existe un tipo de predilección a lo largo de la historia, ya que cada movimiento se repite. El narrador se dirige al personaje Felipe Montero y en *La modificación* igualmente, en todo momento, se dirige al personaje masculino.

Se ve que el narrador pretende dar muestra de que los personajes son manipulables a falta de su propia identidad. Existe un gran determinismo en las obras. En *La Modificación* el personaje masculino, del que se desconoce el nombre, mientras realiza su recorrido en el tren es manipulable por el mismo narrador. El narrador no forma parte, porque no está personificado, pero si es el gran conocedor de la historia.

*Aura* efectivamente va dirigida a una segunda persona –es actor y espectador, protagonista y lector a la vez– permanece ambigua, aunque alejada de la realidad social. (Harss, 1966: 371)

Ese “Tú” representa la manipulación del personaje.

## 2.1.5. FUENTES HISTÓRICAS.

Como se ha venido señalando, la relación transtextual de *Aura* con los diversos hipotextos se puede rastrear de diferentes maneras. Aquí se realizará por medio de algunos autores que tuvieron acercamiento específico con la brujería.

Ya presentamos las relaciones transtextuales que surgieron dentro del mismo género novelístico. Sin embargo resultan de gran interés las fuentes históricas, que por su afinidad, sugieren la posible cercanía o el conocimiento que Carlos Fuentes tiene del fenómeno de la brujería, descritos en diferentes discursos históricos como son: La obra de *Le Sociere* (La hechicera) Jules Michelet, *El diablo y las brujas*, de Elia Natham Bravo, *Historia de la brujería* de Frank Donovan, *Las brujas y su mundo* de Caro Baroja.

A partir de este momento me ocuparé de la revisión de “acontecimientos creados” en *Aura* y la relación que guardan con la brujería histórica.

Jules Michelet (1798- 1874) fue escritor e historiador francés nacido en París, especialista en la Revolución Francesa. Su obra siempre estuvo llena de escándalo por su anticlericalismo y ostentoso liberalismo, hasta el punto de que en varias ocasiones fue censurada. Consagró la mayor parte de su trabajo a la Revolución Francesa. La obra de Michelet respira un espíritu romántico y republicano. Es considerado como el fundador de la historia científica francesa.

Aunque el Autor Carlos Fuentes no ha comenzado aún a narrar su historia, prepara el terreno utilizando palabras de otros; si el término texto remite a las nociones de tejido y red, un inicio como el que se presenta en *Aura* por medio del epígrafe, resulta una especie de tejido inicial, que conforman una unidad en sí mismo y que adquiere un peso especial, ya que entra dentro del contexto de la obra. Se presenta como una alerta hacia un texto europeo, se presenta como un paratexto cargado de datos y voces extranjeras

Desde el inicio de *Aura*, y dentro de la definición que marca el paratexto, se encuentra un epígrafe extraído de *Le sociere* de Jules Michelett, que queda como ejemplo para el presente trabajo:

“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...” (Michelett, 1985: 102). En este caso, se evidencia el conocimiento previo que Carlos Fuentes tenía de la obra de Michelet.

De igual manera ese principio es una anticipación de los acontecimientos que se van a dar en *Aura* y está reafirmado por el epígrafe: “Los hombres nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...” Vemos que el mando es de la mujer. En *Aura*, Consuelo es la que manda, ella contrasta notoriamente con el general. Las memorias de general no son nada excepcional: “Nada que no hayan contado otros”. Consuelo Llorente lleva a cabo todos sus caprichos, ella marca las pautas, desde ese “Se solicita historiador joven” hasta el “Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar”. Muy segura de sí, Consuelo abre la vida al futuro y supera las presiones de la muerte y el paso de los años.

Si hablamos de amor, podemos atribuir que Consuelo lo hace todo por un amor propio y aunque sabe que después de decir la verdad a Felipe Montero puede ser despreciada, se arriesga, segura de una correspondencia a la cual Felipe acepta y nunca muestra enojo alguno, sino que es un cómplice más, aunque su razonamiento es ilógico, porque entre soliloquios él anhela volver a amar a Consuelo, transfigurada en Aura. En su contextualización, Consuelo apenas maneja como arte el uso de las hierbas y el influjo, por esto bien se le relaciona como una hechicera o bruja. Parte de lo sobrenatural en *Aura* se denota de los meros artificios de los poderes aparentemente que posee Consuelo.

Representaciones categóricas de la presencia de lo sobre- natural, son las contantes mutaciones de Aura o la presente metamorfosis de Saga, incluso la presencia de muchos seres que conforman el jardín, como lo son los invencibles pero ruidosos gatos, las ratas que se alimentan de lo viejo que existe en el lugar y no menos sobrenatural es la aparición de fetos resguardados en frascos. Parte fundamental de la estructura de la novela de *Aura* son la magia y el artificio que a su vez se constituyen en elementos básicos de la *nueva novela*, la presencia de lo



mágico está dispersa en toda la narrativa de *Aura* como un eje estructural que conduce la narración desde el principio, desde ese anuncio en el periódico hasta las últimas consecuencias con un final abierto, pero al mismo tiempo es un eje semántico, es decir, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas, lo mágico en *Aura* no es gratuito, ya que por su temática, posee una carga de sentido que lo convierte en signo y símbolo; lo mágico se hace presente para presumir que el orden del mundo puede alterarse en cualquier época.

Dentro del paratexto más significativo tenemos al elemento central que es el nombre de Consuelo, ya que durante muchos años el único médico de cualquier comunidad eran las brujas, aunque algunos se dirigían a los doctores, pero hay fuentes en donde se habla de que la mayoría de la gente consultaba a la saga o comadrona:

Las hechiceras que en todas partes eran comadronas. En aquellos tiempos, una mujer nunca habría admitido un médico varón, ni se habría confiado a él, ni le hubiera contado sus secretos. Sólo las hechiceras observaban y fueron, sobre todo para la mujer, el solo y único médico. (Barthes, 1988: 81).

Consuelo es una herbolaria y hechicera, su nombre también está lleno de simbolismo. Consuelo poco a poco va perdiendo los atributos físicos característicos de la bruja medieval, la belleza y la juventud son transmutaciones hacia Saga, Aura, en su condición de bruja como se logra percibir, la misma evolución del personaje puede ser origen de una propia descontextualización, proceso que se ve enunciados en los inicios de la investigación.

El papel simbólico que corresponde al nombre de la coneja se deduce de uno de los nombres que señaló Michelet. “Michelet cita a Saga, la hechicera, y Fuentes le da al conejo, animal propicio a la fertilidad abundante, y a la sensualidad por la mollicie de su piel, el nombre de Saga” (Glantz, 1980: 87)

-Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga...  
-¿Quién?  
-Mi compañía.  
-¿El conejo?  
-Sí, volverá” (Aura, 18).

Para reafirmar este nombre, igualmente Frank Donovan dice que

Las citas literarias verdaderamente más antiguas sobre las brujas se encuentran en los clásicos, Horacio, Virgilio, Tíbulo y Luciano (...) Sin embargo, estos autores empleaban las palabras *sagae* o *beneficia* como sinónimo de hechiceras, envenenadoras o magas. La palabra latina con que se designaba a la adivina, *Saga* (un tipo de bruja), es la raíz de *sagaz*. (Donovan, 1971: 32- 39)

La *saga* es un personaje que solo aparece al principio y al final de *Aura*, ella es quien encausa la trama, se deduce que es una joven sin embargo su aspecto físico, la aproxima más al de bruja, además no podemos olvidar esa capacidad que tiene para transmutarse y poder ser joven, vieja y conejo. La juventud que tiene *Aura* es un factor de riesgo para que se concreten los deseos de la vieja Llorente, ante Felipe Montero y por el contrario la vejez que muestra Consuelo es sinónimo de repudio y rechazo.

Una observación pertinente es reconocer al animal conductor, en este caso es un conejo, un detalle revelador de su condición sobrenatural es su color completamente blanco, ojos rojos y de nombre *Saga*, que como ya se analizó, está cargado de simbolismo, apegado a esto hay que recordar que las transmutaciones son una de las cualidades practicadas por brujos y en ocasiones las reconocemos con un aspecto zoomorfo; para atraer a la persona en el caso de la novela *Aura*. Felipe Montero es atraído y confundido por el conejo que se le presenta, así como la transmutación en *Aura* sobrina de la señora Consuelo. Consuelo simple concedora de la herbolaria y la hechicería.

Según la tipología de Genette sobre las relaciones transtextuales, se puede estudiar a la cita, el plagio, la alusión, etc. En *Aura*, la alusión a la brujería se hace presente por medio del ritual que se presenta y se puede dar testimonio del gran parecido al que se realiza en un salémo. Incluso tenemos al sacrificio de la oveja

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de sea imagen, se pierde la de una *Aura* mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero” (*Aura*, 42).

En la hechicera se da por sabido todo lo referente a la consolidación histórica de la bruja, representada en *Aura* por Consuelo Llorente. La figura de la

vieja Consuelo, dándole cavidad por medio de transmutación a la juventud y belleza de Aura, siendo esto otra característica de las brujas.

El nombre de Felipe Montero es simbólico y tiene su procedencia también al parecer en la hechicera. En el segundo acto de la misa negra, Michelet dice que “En burla de las palabras: *Agnus Dei*, etc. y de la ruptura de la hostia cristiana.” (En *Aura* se encuentra inmersa esta parte: “Acaricias ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferente a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas”. (*Aura*, 49). La bruja se hacía traer un sapo vestido y lo hacía pedazos, hacía girar luego los ojos atterradoramente, los volvía al cielo y, decapitando al sapo, decía estas palabras singulares: “Ah, Felipe, si te tuviera conmigo, te haría lo mismo” (Michelett, 1985: 112) En la nota de pie de pagina Michelet se extiende sobre este nombre.

No he podido averiguar el por qué del nombre de Felipe. Es tanto más oscuro cuando se piensa que, cuando Satán, nombra a Jesús, Juancito o Juanicot ¿Daría la bruja acaso el nombre de Felipe al sapo, porque éste era el nombre odioso del rey que nos dio cien años de guerras inglesas y que en Crecy inició nuestra derrota y provocó la primera invasión? Después de una larga paz, pocas veces interrumpida, la guerra fue tanto más horrible para el pueblo Felipe de Valois, autor de esta guerra sin fin, fue maldecido y dejó tal vez en el ritual popular una maldición perdurable (*El espejismo y la máscara de los espejos*, 115-116)

El cuarto de Aura es una zona sagrada en donde se realiza el rito transgresor de la misa católica. En efecto, se dice que el ritual de un Sabbat es como “una misa católica invertida: se adora a Satán, se parodia el sermón y la eucaristía, se pisotea la hostia, etc.” (Nathan, 2003: 31) Esto alude más a que Carlos Fuentes trabajó en esos mínimos detalles, para mostrarnos que Consuelo realizaba hechicería de primer orden.

En el ritual que realizaba Consuelo se da por hecho que era la reafirmación del pacto con el demonio, ya que “Todas las operaciones mágicas tienen como base algún pacto de los hechiceros con el demonio” (Caro Baroja, 1961: 184)

El pacto con el demonio que realiza Consuelo para obtener, por medios esotéricos, la reencarnación de Aura y el regreso del general Llorente son efectos de hechicería que afectan hasta el amor de Felipe hacia Aura, puesto que su amor apasionado se debe a los efectos de la brujería. Finalmente, Consuelo toma a la

nigromancia como la única solución a su vida. En el comentario que realiza Felipe Medina Cano dice que: “La anciana le rinde culto al demonio. Por su afán de prolongar su vida realiza un pacto con el demonio”. (Medina, 2004: 30) Dentro del texto se revela la presencia de lo sobrenatural, empezando primero por la casa y su ambiente: “Tocas las paredes húmedas y lamosas”. (*Aura*, 46) “Esta casa siempre se encuentra a oscuras” (*Aura*, 23); La misa negra y los ritos satánicos:”La encuentras en la cocina, sí en el momento en que degüella un macho cabrío”. (*Aura*,42)

En el libro de Michelet, cuando la bruja decide por fin ceder su alma al diablo, en la última prueba de su entrega adopta el color verde, característico de la vestimenta de Aura: “Aura viste de verde” (*Aura*, 24). En lo que se refiere al vestido verde, Michelet dice:

La mujer se separa violentamente, se levanta, teme olvidar las dos palabras tan necesarias (que le dijo en el sueño Satán) El marido está aterrado. Ella no lo ve siquiera, sino que lanza a las murallas la mirada aguada de Medea. Jamás ha sido más hermosa, en la pupila negra y en el blanco amarillo del ojo flamea un resplandor que no se puede enfrentar, el fuego sulfuroso de un volcán. La mujer va directamente a la aldea. La primera palabra era “verde”. Ella ha visto, colgado a la puerta de un comerciante, un vestido verde (color del príncipe del mundo). Un vestido de viejos que, puesto sobre ella, se rejuvenecerá, deslumbrará. (*Mascara de los espejos*, 110)

En *Aura*, el color verde es frecuentemente requerido, tanto en el matiz de los ojos como en la propia vestimenta de Aura, incluso se encuentra en la ambientación del lugar: “tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer” (*Aura*, 20). También tenemos “las cortinas de terciopelo verde, corridas” y aún más: “Aura viste de verde” (*Aura*: 24)

Los nombres de las hierbas puede ser que también provengan de la hechicera Consuelo; es un alivio que las mismas plantas como la belladona, dulcamara, gordolobo, evónimo, etc., proporcionan; y de las hechiceras, lo que mejor sabemos es que su medicina es extraída de las plantas; de ahí que guardan una gran familiaridad con esas plantas peligrosas, algunas llamadas, vulgarmente, consolantes (solanáceas).

Dice Barthes que “la dulceamarga, que se así se llama, debió ser el primer ensayo de homeopatía atrevida, que poco a poco se elevó a los venenos más peligrosos” (Barthes,1988: 81-84).

Ahora bien, de igual manera en el libro *Las brujas y su mundo* se encuentra otra referencia de acuerdo con la variedad de plantas que utilizaban las hechiceras en Europa, “entre las cuales se hallan la belladona, el beleño y el estramonio.” (Baroja ,1961: 356)

En *Aura*, Consuelo tiene familiaridad y el conocimiento perfecto de las plantas. Inclusive, “Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma” (*Aura* 57)

En otro pasaje de la obra, encontramos a Felipe Montero reconociendo flores del jardín :

Para terminar de reconocer las flores, los frutos, los tallos que recuerdas mencionados en crónicas viejas: las hierbas olvidadas que crecen olorosas, adormiladas: las hojas anchas, largas, hedidas, vellosas del beleño: el tallo sarmentado de flores amarillas por fuera, rojas por dentro, las hojas acorazonadas y agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus flores espigadas; el arbusto ramoso del evónimo y las flores blanquecinas, la belladona (*Aura*, 46).

Siguiendo la investigación de Barthes, se encuentra de igual manera la descripción de algunas plantas: “cortó una horrible hierba, la más horrible que yo haya visto; de un amarillo pálido de enfermo, con líneas rojas y negras, como si fuera las llamas del infierno. Lo horrible es que todo el tallo era velludo como hombre, de largos pelos negros y pegajoso” (Barthes,1988: 85). No hay duda que la planta aterradora es el veleño, cruel y peligroso veneno.

Otra de las plantas de la cual encontramos alusión es la belladona, ya que es otro de esos venenos que “sin duda llamada así por agradecimiento, era fuerte para calmar las convulsiones que a veces sobrevienen en el alumbramiento, que agregan peligro al peligro y terror al terror de ese supremo momento” (Barthes; 1988: 85)

La magia es como una causalidad distinta a la de las leyes de la naturaleza y la tenemos siempre presente, más en América Latina. Dentro de lo fantástico en

la obra de Carlos Fuentes, *Aura*, tenemos la referencia al número 13, desde que Felipe busca la ubicación de la casa encuentra “el 13 junto al 200” y luego al entrar a la casa le ordenan que “camine trece pasos”. Según Frank Donovan “En la numerología el trece es el número de la mala suerte” (Donovan, 1971: 36).

Otro de los rasgos es el altar que posee la anciana en su cuarto con esas imágenes que causan misterio, “por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel” y esas “vísceras” que conservaba en frasco con alcohol.

Otra de las partes en donde se encuentra inmiscuida la brujería en *Aura* es en donde se utiliza la muñeca, llamada también magia de imagen, porque “la bruja realiza una figura de cera, arcilla o paja” (Donovan, 1971: 55) y en *Aura* tenemos un pasaje en donde Felipe está cenando

Y al lado de tu plato, debajo de la servilleta, ese objeto que rozas con los dedos, esa muñequita endeble, de trapo, rellena de una harina que se escapa por el hombro mal cosido: el rostro pintado con tinta china, el cuerpo desnudo, detallado con escasos pincelazos. Comes tu cena fría –riñones, tomates, vino– con la mano derecha: detienes la muñeca entre los dedos de la izquierda. (*Aura*, 45).

Las artes mágicas en *Aura* aparecen con Consuelo, una mujer de edad madura, cauta y astuta, que acude a filtros y pócimas, aparentemente mágicos para asegurarse la existencia. Se afirma conocer el arte de las plantas; sin embargo, vive un retiro más obligatorio que espiritual, como es de esperarse. Esta anciana, longeva mujer, se porta socarrona y parlanchina, pero a la vez afable, dadivosa y desvalida para lograr el único propósito de someter a sus plantas en todos los sentidos a Felipe Montero. La experiencia de su vida pasada con el general Llorente la lleva al triunfo con Felipe Montero. Otra de las partes que se encuadran en la magia son esa transformación de seres encantados, ya que son los receptores de los efectos mágicos. En el caso de *Aura* tenemos al conejo, ya que ese efecto es ocasionado por hechizos y otros medios, por medio de los cuales Consuelo ha logrado la reencarnación y transformarse, denotado de un acto de carácter satánico, ya que logra transformar de forma zoomorfa a Aura en conejo y todo eso como resultado de efectos hechiceros herbolarios.

## 2.1.6. LA TRANSTEXTUALIDAD DENTRO DE LA MISMA OBRA “AURA”

Parte de la transtextualidad la podemos encontrar incluso dentro de la misma obra, ejemplo de ello tenemos a *Aura*, donde el autor tiende a repetir algunas frases y palabras. A continuación presento un cuadro en donde se han extraído las partes en donde se refleja, por medio de la repetición, una clara intratextualidad.

Página	Renglón	Repetición
11	1	Lees ese anuncio
	2	Lees y relees el aviso
	6	Tú releerás
	19	Pero si leyeras
12	24	Leerás

Existe una gran repetición en cuanto a palabras, oraciones, y demás formas gramaticales, artículos, verbos, etc. Ejemplo:

PAGINA	REGLON	REPETICION
11	7	conocedor
	8	conocimiento
	9	Conocimiento
11	6	Se solicita historiador
	15	Se solicita
11	7	Francesa
11	10	Francés
11	10	Francia
12	6 y 8	Tienes que prepararte
12	10 y 13	Treinta centavos
13	1	Viejo
13	4	Viejos

13	20 y 21	Miras
13	21	Mirada
15	22 y 25	Mano ,mano
16	4 y 9	Leí su anuncio
16	10	Lo leyó
16	17 y 21	Cofia
17	23 y 24	Debe ser
21	1	Sonreirá, reirá
21	2 , 3,3 y 16	Tu
22	19,19 y 24	Tu
22	19,20 y 24	Tus
23	4 y 5	Podrías
23	8 y 9	Conocer y reconocerla
23	15 y 17	Contando
23	24 y 25	Escuchar
24	22 y 24	Tu
26	2,2,10,22,	Tu, tus, tus, tu
26	27 y 28	Te espera
27	3 y 4	Tocas
27	9,10 y12	Con
28	1,1,2,2,2,3,4,5,5,9,10,10, 11,11,12,12,13,15,16,17 18,18,20,21,21,23	La, las, lo, los, el son artículos que se repiten constantemente.
28	25 y 25	Debe
29	1,2,4,5,6,10,11	La, las, lo, los, el son artículos que se repiten constantemente
29	21 y23	Ratones
29	24,25 y 25	Gatos
29	12 y 13	Han
30	3,3,4,5,7,9,10,11,12,13,14	De y del



	16,19,20,21,22	
30	3,4,5,7,8,9,10,10,11,12,13,,14 15,16,19,20,21,22,23	El, le ,las, la, al, los
30	3 y 4	Por
31	2,4,7,8,9,10,11,12,18,20,21,22 23,24,25,26,27 ,28	El, le ,las, la, al, los
32	24,26,26	Jardín
33	15,15,17,24	Obra
34	9 y 11	El general
34	18 y 19	Está hablando
34	25 y 25	Que nunca
35	16,17,19 y 22	Mirará, mires, mirada, mira.
36	1,2,3,5,6,7,9,10,12,13,15,16,17 18,19,20,21,22,24,25,26,27	El, le ,las, la, al, los
37	4,6 y 7	Pensando, pienses, piensas
37	18,18,18	Sueñas
43	15,16,17,18	De
43	18,19 y 19	La
43	22,23	Tu almohada
43	26,26,29	Está loca
44	2,3	La veras avanzar
45	10,15,17,2	Muñequita, muñeca
47	9,12,13,14,16	La mujer
49	18,19,20,24,25,27	Siempre
53	25 y 27	Tenme confianza
62	1,2,3,4	De los, de las, de la
62	6,8	Tú

La utilización de hacer uso de la constante repetición es un recurso literario que Carlos Fuentes retoma y trabaja, aunque es un recurso que se emplea, y que lo podemos encontrar más en poesía, tipo verso o versificación, que en prosa; en

la narrativa de Carlos Fuentes se amolda perfectamente denotando a su vez una intratextualidad .

Algunos ejemplos son los siguientes: se solicita historiador, dos veces (renglón:6, 15), Sólo falta (13, 13) también dos veces, historiador 4 veces (6, 16, 13).

Tenemos también repetición de oraciones (pág. 12) Renglón 6 y 8 “Tienes que prepararte”, considerada como una presente repetición.

El juego de reestructuración de oraciones, ejemplo pág, 35 “Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía”.

La utilización de antónimos ejemplo: vieja – joven, muerte- vida, fea-bonita, día-noche, vigilia sueño

La narración de *Aura* juega con el tiempo, tomándolo tal vez como recurso literario para conceptualizar. Se apega a una temporalidad lineal, deducido esto por el modo de presentarse los acontecimientos, (desde lo pasado, hasta el futuro, incluso el presente) podemos ver que se presenta antes lo que ocurrió después.

La historia se repite, pero con la variante de la juventud de Llorente, el narrador repite verbos, oraciones. Las repeticiones son propiedades, tiempos especiales del mundo de *Aura*.

El tiempo interviene en la analogía de las situaciones y da lugar a correlaciones estrechas en la actitud de los personajes que se imitan entre ellos.

Existe también cierta anticipación de personajes dentro de la misma obra, porque antes de conocer a Felipe Montero, ya la protagonista de Consuelo no lo está describiendo por medio del anuncio en el periódico, que es con lo que empieza la obra. Igualmente sucede con *Aura*, antes de tener conocimiento de ella a aparecer el conejo. Anteriormente ya se había discutido que en la obra de Carlos Fuentes, sobre todo lo que refiere a la transtextualidad, se ha hecho presente en cada uno de sus momentos, de ahí que su obra se considera atemporal.

La transtextualidad se hace presente dentro de la misma historia: Felipe Montero y el General Llorente se enamoran de *Aura* y de sus hermosos ojos verdes, realizando finalmente un matrimonio simbólico. El juego de verbos está constituido con el pasado, presente y futuro del personaje principal.

## CAPITULO III LA DISCUTIDA ORIGINALIDAD

### 3.1. La discutida originalidad

Después de haber esbozado el panorama que ofrece la hipertextualidad, se afirma que todas las obras son hipertextuales, pues parten siempre de precedentes. No hay obra original, ya que no se puede encontrar una obra totalmente original.

Las obras literarias no surgen de la nada, las constituyen el horizonte de expectativas tanto del creador como del lector. El trabajo del creador consiste en plasmar las imágenes con palabras y el trabajo del lector consiste en recrear esas imágenes a través de su imaginación.

Un sistema de pensamiento siempre es consecuencia de otro precedente. Lo que uno dice le viene de lo que otros han dicho, pensado o imaginado. Nadie improvisa, nadie habla desde cero, sino desde toda la cultura de la que forma parte, con su pasado y su porvenir. Esto lo dice Jean Paul Borel en el prólogo que hizo de *Aura*.

La creación es algo muy particular que todo ser humano posee, pero esa creación se enriquece si se produce en literatura. Cada escritor es creador de su obra aunque se denote cierta influencia, esa influencia se puede decir que es producto de algo anterior, pues en todo siempre hay un primero, pero siempre estará lo nuevo, puede tal vez parecerse, pero nunca será igual y esto es la autoría del escritor. Resulta imprescindible para cualquier autor el retomar textos que le antecieron para elaborar cualquier tipo de escrito.

Advirtiendo que dentro de la literatura, cuando se crea, no hay itinerarios fijos ni completos. Ya que consciente o inconscientemente todo mundo tiene algo de común que lo identifica con otro de igual parecido, ya sea en el pensar, sentir o actuar.

En realidad, Carlos Fuentes no es el único. Este fenómeno es muy frecuente en la literatura. Varios autores hacen uso de ese recurso literario. No hay literatura huérfana, los mismos autores lo reconocen. Rodolfo Usigli en su propio prefacio reafirma que “en literatura cuando se crea, no hay itinerarios fijos ni completos, y las más de las veces nos limitamos a viajar entre paredes”, (Usigli, 1949: 13).

Finalmente, a la literatura no se le puede poner fronteras, porque al igual que el hombre, es universal.

Debemos prestar cierta atención a la importancia que tienen el hecho de producción y el de creación literaria como algo culturalmente compartido por diversas lenguas y naciones. Tal es el caso del personaje femenino, al que en este trabajo recurrimos más frecuentemente, pues los diversos autores que vimos en las descripciones que realizaron del protagonista femenino se relacionaban, teniendo muy poca diferencia entre uno y otro.

Las diversas coincidencias que se producen por retomar a personajes arquetípicos, como es el caso de la bruja y el mito que la rodea, justifican la transtextualidad, pues en general el paradigma normalmente que tenemos es que las brujas son viejas y feas, poseen un doble reencarnado en otra persona con rasgos hermosos, y en compañía de animales, como mascotas o sortilegios.

Se puede, sin mucho esfuerzo, observar claramente que los elementos más significativos que inducen a los hipotextos son el personaje de la bruja y el espacio; las casonas, los palacios, recintos sagrados, etcétera.

Si se parte del principio de que toda nuestra sociedad está textualizada, no resultará sorprendente que los textos literarios se alimentan de otros textos. La selección de estos textos es lo que atañe al proceso de creación literaria. El escritor elige aquellos textos que le parecen pertinentes a su obra, ya sea por cualidades estéticas o ideológicas.

Toda la literatura se presta para la absorción de datos y para la transformación, “Todo objeto puede ser transformado, toda forma puede ser imitada, no hay arte que por naturaleza escape a estos dos modos de derivación que en la literatura definen la hipertextualidad” (Genette, 1982: 57).

Luis Harss también sostiene que Carlos Fuentes “parece haber leído *Los papeles de Aspern*” (Harss, 1966: 370) Y similarmente John Brushwood, ha escrito en un ensayo que “la obra de Carlos Fuentes tiene impulsos creadores de obras anteriores a *Aura*, tanto del mismo Fuentes como de otros autores y tal como a tantos otros de sus contemporáneos a Fuentes le fascina la conciencia del narrador en el acto de crear. (Brushwood, 1993: 283).

Claro que también se puede comprobar que cada obra posee su propio valor expresivo. Caro Baroja afirma que la creación literaria es el resultado de complejas combinaciones de exponentes culturales, concretados en las aportaciones de uno o varios autores particulares, quienes a través de su cultura y lengua propia integran y, a la vez, difunden aportaciones entre diversos sistemas artísticos o entre distintos sistemas culturales. (Baroja, 1961: 148).

Cada obra tiene validez individual por sí misma, puede ser percibida, apreciada y valorada como unidad, sin establecer conexiones directas entre ellas. Existen relaciones evidentes, en todo proceso de creación.

El tema que generalmente retoman los escritores se mueve alrededor de la Santísima Trinidad (conocido como el triángulo amoroso).

En la vida y obra de Carlos Fuentes, la transtextualidad se ha hecho presente en cada uno de sus momentos de su obra, de ahí tenemos la relevancia transtextual que denota un reenlace con la literatura universal. Es entendible que para llegar a una interpretación de un texto interviene el conocimiento de otros textos anteriores o posteriores a la obra y de ahí que cada obra transparenta todas aquellas que la precedieron.

### 3.1.1. CONFRONTACIÓN DE DATOS

Con base en el análisis que se realizó en la novela de *Aura*, se puede afirmar que, existen obras que suelen ser hipotextos, pero éstos se presentan en diferentes grados y de acuerdo con esto la obra que más se apega a ésta es *Obliteración*, ya que es el hipotexto del cual se derivan varios rasgos de transtextualidad, como es el simbolismo de nombres, el personaje, la transformación de que sufre el personaje femenino, el rasgo de los ojos, la alusión a los personajes históricos, las acciones simultáneas, etcétera.

Una obra es la suma total de las influencias exteriores que ha recibido. En *Aura* se articulan de alguna manera con aquel modo de pensar y de vivir que sobrevive en América y principalmente en México.

En cuanto al campo de la creación literaria queda claro que la intertextualidad está constituida por todas las obras escritas. Sin embargo, un escritor jamás podrá tener acceso a la totalidad de ellas, sino a una pequeña parte de manera que su horizonte de intertextualidad se formará a partir de sus lecturas realizadas.

Se puede observar, según los grados de transtextualidad que nos marca Genette, que Carlos Fuentes posee la sutileza de no presentar directamente el hipotexto como se suponía, sino que *Aura* adquiere una autonomía con un nuevo planteamiento, brindando la oportunidad al lector de identificar la procedencia.

Aunque a veces la visión ideológica de un lector puede causar una controversia, existen casos en que están pero no son vistos por el lector a primera instancia.

Las figuras insignificantes constituyen una gran importancia en los textos, pues Carlos Fuentes manifiesta la identidad personal por medio de sus personajes principales. Este argumento es posible, gracias a la investigación intertextual que se emplea, Consuelo es valorada como una persona que no fácilmente se doblega a su destino, sino que lucha constantemente por alcanzar lo que anhela; ella es la que lleva el mando. Por el contrario, Felipe Montero es un hombre que fácilmente se doblega y se deja convencer por Consuelo.

Cuando se trata de personajes arquetípicos, y los mitos adscritos a ellos, se halla siempre presente al riesgo de la repetición. Tal es el caso de los diversos personajes que tenemos en las obras ya analizadas. Gracias al estudio comparativo podemos afirmar que toda descripción del personaje de mujer joven guardan mucha similitud entre una y otra obra. Como ejemplo tenemos el halago de los ojos, las fracciones comunes de la boca y demás partes que constituyen su femineidad.

Dentro del ambiente y de igual manera, las descripciones guardan mucha similitud a primera vista.

La comparación se retoma como procedimiento de un medio para un fin y no una característica definitoria o analítica.

“La comparatística comparada no por la comparación misma, sino porque la comparación le posibilita una exploración adecuada de su extenso campo de trabajo” (Schmeling, 1984:1999).

Ante todo, debemos recordar que el lector se convierte en un partícipe activo del proceso de creación literaria. Puesto que es el único que enriquece toda obra.

Me preguntaría ¿Cuándo terminaron las obras originales? No existe una fecha, ya que cada lectura es una nueva obra, el lector recrea, transforma y la hace única y original.

Se nota que el contexto de *Aura* no sólo denota una misma apreciación de una sola obra, sino unas cosas de una y unas de otra.

El molde del personaje femenino se repite en ciertos números de obras de la literatura con sólo ligeras variaciones, tal vez las coincidencias se deban a los personajes e historias arquetípicos

En el trabajo de Luis Harss, Carlos Fuentes admite que toda obra es producto de transtextualidad: “Fuentes reconoce el aspecto derivativo de *La región más transparente*, pero lo siente como inevitable y además perfectamente justificado desde el punto de vista del novelista latinoamericano, quien, tal vez por su sensación de inferioridad cultural, no ha tenido nunca escrúpulos en aceptar préstamos del exterior” (Harss, 1966: 369)

Finalmente me motiva el saber que la presente investigación servirá para clarificar y hasta cierto punto justificar al autor. También será útil en la medida que toda investigación no queda de todo agotada y qué satisfacción que un trabajo sirva de referencia para otros posteriores.

Si bien con un sólo par de obras hubiera bastado para el desarrollo de este trabajo o de esta propuesta, he considerado que la diversidad hipertextual que se puede apreciar mediante los diversos textos, se ha hecho mucho más interesante este tipo de contrastes. La intertextualidad permite observar los diferentes tipos de conexiones que se producen en la ardua generación de textos literarios.

Valorar que la creación literaria es el resultado de una diversa gama de combinaciones y exponentes culturales, concretados en las aportaciones de uno o varios autores particulares, quienes a través de su cultura y lengua propia integran y a la vez difunden aportaciones para la creación de la producción literaria. De esta manera, los autores retoman lo que otros ya expusieron, la dan forma y recrean nuevos textos literarios.

Los temas en que se presenta la novela de Aura como es lo mágico, mítico no corresponden a una sola nación, es por ello que también se puede captar en otros países con otras obras, otros personajes con similares historias o viceversa.



## CONCLUSIONES

El análisis de *Aura* se ha regido por el concepto restringido de intertextualidad determinado por Genette, entre otros críticos; para el presente estudio se reduce principalmente a las nociones de cita y alusión; sin embargo esperamos que haya quedado igualmente clara la presencia tácita de otros textos para la realización de *Aura*, que además desempeñan un papel importante en el proceso intertextual.

Se ha tratado de hacer operativo el concepto de intertextualidad, al reconocer la presencia efectiva de otros textos en *Aura*, en ocasiones explícita, en otras implícita.

El orden que se ha seguido en el desarrollo de la investigación muestra de manera concreta cómo se han reformulado algunos personajes de otros textos a partir de los mecanismos de descontextualización y recontextualización. Como ejemplo, está la incorporación de los subtextos que proporcionan una parte fundamental en la estructura que conforma la novela; al re-contextualizar la conocida historia, ésta adquiere una valoración distinta y novedosa, pero también se debe tomar en cuenta que es un subtexto tan conocido que su valoración previa, como una parte de la memoria colectiva de los lectores, se mantiene en el nuevo contexto, dando como resultado la identificación inmediata de la cita literal, de tal suerte que el mecanismo intertextual se activa sin dificultad.

Para identificar buena parte de los personajes reelaborados es preciso una lectura previa y exhaustiva, en la que aún sería reiterativo volver a mencionar aquellos personajes que fueron extraídos de esas novelas, asimismo, señalar las diferencias entre los textos originales (hipotextos) y la obra que los retomó, en este caso *Aura*.

Durante el recorrido por *Aura* he sondeado algunas de las relaciones de esta novela con sus diferentes precursores; y las diferentes relaciones, que no siempre denotan una transtextualidad visual, sino que se relacionan por un mínimo de aspectos. Se trata, como lo hemos visto, de una obra cuyo principal atractivo lo constituye precisamente su vocación intratextual y la multiplicidad de sus influencias, demostrando así el gusto literario de Carlos Fuentes y resulta curioso

esa mezcla de temas latinoamericanos propios de una cultura con rasgos europeos.

Finalmente, se ha demostrado sobre qué mecanismos está cimentada la novela de *Aura* y la operatividad del concepto de intertextualidad. Demuestra la eficacia, ya que al aplicarlo críticamente a la novela *Aura*, nos revela cuáles son los textos implicados en *Aura*.

Los diferentes textos de los que Carlos Fuentes retomó la temática o algunos elementos, contribuyeron a proporcionar al autor mexicano la oportunidad de crear una obra que, aunque se ha discutido su originalidad, no deja de ser apasionante para el lector, debido a la hábil combinación de situaciones y estrategias que conforman la novela.

Aunque algunos críticos han acusado a Fuentes de plagio, esto no es acertado, ya que tanto *Los papeles de Aspern*, *Le sociere* (La bruja), *Obliteración*, los cuentos de Edgar Allan Poe (“Morella” y “Ligia”) y *La modificación* han servido como inspiración a Carlos Fuentes para crear una novela de gran calidad literaria y que ha trascendido a través del tiempo gracias a la gran aceptación que ha tenido en el público lector.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acker, Bertie (1984), *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes*, Playor Madrid España.
- Alberes Rene Marie (1971), *Metamorfosis de la novela*, Taurus, Madrid España.
- Allan Poe, Edgar (1988), *Historias Extraordinarias*, Plaza Janes, España.
- Bravo, Elia Nathan (1993), “El diablo y las brujas, una religiosidad del miedo”, en *Medievalia*, 13 abril de 1993 pp. 45-49.
- Barthes, Roland (2005), *Critica y verdad*, Siglo XXI, México.
- \_\_\_\_\_, (1988), *La bruja*, FCE, México.
- Beaugrande, R.A. de y W.V Dressley (1997), *Introducción a la lingüística del texto*, trad. Sebastián Bonilla, Ariel, Barcelona .
- Beristaín, Helena, (1995), *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México.
- Brushwood, John, (1993) *La novela del siglo XX*, FCE (Tierra Firme), México.
- Calderón Demetrio, Esteban, (1996), *Diccionario de términos literario*, Alianza, Madrid España, 1996-1999.
- Caro Baroja Julio (1961) *Las brujas y su mundo*, Alianza, Editorial Barcelona.
- \_\_\_\_\_, (1991), *La magia demoníaca*, Jesús Moya, España.

Durán, Gloria, (1976), *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, UNAM, México.

Duran Manuel, (1973), *Aura o la obra perfecta*, Tríptico mexicano, México.

Donovan Frank (1971), *Historia de la brujería*, Alianza Editorial, Madrid.

Eagleton, Terry (1983), *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México.

Farga, María del Rosario (2005), *Monstruos y prodigios, el universo simbólico del medio a la edad moderna*, BUAP/Tecnológico de Monterrey, Puebla, México.

Fuentes, Carlos (1985), *Aura*, Era, México.

García Gutiérrez, Georgina (1981), *Los disfraces*, COLMEX, México.

Glantz, Margo (1980), *La metamorfosis del vampiro*, en *Intervención y pretexto*, UNAM México.

Genette, Gérard, (1989), *Palimpsestos*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid.

Gómez Redondo, Fernando (1996), *La crítica literaria del siglo XX*, EDAF, Madrid, España.

Gutiérrez Estupiñán, R. (1992), *Intertextualidad: teoría. Desarrollos. Funcionamiento*, en *signa 3* (Madrid), 1992, UNED, pp. 139-156.

Harss Luis, (1966), *Los nuestros*, Editorial Alfaguara, México.

- Henry, James (1947), *Los papeles de Aspern*, Emecé, Buenos Aires.
- Jackson, Richard (1965), *Hacia una bibliografía de y sobre Carlos Fuentes*, COLMEX, México.
- Kristeva, Julia, (1978), *Semiótica*, trad. José Martín Arancibia, Espiral / Fundamentos, Madrid, España.
- \_\_\_\_\_ (1997), *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En *Intertextualité*, sel. Y trad. Desiderio Navarro. Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, Habana, 1997, pp 1-24
- \_\_\_\_\_ (1991), *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona.
- Lecouteux, Claude (2002), *Enanos y elfos en la edad media*, (Traducción Francese Gutiérrez José). editor, Barcelona, España.
- \_\_\_\_\_ (1999), *Hadas, brujas y hombres lobos en la edad media, historia del doble* (traducción Placido de Prada José) editor, Barcelona, España.
- Levy. Isaac y Loveluck Juan (1980), *Simposio Carlos Fuentes Actas*, Columbia, University of South Carolina.
- Milagro Zavala, Iris (1983), "Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo", en VV.AA., *Teorías literarias en la actualidad*, ed. G. Reyes, El Arquero, Madrid, 1983, pp. 79-129.
- Martínez Carrizales, Leonardo (1996), *Cuadernos de Malinalco*, Nueva época, Instituto Mexiquense de Cultura, México.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001), *La intertextualidad literaria*, (base teórica y práctica textual), Cátedra, Madrid, España.

- Mastrangelo Stella, (1985), *La mujer*, FCE, México.
- Medina Cano, Federico (2004), *Lecturas de Aura de Carlos Fuentes. Contextos*, Universidad de Medellín.
- Mendoza, Fillola Antonio, (2006), *El intertexto del lector*, Alicante, Madrid, España.
- Mignolo, Walter (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona España.
- Michel, Butor, (1963), *La modificación*, Seix Barral, España.
- Michelet, Jules (1985), *La sociere*, España.
- Mircea, Eliade, (1952), *El mito del eterno retorno*, Emece, Buenos Aires.
- Montes de Oca, Francisco (1986), *Teoría y técnica de la literatura*, Porrúa, México.
- Navarro, Desiderio (1984), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Trad. Desiderio Navarro, UNEAC/ Casa de las Américas, Habana, 1997.
- Nathan, Bravo Elia (2003), *Territorio del mal*, Un estudio sobre la persecución europea de brujas, UNAM.
- Ogden, C. K., y I.A. Richard (1984), *El significado del significado*, Paidós, Buenos Aires.
- Pérez Rioja, Juan Antonio (1962), *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, España.

- Pichois, Claude y André M. Rousseau (1969), *La literatura comparada*, Gredos, Madrid, España.
- Plett, Heinrich (1993), Intertextualidades, en *Criterios*, edición especial, (La Habana), julio 1993, pp. 65-94. Cuba.
- Raymond, Leslie, Williams (1984), *Los escritos de Carlos Fuentes*, FCE, México.
- Ruano Gutiérrez, Teresa (1997), *La transtextualidad en personajes literarios en dos relatos de Jorge Luis Borges*, (tesis de licenciatura), UAEM, Amecameca, México, 2000.
- Ruprecht, Hans, -George (1997), *Intertextualidad*, en: *Intertextualité*, sel. Y trad. Desiderio Navarro. Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC)/Casa de las Américas, Habana, 1997, pp.25-35. Cuba.
- Schmeling, Manfred, (1984), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Caracas, Venezuela.
- Todorov, Tzvetan, (1994), *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México.
- Usigli Rodolfo (1973) *Obliteración*, S/D Aguascalientes, México.
- Walter, D. Mignolo (1968), *Elementos para una teoría del texto literario*, Crítica, Barcelona España.
- Wellek, Rene y Austin Warren (1979), *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, España.
- Zuñiga, Dulce María (1989) *Intertextos Calvino*, Borges Fuentes, Universidad de Guadalajara, México.