



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

IZTAPALAPA

EL DOBLE Y LA OTREDAD COMO ELEMENTOS ESTRUCTURANTES EN LOS DÍAS ENMASCARADOS, AURA Y "EL AMANTE DEL TEATRO" DE CARLOS FUENTES.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS
P R E S E N T A :
G E M A P É R E Z P I C H Ó N

DIRECTOR DE TESIS

DR. OMAR ALEJANDRO HIGASTI DÍAZ

LECTOR DE TESIS

MTRO. ROBERTO GÓMEZ BELTRÁN

LECTOR DE TESIS

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

MÉXICO D. F.

MARZO DEL 2006.

A *papá* por ser mi primer contacto con las
letras y, en particular, con la literatura
fantástica...

A *mamá* por la vida, el amor, la
comprensión y la entrega
de ayer, de hoy, de siempre...

A mi maestra y amiga *Patricia Espino*
por haber sido la chispa que inició el fuego...

A la memoria de mi abuela Erne por las
malas palabras,
la buena cocina y las insuperables
anécdotas.

"Cuál fue nuestra victoria?
Un libro,
un libro lleno de contactos humanos,
de camisas,
un libro sin soledad, con hombres
y herramientas,
un libro es la victoria."

Pablo Neruda, "Oda al libro (II) "

ÍNDICE

Introducción	5
 CAPÍTULO I: CONSOLIDACIÓN DE UN ESCRITOR Y UN GÉNERO	
1.1. Carlos Fuentes y el contexto de la literatura mexicana: 1930 – 1962	
1.1.1. El origen de la polémica (1930 – 1950)	8
1.1.2. Carlos Fuentes, ¿escritor fantástico? <i>Los días enmascarados</i> (1954).	11
1.1.3. <i>Aura</i> o la persistencia de lo fantástico (1962)	18
1.1.4. Vuelta al fantástico: <i>Inquieta compañía</i>	21
1.2. La poética “fantástica” de Carlos Fuentes	23
 CAPÍTULO II: TRES ASPECTOS DE LA POÉTICA FANTÁSTICA DE CARLOS FUENTES EN <i>LOS DÍAS ENMASCARADOS</i> , <i>AURA</i> Y “EL AMANTE DEL TEATRO	
2.1. Introducción	34
2.2. El esquema narrativo doble: “Chac Mool” y “Tlactocatzine del jardín de Flandes”	37
2.3. Viaje al lado oscuro del hombre: “Por boca de los dioses”	43
2.4. El modelo narrativo decimonónico y la inversión de los roles sexuales: “Tlactocatzine...” – <i>Aura</i>	47
2.5. “El amante del teatro”	
2.5.1 El esquema narrativo	57
2.5.2. El <i>otro</i> como elemento estructurante de la ficción fantástica	69
2.5.3. El silencio de Ofelia	78
 Conclusiones	 85
 Bibliografía	 87

INTRODUCCIÓN

La carrera del prolífico escritor y crítico literario Carlos Fuentes inicia en 1954 con la colección *Los días enmascarados*, que incluye cuentos por cuya naturaleza es posible adscribirlo dentro del género fantástico. Ocho años más tarde, hacia 1962 aparece *Aura*, novela corta que en diversos aspectos guarda cierta relación con *Los días enmascarados*. A mediados del año pasado (42 años después de *Aura*), en su trabajo más reciente, *Inquieta compañía*, Fuentes retoma esta línea creando un círculo dentro del cual se inscribe toda su obra. La propia vena crítica que se erige en torno a la producción literaria de Carlos Fuentes ha insistido, en distintas ocasiones, sobre el carácter primigenio que sus cuentos fantásticos guardan en relación con los que no lo son. Así, nos encontramos ante un autor que, por una parte, parece hacer del cuento fantástico un espacio experimental en donde ensaya formas narrativas, personajes, situaciones y temas que más tarde serán ampliados en sus novelas realistas y por otra, frente a un trabajo cuya continuidad permite observar un proceso evolutivo de la obra literaria que se sustenta en principios concretos.

Después de una revisión exhaustiva del material bibliográfico que existe sobre la producción fantástica de Carlos Fuentes encontré que, si bien éste es tan vasto y heterogéneo como el que se ocupa de los textos de corte realista (que, además, son mayoría en la obra del autor), de la multiplicidad temática despuntan, principalmente, dos aspectos: a) el gusto que el escritor muestra por la configuración de esquemas narrativos dobles que permiten, en la ficción, el manejo de una trama de apariencia real que concluye en otra oculta, la fantástica; y b) la necesaria presencia del “otro” como elemento estructurante de esa segunda parte oculta. Así, el objeto del presente estudio es la revisión de ambos aspectos en el marco específico que otorgan los cuentos: “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del Jardín de Flandes” y “Por boca de los dioses” de *Los días enmascarados*; la novela corta *Aura* y el

cuento “El amante del teatro” de *Inquieta compañía*. Para mí, éste último es una especie de síntesis de, por una parte, la etapa experimental que constituyen los tres primeros cuentos y, por otra, aquella a la que podría llamarse de “establecimiento de una ley”, misma en virtud de la cual Fuentes habrá de seguir generando personajes, esquemas narrativos, posturas ideológicas y temáticas, puesto que la aparición de *Aura* en 1964 lo consolida, no sólo como autor de renombre, sino que lo marca, le hace poseedor de un tono y estilo únicos.

El primer capítulo, “Consolidación de un escritor y un género”, es un recorrido por la trayectoria artística de Carlos Fuentes, incluso un poco antes de que éste se estrenara como escritor con *Los días enmascarados* en 1954. Esto debido a que en torno del libro se desató una polémica sobre la pertinencia de la práctica del género fantástico entre las jóvenes generaciones de literatos. Al oponer dicha polémica conceptos fundamentales como *realismo* y *fantasía*, ésta se convierte en el eje central de las nuevas producciones, tanto críticas como literarias. Para Carlos Fuentes, particularmente, significa la oportunidad de hablar más sobre su propia obra, así como de forjar un concepto de “literatura” en virtud del cual aquélla se desarrolle. Por lo anterior, el interés principal de este capítulo se concentra en el análisis de algunos textos que forman parte del acervo crítico y ensayístico de Fuentes, especialmente aquéllos en donde explica el significado de su obra (obra que nace de la libertad expresiva y el uso de la imaginación), en el contexto no sólo de las letras mexicanas, sino también de la literatura universal.

En el segundo capítulo hago una delimitación de los dos aspectos fundamentales de la poética fantástica de Fuentes, a saber, la dualidad y la otredad, y explico sus características en el marco de las narraciones “Chac Mool”, “Tlactocatzine, del Jardín de Flandes”, “Por boca de los dioses” y *Aura*. Para ello me sirvo de la crítica que se ha ocupado de analizar la presencia de temas propios del género fantástico en la configuración de cada relato (el estudio de Georgina García-Gutiérrez, *Los disfraces: la obra mestiza de*

Carlos Fuentes, es un buen ejemplo de lo anterior) y que sugieren la primacía y continuidad de los dos aspectos que importan para este estudio en la obra fantástica de nuestro escritor. Asimismo, el objeto de esta primera parte del segundo capítulo es proporcionar líneas de estudio que faciliten el análisis del cuento “El amante del teatro”, puesto que no existen aún trabajos profundos sobre él.

CAPÍTULO I: CONSOLIDACIÓN DE UN ESCRITOR Y UN GÉNERO

1.1. Carlos Fuentes y el contexto de la literatura mexicana: 1930 – 1962.

1.1.1. El origen de la polémica (1930 - 1950)

Hacia 1930 tiene lugar, en las esferas intelectuales más altas, una discusión sobre la pertinencia de los rasgos que parecen definir el rostro de lo literario en aquel momento. Ya en su *Discurso por Virgilio* de 1931¹, Alfonso Reyes expresa que habían de tratarse aquellas cosas que propiciaban “un ambiente en el que se quería vivir con apariencia de refinamiento de sabor

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

¹ El discurso por Virgilio nace a propósito de un Acuerdo decretado hacia 1931 que, y según palabras del mismo Reyes, encarga “celebrar en México solemnemente el segundo milenario de Virgilio.” En su ensayo, Alfonso Reyes hace una revisión exhaustiva de la frase publicitaria con que dicho Acuerdo se presenta: “En el corriente año se conmemora el segundo milenario del poeta Virgilio, gloria de la latinidad, y México, mantenedor constante del espíritu latino, no debe permanecer indiferente.” La conclusión a que en ese momento llega el autor es que, si bien México tiene una cierta influencia latina debida sobre todo a su lenguaje, también lo es que sus raíces ninguna relación guardan con la cultura de la que procede Virgilio. Reyes no discute la validez ni la pertinencia del estudio de la obra del poeta en México, sino la forma en que el Estado pretende hacer uso de una porción de cultura extranjera cuyas cuestiones más esenciales, hasta ese momento, no se ha preocupado ni siquiera por seguir cultivando (es curiosa la anécdota sobre la ausencia de la enseñanza rigurosa del latín en una escuela de abogacía que aún considera al derecho romano como parte de su formación: “Los que seguimos el camino real del liberalismo mexicano -y somos inmensa mayoría entre la gente universitaria- pasábamos de una en otra escuela laica sin tropezar nunca con el latín, que ciertamente nos parecía antigualla de iglesia. Y aún daba pena, en la Escuela de Abogados, encontrar, a guisa de limosna, una miseria de Derecho Romano que, ya en mi tiempo, el emérito maestro Eguía Liz enseñaba como quiera a los pocos que voluntariamente concurrían al curso, sin fe, sin latín y casi sin Derecho Romano.”). Reyes considera que antes de portar la bandera de una cultura que además nos fue impuesta por la dominación española, se observen los beneficios que ésta podría aportar a la propia afluencia cultural. Por lo tanto, el ensayista aboga por el rescate de lo autóctono visto desde el lente cortado por dicha cultura impuesta, el culto a Virgilio no improvisado por fechas ni superficialidades, sino con un verdadero afán de refinamiento intelectual y espiritual: “nada tendría de extraño que, como otro acto más de la adhesión mexicana a los fastos de Virgilio, se recomendara en las escuelas agrícolas -y de modo general en las escuelas primarias- la lectura de las *Geórgicas* para despertar en la mente de los niños la vocación del campo, vocación que hoy casi se confunde con la vocación de la patria.” En esta sintonía, el autor defiende la inclinación universal de los autores contemporáneos, su necesidad de explorar y mejorar lo propio utilizando medios que no pertenecen a su tierra, a sus orígenes. Toma como ejemplo el caso del cura Miguel Hidalgo: “No puedo nombrar al padre Hidalgo, en ocasión que de Virgilio se trata, sin detenerme a expresar el encanto de héroe propiamente virgiliano que encuentro en su figura. Verdad es que era un hombre de letras, un erudito, un reformador de los estudios, y hasta él llegaban los soplos del espíritu jacobino que paseaba por el mundo. Sus amigos le llamaban “el afrancesado”, lo que en aquel tiempo equivalía a más o menos a lo que hoy sería llamarle el avanzado, el izquierdista, el hombre de nueva sensibilidad.” Como se entenderá más adelante, el dato es importante porque marca el inicio entre las dos tendencias más significativas de la producción literaria en 1950: la realista, que busca representar los móviles de la sociedad “mexicana” y la fantástica, que será juzgada de escapista y poco útil para el dilucidamiento de los conflictos nacionales. Véase, Alfonso Reyes, “Discurso por Virgilio” en Obras completas de Alfonso Reyes, t. XI, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 157-177.

Con formato: Justificado

europeo, y olvidando lo que era más próximo a nosotros.”² A raíz de ello, y después de instar al joven Abreu Gómez para que incorpore en su naciente obra “los rasgos propios y auténticamente mexicanos”³, es que parecen surgir entre los escritores de vanguardia y el pequeño grupo dirigido por Abreu -Héctor Pérez Martínez, y Francisco González Guerrero- diferencias fundamentales en materia de expresión.

Poco a poco, los escritores locales comenzaron a distanciarse. El mismo Pérez Martínez acusa a Reyes en un artículo que publica a mediados de 1932 -con conocimiento de Abreu Gómez y González Guerrero- de “mal mexicano”, debido a la notable influencia extranjera que presenta su obra y su evidente desvinculación del país. Al defenderse Reyes de los ataques, Pérez Martínez le escribe un mensaje que publicará, sin remitente, el 16 de agosto de 1932, en el que acepta “carta, amistad y reprimenda como tres enseñanzas.”⁴ Sin embargo, la polémica no termina ahí. La mirada nacionalista dirige su atención, entonces, hacia el grupo de los Contemporáneos, hecho que hace pensar a Reyes en un conflicto de orden ajeno al que Abreu buscaba representar. Es por eso que le pregunta a Pérez Martínez si se trataba:

[...] de un verdadero encuentro de tendencias espirituales, o de incompatibilidad entre dos modas, o de un simple choque de antipatías personales. Porque yo empecé por creer lo primero, y luego pasé a lo segundo, y al fin me voy inclinando a lo tercero. Ud., me habla en plural, y como en nombre de un grupo. ¿Quiénes son Uds.?, ¿y quiénes son los del otro bando? ¿Los de Contemporáneos? Porque entre estos yo encuentro muchos que hacen esfuerzos de mexicanismo [...] Y el que en algunos se note tal o cual influencia de maestros extranjeros no es un delito ciertamente. ¿Quién no recibe influencias? ¿Qué ser no vive en simbiosis con un ambiente? [...] O, ¿Ud., cree que Uds. no reciben influencias, e influencias extranjeras?⁵

Lo que Ermilo Abreu plantea como “su postura” es *pensar y sentir con el pueblo*, es decir, adquirir un *compromiso* inquebrantable y ser solidario en los problemas que atañen a la

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

² Jorge Zadik Lara, *La Polémica*, Universidad Autónoma metropolitana, México, 1984, (Colección Universitaria, 17), p. 10.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

muchedumbre. Sin embargo, el proyecto de Abreu no es del todo nuevo, ni camina solo en el esfuerzo de construir la identidad de una nación. Existían, como señala Alejandro Higashi, otros vínculos:

[...] el 4 de junio de 1931, el diputado y general Rafael Melgar presentó –con aprobación general- una iniciativa que se traduciría en la Semana Nacionalista –las Cámaras de Comercio, Industriales y Mineras se comprometían a vender, durante una semana cada mes, únicamente productos de manufactura mexicana- y en una campaña publicitaria sin precedentes –la Campaña Nacionalista. Las consecuencias de este movimiento –mediatas o inmediatas, de soslayo o directas- no eran previsibles [...].⁶

No me extenderé demasiado en los detalles de dicha iniciativa; sin embargo, el dato sirve para comprender, en parte, las consecuencias que traería, para los escritores que comienzan a publicar su obra entre 1950 y 1959, la sutil concordancia ideológica en que parecen encontrarse la literatura y política mexicanas. Ejemplo de lo anterior es el estallido –precisamente hacia 1950- de algo que llamaremos una segunda parte de la polémica –más agresiva y ruidosa que la primera-, en torno al “compromiso del escritor”. Este último, apunta Olea Franco, consiste en “[exigir] al escritor sólo ocuparse de los problemas más apremiantes de su sociedad [...]”⁷, hecho que no implica modificaciones substanciales al ideal forjado por Abreu veinte años atrás. Se pugnaba entonces por el cultivo de una literatura realista, acorde al discurso oficial sobre la nación, y anclada en una idea de “naturalización” del arte, la filosofía y la política que desacreditaba a escritores como Manuel Gutiérrez Nájera o Ignacio M. Altamirano, por el aparente afrancesamiento de su obra y, en cambio, proponía como ejemplo a seguir a López Velarde, cuando, según advierte Octavio Paz:

[...] el poeta de *Zozobra* admiraba a Baudelaire y en su obra hay una fuerte influencia de los sudamericanos Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones, dos grandes poetas del

⁶ Alejandro Higashi, “Fiesta mexicana: Primera recepción de *Aura*”, en *Signos: Literarios y Lingüísticos I*, 1 (1999), p. 66.

⁷ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México - CONARTE Nuevo León, México, 2004, p. 137.

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

modernismo, ese movimiento literario gracias al cual los hispanoamericanos hicimos nuestra la tradición francesa.⁸

De este modo, los escritores jóvenes, aquellos que habían sido testigos de las nuevas posibilidades que, en materia de expresión artística, ofrecían los trabajos de Kafka, Joyce, Faulkner, Brecht o Beckett, en la órbita internacional, se encontraron –al volver a casa– de frente con la barrera de la dogmatización y el capricho político.

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

Sin embargo, aventurarnos a afirmar que existían dos corrientes específicas enfrentándose desde este momento, equilvadría a reconocer la presencia de ambas en el país como tradiciones literarias establecidas tiempo atrás, cuando lo que se buscaba era el cultivo de una sola: *realismo* o *fantasía*. Sólo hasta nuestros días, podemos aventurarnos a decir que el *género* fantástico o el realista se han consolidado como tales en México, a pesar de las dudas que todavía subsisten en torno a la continuidad y los rasgos característicos del primero. Es importante no olvidar que lo único que preocupaba a los “nacionalistas” era que la literatura, *su literatura*, hablara sobre México y se dirigiera sólo a los mexicanos. No obstante, y tal como sucedió en la primera parte de la controversia, las miradas terminaron desviando su atención hacia cuestiones de orden personal.

Con formato: Centrado

1.1.2. Carlos Fuentes, ¿escritor fantástico? (*Los días enmascarados*, 1954)

En aquel momento (1954), según refiere José Luis Martínez, la novela de la revolución, los escritos de carácter social, intimista, filosófico y político, ocupaban sitios preferenciales:

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

Los libros más significativos de los escritores mayores en el campo de la novela, la narración y el cuento no son muy abundantes [...]. La producción actual más copiosa de los escritores mayores ha sido en el campo del ensayo, la crítica, los

⁸ Octavio Paz, “Arte tricolor”, en *Primeras letras (1931-1943)*, Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santi, Vuelta, México, 1988, p. 341.

estudios literarios y las memorias [...] de sugestiva lectura que nos han permitido asomarnos al desarrollo intelectual de sus autores así como a ciertos momentos decisivos de nuestra vida cultural y política.⁹

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

En el período que va de 1954 a 1959, el lugar de los “nuevos maestros” lo ocupan Juan José Arreola y Juan Rulfo. Éste, digno representante de una corriente homóloga al realismo mágico impulsado por Alejo Carpentier en Cuba: el realismo maravilloso; aquél considerado por Rafael Olea Franco (junto a Francisco Tario y Elena Garro) uno de los –muchos, muchísimos– precursores del mismo Fuentes en relación al género que ahora nos atañe –el fantástico.¹⁰ Sin embargo, ni Rulfo, ni Arreola provocaron el revuelo que suscitó Fuentes con sus cuentos. El problema fue la forma y el tratamiento tan particular que Fuentes hizo de la realidad mexicana para crear sus “fantasías”, aunados, por supuesto, a una excelente estrategia publicitaria y la proyección que tuvo su figura, desde un principio, en el ámbito internacional.

“Carlos Fuentes [dice José Luis Martínez] llegó a la novela armado con todos los secretos de la técnica narrativa moderna y con una rica experiencia acerca de las opuestas zonas de la sociedad capitalina y de sus peculiares costumbres y lenguaje.”¹¹ Si bien el juicio de Martínez es acertado y halagador es curioso notar que, en el resto del comentario sobre Fuentes, la mención a su primer libro publicado brille por su ausencia. Contrario a esto, y aludiendo a *La región más transparente*, Martínez concluye:

Fuentes [...] describe magistralmente el ambiente de provincia y su nostálgico desprendimiento del mundo porfiriano y su a veces dolorosa adaptación al nuevo orden creado por la Revolución.¹²

⁹ José Luis Martínez, “La literatura mexicana actual: 1954-1959”, en *Universidad de México*, 14 (diciembre de 1959), p. 12.

¹⁰ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 18.

¹¹ José Luis Martínez, *art. cit.*, p. 14.

¹² *Idem.*

La presentación de *Los días enmascarados* en 1954, reveló un hecho importante: la continuidad  pasando por Roa Bárcena hasta Artemio de Valle-Arizpe- en la práctica de un género, todavía en disputa: el fantástico. Las secuelas que esta nueva manifestación produjera aparecieron de inmediato, en muchas y muy variadas formas. Subraya Olea Franco: “Pocas veces la obra inaugural de un incipiente escritor ha recibido tanta atención como *Los días enmascarados*, la cual provocó todo tipo de reacciones, menos el silencio.”¹³ Por una parte se le tachó de “cosmopolita: daba la espalda a la nación. Era irresponsable; no asumía un compromiso político o, más bien dicho, se burlaba de los dos bandos de la guerra fría y sus respectivas ideologías. Crimen: no se adhería, sin reservas a unos u otros.”¹⁴ Y por otra, se alababa en él “lo bien escrito”¹⁵, y el “talento [del escritor], su pasión por la literatura”¹⁶, su “apego profesional [...] en una generación malograda casi toda por el infortunio, la mezquindad, la ambición política o la pereza [...]”.¹⁷

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

Eliminado: –

En esta colección inaugural de cuentos, Fuentes muestra la gran atracción que siente por la cultura mexicana. Tal vez parezca una obviedad esta afirmación si argüimos que Fuentes es mexicano; sin embargo, al atender el hecho de que sólo hasta la adolescencia llega a conocer el país para el que escribe, no puede serlo tanto. Como hijo de padre diplomático, Fuentes vive en un permanente exilio. Realiza estudios de derecho aquí, en San Ildefonso, sí, pero habrá de continuar su preparación fuera de México, en París. Ahí conoce a Octavio Paz, en 1950. Recuerda, entonces, sus travesías juveniles por las calles del Zócalo, las visitas a los centros

¹³ Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 137. No obstante, para efectos de esta revisión me fue imposible encontrar los comentarios directos hechos por los contemporáneos del escritor al respecto de su obra. La referencia más directa es la proporcionada por el propio Carlos Fuentes en la carta que le envía a Elena Poniatowska y de la cual la misma autora habla en su libro: ¡Ay vida, no me mereces!, publicado por Joaquín Mortiz en 1985, es decir, 31 años después de la publicación de *Los días enmascarados* (el apartado sobre Carlos Fuentes se encuentra en las páginas 1-41).

¹⁴ Carlos Fuentes, “¿Ha muerto la novela?”, en *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 14.

¹⁵ Alí Chumacero, “Las letras mexicanas en 1954”, *Universidad de México*, 5-6 (enero-febrero de 1955), p. 9.

¹⁶ Enrique Krauze, “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, en *Vuelta*, 139 (1988), p. 15.

¹⁷ *Idem.*

nocturnos, el México exótico y “vampírico”, herencia del régimen alemanista, siempre en concordancia con su vida intelectual e histórica:

Era, todavía, la ciudad de Orozco y aún no la de Cuevas; un México de burdeles olorosos a desinfectante y, en el caso de la calle de Aranda, a pescadería [...]. Era un mundo definido por Diego Rivera y sus andamios, María Félix y sus pestañas, David Alfaro Siqueiros y sus pistolas de piroxilina, Dámaso Pérez Prado y su cara de foca, Tongolele y su mechón blanco [...].¹⁸

Según refiere Georgina García Gutiérrez, al no haber nacido en México y esforzarse por mantener un contacto directo con él, ya a través del lenguaje, ya a través de sus expresiones artísticas, el escritor “requiere de la inventiva para el descubrimiento de la realidad, de toda realidad (aún de la inmediata), para así revelar sus enigmas y desenmascarar injusticias [...]”.¹⁹ Desde ese punto de vista, México deja de ser lo que, originalmente es, y el vínculo intelectual con la obra de Octavio Paz se vuelve un cáliz necesario para el joven escritor, quien se nutre ávidamente de ella, la penetra, la adapta al recuerdo que tiene de México y la transforma en una poética de la dualidad, la mascarada y el mito. El “México imaginario” de Fuentes nace, pues, de su “deseo”²⁰ por aprehender la esencia material de la tierra paterna y, al mismo tiempo, de su encuentro con la obra de Octavio Paz, de la cual hablará algunos años después:

[...] de Paz [...] creo haber aprendido que la novela es el encuentro de una visión del mundo con su necesaria construcción verbal y que un escritor debe huir de la seguridad para dar los saltos mortales del riesgo creador.²¹

Este es uno de los aspectos que la crítica encuentra como innovador en la obra de Fuentes. Lo que el escritor gana, al perder sus raíces mexicanas en el exilio diplomático, es una visión distinta del país, que raya en lo mítico. Junto a sus contemporáneos, Fuentes “inventa [un] ambiente ficticio pero verosímil, fantástico pero real. Aquellos trabajan con evidencias, éste con

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

¹⁸ Carlos Fuentes, “Radiografía de una década: 1953-1963”, en *Tiempo Mexicano*, Joaquín Mortiz, México, 1971, p. 60.

¹⁹ Georgina García –Gutiérrez, “El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de Carlos Fuentes”, en *Signos Literarios y Lingüísticos* II, 2 (diciembre 2000), p. 16.

²⁰ *Idem*.

²¹ Carlos Fuentes, “Radiografía...”, *op. cit.*, p. 59.

probabilidades [...].”²² Así, sus fantasías parecen serlo desde el principio, es decir, toman como referencia un mundo cognoscible, el México de los cincuentas, pero más tarde nos damos cuenta de que en realidad ése mundo ha sido más que “evocado”, “convocado” por el “sumo sacerdote” Octavio Paz²³, en una especie de carnavalización de la modernidad, donde los fantasmas del pasado regresan al presente para confundir y demostrar que la unidad buscada por políticos e intelectuales no es apremiante del progreso mundial contemporáneo, sino un eco lejano, propio del suelo mexicano; un llamado de caracolas enterrado por los españoles y por aquellos que, bajo ciertos argumentos –los del mestizaje, principalmente-, pretendieron serlo.

Sin embargo, una sola cosa se le reprochaba a Fuentes, y ésta era que tratase de emitir conceptos sobre la historia de México basándose en una “probabilidad” de circunstancias, con la excusa de que actuaba en función del modelo literario decimonónico –más específicamente, el de la comedia balzaciana-, en donde la obra de un escritor podía decir más sobre su país y la época, que la misma historia que se encarga, siempre, de hechos considerados más relevantes. Treinta años después de la publicación de *Los días enmascarados*, Enrique Krauze, quien parece erigirse portavoz de las inconformidades que, al respecto, la actitud de Fuentes había provocado desde su ingreso en el territorio de las letras mexicanas, dice que:

De un tiempo a esta parte, comparto la convicción de que usa el tema de México distorsionándolo frente al público norteamericano con credenciales que no ha querido o sabido ganar. Alguna vez escuché la opinión de un congresista: “Fuentes is a great man. He knows so much about his country”. Aquel hombre no había leído sus libros pero, como a muchos otros, lo convencía la omnipresencia de Fuentes en los medios de comunicación. No podía saber, como nosotros sabemos, que Fuentes no sabe.²⁴

Como era de esperar, el autor de *Los días...* había de responder a los ataques y con él, una parte del sector intelectual que veía amenazada la libertad de buena parte de la práctica literaria en el

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

²² Emmanuel Carballo, “*Los días enmascarados*”, en *Universidad de México*, 9 (marzo de 1955), p. 4.

²³ Joaquín McGregor, “En torno a un folleto”, en *Revista Mexicana de Cultura*, (19 de diciembre de 1954), p. 12.

²⁴ Enrique Krauze, art. cit., p. 15.

país. Con la intención de crear un foro de expresión destinado a aquellos autores y críticos que pugnaban por desarrollar una literatura mexicana capaz de dialogar con los autores europeos e hispanoamericanos de renombre, Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo fundan en 1955 la *Revista Mexicana de Literatura*. Desde esta plataforma, y en consonancia con la idea de que el realismo propugnado por el discurso oficial, resultaba limitante para el desarrollo y enriquecimiento de las letras mexicanas, algunos escritores y teóricos de la lengua lanzaron su propio concepto de “compromiso” e “imaginación”, entre ellos Jaime Torres Bodet, García Terrés, y James Laughlin. Para aquellos,

[...] no se espera [del escritor] únicamente que diga bien lo que va a decir, sino que aquello que diga tenga un significado capaz de resumirse en términos conceptuales, y que ese significado sea útil, congruente, claro, emancipador [...]. Disminuir el dominio de lo inefable: esa es la misión esencial de los escritores [...].²⁵

Laughlin, quien prefiere el reclamo ácido, enérgico, defiende el derecho de los escritores a la imaginación, y la necesidad de establecer vínculos, no sólo con el arte nacional, sino con la literatura universal:

Hoy se quiere que la imaginación nos diga: Stalin es el padre de los pueblos, Foster Dulles el escudo del mundo libre. Aquí no hay imaginación [...]. No hay porque de ellos ha huido toda visión del mundo profunda y responsable [...]. Pero sí hay imaginación –y por tanto, realidad- en muchos escritores que ciertos críticos quisieran pulverizar [...]. Pero todo esto no tiene importancia; todos estos escritores [Paz, Gorostiza, Arreola] se evaden a su circunstancia, y en cincuenta años enseñarán el cobre. No escriben para su pueblo. Imagínese: nunca han descrito (crítica folklórica) pormenorizadamente a un mariachi; nunca han previsto (crítica realista) que la felicidad del pueblo mexicano será ponerse, algún día, a los pies de un grupo de oscuros burócratas de nombres impronunciables, titulares de la sabiduría universal.²⁶

Asimismo, proporciona un concepto de imaginación que permita a las próximas generaciones literarias integrarse al arte universal, teniendo en cuenta el hecho de que todo escritor parte de una realidad y la recrea con ayuda de la imaginación, mientras el género es una etiqueta que no

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

Eliminado:

²⁵ Jaime Torres Bodet y Jaime García Terrés, “Sobre la responsabilidad del escritor”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 5 (mayo – junio de 1956), pp. 518, 520.

²⁶ James Laughlin, “La imaginación”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 2 (1955), p. 190.

determina en absoluto la composición de la obra. Ésta es anterior, es un producto de la imaginación:

Hablar de la imaginación es hablar del elemento común de toda creación literaria, anterior a los recursos particulares del escritor y a las etiquetas con que los profesores se ayudan: “fantasía”, “naturalismo”, “realismo”, etc., y no puede, ni confundirse con un membrete parcial, ni excluir, *a priori*, un recurso literario determinado.²⁷

Por su parte, Emmanuel Carballo sugiere que no se martirice a los escritores en general por los excesos de otros: “Los pecados individuales no son imputables a la colectividad: deben ser purgados por quien los cometió.”²⁸ Se muestra partidario del influjo extranjero, siempre y cuando éste sirva al enriquecimiento de la cultura nacional, y no sea producto de la inmadurez y el maniqueísmo:

El influjo en sensibilidades decorosamente dotadas no es contraproducente, antes bien resulta beneficioso. Caer en la exagerada copia de lo extranjero, en el pastiche, es ir, antes que nada, contra la literatura, *accidentalmente* contra la literatura mexicana.²⁹

Si bien es cierto que el origen de todos estos ataques y defensas fue político, parecía existir, en los primeros, una mirada hacia confines más cercanos de lo que se piensa. En el resto de Latinoamérica un movimiento, el del *boom* hispanoamericano, marcaba, entonces, las líneas evolutivas que debían seguir las letras españolas para incorporarse, con voz propia, en el devenir histórico de la literatura universal. Autores como Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa -y sólo un poco antes, Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti-, entre otros, ya habían sondeado ampliamente las posibilidades que los recursos de las literaturas inglesa, rusa, francesa y oriental, eran capaces de aportar a su lengua y a su historia. Partiendo de la tradición cervantina, la generación del *boom* retoma el discurso metatextual que está orientado, fundamentalmente, a cuestionar no sólo la utilidad del arte en la sociedad, sino también el valor

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

Eliminado:

²⁷ *Ibidem*, p. 188.

²⁸ Emmanuel Carballo, “El nacionalismo, pecado original”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 4 (marzo – abril de 1956), p. 386.

²⁹ *Idem*. El subrayado es mío.

comunicativo del texto, en una época donde los nuevos medios de información tenían grandes ventajas:

Nadie ha definido mejor, al nivel teórico, esta nueva fase de la novela que Mijail Bajtín. En una era de lenguajes conflictivos –información instantánea, sí, integración económica global también, mucha estadística y escaso conocimiento- la novela es, será y deberá ser uno de esos lenguajes. Pero sobre todo, deberá ser la arena donde todos ellos puedan darse cita.³⁰

De ahí, tal vez, la pregunta desolada de Fuentes sobre la muerte de la novela en México. De ahí también la respuesta, que en nada podía satisfacer a los egoístas hijos de la “Suave Patria”: había que considerar –como principio de apertura al mundo- la ruptura de los límites del lenguaje latinoamericano, lenguaje heredado por España –único- y adaptado en América – pluridimensional-, y ésta ruptura, como dicen de la caridad, debía empezar por casa, en el propio continente fragmentado:

Los escritores de Iberoamérica nos proponen una contribución propia de la literatura. El lenguaje es raíz de la esperanza. Traicionar al lenguaje es la sombra más larga de nuestra existencia. La utopía americana, creación del lenguaje, se fue a vivir a la mina y la hacienda, y de allí se trasladó a la villa miseria, la población cayampa y la ciudad perdida. Con ella, de la selva a la favela, de la mina a la chabola, han fluido una multitud de lenguajes, europeos, indios, negros, mulatos, mestizos. La novela latinoamericana nos pide expandir estos lenguajes, todos ellos, liberándolos de la costumbre, el olvido o el silencio, transformándolos en metáforas inclusivas, dinámicas, que admitan todas nuestras formas verbales: impuras, barrocas, conflictivas, sincréticas, policulturales.³¹

1.1.3. *Aura o la persistencia de lo fantástico* (1962).

A ocho años de haber publicado *Los días enmascarados*, Carlos Fuentes retorna al género. Para Olea Franco resulta significativo el hecho de que la crítica, quien tan duramente lo había condenado, alabara, hoy, el libro que incluso designaba como “una intensa historia de fantasmas [...] una lúcida y alucinada exploración de lo sobrenatural, un encuentro de esa vaga frontera

³⁰ Carlos Fuentes, “¿Ha muerto la novela?”, *op. cit.*, p. 26.

³¹ *Ibidem*, p. 22.

entre la irrealidad y lo tangible, esa zona del arte donde el horror engendra la hermosura.”³² La rápida colocación de *Aura* en el mercado se hizo acompañar del aplauso unánime entre el público lector y la crítica. Esto significó, en cierto modo, la confirmación de continuidad en un proyecto narrativo que privilegiaba el uso de la imaginación como forma de conocimiento de la realidad social e histórica debido, en mucho, a que las reseñas publicadas en torno a la *novelette* asociaban, sin discusión, ésta con el primer libro de Fuentes, *Los días enmascarados*. Incluso aquella parte que no conocía esta primer obra, puesto que Fuentes, para entonces ya tenía un buen número de títulos publicados –cuya temática, preferentemente, cumplía con la exigencia del nacionalismo a pesar de que su estilo seguía siendo un tanto cuestionado– hacía la mención como si al suprimirla se omitiera, también, un elemento importante en la constitución interna de la obra:

El autor de *Aura* no es como el tenor obsesivo con *Marta*: desde su primer libro – *un tomo de cuentos que el que escribe no conoce*–, Carlos Fuentes ha experimentado por varios caminos. Esta vez emprende lo fantástico (*en la nota de presentación se apunta que ya había tratado ese tema en su primer libro*), y lo hace de mano maestra: desde el primer momento, el lector queda atrapado, sumergido en un mundo donde todo puede ocurrir: *Aura* es –entre otras muchas cosas– el plan de una pesadilla.³³

Eliminado:

Alejandro Higashi sugiere que la aceptación de *Aura* en el ámbito artístico mexicano, que seguía reprochando a algunos escritores su falta de compromiso con la sociedad y la nación, se debió a que “en revistas especializadas aparecieron artículos que comprobaban y ampliaban lo que en un principio eran las intuiciones de una primera recepción”³⁴; por ejemplo, los vínculos directos que *Aura* parecía tener con el canon inglés, francés, e incluso nacional.³⁵ El mismo Fuentes, en “Cómo escribí algunos de mis libros”³⁶, haría muy claras las deudas temáticas y estilísticas que

³² Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 171.

³³ Luis Agüero, “Reseña de *Aura* por Carlos Fuentes”, en *Casa de las Américas*, 15-16 (noviembre de 1962-febrero de 1963), p. 41.

³⁴ Alejandro Higashi, *art. cit.*, p. 75.

³⁵ *Idem.*

³⁶ Carlos Fuentes, “Cómo escribí algunos de mis libros”, en *El mal del tiempo Vol. 1. Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, Alfaguara, México, 1994.

su pequeña obra maestra tenía para con los autores ingleses y franceses, aunque en 1994, durante, una entrevista realizada por Miguel Ángel Quemain, se retractara de haber tomado el modelo narrativo en segunda persona del antinovelista francés Michel Butor:

El *tú* se ha estado usando desde que la poesía es poesía. Desde que leí mis primeros poemas encontré que el poeta se dirigía a un *tú*. ¿Qué cosa inventó Butor? ¿Inventó la poesía? Ni yo ni él inventamos la poesía, el uso del *tú* está presente en toda la poesía que se ha escrito desde los griegos. Por Dios..., es de una banalidad eso, que me da vergüenza contestarle...³⁷

Eliminado:

Vale la pena señalar a este respecto que la gran novedad de *Aura* se concentra, mayoritariamente, en su estructura y mecanismo narrativo. De este modo, Reeve sugiere que, “probably the stylistic feature which proves most astonishing to the reader is the substitution of the second person singular for the usual third or first person as the narrative agent”³⁸; en tanto, Ramón Xirau comenta: “*Aura* has no political or social overtones, no critical intention; it is rather an experiment in the long-short story and has closer affinity with Fuentes’s first published book *Los días enmascarados*, although the latter was mainly influenced by surrealism whilst *Aura* comes closer to the new group of French objectivist novelists [...]”³⁹, quienes practican el uso de la segunda persona del singular, específicamente Michel Butor; e Isabel Fraire considera que en “*Aura*, novela corta, Carlos Fuentes demuestra su dominio de la forma.”⁴⁰

Así como *Los días enmascarados* guarda estrecha relación con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y, en algún momento se le vincula al surrealismo –Ramón Xirau participa de esta opinión–, *Aura* mantiene vasos comunicantes no sólo con su antecesor, sino con una variedad más amplia de autores, tradiciones y movimientos artísticos de vanguardia, entre los cuales la crítica ha distinguido, principalmente, tres: 1) la antinovela francesa, última modalidad de la narrativa

³⁷ Miguel Ángel Quemain, “Memoria y deseo, entrevista con Carlos Fuentes”, en *Quimera*, 120 (1993), *art. cit.*, p. 26.

³⁸ Richard M. Reeve, “Reseña de *Aura*, por Carlos Fuentes”, en *Hispania*, 49 (mayo de 1966), p. 355.

³⁹ Ramón Xirau, “Reseña de *Aura*, por Carlos Fuentes”, en *Books Abroad*, 37 (1963), p. 61.

⁴⁰ Isabel Fraire, “Reseña de *Aura*, por Carlos Fuentes”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 9-10 (septiembre – octubre, 1962), p. 57.

contemporánea que se debate entre el cuento y la novela; 2) el canon inglés representado por Henry James y William Faulkner; y 3) la vena fantástica nacional, específicamente concentrada en un cuento de Alfonso Reyes titulado “La cena”. Con respecto a este último, es interesante observar cómo los propios reseñistas hablan ya de una tradición fantástica anterior a Fuentes, cuando la atención sobre el género surgió justo en el momento de aparecer su primer libro.

1.1.4. Vuelta al fantástico: *Inquieta compañía*.

Con formato: Centrado

Eliminado:

Quizá uno de los libros más esperados durante la primavera del 2004 fue *Inquieta compañía*, última publicación de Carlos Fuentes editada por la firma Alfaguara. El propio Rafael Olea Franco comenta sobre la aparición del mismo: “Por cierto que es obvio el deseo de Fuentes de regresar al relato fantástico, como ha hecho en su más reciente libro: *Inquieta compañía*, el cual ha empezado a circular después de entregada a la imprenta esta investigación; la fajilla promocional con que se anuncia este nuevo libro no deja dudas respecto de su filiación: “El regreso de Carlos Fuentes al relato fantástico”.⁴¹

Pero, de manera precisa, ¿qué *relevancia* tendrá este nuevo libro frente a aquella de que ya gozan textos como *Los días enmascarados* y *Aura*, por no citar los que, sin ser propiamente fantásticos, en función de ciertos rasgos técnicos y estructurales pueden estudiarse dentro del mismo marco genérico que los primeros ~~pienso~~, especialmente, en los estudios que Georgina García-Gutiérrez ha reunido en torno a la colección *Cantar de ciegos* y *Constancia y otras novelas para vírgenes*-. Según se ha visto, líneas antes, cada uno de los libros revisados ha jugado un papel fundamental no sólo en la formación artística del autor, sino en el propio devenir de las letras mexicanas en el momento de sus respectivas apariciones. Así *Los días*

Eliminado: -

⁴¹ *Ibidem*, p. 135.

enmascarados, además de ser ~~significativamente-~~ la obra inaugural de Carlos Fuentes, se nos presenta, enmarcado por el contexto especial que afecta a las letras mexicanas durante 1950, como ejemplo de ruptura y controversia al sugerir la libre práctica de un género impopular; en tanto *Aura* significa la consolidación y aceptación ~~por parte de sus detractores-~~ de dicho género, así como el ingreso en la historia de su creador. Sin embargo, en el caso de *Inquieta compañía*, nos encontramos ante un Carlos Fuentes que ya no tiene la necesidad de luchar por ocupar un sitio en el canon literario –pues, a cuarenta años de publicada *Aura*, está dentro de él-, ni de defender filosofías personales y posturas ideológicas respecto a la libertad técnica de la práctica literaria en México, presentando nuevas propuestas que lo justifiquen en una época en donde la apertura y multiplicidad del texto literario han llegado a límites sorprendentes.

Eliminado: –

Eliminado: –

Quizá sólo el tiempo definirá la respuesta absoluta a esta pregunta. No obstante, y después de una revisión minuciosa del volumen, me atrevo a afirmar que muchas de las obsesiones desarrolladas por el autor en los dos textos que he tomado como muestra de su obra fantástica, vuelven a aparecer en cada uno de los relatos que lo componen. Si bien, el México de 1950 y 1960, ha sido reemplazado por diversos sitios del México que vive entre 1975 y 2003, lo mismo que la base legendaria que suele sustentar a las narraciones fantásticas de Fuentes, aún persiste el uso de determinados esquemas narrativos –como el doble o “enmarcado”, que utiliza en “Chac Mool” y “Tlactocatzine del Jardín de Flandes”- y la reaparición de personajes invariables cuya función es la de permitir que la realidad trastocada por el argumento fantástico produzca el efecto sorpresivo que inmiscuirá al lector en su universo. En esa medida, *Inquieta compañía* se observa como el compendio último, la síntesis de la poética fantástica de Carlos Fuentes adaptada al contexto histórico y social del siglo XXI.

El objetivo del siguiente capítulo guarda estrecha relación con esto último: mostrar cómo la propuesta fantástica de Fuentes, generada en *Los días enmascarados* y confirmada en *Aura*, aparece nuevamente en *Inquieta compañía*, indicando, de ser necesario, las posibles variaciones presentes, principalmente, en uno de los seis que integran el volumen: “El amante del teatro”; esto debido a que, según mi parecer, no sólo es el mejor relato incluido en la colección, sino que, en su conjunto, presenta una especie de síntesis de los temas que tanto obsesionaron al autor (el amor que trasciende las fronteras de la muerte, la muerte misma en sus distintas variedades, el antiheroísmo de los personajes masculinos frente al dominio femenino y la conciencia del individuo como parte de un todo que en muchas ocasiones es amenazante). Para el análisis del cuento preciso, antes, de un repaso a cuatro textos fundamentales en el desarrollo de la poética fantástica de Fuentes: “Chac Mool”; “Tlactocatzine del Jardín de Flandes”; “Por boca de los dioses” -de *Los días enmascarados*- y algunos aspectos de *Aura*. Esto debido a que aún no existen estudios críticos sobre el nuevo libro, aunado a que el objetivo central de este estudio es, como ya he señalado repetidas veces, demostrar la funcionalidad de la poética fantástica de Fuentes en *Inquieta compañía*, siendo esta obra una síntesis de la producción adscrita a dicho género.

1.2. La poética “fantástica” de Carlos Fuentes.

La aceptación de *Aura* y el apabullante éxito de *La muerte de Artemio Cruz*, parecieron ser motivo suficiente para que Carlos Fuentes rompiera los sellos que mantenían apaciguado su ánimo. El propio ambiente intelectual se sintió atraído hacia la magnética personalidad del escritor, dando lugar a que una serie de entrevistas en las que se trataban temas concernientes a su vida y obra comenzaran a circular en los suplementos culturales de los diarios más importantes

Con formato: Centrado

Eliminado:

del país. Fundamental para efectos de este estudio, es la realizada por su cofrade Emmanuel Carballo quien, en la introducción a la misma –publicada en mayo de 1962-, apunta:

En 1954 aparece [su primer libro], *Los días enmascarados*. De entonces acá crece en forma aritmética su bibliografía y su renombre en proporción geométrica. Su trayectoria es sorprendente en uno y otro sentido [literario y político]: constituye entre nosotros un “caso único”. La fama no lo anula como escritor, ni como hombre lo torna conformista: lo centra, le permite descubrirse a sí mismo.⁴²

Es en ese preciso momento que el fenómeno Carlos Fuentes nace. La entrevista de Carballo tiene por virtud el ser testimonio directo del proceso embrionario y evolutivo de un escritor que, posiblemente, se vislumbró a sí mismo, personaje protagonista de la vanguardia literaria en los 50's, mucho antes de llegar a serlo en verdad. Ya desde este primer acercamiento a su obra, el propio Fuentes determina la forma en la que la crítica ha de interpretar su proyecto artístico en relación directa con su vida. Al hablar de la importancia y continuidad que algunos temas desarrollados en *Los días enmascarados* tuvieron para su producción posterior, lo primero que encontramos es la referencia directa a inquietudes presentes desde la infancia, descritas, por supuesto, desde la evidente madurez intelectual que ha alcanzado para entonces, pero inevitablemente ligadas a su situación familiar y al cuestionamiento que siempre se hizo sobre su lugar de origen y consecuente formación básica, pues, al menos hasta 1988 “circulaban dos versiones sobre su nacimiento, ambas con pruebas documentales”⁴³, y debido a las cuales había sido blanco “de ataques personales y frecuentes críticas que desde el comienzo de su carrera le echaban en cara su “extranjería” [...] Cierta xenofobia y un “nacionalismo” muy particular [que le quitaban el derecho] a criticar los logros de la Revolución Mexicana en sus obras”⁴⁴.

Eliminado:

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

⁴² Emmanuel Carballo, “Conversación con Carlos Fuentes”, en *La Cultura en México*, 14 (23 de mayo de 1962), p. V.

⁴³ Georgina García Gutiérrez, art. cit., p. 17.

⁴⁴ *Idem*.

Siguiendo a Carballo, descubrimos que la esencia fantástica de Fuentes procede de sus lecturas infantiles, mismas que van, preferentemente, de Robert Louis Stevenson a Edgar Allan Poe. Nuestro escritor se siente intensamente atraído por algo que él llama “el mundo de la segunda realidad”⁴⁵; para él y por él habrá de afinar todos sus sentidos, puesto que tiene la firme convicción de que “detrás de la apariencia de las cosas [existe] *una realidad más tangible*, más real que la realidad evidente de todos los días”⁴⁶. Dicha “realidad” es la que conforma su universo artístico, la que define su personalidad y rige sus líneas de conocimiento:

Si se siguen las correspondencias reales aunque invisibles que existen entre las cosas, se llega a un mundo que en apariencia también es fantástico. No hay una construcción lógica de la primer realidad, tal como se presenta en la vida. Por el contrario, es irracional y sólo un esfuerzo intelectual, lógico, le da a esa realidad una semblanza comprensible. La vida cotidiana no está ordenada lógica ni intelectualmente. Entonces, el colocar uno al lado del otro, elementos de la realidad en apariencia no ligados entre sí crea la fantasía [...] La fantasía es una realidad cotidiana más evidente que la realidad creada, que es la realidad que construimos mentalmente y que nos permite vivir, nos permite abandonar esa irreductibilidad lógica de lo dado.⁴⁷

En épocas más recientes, Georgina García -Gutiérrez señala que “[...] en la poética y en la estética de Fuentes, pueden detectarse innumerables fundamentos en lo fantástico, no sólo porque así se inició como narrador, sino porque en la teoría de lo fantástico se basa gran parte de la problemática que le inquieta en términos de la creación literaria [...]”⁴⁸. Así parece confirmarlo el artículo que publica en abril del 63’, a la sazón de un discurso emitido por el entonces dirigente ruso Jruschov, donde se recrimina la libertad con que los nuevos artistas europeos se conducen, en un momento donde lo verdaderamente importante es el progreso a través de la unidad nacional y la educación de las masas.

Eliminado:

⁴⁵ Emmanuel Carballo, art. cit., p. V.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Georgina García -Gutiérrez, art. cit., p. 23.

Fuentes cree que la transformación de las estructuras socioeconómicas de un país “marca a su vez una transformación de las estructuras mentales.”⁴⁹ Él parte del “hecho” en que se ha convertido la URSS concluido el régimen stalinista: una nación que despierta al avance tecnológico y cultural modernos para perfilarse, rápidamente como potencia europea y mundial. Concuerda con los intelectuales de su país, en que la educación de las masas es vital para alcanzar ese desarrollo, y que en el esfuerzo no sólo el Estado, sino también artistas e intelectuales deben participar activamente. Sin embargo escapa a su entendimiento la imposición de límites del discurso oficial -aún el de las más avanzadas naciones-, cuando de creación artística se trata:

Tal es la gran paradoja: una nación entera asciende a la cultura, pero los frutos últimos de la cultura, la creación literaria y artística, son objeto de sospecha, cuando no de represión.⁵⁰

El motivo de dichos límites, nuevamente, es el desapego que manifiesta el arte moderno de la realidad, de la “verdad” histórica. Según Fuentes, ello es sólo consecuencia lógica del progreso:

Se trata de un discurso viejo, negativo, inútil. Viejo, porque refleja –como todo lo viejo– un temor que, si políticamente pudo justificarse en el momento de debilidad soviética y de acoso imperialista, resulta grotesco en 1963, cuando la Unión Soviética es una de las dos grandes potencias mundiales. Inútil, porque Jruschov, como buen marxista, debe saber que la vida social se desarrolla con caracteres irreversibles y dialécticos: la aparición de una nueva generación de artistas y escritores soviéticos es resultado del desarrollo social dentro de la URSS, no ha nacido por generación espontánea.⁵¹

La atmósfera caótica del medio siglo fundamenta en cierta medida la actitud subversiva del artista. Si el arte es también una forma de conocimiento, y su objeto de estudio, la realidad, ha cambiado sus patrones tradicionales, es apenas justo que también los medios –los instrumentos– para llegar a ella se modifiquen. Para Fuentes, la comunión entre los movimientos artísticos y

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

Con formato: Sangría:
Primera línea: 0 cm

⁴⁹ Carlos Fuentes, “Una visión revolucionaria de la sociedad sólo puede expresarse mediante formas revolucionarias del arte”, en *La Cultura en México*, 60 (10 de abril de 1963), p. II.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

filosóficos del mundo, el encuentro cultural, significan un medio de obtención de esos instrumentos. Al mismo tiempo, su concepto de realidad y de “verdad” está vinculado con el conocimiento que produce, en sí misma, la obra de arte:

¿Qué significa ser “realista”? Jan Kott dice que la medida del realismo es la verdad objetiva de la obra de arte. Y esa verdad es la comprensión del proceso histórico en sus contradicciones y devenir, es la verdad sobre el hombre que crea la historia, verdad moral y psicológica [...] ¿Existe o no una *verdad* –en consecuencia, una realidad– en los laberintos fantásticos de Poe, Hoffman o Stevenson?⁵²

Eliminado:

La realidad que vive Fuentes en América Latina, es aún más compleja que cualquier otra. En *La nueva novela hispanoamericana*, se plantea el problema del hombre civilizado que vive una modernidad nostálgica, en donde la contradicción se acentúa “porque detrás de la fachada relumbrona de las ciudades permanecían, inmutables, la selva y la montaña, con sus indios de carga, sus mineros devorados por la silicosis, sus mujeres mascando coca; sus niños muertos, sus jóvenes iletrados, sus prostíbulos verdes”⁵³. En consecuencia lógica, el intelectual que vive en un ambiente semejante “queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea, [obligándose] a radicalizar su obra no sólo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado”⁵⁴. En función de lo anterior, Fuentes no considera que el modelo narrativo realista que tanto han defendido los nacionalistas sea suficiente para explicar el sentimiento que embarga a los intelectuales hispanoamericanos. Es aquí donde vuelve a aparecer el tema de la “libertad” planteado a lo largo de sus obras. En *Geografía de la novela*, señala que:

[...] realismo, nacionalismo y compromiso pasaron por una crítica radical en México e Hispanoamérica más que en otras partes. Y ello por varios motivos. No sólo se habían erigido en dogmas. Como tales, nos habían demostrado su esterilidad poética. No tardarían en demostrar, también, su engaño político. La exigencia de una sola realidad, una sola versión de la nacionalidad o una sola verdad política, hacían imposible una novela que ofreciese las versiones alternativas, críticas, imaginativas, poéticas, portadas no por el Estado, los medios de comunicación o los partidos políticos (y los ideólogos de

⁵² *Ibidem*, p. III.

⁵³ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 29.

⁵⁴ *Idem*.

los tres), sino por una cultura nacional que aquéllos pretendían en los años cincuenta (y aún hoy) definir en su propio provecho.⁵⁵

Eliminado:

Es en este contexto que el encuentro de Fuentes con Octavio Paz y la subsiguiente asimilación de su poética y filosofía sobre el carácter doble del mexicano, adquiere no sólo un nuevo sentido, sino que termina por afirmarse como uno de los principales conflictos reflejados en toda su obra posterior. “Paz –recuerda Fuentes– realizaba un supremo esfuerzo intelectual por asimilar el pasado de México con relevancia poética, separando los valores vivos de los muertos y encontrando el contexto humano del particularismo mexicano”⁵⁶. A través de él “uno de los pocos mexicanos realmente abiertos al diálogo”⁵⁷, el joven Fuentes dirige su entusiasmo por la literatura fantástica norteamericana hacia una rama más específica: la novela gótica y las narraciones de lo sobrenatural: “en la intuición de un gran correlato romántico, no el del falso romanticismo sentimental sino el del *descubrimiento de la mitad oculta* por la convención burguesa, la mitad del sueño, de la noche, de la pasión, que describe un gran arco de Kierkegaard, Novalis, Poe, Gustave Moreau y Baudelaire al expresionismo y al surrealismo.”⁵⁸

Actualmente, algunos críticos creen que la estructura básica de los relatos fantásticos “Tlactocatzine del jardín de Flandes” y *Aura*, procede de la novela gótica. Asimismo, en la entrevista de Carballo, Fuentes confiesa que entre ambas existe un vínculo temático importante: el del “pasado como nostalgia, como espíritu que actúa sobre el presente e influye en sus proporciones y texturas”⁵⁹. Dichas cuestiones serán tratadas en la segunda parte de este estudio. He querido señalarlas sólo como muestra de los alcances que la obra y el pensamiento de Octavio Paz tuvieron en sus propios textos. Sin embargo, a ambas subyace la visión que Fuentes tiene

⁵⁵ Carlos Fuentes, “¿Ha muerto la novela?”, en *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 23.

⁵⁶ Carlos Fuentes, “Radiografía...”, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Emmanuel Carballo, “Conversación...”, *art. cit.*, p. V.

respecto el modelo narrativo tradicional, en donde la verdad de las realidades trazadas por la ficción es producto, exclusivamente, de la mirada y la voz masculinas, y al cual él se opone, dando vida a una serie de “brujas” omniscientes que constituyen la esencia creadora y generadora del *deseo*, eje fundamental en su poética.

Esto último aparece detallado en el texto autobiográfico “Cómo escribí algunos de mis libros”⁶⁰ En él, Fuentes habla de la composición de *Aura*, sin embargo, su exposición adolece del orden cronológico que se esperaría en el “inventario” de la serie de experiencias que motivaron la redacción del manuscrito y, después, las que terminaron por definirlo. En el momento de su aparición, *Aura* tenía ya veintidós años circulando, con gran fortuna, por el mercado editorial mexicano. La anécdota se elaboró en 1981, según datos proporcionados por el mismo autor.

A lo anterior se suman otros factores, uno es el de la forma. Revestido con un lenguaje sumamente poético, “Cómo escribí algunos de mis libros” termina siendo un cuento más, una variante de *Aura* en donde —y aquí entra el segundo factor— tres entes perdidos se van moldeando el uno al otro, adquiriendo, a la larga, plena conciencia de sí, dominando el papel que a cada uno la ha tocado interpretar en la comedia de las casualidades. El personaje central es una muchacha de veinte años más su recuerdo y su presentimiento:

En esa sucesión casi instantánea de momentos, la muchacha que yo recordaba de catorce años y que ahora tenía veinte sufrió las mismas transformaciones que la luz convocada a través de los cristales de las ventanas, ese umbral entre la sala y la recámara se convirtió en el umbral entre todas las edades de la muchacha, la luz que luchó contra las nubes también luchó contra su carne, la tomó, la dibujó, le otorgó años de sombra, le esculpió *una muerte en la mirada*, le arrancó la sonrisa de los labios, le languideció la cabellera con la tristeza flotante de la locura: era otra, fue otra, no la que será sino, la que, siempre, está siendo [...] ⁶¹;

más la luz parisina, y más su reflejo en el gran espejo que es la ciudad:

⁶⁰ Carlos Fuentes, “Cómo escribí algunos de mis libros”, en *El mal del tiempo*, Vol. I. *Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, Alfaguara, México, 1994, pp. 277-293.

⁶¹ *Ibidem*, p. 277.

Yo creo que los espejos de País, más que contener una ilusión que les sea propia, son a su vez reflejos de algo más intangible: la luz de la ciudad [...]. El segundo espacio, la segunda persona –la otra- en el espejo no nace allí, sino que viene de la luz...⁶²

Eliminado:

El segundo personaje es un hombre, el propio escritor atrapado en una casa de la colonia del Valle, México, bebiendo mientras habla de Quevedo con el cineasta aragonés Luis Buñuel. Dos imágenes superpuestas accidentalmente provocan el nacimiento de la otra voz dentro del escritor: Buñuel camina frente a su retrato de hace veinte años, pensando en la mejor forma de manipular un cuadro de Géricault: “Porque Tú eres Otro [...]”⁶³

El tercer personaje es una fusión milenaria de brujas y cortesanas, nacidas en dos tradiciones: la oriental y la occidental. Un desconcierto total de personas, tiempos y espacios reflejado en la voz de María Callas al final de *La Traviata*: dejó de esperanza, renacimiento, muerte, juventud y locura:

Aún nació en ese instante en el que María Callas identificó en la voz de una sola mujer la juventud y la vejez, la vida y la muerte, inseparables, convocándose las unas a las otras, las cuatro, al cabo, juventud, vejez, vida, muerte, nombres de mujer.⁶⁴

Eliminado:

Al ubicar los rasgos más característicos del texto, nos damos cuenta de que éstos son aplicables no sólo en el caso de *Aura*, sino que forman parte de una poética que Fuentes va desarrollando en casi todos sus libros, no únicamente los de corte fantástico, también aquellos que perfectamente podemos denominar realistas: *La muerte de Artemio Cruz*, o *La frontera de cristal*, son un buen ejemplo de ello. Es por eso que decidí hacer un listado de dichos rasgos para, de este modo, avanzar un poco más en el conocimiento de la postura y poética del autor, en el presupuesto de que en los relatos fantásticos de Fuentes se concentran la mayor parte de los temas que constituyen su obra. Así, en “Cómo escribí algunos de mis libros”, tenemos que:

⁶² *Idem*.

⁶³ *Ibidem*, p. 279.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 286.

- 1) La conciencia del *otro* se sustenta en un principio de luminosidad y reflejo, mismo que puede interpretarse como un estado catártico en el que el “yo” se desdobra y adquiere la capacidad, casi instantánea, de encontrarse a sí mismo, de hablarse y desearse. Este sentimiento de otredad, manifestado lingüísticamente en el empleo de la segunda persona del singular, sin embargo, no es totalmente reflexivo ni, en definitiva, profundo. Se trata del ingreso a una especie de *hipnosis*, durante la cual, el sujeto, el yo, no es capaz de ver otra cosa que su propia figura –que en ese momento ha dejado de ser suya-, el tú, y se desconoce de tal forma que, en lo sucesivo ya no será sólo él, sino también el otro.
- 2) Hay una disposición singular a convocar, en uno solo, distintos planos temporales y espaciales. Fuentes asocia la noción que tiene de los espejos y la luz parisinos (luminosidad y reflejo) con el vistazo rápido al contexto histórico que le rodea en ese momento, y los traduce –en la ficción- en tiempos y espacios diferentes (París –siglo XIX; México – época actual, 1961). Si pensáramos en una línea de tiempo distinta de la que, ordinariamente conocemos (pasado – presente – futuro), más cercana, por ejemplo, a una espiral, esta transposición de tiempos, lugares y personas sería mucho más fácil de comprender. Es un asunto plástico y sonoro ~~casi psico~~fónico. La imagen de Buñuel frente a su retrato de hace veinte años y la voz de María Callas en la plenitud de su carrera interpretando a una vieja loca y decrepita, son parte de esa (re)flexión de la espiral de tiempo sobre sí misma, en un movimiento de rebote donde la posibilidad de que dos acontecimientos concluidos susciten uno nuevo, depende tan sólo de un segundo de estatismo. La nueva historia nacerá antes de que la espiral torne hacia abajo, forzada por la gravedad.

Eliminado: –

Eliminado: t

3) Fuentes comprende a fuerza de reproducir las palabras de Buñuel, que sólo existe un ojo capaz de capturar ese momento –el de la espiral a punto de volver a su postura inicial- y darle, en su inmovilidad, una dinámica que se convierta en voz y en verbo escritos, una sensación de tiempo que transcurre. Éste, el ojo, es el verdadero monstruo. Cual Polifemo del siglo XX, la cámara cinematográfica atrapa a los personajes en su lente y los obliga a repetirse una y otra vez y, por obra del montaje, los traslada a través del tiempo y el espacio sin que lleguen a sufrir modificaciones fundamentales. Nada, en absoluto, podrá escapar a su mirada de espejo.

4) Para Fuentes la originalidad parece ser un asunto de préstamo e intercambio entre escritores, artistas y pensadores adscritos a diversas culturas, vivos o muertos:

Gran ventaja del tiempo: el supuesto autor deja de serlo, se convierte en representante de quien firmó el libro, lo hizo publicar, lo cobró (y sigue cobrando) las regalías. Pero el libro fue escrito –siempre lo fue, siempre lo es- por otros.⁶⁵

Lo que nos habla de un principio de *intertextualidad y reactualización* de historias aparentemente olvidadas, que se van sucediendo unas a las otras para formar parte de algo que Bajtín llamó “el gran libro”.

Eliminado:

Finalmente. ¿Es, entonces, Carlos Fuentes, un escritor original o no? Según he tratado de reflejar en las líneas anteriores, la originalidad de Fuentes es un hecho que depende del estado general de las letras mexicanas en el momento en que él empieza a publicar sus libros. Es original porque, tomando los instrumentos de comprensión de la realidad histórica creados por los grandes artistas, pensadores, novelistas y cuentistas de ruptura –Kafka, Poe, Hoffman, Stevenson, Joyce, Faulkner, Dostoievski, Beckett, Brecht, entre otros- *revitaliza* una modalidad narrativa que, no obstante su naturaleza, se nutre de la historia y la realidad del país: la fantástica y, al mismo

Eliminado:

⁶⁵ *Ibidem*, p. 278.

tiempo, sugiere la internacionalización de la cultura, no en un sentido de subordinación a los sistemas sociales de primer mundo, sino de nutrido intercambio dialéctico. Sin embargo, y ya justificado el móvil de los préstamos ideológicos y estilísticos provenientes de numerosos autores –europeos, sobre todo- y numerosos géneros, no se ocupa de modificar sustancialmente éstos, sino, por el contrario, se apeg a sin dificultad a las exigencias técnicas de la literatura universal. Así lo demuestra Rafael Olea Franco en el análisis que hace del cuento “Chac Mool”, perteneciente a *Los días enmascarados*, y cuyo objetivo es demostrar la existencia de una verdadera tradición fantástica en México, misma en la cual la obra de Carlos Fuentes ocupa un sitio importante.⁶⁶

⁶⁶ El estudio de Rafael Olea Franco es importante, fundamentalmente, porque se trata de un trabajo ensayístico, de reciente publicación, que busca demostrar, basándose en puntos estratégicos presentes en la historia de la literatura mexicana, la existencia y continuidad de una vena fantástica en México, dotada de rasgos propios como son el discurso sobre la historia del país y el uso de la mitología vernácula en la configuración de los relatos. Uno de esos puntos estratégicos, o mejor dicho, eslabones, es el conformado por el trabajo de Carlos Fuentes que, según palabras del ensayista, “constituye una de las mejores expresiones de *lo fantástico clásico* en el siglo XX, además de ligarse con el fondo legendario decimonónico. Mas allá de que ese volumen [*Los días enmascarados*] suscita el interés crítico por su gran nivel literario, merece un lugar privilegiado en nuestra cultura debido a que su primera recepción crítica es central para la consolidación del género en México [...]”. Ver, Rafael Olea Franco, *op. cit.*, p. 17.

CAPÍTULO II: TRES ASPECTOS DE LA POÉTICA FANTÁSTICA DE CARLOS FUENTES EN *LOS DÍAS ENMASCARADOS*, *AURA* Y “EL AMANTE DEL TEATRO”

2.1. Introducción

Los estudios formales sobre la obra de Fuentes parecen comenzar en fechas posteriores a la publicación de *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*. Entonces, Carlos Fuentes, aunque polémico, continúa en la lista de los escritores incipientes, es decir, no se ha consolidado como autor de renombre. A pesar de que, para 1965, su obra es ya una significativa lista de relatos y novelas que, de algún modo, han conmocionado tanto al público lector de habla hispana como al norteamericano, nos encontramos con un abundante catálogo reseñístico⁶⁶, comentarios breves y poco profundos a sus novelas o relatos, en diarios culturales de

⁶⁶ Una muestra perfectamente estructurada de los numerosos comentarios que se hicieron a las obras de Fuentes, desde la aparición de *Los días enmascarados* hasta la publicación de *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, podemos encontrarla en el estudio de Alejandro Higashi, “Fiesta mexicana: primera recepción de *Aura*”, en *Signos Literarios y Lingüísticos* I, 1 (1999), pp. 66-87. En el mismo estudio, el autor sugiere que a partir de las asociaciones hechas por los reseñistas, en torno a la estructura narrativa de ambas novelas, “la inserción de *Aura* en estos cánones fuertes [los de las novelas mundialmente consagradas] se consolidó con el apoyo de la crítica académica –ya no sólo para un público local; lo global también estaba en juego. En revistas especializadas aparecieron artículos que comprobaban y ampliaban lo que en un principio eran las intuiciones de una primera recepción. Los estudios de las fuentes comprobaron que, en efecto, la novela podía vincularse sin problema al canon inglés –*The Aspern Papers* y *A Rose for Emily*– (Albán de Viqueira [“Estudio de las fuentes de *Aura* de Carlos Fuentes”, *Comunidad* 2, (agosto 1967)]; López Landeira [“*Aura*, *The Aspern Papers*, *A Rose for Emily*: A Literary Relationship”, *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, 3 (1975)]; Kadir [“Another Sense of the Past: Henry James’ *The Aspern Papers* and Carlos Fuentes’ *Aura*”, *Revue de Littérature Comparée*, 50 (1976)]; Bovi-Guerra [“Henry James y Carlos Fuentes: dos cuentos, paralelos y bifurcaciones”, *Estudios de historia, literatura y arte hispánicos ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, 1977]) o al francés –significativamente *La sorcière* de Michelet– (Albán de Viqueira; García de Aldridge [“Fuentes y la Edad Media”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 4 (1975)]; Lourdes Rojas [“En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*”, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, 1988]) [...] Otro modo disimulado de esta inserción, sólo en apariencia menos importante, fue el estudio inmanentista de mecanismos narrativos. El uso de la segunda persona del singular –y su relación automática con *La modification* de Butor– (Ynduráin [“La novela desde la segunda persona, análisis estructural”, *Clásicos modernos*, 1969]; Reeve [“Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio”, *Homenaje a Carlos Fuentes*, 1971]), el manejo del tiempo y el espacio narrativos (Bejel y Baudin [“*Aura* de Fuentes: la liberación de los espacios simultáneos”, *Hispanic Review*, 46 (1978)]; Nelson Rojas [“Time and Tense in Carlos Fuentes’ *Aura*”, *Hispania*, 61 (1978)]), el doble (Otero [“La estética del doble en *Aura*, de Carlos Fuentes”, *Explicación de Textos Literarios*, 5 (1976)]; Sharfer [“The Development of the Double in Selected Works of Carlos Fuentes”, *Mester*, 6 (1977)]) estudios estilísticos (Standish [“Intention and Technique in Fuentes’ *Aura*”, *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 6 (1980)]; Saludes [“Correspondencia entre tema y estilo en *Aura*”, *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, 1988]), psicoanalíticos (Callan [“The Jungian Basis of Carlos Fuentes’ *Aura*”, *Kentucky Romance Quarterly*, 18 (1971); Collete [“La fase del espejo, lo simbólico y lo imaginario en la novela *Aura* de Carlos Fuentes”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (1995)]), etc., fueron constantes del estudio inmanentista que clausuraron el contexto de producción y difusión para ocuparse de los mecanismos formales como si, más allá del contenido, privara una sinuosa voluntad formal carente de trasfondo”. (pp. 75-76). Los agregados son míos.

circulación nacional y boletines especializados de origen extranjero, a los que se suman una serie de entrevistas en donde el autor defiende los puntos de su poética que más controversia han causado hasta el momento: el tratamiento “imaginativo” de la historia de México, su rechazo a una forma de representación literaria que vuelve al realismo burgués del siglo XIX, y el uso de técnicas narrativas de vanguardia y mitos tomados, evidentemente, de la tradición europea, lo que implicaba para el intelectual mexicano un distanciamiento absoluto de las formas culturales propias, mismas con las que debía comprometerse enalteciéndolas, no *mixturizándolas*. Llama la atención, incluso, el hecho de que algunos de estos reseñistas desconozcan su primer libro⁶⁷, cuando sólo han transcurrido ocho años.⁶⁸ El éxito de *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, parece dejar de lado lo que el mismo Fuentes considera el “semillero” temático de sus obras posteriores, de modo que la obra crítica más completa y cercana a *Los días enmascarados*, es la presentada por Georgina García Gutiérrez en 1981: *Los disfraces: La obra mestiza de Carlos Fuentes*.⁶⁹

El libro de García Gutiérrez es primordial para el presente estudio en diversos aspectos: en primer lugar es el único que dedica un análisis profundo y bien equilibrado a cada uno de los cuentos que componen la colección *Los días enmascarados*, con miras a descubrir en ellos los puntos más importantes en que se basa la poética general de Carlos Fuentes: una poética de la imaginación, la antihistoria, la dualidad y el mito. En segundo

⁶⁷ Ver Luis Agüero, “Reseña de *Aura* por Carlos Fuentes”, en *Casa de las Américas*, 15-16 (noviembre de 1962-febrero de 1963), p. 41. La referencia ya está en el primer capítulo de este trabajo (p. 12).

⁶⁸ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México - CONARTE Nuevo León, México, 2004. Para Rafael Olea Franco, esto se debe a la naturaleza prolífica de Fuentes, sin embargo el hecho no deviene en rasgos propiamente positivos, ya que “puede implicar dos facetas encontradas: por un lado, la virtualidad casi proteica de llegar a un número creciente de nuevas generaciones de lectores, pero, por otro, el riesgo de provocar (de forma involuntaria, claro está) que los receptores se formen una visión fragmentaria de su obra, derivada de un conocimiento parcial de ella que privilegia la lectura de la producción más reciente en detrimento de la obra completa”. (p. 135).

⁶⁹ Georgina García Gutiérrez, *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, México, 1981. Esto no significa que, anteriormente, no hayan existido comentarios críticos en torno a *Los días enmascarados*. Como la misma autora señala en la introducción al primer capítulo, abundaban las referencias a los relatos que componen el volumen en estudios que abarcan todo lo publicado por Fuentes hasta aquél momento, según se observa en los trabajos de Richard M. Reeve, Gloria Durán, Luis Harss y Bárbara Dohmann: “[...] ninguno ha enseñado, hasta donde yo sé, cómo y en qué sentidos puede afirmarse la importancia prioritaria de ese libro respecto a los que le siguen”. (p. 18).

lugar, todo ello se hace desde la perspectiva de un Fuentes que es, ante todo, escritor de relatos fantásticos. García Gutiérrez esclarece, con su análisis, el vasto entramado de conexiones que el escritor va tejiendo entre los relatos que forman la colección, y textos posteriores (*La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Gringo viejo*, entre otros), dejando ver que, para Fuentes, la práctica del cuento va más allá del simple muestrario genérico, siendo el espacio en donde experimenta las técnicas narrativas y las caracterizaciones que dibujará con mayor amplitud y precisión en sus novelas. Asimismo, las posibilidades que le otorgan los asuntos maravillosos y fantásticos concuerdan inmejorablemente con la idea que tiene de la realidad, misma que aplica en lo que él llama la nueva novela hispanoamericana, y con su “tendencia a la ruptura o renovación”⁷⁰ de tradiciones literarias establecidas.

Las cuatro secciones que componen el libro están destinadas a delimitar los campos de acción más comunes en la escritura de Fuentes: “El caleidoscopio de lo mexicano”, “El jeroglífico cosmopolita”, “El espejismo y la máscara de espejos” y “Lo oculto y lo aparente”. Los dos primeros condensan el sentido básico de *Los días enmascarados*, en tanto el tercero se aboca al análisis de *Aura* como obra que aporta elementos nuevos a los ya vistos en *Los días...*, y en virtud de su naturaleza genealógica, como heredera inmediata de esquemas ya planteados. La cuarta sección es una especie de síntesis que abarca el sentido último de las metáforas propuestas en ambos libros, en donde subyace la idea del autor sobre una realidad que es siempre doble, a pesar de los rasgos definitivos con que parece llegar ante nosotros.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 12.

2.2. El esquema narrativo doble: “Chac Mool” y “Tlactocatzine del jardín de Flandes”

Para García Gutiérrez, la nota lúdica, característica en Fuentes, inicia desde el título con que bautiza su libro: *Los días enmascarados*, de cuya descripción tipográfica se obtienen guías de lectura que apuntan a *la cualidad doble* de, por lo menos, dos relatos, significativamente, los mejores que incluye la colección. En el mismo se observan más rasgos propios del escritor: su tendencia a hacer coincidir su arte con el de otros, a establecer vínculos entre el propio acto creativo y tradiciones artísticas anteriores –y contemporáneas, como sucede con las referencias a Luis Buñuel y Octavio Paz que definen parte del trasfondo tanto en *Los días enmascarados* como en *Aura*– pertenecientes a la cultura mexicana o la universal, dejando ver un trabajo que nace a partir de numerosas influencias, y que más tarde hallará un sentido absoluto en función de los parentescos que, indistintamente, va estableciendo durante su trayectoria evolutiva. Así, el sentido de la nominación “días enmascarados” y su disposición tipográfica en la portada original⁷¹ –que, de acuerdo con la autora, se acerca mucho al haikú– se encuentra automáticamente ligado al poema “El ídolo en el atrio” de Juan José Tablada:

Quizá, el parentesco con ciertos temas, imágenes, e intereses de Tablada y Fuentes muestre la manera en que la obra de éste se imbrica, desde que inicia su carrera de escritor, con la cultura mexicana. Si la influencia más obvia y comprensible (porque pertenece a la generación literaria inmediatamente anterior) es la de Octavio Paz, influencia por él mismo reconocida, es muy importante captar cómo, a través de la transformación personal de la escritura de este poeta, le llegan directrices sobre lo que es rescatable de la literatura mexicana. Así, indirectamente, Tablada puede considerarse como uno de los sustratos de las lecturas de Fuentes, por lo cual ideas comunes se plasman en obras que, puede decirse, no tienen ninguna relación.⁷²

⁷¹ Sobre el detalle de la portada, la autora comenta: “En la primera edición de *Los días enmascarados* la portada destaca la relevancia del cuento sobre el dios maya de la lluvia por medio de la viñeta con su estatua, en la cual el cuerpo de un hombre se recuesta y contrapone. La figura de piedra del Chac Mool y la del hombre adoptan actitudes similares, y facciones y expresión también son muy semejantes. Esa afinidad forma visualmente una unidad dual que el dibujo expresa en una interpretación muy aguda del cuento. Es decir, la dualidad a la que alude la viñeta se da tanto en el cuento “Chac Mool” como en casi todos en *Los días enmascarados*, pero lo que aquí quiero subrayar es que también topográficamente se la señala; viñeta y título redondean varios elementos que son primordiales en la colección.”. *Ibidem*, p. 19.

⁷² *Ibidem*, p. 21.

Vayamos al cuento. En “Chac Mool”, la predilección de Fuentes por los modelos narrativos dobles –o, más propiamente, “enmarcados”-, otorga un sentido mucho más amplio a lo ya sugerido en el título. *Dos voces conducen el relato*: la del actor principal⁷³, Filiberto, y la del amigo que transporta su cadáver desde Acapulco hasta la ciudad de México. La narración de Filiberto, sin embargo, no aparece de modo directo. Ésta inicia en el momento en que su amigo decide leer su diario, para tratar de explicarse un poco la actitud del actor principal, semanas antes de ocurrido el evento que lo arrancó de su cotidianeidad, y que, invariablemente, califica de “suicidio”. Durante la lectura, el amigo intercala algunos comentarios, y éstos develan que, a pesar de conocer el origen de la “locura” y muerte de Filiberto (cuya narración, por otra parte, ha cumplido al pie con todas las etapas que exige la configuración de un relato fantástico, siendo aceptadas como parte de la realidad transgredida, las normas de su mundo oscuro, disfrazado, violento⁷⁴), él se niega a creer en las razones expuestas por el actor principal y busca racionalizar lo leído, exponiéndolo en

⁷³ García Gutiérrez recurre a la definición de Ducrot y Todorov para referirse a los personajes y al narrador, quien “no es otra cosa que un locutor imaginario reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él” (p. 23). Debido a que mi intención no es, por ahora, cuestionar la metodología empleada para el análisis de los textos, sino obtener líneas de estudio sobre las cuales puedan revisarse los últimos cuentos publicados por Fuentes –a saber, los que componen la colección *Inquieta compañía*-, seguiré empleando la terminología original de la autora.

⁷⁴ Rafael Olea Franco resume en cinco puntos estas normas: “1) [El texto fantástico] posee una codificación de carácter realista [...], en donde los personajes de ficción conviven en un mundo familiar y cognoscible para ellos: es decir, trabaja en parte desde una verosimilitud realista; 2) Incluye en su trama un hecho insólito, en apariencia sobrenatural, que rompe con la confiada cosmovisión inicial de los personajes, ya que no se rige o puede explicar mediante ella; 3) Está escrito mediante una serie de *recursos indiciales* que preparan el clímax del relato, es decir, la irrupción del acontecimiento extraño, cuya naturaleza específica debe ser ocultada con sabiduría casi hasta el final por parte del narrador, quien quiera que éste sea (es decir, participe o no en la trama); 4) En un plano profundo, una obra fantástica se funda con una intencionalidad desestabilizadora, pues pretende socavar los postulados de la lógica causal y racional que regulan la vida de los personajes; para ello recurre a una lógica de la conjunción que sustituye a la lógica de la disyunción con la que en principio ellos explican los fenómenos de su entorno; y 5) En cuanto al universo físico de los lectores reales, el texto cuestiona en diversos niveles la cosmovisión o ideología vigente en el momento de su enunciación; no obstante no se propone la sustitución plena y absoluta del paradigma previo por uno nuevo, puesto que ello convertiría al género en una serie de textos cerrados en su significación e intencionalidad”. Rafael Olea Franco, *op. cit.*, pp. 71-72. Si he decidido remitirme a ellas, en lugar de revisar una a una las consideraciones hechas por Todorov en lo relacionado a la disposición estructural del relato fantástico es porque, según explico en el primer capítulo de este trabajo, Olea Franco se ha dado a la tarea de mostrar cómo la vena fantástica producida en México se apega, indiscutiblemente, a los postulados genéricos establecidos en el estudio de Todorov, por una parte, y por otra, cómo la propia obra de Carlos Fuentes lleva a una consolidación del género fantástico en nuestro país, siguiendo las *reglas clásicas* –por decir de algún modo– del texto fantástico y adaptándolas a los mitos propios de nuestra cultura prehispánica, como es el caso de “Chac Mool”, texto que, además, sirve a Olea Franco para demostrar parte de su tesis.

un tono de abierta ironía. Debido a ello, las dos versiones de la misma historia no adquieren unidad por sí solas. Es necesaria la intervención final y definitiva del elemento desestabilizante para que ambas formen parte de una misma cosa. Cuando el amigo llega con el cadáver de Filiberto es recibido por Chac, la estatua del dios de la lluvia degradada en hombre. Entonces, ambos lectores, el amigo y quien ha seguido la historia desde el principio, son capaces de aceptar la verdad de hechos insólitos ocurridos en el pasado que, a través de la lectura del diario y la encarnación definitiva de lo sobrenatural, son traídos al presente generando la disolución de espacios y tiempos pertenecientes a universos y realidades naturalmente opuestas:

El impacto final, propio de un cuento fantástico, se logra con la sorpresa del encuentro [entre Chac y el amigo], y el diálogo sirve para rematarlo formalmente. De esta manera, la conversación sintetiza lo que ocurrió, eslabona todos los niveles de “Chac Mool” y, junto con la presencia del dios maya, revierte el sentido del cuento a lo simbólico.⁷⁵

Otra modalidad de los esquemas duales de Fuentes, podemos encontrarla en el *entramado intertextual* que el autor va diseñando a través de los enunciados que componen un relato de estructura, aparentemente, simple. Dice García Gutiérrez, a propósito de la estructura narrativa de “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”:

“Tlactocatzine, del jardín de Flandes” permite que se lo descomponga en una narración, elemento fundamental, y varios enunciados incluidos en ella por medio del procedimiento de la citación textual. Entre todos los componentes hay vínculos y relaciones que los unen no sólo por la incorporación de palabras ajenas a las del narrador, sino porque éstas, *las intervenciones verbales de los actores que no ejercitan la función narrativa*, afectan la construcción del cuento de diversas maneras. [De este modo], el cuento pretende ser un diario personal en donde el autor consigna tanto lo que sucede como las frases que no le pertenecen...⁷⁶

“Tlactocatzine...” es lo que bien podemos llamar, una narración autobiográfica en donde el actor principal, el “Güero” da cuenta de los acontecimientos sucedidos en la mansión de Puente de Alvarado, a donde ha sido enviado por un tal licenciado Brambila, desde el día 19

⁷⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 43. El subrayado es mío.

hasta el 24 de septiembre, si confiamos en las indicaciones por fecha que hacen del relato el fragmento de un diario o bitácora personal. La profesión del personaje no se explica, sin embargo, a través de la única frase de Brambila que aparece en el texto, se pueden sugerir algunas cosas, entre ellas que la persona denominada “güero” además de parecer un subordinado –el mismo personaje agrega al comentario de la noticia que le da Brambila la frase “yo debería”⁷⁷-, tiene por itinerario habitual el ocio propio de la clase media alta:

- Mire, mi güero. Puede usted invitar a sus amigos a charlar, a tomar la copa. Se le instalará lo indispensable. Lea, escriba, lleve su vida habitual.⁷⁸

Más tarde, el mismo lenguaje del actor principal permite reunir más piezas del rompecabezas que es su personalidad. Entonces nos encontramos ante un hombre de mundo, instruido, con una cultura y un gusto artísticos que le llevan a asociar cada uno de los elementos vistos en la mansión con fragmentos de poesía –de los cuales incluye uno de Rodenbach en francés-, piezas de arte antiguo y paisajes vistos en cuadros, como le sucede cuando se encuentra por primera vez con el jardín de la biblioteca⁷⁹. Dicho entramado de referencias intertextuales es el que va definiendo la calidad fantástica del espacio en donde se desarrollan las acciones. La voz del “güero” funge, en este caso, como la de un observador e impresionista de los elementos que componen la nueva atmósfera. Sabe que

⁷⁷ Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, 11ª imp., Era, México, 2003, p. 34.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁷⁹ De acuerdo con la interpretación de Sara Poot Herrera, el hecho de que el actor principal asocie el aspecto del jardín de la biblioteca con una pintura de Memling, responde a la intención de fundamentar los acontecimientos desarrollados en este relato en una fragmentación de espejos: “El cuento ha remitido en el tercer día del relato a la pintura de Memling. Uno de sus cuadros se titula “La virgen y el niño” (1487); se encuentra en Saint John’s Hospital en Brujas. Es el ala izquierda de un *díptico*. El cuento podría sugerir esta pintura. Atrás de la virgen y el niño, hacia la izquierda, hay una ventana por la que se mira un jardín, un camino, un paisaje. La ventana está engarzada en una pared de madera. Además de los cristales transparentes, hay vitrales; uno de ellos, el de la derecha, representa un escudo, tiene una inscripción y cuatro círculos, cada uno con una mano que baja del cielo y esparce semillas en un jardín. Abajo de ese vitral pareciera que hay una ventanita de madera entreabierta y encima de ella un pequeño espejo redondo. En él se mira la espalda de la virgen y la sombra de una figura que la mira; atrás de las dos figuras hay una luz de un azul sutil y luminoso. Es ésta una posible lectura del cuadro. Sugiere un juego de reflejos, de espejos, de miradas. El cuento mexicano evoca el jardín representado en la pintura flamenca. Representación –la del cuento- que a su vez contiene la imagen reflejada en el espejo. La pintura europea se mete en la ficción mexicana, desarrollada en el jardín de la casa de Puente de Alvarado”. Ver, Sara Poot Herrera, “Tres cuentos de *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes”, en Georgina García Gutiérrez, *Carlos Fuentes, relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, Universidad de Guanajuato – Colegio Nacional, Guanajuato, 1995, p. 152.

cada uno de ellos forma parte de realidades culturales totalmente opuestas, pero ignora su significado en conjunto, pues sólo se atiene al embeleso que le produce la contemplación de los objetos y la oportunidad que ésta le proporciona para explayar sus conocimientos en materia de arte.

Después de conocer el jardín, cuyo umbral no puede traspasar debido a que la entrada está sellada, es que entiende con mayor profundidad la diferencia tan grande que existe entre el México que se revuelve en las afueras del Puente de Alvarado, el espacio cerrado de la mansión y el espacio (abierto dentro de la casa, cerrado, hasta el momento, para él) del jardín, puesto que éste se rige con leyes propias, conservando su estampa de otoño europeo mientras en México el equinoccio está por comenzar. Al hallazgo del jardín sigue el encuentro inesperado con el otro habitante de la casa. De la misma forma que sucede en “Chac Mool”, el personaje busca racionalizar la aparición arguyendo que alguien había saltado la tapia del jardín, por lo que toma su puesto en la ventana y decide esperar para sorprender al atrevido. La transformación del actor principal tiene lugar en el momento en que ambos, intruso y habitante, se encuentran. Su sensibilidad artística le permite observar con detenimiento a lo que ha identificado como una mujer, una anciana, cuyo ropaje le recuerda, esta vez, “una textura de Caravaggio”⁸⁰.

Los encuentros con la mujer se sucederán con más frecuencia, aunados a la aparición de mensajes dirigidos al “güero”, entre los que destaca aquél en donde figura la palabra “Tlactocatzine”, misma que cobrará un sentido absoluto sólo hasta que el “güero” descubra la forma de ingresar en el jardín que habrá de convertirse, al final, en su prisión. Movido por la curiosidad, por la necesidad de conocer el origen de la mujer que aparece todas las tardes cortando siemprevivas y en quien ha sorprendido a un fantasma antiguo, traspasa el umbral de un tiempo y un espacio que no pertenecen ya a México ni a su presente. Al tratar de huir

⁸⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 40.

de la mujer que se acerca a él y *lo nombra*, se encuentra con que las puertas del jardín han sido selladas con “una laca roja y espesa”⁸¹, en cuyo centro se observa un escudo de armas con la inscripción: “CHARLOTTE, KAISERIN VON MEXIKO”⁸².

A diferencia de la estructura narrativa doble de “Chac Mool”, cuyo fin primordial es destacar la oposición entre dos realidades distintas –mismas que dan origen al conflicto desarrollado en el relato-, que al final serán transformadas, equitativamente, de forma negativa, en la estructura “simple” de “Tlactocatzine...” encontramos que el enfrentamiento entre ambas realidades deviene en la transformación de una de ellas, la fantástica, que absorbe por completo al actor principal, lo define como parte de sí misma, le da un destino, un sentido absoluto. Cuando el “güero” lee en el papel “Tlactocatzine”, no comprende que ha sido nombrado, que a partir de ese momento su existencia, dentro de la fantasía de Charlotte, adquiere el valor del “personaje” –el personaje que se vuelve personaje- principal en una historia que comenzó en el siglo XIX, durante el reinado de Maximiliano. Nuevamente, tanto para el lector como para el propio “güero”, la respuesta se encuentra en el fondo de la referencia intertextual:

En un libro anónimo, escrito al parecer para difundir las actividades de Maximiliano en México, se leen los detalles del recibimiento que se le hizo al Emperador cuando llegó a Veracruz y su viaje a la ciudad de México. En ese libro, en las páginas 198 – 199, están los datos históricos que sirvieron a Fuentes para recrearlos en su cuento: allí están las palabras náhuatl que dice Charlotte, están las flores tan mencionadas en el relato [...]: “El señor cura del Naranjal se presentó a S. S. M. M., con el alcalde y un regidor de aquel pueblo, dos vecinos que tenían el encargo de *topiles*, especie de alguaciles a las órdenes de los jueces, y dos jóvenes indias. El alcalde dirigió a S. M. el siguiente discurso en idioma azteca: “No mahuistililoni *Tlactocatzine*, nican tiquimopielia mo icno masehual conetzitzihua... *Nis tiquimopielia inin maxochzintl*... Este discurso fue traducido inmediatamente al castellano por el Sr. Chimalpopoca, y decía así: “Nuestro *honorable Emperador*, aquí tienes a estos pobrecillos indios hijos tuyos, que han venido a saludarte, y a que sepas que les alegra mucho el corazón tu venida, porque en ella ve a manera de un arco-iris, que desbarata las nubes de discordia que parece se habían acercado en nuestro reino. El Todopoderoso es el que te manda: que él te dé fuerzas para que nos salves. *Aquí está esta flor: mira en ella una señal de nuestro amor...*”⁸³

⁸¹ *Ibidem*, p. 44.

⁸² *Ibidem*, p. 45.

⁸³ Georgina García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 45.

De modo que, al finalizar el texto, dos historias –entre las otras a las que se adscriben la referencia a Rodenbach y Caravaggio- han sido contadas: la del hombre que vive un encuentro con el pasado histórico de México y la del amor que ha trascendido, con la fuerza de su deseo, las fronteras naturales que separan la vida de la muerte, el hoy del ayer.

2.3. Viaje al lado oscuro del hombre: “Por boca de los dioses”

Se ha dicho ya en la primera parte de este estudio que, la temática en torno a la cual gira el volumen *Los días enmascarados* parte, fundamentalmente, de las reflexiones que Octavio Paz esboza sobre los rasgos distintivos del mexicano en su obra *El laberinto de la soledad*. Un concepto surge a partir de la interpretación de Carlos Fuentes: la *otredad*. El individuo que se desconoce a sí mismo, o el que al descubrirse por completo, se desdobra creando un distanciamiento entre lo que, anteriormente creyó ser, y lo que es –en lo que se transformó o está siendo. Si bien el tema del *otro* puede asociarse al desarrollo del esquema narrativo doble, en cualquiera de las dos modalidades expuestas líneas arriba, lo distingo porque, esencialmente, forma parte de la configuración de los actores que dirigen la narración y desde cuyo punto de vista es posible la introducción de lo fantástico en el universo narrativo.

El relato “Por boca de los dioses” prefigura, a mi modo de ver, la relación básica que los actores principales de las ficciones de Fuentes suelen establecer con el “otro”, es decir, el doble fondo, la parte oculta aunque siempre sospechada –y en muchos casos despreciada de manera consciente- de sí mismos. El caos de las acciones que dan vida al cuento, parece atribuible a un intento por dibujar los aspectos internos de la psicología del personaje, Oliverio, intelectual trastornado de clase media que “separado de cualquier grupo social,

con problemas de comunicación, sin conciencia de “pertenecer”, enjuicia a los Otros desde un nivel ficticio de superioridad”⁸⁴.

La historia inicia con una descripción impersonal, encerrada entre paréntesis, del sitio en que Oliverio se encuentra, aparentemente al anochecer. Se trata, asimismo, de una especie de explicación poética cuya función es fijar distancias entre Oliverio que mira a través de una ventana, y los otros, quienes son también las cosas, los edificios, el cielo, la tierra y, con ella, la muy cuestionable seguridad de “ser”, puesto que para él, la faz de las cosas es sólo la máscara de los antiguos monstruos –aquellos de quienes huye- que siguen transitando en la realidad contemporánea:

¿Qué traen en sus manos y en sus cerebros, detrás de la sonrisa y el cachondeo de los abrazos inevitables? Una noche, quisieron introducirse como mariachis; bastó el río de gemidos –que empezó a inundar mi cuarto por el ojo de la llave ¡allí están siempre sus ojos, sin hálito! Como si el asesinato fuera líquido- para enloquecerme y rabiar. Y no, me lo ofrecían como sus presentes, ¡no saben de las cajas de Pandora, de las fuerzas homicidas de la mitología! La suya sigue viva, sus monstruos de jade y embolias siguen gravitando como máscaras daltónicas que sin color se pierden en el polvo y el drenaje...⁸⁵

El grado de desorden que afecta a esta primera parte del texto, responde a un nivel de conciencia del personaje a través del cual “se dan a conocer al lector los problemas y conflictos”⁸⁶ que definen su personalidad. Los apartados entre paréntesis se repiten en el texto reafirmando la intuición de que es el inconsciente de Oliverio quien se expresa en ellos. Al “monólogo interior” inicial sigue la visita de Oliverio al Palacio de Bellas Artes, en una de cuyas galerías se expone un cuadro de Rufino Tamayo, característico por la ilusoria fragmentación cromática que separa a una mujer de su boca, elemento aislado digno de la atención de Oliverio. Éste, dejándose llevar por la emoción que le produce la dimensionalidad casi tangible de los labios, les arranca del cuadro y echa en una cubeta ante la exasperación de don Diego, su anciano acompañante, quien le increpa y solicita devuelva

⁸⁴ *Ibidem*, p. 64.

⁸⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 55.

⁸⁶ Georgina García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 63.

la boca, brutalmente arrebatada, a su lugar. Oliverio estalla en cólera y asesina a golpes a don Diego. Después, huye con los labios metidos en la cubeta, pasa por un centro comercial, compra un brassière y hace que los labios sean envueltos en él. Al llegar a su habitación en el hotel se encuentra con Tlazol, joven deidad indígena que asegura haber recogido los restos dispersos de don Diego. Después de acostarse con ella y experimentar una alucinación similar a la que abre el cuento, Oliverio se dispone a salir llevando los labios prendidos a la solapa de su saco, pero éstos se escapan y entran en una habitación que no tiene luz. Hasta aquí, la narración conducida por el inconsciente de Oliverio –presente en los monólogos que van entre paréntesis- y su voz de narrador autodiegético, se diluyen entre el forcejeo de los labios y Oliverio, que termina siendo dominado. Entonces, una segunda voz narrativa en tercera persona se abre paso, lo que, de acuerdo con Georgina García Gutiérrez implica un “doble desdoblamiento” del actor principal:

Al ser controlado por la boca, Oliverio se esfuma, por así decirlo, y cede la palabra. Esa doble permutación ocasiona que Oliverio, hasta ese momento el narrador, se convierta en *personaje del enunciado de otro*; de ser sujeto se vuelve la “no persona” (su yo cambia a un él, salvo en las últimas líneas añadidas a la narración que no es suya). Tanto el narrador como la boca asumen el lenguaje como si fueran Oliverio mismo en un doble desdoblamiento. La boca habla para que se vuelva lenguaje lo más recóndito del personaje, y con visión penetrante, profundiza y hace aflorar, aún más que Oliverio, las interioridades de éste.⁸⁷

La importancia de este hecho radica en que, por medio de él, se obliga a Oliverio a ingresar en la categoría del *otro*, el ser desconocido y repudiado de quien huye, no sólo externamente sino, también, de manera interna, según muestran las frases que integran sus monólogos. Oliverio ha dejado de ser el *yo* que temía y repudiaba a *ellos*, para convertirse en un *él* que se teme a sí mismo, a la agresividad involuntaria de su lenguaje, y esto lo convierte, casi automáticamente, en parte de *ellos*, muy a pesar de que las reflexiones insertas en los monólogos constituyen una crítica al modo en que los demás pretenden enfrentarse a sí

⁸⁷ *Ibidem*, p. 63. El subrayado es mío.

mismos, y que no aflora por la cobardía natural del actor cuando éste aún tiene el control del relato:

Los juicios de la boca pretenden enfrentar a los mexicanos con su verdadera imagen, con lo que son verdaderamente, destruyendo lo que creen ser. (Pero la diatriba de la boca incluye también a Oliverio y lo refleja pues los principales defectos que señala son la falta de identidad, la mediocridad, las máscaras occidentales). Máscara desenmascarante para Oliverio y los otros, la boca, cuando arremete a los mexicanos, configura y objetiva en ese acto al Otro sí mismo.⁸⁸

De acuerdo con lo anterior, tenemos que la relación *yo – ellos* planteada por Fuentes se basa en un estatuto de *poder* sobre el *otro*. Significativamente, la síntesis de los rasgos que más repudia Oliverio en los demás se encuentra en las distintas figuras femeninas que aparecen a lo largo de la historia. Más que nunca, el inconsciente de Oliverio satiriza y cosifica a los personajes femeninos que van pasando frente a su mirada: Tlazol y la boca –que, originalmente, pertenece a una mujer- forman parte del mismo esquema. Sin embargo, la posición inferior de los personajes femeninos frente al actor principal es un espejismo producido por su propio discurso. Mientras, efectivamente, la relación de Oliverio con los otros está dada a partir de planos valorativos que oscilan entre la inferioridad y la superioridad, su vínculo con las mujeres está mediado por el carácter doble que éstas presentan en el relato: Tlazol es una prostituta vestida de rumbera en el primer encuentro con Oliverio, pero al final resulta ser la diosa-sacerdotisa que termina sacrificándolo a él y despedazando a la boca. Asimismo, la boca que pretende ser utilizada como simple objeto de ornato es capaz de engañar a Oliverio y dominarle. Aún cuando no tiene el poder de Tlazol, su nivel respecto al de Oliverio, significa la concreción del *acto de poder* que determina las relaciones entre el *yo* y los *otros*:

Si en su relación con la mujer el actor se enfrenta con sujetos del tiempo y de sí mismo, con el hombre mexicano se enfrenta a sujetos del poder, social y subterráneo [...]; a la clase media (intelectuales) y a la insignificancia de los personajes de la masa (don Diego y el elevadorista). Como actores tienen más realce

⁸⁸ *Ibidem*, p. 67.

los femeninos, pues los masculinos importan en cuanto grupo [los políticos y banqueros a quienes la boca insulta en el Jockey Club].⁸⁹

2.4. El modelo narrativo decimonónico y la inversión de los roles sexuales: *Aura*

La intención de agregar el ejemplo proporcionado en “Por boca de los dioses” es la de introducirnos en uno de los aspectos más importantes en la obra fantástica de Carlos Fuentes y éste es el papel que juegan los personajes femeninos como controladores absolutos de la ficción. Si bien se trata de un rasgo esbozado ya en “Tlactocatzine del Jardín de Flandes”, hallaremos su máxima expresión en *Aura*. En ambos textos, más que en ningún otro momento, la idea de la *otredad* subyugante que obsesiona tanto a Fuentes se configura a partir de la inversión de los roles sexuales, es decir, las mujeres parecen tomar el lugar de los hombres cuyas características, generalmente, los convierten en estereotipos de la docilidad y el determinismo. En otras palabras, subsiste la necesidad de poder y dominación del otro, pero esta necesidad se mediatiza o, mejor dicho, se matiza por medio de la imaginación y el deseo. El hecho de que sean las mujeres, y no los hombres –quienes, a su vez, pretenden erigirse como conductores de la narración- las que tengan el control no sólo de los personajes masculinos, en tanto entes sociales, sino también de las acciones ejecutadas por ellos –mismas que dan vida a los relatos- así como de sus emociones y deseos, parece responder, por una parte, a la búsqueda de una ruptura con el modelo narrativo decimonónico cuya base patriarcal concede mayor importancia a las voces masculinas⁹⁰ y, por otra, a un concepto mítico de la mujer-dadora de vida que, como se verá, hunde sus raíces en distintas tradiciones occidentales.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 69. El subrayado es mío.

⁹⁰ De hecho, la ruptura de estos cánones narrativos obedece, a un tiempo, a la inversión de un modelo literario que en muchos aspectos se acerca al género fantástico: el relato gótico. Genaro J. Pérez apunta que en la construcción de *Aura* y “Tlactocatzine...” imperan, a la inversa, elementos característicos de las narraciones góticas decimonónicas, entre los que destaca la sustitución de los roles sexuales: “Aunque sus ficciones góticas comparten ciertas características con otras narrativas cuyas no miméticas (varios críticos han estudiado su uso de mitos y de lo fantástico, por ejemplo), lo gótico interesa en particular por la inversión que hace Fuentes de

Como primer rasgo se observa el *determinismo*⁹¹ de los actores masculinos. En “Tlactocatzine...” el inicio de la aventura que vivirá el güero está decidido por una voz ajena a la suya, la del Lic. Brambila, y cuya única expresión aparece como una cita. A la orden “*Lea, escriba, lleve su vida habitual*”⁹², el güero responde con la escritura de un diario en el que va plasmando el asombro que le produce su nuevo “hogar”, según se va adentrando en él. Como detalle extra, nos encontramos ante un actor sin nombre ni oficio. Sabemos que se trata de un hombre con amplios conocimientos en música, literatura, pintura y arquitectura debido a las observaciones que va haciendo sobre los elementos que constituyen el espacio desconocido, de la misma forma en que percibimos una sensibilidad fácilmente identificable con la atmósfera que generan la decoración antigua, el abandono y el encierro. Asimismo, es importante indicar que su presencia en la casa es, para Brambila y el narrador mismo, un acontecimiento accesorio, como agregar algo más a la colección de piezas valiosas. La expresión “mis poderes de calefacción”, parece confirmar esta sospecha.

El güero, que no es nada, nadie, antes de comenzar a escribir –y, alternativamente, narrar-, parece experimentar una transformación que lo afirma en la distinción del espacio dejado atrás y el nuevo; es decir, su vida, su ser empiezan a adquirir un sentido que no habían tenido antes, todo ello siempre en estricta relación con la casa:

paradigmas sexuales [...]. Fuentes se apropia del modelo gótico femenino –frecuentemente joven, inocente, cándido, vulnerable, amenazado- para sus protagonistas o personajes masculinos. Los ejemplos analizados [*Aura*, “Tlactocatzine...”, *Constancia y otras novelas para vírgenes*] se han seleccionado porque en cada caso, el protagonista narrador o conciencia narradora (cual las cándidas heroínas góticas) se ve atrapado en un recinto gótico, amenazado sexualmente y seducido [...]. Al reflejar así subversivamente los terrores no confesados del sector machista (reacción del temor de perder el control antes ejercido sobre las mujeres) Fuentes da otro paso más de índole lúdica, pues deja a los personajes masculinos convertidos en víctimas, controlados por mujeres: el conquistador conquistado. En cada caso, lo que se narra es un cierto sentido la historia de “cómo pierden el control”, aunque pierdan bastante más: para el final, han perdido el autodomínio, la libertad, su contacto con la realidad, y probablemente la vida”. Ver, Genaro J. Pérez, “La configuración de elementos góticos en “Constancia”, *Aura*, y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” de Carlos Fuentes”, en *Hispania* 80, 1 (1997), p. 12.

⁹¹ Georgina García Gutiérrez señala que el *determinismo* del güero está formado por distintos elementos que empiezan en “su sensibilidad siglo XIX y por los recursos con que está dotado para transmitir lo que examina”, y siguen hasta “su pasividad y actitud receptiva”, mismos que lo orillan a aceptar la identidad final que Charlotte le confiere. En este sentido, la caracterización de Felipe Montero no es distinta del prototipo planteado en la persona del güero, más aún, el personaje nace no en el momento de entrar en la segunda realidad sino estando aún fuera de ella, cuando observa que, a las características impresas en el anuncio del periódico, sólo les falta su nombre.

⁹² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 35.

No encontré entonces las llaves de la ventana, y sólo por ella puede pasarse al jardín. *En él, leyendo y fumando, habrá de empezar mi labor humanizante de esta isla de antigüedad.*⁹³

Y un poco más adelante:

Aquí se está lejos de los “males parasitarios” de México. Menos de veinticuatro horas entre estos muros, que son de una sensibilidad, de un fluir que corresponde a otros litorales, *me han inducido* a un reposo lúcido, a un sentimiento de la inminencias...⁹⁴

Completamente integrado al ambiente, descubre que las distinciones hechas por él van más allá de la simple impresión personal. En el jardín, una llovizna “vieja, encapotada” sucede mientras, en la Avenida Puente de Alvarado, el sol despide “rayos monótonos”. Impactado con el repentino cambio de estación que se gesta en las plantas del jardín, retoma su puesto frente a la ventana hasta descubrir que no sólo otro tiempo, sino también otro ser habitan la casa. El apunte del día siguiente al encuentro, confirma la intuición de que, el güero, se ha convertido en un elemento más de la casa: “¡pero si estoy viviendo en mi ciudad, entre mi gente! ¿por qué *no puedo arrancarme de esta casa*, diría mejor, de mi puesto en la ventana que mira al jardín?”⁹⁵. Completamente asustado ante las apariciones de la anciana que, además, se repiten con más frecuencia, lejos de abandonar la casa lo primero que hace es refugiarse en la alcoba, hasta donde lo sigue el rumor de los pasos de la mujer. A la primera imagen de persecución y encarcelamiento –puesto que su encierro en la casa aparenta ser, al principio, un acto voluntario–, sigue la denominación. El fantasma de la mujer desliza, por debajo de la puerta, un papel en el que ha escrito la palabra “TLACTOCATZINE”. Este hecho hace, paradójicamente, que el actor deje de lado su temor y se dé a la tarea de investigar quién es la mujer del jardín. Debido a que el único modo que encuentra para conseguirlo es enfrentándola, vuelve al jardín y espera a que ella aparezca. Fracasa en su pretensión, la mujer le habla pero él no puede escucharla. Pierde el conocimiento y cuando

⁹³ *Ibidem*, p. 36. Los subrayados son míos.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 37. El subrayado es mío.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 40. El subrayado es mío.

despierta en el sillón de la biblioteca recibe otro mensaje que es una invitación a contemplar la noche desde el jardín. Lo siguiente es la culminación de la trampa tendida por el fantasma. El güero es encerrado en el jardín y un escudo le revela la situación actual de su identidad y su futuro. El nombre de la mujer es Charlotte, mejor dicho, Carlota de Bélgica, antigua emperatriz de México, esposa de Maximiliano, de Max, el güero encerrado en el jardín de siemprevivas:

[...] desde ahora, no más cartas, ya estamos juntos para siempre, los dos en este castillo... Nunca saldremos; nunca dejaremos entrar a nadie... Oh, Max, contesta, las siemprevivas, las que te llevo en las tardes a la cripta de los capuchinos, ¿no saben frescas? Son como las que te ofrendaron cuando llegamos aquí, tú Tlactocatzine... Nis tiquimopielia inin maxochtzintl...⁹⁶

La caracterización de este prototipo masculino habrá de repetirse en *Aura* –y con ligeras variantes en los relatos “El amante del teatro”, “La bella durmiente” y “Vlad” de *Inquieta compañía*⁹⁷-, la novelita de Fuentes que constituye un gran acierto en su carrera como escritor y de cuya importancia habla García Gutiérrez, en un momento en que la crítica seguía explorando las posibilidades técnicas y estéticas que el texto aportaba a la historia de la literatura mexicana:

Me interesó *Aura* debido a que está situada adecuadamente dentro de la propia intertextualidad de Carlos Fuentes, por el momento en que la produjo y por el tipo de escritura: puente entre sus cuentos y novelas entre éstos y su obra dramática. Síntesis comprimida de preocupaciones y obsesiones de su autor, *Aura*, a mi manera de ver, no había sido considerada por la crítica con suficiente atención que sopesara la ventaja de su lugar estratégico en la cronología de la producción de Fuentes [...]. Se publica ocho años después de su primer libro y en una etapa que yo considero de reafirmación de rasgos distintivos de su autor.⁹⁸

⁹⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁹⁷ Clasificación a la que García Gutiérrez agrega, en fechas más recientes, la novelita “Constancia” incluida en la colección *Constancia y otras novelas para vírgenes*, en donde se “repite el esquema de la pervivencia del amor más allá de la muerte gracias a la voluntad de la mujer, a la victimización del hombre convertido en recurso de la imaginación femenina que Fuentes formuló por primera vez en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” [...] y refinó en *Aura*”. Ver, Georgina García Gutiérrez, “El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de Carlos Fuentes”, en *Signos Literarios y Lingüísticos* II, 2 (diciembre 2000), p. 22.

⁹⁸ Georgina García Gutiérrez, *Los disfraces...*, *op. cit.*, p. 113.

A diferencia de “Tlactocatzine...”, *Aura* se caracteriza por estar contada en segunda persona⁹⁹, sin embargo, a la omnipresencia del narrador, que siempre se dirige al actor masculino Felipe Montero, se van sumando en el transcurso de la historia otras voces que, en simultaneidad de planos, agregan características específicas a este sujeto desconocido¹⁰⁰ de principio a fin, a un tiempo que perfilan los rasgos definitivos del actor masculino, en

⁹⁹ El uso de la segunda persona aparece, por primera vez en la narrativa –a pesar de que Fuentes se niega a reconocerlo en una entrevista que concede a Miguel Ángel Quemain y de la cual ya se ha hablado en el primer capítulo de este trabajo–, en la novela *La Modification* de Michel Butor, quien al parecer figuró como influencia importante para los jóvenes creadores e intelectuales de aquella época, según lo confirma Juan Vicente Melo en un artículo publicado en 1962, por la *Revista Mexicana de Literatura* –la misma que fundaran y dirigieran Emmanuel Carballo y el mismo Carlos Fuentes–: “Fenomenólogo, profesor por vocación, temperamento y oficio, humanista a la manera francesa del siglo XVI, conocedor de la realidad de otros países (de Inglaterra y Grecia, de Suiza y los Estados Unidos), Michel Butor influye, consciente e inconscientemente, en los más ambiciosos novelistas jóvenes de todas las lenguas. Su segunda novela *La Modification*, con la riqueza de un asunto aparentemente insignificante, con el empleo extraordinario de la segunda persona –vous avez, vous êtes–, es ya un libro “clásico”, presente en más de una página de muchas de las novelas escritas en los últimos años (entre nosotros, *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, por ejemplo). Ver, Juan Vicente Melo, “De la antinovela como pretexto”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 7-8 (julio – agosto de 1962), p. 58.

¹⁰⁰ Son muchas las especulaciones que se han hecho en torno al sujeto narrativo de *Aura*. Así, Mario Mendoza explica en su estudio: “El uso de la segunda persona del singular, que unas veces existe en presente y otras en futuro, plantea el serio problema de quién es el sujeto que está detrás de esa voz. Si el “tú” es una persona pasiva que recibe la acción, evidentemente tienen que existir un “yo” que la genera. La opinión más generalizada en este caso es la que tiende a identificar el “tú” con el “yo”, explicando esta unión mediante saltos temporales en una misma identidad [...]. Pero existe una tercera posibilidad que aún no se ha subrayado, y es el no identificar el “yo” con ninguno de los personajes, sino con un sujeto que está fuera de la acción, y que sin embargo trasciende la normativa del que está fuera de la acción, y que sin embargo trasciende la normativa del esquema temporal, conociendo tanto el pasado como el porvenir” (Mario Mendoza, “*Aura* de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 18 (1989), p. 194.). Esta intuición es desarrollada por Fernando García Núñez quien afirma que “En *Aura* se manifiesta el sujeto imperativo de la narración que hace surgir a *Aura* de Doña Consuelo y al General Llorente de Felipe, a semejanza de la voz divina que al pronunciarse iría creando lo invocado” (p. 265). Dicha entidad divina se justifica a través del epígrafe, perteneciente a un estudio de Jules Michelet sobre las brujas europeas, mismo que se encuentra justo al inicio de la novela. De este modo, a la voz divina – narrativa se le atribuyen los rasgos femeninos de la creación, la imaginación y la fantasía, hecho que la coloca en un plano similar al de Consuelo, quien es capaz de generar vida y a través de ella, mantener dominado al actor masculino: “En esta perspectiva el narrador somete a Felipe a una dependencia tan absoluta que en nada se diferencia de la ejercida por Doña Consuelo sobre *Aura* y de ésta sobre Felipe. De este modo tal vez no sería tan descabellado el identificar al enunciador narrativo con la concretización de los vehementes deseos de Doña Consuelo por recuperar su juventud (*Aura*) y a su hombre (el general Llorente)” (Fernando García Núñez, “La poética narrativa de Carlos Fuentes”, en *Bulletin Hispanique* 94, 1 (1992), p. 267). A esta misma línea se adscriben las interpretaciones de Malena Quiñones Boyette (“*Aura*: diáfana invitación a la fantasía”, en Ana María Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988, pp. 63-68): “El uso del “tú” familiar, que viene de la conciencia de doña Consuelo y está dirigido a Felipe / Llorente, insinúa que Felipe no tiene alternativas; no es más que un muñeco invocado por la fantasía de la vieja”, p. 66; Lourdes Rojas (“En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*”, en Ana María Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988, pp. 69-80): “Consuelo [...] es la creadora del artificio [...] Usa a *Aura* como carnada que le asegure su continuidad, tejiendo de su propia vida [...], el diseño del deseo de Felipe, cristalizado en la criatura que conseguirá el compromiso final del joven historiador”, p. 75; entre otros. El mismo Fuentes en su texto “¿Cómo escribí algunos de mis libros?, parece sugerir al final que el TÚ narrativo es el estructurador del deseo en *Aura*, lo cual significa que forma parte de la caracterización de Consuelo más que de Felipe: “TÚ: Mi ánimo, mi palabra capaz de moverse, como los fantasmas, en todas las dimensiones del espacio y del tiempo, aún más allá de la muerte” (“¿Cómo escribí algunos de mis libros?”, en *El mal del tiempo. Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, Alfaguara, México, 1994, p. 287).

tanto personaje de una ficción que se encuentra dentro de otra –*Aura*, escrita por Fuentes y la historia de amor inconclusa que pretende recrear Consuelo Llorente a través de sortilegios¹⁰¹.

Más que nunca, el determinismo del actor principal es un elemento clave para el adecuado desarrollo de las acciones que, asimismo, se encuentran recargadas de recursos intertextuales y simbólicos que aluden a “la fatalidad, la predestinación y el destino ineludible”¹⁰². La historia comienza cuando Felipe Montero lee un anuncio en el periódico donde solicitan los servicios de un historiador joven que cumple con todas sus características. Pensando que alguien más ya ha tomado el puesto, olvida el asunto y se dispone a vivir la cotidianeidad. Su sorpresa es mucha cuando, al siguiente día, encuentra el mismo anuncio en el periódico con la única diferencia de que los honorarios ofrecidos han aumentado. Es entonces cuando decide acudir al sitio del que, como el güero, no podrá salir nunca más.

El mundo de Felipe y su esencia son contados en esta primera parte. Hombre instruido –como el actor principal de “Tlactocatzine...”–, consagrado a actividades que no le satisfacen económica ni profesionalmente, integrado enojosamente al mundo real, parece resultar una presa fácil ante la inminencia del anuncio, mismo que llega como una especie de salvación. La pasividad de su carácter le impide acudir de inmediato, pero el segundo aviso significa una especie de orden –muy parecida a la invitación diplomática que Brambila hace al güero– y la situación se torna tan específica, tan personal, que esa misma

¹⁰¹ Blanca Merino señala al respecto: “*Aura* no es solamente el producto de dos mil años de literatura, ni tampoco la hija de un punto particular en la historia. La creación de *Aura* es análoga a la creación de Aura por Consuelo. *Aura* fue concebida y dada a luz por Fuentes. Aura es el producto del deseo, y como el deseo, implica una transformación, el deseo de morir para poder renacer, *Aura* necesita también ser la negación de los textos sagrados, de la lógica moderna y del pensamiento científico, porque lucha por ser creativa, por poseer una segunda visión”. Ver, Blanca Merino, “Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes”, en *Literatura Mexicana* 2, 1 (1991), p. 138.

¹⁰² Georgina García Gutiérrez, *Los disfraces...*, op. cit., p. 117.

pasividad que antes le impide ir al lugar mencionado, es la que termina orillándolo a hacer lo contrario:

“Felipe es obligado a ir a la casa de Donceles como el güero de “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” es enviado a la mansión de Puente de Alvarado: ambos personajes masculinos están predeterminados en los dos textos a ser *el Otro* que anhela la mujer.”¹⁰³

Lo anterior permite apuntar varias cosas. La primera, es que la configuración de Felipe es mucho más precisa. Mientras que en “Tlactocatzine...” las características del güero son un requisito indispensable, que no solicitado, para que en éste se efectúe la transformación llevada a cabo por la *confusión* de Charlotte, en *Aura*, desde el principio, existe un anuncio destinado a un solo ser, ser que, a su vez, parece nacer en ese preciso momento pues la voz que se dirige a él se da a la tarea de completar lo escrito en el periódico:

Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de *secretario*. *Juventud, conocimiento del francés*, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio. *Solo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales.*¹⁰⁴

Por otra parte, nos encontramos frente a la primer distinción -visible en el párrafo anterior- entre el sujeto narrativo y una segunda presencia estructuradora de la ficción que es *Aura*. Mientras el “Tú” se concentra exclusivamente en no perder de vista al actor principal –lo sigue cuando sale del cafetín para trasladarse a su trabajo y concluye la odisea diaria, que conoce bien, con un: “Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo”¹⁰⁵-, otra voz, la que se oculta detrás del impreso y que no puede vincularse, inicialmente, con el “Tú” que se dirige a Felipe, entra en escena estableciendo sus propias reglas. No podemos

¹⁰³ *Ibidem*, p. 118.

¹⁰⁴ Carlos Fuentes, *Aura. Una familia lejana*, Planeta De Agostini, Barcelona, 2002, p. 11. Las partes subrayadas indican el momento en que la voz narrativa deja de leer el anuncio para emitir sus propios juicios y, con ello, completar las características no señaladas del personaje.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 12.

decir que las “propone”, dado que al ignorar Felipe el anuncio, ésta vuelve a insistir haciéndose más tentadora, casi irresistible y, por lo tanto, imposible de eludir. Cuando Felipe se enfrenta a Consuelo –la responsable del anuncio y, en consecuencia, dueña de esa voz que lo ha elegido por lo que, en parte, ya es, para concluirlo-, la situación vivida entre la lectura y el rechazo del aviso –representada por el “tú” y el impersonal del periódico- se repite: Consuelo establece condiciones que Felipe busca eludir, la más importante de ellas es el que tenga que permanecer en la misma casa que la señora, sin embargo dichas condiciones son aceptadas en el preciso momento en que Aura aparece frente a los ojos de Felipe. En esta ocasión, la joven significa la garantía que tiene Consuelo para dar continuidad y fin a la ficción trazada por ella¹⁰⁶, mientras el “tú” seguirá dando cuenta de las acciones desarrolladas en el texto, con la diferencia de que ahora no sólo habrá de enfocar a Felipe sino, también, a la anciana y la joven que viven con él –es decir, pasa del “tú” y el impersonal iniciales, al “tú” y el “ellas” que, más tarde incluirá la lectura de las memorias del general Llorente para formar el “tú” y “ellos”, los otros, que constituyen el universo recreado por la anciana. Dado que el “tú” se ubica -desde el momento en que es capaz de observar simultáneamente las acciones de la anciana y la joven, no así Felipe que a veces no puede apartar la mirada de Consuelo o Aura, alternativamente- en un plano de omnisciencia superior al de Consuelo, puede decirse que, de algún modo, al final de la novela ese proceso de alternancias focales deviene en su forma plural, *ustedes*: “Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, tea tapada por las nubes, *los oculte a ambos*, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la

¹⁰⁶ Lourdes Rojas señala al respecto: “En el texto de Fuentes se observa un proceso paralelo en el desarrollo de la visión de Consuelo. La actitud inicial de la vieja es similar a la de la araña – cazadora, metida en su cueva y a la espera de que caiga la víctima en su red. Consuelo, igual que la araña de Michelet, es la creadora del artificio. La viuda de Llorente urde la trama con la cual atrae a Felipe a su casa: desde el anuncio en el periódico, pasando por el incentivo de una buena remuneración hasta la promesa de infinito que él ve en los ojos verdes de Aura. Consuelo usa a Aura como carnada que le asegure su continuidad, tejiendo de su propia vida (igual que la araña continuamente saca de su propio cuerpo el líquido viscoso con que fabricará la telaraña), el diseño del deseo de Felipe, cristalizado en la criatura que conseguirá el compromiso final del joven historiador. En los ojos de Aura él intuye la forma de su deseo, y prendado de esa oferta Felipe acepta quedarse: “- Sí, voy a vivir con Ustedes””. Ver, Lourdes Rojas, art. cit., p. 75.

juventud, la memoria encarnada”¹⁰⁷; misma que para Consuelo se convierte en *nosotros*: “- Volverá Felipe, *la traeremos juntos*. Deja que recupere fuerzas y la *haré* regresar...”¹⁰⁸

De acuerdo con lo anterior, el determinismo de Felipe está dado desde dos perspectivas: la del narrador en segunda persona que lo conoce fuera de la ficción de Consuelo, y la de Consuelo que ve en él la posibilidad de revivir la memoria del marido muerto. Sin embargo, esta segunda vertiente adquiere sentido sólo dentro de la casa y a partir de la lectura de los folios que Felipe se encargará de corregir y completar. Ellos significan una luz para el actor principal, que en ocasiones se expresa en primera persona, hecho que permite suponer su autonomía vital dentro del entramado determinista al que ha sido adscrito por Fuentes¹⁰⁹ y por Consuelo, y para el lector que desconoce el fundamento de las acciones que presencia, mas no para el “Tú” que los sigue a todos, ni mucho menos para Consuelo –y al mismo tiempo Aura-, quien ha ido tejiendo su trampa, precisamente, a partir de lo escrito en dichos papeles.¹¹⁰

Finalmente, las leyes que rigen el universo de *Aura* se establecen, mucho antes de que inicie la novela, en el epígrafe de Jules Michelet, a un tiempo que perfila la importancia del personaje femenino como generador absoluto de la historia. Asimismo, con su inclusión, Fuentes hace algo más: sugerir una forma de lectura que privilegia el carácter fantástico del texto frente a cualquier otro tipo de configuración narrativa realista, por ejemplo, la

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 53.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ Quiero aclarar que, personalmente, considero tanto a Consuelo como al narrador en segunda persona dentro de una ficción creada por Carlos Fuentes, lo que no significa que vea en el “Tú” al autor de carne y hueso. Para mí, este sujeto narrativo funciona como un espectador camaleónico que tiene la capacidad de confundirse, en cualquier momento, con alguno de los personajes involucrados en la historia, llámese Consuelo, Felipe, Aura o Llorente, sin abandonar nunca su sitio, ni comprometerse demasiado con aquello que presencia y presenta. En este caso es un testigo muy similar al ojo de la cámara de Buñuel, mismo al que se refiere Fuentes en su ensayo “¿Cómo escribí algunos de mis libros?” y del cual ya he hablado en la primera parte de este estudio.

¹¹⁰ Para García Gutiérrez, la función de los folios y, al final de las fotografías en las que aparecen Aura y Llorente, es la de producir una transformación psicológica en el personaje que está orientada a su reconocimiento como parte original de la ficción de la anciana: “La visión de Felipe, a diferencia de cuando inició el conocimiento de las memorias, se ha vuelto subjetiva ya que deja de ser el historiador distanciado emocionalmente de los textos para aceptar su involucración como personaje de ellos. La función de las fotos es la misma que la de las memorias, es decir, proporcionar al actor masculino, a la manera de un espejo, los medios para que se reconozca.”. Ver, Georgina García Gutiérrez, *Los disfraces...*, *op. cit.*, p. 123.

constituida por la lectura de las memorias del general Llorente, quien nunca se da cuenta de que las ensoñaciones mágicas de Consuelo son, más que el ingreso a un estado inminente de demencia –como él, finalmente, decide creer-, el principio de una historia –y una vida- que será capaz de traspasar las barreras naturales del tiempo y la muerte.

2.5. “El amante del teatro”

Sin duda, uno de los cuentos más interesantes del volumen es “El amante del teatro”. Repartido en tres secciones temáticas y, en general, ocho capítulos, el texto narra la aventura vivida entre Lorenzo O’Shea, editor cinematográfico, y una joven actriz que interpreta a Ofelia en una versión de *Hamlet* dirigida por el tiránico actor Peter Massey. Los hechos tienen lugar en Londres, durante la temporada otoñal de teatro del 2003.

2.5.1. El esquema narrativo.

De manera similar a “Chac Mool”, en “El amante del teatro” se presentan dos esquemas narrativos paralelos: a) el del escrito realizado por Lorenzo O’Shea; y b) el que pertenece al cuento fantástico de Fuentes. Ambos se distinguen, principalmente, por: 1) la distribución del texto en tres secciones: “La ventana”, “El escenario” y “La flor”; y 2) la división en ocho capítulos que parecen responder al acto de escritura llevado a cabo por Lorenzo. Si bien, esta distinción no es muy visible al principio, pues ambas forman parte del proceso constitutivo de una ficción fantástica, la confusión temporal que tiene lugar en los dos últimos apartados (los que corresponden al capítulo 7 y “La flor”, respectivamente) y que culmina en la unificación de la tercera sección del cuento con el capítulo 8, es la que permite separar en dos versiones de un mismo suceso, lo que desde el inicio de la lectura se ha tenido por una sola.

Para comprender mejor lo anterior, será necesario pasar revista a todo el cuento. La historia comienza en “La ventana”. En ella se incluyen, asimismo, los capítulos 1, 2 y 3¹¹¹. En (1), el narrador que más tarde se presentará como Lorenzo O’Shea proporciona en primera persona del singular las características del lugar en donde vive, las de su profesión – es editor cinematográfico-, su apellido, personalidad y aficiones. Es hasta esta parte que

¹¹¹ En adelante, me referiré a ellos colocando el número de capítulo entre paréntesis: (1); (2); (3), etc.

observamos en la narración no sólo un simple acto de habla sino, también, de escritura, pues Lorenzo se dirige a un “curioso lector” en el momento de expresar su gusto por el teatro:

De allí también –*estoy poniendo todas mis cartas sobre la mesa, curioso lector*, no quiero sorprender a nadie más de lo que me he engañado y sorprendido a mí mismo- mi preferencia por el teatro.¹¹²

Lorenzo escribe al mismo tiempo que habla. Sabemos eso porque su texto está construido con verbos en presente (“ocupo”; “estoy poniendo”; “vivo”; “miro”) que denotan simultaneidad de acción, como cuando habla de su calidad de extranjero en Londres y recuerda la variedad de nominaciones con que el británico designa a los de su tipo:

Y quizás –*voy averiguando*- no hay nación que dedique tantos y tan mayores sobrenombres despectivos al *foreigner*: *dago, yid, frog, jerry, spik, hun, polack, russky...*¹¹³

Al entrar en (2), el lector se da cuenta de que, el presente de la escritura observado en (1), se opone al presente de los hechos que, en lo sucesivo, serán referidos por Lorenzo. El narrador ha puesto, como bien indicara líneas antes, “sus cartas sobre la mesa” con el fin inmediato de remarcar un cambio de situación en lo que respecta a su personalidad. Entonces, los verbos en presente que determinan el tono simultáneo del texto en (1), desaparecen dando lugar a otros en pretérito. Con el cambio temporal se introduce, asimismo, al segundo personaje de la historia: la mujer, y se establece un vínculo más preciso entre lo narrado en (1) y el título de la sección: “La ventana”. Sin embargo, el tono presente vuelve siempre que Lorenzo se dirige a ese “curioso lector” ante quien empezara a monologar en (1) y que para (2), se ha multiplicado:

Esta era, *ven ustedes*, la intención verdadera, *pura en extremo*, de mi obsesiva relación con la muchacha de la ventana.¹¹⁴

Es importante apuntar el hecho de que el narrador – personaje buscará en todo momento generar una atmósfera de complicidad entre su relato y el lector del mismo, al grado de

¹¹² Carlos Fuentes, *Inquieta compañía*, Alfaguara, México, 2004, p. 11.

¹¹³ *Ibidem*, p. 10.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 20.

inducir a este último a que anticipe cada uno de los pasos que siguió mientras el hecho ocurría, a través de frases como “ya anticipan ustedes”, o “ustedes adivinan lo que pasó”. No se trata sólo de un intento por ganar la simpatía superficial del público lector, sino de algo más profundo, como el crear un vínculo en donde la percepción de ambos –narrador (personaje / escritor) y lector- sintonice los hechos de la misma forma y, al final, exista la capacidad de emitir una valoración conjunta basada en un sistema racional que rechace toda noción escapista o fantástica de la realidad. En esa medida, el relato de Lorenzo busca inscribirse dentro de una codificación lógica del tiempo y el espacio –la misma que gobierna a su interlocutor- y, por lo tanto, su final no puede o, mejor dicho, no debe aparecer fuera de ellos, de manera extraordinaria o insólita, sino como consecuencia natural al proceso que, junto al lector cómplice, ha ido descubriendo desde el principio.

Sin embargo, y paralelo a este esquema lógico trazado, según se ha visto, en función del diálogo entre Lorenzo y sus lectores, se observa el desarrollo de otro que parece nacer en la mente obsesiva del propio personaje sin que éste logre darse cuenta. De algún modo, la frase con que se inicia en (2), es parte, también, del estreno de este segundo esquema: “Todo cambió cuando ella apareció”¹¹⁵. Y justamente, las cosas cambian. Las características que el propio Lorenzo aporta sobre su persona en (1) no concuerdan con la actitud que el personaje muestra desde el momento en que descubre a la mujer que habita el apartamento vecino en (2). Se transforma en un ser obsesivo. Deja de trabajar un mes para poder vigilar durante el día a la joven, justificándose ante su interlocutor (el lector) mediante la siguiente explicación:

El teatro. El teatro era mi catarsis no sólo emocional sino sexual. Toda mi energía erótica, mi libido entera, la dejaba en la butaca del teatro. Mi fuerza viril se me desparramaba. Mediante la emoción escénica ascendía de mi sexo a mi plexo y de allí a mi corazón batiente sólo para instalarse como una reina en mi cabeza. Mi cabeza ya no de *espectador* sino de *actor* a la orilla del escenario, viviendo la

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 13.

emoción del teatro como un participante indispensable. La audiencia. Yo era el público de la obra. Sin mi presencia, la obra tendría lugar ante un teatro vacío.

Ven ustedes cómo pude trasladar esta emoción teatral a la pura visión de mi amor, la chica de la ventana, y convencerme de que bastaba esta liga visual para satisfacerme plenamente [...] ¹¹⁶

De la cita anterior se desprende algo más: el paso del personaje que se admite como “espectador” en el teatro, a “actor” de las acciones representadas sobre el escenario. Según se verá más adelante, dicho paso anunciado en (2), tendrá un papel decisivo en la separación de las dos versiones de la historia, al finalizar el cuento.

Así, nos encontramos ante la construcción de un “autoengaño”. Lorenzo no escribe sólo para compartir su experiencia. Lo hace como una forma de convencimiento. Recuérdese la frase: “no quiero sorprender a nadie más de lo que me he engañado y sorprendido a mí mismo”. Esta idea se refuerza por la interminable cantidad de justificaciones que el narrador dirige a su interlocutor sobre sus acciones, mismas que garantizan el que la única verdad posible esté depositada en su voz.

A partir de (2), las dos versiones de la historia corren juntas. La primera, construida en función de las justificaciones de Lorenzo, es un recuento de las emociones vividas a raíz del descubrimiento de su “vecina”. La segunda, en cambio, se sustenta en descripciones objetivas a las que no acompaña ningún tipo de explicación o cuestionamiento por parte del narrador, y que están encaminadas a perfilar los sucesos que tendrán lugar en “El escenario”. De este modo, algunos rasgos en la descripción de la joven serán básicos para comprender su transformación en “El escenario”, con la consecuente separación de las dos versiones del relato y la inclusión de Lorenzo —que para entonces será “el amante del teatro”— en las acciones desarrolladas en dicha sección:

Pude ver su camión blanco, sin mangas, muy escotado. Pude admirar su brazos firmes y jóvenes, sus limpias axilas, la división de los senos, el cuello de cisne, la cabeza rubia, la cabellera revuelta por el sueño pero los ojos entregados ya

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 19-20.

al día, muy oscuros en contraste con la cabellera blanca. *No tenía cejas* –es decir, las había depilado por completo-. *Esto le daba un aire irreal, extraño, es cierto*. Pero me bastó bajar la mirada hacia sus senos, prácticamente visibles debido a lo pronunciado del escote, para descubrir en ellos una *ternura* que no me atreví a calificar. Ternura maravillosa, amante, materna quizás, pero sobre todo deseable...¹¹⁷

O el descubrimiento, en el final de (2) y (3), de actos inauditos. Así, en (2):

Cuando me asomé de nuevo a la ventana, vi a mi amada *con la cabeza coronada de flores*. Caminaba acercándose y alejándose de la ventana. Cuando más cerca estuvo, vi claramente que cerraba los ojos y movía los labios, como si rezara...¹¹⁸

Mientras que en (3):

Una noche, con mis luces apagadas para que ella no se sintiera observada – aunque supiese que esto no era cierto, ya que lo desmentían las horas de sol-, la muchacha se acercó a la ventana. La miré como siempre. Pero esta vez, por vez primera, ella no sólo movió los labios. Los unió primero. Enseguida los movió en silencio y lanzó un mugido.

Un mugido animal, de vaca, pero también elemental como el poderoso rumor del viento y terrible *como el grito iracundo de una amante despechada*.

Mugió.

Mugió y me miró por primera vez.¹¹⁹

Con esta última descripción, a la cual se agrega la narración de Lorenzo quien, recuperado del asombro que le produce la visión, descubre que la ventana de enfrente está cerrada “y el apartamento, desde ese momento, vacío”¹²⁰, es que concluye “La ventana”.

En “El escenario” se ubican los capítulos (4), (5) y (6) del relato de Lorenzo. A ellos se suma un (7) constituido por las noticias de los diarios, pero emitido por la voz de Lorenzo quien desmiente esta versión de la historia. Toda la sección, o por lo menos, la parte que va de (4) a (6), es una analepsis de lo ocurrido desde el inicio de la temporada teatral de verano, hasta el inicio de la temporada de otoño con el estreno de *Hamlet*, dirigida por la joven promesa Peter Massey. En (7) Lorenzo se expresa en presente, es decir, un día

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 15. El subrayado es mío.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 23. El subrayado es mío.

¹²⁰ *Idem*.

después de la última representación de *Hamlet*. Su narración, entonces, tal como al principio, es simultánea a la lectura de los diarios, hecho que, por otra parte, hace creer que el relato completo ha sido escrito, incluso, ese mismo día, y que forma parte del argumento necesario para desmentir las versiones aparecidas en los periódicos.

En (4), Lorenzo escribe: “Regresé a mi *rutina*. La salud mental me ordenaba que pusiese detrás de mí la enfermiza obsesión que me mantuvo casi un mes pegado a la ventana”¹²¹. Sin embargo, el concepto “rutina” tendrá, ahora, un valor relativo: se hablará de rutina en tanto las actividades realizadas por el personaje son las mismas acostumbradas antes de la aparición de la mujer. No así, la emoción con que realiza cada una de ellas. El descubrimiento de la joven ha dejado una huella imborrable en Lorenzo, a pesar de que éste pretenda demostrar lo contrario, argumentando que su renovado ánimo es producto de los días de encierro y vigilia. De este modo se percibe el ingreso del personaje a una nueva etapa, y si se quiere, a nueva vida. En ella, las obsesiones pasadas regresan significativamente fortalecidas. Más que nunca, el personaje vuelca su energía sobre el teatro y lo hace pasando de una obra a otra hasta que descubre que el actor –y director, según se verá después- Peter Massey, una de las más brillantes y jóvenes promesas del teatro británico, montará una representación de *Hamlet* en el Royal Haymarket. Su emoción llega al paroxismo. Adquiere boletos casi con un mes de anticipación y el día del estreno ingresa, antes, que nadie en el teatro. Mientras la obra transcurre, su atención permanece puesta en Massey, pero al entrar Ofelia en escena, pierde el control, pues ha descubierto en la actriz a la joven de la ventana a quien no veía desde hacía mucho tiempo. Vuelve a su apartamento, trata de serenarse y decide regresar al siguiente día, pero se encuentra con que debe esperar diez días para ver la representación de nuevo. Entonces adquiere boletos para asistir a cinco funciones seguidas.

¹²¹ *Idem.*

La relevancia de este capítulo se cifra en tres aspectos fundamentales: el primero es el relativo al cambio espacial en donde tienen lugar las acciones, que pasa de un departamento y su ventana, a un teatro y su escenario. Significativamente, en el principio de ambos casos, Lorenzo es sólo un espectador. Después de recorrer infinidad de teatros –que forman parte de “la gran avenida de los teatros, Shaftesbury Avenue”¹²², de la cual, lo mismo que de Wardour Street, es vecino- destaca el hecho de que sea precisamente en el Royal Haymarket donde sucedan los acontecimientos. El mismo Lorenzo proporciona datos relevantes sobre el nuevo espacio:

Si asociamos el teatro británico a una riquísima tradición ininterrumpida ¿hay espacio que la confirme con más bella visibilidad que éste? Data de 1720 y lo construyó un carpintero, lo remodeló el famoso John Nash en 1821 y por sus tablas han pasado Ellen Terry y Marie Tempest, Ralph Richardson y Alec Guinness. Aquí se inauguró la costumbre de la matinée, se inauguró también la luz eléctrica teatral y se abolió –con escándalo- el foso orquestal.¹²³

Y, adelantándonos un poco, será el lugar donde se inaugure, también, el *Hamlet* más realista que se haya visto nunca.

A lo anterior se agrega la propia nominación que Lorenzo hace de sí mismo: “Sí, soy el amante del teatro”¹²⁴.

El segundo aspecto importante, es la aparición de un nuevo personaje: Peter Massey que formará con Ofelia y el amante del teatro un triángulo amoroso.

En tercer lugar está la aparición de la mujer de la ventana, ahora con un nombre, el de su personaje en la obra. Cabe destacar que Lorenzo hace distinciones entre la actriz y la joven, poniendo énfasis, especialmente, en el detalle de las cejas, antes depiladas, “[...] ahora pintadas. Supe por qué. Su máscara requería antes un rostro similar a una tela vacía.

¹²² *Ibidem*, p. 12.

¹²³ *Ibidem*, p. 26.

¹²⁴ *Idem*.

Yo conocí la tela. Ahora miraba la máscara”¹²⁵. Pero a medida que transcurre el relato, estas distinciones perderán importancia y, así como sucediera en la ventana, Lorenzo trasladará su amor por la joven desconocida, hacia la actriz a quien, en adelante, llamará Ofelia. De nuevo, la nominación: “amante del teatro” adquiere un valor relativo. Es amante del teatro como institución –representada ésta por Peter Massey, en el momento en que se coloca un letrero sobre el cartel del reparto que dice: “Se ruega al público no comentar las revolucionarias innovaciones de esta *mise-en-scène*. Quienes lo hagan serán traidores a las tradiciones del teatro británico”¹²⁶–, como disciplina artística; pero es amante del teatro, también, representado por la joven, primero, en el apartamento de Wardour Street, después, en el tablado del Royal Haymarket.

El conflicto amoroso, cifrado ya en la franca intrusión de Lorenzo convertido en el amante del teatro, es decir, en un personaje más dentro de la obra de Massey, tiene lugar en el capítulo 5. Debido a su entusiasmo, Lorenzo es incapaz de percibir las reformas que Massey ha hecho a la obra de Shakespeare. Cuando se repiten las representaciones y el amante del teatro asiste a la primera, descubre que el diálogo de Ofelia ha sido sustituido por la acción. La actriz no emite ningún sonido. Sólo mueve los labios. El hecho indigna y sorprende a Lorenzo por dos motivos: en primer lugar porque, deseándolo tanto, no podrá escuchar la voz de su amada debido a las reformas hechas por Massey, reformas cuyo móvil es concentrar toda la atención del público en el joven actor y no en el reparto que le acompaña. Por otra parte, Lorenzo cae en la cuenta de su relación con Ofelia y encuentra, en su desempeño sobre el tablado, la respuesta a las visiones de la corona de flores y el mugido que tienen lugar en (2) y (3) respectivamente, aunado al hecho de que permitiera ser observada día y noche sin empacho alguno, como si Lorenzo no existiera:

¹²⁵ *Ibidem*, p. 29.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 34.

Yo había sido el público invisible de Ofelia mientras ella ensayaba su papel en *Hamlet*. Ella sabía que yo la miraba, pero no podía admitirlo sin arruinar su propia distancia de actriz, destruyendo la ilusión escénica. Fui su perfecto conejillo de Indias.¹²⁷

La pasión de Lorenzo se desborda haciendo que éste abandone su simple papel de espectador pasivo en el momento en que Hamlet acaricia a Ofelia, negándole siempre la oportunidad de emitir sus diálogos:

Me di cuenta. Ofelia no sólo habla poco en la obra. Es un personaje pasivo. Recibe lecciones de su padre y de su hermano y en vez de relatar la visita que Hamlet, a medio vestir, le hace en su clóset, ella actúa la escena. Hamlet medio desnudo –Massey se deleita exhibiendo su esbelta y juvenil figura- acaricia el rostro de *mi amada*, suspira y la suelta como una prenda indeseable. Donde puede, Massey sustituye el monólogo por la acción.

*El odio y la envidia me desbordaron.*¹²⁸

Puesto en su papel de rival, lo primero que hace Lorenzo es indagar, entre el público que presencié la obra y los medios de comunicación, sobre algún comentario desfavorable en torno a las reformas de Massey hechas al papel de Ofelia, sin embargo, su empresa fracasa debido a que Massey ha cumplido con su objetivo desde la primer representación –misma de la que Lorenzo huye enloquecido sin haberla visto completa-: atraer todas las miradas del público y la crítica. Continúa asistiendo al teatro, y a la cuarta noche le grita a Ofelia que cante en la escena de su locura. El público molesto lo calla y esto provoca que él salga del lugar completamente confundido y avergonzado. A la siguiente noche, justo en el momento de presenciar la misma escena, sucede lo inesperado. Ofelia dirige una última mirada a su amante, una mirada que no estaba prevista en el guión:

Ofelia me miró, directamente a los ojos. Yo estaba, digo, en primera fila. Quizás, todas las noches, Ofelia decía adiós de esta manera, seleccionando a un *espectador* para imprimir sobre una sola persona del público todo el horror de su locura [...]. Pero enseguida me di cuenta de que la mirada de Ofelia no estaba prevista en la dirección escénica. Ofelia me sostuvo la mirada que yo le correspondí. En ella iba el mensaje de toda mi pasión por ella, toda la melancolía de nunca habernos amado físicamente.¹²⁹

¹²⁷ *Ibidem*, p. 31.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 35.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 37.

El desenlace ocurre en (6). Este capítulo abre con la referencia a un sueño que tiene el amante del teatro en donde distingue entre la *posesión* de una mujer que no puede gritar mientras es violentada y su *asesinato*:

Esa noche soñé que violaba a una mujer que no podía gritar. Y si no podía gritar, ¿por qué no *matarla* en vez de *poseerla*?¹³⁰

Lorenzo no consigue entradas para la última representación de *Hamlet*, de modo que recurre a un ex profesor y se hace pasar por alumno de Cambridge para acceder al teatro. Al principio no encuentra lugar. Después se da cuenta de que hay un asiento vacío en la primera fila. Esta vez permanecerá hasta el final. En el escenario se han hecho algunos cambios sobre los cuales no se había ensayado con anterioridad. Peter Massey, recurriendo nuevamente a la sustitución del diálogo por la acción, abre un foso en la parte que ocupara la orquesta y crea un río dentro del cual se encuentra sumergido el cadáver de Ofelia. Lorenzo se imagina que abandona su sitio y trata de rescatar a Ofelia sin conseguirlo porque la joven está realmente muerta. Pero en lugar de eso, ocurre otra cosa:

Juro que no era mi intención. Sólo que Ofelia, flotando en el agua agitada de *stage down* cantando “viejas canciones” (como le informase la Reina a Laertes) pero ahora sin voz, alargó la mano fuera de la fluyente piscina teatral y me arrojó una flor de aciano que se arrancó del pelo y que fue a dar a mi mano, pues era tal mi concentración en lo que ocurría que no podía faltar al deber de recibir la ofrenda de mi Ninfa antes de verla irse, flotando en el llanto del arroyo, con su ropa de sirena, hacia su tumba de agua y lodo...¹³¹

Lo que siguió en la obra ya no fue asunto de Lorenzo, quien permanecía atento a la flor de Ofelia. Cuando reacciona, se encuentra de frente con Peter Massey –nótese que no dice Hamlet, sino que siempre se refiere al actor como tal- y a partir de ello comprende que ha vencido, pues lo único que el actor obtuvo a través del sacrificio de Ofelia, fue el aplauso del público y no la posesión completa del cuerpo, la voluntad y el alma de la joven:

¹³⁰ *Ibidem*, p. 38.

¹³¹ *Ibidem*, p. 40.

[...] Peter Massey, su insolente belleza rubia, su figura de adolescente maldito, su estrecha cintura y piernas fuertes y camisa abierta, mirándome con furia, pretendiendo enseguida que lo ocurrido era parte de su puesta en escena originalísima, pero revelando en su mirada de diabólico tirano que esto no estaba previsto, que Ofelia era su ninfa, no la mía, y que la entrega de la flor no formaba parte de un proyecto escénico de verdadera *posesión* del alma de Ofelia.¹³²

El capítulo (7), según he señalado líneas antes, es una confirmación de los hechos ocurridos durante la última representación de *Hamlet*, emitida por la prensa londinense. Nuevamente, y apelando a la complicidad del lector –o los lectores, de la historia de Lorenzo, *de los diarios*-, Lorenzo niega la verdad de la noticia. Esta vez no encontramos una justificación inmediata, pero la aparición del adverbio “hoy” indica que ésta ya ha sido dada. Es su relación de los hechos, su versión, escrita hasta ese momento, de la historia:

No den ustedes crédito a la noticia aparecida *hoy* en los diarios. No es cierto que cuando Ofelia pasó flotando entre ortigas y acianos un espectador desquiciado saltó de su butaca de primera fila al escenario para rescatar a la actriz intérprete de Ofelia de la muerte por agua, besándola, devolviéndole el aliento, empapado con ella, hasta darse cuenta de que Ofelia está ya realmente muerta, que *él no había logrado* devolverle a la heroína de *Hamlet* el *aliento fugitivo* con el suyo desesperado.¹³³

De acuerdo con lo dicho en (7), tanto la actriz –los diarios no se dirigen a ella como Ofelia- como Lorenzo, han muerto. Las referencias al carácter de este último en su calidad de *espectador* y *actor*, aparecen una vez más, pero en esta ocasión su función será la de clausurar toda especulación sobre la intromisión de un personaje ajeno no sólo al reparto de actores, sino al drama original de Shakespeare:

Se dice que la obra continuó como si nada. El público estaba tan acostumbrado a la originalidad de Peter Massey. Un *espectador* que en realidad era un *actor* no mencionado en el reparto –todos sabían que Massey sólo se daba crédito a sí mismo- salió a rescatar el cadáver de Ofelia, recibiendo –¿el actor imprevisto, el intruso?- el puñal en la espalda.¹³⁴

En la última sección del cuento, “La flor”, que, asimismo, incluye el último capítulo de la narración de Lorenzo –dado que en (7), según se ha visto, quien se expresa a través del

¹³² *Idem.*

¹³³ *Ibidem*, p. 42.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 43. Los subrayados son míos.

personaje es la prensa londinense-, Lorenzo concluye su relato intimando, como desde el principio ha hecho, con el lector. Sin embargo, es hasta esta parte que nos enteramos de que dicho escrito no ha sido leído y que, eliminado el fragmento referido por los diarios, forma parte del esquema narrativo realista comenzado en (1) y concluido, irrevocablemente, en (6), puesto que –según he tratado de probar- en su relación de los hechos y argumentación de las aparentes “casualidades” observadas –la visión irreal de la mujer sin cejas, con la cabeza coronada de flores o emitiendo sonidos animales-, cada cosa ha sido debidamente probada –su rostro sin cejas se debe a su profesión, el mugido y la corona de flores son parte de su preparación para la obra- y, más que eso, *comprobada* en la escena. De acuerdo con esta primera versión, la evidencia de los periódicos es parte de una estrategia diabólica tramada por Peter Massey –puesto que tanto el público como la prensa están de su lado-, para hacer creer al público que, lo ocurrido entre el amante del teatro y Ofelia, era parte de su novedosa propuesta teatral:

El lector sabrá, si algún día lee estos papeles que he venido garabateando desde la noche que regresé del Royal Haymarket a mi flat a la vuelta de Wardour Street, que subí lentamente las escaleras, entré al apartamento pero no encendí las luces. [...] Tomé un pequeño florero de los de Talavera que me envió de regalo de cumpleaños mi mamá desde México. Con ternura introduje en él el tallo largo de la flor de aciano, prueba única de la existencia de Ofelia. Me senté a contemplarla.¹³⁵

Por otra parte, las líneas finales del cuento marcan una distancia temporal distinta al presente sugerido en (7). Ellas son parte del esquema fantástico, esquema en el que participan los hechos tratados de explicar racionalmente por Lorenzo y trazados en función de la división temática que incluye los ocho capítulos de su narración. Hay aquí una disolución entre el relato de Lorenzo y el de los diarios, y una fusión de los conceptos que definen al personaje – narrador, de principio a fin, como espectador – actor. Todo ello

¹³⁵ *Idem.*

concentrado en una sola imagen, la de la flor azul de Ofelia que “prolongaba la vida de Ofelia”¹³⁶:

La miré, fresca, azul, bella, esa noche y la siguiente.

Llevo *meses* mirándola.

La flor no se marchita.¹³⁷

2.5.2. El *otro* como elemento estructurante de la ficción fantástica

En la presentación del volumen *Inquieta compañía* se alude a la parte oculta del ser humano, cifrada ésta en los temores y deseos que el hombre no reconoce sino hasta el momento en que la casualidad o el destino los impelan a surgir. Al manifestarse dicha parte oculta, se produce en el individuo una atmósfera desestabilizante que lo obliga a asirse con más fuerza a la lógica del universo conocido, universo del que participan los otros iguales a él, pero que son incapaces, en su individualidad, de compartir los eventos surgidos del inconsciente del primero. En el caso de la narrativa fantástica de Fuentes, esta incompatibilidad entre dos sujetos racionales que conviven en un mismo espacio y tiempo y son regidos por las mismas leyes lógicas, genera una especie de incomunicabilidad que obliga al individuo a distanciarse no sólo de quienes le rodean sino, también, de sí mismo, con el fin de encontrar una respuesta razonable a los eventos que observa –la manifestación de sus temores y deseos-, a pesar de que, finalmente, sea absorbido por ellos. El producto final, la parte consciente que termina aceptando las reglas y leyes arduamente combatidas, es a lo que se denomina como “el otro” o “lo otro”.

En “El amante del teatro” se advierte un proceso similar al que vive el Oliverio de “Por boca de los dioses”, en tanto nos encontramos ante un Lorenzo O’Shea que, desde el principio, busca remarcar su especial situación distintiva respecto de los compañeros de trabajo y, en general, la población que le circunda. Mientras que Oliverio es “extranjero” en

¹³⁶ *Idem.*

¹³⁷ *Ibidem*, p. 44. El subrayado es mío.

su tierra por la extravagancia de sus costumbres y su pensamiento, en Lorenzo se gesta una doble “extranjería”, por decir de algún modo, debido, en primer lugar, a su situación *física* como extranjero –es mexicano y radica en Londres-, y en segundo, a su situación *ideológica*, misma que conserva intacta pese al tiempo que tiene radicando en Inglaterra. De este modo, y a lo largo de casi todo el relato, observaremos continuas referencias sobre el carácter del personaje en oposición con el carácter de quienes le rodean. Más aún, que dicho carácter no forma parte de la esencia del individuo, sino que es producto de su interacción con los otros. Así, cuando se presenta ante el lector en (1), expone las razones que lo orillan a trabajar como editor cinematográfico y no como “director” cinematográfico, motivo principal por el que abandona su país y decide estudiar cine, precisamente, en el que actualmente vive:

No medí el desafío. No me di cuenta hasta muy tarde, al cumplir los treinta y tres que hoy tengo, de la competencia implacable que reina en el mundo del cine y la televisión. Mi carácter huraño, mi origen extranjero, acaso una abulia desagradable de admitir, me encadenaron a una mesa de edición y a una vida solitaria porque, por partes idénticas, no quería ser parte del party, vida de pubs y deportes y fascinación por los *royals* y sus ires y venires.¹³⁸

Lorenzo es, para los ingleses, un hombre “extraño”, ajeno, invisible: “No miro hacia fuera. Sé que nadie me mira a mí. Aprecio esta especie de *ceguera* que entraña, qué se yo, privacidad o falta de interés o desatención o, incluso, respeto...”¹³⁹. Un hombre solitario, silencioso, educado por jesuitas pero célibe por convicción. Al descargar toda su tensión emocional y sexual sobre el teatro, se vuelve obsesivo, *extravagante*. En esa medida, el término “extraño” adquiere un valor doble, el de lo inusual. Su encuentro con la joven del departamento de enfrente revela una especie de entendimiento entre dos seres que, a la larga, demostrarán poseer cualidades parecidas, sobre todo, las del silencio. Pero en el primer momento descubre en ella “un aire irreal, extraño” producido por la ausencia de

¹³⁸ *Ibidem*, p. 11.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 13.

cejas en su rostro y la profunda oscuridad de sus ojos. En otras palabras, es esa anormalidad, esa extrañeza característica de cada uno lo que hace que surja la afinidad emotiva y posteriormente, afectiva, que habrá de definir el futuro de ambos en la historia.

La actitud de Lorenzo frente a la joven es, en un principio, analítica. Admite el interés que su presencia le produce, pero no deja que éste afecte, por lo menos, su rutina:

Al principio intenté disciplinarme a mi trabajo, resignarme a verla sólo de noche, a partir de las 7:30 o de las 11:00.¹⁴⁰

Conforme transcurren los días, se da cuenta del cambio gestado en él: ha solicitado un permiso para ausentarse, por un mes, de su trabajo y, sobre todo, ha dejado de asistir al único sitio que lo ayuda a salvarse del tedio y la depresión: el teatro. En el trabajo le piden que entregue una constancia médica para que el permiso sea otorgado, y ésta la obtiene de un amigo español, su médico de cabecera:

Le pedí a un doctor español, un tal Miquis, mi g. p. habitual, que me hiciera la balona. Se resistió. Me pidió una explicación. Sólo le dije:

- Por *amor*.
- ¿Amor?
- Tengo que *conquistar* a una muchacha.¹⁴¹

Al mismo tiempo, comprende algo más: que los rasgos principales de esa práctica acostumbrada han sido trasladados, inconscientemente, por él a su nueva labor de centinela. Frente a la ventana se reconoce como “espectador” de la muchacha, pero no porque se imagine en ella a una actriz, sino, por una parte, a que ella nunca lo mira y por otra, a que él sabe muy bien refrenar los impulsos que lo impelen a establecer un contacto más personal, más físico:

Sólo quería verla desde la ventana. Me había enamorado de la muchacha de la ventana. No quería romper la ilusión de esa belleza intocable, muda, apartada de mi voz y de mi tacto por un estrecho callejón de Soho, aunque cercana a mí gracias

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 16. Los subrayados son míos.

al misterio de mi propia mirada, fija en ella. Y la mirada de ella siempre apartada de la mía, ocupada con su quehacer doméstico durante ciertas horas del día y de la noche [...] Era mía gracias a mis ojos, nada más.¹⁴²

En ese momento, dos fuerzas internas entran en conflicto: la del deseo carnal reprimido y la de la conciencia que se tiene de sí mismo. El deseo carnal del personaje ha sido trasladado al gusto por el teatro, pero ese gusto nace en la mirada. En su calidad de *voyeur* frente a la ventana, Lorenzo encuentra la satisfacción física que necesita, más no la espiritual, pues de pronto comienza a pensar que él también puede ser observado por la joven mientras duerme o en los momentos en que sus reflexiones lo distraen. De este modo procura mantenerse despierto día y noche. En la vigilia, el deseo por establecer un contacto más cercano con el otro se incrementa. Lorenzo anhela vehementemente que la joven lo mire. Cuando eso ocurre, se hace acompañar también de la voz y la impresión que produce es totalmente fantástica:

Mugió y me miró por primera vez.

Creí que me iba a convertir en piedra.

Pero ella no era la Medusa [...]

La voz me atravesó con tal fuerza que me obligó a cerrar los ojos.¹⁴³

Por sus rasgos característicos, por las condiciones que rigen su encuentro, por la impresión que ejercen el uno sobre el otro, la historia de amor ocurrida entre la joven de la ventana y Lorenzo habrá de inscribirse en un plano distinto al del mundo en que habitan, en otras palabras, se trata de una historia que está “fuera de lo real”, que es increíble, *fantástica*. Desde el momento de encontrarse, ambos cambian, dejan de ser lo que fueron antes de verse, puesto que Lorenzo le proporciona un nombre al despreciar toda referencia que lo obligue a ir más allá del simple contacto visual –en adelante será la “hermosa ninfa”, su “amor”–, y él mismo se autodenomina de un modo que no había empleado antes, dada su

¹⁴² *Ibidem*, p. 17.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 23.

indiferencia hacia los demás: “soy su *vecino*, quiero conocerla [...]”¹⁴⁴. Este cambio repercute, asimismo, en la vida cotidiana del personaje – narrador, pues al desaparecer la joven de la ventana, regresa a la rutina con un brío inusual en él, mismo que lo hace ligeramente visible a los ojos de los demás:

Regresé al trabajo con un renovado sentido del deber. Esto fue notado y aprobado (a regañadientes) por mis superiores. Como tenían el prejuicio de que todos los mexicanos somos holgazanes y que sólo aspiramos a dormir largas siestas a la sombra del sombrero, mi diligencia les llamaba la atención, aunque la reserva inglesa les impidiese alabarla. A lo sumo, un *Right on, old chap*.¹⁴⁵

A pesar de todo, ni siquiera en esta nueva etapa su interés está puesto en la aprobación de un grupo. Lo único que desea es volver al teatro. Es otro para los “otros”, pero en el fondo –la parte oculta-, el mismo. La avidez con que se arrastra de obra en obra es producto de la necesidad de olvido que tiene. Retoma su papel como “espectador” y devuelve a la joven de la ventana su calidad de objeto contemplado:

Bueno, esto –el verano teatral del año 2003 en Londres- me compensaba, digo, de todo lo demás. Los desastres de la guerra. La rutina del trabajo. Y la desaparición de la mujer de la ventana. Noten bien: ya no era “la muchacha”, “la chica”, ya no era “mi amor”. Era, como en un reparto teatral de vanguardia, “la mujer”.¹⁴⁶

El “espectador” Lorenzo es, hasta ese momento, parte inseparable del público teatral. Se confunde con él y se mantiene al tanto, del mismo modo en que lo haría todo buen aficionado, de las curiosidades anecdóticas y novedades que atañen al medio. En esta línea se inscriben la breve historia que hace del Royal Haymarket y los comentarios a la *Danza de la muerte* de Strindberg, el *Calígula* de Camus –obra que asocia, en parte, a *Cinna* de Corneille-, *La dama del mar* de Ibsen o el *Così è se vi pare* de Pirandello, entre otras. Sin embargo, no olvida que su regreso se encuentra marcado por una emoción distinta, avasallante. Este hecho lo orilla a admitirse no como simple aficionado, sino como

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 25.

“amante”. Y, justamente, como “amante del teatro” -especialmente, el teatro londinense- es que demuestra entusiasmo ante el próximo estreno de la obra *Hamlet* protagonizada por Peter Massey:

Próximamente se presentaría en el Haymarket un *Hamlet* protagonizado por Peter Massey. Di un salto de alegría. Massey era, junto con Fiennes, Mark Rylance y Michael Sheen, la promesa, más joven aún que éstos, de la escena inglesa. Tarde o temprano debía abordar el papel más prestigioso del teatro mundial, la prueba que en su momento, para ceñir sus lauros, debieron pasar Barrymore, Gielgud, Olivier, Burton, O’Toole [...]. Perdí la paz tan anhelada. Una inexplicable impaciencia atribuló mis días. La expectativa me devoraba. ¡Massey en *Hamlet*! Era un sueño. Jamás había conseguido boletos para *aplaudir* a este muy joven actor.¹⁴⁷

Llegado el momento, Lorenzo observa la primera parte de la obra, plantado en su actitud de “espectador” crítico. Ni siquiera escucha los diálogos porque los conoce de memoria. Sólo mira. Sabe que una valoración objetiva únicamente podrá ocurrir cuando la representación finalice, por eso, mientras las escenas se suceden, no presta atención al trabajo especial de Massey, o del reparto que lo acompaña, sino exclusivamente a la maestría literaria de Shakespeare. Dicho de otro modo, no podrá abandonar su puesto de “espectador” para convertirse en “amante” del teatro producido por Peter Massey, sino hasta después de que éste último demuestre que es capaz de revitalizar el ya amado teatro shakespeariano. No obstante, cuando Ofelia entra en escena y reconoce en ella a la “mujer” de la ventana, tanto Shakespeare como Massey desaparecen de su panorama crítico - afectivo. En ese momento deja de ser un simple espectador, para volver a protagonizar –como “actor / personaje”- un capítulo más en su historia de amor inconclusa:

No escuché las primeras palabras de la joven actriz, las sabía de memoria, *me las dirigía a mí*, claro que sí, lo supe sin oírla, pues mis oídos estaban taponeados por la emoción.

OFELIA: ¿Lo dudas?

¿A quién le hablaba? ¿A Laertes? ¿A *mí*? ¿Al hermano? ¿Al *amante*?¹⁴⁸

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 26-27.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 29. Los subrayados son míos.

Como en la joven se ha gestado un cambio físico –paralelo al observado en Lorenzo por sus jefes, y por él mismo en la intensidad de su avidez hacia el teatro-, el “espectador” Lorenzo duda por algunos instantes de que en verdad sea ella. Llama la atención cómo, nuevamente, el silencio -producido por los “oídos taponeados” del personaje-, se constituye en factor de enlace entre ambos, así como el hecho de que, en su confusión, Lorenzo intercale a los posibles interlocutores de la actriz: Ofelia – Laertes (hermano), Ofelia (actriz) – Lorenzo (amante). Con dicha confusión gráfica, Fuentes logra inmiscuir al personaje Lorenzo en la representación de *Hamlet* y, al mismo tiempo, marca el inicio de una nueva etapa en la historia contada por el amante (de la joven, del teatro). Llama la atención el hecho de que un mismo diálogo sirva para distinguir los dos planos en que se conduce la historia: aquél en el que Lorenzo y la joven se encontraron por primera vez, y el que corresponde al momento de la representación. Para el público, la emoción de Lorenzo –quien se retira del teatro causando disgusto entre los espectadores- es injustificable, y las palabras de Ofelia no tienen más significado que el que le otorga el contexto inmediato de la escena. Para Lorenzo, son la oportunidad de conseguir el contacto físico interrumpido por la repentina desaparición de la joven.

Desde este momento, según se ha dicho, Lorenzo ya no es Lorenzo sino el “amante”. Toda la fuerza de sus deseos reprimidos está ahí, en lugar de él. Habla y se mueve por él, le otorga un valor que anteriormente no hubiera sospechado –como sucede a Oliverio cuando los labios de la pintura se superponen a los suyos. El interés de Lorenzo hacia Massey –y con él, hacia Shakespeare- queda olvidado transitoriamente. En la tranquilidad de su apartamento reflexiona lo sucedido en el teatro. Es su deseo quien lo justifica:

Allí, recostado, sosegado, con las manos unidas en la nuca, me dije con toda sencillez que mi excitación -¿mi arrobó?- era natural. ¿No había sido intensa mi relación con la muchacha vecina? ¿No era, precisamente, el amor nunca consumado

el más ardiente de todos, el más condenado, también, por los padres de la Iglesia porque inflamaba la pasión a temperaturas de pecado? [...]¹⁴⁹

Al final del capítulo 4, escribe: “Mi decisión fue temeraria. Compré boletos para cinco noches seguidas”¹⁵⁰. Lorenzo no comprende que, eso que él llama “mi decisión”, ya no forma parte de su yo racional, sino que es la pura manifestación de su lado oculto, reprimido. Su *otro* yo, pasando por el Lorenzo *voyeurista*, al Lorenzo amante. Y es, precisamente, éste lado oculto el que se rebela frente a Peter Massey cuando descubre las reformas hechas al personaje de Ofelia, cuyos diálogos han sido eliminados. En su desesperación, Lorenzo busca coincidir con el público que ha presenciado la obra, con la crítica especializada, sin conseguirlo. Los otros son indiferentes a sus reclamos:

Había llamado a uno de los diarios para preguntar en la sección de espectáculos, la razón de este silencio. Mi pregunta fue recibida, una vez con una risa sarcástica, las otras dos con silencios taimados.¹⁵¹

La soberbia de Massey frente a Ofelia, enfurece a Lorenzo, al amante cuyo deseo más ardiente es conocer y escuchar a la amada. No sólo se ha quitado el parlamento a Ofelia, sino que la actriz está negada a recibir crédito alguno por su participación, aún cuando su papel, dentro del argumento de Shakespeare, es importante. Para el público y la prensa misma, Ofelia es tan invisible como Lorenzo, tan invisible a los demás como si se encontrara protegida por la intimidad de su apartamento. El único que se fija en ella es su amante, Lorenzo. El único que la nombra, que le otorga calidad de ser vivo, a través de su deseo. Quien la ubica a la altura de Hamlet, quien la impele a abandonar el mutismo y cantar durante la escena de su locura:

No, no pronunció palabra, pero yo no tuve más remedio que reconocer el genio de Peter Massey. El silencio era, desde siempre, la locura de Ofelia. Sus actos debían revelar sus palabras, pues éstas no eran más que sus pensamientos verbalizados y un pensamiento no necesita decirse para entenderse.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵⁰ *Idem*.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 32.

Empecé a escuchar músicas, campanas dentro de mi cabeza, seguro de que lo mismo le pasaba a Ofelia.

¡Ofelia era el fantasma de Hamlet! ¡Su doble femenino!

Me incorporé bruscamente y grité:

-¡Ofelia! ¡Canta!¹⁵²

A pesar de todo, el rencor que Lorenzo siente hacia Peter Massey está fundamentado en su mirada crítica. Sabemos esto porque aún es capaz de reconocer la habilidad artística del actor. Sin embargo, en el momento en que Ofelia rompe con el esquema escénico previsto por este último, Lorenzo consigue hacerse visible ante Massey y atraer su mirada, dando paso a una nueva transición en su papel activo como personaje de la ficción bosquejada por Peter Massey. De “espectador” – amante, pasa a ser “intruso” en la escena de *Hamlet* y, también, en el espacio del Royal Haymarket, representado por la audiencia:

El público se dio cuenta. Hubo un movimiento nervioso en la sala. Murmullos desconcertados. Cayó el misericordioso telón del intermedio. Regresé a casa. No quería saber que Ofelia moriría en el siguiente acto. No lo quería saber porque imaginé, enloquecido, que Peter Massey era capaz de matarla en verdad esta noche porque la actriz quebró el pacto escénico y se dirigió a un espectador.¹⁵³

Entonces, los papeles representados por los tres personajes, sufren modificaciones sustanciales: Ofelia es, ahora, el doble de Hamlet, y después de haber roto el pacto escénico, también es el doble de Massey. Es decir, lo mismo que el engreído director, tiene la capacidad de reproducir una interpretación de Ofelia libre de cualquier otra inteligencia. En tanto Lorenzo es la voz intrusa, el complemento escondido que se ha negado a la actriz para demostrarlo. Por otra parte, estas modificaciones se encuentran determinadas por una manifestación del inconsciente de Lorenzo, a saber, el sueño en donde viola a una mujer que no puede gritar. En él, el amante localiza una pista sobre las verdaderas intenciones de Massey y que han permanecido ocultas por su papel en la obra: las de la posesión absoluta, del dominio total sobre la persona y el alma de Ofelia. Dichas intenciones se harán

¹⁵² *Ibidem*, p. 37.

¹⁵³ *Idem*.

manifiestas en el momento en que el joven director y actor hace colocar un río en lo que antes había existido el foso orquestal para exhibir el cuerpo exánime de la joven. Para Lorenzo, el reto es muy claro. Massey, con el sacrificio de la actriz, ha conseguido llevar a su fin máximo la *representación* de su *interpretación* personal sobre la muerte de Ofelia y, asimismo, ha dejado en claro que el único genio *visible* en las reformas a la obra de Shakespeare es el suyo. Sin embargo, en una especie de contraataque, la joven –quien se supone, está muerta- arroja una flor a su yo oculto, Lorenzo, impidiendo con ello que la victoria final sea para Massey:

- Si Dios ha muerto –me decía en silencio la mirada asesina de Massey-, sólo quedan en su lugar el Demonio y el Ángel. Yo soy ambos. ¿*Quién eres tú?*¹⁵⁴

Para el público y la prensa, los otros hacia quienes Lorenzo nunca expresó interés, los mismos que conforman ese universo agresivo y extraño del que, voluntariamente se aleja desde el principio de su narración, el amante del teatro y Ofelia han muerto. Ambos son calificados de actores anónimos incluidos en *Hamlet* como parte de la novedosa propuesta teatral del único e inigualable Peter Massey. Pero la verdad se concentra en la flor azul de Ofelia. Ofelia, la actriz, no han muerto. Y el acto de escritura llevado a cabo por Lorenzo, en la oscuridad de su apartamento, es la única prueba de su victoria y su existencia.

2.5.3. El silencio de Ofelia

Según se ha visto en el apartado 2.4. de este estudio, la idea de la *otredad* manejada por Carlos Fuentes tiene como fin el mostrar un juego de dominación y poder sobre el otro que, en *Aura* se ejerce desde la voz narrativa –representada por el “tú” imperativo de Consuelo Llorente-, y en “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” y “Por boca de los dioses” se emite a través de los personajes femeninos que circundan al personaje –narrador. Es decir, que no

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 40.

es necesaria la existencia de una voz narrativa específica que unifique a todas las voces existentes y posibles en el relato (puesto que ésta –en el caso de los textos de Fuentes– siempre termina condicionada por las voces externas de los personajes que participan en la ficción), sino de una entidad que sea capaz de proponer una lucha por el control absoluto de la ficción, y otra que le corresponda. En otras palabras, se requiere de un vencedor y un vencido. Porque la lucha en los textos fantásticos de Fuentes –y, tal vez, en todos los otros textos adscritos a este género– es una lucha por la existencia y el dominio de un solo universo: el real o el fantástico.

Entonces, ¿por qué, precisamente, el personaje femenino? Se ha dicho, también, con anterioridad, que una de las innovaciones de Fuentes al respecto del modelo narrativo de la novela gótica decimonónica, está puesta en la inversión de los roles sexuales. Con ella busca censurar un sistema ideológico de dominación patriarcal, ejercido a través de la configuración de un héroe masculino que se erige como portador único de la verdad histórica y moral de su tiempo. Las heroínas de Fuentes no se presentan desde el inicio de la historia –salvo en el caso del cuento “La gata de mi madre” incluido en *Inquieta compañía*– y, de hecho, rara vez, constituyen la voz narrativa. Sin embargo, al final de los relatos, nos damos cuenta de que su influencia ha determinado el giro de cada una de las acciones desarrolladas por los personajes-narradores masculinos, erigiéndose como verdaderas constructoras de la ficción, esa parte que lucha por la supremacía del saber y la verdad. Por otra parte, el modelo de la heroína de Fuentes, es un modelo arrancado de la tradición medieval que le atribuye cualidades mágicas, sensitivas y preponderantemente creativas. La mujer de Fuentes es, en suma, la criatura ideal del universo fantástico, la hija de la noche –o la “eterna niña de la noche”, como la llamará Vlad Tepes en el cuento “Vlad”–, madre del deseo infinito, de “la imaginación”, según Jules Michelet.

En “El amante del teatro” nos encontramos, otra vez, ante el determinismo del personaje masculino que ostenta la voz narrativa, y la aparición del personaje femenino capaz de ejercer un dominio velado sobre él por mediación del deseo.

Las características del personaje masculino se cifran en el capítulo (1), sin embargo, a éstas irán agregándose otras conforme el relato avanza. Lo primero que sabemos es que Lorenzo O’Shea, trabaja en Wardour Street como editor cinematográfico, es mexicano descendiente de angloirlandeses y tiene 33 años. Sabemos, también, que es un ser solitario que se desenvuelve en una sociedad hostil, indiferente, que no lo observa, es decir, no se da cuenta de su existencia o lo hace sólo despectivamente. Gracias a ello y a la ubicación geográfica de su domicilio, su trabajo y su área de entretenimiento predilecta, su vida, su universo entero transcurren entre la más absoluta calma y el aislamiento:

Estoy a un paso de Wardour Street. Pero también soy vecino de la gran avenida de los teatros, Shaftesbury Avenue. Es un territorio perfecto para un paseante solitario como yo. Una nación pequeña, bien circunscrita, a la mano. No necesito, para vivir, tomar jamás un transporte público.

Vivo tranquilo.¹⁵⁵

Lorenzo O’Shea no mira. Al parecer, tampoco habla o lo hace muy poco. Es un ser transparente, sin más vida que la que le da la escena teatral:

El canon shakesperiano, Ibsen, Strindberg, Chejov, O’Neill y Millar, Pinter y Stoppard. Ellos son mi vida personal, la más intensa, fuera del tedio oficinesco. Ellos me elevan, nutren emocionan. Ellos me hacen creer que *no vivo en balde*.¹⁵⁶

Cuando la joven de la ventana de enfrente aparece, al principio, Lorenzo no le presta demasiada atención. Como sabemos, sus intereses están circunscritos al espacio de su propio apartamento, y es por ello que lo único que hace es identificar a la persona que ha llegado a habitar la casa vecina. Sin embargo, le llama la atención el hecho de que la mujer sólo realice sus tareas durante la noche, cuando él vuelve del teatro, mientras que en la

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵⁶ *Idem*.

mañana, las ventanas de su apartamento permanecen cerradas. Es entonces que la observa detenidamente y, al encontrarse frente a ella, su aspecto lo impresiona de tal modo que su actitud pasiva, de incomunicabilidad e indiferencia ante los otros desaparece. Se aposta frente a la ventana, con el fin de observar a la joven y entregarse a numerosas reflexiones en torno a su propia persona. Trata de convencerse a sí mismo de que lo único que desea, en el fondo, es mirarla:

Que me diera trato de ajeno, de invisible, sólo aumentaba, en el gozo de verla sin obstáculos, mi *placer* y mi *deseo*, aunque éste consistiese más en *verla* que en *poseerla*. En adivinarla más que en saberla...¹⁵⁷

Al explicar a los lectores el móvil que hacía posible lo anterior (es decir, que el hombre que una vez tuvo el valor de acercarse a la puerta de la joven para establecer un contacto más directo con ella, se arrepintiese y optara por volver a su puesto frente a la ventana, hundido en el más puro anonimato), supone un traslado de la liga visual que practicaba en el teatro a esta nueva actividad: “Ven ustedes cómo pude trasladar esta emoción teatral a la pura visión de mi amor, la chica de la ventana, y convencerme de que bastaba esta *liga visual* para satisfacerme plenamente”¹⁵⁸. Asimismo, al afirmar que el teatro es “su catarsis sexual”, el personaje revela algo muy importante: que más que *presenciar* una escena, la *vive*. El descubrimiento, hecha esta reflexión, de la joven coronada de flores y rezando, sólo ocasiona que lo explicado se refuerce, pues en la imagen hay ciertos tintes de representación, misma ante la cual Lorenzo reacciona emocionalmente:

Una sola vez supe que ella estaba a punto de desviar esa su mirada ausente para fijarla en mí. Sentí terror. Con un movimiento brusco me aparté de la ventana y me cubrí, cobardemente, con la cortina. Allí, como una araña invisible, quise ver con *lucidez* las dimensiones de mi estrategia. Como una cucaracha me hundí en la oscuridad anónima del cortinaje, más temeroso de lo que deseaba que de lo que temía. Miedo al miedo.¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 18. Los subrayados son míos.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 20.

¹⁵⁹ *Idem*.

Algo similar ocurre con la siguiente escena, en donde la mujer por fin lo mira de frente y emite un mugido. Todo el drama de su vida cotidiana –vida que, además, se parece mucho a la del propio Lorenzo–, incluidos los dos cambios inesperados antes descritos, concluye con la visión de las ventanas cerradas y el departamento vacío, del mismo modo en que empezara –el momento en que Lorenzo decide fijarse más detenidamente en ellas–: con la intuición de la mujer moviéndose detrás del cortinaje, abriendo, después, las ventanas de par en par, con los brazos extendidos, sabiéndose observada por su vecino-espectador.

Ambos pasos se repetirán en el escenario del Royal Haymarket. La mujer aparece sobre el tablado representando el papel de Ofelia en *Hamlet*. La actitud crítica de Lorenzo hacia Peter Massey, su falta de interés por *escuchar* los diálogos intermedios a los grandes monólogos del personaje principal, desaparecen en el momento en que sus ojos le dicen que es ella. Aquí también es que se encuentra el primer paralelismo entre la ventana de su apartamento, y su puesto como espectador frente al escenario:

Era ella, no podía ser sino ella. La distancia entre mi butaca y el tablado era mayor, es cierto, que el corto espacio entre mi ventana y la suya, pero mis sentidos enteros, después de veinticinco días de vigilia suprema, no podían equivocarse.¹⁶⁰

El contacto entre ambos es exactamente el mismo. Los diálogos de Ofelia han sido eliminados por Peter Massey, y sustituidos por las acciones de este último. De este modo, Lorenzo sólo tiene oportunidad de observar a la joven, y a pesar de que se siente tentado a visitar su camerino, la fuerza de sus instintos le impele a sólo seguir mirando. Nunca se queda a una representación completa, sin embargo, presencia aquellas escenas en donde la participación de Ofelia resulte importante (el diálogo con Laertes, la escena del tercer acto en donde sólo tiene una línea, el monólogo de Ofelia refiriendo la visita que Hamlet le hace, medio desnudo, a su alcoba y la escena de la locura), descubriendo que, en todas ellas, la

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 29.

imagen de la heroína ha sido debilitada como parte de las exigencias que, en su escrupulosa construcción del héroe, Hamlet, Massey ha hecho al reparto de actores que lo acompaña.

A lo anterior se suma el desconcierto que Lorenzo experimenta cuando descubre que ni la crítica, ni el público se interesan por las reformas hechas al personaje de Ofelia. Más aún, que los propios actores acepten el que en los créditos sólo figure el nombre de Peter Massey. Al quedar toda la atención puesta en él, puede decirse, de algún modo, que los demás actores carecen de público. Sin embargo, y gracias al interés que Ofelia ha producido en Lorenzo desde su encuentro en los apartamentos de Soho, ella, junto con Massey, es la única que tiene audiencia. La atracción que ejerce sobre Lorenzo, unida a la revelación del deseo de éste por conocerla –deseo reconocido por el personaje como una manifestación de sus instintos animales, siempre reprimidos o aminorados a través del teatro-, y a su natural obsesión por la escena, son suficientes para inducir a éste a urdir un conflicto en donde la supremacía de dos fuerzas representativas, Ofelia y Hamlet, esté en juego.

Después de conocer la participación de Ofelia en la obra, Lorenzo se concentra en el papel de Massey con el fin de encontrar una respuesta al silencio de la primera. El símbolo de Hamlet es la duda, el de Ofelia, la locura. Hamlet habla su duda y actúa la determinación. Él lo es todo desde principio a fin. Ofelia calla y actúa su única verdad: la locura. Al comprender esto, Lorenzo pide a Ofelia que cante, pero esta expresión es relativa. La canción no será escuchada nunca, y él lo sabe, no obstante, en el diálogo de Shakespeare dicha canción es la única prueba irrefutable de la locura de Ofelia. Ofelia debía comunicar al público, no con imágenes, no con el puro silencio –que por si fuera poco dejaba ver, desde el principio, que Ofelia siempre estuvo loca, aunado al peinado en el que Lorenzo descubre la alternancia de “un simbólico detalle de dirección [que representa] a la Ofelia inocente, fiel y sensata del principio, con la Ofelia loca del final”¹⁶¹-, que había

¹⁶¹ *Ibidem*, p.31.

enloquecido. Al afirmarse como único espectador de Ofelia, Lorenzo recibe el mensaje, ese nuevo paso en la transición del personaje dentro de la obra. Los ojos de Ofelia se detienen en los suyos y, al no escapar como la primera vez, el personaje permite a la actriz revelar su capacidad de decisión y su autonomía frente al único portavoz de la verdad artística de la obra: Peter Massey.

Ofelia será sacrificada, al final de la representación, por el realismo vanguardista de Massey. Sin embargo, el hecho no sorprende del todo a Lorenzo, dado el seguimiento que ha ido haciendo de la puesta en escena y a una idea que él propone desde el principio del cuento: “[...] no hay dos representaciones teatrales idénticas”¹⁶². Su tristeza procede de no haber podido ver a la joven, antes de encontrarla sumergida en el estanque que Massey coloca en el foso orquestal. Pero, una vez más, la mujer rompe el pacto escénico, y arroja a Lorenzo una flor de aciano, misma que éste recibe frente a la mirada enfurecida de Massey, quien ve en la acción un cambio radical a su versión de la historia. Ofelia vence en el momento en que la representación de Massey concluye, y éste debe recurrir a la difamación de la actriz y de Lorenzo para poder corregir lo que la insubordinación silenciosa de la mujer ha estropeado. Y su historia prevalece sobre la del propio Lorenzo, en el momento en que éste se sirve de la escritura para preservar su memoria, salvándola no de una muerte física, sino de la muerte, más terrible aún, que conlleva el olvido.

¹⁶² *Ibidem*, p. 12.

Conclusiones

Según se ha visto a lo largo de este estudio, la obra de Carlos Fuentes se inspira en un concepto de literatura que privilegia el uso y la práctica de la imaginación por encima de cualquier etiqueta de género. No obstante, las características de los textos aquí revisados, son sumamente específicas. Recuérdense, por ejemplo, los principios que Rafael Olea Franco observa en el desempeño de la tradición fantástica en México, misma que incluye a *Los días enmascarados* y *Aura* como representativos.

Sin embargo, para Fuentes, la denominación “fantástico” significa un hecho inherente a la creación artística. Es, en cierto modo, un equivalente a “invención”. No obstante, dicha invención está dada en función de un elemento realista que, para textos como “Tlactocatzine...”, “Chac Mool”, “Por boca de los dioses” y *Aura*, puede provenir de la historia del país, mientras que para “El amante del teatro”, se da a partir de un constructo lingüístico – semántico común a la lógica del lector, dado el distanciamiento espacial en que las acciones del relato transcurren. Es decir, mientras algunos episodios representativos de la historia de México y las descripciones de zonas específicas del país, son suficientes para crear el fondo realista en los primeros textos de Fuentes, en el caso de “El amante del teatro”, nos encontramos ante un relato que se desarrolla en un país distinto, con un motivo temático que, aunque universal, no deja de exigir cierto conocimiento de la cultura teatral inglesa, y cuyas historia y costumbres son desconocidas para buena parte del público lector mexicano, por lo cual, se apela al hecho de la lengua nativa del personaje principal, el castellano, presentando oposiciones entre el significado de ciertos términos en inglés y español y el uso específico que cada lengua hace de ellos. En este sentido, la parte realista del cuento se estructura a partir de las reflexiones verbales

que hace el narrador, y de su necesidad de convencer al lector de que dichas reflexiones son más que eso, acciones inscritas en una lógica de sentido común.

Por otra parte, nos encontramos ante un proyecto de “liberación” de la obra literaria: del canon, de la crítica, del apego a las normas genéricas, de un concepto de “verdad” absolutista, dictatorial. ¿Cuál es la verdad en los textos fantásticos de Fuentes? Puede ser la verdad de la realidad, así como la verdad de la fantasía. Cada uno tiene sus propias leyes, sus propios argumentos. Al cuestionar la seguridad de sus personajes, seguridad fundada en la posesión material (“Chac Mool”), en el conocimiento preciso de la historia y la cultura (“Tlactocatzine...”, *Aura*), en el dominio lógico y el ejercicio de la justicia (“El amante del teatro”), Fuentes demuestra que no existe una sola cosa en el mundo que sea absoluta, definitiva, única. El uso de un esquema narrativo doble, permite lo anterior. Trasciende a sus textos realistas porque forma parte de su particular punto de vista. Recuérdese el fragmento de la entrevista de Emmanuel Carballo en donde afirma que la vida cotidiana se hace comprensible sólo gracias a un esfuerzo intelectual.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, Luis, “Reseña de *Aura* por Carlos Fuentes”, en *Casa de las Américas*, 15-16 (noviembre de 1962-febrero de 1963), pp. 40-42.
- CASTELLANOS, Rosario, “Los antinovelistas franceses”, en *La cultura en México*, 16 (30 de mayo de 1962), p. XV.
- CARBALLO, Emmanuel, “El nacionalismo, pecado original”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 4 (marzo – abril de 1956), pp. 385-386.
- _____, “*Los días enmascarados*”, en *Universidad de México*, 9 (marzo de 1955), p. 4 y 16.
- CHUMACERO, Alí, “Las letras mexicanas en 1954”, *Universidad de México*, 5-6 (enero-febrero de 1955), pp. 8-13.
- FUENTES, Carlos, *Aura. Una familia lejana*, Planeta De Agostini, Barcelona, 2002.
- _____, “Cómo escribí algunos de mis libros”, en *El mal del tiempo Vol. 1. Aura, Cumpleaños, Una familia lejana*, Alfaguara, México, 1994, pp. 277-293.
- _____, “¿Ha muerto la novela?”, en *Geografía de la novela*, FCE, México, 1993, pp. 9-31.
- _____, *Inquieta compañía*, Alfaguara, México, 2004.
- _____, *Los días enmascarados*, 11ª reimp., Era, México, 2003.
- _____, “Radiografía de una década: 1953-1963”, en *Tiempo Mexicano*, Joaquín Mortiz, México, 1971, pp. 56-92.
- _____, “Una visión revolucionaria de la sociedad sólo puede expresarse mediante formas revolucionarias del arte”, en *La Cultura en México*, 60 (10 de abril de 1963), pp. II-IV.
- FRAIRE, Isabel, “Reseña de *Aura*, por Carlos Fuentes”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 9-10 (septiembre – octubre, 1962), p. 57.
- GARCÍA Gutiérrez, Georgina, *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, México, 1981.

-
- _____, “El enigma, el amor y la muerte: posibilidades de lo fantástico en *Constancia y otras novelas para vírgenes*, de Carlos Fuentes”, en *Signos Literarios y Lingüísticos* II, 2 (diciembre 2000), pp. 15-43.
- GARCÍA Núñez, Fernando, “La poética narrativa de Carlos Fuentes”, en *Bulletin Hispanique* 94, 1 (1992), pp. 263-291.
- HIGASHI, Alejandro, “Fiesta mexicana: Primera recepción de *Aura*”, en *Signos: Literarios y Lingüísticos* I, I (1999), pp. 66-87.
- KRAUZE, Enrique, “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, en *Vuelta*, 139 (1988), pp. 15-27.
- LAUGHLIN, James, “La imaginación”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 2 (1955), pp. 188-190.
- LÓPEZ Landeira, Ricardo, “*Aura, The Aspern Papers, A Rose for Emily*: A literary relationship”, en *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, 3 (1975), pp. 125-143.
- MARTÍNEZ, José Luis, “La literatura mexicana actual: 1954-1959”, en *Universidad de México*, 14 (diciembre de 1959), pp. 11-17.
- McGREGOR, Joaquín, “En torno a un folleto”, en *Revista Mexicana de Cultura*, (19 de diciembre de 1954), p. 12.
- MELO, Juan Vicente, “De la antinovela como pretexto”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 7-8 (julio – agosto de 1962), pp. 56-60.
- MENDOZA, Mario, “*Aura* de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 18 (1989), pp.191-201.
- MERINO, Blanca, “Fantasía y realidad en *Aura* de Carlos Fuentes”, en *Literatura Mexicana* 2, 1 (1991), pp. 135-147.
- OLEA Franco, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México - CONARTE Nuevo León, México, 2004.
- PAZ, Octavio, “Arte tricolor”, en *Primeras letras (1931-1943)*, Selección, introducción y notas de Enrico Mario Santi, *Vuelta*, México, 1988, pp. 339-342.

- PÉREZ, Genaro J., “La configuración de elementos góticos en “Constancia”, *Aura*, y “Tlactocatzine, del jardín de Flandes” de Carlos Fuentes”, en *Hispania* 80, 1 (1997), p. 9-20.
- PONIATOWSKA, Elena, “Carlos Fuentes”, en *¡Ay vida, no me mereces!*, Joaquín Mortiz, México, 1985, pp. 1-41.
- POOT Herrera, Sara, “Tres cuentos de *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes”, en Georgina García Gutiérrez, *Carlos Fuentes, relectura de su obra: Los días enmascarados y Cantar de ciegos*, Universidad de Guanajuato – Colegio Nacional, Guanajuato, 1995, pp. 143-161.
- QUEMAIN, Miguel Ángel, “Memoria y deseo, entrevista con Carlos Fuentes”, en *Quimera*, 120 (1993), pp. 24-32.
- QUIÑONES Boyette, Malena, “*Aura*: diáfana invitación a la fantasía”, en Ana María Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988, pp. 63-68.
- REEVE, Richard M., “Reseña de *Aura*, por Carlos Fuentes”, en *Hispania*, 49 (mayo de 1966), p. 355.
- TORRES Bodet, Jaime y Jaime García Terrés, “Sobre la responsabilidad del escritor”, en *Revista Mexicana de Literatura*, 5 (mayo – junio de 1956), pp. 518, 520.
- REYES, Alfonso, *Antología*, Introducción y Selección de Ernesto Mejía Sánchez, Biografía de Alicia Reyes, Promexa, México, 1979, pp. 13-19.
- _____, “Discurso por Virgilio”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. XI, Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pp. 157-177.
- ROJAS, Lourdes, “En torno al epígrafe de Michelet en *Aura*”, en Ana María Hernández de López (ed.), *La obra de Carlos Fuentes: Una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988, pp. 69-80.
- XIRAU, Ramón, “Reseña de *Aura* por Carlos Fuentes”, en *Books Abroad*, 37 (1963), p. 61.