



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

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

TESIS

**EL ONIRISMO EN LAS RELACIONES DE LOS PERSONAJES EN
"AURA" DE CARLOS FUENTES**

Para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica

Presenta:
Abigail Guevara Frausto

Asesor:
M. Gerardo Meza García

Toluca, Estado de México, 2024

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I El personaje: un acercamiento teórico	4
1.1 Definición. Aproximaciones lingüísticas y literarias	9
1.2 Teoría de Philippe Hamon: el personaje, personalidad y rasgos lingüísticos.....	11
1.3 Teoría de Paul Ricoeur: identidad narrativa	17
1.4 Identidades de los personajes en <i>Aura</i> desde la perspectiva teórica .	20
Capítulo II Relación entre los personajes y su vínculo con el onirismo	29
2.1 Onirismo. Visión de Gastón Bachelard en <i>La poética de la ensoñación</i>	29
2.2 Relación Consuelo-Aura.....	34
2.3 Relación Aura-Felipe.....	38
2.4 Relación Felipe-Consuelo	40
2.5 Relación general Llorente-Felipe.....	43
Capítulo III Lo onírico-simbólico.....	47
3.1 Teoría de Carl Gustav Jung en <i>El hombre y sus símbolos</i>	49
3.2 El onirismo en la dualidad del personaje	54
3.3 Espacios físicos e imaginarios en la casa de Consuelo	61
3.4 Relación entre los animales y los personajes.....	66
3.5 Símbolos religiosos, eróticos y su relación con el mundo onírico.....	71
3.6 Significado del tiempo en la novela	75
Conclusiones.....	78
Referencias.....	81

Introducción

La literatura de misterio, fantasía y gótica tiende a ofrecer un amplio campo de interpretación no solo por ser uno de los subgéneros más leídos, sino porque también brinda la posibilidad de encontrar trasfondos ocultos que derivan en diversos temas de investigación. Lo anterior puede evidenciarse en la obra *Aura*, del escritor mexicano Carlos Fuentes, cuya novela se ha leído y estudiado ampliamente; sin embargo, estos análisis se han enfocado más en el ámbito de lo surrealista o lo fantasmal. En el caso de esta tesis, el tema de investigación se centró en analizar la construcción de los personajes y la simbología a partir de la teoría del onirismo. Esto corresponde a que el mundo de los sueños y el inconsciente afectan directamente la trama de *Aura*.

En ese orden de ideas, el objetivo principal de esta investigación consistió en demostrar que los personajes establecen relaciones oníricas, a través de los elementos presentes a lo largo de la novela, los cuales se abordaron durante el desarrollo de los capítulos de esta tesis. Se podría argüir que estos contribuyen a configurar la estructura de la obra, pero también condicionan al lector para que asuma una perspectiva diferente al momento de pensar en un análisis literario de *Aura*. En otras palabras, la novela brinda los principios ficcionales y simbólicos para que el lector considere el elemento onírico y no solo el punto de vista surrealista o de lo real maravilloso. Para demostrar lo anterior, se recurrió a los planteamientos de autores como Philippe Hamon, Paul Ricoeur, Gastón Bachelard y Carl Gustav Jung en un plano principal, este último acompañado de Bargalló, quien aportó conceptos esenciales del personaje y su desarrollo para comprender el análisis que se presenta en este trabajo de investigación.

A nivel estructural, esta tesis se dividió en tres capítulos y en cada uno se desarrolló un análisis enfocado en un elemento de la novela. En esa medida, para el Capítulo I se expuso, de forma general, el argumento de la obra y su contexto temporal para introducir al lector. Posteriormente, se definió el concepto de “personaje” a partir de la teoría de Philippe Hamon, quien reflexiona y teoriza sobre los rasgos lingüísticos

de este. De manera complementaria, se asumió críticamente la teoría de Paul Ricoeur sobre la identidad narrativa. Ambas teorías se seleccionaron porque establecen un diálogo teórico que otorga aspectos semióticos e interpretativos que ayudan, en este caso, al análisis enfocado en las características individuales de los personajes de *Aura*, para que, posteriormente, se realice la interpretación en términos de comparaciones y se unifique con el mundo de lo onírico-simbólico.

Cabe mencionar que la obra, en términos generales, se sitúa en la década de los años 20. Asimismo, el aspecto arquitectónico y decorativo de la casa genera una atmósfera de contrastes: luz y sombra, comodidad y angustia, fragilidad y lo grotesco, entre otros. Se podría señalar que todo ello denota un contexto ambiental propio de una sociedad mexicana que se encontraba en un momento de dualidad, entre la culminación de una guerra y la entrada a una nueva etapa, de impulso económico, pero todavía desconociendo el valor de los campesinos, la cultura tradicional por debajo de lo extranjero, lo viejo y lo actual (como Consuelo y Aura), entre otras. Lo anterior es una contextualización del primer capítulo, debido que se abordó la dimensión temporal de la obra para empalmarlo con el contexto de la sociedad sincrónica de Fuentes.

Por su parte, en el Capítulo II se expuso la visión de Gastón Bachelard sobre el onirismo, con la finalidad de comprender el concepto y, posteriormente, el análisis de las relaciones vinculadas que mantienen los personajes de la novela, puesto que el mundo onírico se hace presente con mayor ahínco en este apartado. Finalmente, en el Capítulo III se desarrolló la teoría de Carl Gustav Jung, a partir de su obra *El hombre y sus símbolos*, con el fin de explicar conceptualmente el concepto de símbolo y por qué se eligieron los mostrados en el índice para enlazarlos con el onirismo. Cabe mencionar que uno de los símbolos presentes es la dualidad del personaje; por ello, en este capítulo se recurrió a la teoría del desdoblamiento de Bargalló, para analizar literariamente lo que sucede con la reencarnación de los protagonistas.

Es importante resaltar que la hipótesis de este trabajo fue la siguiente: el onirismo, en tanto visión de las imágenes o sucesos de los sueños, está presente en las relaciones de los personajes de *Aura*, a través de tres factores: su configuración

dual, sus identidades y simbolismos. De lo anterior se infiere los sueños, las manifestaciones de los personajes dobles y la configuración de sus identidades. Por lo tanto, con cada autor se buscó demostrar que la teoría onírica se retoma para analizar, de una forma poco tratada, la configuración de los personajes, sus acciones y el simbolismo presente en la novela. En efecto, esto aporta otra perspectiva de lectura, lo que permite concluir este trabajo de investigación no solo con la reafirmación de los elementos abordados en el contexto social y narrativo, sino también, y principalmente, demostrando que el onirismo envuelve la construcción de la novela y los elementos que la configuran.

En términos contextuales de la realidad sociohistórica de México, Carlos Fuentes decidió escribir *Aura* entre finales de los años 50 e inicios de los 60, cuando este país seguía recuperándose de la crisis económica y social de ese entonces. No obstante, en estos años la cultura editorial y la crítica literaria comenzó a florecer, lo que dio lugar a que grandes escritores pudieran sacar a la luz obras que se convirtieron en parte del canon literario mexicano, tal fue el caso de Fuentes y Juan Rulfo, así como de otros autores externos como García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, quienes dieron paso a un nuevo movimiento literario denominado boom latinoamericano, donde predominó la literatura del realismo mágico. Sin embargo, en el realismo mágico se hace presente el onirismo como principal elemento de análisis debido a la renovación literaria que buscaba combinar lo cotidiano y lo fantástico. En ese sentido, *Aura* es una de las obras que más rescata el mundo del ensueño y lo plasma en sus personajes y elementos.

Finalmente, la narrativa de Fuentes es de las pocas que incluye al lector en la historia y no simplemente lo deja como un espectador. En consecuencia, su narración, en segunda persona del singular, deja admirar la inteligencia del autor al saber que el narrador se está dirigiendo a Felipe Montero, pero que de manera paralela lo que se está narrando se concibe como un diálogo con el propio lector. Por consiguiente, el vínculo autor-texto-lector entra en un juego de irrealidades y sentimientos que genera confusión, lo que acentúa las características particulares del movimiento literario de la década de los 60.

Capítulo I

El personaje: un acercamiento teórico

En primer lugar, el argumento de la novela se basa en que un joven historiador de nombre Felipe Montero está en busca de trabajo y encuentra un anuncio en el periódico particularmente elaborado, donde detalla las características del empleado que se requiere, cuya descripción parece un espejo exacto del personaje. Tras varios días acude al domicilio del empleo y encuentra en la casa a una joven que lo conduce a la habitación de la señora Consuelo, viuda del general Llorente, quien lo emplea para terminar de escribir las memorias de su esposo a cambio de una remuneración económica y de vivir en la casa hasta que culmine con su labor.

Ella le presenta a la joven como su sobrina Aura, de extraordinaria belleza, pero con un semblante lúgubre. Por tal motivo, Felipe accede a quedarse con tal de seguir viendo a la joven. Sin embargo, con los días, este actante se percata de sucesos anormales en el interior de las habitaciones, con los animales que se encuentran en la casa, con los objetos e, incluso, con las mujeres que la habitan, puesto que este piensa que Consuelo tiene prisionera a la joven y espera poder liberarla de su yugo. No obstante, conforme el tiempo transcurrido, Felipe descubre que hay algo más oculto en todo esto, así que indaga en los escritos y descubre que él mismo es una reencarnación del general Llorente y que Consuelo, a partir de brebajes, trajo a la vida su apariencia de joven, pero reencarnada en Aura.

De acuerdo con el contexto temporal narrativo e histórico del autor, es importante rescatar que ambos brindan información relevante para analizar la obra, como el tiempo onírico de esta y los elementos ficcionales del boom latinoamericano que enfatizan los símbolos propios del onirismo. En esa medida, en el año 1962, cuando se publicó *Aura*, hubo una completa revolución con los escritores, debido a que se atrevieron a ser diferentes en cuanto a su escritura y temáticas; de tal modo, siguiendo su propio estilo y dejaron de lado las preocupaciones por no pertenecer a una misma estructura que se venía arrastrando desde hace mucho tiempo, o de abordar una temática impropia para la sociedad.

Al margen de lo anterior, *Aura* no es una novela convencional, y lejos de la corriente a la que pudiera pertenecer, Carlos Fuentes plasmó algo que pocas veces se había visto: la capacidad de combinar en un mismo texto lo gótico, la belleza, el amor, la sensualidad, la dualidad y el onirismo, además de los múltiples símbolos encontrados en la obra, los cuales pueden estudiarse desde otra perspectiva. Ya lo afirmaba García en su texto *Claves de la tradición clásica en Aura de Carlos Fuentes*, al señalar que: “La originalidad no es ruptura con la tradición. Antes bien, es la atención fina a los avatares de ella lo que permite hacer las calas pertinentes de esa historia literaria y, así, proyectar otra lectura que se vuelca en escritura creativa”. (García, 2017; 132).

Nuevamente se puede percibir que fue una era de revolución intelectual y literaria para Hispanoamérica, con autores con una formación en la tradición clásica, pero también por todas las nuevas autonomías que dotaban de libertad al creador.

De manera complementaria, Manrique (2012) planteó que “el periodo de maduración fue tal que, si entre 1918 y 1961 se editó medio centenar de obras importantes, entre 1962 y 1970 aparecieron casi cuarenta libros inolvidables y escritores que pasaron a la historia de la literatura” (párr. 6). De este modo, se reafirma que no solo fue una época de cambios culturales, sino también de avances literarios. Ahora bien, estas modificaciones corresponden a la propuesta de una ideología diferente, esto es, un modo nuevo de concebir a la literatura, tal como se indica en lo siguiente:

¿De dónde viene todo eso? Del mestizaje del idioma, de la pérdida del miedo a manejar el lenguaje en lecciones dejadas por autores como Rubén Darío, del ánimo de sus escritores por conocer sin prejuicios el legado literario universal clásico y prestar especial atención a los autores más contemporáneos. (Manrique, 2012; párr. 11)

En ese sentido, identificar el contexto de una obra permite conocerla detalladamente; por tal motivo, cada época supone unas temáticas, personajes o símbolos particulares. En muchas ocasiones no se utilizan las mismas épocas en los dos contextos abordados en el párrafo anterior, tal como sucede con *Aura*. Por ello, cabe describir la época en la que se sitúa la trama.

En la novela se encuentran elementos referenciales que pueden señalar un año o momento histórico específico. De acuerdo con Calvo (2015), la historia se coloca entre los años de 1864 y 1867, cuando se encontraba en auge el Segundo Imperio Mexicano:

Sabemos, por el relato que hace Felipe de sus memorias, que el general Llorente hizo sus estudios militares en Francia donde entró a formar del “círculo íntimo de Napoleón III”. Luego volvió a México y participó en “las ceremonias y veladas del Imperio”. Se trata del conocido como Segundo Imperio Mexicano, régimen establecido. (p. 5)

En conformidad con lo citado, estos años fueron altamente influidos por la milicia, la burguesía y la Corona, donde también intervinieron personajes como Maximiliano de Habsburgo y la emperatriz Carlota, su esposa. Sin olvidar que la principal causa de conflicto fue la invasión francesa, motivo por el cual se podría pensar que el general Llorente, Consuelo y, por tanto, Aura utilizan el idioma francés en algunos diálogos. De hecho, se le solicita a Felipe el dominio de esta lengua: “se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa” (Fuentes, 1990; 11). Dicha invasión provocó diversos cambios sociales en el ámbito de la economía y la justicia del país. Sin embargo, también hubo reformas culturales como el acondicionamiento del Castillo de Chapultepec.

No obstante, se debe recordar que cuando Felipe llega a la casa de Consuelo, ella le informa que el general Llorente lleva 60 años muerto: “—Y el propio general, ¿no se encuentra capacitado para...? —Murió hace sesenta años, señor. Son sus memorias inconclusas” [...] (Fuentes, 1990; 17 y 18). Se podría argüir que esta cita invita a reflexionar que en 60 años la sociedad pudo haber cambiado demasiado (conservando algunas cosas), por lo que se estaría hablando del año 1924, aproximadamente, si se sigue el tiempo que mencionaba Calvo. Para este momento, México se encontraba en otro suceso bélico donde la derrota campesina seguía sublimada a la victoria de la clase alta y, por lo tanto, la economía se seguía viendo afectada.

Aunado a esto, el patrimonio de Consuelo (sobrentendido como la herencia del general Llorente) le permite invertir su dinero en la publicación de las memorias de

su difunto esposo y en la remuneración económica de Felipe. Asimismo, por las descripciones que se hacen de la casa, es notorio estos personajes viven “cómodamente” (aún con el aspecto lúgubre y sombrío), lo que permite apreciar privilegios para Consuelo, dado que parece ser de las pocas habitantes que quedan en la zona céntrica de la ciudad. Lo anterior se puede apreciar en la siguiente cita:

Pruebas, con alegría, la blandura del colchón en la cama de metal dorado y recorres con la mirada el cuarto: el tapete de lana roja, los muros empapelados, oro y oliva, el sillón de terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero verde, la lámpara antigua, de quinqué, [...] el estante clavado encima de la mesa, al alcance de tu mano, con los tomos encuadernados. (Fuentes, 1990, p. 22)

Algo que no se debe dejar pasar es que cada ideología y movimiento social o literario tiene sus opuestos, así como las vanguardias se contraponían unas con otras (a pesar de sus numerosos seguidores), el boom latinoamericano ganó grandes partidarios, pero también obtuvo la censura de muchos. En particular, *Aura* fue una de las novelas con más escándalo social, al solicitar su remoción de las calles y escuelas; así como la invitación a los lectores para dejar de leerla, sobre todo a las generaciones jóvenes. Así lo indicó Sarmiento (2018) en su artículo *Censura Literaria*:

Sin considerar la importancia literaria de la novela de Fuentes para las letras mexicanas, Abascal atacó la asignación del libro a su hija en su clase de literatura de tercer año de secundaria, debido a la descripción de una escena sexual frente a un crucifijo. (párr. 8)

Este autor indicó que Carlos Abascal, secretario de trabajo durante el sexenio de Vicente Fox, se escandalizó por una escena sexual que leyó su hija en esta novela, lo cual se conducía por el sendero contrario de la moral y el pudor, términos que autores como Fuentes buscaban remover de la mente social de estos años y que, al mismo tiempo, reflejaban un acto total de rebeldía (o así lo consideraba la mayoría). Por consiguiente, el escritor debía silenciarse para no “corromper” a los jóvenes. No obstante, y afortunadamente, Carlos Fuentes dejó plasmada su valentía y singularidad en cada página y rasgos de la obra en estudio.

Sin dejar de lado el contexto de la novela, este escritor mexicano estuvo altamente influido por sus vivencias y personajes importantes que conoció a través de su vida cotidiana o literaria. A manera de antecedente, y retomando el aspecto de la Corona española, el autor de *Aura* tomó a la misma emperatriz Carlota como inspiración para crear al personaje de Consuelo. En esa medida, Calvo hizo referencia a lo anterior al mencionar que ambos matrimonios (el de los emperadores y el de la novela) no tuvieron descendientes; asimismo, retomó una cita de Fuentes para ejemplificar mejor la situación:

Esa obsesión nació en mí cuando tenía siete años y después de visitar el castillo de Chapultepec y ver el cuadro de la joven Carlota de Bélgica, encontré en el archivo Casasola la fotografía de esa misma mujer, ahora vieja, muerta, recostada dentro de un féretro acojinado, adornada con una cofia de niña, la Carlota que murió loca en un castillo. Son las dos Carlotas: Aura y Consuelo. (Glantz, , como se citó en Calvo, 2015, p. 5)

Esto se ve reflejado durante la novela, cada vez que describe el cuerpo o el rostro de las dos mujeres: la Carlota joven es el reflejo de Aura, mientras que la otra Carlota se iguala con Consuelo. Por otro lado, hay algo que no debería pasar desapercibido, y que resulta interesante asimilar, Fuentes, en su cita, mencionó a Carlota con una cofia de niña, como si aún después de muerta conservara algo de juventud e inocencia, algo similar a lo que sucede dentro de la novela, puesto que a Consuelo le añade un oxímoron que da la misma sensación de vejez y juventud, además de que utiliza el término “cofia” para reforzar lo anterior: “te apartarás para que la luz combinada de la plata, la cera y el vidrio dibuje esa cofia de seda que debe recoger un pelo muy blanco y enmarcar un rostro casi infantil de tan viejo” (Fuentes, 1990, p. 16).

En ese sentido, hablar de los personajes de una obra literaria es algo fundamental para todo análisis, puesto que son una pieza imprescindible para que puedan efectuarse, en conjunto con otros elementos, la trama y las acciones. Además, como se señaló, cada uno lleva consigo una historia de vida en un tiempo literario e histórico, cuyas figuras adquieren un tono y una psicología complejas con

referencialidad y nombre propio. Por tal razón, cada personaje actúa como un signo individual para hacer una totalidad en la obra literaria.

Si bien existen diversas formas en que pueden analizarse los personajes, hay autores que se han dedicado durante muchos años a crear y a exponer numerosas teorías que especifican la conceptualización del término “personaje”, sus características, sus identidades e incluso coinciden sus conjeturas con otras disciplinas. Entre los teóricos que abordan el concepto de personaje, hay dos que destacan gracias a sus conceptos y abordaje de la interpretación, y quienes en esta tesis ensamblaron el marco conceptual del análisis de los personajes de *Aura*: Philippe Hamon y Paul Ricoeur. Del primero se utilizó la semiología del personaje, con el fin de relacionar la configuración actancial con los términos de la lingüística; en cuanto a Ricoeur, se abordó su teoría expuesta en el texto *Tiempo y Narración*, para complementar este capítulo.

1.1 Definición. Aproximaciones lingüísticas y literarias

Antes de abordar las teorías de los autores Hamon y Ricoeur, es importante mencionar algunas definiciones sobre el personaje literario, con la finalidad de contextualizar qué es y, de esta manera, interpretar pertinentemente las propuestas de los teóricos. Un primer concepto sugerido, podría decirse que el más utilizado, es el que proporciona la Real Academia Española [RAE] (2022): “m. Cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica” (p. 1). Sin duda es una definición concisa sobre lo que significa el personaje literario. No obstante, existen conceptos un poco más completos que involucran también otros elementos, como la de Néstor Belda, quien afirmó que “un personaje literario es un ser fragmentario: los rasgos que el autor mostrará, al igual que el actor de teatro, serán aquellos que contribuyan al desarrollo de la trama”. (Belda, 2015: párr.4). Por su parte, Azuar (1987), en su libro *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*, aludió al personaje de la siguiente manera:

Si buscáramos un punto en el cual la presencia de la novela resultara innegable, lo hallaríamos en la existencia de los personajes. Más que en el medio en que se

desarrolla, más que en el propio vigor de la anécdota o historia que se nos narra – historia que, hábilmente, puede dársenos concentrada o apenas sugerida–, más que en las características formales o de estilo, la mejor evidencia de una novela consiste en la aparición de los personajes. (p. 11)

La anterior cita reafirma la importancia del personaje, de la que ya se hablaba con anterioridad y, al mismo tiempo, cita a otro autor donde se menciona explícitamente la figura del personaje como algo meramente inventado: “Turnell dice: «un personaje es una construcción verbal que no tiene existencia fuera del libro»” (Forster, 1961, como se citó en Azuar, 1987, p. 11). Por su parte, Saniz, una reconocida catedrática boliviana, retomó el término “actante” del concepto del teórico Greimas para emitir, basándose en este autor, su propia definición, la cual resulta adecuada para entender cómo funciona el papel de un personaje:

El modelo actancial, por otra parte, permite una nueva visión del personaje. Este ya no se asimila como un ser psicológico o metafísico, más bien es considerado como una entidad perteneciente al sistema global de las acciones, que va de la forma imprecisa del actante [...] a la forma precisa del actor (estructura superficial existente en la obra). (Saniz, 2008; p. 2).

Aquí se retomó este concepto, porque, al matizarlo en *Aura*, los personajes son sustanciales para dar sentido a los demás símbolos y elementos que la conforman, además de que permiten, a través del narrador, que ocurra un proceso de percepción realista por parte del lector, lo cual, aunque sepa que todo es ficción, se involucra en tal medida con la lectura que logra sumergirlo profundamente en la vida literaria del personaje. Por lo tanto, como se afirmaba en la cita, el actante no queda como una construcción abstracta; por el contrario, se dota de capacidades y sentimientos gracias a los cuales es posible realizar un análisis de estos.

Si bien existe una gran variedad de conceptos del personaje literario que giran en torno a lo mencionado, es preciso culminar esta serie de definiciones con las expuestas por los dos autores que enmarcaron el capítulo de esta tesis. A manera de introducción a la teoría de Hamon (1977), este teórico definió al personaje como “una unidad de significación, y suponemos que este significado es accesible al análisis y a

la descripción” (p. 7). A partir de esta cita, se pueden analizar las relaciones de los personajes, al distinguir su manera de interactuar y de intervenir en la obra, pero también teniendo en cuenta su función dentro del texto, como la de Consuelo, quien, a la vez, es Aura; o al general Llorente, quien reencarnó en Felipe Montero. Por otro lado, Paul Ricoeur manifestó su conceptualización del personaje basada en la identidad de este (tema que se va a tratar más adelante), lo que concuerda con lo mencionado por Hamon en el análisis de su construcción.

1.2 Teoría de Philippe Hamon: el personaje, personalidad y rasgos lingüísticos

Al respecto, Hamon basó su teoría en la lingüística, debido a que abordó términos como la semiosis o el lenguaje, lo cual permite tener una visión diferente de lo que puede ser un personaje. En esta medida, se combina la literatura y la teoría para hablar de un código particular que se puede aplicar en el análisis de una obra literaria. Asimismo, este autor planteó una dicotomía entre personaje-signo o personaje-semiosis, con el fin de ubicarlo como una individualidad que tiene un significado propio, con semejanzas, diferencias, organización y valor. En ese sentido, el personaje está dado por una serie de factores y contextos que ayudan a su configuración, pero esta se da alternadamente conforme interviene su voz en la obra. En otras palabras, no se puede conocer al personaje desde el inicio de una novela, sino hasta que se ven desarrolladas sus acciones.

Aunado a esto, otro aspecto interesante que interviene, y que sí se puede ubicar desde el inicio de la obra literaria, es el tema de los nombres propios, los cuales pueden ser referidos a un proceso histórico real, donde el propio autor debe cambiar alguna letra o reconfigurar el nombre para que sea parecido al del personaje histórico y se identifique con el actante de la ficción, aunque también el nombre de un personaje puede ser el resultado intencional que denota algún símbolo o significado en particular, es decir, que no esté dado gratuitamente, pero sin que propiamente se retome de alguna persona no ficcional.

Igualmente, a través de su teoría, este autor abordó diversas categorías para definir los diferentes tipos de personajes. Ahora bien, para los propósitos del objeto de

estudio, se seleccionó la categoría personajes-anáforas, caracterizadas por tener una voz propia, dotados de memoria y que siembran indicios. A su vez, mencionan antepasados, lucidez, recuerdos, entre otros elementos. Justamente esto es lo que sucede con la viuda Llorente y Aura, en relación con el tema de la reencarnación y de las memorias que tiene de su juventud y del fallecido general Llorente. Basado en lo anterior, Hamon también habló de procedimientos estilísticos que ayudan a determinar a un personaje, con lo que se pueden apreciar diferentes elementos que auxilian su configuración y comprensión, tal como sucede en el caso de *Aura*, dado que responde al porqué los personajes se relacionan, qué significan esas relaciones, cómo afectan al texto, etcétera. Lo anterior se muestra en la siguiente cita:

Las descripciones del físico, del vestido, la fraseología, la exposición de las motivaciones psicológicas, etc. Éstas últimas con frecuencia no están más que para justificar la coherencia interna del personaje tejiendo una relación entre un acto y una serie de actos, entre un proyecto y una realización, entre una causa y un efecto, etc. (Hamon, 1977, p. 32)

Como se mencionó, las características particulares de cada personaje señalan mucho de él y condicionarán al lector a mirarlos de una u otra forma. Por otro lado, al retomar el personaje como signo, Hamon abordó la descripción del personaje como un integrante, en el sentido de que es una unidad compuesta que se relaciona con otras unidades de mayor o menor nivel, profundas o superficiales, fundamentales o abstractas. En consecuencia, esto permite distinguir sus rasgos y, con base en ello, hacer un análisis más minucioso. Por ejemplo, si se piensa en Consuelo y en Aura, se encontrará que estos actantes merecen un análisis más detallado, dado que ambas son personajes con nombres distintos, pero que, dentro de la historia, funcionan como una misma persona, lo cual complica su interpretación, además de que ninguna es inferior a la otra. De hecho, estas son esenciales para comprenderse y para la relación que mantienen con Felipe y con el difunto general.

Esto también sucede con estos dos últimos personajes mencionados, dado que la reencarnación también se da en estos actantes masculinos, lo cual se puede apreciar en la siguiente cita: “Al separarte, agotado, de su brazo, escuchas su primer

murmullo: “Eres mi esposo”. Tú asientes: ella te dirá que amanece; se despedirá diciendo que te espera esa noche en su recámara” (Fuentes, 1990, p. 38). De acuerdo con lo anterior, se puede apreciar que estos personajes también mantienen una relación compleja y, por lo tanto, sugieren ser altamente influyentes e importante para la narrativa de la novela de Fuentes.

Siguiendo con el análisis mencionado, el teórico Hamon (1977) expuso que las secuencias actanciales definen y estructuran la organización de la obra narrativa. En esa medida, no solo son los responsables de las acciones, sino también de la estilística que el autor de determinada obra decida hacer uso. Si se está hablando de descripciones realistas, entonces serán actantes colectivos, tal como ocurre con el funcionamiento de Aura/Consuelo y Felipe/el general Llorente, aunque la obra no tenga tintes propiamente de la corriente realista, más bien son realistas por el ambiente onírico en el que se desenvuelven, dado que Carlos Fuentes les otorga la capacidad de soñar y reflexionar, pero también de experimentar sucesos propios de la ensoñación como la lucidez y la confusión, tal como le sucedería a las personas no ficcionales.

Por consiguiente, las descripciones hechas condicionan nuevamente al lector a que asocie al personaje con determinadas acciones. Por ejemplo, en *Aura*, Consuelo se verá como la mujer anciana que se vale de lo místico y la hechicería para reencarnar en una joven (Aura). Esta última se percibirá por el lector como una mujer sujeta a su “yo” futuro y al deceso prematuro. Igualmente, Felipe estará a merced de las decisiones de Aura y Consuelo, pero que a su vez se percibe como un “otro” reencarnado. A través de ello, según Hamon, cada personaje asume su rol como individuo perteneciente a una “sociedad”.

Al retomar los roles, Hamon empleó el término propuesto por Freud para definir la intervención del personaje y su papel: “el fantasma”. Cabe mencionar esto no porque la interpretación se relacione con el psicoanálisis, sino porque que, desde esta perspectiva, la teoría del personaje propone que estos no están dados por casualidad, sino por una intención del autor, ya sea por un proyecto estético, por el contexto social o por una invención psíquica del autor. En este caso, se considera que en la novela

Aura, Fuentes escogió meticulosamente a cada personaje y con una intención definida, como se manifestó con anterioridad. Sin embargo, esta no se decanta por una sola vertiente, más bien intervienen los tres factores (estética, contexto e invención) para construir a la anciana Consuelo, a la joven Aura, a un general de apellido Llorente y al historiador Felipe Montero, a quienes, sin duda, se les atribuyen características particulares que el lector puede asociar con algún personaje histórico o con otros factores que no están dados gratuitamente.

Continuando con la visión que se tiene sobre el personaje, este se representa por un significante; es decir, por un conjunto de marcas llamadas “etiquetas”, según la terminología de Philippe Hamon, por lo que se le atribuyen ciertas características con intención estética por parte del autor, las cuales dependerán del tipo de texto y el tiempo verbal en que estén narradas las acciones. Para los textos en pasado y en tercera persona, es común que se le dé prioridad al nombre propio del personaje y que su aparición en la obra sea más estable, a diferencia de los textos autobiográficos o contados en primera persona, por ejemplo, los de carácter no ficcional.

No obstante, algo peculiar que debe notarse en *Aura* es que está narrada en segunda persona del singular y, además, en tiempo presente. No obstante, esta no obedece a la regla que propone Hamon, debido a que los personajes se reconocen e interactúan entre ellos por su propio nombre; asimismo, su identidad está determinada por el mismo nombre. De hecho, se puede apreciar que la novela se titula igual que el de uno de los personajes. En ese sentido, se recurre mucho a este tipo de recurso nominal dentro de la obra, lo que, según esta teoría del personaje, es un elemento esencial para la coherencia y la conservación de información, así como para que el texto no sea tedioso al momento de leerlo. Por lo tanto, en reiteradas ocasiones a Felipe se le nombra como “señor Montero” o a Consuelo se le denomina “anciana”, para no perder de vista la diferencia entre ella y Aura.

En conformidad con lo expuesto, este autor brinda una definición complementaria sobre el personaje: “es como un sistema de equivalencias reguladas, destinado a asegurar la legibilidad del texto” (Hamon, 1977, p. 20). En esa medida, también se invita al autor a no colocar nombres fonéticamente parecidos en la obra,

dado que podrían crearse confusiones, así como para que lectores conciban los nombres de los personajes como un lienzo en blanco, carente de significado para después ir llenándolo con todas las etiquetas que propone la misma historia. Además de esto, se debe tener la capacidad de recordar las etiquetas dadas por el mismo narrador para concebir a los personajes con una visión literaria pertinente, sin olvidar que el propio texto va dando pautas para encontrar, por ejemplo, el origen del nombre del personaje o la búsqueda del “quién soy”.

Siguiendo con los nombres de los personajes, y en consonancia con la arbitrariedad semiótica del signo lingüístico, la libertad que tiene el autor para motivar las etiquetas del personaje será pertinente para juzgar qué tan creativo o intencional es el nombre de cada personaje literario. Para el caso de *Aura*, los nombres parecen ser intencionales, como ya se mencionó, dado que hay diversas interpretaciones y teorías simbolistas que determinan el porqué de los nombres, partiendo desde metáforas hasta analogías de lo que pudieran significar estas designaciones. No obstante, para cuestiones de esta investigación, solo cabe mencionar que para el caso de los personajes femeninos es notable la diferencia, no solo por las edades, sino porque el texto también es muy explícito con las características físicas y con los momentos en que interactúan con Felipe. En ese sentido, la movilidad semiótica de los nombres adquiere un “valor” constituido a lo largo de la historia; por tal motivo, resulta aún más claro el reconocimiento de cada personaje.

Cabe mencionar que, en la motivación de colocar etiquetas en los personajes, Hamon propuso cuatro procedimientos interesantes sobre la asociación de dichas etiquetas y las características visibles y psicológicas de los actantes. El primero refiere a las letras y las características físicas:

visuales, ligados a las capacidades diagramáticas del lenguaje escrito. La letra O podrá ser asociada a un personaje redondo y gordo, la letra I a un personaje delgado, etc. De igual modo, la cantidad silábica y el orden de aparición de la etiqueta [...] puede sugerir una diferencia jerárquica, [...] puede denotar una semejanza funcional narrativa, denotar una escala de importancia creciente. (Hamon, 1977, p. 21)

Por ejemplo, esto podría significar un renacimiento para Aura, como el amanecer de un nuevo día (según la analogía de su nombre), lo que podría apreciarse como una equivalencia de la juventud, pero también como una antítesis con la viuda Consuelo, puesto que mientras la joven va “renaciendo”, la anciana desfallece día a día. Asimismo, el nombre de la anciana Consuelo podría suponer para Aura un desahogo o, inclusive, un apoyo maternal de alguien mayor que ella, quien le refleja seguridad. Sin embargo, manifiesta también su propia búsqueda de consolación, dado que se rehúsa a envejecer y a morir. En esa medida, este personaje encuentra en la joven esa calma anhelada con la inmortalidad. A diferencia de ellas, los nombres de los actantes masculinos no reflejan, propiamente, una designación simbólica que resulte relevante de interpretación.

El segundo procedimiento se trata de lo auditivo, esto es, aquellos nombres que resultan de las onomatopeyas; el tercero es el articulatorio, provisto de todo un movimiento bucal para su enunciación; el último es el morfológico, donde el lector fácilmente identifica el nombre y, como se mencionó, le va añadiendo las etiquetas que propuso el autor de manera implícita o explícita en su obra literaria.

Ahora bien, Hamon afirmó que existen restricciones para no combinar conceptos ni malinterpretarlos (tal como sucede con el signo lingüístico), por lo que las características lógicas, estéticas e ideológicas serán importantes para identificar las apariciones de los personajes en el texto. Sin embargo, ahora se incluye un elemento clave para la interpretación lectora del texto: la cultura. Aunque el texto deba tomarse por el mismo texto, la cultura social es inherente a la interpretación que se le pueda dar a una obra de carácter literario, sobre todo para ubicar a los personajes en estas esferas de los “héroes”, “los falsos héroes”, “los malos”, “los principales”, “los secundarios”, entre otros.

Por tal razón, existen cuestiones que, según el teórico, se conciben como permitidas, excluidas, normales o anormales, ya sea por los prejuicios sociales, por la propia naturaleza del hombre o por cualquier otro factor que determine lo que es correcto y lo que no. De igual modo, restricciones son visibles en esta novela, puesto que los temas de la reencarnación, lo sobrenatural, la hechicería y la sexualidad

femenina eran inaceptables para la época. En consecuencia, esta obra se ubicó dentro de las novelas censuradas y se calificó como algo malo, oscuro y prohibido.

Finalmente, el último aspecto por tratar en la teoría de Philippe Hamon, ligado a lo social, es el lenguaje. La obra de Fuentes se cataloga como una novela erótica, además de todo lo que se le atribuye al aspecto onírico y surreal, propio de los diálogos entre los personajes. Sin embargo, su lenguaje también le otorga un carácter digerible a la narración. Por lo anterior, la novela encuadra toda una serie de prohibiciones para dar lugar al que decir y al saber decir. Un ejemplo de esto se ve en el siguiente fragmento: “[...] tú sofocas la canción murmurada con tus besos hambrientos sobre la boca de Aura, arrestas la danza con tus besos apresurados sobre los hombros, los pechos de Aura” (Fuentes, 1990, p. 48). En la anterior cita se ejemplifica la hegemonía del autor entre lo que quiso decir y lo que realmente dijo, lo que da paso al lenguaje erótico y sensual. En efecto, este permite la congruencia de las palabras e intenciones tanto de la narración como del contexto histórico-literario de Carlos Fuentes. Empero, el lenguaje también permite ver al personaje a través de su forma de expresión, lo cual configura parte de su esencia y de su identidad, tal como se verá a continuación.

1.3 Teoría de Paul Ricoeur: identidad narrativa

En cuanto a la teoría del francés Paul Ricoeur, mucho se tiene que decir sobre las implicaciones que envuelven el planteamiento de la identidad. Su teoría, propiamente, se llama “identidad narrativa”, dado que van de la mano personaje e historia, lo cual hace posible que se comprenda y se analice apropiadamente al personaje. Por consiguiente, para entender su teoría se debe tener en cuenta que, según el autor, la identidad de un personaje no está dada del todo, debido a que las propias narraciones de sus acontecimientos van construyendo características móviles y cambiantes del actante, tal como lo acotaba Hamon en su propuesta teórica, pero también pueden distar mucho las interpretaciones que le otorgue el lector. En ese orden de ideas, en el texto literario, las identidades se van dando conforme avanza la trama; a partir de ello se descubren nuevos sucesos que ayudan a comprender por qué un personaje actúa de cierta manera o el porqué de sus pensamiento o características.

Por otro lado, la teoría de Paul Ricoeur se divide en tres apartados denominados “mímesis”, los cuales se integran por el tiempo, la trama y la identidad; no obstante, cabe resaltar que este subcapítulo se centrará en la identidad, dado que el tiempo se abordará con la teoría onírica más adelante. De igual modo, se pretendió resaltar y diferenciar los rasgos de concordancia y discordancia entre las naturalezas de los personajes. Otro elemento que integra la teoría de Ricoeur es la separación de las narraciones históricas de las ficticias, pero lo que importa en esta investigación es reconocer las identidades a partir de la novela *Aura*, es decir, desde una narración inventada o ficcionalizada.

Una pregunta fundamental en la que el autor se basó para la elaboración de su teoría fue la siguiente: ¿en qué condiciones se manifiesta la apertura del sentido?, la cual se responde, según Pérez de Tuleda, con la siguiente observación: “en el espacio hermenéutico, en el espacio de la interpretación” (Tuleda como se citó en Tornero, 2008, p. 51). A partir de lo anterior, se comprende que la manera en que se entenderá la identidad de un personaje está en función del contexto en el que se desenvuelva, puesto que, como ya lo mencionó el autor en su texto *Tiempo y narración*, la trama hace comprensible al sujeto.

De igual manera, Ricoeur asumió el concepto de identidades considerado como “una categoría de la práctica” (Ricoeur como se citó en Tornero 2008, p. 63). Para entender esta categoría se deben comprender también las acciones de la persona, en este caso de los personajes, dado que Carlos Fuentes visualiza las identidades como algo más allá de un listado de características, debido a que esta posee dimensiones más complejas de interpretar. En la identidad de un personaje también intervienen cuestiones psicológicas, morales y sociales que el autor debe tener en cuenta, de forma muy clara, para lograr una buena creación actancial.

En esa medida, uno de los primeros elementos para tener en cuenta en el análisis de las identidades, mencionado en la teoría de Hamon, es el nombre propio. Esto podría parecer obvio, pero esa es la principal característica que identifica a una persona como tal; si se le preguntara a alguien acerca de su vida, muy probablemente

comience diciendo cómo se llama y después contará anécdotas importantes que lo han marcado.

Es ahí donde reside la “identidad narrativa”, puesto que las personas, o en este caso los personajes de la novela se componen de historias y experiencias que pueden ir modificando sus apariencias y personalidades a lo largo del tiempo, tal como lo menciona Ricoeur. En este sentido, Angélica Tornero señaló que “los relatos propios y ajenos nos permiten conocernos y recrear nuestro ser “temporalmente”. El relato apunta hacia la comprensión del sujeto no como realidad aislada, sino vinculada con el mundo” (Tornero, 2008, p. 64), lo que reafirma la idea de que se percibe al hombre como un cúmulo de historias conectadas con una identidad cambiante.

En este mismo tenor, la teoría de Ricoeur dividió la identidad en dos partes denominadas por locuciones latinas: *idem* (que significa el mismo) e *ipse* (el sí mismo). La primera refiere a aquello que es inmutable o subjetivo en un personaje; la otra, afirma que la identidad no es única, y se reconoce en la propia narración de los relatos literarios, tal como se puede ver en *Aura*, con las identidades de Consuelo, Aura, Felipe y el general Llorente. En otras palabras, el *idem* es lo que nunca cambia y el *ipse* se refiere a lo móvil. Es importante señalar que el *ipse*, en la literatura, se asume como los cambios que sufren los personajes, mientras que el *idem* se interpreta como el carácter, donde también influye el género del texto (*Aura* pertenece a la novela gótica y onírica), dado que su propia naturaleza permitirá que se lea y comprenda el discurso textual de una u otra forma, dependiendo del tipo de lector y la interpretación que le dé a este.

Otra idea importante que se vincula a la teoría de Paul Ricoeur es la siguiente: para comprender las identidades son necesarias las intervenciones de los personajes, pero también las del lector, dado que es este quien asumirá la responsabilidad de comprender de la manera más íntegra posible qué sucede con las identidades. En ese sentido, un análisis pertinente sugiere explicar el texto por el texto mismo, y no necesariamente por las inferencias que el lector pueda hacer de la obra. En el caso de *Aura*, es muy explícita la manera en que se pueden identificar a los personajes y la relación que estos mantienen en función de las reencarnaciones y las dualidades entre

los personajes. De hecho, el tipo de narrador, en segunda persona, hace que la obra adquiera un carácter más verosímil, al sumergir al lector en la narrativa de la obra. No obstante, es necesario un previo análisis (y uno posterior) de las identidades de los personajes, puesto que la forma en que están dados establece una bifurcación entre la individualidad de cada uno y la duplicación de estos. En consecuencia, es una situación un tanto compleja, pero que se va comprendiendo conforme las identidades narrativas se van concluyendo en el texto y también con las relaciones que mantienen los personajes entre sí. En tal sentido, la teoría de Ricoeur muestra un mayor interés por cómo interactúan las colectividades y no tanto por la desarticulación de cada uno de manera individual.

Otro elemento de la teoría es la implicación del tiempo, que también se analizará más adelante en un sentido onírico-simbólico. Si bien los textos no ficcionales que permiten la visibilidad de fechas sincrónicas y poseen un carácter más realista dan mayor oportunidad de reconocer rápido las identidades de los personajes, no quiere decir que una novela con sentido ficcional se excluya de esta posibilidad. En el caso de *Aura*, aunque la mayoría de los elementos que se proponen son de naturaleza irreal, onírica y fantasmal, la forma en la que se narra la novela permite la verosimilitud de los hechos, siguiendo el precepto del contrato que exponía Aristóteles.

Asimismo, aporta datos, fechas, nombres y acontecimientos importantes que sucedieron en la vida de los personajes, lo que posibilita apreciar sus comportamientos, las edades, incluso los rasgos físicos y la época en la que viven. De igual modo, permite, al mismo tiempo, comprender la mente, por ejemplo, de Consuelo, y su afán de retener a Aura con fines de inmortalidad, o de actuar de manera extraña la mayor parte del tiempo. Además, con las fechas y edades que se aprecian en la historia, se puede vislumbrar qué sucede con este tópico del salto en el tiempo-espacio, en temas de reencarnación. Lo anterior se acotará en el subcapítulo propio del simbolismo.

1.4 Identidades de los personajes en *Aura* desde la perspectiva teórica

“El amor posee una fuerza sin límites que se llama la imaginación”

La identidad es algo que cada persona posee, es ese vínculo individual entre lo que sé es y lo que se manifiesta al resto del mundo; en otras palabras, se trata de aquello que se permite mostrar al exterior. Por tal motivo, hablar de este tema se considera subjetivo, dado que las percepciones son diferentes para cada individuo, pero también es complicada la distinción, debido a que no se sabe con certeza si lo apreciado es lo real o algo fingido. En el ámbito literario, los personajes poseen una identidad construida a partir de cómo se va dando la propia historia, pero también por la intencionalidad que el autor ha buscado plasmar en cada uno de ellos.

En esa medida, la novela de Carlos Fuentes es un ejemplo preciso de cómo las identidades son capaces de jugar entre ellas para dar una historia elaborada en cuanto a la manera en que interactúan los personajes. Esto juego también interactúa en el papel del lector, dado que genera confusión por la naturalidad con que el texto incluye temas acerca de reencarnación y elementos espectrales. No obstante, se encuentran explícitamente narradas las acciones que permiten conocer las peculiaridades de Aura, Consuelo, Felipe y, aunque en menos cantidad, del general Llorente. De ahí que, como se mencionó en el capítulo de la teoría de Philippe Hamon, se puedan identificar a los personajes como seres individuales, a pesar de la relación existente entre Aura y Consuelo.

Sin embargo, antes de analizar las identidades de cada personaje, cabe mencionar que la novela, como unidad literaria, tiene su propia identidad; dado que no es un texto común ni sigue un solo eje temático. En ese sentido, esta proyecta diversas percepciones; por lo tanto, la novela se puede apreciar como un texto literario de índole espectral, pero que a la vez manifiesta las pasiones del hombre y su incapacidad de comprender y aceptar como algo de la naturaleza humana temas como la muerte y la vejez, aun sabiendo los riesgos que implican sus acciones. Asimismo, la novela aborda el descubrimiento del propio ser como sujeto único, pero que se encuentra sujeto a ciertos condicionantes que impiden ejercer su libertad y su individualidad por completo. Como último punto, se consideró la idiosincrasia de los personajes como un elemento de identidad importante para la obra, al considerar las perspectivas nacionalistas de los actantes y su búsqueda de sentido en el mundo, lo cual les permite descubrir, y al

mismo tiempo que el lector conozca, el *idem*, el *ipse*, las historias, el tiempo y las edades de cada uno de los personajes, cuyos elementos se analizarán a continuación.

En primer lugar, se analizará el personaje de Felipe Montero, dado que es el primero en emerger en la narración de la novela y con quien se desencadenan los sucesos posteriores. Al respecto, es indudable que su aparición en la obra sea clave para detonar el manifiesto de Aura y Consuelo. La identidad compuesta por el pasado de este joven se encierra en que es un historiador (por ende, estudioso de la disciplina) en busca de empleo, que desayuna en una cafetería, habla francés y, en general, parece un sujeto común entre la sociedad. Igualmente, muestra ser alguien de temperamento suave, distraído y un poco indiferente al inicio de la trama (podría verse como una representación del mexicano promedio), aunque conforme avanza la historia se puede apreciar que predomina en él su sentido visual, debido a que funge como narrador protagonista, lo que permite que la lectura se trasluzca a través de sus percepciones.

También es característico de este personaje la agudeza de su oído y la tenacidad de su personalidad, dado que no se aísla por completo de su contexto inmediato cada vez que ocurren los momentos de fusión entre Consuelo y Aura, o cuando percibe los sucesos oníricos y sobrenaturales. Estas características cambiantes serían su *ipse*, mientras que su *idem* estaría dado por su nombre, su edad, que ronda entre los 27 años aproximadamente (solo se alcanza a percibir una estadía de tres días en la casa de Consuelo) y sus estudios, que ya forman parte de él.

Aunque no se mencione explícitamente en la obra, es un hombre que va en busca del pasado, con el fin de encontrar respuestas de lo que fue y del verdadero objetivo por el cual se encuentra en aquella casa. Un propósito inicial se refleja en la siguiente cita:

[...] reflexionando que debes espaciar tu trabajo para que la canonjía se prolongue lo más posible. Si logras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada, casi olvidada. (Fuentes, 1990, p. 33)

A partir de lo anterior se aprecia que solo buscaba sobrevivir y mantenerse para su profesión, pero también se menciona algo particular en otra cita: “[...] enciendes un cigarrillo, invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que solo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera porque sabes que esta vez encontrarás respuesta [...]” (Fuentes, 1990, p. 26). En esa medida, se observa que Felipe comienza a encontrar nuevas sensaciones en esa casa, como si su mundo no fuera solo su trabajo o lo encomendado por Consuelo, sino algo más que despierta una nueva faceta en la construcción de su identidad.

Por su parte, Felipe Montero muestra dicotomías en su personalidad; por un lado, manifiesta ser alguien indiferente y, por otro, es un hombre apasionado por sus motivos que lo levantan día a día. Igualmente, es alguien controlado, pero que no puede contener sus deseos por Aura; busca permanecer en esa casa por un largo tiempo, aunque anhela su libertad de antaño. Asimismo, su único interés manifestado por el trabajo es el salario y, al mismo tiempo, se entusiasma por su capacidad de reelaborar los escritos del general Llorente, entre otras. En consecuencia, las descripciones anteriores dan cuenta de la personalidad inestable de Felipe; sin embargo, es justamente esto lo que permite apreciarlo como un ser individual, aún sin duplicaciones.

Un segundo personaje del que es indispensable analizar su identidad es del general Llorente. Escasamente se menciona de él en la obra, dado que aparece como un personaje incidental y, por tanto, no interviene en los acontecimientos narrados. Únicamente se le otorga voz a través de las lecturas que hace Felipe Montero de sus memorias, dado que murió hace varios años, y con las veces en que Consuelo menciona su esposo fallecido. No obstante, el general Llorente sigue fungiendo como un personaje fundamental para la construcción de la trama.

Si bien su identidad se conoce a través de la visión de los otros, la versión más confiable está inmersa en los datos plasmados en sus memorias, debido a que brindan un panorama más aproximado de sus vivencias y de su matrimonio con Consuelo. Gracias a ello, se explican ciertos acontecimientos que forman la parte confusa de la narración. En primera instancia, el término de “general” antes del apellido ya

demuestra cierto estatus social y profesional, dado que en toda la novela no se menciona su nombre de pila, sino únicamente este término de prestigio, que bien puede representar injerencias militares. Aunado a esto, otra cuestión que le da ese carácter de individuo importante es que Consuelo solicita los servicios de Felipe para ordenar y publicar sus documentos y memorias, lo cual, si el general no hubiese sido alguien importante, no buscaría invertir ni dejar testimonio de su esposo fallecido.

Un tercer punto que describe la identidad del general Llorente es su capacidad redactora. En tal medida, no es gratuito que en vida haya comenzado a escribir, además de que tiene un estilo peculiar de relatar; Consuelo menciona esto de la siguiente manera: “Yo le informaré de todo. Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo. Le bastará ordenar y leer los papeles para sentirse fascinado por esa prosa, por esa transparencia, esa, esa[...].” (Fuentes, 1990, p. 18). De esta manera, se destaca que mantiene cierto aire de misterio, pero que a la vez considera importante plasmar con veracidad sus vivencias. Lo señalado sobre la personalidad del difunto, en relación con la fecha en que murió (que Consuelo le indica a Felipe fue hace 60 años), forma parte de su *idem*.

Si se considera que la identidad es algo que se va construyendo desde los primeros años de vida y que no termina de edificarse, debido a que las personas están expuestas a constantes cambios físicos y mentales, ya sea por factores intrínsecos o externos, es decir, el *ipse* que mencionaba el teórico Paul Ricoeur, entonces podría exponerse que parte de la identidad del general Llorente deriva de su infancia en la hacienda de Oaxaca hasta el día de su muerte. Esto lo expone Felipe cuando comienza a leer sus memorias y acota los momentos importantes que vivió el general, como sus estudios, su francés, su exilio y las relaciones que mantuvo con personas como el Duque de Morny y Napoleón III, lo que deja ver cuán influyente era debido a su cargo militar.

Otro momento donde se revelan datos de la vida del general y que, por supuesto, siguen configurando lo poco que se sabe de su identidad, es la edad que tenía cuando sucedió la invasión francesa y la edad que tenía al momento de fallecer: “Pero si el general tenía cuarenta y dos años en el momento de la invasión francesa y

murió en 1901, cuarenta años más tarde, habría muerto de ochenta y dos años” (Fuentes, 1990, p. 34). Lo anterior revela que falleció siendo un veterano de mundo, lo que denota que fue un hombre de muchas experiencias significativas. De hecho, en alguna parte de las memorias que lee Felipe, se evidencia que el general era un hombre apasionado que adoraba a Consuelo, dispuesto a entregar todo por ella, lo cual se puede observar en el matrimonio que consumó cuando esta tenía 15 años.

Se podría decir que la identidad del general Llorente está plasmada en todos los vestigios y decoraciones de la casa, dado que el espacio donde se desenvuelve la historia es viejo, está deteriorado y conserva la mayoría de los objetos de cuando el general vivía. Un último momento donde se hace mención del general es en otras de sus memorias, donde se aprecia que, a pesar del amor que siente por Consuelo, no es capaz de aprobar sus acciones repulsivas, lo que permite así conocer que, a pesar de todo, fue un hombre racional que regía su vida por el amor, pero también por la sensatez.

Ahora bien, continuando con los análisis del propio personaje de Aura, de acuerdo con las descripciones de Felipe, se sabe que es una mujer joven, quien al principio no tiene más de 20 años, lo cual no resulta indiferente; también destaca el color verde repetitivo en su vestimenta, de sus ojos y la blancura de su piel. El color verde, al igual que el aspecto de la piel, comúnmente representan la vitalidad y la juventud, muy presente en esta etapa inicial de la descripción de la joven Aura. Para representar lo anterior, también está el jardín y la cocina como sus lugares predilectos, signos de vitalidad y el constante movimiento. No obstante, hay mucho más que decir sobre este personaje por sí solo.

Sobre esto, se encuentra que Aura se manifiesta desde el inicio de la historia, por lo que es fácil identificarla, además de que demuestra ser algunas veces tranquila y sumisa, y en otras refleja un carácter pasional y desenfrenado, tal como el carácter cambiante de Felipe. En sus momentos de independencia, se refleja la búsqueda de su propio rescate, saberse libre de decidir y actuar por ella misma; es decir, de poder configurar su propia identidad. Lo anterior se puede apreciar en la siguiente cita: “ella

tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva...Felipe, no quiero volver...no quiero ser como ella...otra..." (Fuentes, 1990, p. 53).

En esta cita se nota cómo Aura pretende ser ella misma, sin imitaciones. De igual modo, se observa a la joven como una persona manipulable, obediente y callada, tal como el arquetipo de la mujer ideal de la época en que está narrada la novela. Empero, el trabajo que hizo Fuentes se centró en configurar la identidad de una mujer libre que rompe este estereotipo al poder transformar y disfrutar su físico, tal como también lo hacen las féminas en cada encuentro con Felipe.

Al continuar con otro elemento de análisis, el tema de la edad de Aura se vuelve relevante, debido a que su pasaje por la historia es muy efímero. A medida que se pronuncia el final de la trama, también se anuncia la "muerte" de ella. Ahora bien, se podría señalar que la identidad y la aparición de Aura se sitúa en tres momentos, es decir, en tres días acompañados de sus noches: la primera vez sucede cuando se aprecia como una joven inocente, casi como una niña; la segunda, donde se muestra como una mujer madura de aproximadamente 40 años; y la tercera, donde desaparece por completo para dar lugar a su verdadera esencia, es decir, la de Consuelo. En este sentido, se puede considerar que la identidad se desarticula para mostrar a tres mujeres evocadas en una misma, pero con rasgos diferentes. En la siguiente cita (tomada de la novela) se puede evidenciar lo señalado:

[...] La muchacha de ayer -cuando toques sus dedos, su talle- no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy -y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida- parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia [...]. (Fuentes, 1990, p. 47)

Al dar cuenta nuevamente de los colores, se evidencia que ahora son más oscuros y que refieren a la disminución en la vitalidad de Aura. Otro punto para seguir describiendo la identidad de Aura es que Carlos Fuentes, por lo explicado en el contexto histórico de la novela, buscó ejemplificar a una mujer libre; en este caso, Aura, aunque está sujeta a Consuelo, también se define como alguien capaz de tomar sus

decisiones, por lo tanto, se desenvuelve de manera plena en su sexualidad y creencia religiosa, aunque dicha libertad se da solo por instantes.

Igualmente, se podría decir que Aura no mantiene un *idem* como tal, si acaso en su nombre, pero todas sus demás características constituyentes de su identidad forman parte de su ipse, debido a que es una mujer en constante cambio, casi nada es fijo en ella, ni su edad, ni su pensamiento y mentalidad, lo que afecta su estilo de vida y la manera en que se relaciona con Felipe y con Consuelo. Por todo lo anterior, aunque ambas mujeres sean una misma, se puede notar que tienen esencias diferentes.

Finalmente, para hablar de la identidad del personaje de Consuelo, es necesario saber que funge como una pieza clave en el desarrollo de la historia. En tal sentido, gracias a ella es que todos los encuentros y acontecimientos se pueden ir desenvolviendo. Para comenzar, se sabe que la edad de Consuelo es incierta, puesto que poco se sabe de su pasado, incluso hay un fragmento donde Felipe menciona que la edad ha dejado de notarse en su rostro, debido a la vejez que ya posee: “Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir el paso de los años: la señora Consuelo, desde hace tiempo, pasó esa frontera” (Fuentes, 1990, p. 34). No obstante, más adelante, Felipe también menciona que, haciendo cálculos de acuerdo con lo que redacta el general Llorente en sus memorias, Consuelo tiene aproximadamente 109 años, pero incluso podría tener más, debido a que su apariencia física es prácticamente la de un cadáver viviente. Por consiguiente, ella, al igual que Aura, mantiene muy poco *idem*, quizá, de la misma manera, en el nombre y, en este caso, en su pasividad al no poder moverse por su edad, pero todo lo demás es cambiante.

Aunado a esto, es importante considerar el aspecto del desorden mental que poseía Consuelo, el cual era evidente, incluso el general ya lo sabía, cuyo elemento Felipe poco a poco lo va descubriendo. De manera implícita, la lectura da muestra de que la anciana es una persona creyente de los poderes esotéricos y de los brebajes, amante de los animales, pero no de los gatos, sino de los conejos. Todo esto le da un carácter espectral, de misterio y de locura, dado que la mayoría de sus acciones se basan en cosas irreales o en procedimientos extraños.

Asimismo, Consuelo es una mujer fatigada, cansada de la vida y con grandes añoranzas. En ese sentido, constantemente, a pesar de su extrañeza, se le ve recordar el pasado con melancolía y dolor, propiamente por el recuerdo del general fallecido, pero también por su juventud y belleza de antaño. Adicionalmente, algo peculiar en ella es que refleja que en ciertos momentos evade la realidad, ya sea porque no quiere darse cuenta de lo que está viviendo o porque en verdad crea que no está sucediendo ese acontecimiento. Un ejemplo de esto serían los gatos que ve Felipe, y que Consuelo asegura no hay ninguno en esa casa, así como el jardín inexistente que sí puede ver Felipe. En realidad, podría ser que la evada, porque no quiere que la descubran en su artimaña de traspasar las barreras del tiempo y la muerte, tema muy acotado en la teoría de Ricoeur. De acuerdo con sus historias pasadas que conformaron su identidad, se cuenta que ella se casó con el general a la edad de 15 años, y desde entonces se mostraban ciertos tintes de irregularidades en su manera de pensar y de actuar, por lo cual se define como un personaje complejo. En efecto, todo esto configura la variante identidad de la viuda Consuelo, quien funge como un eje divisor en toda la historia de los personajes.

En resumen, como se pudo apreciar, cada uno de estos personajes muestra rasgos individuales y característicos que proporcionan información sobre cómo están contruidos y la manera en que el lector puede apreciarlos. Por tal razón, es pertinente tener en cuenta que, aunque Aura y Consuelo, así como Felipe y el general Llorente, se fusionan en un mismo ser, los cuatro personajes tienen momentos de independencia y lucidez propia. En conformidad con lo expuesto, resultó indispensable llevar a cabo los análisis anteriores de cada actante. Dicho esto, en el siguiente capítulo se hablará de las relaciones entre estos personajes en su carácter dual, debido a que es necesario comprender primero la configuración de cada uno para después aclarar ciertas confusiones que pueden surgir del análisis de la teoría de desdoblamiento y dualidad, la cual se distingue en la novela con el tópico de la reencarnación.

Capítulo II

Relación entre los personajes y su vínculo con el onirismo

Una vez analizada la configuración de cada personaje individualmente, se examinó cómo se relacionan estos entre sí. Si bien cada uno tiene sus concepciones y características, la importancia de los personajes en una obra literaria, en muchas ocasiones, radica en cómo se enlazan sus actitudes, actividades, formas de pensar y de complementarse. Esto es fundamental, dado que permite resaltar algunas similitudes o diferencias entre ellos, tal es el caso de la novela de Carlos Fuentes, en donde se manifiestan similitudes y peculiaridades en los personajes de Aura, Consuelo, el general Llorente y Felipe Montero. En ese orden de ideas, este apartado se centró en explicar la teoría onírica de Gastón Bachelard, sus implicaciones más relevantes y cómo se manifiesta en la novela *Aura*, con el fin de elaborar el análisis correspondiente a las relaciones oníricas que presentan los personajes.

2.1 Onirismo. Visión de Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación*

La teoría del onirismo es amplia y compleja de entender, sobre todo por las cuestiones subjetivas que aborda, y más aún cuando se aplica en una obra literaria. No obstante, es importante comprender su concepto y precisar la forma en que se relaciona con el texto, puesto que son tan dilatados los elementos que comprenden a una teoría que no siempre se puede abarcar todo en un análisis literario. Por lo anterior, como primer punto, cabe mencionar uno de los tantos conceptos que definen este concepto. La RAE (2022) definió el onirismo como la “alteración de la consciencia caracterizada por la aparición de fantasías semejantes a las de los sueños, con pérdida del sentido de la realidad” (p. 1). A partir de lo anterior, se comprende que el onirismo es complejo, dado que el tema de los sueños y la irrealidad se concibe de manera diferente por cada persona; en esa medida, se puede dar una concepción neutra y cada individuo le puede asignar una interpretación propia debido a sus condiciones de vida, experiencias, vivencias, entre otras cuestiones. Lo mismo sucede cuando se lee una obra de literatura, dado que cada individuo hace una lectura distinta; sin embargo, la

trama e interpretación siempre deben ser adecuadas y pertinentes, así como la interpretación de la teoría onírica.

En el caso de la novela *Aura* de Carlos Fuentes, se pueden mencionar diversas cuestiones sobre el texto, puesto que existen múltiples interpretaciones y estudios que pretenden analizar la obra desde distintos puntos de vista y enfoques. Empero, cada una de las interpretaciones muestran que *Aura* no es una obra común; por el contrario, se manifiesta como una novela catalogada entre las más complejas y de mejor estructura de Latinoamérica, además de que sus diversos estudios circulan en comprender sus irrealidades, lo fantasmal, lo gótico, lo simbolista y lo onírico. En este sentido, la novela de Fuentes toca diferentes vértices que la hacen ser un texto único, pero que además su estudio puede ser amplio en este sentido onírico del que se habló arriba.

Por su parte, el Diccionario del Español de México [DEM] (2022) definió lo onírico como aquello “que se produce o proviene de los sueños, o se relaciona con ellos: la representación onírica por un lado revela y por el otro oculta los impulsos inconscientes” (párr. 1). Este concepto nuevamente arroja que el mundo de los sueños se hace presente en aquello que está inmerso en la conciencia, pero que también es invisible a la percepción humana. En otras palabras, se podría decir que lo onírico solo lo ve y reconoce la persona que lo experimenta. Retomando el sentido de *Aura*, se refleja claramente que los sueños y lo misterioso (lo oculto) son procesos en la vida que solo se aprecian cuando se viven, como lo experimenta Felipe Montero, pero que también estos procesos involucran más que los sueños, puesto que de manera implícita se sugiere la noche como precursora y facilitadora de lo tenebroso y lo mágico, así como a los otros personajes que vuelven posible el hecho de que las situaciones manifestadas en la diégesis sean obra de seres reales, pero también sobrenaturales.

El sentido onírico en la novela se tratará con mayor profundidad conforme avance el capítulo, pero basta decir por ahora que las visiones y elementos percibidos por los personajes, vuelven a esta novela parte de lo que dicta la teoría onírica, lejos

de apreciarla como un texto literario de corte surrealista o del mundo del terror. De hecho, se concibe dentro del universo de lo oculto y lo inexplicable hasta cierto punto.

Al respecto, Gastón Bachelard fue un filósofo y crítico literario francés que dedicó gran parte de su vida a estudiar diversas teorías que explican cuestiones de la imaginación, una de las más importantes la planteó en su texto *La poética de la ensoñación*, en el cual abordó la visión onírica desde la fenomenología. En esa medida, este presupuesto teórico tiene la finalidad de comprender lo que sucede con los sueños, la imaginación, la conciencia y los fenómenos que abarcan todas estas vertientes. Si bien en su teoría Bachelard no da textualmente un concepto que defina al onirismo, sí explica con esbozos lo que comprende el mundo de los sueños. Por tal motivo, se decidió abordarlo en este trabajo de investigación, dado que se acopla perfectamente con la estructura de los acontecimientos que presencian los personajes de *Aura*.

La relación fenomenológica que comprende gran parte de la teoría de Bachelard se sustenta en la visión que tenía el autor para comprender de qué manera se analizan los recuerdos y las imágenes mentales propias existentes solo en la memoria. A continuación, se expone el siguiente argumento:

Así he elegido yo la fenomenología con la esperanza de volver a examinar con una mirada nueva las imágenes fielmente amadas, tan sólidamente fijadas en mi memoria que ya no sé si las recuerdo o las imagino cuando las vuelvo a encontrar en mis sueños. (Bachelard, 1997, p. 11)

Al analizar esta cita, es posible percatar que, por lo general, lo que más perdura en la memoria es aquello que más se valora o se ama, tal como lo acota el autor, pero con el pasar de los años esas representaciones mentales se van deteriorando y se tergiversan con otros recuerdos o ideas falsas que se consideran como realidad; por ello, en muchas ocasiones las personas se hacen la usual pregunta de si algo realmente sucedió o si solo fue un sueño. Esta explicación se inserta de manera muy perceptible en *Aura*, dado que muchos de los recuerdos y sentimientos se dan por la añoranza del pasado, sobre todo de las personas fallecidas, tal como lo hace ver la fenomenología. En ese sentido, Consuelo, a través de la examinación de su dolor y su

amor por el general Llorente, tiene tan presente el recuerdo de su esposo que busca la manera de traerlo de vuelta al mundo de los vivos, con el fin de seguir creando recuerdos con él, siempre por medio de Aura y Felipe.

Siguiendo con la vertiente de la fenomenología, Gastón Bachelard propuso dos nuevas afirmaciones sobre la conciencia y la forma que la toman los sueños. La fenomenología es algo que requiere la atención total de la persona, dado que los recuerdos suelen venir cuando las personas están despiertas, al ser más precisos que al momento de soñar, sobre todo porque en los sueños la realidad se distorsiona y se pueden crear múltiples acontecimientos (tantos como el inconsciente e imaginación lo permitan), por más absurdos que parezcan, pero en una conciencia propia y total que atiende a la memoria objetiva, no puede ser esto posible. Respecto a esto, Bachelard afirmó lo siguiente: "siguiendo la pendiente de la ensoñación –una pendiente que siempre descende– la conciencia se distiende y se dispersa y, por consiguiente, se oscurece. Cuando se sueña, por lo tanto, nunca es hora de "hacer fenomenología" (Bachelard, 1997, p. 15).

En conformidad con lo expuesto, es innegable que la mente no es la misma ni trabaja de igual forma en estos dos estados del hombre: cuando está despierto y cuando duerme. Por tal razón, Felipe, en la obra de Fuentes, es capaz de apreciar mayormente los eventos sobrenaturales y de terror pasional durante la noche, debido a que la noche es un elemento cultural clave para la aparición de entes de otro plano. Por lo anterior, Bachelard expuso lo siguiente:

Dado que la finalidad de toda fenomenología consiste en traer al presente la toma de conciencia, en un tiempo de extrema tensión, deberemos concluir que no existe, en lo que se refiere a los caracteres de la imaginación, una fenomenología de la pasividad. (Bachelard, 1997, p.14)

Al reafirmar que el estado mental requerido por la fenomenología es de absoluta concentración, puesto que es normal que la mente esté en estado pacífico cuando se duerme, la fenomenología no se mantiene en un estado pasivo, como lo dice el teórico, sino que requiere un momento en que la mente de la persona esté alterada para realmente comprender el evento acontecido. En tal medida, se debe tener presente

que, aunque el cuerpo físico esté en reposo, el cerebro sigue teniendo actividad. En este sentido, Felipe Montero percibe los sucesos anormales en la oscuridad de la casa o de la noche, pero no así en los sueños, puesto que sus encuentros con Aura no son precisamente terroríficos ni sobrenaturales, más bien lo grotesco se percibe por Felipe una vez que él despierta después de tener la unión con Aura.

En otras palabras, el estudio de la fenomenología onírica se da cuando Felipe se encuentra en un estado mental de plena conciencia, pero exaltado por lo vivido con la joven Aura que ve bifurcada en dos mujeres: ella misma y la anciana Consuelo. En consecuencia, esta exaltación ocurre por el choque mental que sucede después de encontrarse en un estado de relajación que abruptamente pasa a ver imágenes sobrenaturales. Por consiguiente, en estos primeros instantes en que Felipe va despertando, no reconoce tiempo ni hora, ni siquiera en qué habitación se encuentra, lo único que percibe es a este ente de dos cuerpos femeninos que hace unos instantes ha compartido un encuentro con él.

En relación con lo anterior, el estudioso del tema Víctor Ruiz, quien se ha dedicado al análisis de la teoría onírica de Bachelard, explicó lo siguiente:

[...] aunque el sueño no se perciba, sino que se siente, el espacio y el tiempo se intercalan; todo se desarrolla al inicio en una memoria a corto plazo que retiene impresiones primeras, habiendo en un segundo momento una memoria de larga trayectoria [...]. (Ruíz, 2018, p. 92)

Esto, a propósito del párrafo anterior, recuerda a ese pequeñísimo instante cuando se va despertando y se está en un trance entre no poder reconocer en dónde se está y saber que ya se está despierto. Esto resulta ser un momento importante para el estudio del onirismo, dado que ni los colores ni la luz, incluso los rostros, suelen verse deformados, pero sé es capaz de recordar, aunque sea por un instante, lo que se acaba de soñar, justo como le sucede a Felipe en los encuentros con Aura anteriormente explicados. Después, durante las actividades siguientes, estas experiencias oníricas pasan a ser parte del inconsciente y se olvidan con facilidad, lo que relega la inquietud que generaron durante el proceso del sueño, justamente como le sucede al personaje Felipe Montero.

2.2 Relación Consuelo-Aura

Dentro de la novela existen momentos clave que generan incertidumbre en el lector, puesto que resulta confuso –sobre todo si es la primera vez que se lee la obra– este juego de personajes construido a lo largo de la narración. No obstante, al final queda claro que los personajes sufren una suerte de bifurcación, dado que se duplican, aunque con ciertas variaciones como se verá a continuación.

Iniciando con los personajes femeninos, Consuelo y Aura tienen una fuerte conexión a nivel físico, mental y emocional, dado que, podría decirse, Aura es parte de Consuelo. Si se analizan las acciones de Consuelo, se comprende que estos dan cuenta de que la joven es una creación de la anciana, pero esa creación no es algo completamente inventado, sino más bien una reencarnación de ella misma cuando era más joven; por lo tanto, su pensar y actuar están sincronizados, por lo que su objetivo es el mismo: recuperar a su amado.

Al inicio de la historia se presentan como tía y sobrina, quienes viven juntas y cuidan una de la otra, pero después las cosas se tornan un tanto complejas, puesto que parecen esconder un secreto que se relaciona con su cercanía. Conforme avanza la lectura, se puede vislumbrar que ambas actúan de la misma forma en el mismo instante, como si fueran una sola mente o un reflejo, lo que se puede ver expresado en las siguientes citas: “La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto” (Fuentes, 1990, p. 19).

En seguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire [...] como si despellejara una bestia. Corres al vestíbulo, la sala, el comedor, la concina donde Aura despelleja al chivo lentamente, absorta en su trabajo [...]. (Fuentes, 1990, p. 43)

En estos fragmentos de la obra se puede apreciar que copian las acciones mínimas, pero también otras más complejas, lo que supone que no solo actúan por imitación, sino que realmente, incluso a distancia, saben lo que la otra está haciendo. Sin embargo, a partir de esto surge la siguiente incógnita: ¿quién controla a quién? Como ya se mencionó, de manera explícita, Consuelo tiene un poder sobre Aura,

puesto que la joven anda por la casa, sirve la cena, incluso habla, pero si Consuelo no se lo permite, ella se queda absorta e inmóvil. Esto supone que la anciana se siente con poder sobre este personaje. En consecuencia, fue ella quien la trajo a la vida y, por supuesto, quien la mantiene en el tiempo presente: “[...] como si esperara un impulso ajeno a ella para tomar la cuchara, el cuchillo, partir los riñones [...] y llevárselos a la boca” (Fuentes, 1990, p. 35). En conformidad con lo expuesto, se considera que este control de acción surge no propiamente porque tenga el poder de controlar a los ajenos, sino más bien porque Consuelo y Aura son un solo ser. Como resultado, es como si Consuelo se estuviera controlando a sí misma, aunque esté en otro cuerpo físico.

Por otro lado, entre las peculiaridades que se pueden encontrar de Aura y Consuelo, podría decirse que ambas se consideran entes sobrenaturales, lo cual ya tiene una carga semántica muy fuerte, puesto que la novela no es propiamente un relato de terror, pero mantiene tintes de fantasía que llevan a esa conclusión. Lo anterior se infiere porque es evidente que ninguna de las dos se encuentra en el plano terrenal de una manera natural. En esa medida, Consuelo sí fue una mujer existente (dentro de la ficción narrativa), pero según los cálculos de edad que menciona Felipe, la señora tendría que haber muerto hace varios años; no obstante, sigue viva, mientras que Aura nunca fue real, solo era Consuelo rejuvenecida (reencarnada), pero con otro nombre, aunque, por momentos, pareciera que tuviera instantes de conciencia propia. Además de esto, no se puede hablar de estos personajes sin recordar que, en los sueños de Felipe, Consuelo se aparecía con las manos descarnadas (como las de un muerto), con las encías sangradas sin dientes, entre otras facciones, y Aura aparecía y desaparecía sin dejar rastro. De hecho, se menciona que avanzaba, pero jamás que se le vieran los pies cuando se desplazaba, inclusive pareciera como si se desplazara flotando, o como si surgiera de entre las esquinas oscuras de las habitaciones.

Ahora bien, en relación con estos dos personajes femeninos, la edad de ambas resulta importante de analizar, dado que da cuenta de cómo su relación es tan fuerte que el pasar de los años en Aura y Consuelo no son gratuitos dentro de la historia. Como ya se sabe, Consuelo es una persona obsesionada con el tiempo, la juventud y

la inmortalidad, lo cual la lleva a cometer actos cuestionables, pero importantes para el desarrollo de la historia. Por su parte, Aura, (que es Consuelo rejuvenecida) también comparte esta obsesión por mantenerse joven y mantener el amor de Felipe. Sin embargo, el tiempo en ambas transcurre de forma dicotómica, dado que mientras Consuelo mantiene en secreto su verdadera edad y no cambia mucho su aspecto físico, Aura, en el transcurso de los tres días que pasa Felipe en la casa, cambia drásticamente en sus rasgos. Por ende, esto invita a reflexionar por qué el paso de Aura en este plano es tan efímero. Ahora bien, se considera que es así porque el autor trabaja la concepción de Aura como algo antinatural, producto de brebajes (como se verá más adelante), cosa que, en la realidad, no tiene un sustento científico que pueda explicar razonablemente el traspaso de las personas en el tiempo-espacio.

Otro aspecto referente a la diferencia abismal de edad entre Aura y Consuelo es la manera en la que actúan, debido a que, para Aura, que es más “joven”, es más fácil expresar un dinamismo y agilidad en su pensar y conducirse, mientras que, para Consuelo, quien, según las cuentas de Felipe, tiene más de 100 años, su proceder va más lento y pausado. Como consecuencia, esto expresa una bifurcación en cuanto al tiempo de la historia, dado que influye en los acontecimientos de la narración y en otros aspectos como el ritmo de lectura, etcétera. Lo anterior se evidencia en las siguientes citas:

[...] verás, al fondo, la cama y el signo de una mano que parece atraerte con su movimiento pausado [...] sonrías y acaricias al conejo que yace a lado de la mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda, la voltean y acercan tus dedos abiertos a la almohada de encajes que tocas para alejar tu mano de la otra. (Fuentes, 1990, pp. 16-17)

“[...]—No...no es necesario. Le ruego. Camine trece pasos hacia el frente y encontrará la escalera a su derecha. Suba, por favor. Son veintidós escalones. Cuéntelos” (Fuentes, 1990, p. 14).

Como se puede apreciar, se enfatiza en carácter lento de hacer las cosas con la señora Consuelo, pero con Aura las cosas suceden rápido, de manera casi inmediata; inclusive, existe una estrategia narrativa y sintáctica de puntuar los diálogos

para expresar un ritmo, debido a que con la anciana se usan más comas, las oraciones se subordinan y al momento de leer existe cierta fluidez constante, pero como a manera de un “oleaje” y da la sensación de estar frente a una persona grande de edad que actúa de manera lenta. En cambio, las intervenciones de Aura se realizan con oraciones cortas y simples, puntos y seguido, así como con verbos imperativos, lo cual manifiesta concreción en su hablar, por lo que pudiera interpretarse como una especie de presagio que anuncia su corta y efímera aparición en la vida de Consuelo y Felipe.

Como se mencionó con anterioridad, la manera en que Consuelo logra traer a la vida a Aura es mediante el uso de brebajes, aunque no se relata detalladamente cómo lo realizó. Al respecto, se sabe que el general Llorente ya sabía que esto iba a suceder, puesto que en una de sus memorias relata el miedo que siente acerca de la obsesión de Consuelo por mantenerse joven y hermosa:

[...] Y en otra página: “Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma...” Más tarde: “[...] Gritaba: “sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida”. Y al fin [...] “No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega. (Fuentes, 1990, p. 57)

En la cita anterior se refleja de una manera más clara por qué existe una relación entre la señora Llorente y la joven, dado que ambas comparten el gusto por cultivar en el jardín y en otras tantas cosas, pero también se puede apreciar que Consuelo tiene una especie de deseo maternal por dar vida y crear a un ser que provenga de ella, aunque no sea, como se decía con anterioridad, concebida desde un método natural. Por consiguiente, se sabe que, en su matrimonio, no concibieron hijo, dado que el general Llorente escribe que, aunque ella sea una mujer irradiadora de vida, él nunca pudo darle hijos. En ese sentido, se podría pensar que Consuelo tenía cierta ambición de cuidar a una versión suya más joven; asimismo, para no dejar desprotegido al general una vez que ella muriera.

Lo anterior conduce a la conclusión de afirmar una vez más que ambas figuras son la misma persona, solo que provienen de un plano que ya no es el terrenal. Por

ello se espera que actúen con tanta semejanza, donde Consuelo parece ser inmortal, en contraste con Aura, cuya vida apenas logra durar tres días, puesto que la anciana afirma: “—Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar” (Fuentes, 1990, p. 62).

2.3 Relación Aura-Felipe

El teórico Bachelard, en su *Poética de la ensoñación*, distinguió palabras en femenino y masculino, al señalar que las femeninas, lingüísticamente, se escuchan más dulces, tales como “ensoñación” y, las masculinas, pensaba él, eran lo contrario, aunque ambas pertenecen al *ánima*, es decir, a la psique. No obstante, los lingüistas señalan que el género asignado a las palabras es de forma arbitraria, pero Bachelard consideró que esto no es gratuito, dado que la ensoñación y el tema onírico han dado la oportunidad de que ciertas cosas nombradas en el mundo obtengan un significado y que su propio nombre tenga la cadencia y gracia necesarias al momento de pronunciarse. A partir de esto, la relación entre los personajes y sus diálogos confirman que la lingüística y el onirismo van de la mano para comprender qué sucede con Felipe y sus sueños, donde Aura se convierte en protagonista de ellos y, mediante la palabra, pactan su amor al mismo tiempo que Felipe duda de la realidad de los sucesos.

Entre estos dos personajes existe una conexión que no puede pasar desapercibida, dado que Felipe, desde el primer instante en que escucha la voz de la joven, se le queda grabada y comienza a seguirla dentro de la casa, buscándola los días posteriores como si hubiera una relación afanosa entre ellos desde hace mucho tiempo. En este estrecho vínculo, incluso puede tomarse en cuenta el epígrafe de Jules Michelet que Carlos Fuentes incluyó al inicio de la novela, el cual dice:

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer[...]. (Michelet como se citó en Fuentes, 1990, p.)

Esto tiene una clara intención para determinar el complemento hombre-mujer, donde, en este caso, las féminas tienen un control total de la situación y los hombres

pasan a un papel secundario sujetos a las acciones de ellas, justamente como lo menciona el epígrafe, donde se conciben los hombres como “dioses” mortales, subyugados al cuerpo e imaginación de la mujer. Esto es lo que ocurre con Felipe y Aura, donde él no sabe con certeza qué le llama la atención de la joven, si su belleza, la mirada o la intriga, pero siempre está detrás de ella.

Otros elementos en donde convergen estos jóvenes son el jardín y los gatos. El jardín que la señora Consuelo niega rotundamente que exista, donde sabe que Aura cultiva algunas plantas de sombra, es el mismo donde Aura y Felipe pueden acudir y mencionar la variedad casi infinita de plantas medicinales y silvestres que crecen ahí. En tal sentido, este lugar invita a reflexionar por qué solo ellos pueden verlo, y que tal vez sea porque representa el renacer y la juventud (como las flores), pero que también puede aludir al paraíso, como un lugar sagrado que representa la fertilidad para ellos que, por lo que indica la narración, están en una edad fecunda, aproximadamente en sus años 20.

Igualmente, dentro de su relación como personajes, ambos manifiestan un sentimiento de liberación recíproca, que pudiera referirse al jardín, porque es el único sitio con alegría en la casa y que se encuentra al aire libre, pero más que nada, esta necesidad de sentirse libres nace del enamoramiento. Por un lado, el amor de Felipe hacia la joven hace que sienta lástima por ella y que quiera huir de la tiranía de la anciana, lo que al mismo tiempo lo liberaría a él de estar encerrado en esa casa y del trabajo que se le consignó. Por otro lado, Aura, quien también casi al final de la novela busca liberarse, sabe que está condicionada a vivir siempre junto a la anciana, puesto que ninguna puede vivir sin la otra; por ello, no es capaz de otorgar la libertad deseada.

Es sabido que la noche siempre ha sido cuna para cometer toda clase de actos, desde los mágicos y de hechicería hasta los crueles y los que deben mantenerse escondidos, puesto que la noche es todo silencio, pero también puede ser calma, secreto y, sobre todo, el momento de entrar al mundo onírico. Por ello, para Felipe y Aura, es el momento cumbre de sus encuentros, dado que en el día existe una conexión entre sus miradas, atraído por el influjo de los ojos verdes de Aura, en la hora de la comida, quizás por el cruce de algunas palabras. De hecho, se podría decir que

Felipe vive en una constante fiebre onírica donde se ve hipnotizado por Aura, pero nada más, debido a que no ocurre ninguna otra interacción.

En cambio, por la noche sus movimientos cambian, Felipe sigue embelesado por la belleza y el cuerpo de Aura, pero ella se manifiesta como una mujer más abierta, más comprensiva con los sentimientos de Felipe y lo conduce al mundo idílico de los sueños donde él se olvida, por un momento, de que sus encuentros son furtivos y que es preso de la noche, aunque al despertar pareciera que ese momento onírico se ha esfumado en el recuerdo de Aura y se ha transformado en la visión espectral de una anciana descarnada.

Un último elemento que se puede analizar de esta relación Aura-Felipe es que, al principio, el joven parece estar muy seguro de que Aura está presa de la anciana y que él necesita sacarla del lugar porque “quizás Aura espera que tú la salves de las cadenas que, por alguna razón oculta, le ha impuesto esa vieja caprichosa y desequilibrada” (Fuentes, 1990, p. 36). No obstante, conforme avanza la historia y Felipe se da cuenta de que Aura está envejeciendo, su conciencia se va tornando más confusa, al analizar todas las situaciones donde Consuelo y Aura están juntas y ambas realizan movimientos de manera mecánica y sincronizada, lo cual le parece algo anormal. Esto lo lleva a pensar en un factor de “control” que la anciana tiene sobre la joven. Sin embargo, los interrogantes se aclaran para Felipe casi al final de la novela, dado que se le revelan ciertas situaciones clave donde él comprende por qué está ahí; de manera paralela, empieza a reconocer su verdadera identidad y la de Aura de una forma diferente, puesto que ya no solo son ellos los únicos involucrados en la situación onírica.

2.4 Relación Felipe-Consuelo

En cuanto a los personajes de Felipe Montero y Consuelo, se podría pensar que su relación no es tan estrecha, inclusive que no tuvieran alguna. Empero, es posible apreciar que esto no es así, debido a que en múltiples ocasiones mantienen un diálogo que permite analizar por qué ambos son piezas clave en la historia desde el primer momento. Inicialmente, desde que Felipe ve el anuncio en el periódico donde se busca

un historiador joven para realizar un trabajo, se pudiera ver como algo arbitrario, es decir, una persona común que lee los anuncios. Sin embargo, al día siguiente vuelve a apreciar el mismo anuncio, lo que ya podría indicar que está destinado para que él supiera de dicho trabajo. En cuanto llega a la casa de Consuelo y le informa que leyó el anuncio, corrobora que, efectivamente, la anciana ya sabía que él iba a leer el periódico e iba a asistir a la casa, por lo que se hace latente la idea de que la vieja pudo haber predicho su llegada. Esto no es gratuito, dado que, como se dirá más adelante, la razón de que fuera tan insistente se debe a una relación de antaño.

Por otro lado, algo muy peculiar en la relación que mantiene Felipe con la anciana a lo largo de la novela es que se manifiesta cierta renuencia del joven hacia Consuelo. En esa medida, se menciona que es peculiar porque, eventualmente, se consideraría que si se está trabajando con una señora que básicamente ya no se mueve y teme por su muerte repentina. Lo ideal sería que se sintiera más cómodo, teniendo una casa en la cual vivir, comida, un sueldo conveniente y un trabajo ligero. Sin embargo, la incomodidad que manifiesta Felipe hacia Consuelo es muy evidente. La principal razón por la que el joven decide quedarse (además de la remuneración económica) es la presencia de Aura, y que poco a poco la descubre como una mujer abusada por la anciana, lo cual también incita el odio y rechazo de Felipe por la viuda Llorente, dado que la considera una tirana por obligar a su joven “sobrina” a vivir esclavizada en esa casa e, inclusive, le parece repulsivo que controle todos los movimientos de la muchacha. En la siguiente cita se observa lo señalado:

Recuerdas a Aura minutos antes, inanimada, embrutecida por el terror: incapaz de hablar enfrente de la tirana, moviendo los labios en silencio, como si en silencio te implorara su libertad, prisionera al grado de imitar todos los movimientos de la señora Consuelo, como si solo lo que hiciera la vieja le fuese permitido a la joven. (Fuentes, 1990, p. 36)

Como esta cita, existen otros momentos en la obra donde se puede apreciar claramente cómo Felipe habla despectivamente acerca de la señora Consuelo, a la vez odiándola y, por otro lado, temiéndole, como si fuera alguien capaz de hacer algo

tan malo que pareciera mentira dada su complexión y edad características de la anciana en el texto.

Otro aspecto que resulta interesante de aclarar es que Consuelo manifiesta un interés casi enfermizo porque él permanezca en su casa, llegando a tal grado de ofrecerle una habitación con todas las comodidades y enviando a un sirviente a recoger las cosas de su antigua casa. Esto podría parecer hasta cierto punto “normal” si, como argumenta la señora Consuelo, le urgiera algo, en este caso que las memorias del general Lorente se publicarían lo más pronto posible, pero conforme avanza la historia se aprecia que esta obsesión porque Felipe no se vaya se debe al final porque Consuelo (y Aura a su vez) lo necesita, ya sea por amor, por no sentirse sola o para completar sus deseos.

Cabe destacar que, por lo general, los diálogos entre estos personajes suelen ser breves, pero Consuelo se dirige al joven de una manera imperativa; es decir, dándole órdenes sobre lo que debería o no hacer dentro de la casa, no solo en el trabajo que se le asignó. En consecuencia, este carácter de superioridad podría asociarse a que la vieja es una mujer mayor que se siente todavía con la suficiente fuerza de imponerse ante los demás, pero también porque es una mujer que ha demostrado tener control y dominio sobre otras personas, otorgándole mayor seguridad al dirigirse hacia los demás.

Finalmente, y siguiendo con el tema de sus conversaciones, no está de más mencionar que la mayoría de las veces en que Consuelo manda a llamar a Felipe corresponde a un motivo laboral, esto es, entregarle más papeles o para darle ciertas órdenes, pero resulta interesante abordar que en cada una de sus pláticas siempre se involucran elementos confusos o extraños que dejan a Felipe en un estado de desconcierto.

Desde hace mucho tiempo, se tiene la consideración de que la gente anciana, por lo general, es más sabia o tiende a hablar con refranes o de una manera confusa, puesto que su misma naturaleza y contexto las han llevado a contar a los más jóvenes sus experiencias. Sin embargo, en el caso de la novela la señora Consuelo manifiesta

misterio en su proceder; por tal motivo, a Felipe le resultan confusos ciertos eventos o palabras que la vieja le dice, dado que él no está acostumbrado a tantas situaciones enigmáticas. Algunos de estos sucesos extraños se aprecian en las siguientes citas: “[...] —Sí, por eso estoy aquí. —Sí. Entonces acepta. —Bueno, desearía saber algo más... —Naturalmente. Es usted curioso” (Fuentes, 1990, p. 17). En esta última afirmación se entiende la cercanía de la señora Consuelo hacia las preferencias de Felipe.

—Bueno, lo importante es que no se sienta usted sola. —Quieren que estemos solas, señor Montero, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad. Se han olvidado de que en la soledad la tentación es más grande. —No la entiendo, señora. —Ah, mejor, mejor. Puede usted seguir trabajando. (Fuentes, 1990, p. 40)

En esta segunda cita se observa que la confusión por parte de Felipe es muy grande, sobre todo porque él en este punto no sabe de los alcances que ha tenido Consuelo, con la finalidad de no sentirse sola y vieja. Asimismo, la anciana habla con mucha naturalidad con Felipe, lo cual tampoco es gratuito e indica que le tiene cierto grado de confianza para hablarle de sus problemas, pero sabe que hablar de más tampoco le resultaría favorecedor. Esto lo menciona Bachelard (1997) de la siguiente forma: “[...] la tentación es más fuerte que todas las prohibiciones” (p. 78).

2.5 Relación general Llorente-Felipe

El último apartado de este capítulo se centra en hablar de la relación que existe entre Felipe Montero y el general Llorente, dado que es un punto clave que termina de moldear la composición de este cuarteto tan peculiar que propone Fuentes en la novela. Si bien puede llegar a resultar confusa la forma en cómo se plantea dicha relación, es importante destacar que no está dada gratuitamente la simplicidad con que se menciona la doble personalidad de los personajes masculinos, la cual es muy puntual (y poco recurrente), porque con las mínimas intervenciones es muy contundente al ofrecer al lector la certeza de saber que Felipe y el general son uno mismo y, tal como sucede con Aura y Consuelo, ellos también se van fusionando de manera paulatina.

Aunque se sabe que Felipe es la reencarnación del general Llorente, es necesario mencionar que, desde el inicio de la novela, existen diversos indicios que conducen a pensar esta relación como una posibilidad. Uno de ellos consiste en que Consuelo se refería al joven con cierta familiaridad, incluso con seguridad de saber cuáles habían sido sus acciones o qué gustos tenía, debido a que la anciana sabía que Felipe era su fallecido general. Otro indicio es que en algún momento de la narración Aura menciona lo siguiente: “Al separarte, agotado, de su brazo, escuchas su primer murmullo: “Eres mi esposo”. Tú asientes: ella te dirá que amanece [...]” (Fuentes, 1990, p. 38). Al respecto, esta escena se desarrolla en el ambiente de la noche y del sueño, lo que genera confusión en la mente de Felipe, pero que en su subconsciente sabe algo acerca de su otra identidad. Por consiguiente, en lugar de negar, acepta que tiene un lazo estrecho con esa mujer que acaba de conocer.

Algo peculiar que puede evidenciar radica en que ambos personajes se dedican a la escritura de hechos históricos, aunque Felipe se declina más por lo narrativo y el general apunta por redactar sus anécdotas; esto resulta importante porque la personalidad converge en sus necesidades de escritura y sus capacidades para ser observadores y analíticos. En efecto, esto es relevante para la causa de reconocer a ambas mujeres como creadoras de hechos que perjudican directamente sus vidas: Consuelo con sus brebajes y Aura con su actuar mecanizado. Otra similitud es la necesidad que manifiestan por amar a las féminas, dado que están enloquecidos con sus bellezas, sus ojos verdes, su vestimenta verde y su mentalidad imaginativa, pero a la vez preocupante, dado que es a través de esta y de las palabras que efectúan un impacto tan grande que sobrepasa la realidad. Sobre esto, Bachelard planteó lo siguiente:

Cuánto más vivos serían los discursos, cuánto más, íntimos, entre las cosas y los objetos, si "cada uno pudiese encontrar a su cada una". Porque las palabras se aman. Como todo lo que vive, han sido "creados hombre y mujer". (Bachelard, 1997, p. 76)

Un acontecimiento que marca rotundamente el paso de Felipe al general se da cuando Aura y Felipe tienen su primer encuentro sexual real, dado que los anteriores tenían matices más oníricos. Sin embargo, es hasta este momento cuando Felipe

percibe que algo extraño ha ocurrido, lo que da lugar a imaginar que la combinación de lo espectral y lo idílico dio como resultado que el alma del general Llorente, al igual que la de Consuelo, pudiera traspasar el tiempo. Esto se menciona en la obra de la siguiente manera:

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo [...], que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble. (Fuentes, 1990, p. 51)

En esta cita se retoma el tema de la infertilidad como algo crucial para la relación, pero también para esta bifurcación de personalidades entre los personajes masculinos, dado que en la novela se menciona la plena conciencia del general Llorente, al saber que no pudo tener hijos en su matrimonio. Por tal razón, sentía que algo estaba incompleto y lo único que podía obtener como satisfacción era los encuentros con su amada, pero sin saber que lo único que obtendría sería la concepción de su otro "yo", lo cual era posible, porque la esencia de ambos seguía estando en sus versiones jóvenes, y Bachelard lo expone en la siguiente cita: [...] Y los nombres de las grandes cosas como la noche y el día, como el sueño y la muerte, como el cielo y la tierra, solo cobran sentido designándose como "parejas". Una pareja domina a otra, una pareja engendra otra. (Bachelard, 1997, p. 57).

En esto se puede apreciar claramente que de no haberse encontrado con Aura de manera onírica-simbólica y de forma carnal-sexual, no se podría tener todo lo acontecido, debido a que funciona como una especie de determinismo donde la realización de una acción funciona como una pieza clave para el desencadenamiento de las otras, lo cual lleva al encuentro final de Felipe con el general.

A partir de lo anterior, llega el momento cumbre de este descubrimiento de identidades donde Felipe no tiene duda de ser la reencarnación del general Llorente, dado que, a través de unas fotografías, descubre el rejuvenecimiento de Consuelo en Aura y su propia restauración en quien él creía haber sido toda su vida. No obstante, diferentes acontecimientos suceden en este punto: "[...] pero es ella, es él, es...eres

tú. Pegas esas fotografías a tus ojos [...] y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú. La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista [...]" (Fuentes, 1990, p. 58).

Sobre esto, una de las primeras cosas que se notan es la confusión de saberse otro, la no pertenencia de esa vida que hasta ahora creía suya. Otro factor inmerso en esa cita es la melodía que inunda su cabeza, la cual podría ser otro de los indicios que apuntan a creer a Felipe como el general Llorente. En esa medida, su encuentro con Aura señala que Felipe tararea una canción aun sin conocerla, pero que en su inconsciente la tiene guardada, lo que funge como un recuerdo de algo que ya había vivido, solo que, en otra vida, con otro nombre y en otro cuerpo, con lo cual Ruíz (2018) toma la cita de Bachelard donde afirma que "en la experiencia onírica el soñador participa no solo como espectador y creador sino también como la propia materia sensible" (p. 91).

Finalmente, algo implícito que se menciona al final de la novela, pero que adquiere gran relevancia es el retorno del general Llorente de manera física en el cuerpo de Felipe, al percibir al joven abrazando el cuerpo de la anciana, amándolo y tocándolo, pero se dice que él ha regresado también. En consecuencia, esto tiene un matiz onírico importante, porque funciona como una especie de sueño donde el tiempo ha dejado de existir (tal como en los sueños), porque los cuerpos jóvenes se han traspasado a otros planos y solo quedan los cuerpos viejos, pero muertos, del general Llorente y de Consuelo. Sin embargo, aunque este momento resulte onírico, lo siguen sintiendo puesto que: "[...] aunque el sueño no se perciba, sino que se siente, el espacio y el tiempo se intercalan; todo se desarrolla al inicio en una memoria a corto plazo que retiene impresiones primeras, habiendo en un segundo momento una memoria de larga trayectoria [...]" (Ruíz, 2018, p. 92).

Esto quiere decir que no precisamente olvidaron quiénes eran, sus vidas o sus tristezas, sino que simplemente mantienen la esperanza de regresar a aquello que añoran. Por su parte, Consuelo busca regresar a Aura para conservar físicamente su belleza eterna (proyectada en la joven); asimismo, Felipe busca su regreso, pero para seguir amándola, puesto que el determinismo del que ya se hablaba impacta en el

desenlace, de forma que él debía permanecer en esa casa hasta el final para cumplir el cometido de transformarse en el general y que estos amantes pudieran seguir su relación a pesar del tiempo. Es importante señalar que con los personajes masculinos no interviene Consuelo con sus brebajes, más bien pareciera que fue la reencarnación de ellos por propia querencia del general Llorente.

Capítulo III

Lo onírico-simbólico

El mundo, tal cual como se percibe diariamente, está lleno de símbolos, desde los más simples hasta los más complejos, y cada uno se atesora de manera diferente, según los valores y las connotaciones únicas que enriquecen la interpretación, dado que cada región, creencia o convicción personal aporta un significado de acuerdo con aquello con lo que está relacionando. Por ejemplo, las culturas existentes en el mundo tienen sus símbolos, algunos muy particulares y otros compartidos, pero al final son representativos con sus identidades y con sus formas de percibir ciertas cuestiones de la cotidianidad.

En ese orden de ideas, en este capítulo se planteó explicar el simbolismo de Carl Jung y la estrecha relación que mantiene con el onirismo, debido a que ambos funcionan como un conjunto que da respuesta a diversas inquietudes que van surgiendo al querer explicar el significado de un sueño, de un objeto o, incluso, de una palabra. Seguidamente, se abordó su relación con la psique y cómo completa la triada perfecta para interpretar el símbolo. En conformidad con la novela *Aura*, más adelante se plantearán, de manera detallada, los símbolos presentes dentro de la obra y cómo estos intervienen como elementos importantes que posibilitan la comprensión de ciertos acontecimientos que quedan confusos en la lectura.

Para hablar acerca de los símbolos, se debe comprender, en primer lugar, qué son desde una mirada conceptual. La RAE (2022) ofrece distintos significados acerca de la palabra. Sin embargo, los siguientes son los más adecuados para los fines de este capítulo:

Elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad, de una idea, de una cierta condición. [...] Forma expresiva que introduce en las artes figuraciones representativas de valores y conceptos, y que, a partir de la corriente simbolista, a fines del siglo XIX, y en las escuelas poéticas o artísticas posteriores, utiliza la sugerencia o la asociación subliminal de las palabras o signos para producir emociones conscientes. (RAE, 2022, p. 1)

Mientras que Jung (1995) define al símbolo como “un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros” (p. 20). Se podría señalar que los tres conceptos anteriores muestran un bosquejo general del significado del símbolo, y por lo que se puede apreciar, un símbolo puede ser cualquier cosa que rodee a la humanidad, llámese elemento, materia, ser natural, objeto, etcétera, siempre y cuando ese “algo” esté cargado de un significado diferente al inmediato; es decir, que contenga un trasfondo ajeno a lo que usualmente representaría, ya sea de forma intuitiva, subliminal o perteneciente a alguna cultura específica.

Algo importante que cabe destacar acerca de la interpretación de un símbolo es, precisamente, que no debe sobre interpretarse. En ese sentido, su otro significado no debe forzarse ni debe ser incoherente, más bien debe ir en relación con el contexto en el que se está aplicando, aunque este puede ser variable en cuanto a la interpretación subjetiva de cada persona, pero en general debe ser pertinente. Para ello, existen visiones ya preestablecidas en las cuales es posible basarse para la interpretación. Asimismo, es pertinente recurrir a diccionarios de simbología que, dependiendo nuevamente del contexto, brindarán la conceptualización más apropiada según lo que se busque señalar. Por lo tanto, hablar del símbolo y sus variantes visiones también indica un aspecto más inconsciente, puesto que, si bien su uso es común en la vida diaria, se da por sentado su concepto y pocas veces se plantea el cuestionamiento del significado de ciertas señales. Por consiguiente, en un análisis

más detallado, la conciencia y la racionalidad están más conectadas para interpretar, por ejemplo, la simbología religiosa, la cabalística, la sexual, la natural, entre otras.

3.1 Teoría de Carl Gustav Jung en *El hombre y sus símbolos*

Al retomar el tópico de los símbolos se puede apreciar que es un tema amplio y complejo, no solo por su carga semántica, sino también por su contexto, debido a que se debe mediar su interpretación bajo los límites de lo consciente, lo cultural, lo literario y lo cotidiano. Cabe mencionar que en diversas esferas sociales los símbolos se relacionan con elementos propios del mundo sobrenatural o metafísico; sin embargo, no precisamente necesitan tener algún nexo, simplemente su interpretación debe manifestar de forma pertinente una perspectiva implícita del elemento o situación que se está analizando. Para fines del trabajo actual, en la novela *Aura* se encuentran diversos símbolos clasificados de acuerdo con su origen, algunos giran en torno a lo espectral, mientras que otros se extienden por los terrenos de lo cultural o lo natural. Empero, todos convergen por formar parte del mundo onírico, lo que funciona como un punto de unión en el que la obra cobra sentido y permite entender el porqué de ciertos acontecimientos.

La teoría de Jung está muy evocada, precisamente, al onirismo. No obstante, también tiene tintes muy marcados en torno a la psique humana, por lo que el desarrollo de este apartado se marcó por estas dos vertientes, las cuales no son lejanas; por el contrario, posibilitan entender el subconsciente humano y, con ello, los elementos del subconsciente, los símbolos y los sueños. De acuerdo con el autor, “el hombre produce símbolos inconsciente y espontáneamente en forma de sueños” (Jung, 1995, p. 21). En ese sentido, es deducible que la mente humana no pueda predecir ni estipular lo que quiere soñar, dado que, si bien es una actividad del hombre, sería antinatural programar los sueños. Otro elemento que es sabido en el mundo onírico consiste en que el tiempo y los espacios no transcurren de forma lineal ni ordinaria, más bien se confunden y se traslapan unos sobre otros, lo que deja de lado la racionalidad. Por consiguiente, no se puede saber con exactitud cuánto tiempo se ha estado soñando con algo, cuándo cambió el escenario o si las criaturas presentes

en el sueño son reales. Sin embargo, es importante destacar que, a pesar de lo anterior, los sueños tienen la capacidad de influir tanto en la mente y en los sentimientos que, en diversas ocasiones, las personas despiertan con una sensación de incertidumbre, tristeza, angustia (tal como le sucede al personaje de Felipe cuando sueña con Aura) o, por el contrario, alegres y con ganas de seguir soñando.

Es muy comprensible saber que los sueños son producto de ideales o vivencias que han acontecido al individuo. En esa medida, aunque sean espontáneos no son dados gratuitamente, sino que traen consigo una especie de mensaje oculto por descifrar que pudiera estar indicando un símbolo, el recuerdo importante de algo o bien el deseo latente de un acontecimiento que se espera que ocurra. Ahora bien, todo esto proviene del subconsciente donde se guardan los deseos reprimidos o sucesos olvidados. En ese orden de ideas, Jung estableció en su teoría un apartado donde menciona que cualquier suceso se revela por medio de los sueños, donde aparece, según él, no como algo racional, sino como una imagen simbólica, lo que reafirma así que el mundo onírico no debe ser comprensible del todo, y no porque sea un “antónimo” de la razón, más bien porque, al igual que el movimiento surrealista, combina elementos de la realidad y de la invención para dar vida a una nueva creación que bien puede ser un símbolo o cualquier otra cosa digna de analizarla.

Ahora bien, el hecho de que se indique que un sueño es espontáneo y no creado, o que el tiempo varía, no significa que sea algo totalmente irracional, puesto que Jung afirma que, “con mucha frecuencia, los sueños tienen una estructura definida, de evidente propósito, que indica una idea o intención subyacente” (Jung, 1995, p. 28). A partir de esta cita, se reafirma la teoría del estudio de la mente que apuesta por evidenciar a los sueños como manifestaciones de deseos reprimidos, con una intención en particular. Aunado a esto, se puede remitir a los llamados “sueños lúcidos”, donde el cerebro se encuentra en actividad consciente y la persona es capaz de decidir lo que quiere soñar, puesto que tiene una finalidad de por medio. En consecuencia, este acto es el único momento donde la mente permite manipular al mundo del onirismo y no a la inversa. En esa medida, lo que queda resaltar es que se

necesita entrenar la mente para esto, dado que puede suceder de forma espontánea, aunque algunas teorías oníricas mencionan que puede darse conscientemente.

Siguiendo en esta misma línea, se debe tener en cuenta también que las imágenes representativas de los sueños suelen ser bastante grotescas y surrealistas en el sentido de que, como sucede con el tiempo y el espacio, la mente humana configura las representaciones a modo que tengan sentido dentro del mismo sueño. Por lo tanto, lo anterior en el mundo onírico cobra relevancia, porque los sueños están dados de manera aleatoria, mas no arbitraria, puesto que tienen relación con un suceso vivido en el día o situaciones que están sin resolver. En el caso del joven Felipe Montero, la imagen recurrente de una mano descarnada, superpuesta a la visión de una hermosa joven, era una representación de los sucesos acontecidos dentro de la casa de Consuelo; por ello, resulta tan gráfica la idea de que el lector pueda visualizar lo que el texto va narrando. Lo anterior, Jung lo representa al afirmar que las imágenes de los sueños son pintorescas, explicativas y, por supuesto, que estas representaciones pueden figurar como un símbolo onírico en términos de la teoría de la imaginación.

Aunado a lo anterior, es importante recordar que la terapia del análisis de la mente consiste en un bombardeo fluido de imágenes y palabras por parte de la persona, lo cual permite saber al analista sus emociones más reprimidas. A través de lo anterior, es posible encontrar una solución a sus problemas mentales; de ahí parte que imagen y símbolo se relacionen estrechamente. Al respecto, Jung retomó, en palabras de Freud, la idea anterior y lo menciona de la siguiente manera: “Freud hizo la sencilla, pero penetrante observación de que, si se alienta al soñante a seguir hablando acerca de las imágenes de su sueño y los pensamientos que ellas suscitan en su mente, se traicionará y revelará en fondo indolente de sus dolencias” (Jung, 1995). Como resultado, se desprende algo muy importante para comprender, en el caso particular de Felipe Montero, por qué soñaba tanto con Aura y, a la vez, con la anciana Consuelo, pero no únicamente eso, sino también (dentro del mundo onírico) entender lo que significan, como símbolo, los animales que veía en la oscuridad de la

noche, los elementos religiosos, el vino, particularmente espeso, que bebía en la cena, entre otros elementos, lo cual se explicará más adelante.

Ahora bien, no se debe olvidar tampoco que el psicoanálisis de Freud estaba muy relacionado con el tema de lo sexual, ya sea entre parejas o familiares, lo cual siempre revelaba deseos prohibidos que llevaban a las personas a cometer, en muchas ocasiones, actos ilícitos o indecentes. Esto se menciona porque dentro de la novela mucho del contenido gira en torno al ámbito sexual, lo cual también se identifica como un símbolo importante para analizar, no propiamente del psicoanálisis, pero sí como un *leitmotiv* que permite la interpretación literaria-simbólica de la novela, debido a que, si se lee de una manera más superficial, fácilmente pueden notarse los fragmentos acerca de los encuentros eróticos entre Aura y Felipe. Sin embargo, el onirismo que envuelve a la novela supone que, en una lectura más profunda, se encontrarán elementos implícitos que desenfocan la mirada de esto, lo cual lleva al teórico a decir: “por tanto, llegué a la suposición de que un sueño contiene cierto mensaje distinto de la alegoría sexual, y que eso es así por razones definidas” (Jung, 1995, p. 29).

En cuanto al análisis de un sueño, resulta sumamente complejo y subjetivo decir alguna interpretación, puesto que esta puede variar dependiendo de la persona, su contexto y su conocimiento del mundo onírico en general. Empero, tampoco es que esto resulte imposible, dado que existen diversas teorías que ayudan a la interpretación, donde se llega a lo más aproximado. Por su parte, Jung, en su teoría del símbolo, estableció apuntes en relación con el sueño y al onirismo en tanto aspectos similares, debido a que ambos funcionan con elementos fuera de lo racional. Asimismo, mencionó que dentro de la teoría de los sueños hay dos puntos fundamentales por tratar: el sueño debe manipularse sin hacer suposiciones previas, salvo que este emita algún sentido de interés reconocible y que, a su vez, sea una expresión específica del inconsciente.

Ambos apuntes parecieran demasiado obvios, puesto que es común escuchar que no se deben inferir cosas que no se puedan comprobar y que, cuando las personas están en un estado de ensoñación, no permanecen conscientes de lo que sucede a su

alrededor. No obstante, estas especificaciones se deben tener en cuenta al intentar dar una interpretación pertinente, que no resulte forzada, tal como el autor menciona al referirse a una de las características del símbolo: su interpretación no debe forzarse ni salir de contexto. Por tal motivo, para analizar un sueño o un estado inconsciente de una persona es necesario cuestionarse diversos puntos de vista y encontrar el más adecuado.

En el caso de *Aura*, cabe preguntarse: ¿Felipe estaba consciente de lo que sucedía con Aura y la señora Consuelo?, ¿lo va infiriendo conforme avanza la trama?, ¿se puede estar inconsciente sin estar dormido en el entendido de las visiones que Felipe veía despierto? Lo cierto es que se considera, con base en lo que indica la lectura, que el joven Montero va descubriendo poco a poco lo que sucede en la casa de la señora Consuelo, hasta el punto de saber su propia identidad olvidada. De igual modo, que sus visiones espectrales surgían en un estado de inconsciencia donde, a pesar de no estar dormido, pensaba que todo era producto del cansancio y de su imaginación, algo similar a lo que sucede con los sujetos que padecen esquizofrenia, a esto Jung menciona lo siguiente: “Freud llamaba “remanentes arcaicos” a las formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana” (Jung, 1995, p. 67).

Finalmente, se determinó que, cuando se busca dar respuesta sobre algo, es relevante cuestionarse de dónde surgen los símbolos. Ahora bien, estos pueden venir desde la propia concepción de ver la vida, de códigos personales que cada humano entiende en su individualidad, de herencias familiares, entre otros. Sin embargo, algo innegable es que el hombre es producto de un elemento sociocultural que tiene raíces y creencias que originan una diversidad infinita de símbolos, con los cuales se puede sentir identificado, tal es el caso de la muerte, ciertos colores, animales, símbolos patrios, canciones y hasta palabras. Algunos de estos elementos no necesariamente deben o tienen una explicación clara, simplemente están ahí, porque forman parte de nosotros. En conformidad con esto, Jung planteó la siguiente conclusión: “He llegado hasta ciertos detalles acerca de nuestra vida onírica porque es el suelo desde el cual

se desarrollan originariamente la mayoría de los símbolos” (Jung, 1995: 39). En esa medida, se comprende el énfasis de considerar a los símbolos como algo trascendente, dado que ayudan al individuo a llegar a la máxima realización del “sí-mismo”.

3.2 El onirismo en la dualidad del personaje

Uno de los elementos centrales de la obra de Fuentes, y de este trabajo de investigación, es la equiparación de los personajes, vistos como un doble donde cada uno adquiere una identidad propia, pero que mantienen rasgos en común que no les permiten separarse por completo. Por consiguiente, para este apartado, se utilizó el símbolo del doble como un elemento importante para comprender todo el contexto literario y psicológico de la relación que mantienen los personajes de *Aura*. Para ello, el texto de Bargalló, *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, se estimó como un pilar para fundamentar y profundizar en las identidades de los actantes, debido a que teoriza conceptos que explican no solo por qué existen dos personajes iguales, sino por qué aparecen en momentos específicos y hasta el determinismo que da fin a su intervención en la historia.

Al respecto, es importante mencionar que el tema del doble es uno de los más complicados para interpretar en un texto literario, puesto que se puede prestar a múltiples justificaciones válidas, pero que pueden diferir en sus perspectivas. Por tal motivo, es importante aclarar que, para efectos de esta tesis, la interpretación que se busca dar estará basada en la teoría que ofrece el teórico Bargalló (1994), la cual también va muy adepata al tópico de la consciencia y del autorreconocimiento. Asimismo, este autor definió el concepto de doble de la siguiente manera: “la aparición del doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte” (p. 11).

Una de las primeras aclaraciones que ofrece el texto es que el doble de un personaje aparece en dos instantes clave: de repente; es decir, sin indicios ni manifestaciones precedentes (aunque en la novela, Consuelo ya lo estaba esperando), y cuando el personaje comienza a tomar consciencia de sí mismo. Dentro de la novela,

Aura se le manifiesta a Consuelo en un momento cualquiera, dado que la anciana no sabía en qué instante iban a surtir efecto sus brebajes. Del mismo modo, Consuelo estaba consciente de que su juventud ya se había ido y que necesitaba hacer algo para recuperarla. Por tal razón, decide hacer una suerte de reencarnación en la joven Aura. En conformidad con lo anterior, la viuda Llorente estaba en el momento ideal para saber que su muerte estaba cerca, porque Bargalló también mencionó la teoría de Freud, donde se afirma que la aparición de un doble es indicio de la muerte, pero también de un proceso de complementación y de verdad.

Por otro lado, con Felipe Montero y el general Llorente, sucede algo un poco distinto, dado que uno de ellos ya estaba muerto y no interviene en la historia más que como personaje incidental, pero al final resulta importante, porque de su muerte deriva la existencia de su doble, lo que reitera así que la aparición de Felipe supone la muerte de su “gemelo” y que el joven se enreda en la situación de repente, porque el anuncio que ve en el periódico parece estar de manera intencionada: “Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, esas letras destacadas: *historiador joven*” (Fuentes, 1990, p. 12), y acude al domicilio sin ningún otro tipo de interés que el monetario.

No obstante, a pesar de que sean dobles los cuatro personajes, Bargalló hace énfasis en que cada uno mantiene su propio espacio (Felipe vivo y el general muerto, o Consuelo vieja y Aura joven) y que la relación mantenida se asume como una especie de engaño, porque se sobreentiende que uno de ellos es “falso” y, por lo tanto, mantendrán una rivalidad por el conflicto de la “herencia”, como él lo llama, puesto que se transfieren rasgos, personalidades y hasta sentimientos, tal como sucede en este caso.

En toda cosmogonía existente en el mundo está el doble presente, visto como una antítesis donde sus ideologías y comportamientos se contraponen y, a la vez, se complementan, tal como Dios y el diablo, cielo e infierno, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, entre otros. Igualmente, dichas relaciones pueden ir desde un enfrentamiento por semejanza total, un contraste visible o una reencarnación no humana. En la obra de Carlos Fuentes, la relación de las mujeres se da por esta reencarnación no humana, debido a que, a pesar de que Aura tiene una apariencia de una joven, mantiene sus

rasgos fantasmales. En cambio, Felipe es una reencarnación de semejanza total, dado que se descubre a sí mismo en las fotografías del general, aunque con otra edad y en otra época distinta. Asimismo, algo que difiere sus relaciones duales es que para que Aura exista, consuelo debe mantenerse en el plano terrenal y viceversa, pero con Felipe no sucede lo mismo, porque su reencarnación se dio tiempo después de que el general muriera; igualmente, no depende de él para existir.

Un concepto fundamental para comprender y clasificar estas relaciones dobles radica en puntualizar algo que Bargalló retomó de Dolezel, esto es, el desdoblamiento, el cual se define como “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexiste en un solo y mismo mundo de ficción” (Dolezel como se citó en Bargalló, 1994, p. 15). En otras palabras, se refiere al proceso en el cual el doble ya se manifestó y está presente en el plano donde se está desarrollando la historia. En el desdoblamiento, el personaje que funciona como doble ocupa un espacio central donde se puede visualizar con claridad, lo que posibilita que se le reconozca y se le dé la importancia necesaria.

Para el desdoblamiento, el texto teórico ofrece tres clasificaciones en donde se pueden ubicar a los dobles: por fusión (dos individuos originariamente diferentes se fusionan en uno), por fisión (un individuo se divide en dos personificaciones del que originalmente solo existía uno) y por metamorfosis (diferentes formas aparentes que pueden ser reversibles). Dicho esto, en el caso de Felipe y el general, se puede ubicar su desdoblamiento en la fisión, dado que originariamente solo existía el general Llorente, del cual se desprende su reencarnación. En el desdoblamiento de Consuelo y Aura, existe la fisión, pero también la fusión, puesto que en algunos momentos ambas se unen en un solo ser: “Aura [...] se voltea hacia ti y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelan hacia el abismo” (Fuentes, 1990, p. 44). Igualmente, se evidencia la metamorfosis, porque la existencia de Aura es reversible, debido a que, como lo afirma Consuelo, su presencia solo puede durar tres días.

A partir de lo anterior, se puede deducir que los personajes de *Aura* y, en general, en todas las relaciones donde interviene un doble, se busca que exista unidad

como persona, pero la fragmentación siempre va a estar presente, porque el plano terrenal es un mundo fragmentado. En consecuencia, la idea de que realmente se pueda conseguir que el doble de otra persona se mantenga siempre junto a su gemelo deriva en una utopía, debido a que esto significaría otro ideal: el de la eternidad. No obstante, esto solo puede durar un instante, tal como sucede con Aura y Consuelo, porque todo lo que está vivo es finito. Por otro lado, esto también permite tener en cuenta que existe un determinismo en la historia de los personajes, debido a que, como no se pueden mantener eternamente juntos, uno de los dos tiene que morir, y con su muerte eventualmente también da fin al otro. Al respecto, no es fácil mantener un vínculo entre la identidad de un personaje y la otredad con su doble, aunque se persista en ello.

Continuando con el texto de Bargalló, otros autores han colaborado en su teoría para explicar, desde su propia perspectiva, la visión del “yo” y el “doble” como elementos centrales en el análisis literario de los personajes, lo que dio como resultado que se analicen a los dobles como algo abstracto producto de lo social. Asimismo, se planteó su abordaje desde el tema de la seducción y el cuerpo y, sobre todo desde el grado de consciencia que tiene el personaje para reconocerse como alguien ajeno. Esto ha propiciado que, para efectos del análisis de los personajes de *Aura*, se retomen conceptualizaciones que permitan ampliar la visión lectora y crítica de cómo funcionan las relaciones duales en la novela.

En primer lugar, “podríamos comenzar preguntándonos si acaso la relación y encuentros intersubjetivos dependen de la necesidad o deseo primordiales de Otro que falta al Yo” (Moreno, 1994, p. 41). En consecuencia, esta cita plantea una pregunta clave con la cual se puede responder el proceso del doble que se efectúa con Aura y Consuelo, dado que es un elemento esencial sobre el cual gira toda la novela. La cuestión sobre si la viuda Llorente creó a Aura como consecuencia de una necesidad propia, la cual reflejaba el deseo de conservarse en un cuerpo joven, puede descifrar gran parte del enigma literario. En ese sentido, se consideró que efectivamente Consuelo manifestaba un deseo obsesivo por mantener su juventud; por tal razón, tomó a Aura como una especie de contenedor para lograr la inmortalidad, pero también

para seguir amando a su general. Sin embargo, también está presente la necesidad de regresar a la vida a su difunto esposo; por ello, Felipe cumple la misma función de “contenedor” físico donde retorna la memoria del general Llorente. Como resultado, esto permite confirmar la hipótesis que propone Moreno (1994), al menos en el caso de *Aura*, sobre que la duplicación de los personajes depende de la necesidad de que aparezca el doble para cubrir cierta carencia personal.

No obstante, aunque el doble cumpla con la función de llenar vacíos, debe concebirse como un personaje independiente, debido a que posee sus propias características y se conserva, hasta cierto punto, distante del original. Por lo tanto, los personajes de la obra de Fuente, a pesar de converger en la ideología, gustos y personalidades, mantienen rasgos únicos, como el nombre, las acciones, el pensamiento, entre otros, que les permite diferenciarse del otro. En correspondencia con lo anterior, Moreno mencionó que el yo “busca fusionarse con el Otro manteniendo la distancia que hace al Yo ser Yo y al Otro ser Otro” (Moreno, 1994, p. 47). Por consiguiente, la teoría literaria del doble personaje arroja una nueva posibilidad: la fantasía de deshacer esa posibilidad de solo ser Yo, y más bien sumergirse en la posibilidad de ser alguien más. La experiencia literaria también debe conocer los límites que permiten diferenciar al Otro del Yo.

En esta relación que permite discernir las personalidades del yo y del otro, es necesario explicar la intervención de la subjetividad como un concepto que explica, de manera general, la complejidad de la existencia de personajes concebidos como dobles, dado que, como se puede apreciar, en cada obra literaria es muy abstracto cómo se efectúa la aparición del doble, que, si bien no está dado gratuitamente, tampoco existe una regla que exponga en qué momento de la narración debe aparecer el doble, o de qué forma se debe manifestar, y es ahí donde recae la subjetividad. En el caso de *Aura*, los *otros* (Aura y Felipe) aparecen desde el inicio de la historia como personajes protagonistas, lo cual les da un mayor peso dentro de la novela y, por ende, permite visualizar el vínculo entre la intersubjetividad y la experiencia literaria. Al respecto, Pessoa explicó esto cuando menciona que “cada uno de nosotros es varios, s muchos, es una prolijidad de sí mismos” (Pessoa, como se citó en Moreno, 1994, p.

45). En efecto, esto permite observar la posibilidad ficcional de ser alguien más fuera del yo.

Ahora bien, las visiones que tengan el yo y el doble sobre sí mismos y sobre el otro van a ser muy diferente. En otras palabras, resulta una suerte de juego de reconocimiento y autorreconocimiento donde cada uno de los actantes podrá emitir un juicio de valor donde rescate lo más relevante de ellos y, al mismo tiempo, tener una visión más consciente de su propio ser para externarlo por medio de la escritura hacia el lector, aunque, al final, las condiciones de su identidad estén sujetas a lo que diga el yo, puesto que funciona como el “dominante” que decide sobre el otro.

Sobre esto, Sibón (1944) mencionó que el concepto de la alteridad es una “condición de ser otro distinto del yo. Este “yo” percibe algo que es ‘otro’ mediante los sentidos, cree conocer su ‘identidad’, pero realmente solo atisba una caracterización” (p. 192). De esta cita deriva que Aura se vea a sí misma como una joven hermosa, enamorada de Felipe, pero víctima de la esclavitud a la que está sujeta por la señora Consuelo, y que sabe que sus vidas dependen una de la otra.

Asimismo, Consuelo, que se sabe en un papel de privilegio dominante, se concibe a sí misma como una mujer lo suficientemente vieja para seguir existiendo, pero su obstinación y amor la llevan a cometer actos cuestionables. Por otro lado, Felipe se considera un historiador joven, con un futuro prometedor como escritor, pero que también se convierte en víctima de la anciana en cuanto acepta vivir en su casa para darse cuenta posteriormente de que no es más que la reencarnación de otro hombre. Finalmente, la intervención del general Llorente, que no es tan clara porque aparece como personaje incidental, permite saber que él consideraba importantes sus memorias, pero al mismo tiempo le preocupaba la salud mental de Consuelo. Como resultado, estas introspecciones posibilitan ver que los personajes son relativamente diferentes e independientes, pero, como menciona la cita, los atisbos de reconocimiento no son más que meras ilusiones porque, al final, todos convergen en saberse como dobles o como creadores de ellos.

Para finalizar, se encuentra el tema de la seducción como otro elemento muy presente en *Aura*, dado que este también es uno de los que rige la naturalidad de la novela y de los personajes. Principalmente entre Aura y Felipe existe esta conexión de seducción y erotismo, dado que es por medio de estos factores que el joven se ve envuelto en una relación sexual-amorosa, lo cual, al mismo tiempo, posibilita satisfacer los deseos de Aura y de Consuelo. Sin embargo, el tema de la seducción no solo abarca la parte sexual, sino que, según Ramírez (1994) retrata algo mucho más complejo, donde involucra al personaje del “libertino” como aquel que “se impone como verdad del hombre, exterior a toda trascendencia religiosa, basada en la inmanencia del Yo [...]” (p. 129). Esto se refiere a una persona que tiene, por decirlo de alguna manera, mayor libertad de expresarse y que le permite al yo ser quien realmente es, en términos de personalidad y esencia. Empero, el tópico de la seducción que expone la autora concluyó que lo primordial se basa en el cuerpo y en la mirada, en este caso serían las peculiaridades físicas de Aura.

En este sentido, la función de la mirada y la imagen funcionan en torno al lenguaje y a la ensoñación como propiciadores de la comunicación, dado que, a partir de ellos, manifiestan lo que quieren decir, tal es el caso del lenguaje corporal, de señas, etcétera; en cuanto a la ensoñación, resulta nuevamente parte de los elementos subjetivos que permiten la interpretación abstracta del mensaje que se pretende emitir. En el caso de la obra literaria, las miradas de las féminas que Felipe rememora insistentemente, como un *leitmotiv*, funcionan para detectar que, con ella, algo buscan decir:

Cuando vuelves a mirar a la señora, sientes que sus ojos se han abierto desmesuradamente y que son claros, líquidos, inmensos, casi del color de la córnea amarillenta que los rodea [...] en los pliegues gruesos de los párpados caídos como para proteger esa mirada. (Fuentes, 1990, p. 18)

En el caso de Consuelo, la mirada es perturbadora, casi terrorífica, pero con Aura sucede algo distinto: “esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que solo tú puedes adivinar y desear” (Fuentes, 1990, p. 20). Es ahí donde se nota la principal diferencia entre el terror y la seducción. En esa medida, la autora

señalada afirmó que la seducción funciona como algo visible, pero que al mismo tiempo da lugar a lo invisible y a lo abstracto, donde la mirada permite la posesión del otro y, al mismo tiempo, la sublimación de la carne. Es decir, la seducción es perceptible, pero trabaja de forma interiorizada para lograr su objetivo de “atrapar” al otro.

3.3 Espacios físicos e imaginarios en la casa de Consuelo

Ahora bien, a lo largo de la narración se encuentran múltiples elementos que funcionan como parte de una simbología que complementa y, a la vez, deforma el acontecer de los hechos dentro de la novela, puesto que hacen surgir las preguntas: ¿por qué están ahí?, o ¿cuál es su finalidad? Esto facilita la comprensión de que ciertos objetos, lugares o sucesos tienen un porqué. Dicho esto, para el objetivo de este capítulo se retomaron algunos de esos símbolos, teniendo en cuenta la conceptualización sobre la naturaleza del propio símbolo y su relación con el mundo onírico, dado que no toda la simbología empleada en el texto está estrechamente relacionada con los sueños o el estado del delirio. Cabe mencionar que los elementos por analizar se dividirán por subcapítulos, teniendo en cuenta su carácter y su relación con los demás; aunado a esto, se recurrió al *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier como material teórico para sustentar la interpretación de los signos oníricos.

En primer lugar, se encuentran los lugares narrados en *Aura*, los cuales van desde lo tangible hasta lo imaginario. Propiamente se encuentra la casa de Consuelo como el espacio principal donde se desarrolla la historia, pero no dejan de ser menos importantes otros sitios como las calles de fuera, el jardín y las propias habitaciones y los pasillos que conforman la dicha casa. Según Chevalier (1999), los símbolos son más que un simple signo, y necesitan interpretarse, dado que tienen la capacidad de jugar con la mente y, a su vez, con la realidad, pero también intentan explicar lo que a simple vista no se puede ver, lo que afecta más de lo que se podría imaginar, ya sea explicándolo desde un ámbito literario, psicológico u onírico.

En primera instancia, Felipe Montero se niega a recibir el trabajo en la casa de la viuda Llorente. Sin embargo, termina aceptando y se traslada hasta la dirección

indicada, en el centro de la ciudad, donde todo parece tan antiguo y sin vida, pero llega el momento de entrar a la casa y es ahí donde surge ese punto de quiebre entre su realidad externa y la que está a punto de percibir cuando ingresa al hogar de Aura: “Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado” (Fuentes, 1990, p. 14). En esta cita se refleja a Felipe percatándose de que entrando a la casa ya no podría salir, porque, a pesar de ver el exterior como indiferente, es mejor que estar atrapado de por vida en esa casa. La descripción del lugar es detallada y en su mayoría refleja ser sombrío y viejo, casi abandonado, además de que conserva adornos y objetos antiguos, como si la señora Consuelo tuviera todo eso guardado para no olvidar nada de su juventud ni de su difunto esposo.

Pasando a la interpretación de la casa como símbolo, Chevalier (1999) planteó múltiples acotaciones sobre lo que puede significar o la manera en que podría interpretarse, según la disposición y estilo que refleje, así como de los componentes que la integren; por ejemplo, si es una casa de condición asiática o hindú el significado varía. La casa del matrimonio Llorente posee diversas habitaciones, una cocina, largos pasillos, un comedor y un jardín imaginario, todo con elementos góticos y religiosos, además de estar construida un poco al estilo colonial. Por su parte, Chevalier no indica con exactitud el significado de este tipo de casa, pero brinda aproximaciones que dan a entender por qué la anciana retiene a Felipe, el porqué del jardín ubicado en el patio y la función de la cocina, como parte fundamental de la locura de Consuelo.

Para esto, el autor menciona que “[...] la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo” (Chevalier, 1999, p. 257). Para Consuelo, su casa era toda su vida; por ello, se negaba a abandonar este lugar, a dejar su juventud y a su amado, e incluso se negaba a morir.

Asimismo, Chevalier concibe el espacio de la casa como un símbolo femenino de protección, de maternidad y resguardo, justamente como se sentía Consuelo, una madre que pudo dar vida a una joven (aunque de forma antinatural) que eternizaba su juventud, y a quien protegía como si fuera su hija. Sin embargo, también le ayudaba a cumplir su deseo maternal, puesto que, en vida, el general Llorente nunca pudo darle hijos. De igual modo, esta es la razón que condiciona a Felipe a vivir ahí,

independientemente de si realmente le interesa el trabajo, dado que bajo su techo tiene la seguridad de cuidar a su reencarnado esposo. Cabe mencionar algo que particularmente resalta a la casa como símbolo de la maternidad, cuando Felipe toca la puerta, en la manija hay una cara de perro similar a un feto que sonrío, lo cual brinda una imagen grotesca, pero que enfatiza la idea de lo no nacido, de la imposibilidad de Consuelo para concebir y de que la casa funciona como vientre donde la energía femenina alberga a todo aquel que la anciana quiere proteger y conservar.

Pasando a las habitaciones, las cuales, por supuesto, también están sumidas en la oscuridad, parecen ser los lugares donde más acontecimientos extraños suceden, ya sea porque es el lecho donde los sueños (y lo onírico) aparecen o porque son piezas más individuales donde pocos tienen acceso. Asimismo, la intimidad de las acciones raras veces se revela. La habitación que le proporcionan a Felipe es una de las más iluminadas, incluso tiene un techo cubierto con vidrios que permiten la vista al cielo. Al respecto, Chevalier (1999) señaló que:

El techo en forma de cúpula refuerza aún más las posibilidades de la comunicación con el cielo. En ese sentido, la casa del rey es una imagen del cosmos humano y a la vez un reflejo del cielo sobre la tierra. (p. 259)

El tragaluz que sirve de techo en su cuarto no es mencionado precisamente como cúpula, pero es poco convencional que sea en su mayoría de vidrio. Teniendo en cuenta la explicación del autor, podría decirse que la habitación de Felipe, al ser la más iluminada, está más cerca de lo divino.

A diferencia de lo anterior, la habitación de Aura y de Consuelo, a pesar de tener tantas insignias religiosas, no es que precisamente sean las que mayor tranquilidad brinden, dado que la extrañeza de ambas, la oscuridad y todo lo que refiere a ellas resulta inquietante. En un momento de la novela se menciona que los cuartos de las mujeres están conectados por una puerta, lo cual no resulta gratuito, debido a que ellas mismas están condenadas a depender una de la otra. Esto se podría interpretar por su grado de cercanía, pero también como una especie de portal donde pasa la juventud a la vejez y viceversa. En el *Diccionario* de Chevalier, el psicoanálisis menciona la ubicación de las piezas de la casa y su relación con la psique, mientras

que el techo es la cabeza. Igualmente, los pisos inferiores resaltan el inconsciente y el instinto. En tal razón, mientras Felipe, quien parece ser el más racional, se encuentra en lo alto de la casa, las mujeres permanecen en lo bajo, guiando sus acciones por los sentimientos y la locura de Consuelo.

Los pasillos y la escalera, dentro del mismo psicoanálisis mencionado en el párrafo anterior, simbolizarían el movimiento que “pueden ser, sobre el mismo plano, ascendientes o descendientes y expresar una fase estacionaria o estancada del desarrollo psíquico, o una fase evolutiva, que puede ser progresiva o regresiva, espiritualizante o materializante” (Chevalier, 1999, p. 259). En el caso de los pasillo, largos y oscuros, el movimiento es plano y sirve para ir y regresar, aunque también podría funcionar como un proceso de estancamiento, donde el avance a nivel plano nada cambia. De manera opuesta, está la escalera de caracol, que conduce a la planta baja de la casa, la cual tiene la figura de la espiral y de lo infinito, es decir, de un avance engañoso como el ciclo que cumplen Aura y Consuelo, donde cada vez que Aura muere, la anciana la regresa a la vida.

En lo que concierne a la cocina, en ella sucede el acontecimiento donde Felipe afirma la locura de Consuelo, puesto que ve la escena de una Aura perdida que despelleja a un macho cabrío. Igualmente, cuando acude a la habitación de Consuelo ve replicada la misma acción, solo que los utensilios de la anciana son imaginarios. A partir de esto, comprueba que las acciones de la joven son controladas. Por tal motivo, en las definiciones de Chevalier (1999) se afirma que “la cocina simboliza el lugar de las transformaciones alquímicas o las transformaciones psíquicas, es decir, un momento de evolución interior” (p. 259). Como consecuencia, se encuentra que ambas están en un estado onírico e inconsciente; por ello, ignoran todo lo que acontece a su alrededor.

Finalmente, el jardín de la casa es uno de los escenarios que resultan más peculiares, puesto que, al entrar por primera vez, Felipe percibe el aroma y la humedad de algunas plantas, incluso después logra ver algunas. Por su parte, Aura también afirma que el jardín está en la casa, pero la viuda Llorente niega rotundamente la existencia de tal jardín, lo cual es curioso porque gracias a esas plantas logra preparar

los brebajes que le ayudan a regresar a Aura, cuya vegetación forma parte, en su mayoría, de la familia herbolaria medicinal. Sin embargo, también es lógico que pretenda esconder sus acciones. Cabe mencionar que, en el *Diccionario de los símbolos*, se atribuyen cualidades cósmicas a los jardines, por tanto, un jardín representa una especie de paraíso terrenal. Asimismo, aunque Consuelo tenga un sinfín de imágenes religiosas, parece ser la parte contraria de lo divino, así que rechaza al jardín y a otros símbolos que se mencionarán más adelante.

Según Chevalier, el sótano y el granero corresponden a los estados del alma y de lo espiritual, muy relacionado con el tema esotérico de los brebajes. No obstante, también se menciona la casa de estilo árabe que tiene en su centro un jardín, abierto a lo celestial y en armonía con el universo. Este jardín, aunque no se especifica si está al centro o no, sí tiene relación con la propiciación de la vida y el universo al ser parte de la naturaleza, pero también por la capacidad que adquiere la anciana de otorgarle vida a Aura (como el poder celestial). Sobre esto, el general Llorente mencionó lo siguiente:

Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma [...] pero sus palabras no iban dirigidas a mí. 'No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega. (Fuentes, 1990, p. 57)

A partir de esta cita se demuestra el carácter simbólico que adquiere el jardín como medio vinculante entre las realidades, el traspaso de la muerte y lo espiritual, dado que, en la mitología cristiana, es el Jardín del Edén el génesis humano, animal y natural.

En cuestiones amorosas, el jardín es equiparado a los amantes como propiciadores de externar la belleza. "Es una fuente perpetua de comparaciones: la amada se compara al ciprés, al jazmín, a la rosa. Varios poetas ilustres han querido ser enterrados en jardines. Es un tema emparentado al oasis y la isla: frescor, sombra, refugio" (Chevalier, 1999, p. 604). En la obra, Felipe Montero no distingue las flores precisamente delicadas, más bien los tallos que crecen sin medida y que sus flores sirven para curar distintos males físicos, como el gordolobo, la dulcamara y la

belladona, que, por supuesto, también dotan de delirio al consumidor u lo introducen al estado del sueño.

Asimismo, el autor del *Diccionario* también subrayó la aparición de los jardines en los sueños como expresión de un deseo del inconsciente, a la vez que el jardín pasa por las cuatro estaciones del año, que van desde el florecimiento hasta la muerte de las plantas. En consecuencia, lo anterior, en relación con la obra de Fuentes, mantiene un estrecho vínculo con la viuda Llorente, lo que da como resultado una dualidad entre la negación que siente ella ante la idea de morir y el deseo permanente por mantenerse siempre joven. Por consiguiente, rechaza el jardín como promotor de vida y muerte, pero paradójicamente utiliza sus beneficios para la reencarnación.

3.4 Relación entre los animales y los personajes

Los animales son una parte esencial en los símbolos de *Aura*, dado que se encuentran presentes a lo largo de toda la narración e intervienen en momentos clave donde dotan de una carga importante los sucesos para comprender ciertas actitudes de los personajes, no solo de la escena que se está mostrando, sino de su propia personalidad y de onirismo presente en cada uno de ellos. Por ende, antes de analizar a los animales que intervienen en la novela, es necesario acentuar lo que menciona Chevalier acerca de los animales en general.

Universalmente, los animales están asociados a diferentes intervenciones en el mundo humano, ya sea como propiciadores de eventos divinos o catastróficos, así como ayudantes de seres extraterrenales que rigen la vida en la Tierra. Esas connotaciones dependen de la cultura y la concepción que tienen de estos seres. No obstante, la mayoría converge en lo extremista; en esa medida, un mismo animal puede ser generador del bien como del mal, y se le puede adorar o repudiar según sea el caso. A propósito de esto, Chevalier planteó que el animal es un arquetipo del inconsciente y del instinto, puesto que los animales no actúan por medio del razonamiento, pero es gracias a ello que adquieren un carácter cósmico, relacionado a su vez con el hombre, de ahí que surjan, por ejemplo, los animales zodiacales.

En la mayoría de las culturas se anteponen a los animales bestiales como los más importantes, dado que comparten características grotescas en sus apariencias, además de poseer dones fantásticos de curación, protección o destrucción. Sin embargo, en *Aura* no se mencionan a este tipo de animales, más bien son de carácter urbano o doméstico, como el conejo, los ratones, los gatos y un macho cabrío, aunque no dejan de tener su parte simbólica en las culturas, por ello su importancia de analizarlos.

De igual modo, Chevalier subrayó que los animales están equiparados a los hombres en esta parte irracional e instintiva, en el actuar por impulso, pero que se debe estar consciente de esto, porque al aceptarlo también se está aceptando el alma del animal y, a su vez, la psique del símbolo y de lo que representa, debido a que, de rechazarlo, podría representar un peligro en la vida del individuo. Esto es entendido en cierta parte por Consuelo, al estar muy apegada a un conejo, e incluso llega a entablar una conversación con Felipe respecto a esto:

De la garganta abotonada de la anciana surgirá ese cacareo sordo: — ¿No le gustan los animales? —No. No particularmente. Quizás porque nunca he tenido uno. —Son buenos amigos, buenos compañeros. Sobre todo, cuando llegan la vejez y la soledad. —Sí. Así debe ser. —Son seres naturales, señor Montero. Seres sin tentaciones. — ¿Cómo dijo que se llamaba? — ¿La coneja? Saga. Sabia. Sigue sus instintos. Es natural y libre. —Creí que era conejo. —Ah, usted no sabe distinguir todavía. (Fuentes, 1990, p. 39)

En la anterior cita, Consuelo demostró tener plena consciencia de que los animales son parte de la vida humana, puesto que se convive a diario con ellos y, tal como lo mencionó Chevalier, el hombre comparte su instinto; al contrario de ella, Felipe no ha llegado aún a ese estado de conciencia, aunque ha presenciado sucesos oníricos con algunos animales; por su parte, Aura parece indiferente a ellos, dado que no manifiesta una postura de apego o rechazo hacia ellos. En cambio, el general Llorente sí apreciaba sobre todo a los gatos, pero Consuelo los aborrecía. En ese sentido, se puede concluir que ninguno realmente llegó a comprender a plenitud su

propio estado de conciencia, por lo que suceden eventos desafortunados derivado de ellos.

Para analizar al conejo, hay un artículo titulado *El pasado como símbolo de la dependencia emocional: ¿en qué medida la simbología con respecto al espacio-tiempo demuestra la dependencia emocional al pasado de la protagonista de la novela Aura del autor Carlos Fuentes?* Donde se recopilaron algunos símbolos para explicar cómo Consuelo vive del pasado. La coneja, que es animal de mayor apego de la viuda Llorente, se puede ver desde la pureza con que ella la concibe, dado que se trata de un animal noble no depredador. Sin embargo, es bastante astuta y en muchas culturas a los conejos se les asocia con la suerte, la fertilidad, la magia y la adivinación. En dicho artículo, se mencionó que “el conejo significa fertilidad y renacimiento” (Eudave, 2016, párr. 1). Al respecto, es evidente que Consuelo es una persona obsesionada con la juventud y la maternidad, por lo que su coneja no podría ser más acertada para ser su compañía.

Por otro lado, se menciona que “tenemos el nombre del conejo “Ici Saga” este es un nombre muy singular que se relaciona con la brujería” (Eudave, 2016, párr. 2). En la cultura nórdica, Saga era una diosa sabia y observadora, como la coneja de Consuelo, mientras que Ici puede tener relación con la cábala o con el francés (que lo hablaban bien el general y Felipe), dado que traducido significa “aquí” y podría referir a la eternidad que buscaba la viuda Llorente. Al respecto, Celia Eudave, en una reseña titulada *Aura de Carlos Fuentes: proyección ritual y simbólica*, expuso al conejo como un ser de luna, además de decir que “el conejo también es el principio de la renovación cíclica de la vida, gobierna en la tierra la continuidad de las especies vegetales, animales y humanas” (Eudave, 2016, párr. 2). Asimismo, estableció una comparación interesante entre Aura y la coneja, la cual parece acertada, porque ambas están sujetas a la anciana y, básicamente, representan lo mismo: juventud y renovación.

Acerca de los ratones, dentro de la obra de Fuentes, también son referidos como ratas, sin ninguna distinción aparentemente importante, más que la de su significado simbólico. Chevalier mencionó que en algunas culturas se ven con rechazo, mientras que en otras se les asocia con divinidades, por lo que su ausencia provoca

inquietud en los habitantes. A las ratas, según el *Diccionario*, se les asocia con la avaricia y el parasitismo, con la actividad nocturna y la avidez, características que se encuentran también en Consuelo, por vivir dependiente de Aura, el egoísmo de la juventud, su necesidad de estar en un ambiente oscuro y sucio, entre otras.

Si bien, como ya se mencionó, a las ratas también se les ve como símbolo de buen augurio, dentro de la novela solo se perciben como se hace comúnmente en las ciudades. De hecho, Felipe le sugiere a Consuelo traer a los gatos para que cacen a los ratones de su habitación, pero ella niega rotundamente la existencia de estos gatos: “—¿Ratones? Es que yo nunca voy hasta allá... —Debería usted traer a los gatos aquí. —¿Gatos? ¿Cuáles gatos? Buenas noches. Voy a dormir. Estoy fatigada” (Fuentes, 1990, p. 29). Ahora bien, este rechazo hacia los gatos podría ser por la asociación de Consuelo con las ratas, y los gatos son cazadores de ellas, pero esto se explicará más adelante. En su *Diccionario*, Chevalier separó en párrafos diferentes a las ratas y ratones, y de estos menciona que se utilizan en muchas culturas para la adivinación y la sexualidad, además de tener un vínculo con la reencarnación; por tal razón, Consuelo no se quiere deshacer de ellos.

Respecto a los gatos, su presencia se divide en fines benévolos y maléficos. Es sabido que estos felinos se utilizan en rituales que sirven para sacrificios o adivinación, incluso se ven como auguradores de buena o mala suerte. Algunos hacen hincapié en su indiferencia mostrada, mientras que otros aseguran que son animales muy cariñosos. Se evidenció que esta dualidad está presente en muchas culturas. Chevalier menciona que, en la práctica de la cábala y el budismo, los gatos son asociados con las serpientes y el pecado, en cambio la cultura egipcia los relaciona con lo divino y la protección. Los celtas, señala el autor, creen que el poder de un gato místico se centra en sus ojos, con los cuales incendia a los ladrones y los convierte en cenizas. Por el contrario, los musulmanes afirmaron que en el Arca de Noé los leones arrojaron a unos gatos porque los ratones inquietaban a los viajeros (algo de lo que ya se hablaba con anterioridad). En el contexto de la novela, los gatos no son plasmados como malhechores, más bien sufren a merced de Consuelo, quien los

desprecia y se encarga de tortúralos, mientras que Felipe y al general Llorente deben observar estos sucesos.

La primera aparición de los gatos se da cuando, al bajar a cenar, Felipe escucha unos maullidos lastimosos, y Aura le confirma que es porque hay un ratón en esa área de la ciudad. Después, por la mañana, Felipe ve un escenario en el techo donde siete o más gatos se están incendiando, pero asocia esta imagen al sonido de sufrimiento que emiten. Esta escena se relaciona con el onirismo, debido a que es muy temprano y Felipe acaba de despertar, por lo que parece no estar realmente consciente de su realidad. No obstante, no es gratuito que estos gatos estén sufriendo sin motivo aparente mediante el cual se haya provocado el incendio, aunque tampoco se sabe realmente si esto es obra de Consuelo o no. En cuanto al fuego, por ejemplo, en algunas culturas está relacionado con los gatos, pero también con el infierno, en donde, según la cultura cristiana, los pecadores se purifican a través del sufrimiento.

Del mismo modo, otra escena donde se ve a un gato sufriendo a manos de Consuelo es en una memoria del general, donde menciona el odio que siente la anciana (en ese entonces siendo una joven) por estos animales y cómo los tortura. Sin embargo, para el general, a pesar de adorarlos, esta acción le parece excitante:

Se manera que esa noche la amó, si le das crédito a la lectura, con una pasión hiperbólica, *parce que tu m avais dit que torturer les chats etait ta maniere a tol de rendre notre amour avorable, para un sacrifice symbolique[...]*. (Fuentes, 1990, p. 41)

En esta cita el general señaló que Consuelo asesinó al gato por una especie de sacrificio simbólico para favorecer su amor. Al respecto, es sabido que a muchos animales los ofrecen como símbolo de la vida, en este caso, Consuelo pudo ofrecer la vida del gato a cambio de perpetuar la de su esposo, puesto que su obsesión por la eternidad la llevaba a cometer actos atroces, así también era una manera de deshacerse del animal que odiaba.

Finalmente, el animal que representa una escena perturbadora y grotesca es donde Aura, que se encuentra absorta en la cocina, degüella y despelleja a un macho cabrío, mientras Felipe la mira sin que ella se dé cuenta. Por su parte, Consuelo repite

exactamente los mismos movimientos de la joven, solo que lo hace al aire, es decir, sin tener físicamente al cuchillo y al macho cabrío. Sobre esto, se conoce que este animal también es uno de los más utilizados en los sacrificios y de los que mayormente se asocian con lo demoníaco. En la antigüedad, se ofrecía en sacrificio para el dios Dionisio (el dios de la fiesta y los excesos), ahora se ofrece en rituales satánicos. Sin embargo, Chevalier mencionó a la cabra como uno de los animales que, según Filón, Adán nombró por ser comparable a las bestias y a las pasiones humanas, en conjunto con el buey, la oveja, la paloma y la tórtola. Adicionalmente, este autor señaló que la cabra se asocia también con la naturaleza, en específico con el agua y con los sentimientos, por su impetuosidad y por la impulsividad de estos.

En ese orden de ideas, se puede deducir que el macho cabrío que está en la cocina es propiamente parte de los sacrificios de Consuelo, puesto que el platillo que se sirve en la casa es siempre el mismo, el cual no se utilizaría como ingrediente de la comida, pero el estado onírico e inconsciente en el que se encontraba Aura confirma que estaba en una dimensión diferente de la realidad. A pesar de no encontrarse el animal propiamente en un sueño, sí formaba parte de esta irrealidad, lo cual empalma con lo planteado por Chevalier, quien expuso que “los animales, que tan a menudo intervienen en los sueños y las artes, forman identificaciones parciales al hombre; aspectos, imágenes de su naturaleza compleja; espejos de sus pulsiones profundas, de sus instintos domesticados o salvajes” (Chevalier, 1999, p. 104). Por consiguiente, este sacrificio demuestra los instintos impulsivos de Consuelo, reflejados en Aura. Asimismo, señala que la joven era una especie de “animal de sacrificio”, que moriría o viviría dependiendo de las acciones de la anciana.

3.5 Símbolos religiosos, eróticos y su relación con el mundo onírico

La religión cristiana es un elemento clave para la construcción de los personajes en la novela, puesto que configura gran parte de sus personalidades y de sus acciones. Si bien hablar de religión es un tema amplio y complejo, es necesaria su interpretación en este subcapítulo, dado que los símbolos pertenecientes a la cultura cristiana se

vinculan con el erotismo (visto desde la misma postura) y con el tema onírico, dado que se relacionan con lo divino, lo cósmico, el delirio y la vida eterna.

El primer manifiesto encontrado en la narración de *Aura* se encuentra en la habitación de Consuelo, donde la anciana tiene todo un altar lleno de imágenes religiosas y veladoras, pero estas imágenes también representan escenas de hombres y mujeres sufriendo en el infierno. En esa medida, en esta representación como en los otros símbolos se encuentran los contrarios, esto es, elementos que se contraponen entre sí. En el caso de estas imágenes, no solo se aprecia la gloria de Dios, sino también el sufrimiento del hombre. Asimismo, Consuelo no está orando precisamente, más bien implorando, porque el mundo termine ya. La anciana se encuentra en un estado delirante, perdida totalmente en sus rezos hasta que Felipe le habla, pero su enajenación no es propiamente porque sea una mujer devota. Por el contrario, cada símbolo religioso que hay en su casa corresponde a su obsesión con la inmortalidad y la reencarnación.

Seguido de esto se encuentra el símbolo de la cruz, el cual adquiere diversos significados por lo que representa a nivel mundial. Sobre esto, Chevalier mencionó que existen múltiples formas de representar a la cruz, dependiendo de la cultura y de lo que se quiera decir acerca de ella. En el caso de *Aura*, como ya se había mencionado, toda la simbología religiosa pertenece a la cultura judeocristiana, por tanto, se retomarán estas interpretaciones del *Diccionario de los símbolos* para dar la explicación contextual de cada uno de ellos. Antes de ver la cruz en la cabecera de la cama, Aura le lava los pies a Felipe como un acto de descanso para él, pero es inevitable ignorar la escena religiosa donde Jesús le lava los pies a sus discípulos como símbolo de humildad terrenal. En consecuencia, Aura refleja esta misma servidumbre equiparada a la de Cristo, haciendo también que Felipe entre en un estado de sublimación erótica y, por consiguiente, onírica.

De igual modo, en la habitación de la joven se aprecia un crucifijo mexicano (según se especifica en la lectura de la novela), al cual imita Aura: “caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro [...] Aura se abrirá como un altar” (Fuentes, 1990,

p. 49). Nuevamente esta escena representa la equiparación de Aura como un símbolo divino. Según Chevalier, la cruz es uno de los símbolos más fuertes y representativos de la religión. No obstante, la similitud no se realiza propiamente por la pureza o benevolencia de Aura, sino por lo que representa la cruz que, según el autor, en la mayoría de las culturas, es la unión entera del cosmos: el eje vertical es la unión de lo divino con lo celestial, mientras que el eje horizontal representa lo bueno y lo malo. En ese sentido, este símbolo se traduce como un conjunto de todo lo que compone el mundo. De igual modo, Cristo es el propiciador de la unión y la vida en el mundo, por lo que Aura, a través de Consuelo, pretende también ser dadora de vida eterna.

Se evidenció algo peculiar y es que únicamente se encuentran crucifijos en las habitaciones de las mujeres. Al respecto, de acuerdo con Chevalier, “la cruz tiene en consecuencia una función de síntesis y de medida. En ella se unen el cielo y la tierra. En ella se entremezclan el tiempo y el espacio” (1999: 362), debido a esto las únicas que tienen el poder de fusionar el tiempo y el espacio, por cuestiones de la reencarnación y la vida eterna, son ellas, incluso es la misma escena de la habitación de Aura: “—El cielo no es alto ni bajo. Está encima y debajo de nosotros al mismo tiempo” (Fuentes, 1990, p. 48). Lo anterior permite inferir que es ella la que controla, al igual que el crucificado, el espacio del universo. La religión cristiana representa con la cruz el sufrimiento divino y el sacrificio del cordero y su sangre derramada, pero al contrario de esto, si se recuerda en la historia se habla de un macho cabrío como símbolo de sacrificio para el mal, mientras que el símbolo del cordero es del bien; del mismo modo, otro contrario se encuentra en que Aura, al representar su cuerpo como una cruz, la escena representa gozo y placer erótico y no sufrimiento como en la religión, por lo que Aura también se encuentra en un momento de delirio onírico.

Dos elementos altamente representativos de la simbología judeocristiana son la hostia y el vino. Según la religión, Jesús en la Última Cena compartió estos dos elementos con sus seguidores como símbolo de vida eterna. En un momento de la escena erótica donde se encuentran Aura y Felipe, ella colocó una oblea (símbolo de la hostia y cuerpo de Cristo) en sus piernas y la comparte con el joven Montero, con lo que representa la comunión de la vida eterna y la reencarnación que ella misma le está

otorgando, pero nuevamente no de una forma religiosa, sino como instinto de su obsesión y de su pasión perseverante como unión de ellos en el plano terrenal. Después de ese encuentro, Felipe siente que una encarnación se ha dado: la de él mismo.

En cuanto al vino, según Chevalier, la vid es un árbol sagrado, del cual deriva la bebida embriagante, la cual antaño únicamente podían consumir los dioses. En la religión, se compara a Dios con la vid como generadores de vida: mientras que el árbol produce el fruto del cual se prepara el vino, Dios crea al hombre para que este se extienda por el mundo. Por su parte, Chevalier (1999) expresó que “la vid es un importante símbolo cristiano, especialmente en cuanto produce el vino, que es la imagen del conocimiento” (p. 1068). Por tal motivo, la sabiduría solo se otorgaba y consumía por los representantes máximos y, según el texto bíblico, en el Apocalipsis se arrebató el vino de la tierra como un castigo, puesto que los hombres no deberían consumirlo como algo placentero.

Empero, en la novela de Fuentes, el vino se consume a diario, pero este tiene algo peculiar, Felipe Montero lo menciona como un líquido particularmente rojo y espeso, y al querer leer la etiqueta no puede debido al limo del vino. En la religión, esta bebida se compara con la sangre de Cristo y quien lo beba tendrá también vida eterna; por ello, se le permite a Felipe consumirlo, dado que su connotación es casi como la vampírica donde se simboliza que, a través de la sangre, se obtiene la vida. Por otro lado, el estado embriagante que produce el vino puede equipararse al estado del sueño, por lo que es un elemento sustancial para el onirismo, al asemejarse mucho con el estado del sueño o en sonambulismo.

Finalmente, el erotismo es también un conductor a la estadía del onirismo, puesto que el proceso de enajenación que se vive es lo que le permite a Felipe tener sus encuentros con Aura y no saber con certeza si lo que vivió fue real o parte de un sueño. Ahora bien, el erotismo, según el autor del *Diccionario*, es propiamente un símbolo de la religión cristiana. En tal sentido, el Cantar de los Cantares es un texto erótico que habla del amor y del placer carnal; en ese sentido, lo pasional tiene que ver con la sublimación del amor no solo terrenal, sino también con el ambiente, dado

que en múltiples leyendas y culturas se habla de la procreación entre elementos naturales y no necesariamente está relacionado con la lujuria, simplemente se ve como el acto por el cual el hombre es capaz de dar vida.

Sin embargo, el otro extremo del erotismo sí es representado por humanos, más que nada por dioses y diosas, pero finalmente mantienen el instinto salvaje y el deseo carnal, por lo que Aura, en el caso de la novela, adquiere estos instintos para satisfacer los propios deseos de Consuelo, pero también los de Felipe. Por tal razón, la narración tiene un carácter sensual y sexual, debido a que a través de ello se puede dar la reencarnación. Al retomar los subcapítulos anteriores, se habló de que Consuelo y el general no pudieron tener hijos, del instinto maternal de Consuelo y de sus brebajes que utiliza para darle vida a Aura, pero también cabe mencionar que Felipe siente que en la noche que pasó con la joven, algo quedó engendrado en su habitación, él lo menciona como su propio doble.

Cada uno de los símbolos expuestos fungieron como pasos mediante los cuales Felipe logró reencarnar inconscientemente al general, desde aceptar vivir en la casa, tomar constantemente el vino, comer la oblea, intimar con Aura, hasta presenciar la matanza del macho cabrío. En efecto, todo esto propiciaba y pedía la vida, por lo que Consuelo logra su cometido al final de la narración, después de que Felipe descubre que él es la reencarnación del propio general: “verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también[...]” (Fuentes, 1990, p. 62). Finalmente, todos estos símbolos desembocan en algo peculiar que es el tópico del traspaso tiempo-espacio, viendo a la reencarnación y a los espacios físicos e imaginarios como propiciadores de la eternidad.

3.6 Significado del tiempo en la novela

Hablar del tiempo y del espacio en el mundo también es un tema complejo y amplio debido a las distintas disciplinas, con la física, la matemática, la filosofía, la astronomía, entre otros, que abordan estas dimensiones. Sin embargo, simbólicamente, esto también adquiere una connotación compleja, dado que se

interpreta desde un punto de vista más subjetivo y profundo. En *Aura* pareciera que el tiempo es cronológico y que transcurre de forma lineal, y realmente el paso de las acciones narradas es así. No obstante, el espacio-tiempo trasciende en las acciones de Consuelo, debido a que el símbolo del tiempo para ella y posteriormente para los otros personajes, se vuelve algo tangible, moldeable y hasta podría decirse que irrelevante.

En el *Diccionario de los símbolos* se retoma a Cronos, la personificación del tiempo. Según los griegos, es un símbolo del paso de los años, las eras, etcétera, así también se le atribuyen cuestiones como lo finito y la eternidad, cuya función principal es el de un tiempo que devora y, al mismo tiempo, engendra. Ahora bien, Consuelo puede asemejarse a este en función de sus características, puesto que es gracias a ella que las reencarnaciones y su larga vida fueron posibles. Igualmente, salto en el tiempo mediante sus artimañas, lo que posibilitó traspasar el espacio y la naturalidad cíclica de la vida misma. También existe su comparación porque Cronos:

Rechaza servir a otro orden que a aquel que él ha concebido y querido. Es la imagen del conservadurismo ciego y obstinado [...] pero llegan seres nuevos, con todas sus posibilidades de innovación y de conflicto, con sus tentaciones de desarrollarse por sí mismos en libertad y en poder: Cronos no sabe admitir tal cosa, lo cual lo condena a una necesaria derrota. (Chevalier, 1999, p. 362)

De igual modo, Consuelo era una mujer orgullosa que no pretendía ceder ante el paso de los años, sino más bien controlarlo y manipular la vida que ella misma le dio a Aura y, por consiguiente, esclavizar a Felipe a vivir en su casa y reencarnar al general. Sin olvidar también que era una mujer negada al cambio y que no permitía la libertad de Aura. De hecho, el joven Montero pensaba que tenía encerrada a Aura para satisfacer sus necesidades y conservar la belleza de la joven, la cual la anciana ya no tenía.

A propósito de lo anterior, a Cronos se le ve con un deseo insaciable de devorar, y Consuelo tampoco parecía tener fin en sus deseos por conservar la figura de Aura viva. Al respecto, el general Llorente relató en sus memorias lo siguiente:

Consuelo, no tienes a Dios. Debemos conformarnos. ¿No te basta mi cariño? Yo sé que me amas; lo siento. No te pido conformidad, porque ello sería ofenderte. Te pido, tan sólo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, algo que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza. (Fuentes, 1990, p. 57)

Esto lo lee Felipe al buscar algunos papeles del general y se puede notar la perseverancia de la anciana por buscar la eternidad que está negada a los humanos. Ella se encontraba ya en un proceso de enajenación y onirismo, puesto que ya no actuaba prudentemente, sino que era guiada por sus instintos y deseos, aunque se mantenía consciente de lo que había en el plano terrenal. El único que no conocía este traspaso del tiempo era Felipe, lo cual descubre más adelante, a través de unas imágenes, al saber que él es el propio general regresado a la vida. En esa medida, su reloj y su concepción del tiempo, que él a menudo tenía en cuenta, pasó a segundo plano como algo insignificante. En consecuencia, ya no es el tiempo quien mide la longitud de su vida (como sería naturalmente), ahora está a merced de lo que Consuelo quiera y pueda hacer.

Por otro lado, a lo largo de la novela se retoma la muerte como un momento natural del ser humano, lo cual indica la finitud de la vida. Sobre el tiempo, Chevalier indicó que lo infinito pertenece al orden divino, por lo que también se separan los espacios terrenales y celestiales. Sin embargo, por la oscuridad de la casa y el símbolo onírico que representa, puede ser que ni siquiera los días y las noches transcurran de la misma manera que fuera de la casa, puesto que, como se dijo en el análisis de los símbolos, cuando Felipe entra por primera vez deja la realidad de la calle fuera, y entra a otro plano, donde, con el tiempo, descubrirá que todo lo que ha vivido no pertenece a él, ni su nombre, ni su edad, ni su historia, y lo menciona de la siguiente manera: “una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo” (Fuentes, 1990, p. 59). En tal sentido, se da cuenta de que él ha estado muerto por muchos años, y lo que creía su vida ahora se vuelve algo onírico que recordará, precisamente como un sueño, de forma vaga y difusa, donde realidad y mentira se confundirán.

Finalmente, el tiempo que transcurre de una forma tan extraña en la casa de la viuda Llorente pasa a ser parte de un plano espacial diferente al de fuera. De acuerdo con Chevalier, salir del tiempo es como ir a otro universo, dado que este está ligado al espacio, sin que estos se puedan separar, por lo que los espacios físicos de la casa de Consuelo son muy importantes para esta parte. En cada uno el tiempo puede transcurrir de forma diferente y en cada uno de ellos la realidad también cambia. En las habitaciones, por ejemplo, de las mujeres no podía verse el exterior; por ello, no se sabía si era de día, tarde o noche, a diferencia de la habitación de Felipe. La anacronía de los objetos que adornaban la cocina también confundía la temporalidad del siglo. Mientras que el jardín, uno de los lugares más importantes, era siempre oscuro, pero era el sitio donde se realizaban las llegadas de las reencarnaciones, es decir, el lugar preciso donde el tiempo-espacio cambiaba al deseo de Consuelo.

Conclusiones

El tema del onirismo, relacionado con la construcción de los personajes y los símbolos marcados a lo largo de la novela, fue un tema complejo de analizar, porque los sucesos se hilaban y un argumento llevaba a otro. Como resultado, se obtenía un efecto de bola de nieve. Sin embargo, para efectos de esta tesis, los tópicos no se vieron forzados a engranar entre sí; en ese sentido, las ideas se sustentaban con citas de la misma obra y de otros investigadores que ya habían hablado del tema. Además, lo propuesto permitía abordar el onirismo como parte de la configuración ficcional de la obra, dado que los personajes y sus personalidades mostraban el carácter del inconsciente y sus acciones dejaban ver cómo el efecto de los sueños influía en sus proceder. En cuanto a la teoría del onirismo, en conjunto con los símbolos, se pudo apreciar cómo convergen entre ellos mismos, lo que permitió que, desde otra perspectiva, se vean a estos elementos más allá de lo superficial, lo cual es precisamente el objetivo del simbolismo.

Al inicio de la elección del tema, durante la elaboración del protocolo, se realizó una pregunta de investigación, la cual se basó en cuestionar si el onirismo tenía influencia en la construcción de los personajes y los símbolos encontrados en la

novela. En consecuencia, este cuestionamiento derivó en la hipótesis que se siguió a lo largo de la investigación para comprobar finalmente su veracidad o su refutación. Sin embargo, por lo anterior, se puede concluir que la hipótesis expuesta en la introducción de esta tesis se comprobó, dado que el onirismo sí influye en los personajes y en los símbolos encontrados dentro de la novela, pero también en cómo se conectan entre sí los personajes. Asimismo, como se pudo apreciar, sus relaciones son complejas, precisamente porque no son naturales, sino que están marcadas por temas como la reencarnación y el traspaso del tiempo-espacio, pero también por lo fantasmal y el mundo oculto de la hechicería y el inconsciente. A partir de ello, se comprueba que *Aura* no solo es un texto de carácter fantástico, sino que también incluye temas como lo psicológico, lo lingüístico (desde el punto de vista de la construcción de los actantes), lo histórico, lo religioso, lo erótico, entre otros.

Adicionalmente, los objetivos mencionados se cumplieron, debido a que cada uno quedó demostrado. Por lo tanto, los personajes, a lo largo de toda la construcción narrativa, se pudieron analizar de forma individual con el fin de comprender sus personalidades, rasgos y particularidades; gracias a ello, fungieron como el doble de otro, dando como resultado su posible análisis y su interrelación con el tema de construcción, desdoblamiento, onirismo y simbolismo. Por lo tanto, la problemática de si en los personajes de *Aura* infieren estos tópicos queda sustentada por la investigación realizada.

En ese orden de ideas, se concluyó que, aunque Aura y Consuelo estaban en dos cuerpos diferentes, finalmente eran la misma persona, dado que la anciana era quien controlaba todo lo que sucedía en la trama de la novela, mientras que el general Llorente y Felipe Montero también fungían como un mismo ser, pero su reencarnación no se dio como la de los actantes, dado que Consuelo no pudo regresar al general a la vida, tal como hizo con Aura. En esa medida, la reencarnación se dio a través del mismo joven Montero. Del mismo modo, el tiempo y los escenarios físicos plantean una importante intervención en la obra. En esa medida, gracias a estos es que Consuelo puede lograr sus objetivos, lo cual hace que la novela adquiera un gran peso epistemológico, puesto que el traspaso del tiempo y de las realidades figuran como

tópicos que pertenecen a las grandes dudas existenciales de la humanidad, lo que Fuentes plasmó extraordinariamente en *Aura*.

Ahora bien, el tema de investigación tuvo como principal meta demostrar la hipótesis en relación con el onirismo, los símbolos y los personajes, al brindar a la sociedad lectora y a la investigación una nueva forma de leer la novela de Carlos Fuentes, puesto que, como se mencionó, *Aura* se leía como una novela de corte erótico o fantasmal, pero esta tesis aportó una nueva visión, lo que posibilitó así que el análisis de la construcción de los personajes no sea tan superficial, donde el onirismo es una parte clave para leer la novela. Igualmente, este trabajo permitió que los símbolos encontrados también se asuman desde un punto de vista onírico. Si bien puede haber otros, serán encausados a otro tópico, por ejemplo, la locura, el estudio del color en la novela, etcétera.

Finalmente, cabe mencionar que, para efectos de esta tesis, se siguieron tres métodos, el deductivo, el comparativo y el analítico. Cada uno de ellos sirvió para delimitar la investigación y para encaminar lo que se debía hacer en cada uno de los capítulos. En cuanto al método deductivo, a nivel general, se pudo orientar la pregunta de investigación y la selección del tema, para llegar a las particularidades del análisis. Siguiendo con el método comparativo, se analizaron las relaciones entre los personajes, con lo cual se recabaron las similitudes y las diferencias; asimismo, se estudió la dualidad en cada uno de ellos. Por otro lado, el método analítico fue clave para el estudio de los personajes y de los símbolos, dado que era primordial analizar a cada uno individualmente para después relacionarlo con el onirismo o con el tópico que resultara más favorable. Lo anterior dio lugar a las herramientas analíticas que posibilitaron develar los hallazgos y las conclusiones de la investigación.

Referencias

- Azuar, R. (1987). *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Instituto de estudios Juan Gil-Albert. <https://doi.org/file:///C:/Users/HP/Downloads/teoria-del-personaje-literario-y-otros-estudios-sobre-la-novela-971442.pdf> (recuperado el 20 de diciembre de 2022).
- Bachelard, G. (1997). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Bargalló, J. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Ediciones ALFAR.
- Belda, N. (2015). *La construcción del personaje literario*. Moon Magazine. <https://www.moonmagazine.info/la-construccion-del-personaje-literario/> (recuperado el 5 de mayo de 2023).
- Calvo, C. (2015). *Círculo de lectura "Aura" de Carlos Fuentes*. Biblioteca Ángel Crespo. <https://brasilia.cervantes.es/imagenes/aura%20guía%20de%20lectura.pdf> (recuperado el 30 de enero de 2023).
- Chevalier, J. (1999). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Diccionario del Español de México [DEM]. (2022). <Home.dem.colmex.mx>
- Eudave, C. (2016, 23 de febrero). *Aura De Carlos Fuentes: Proyección Ritual Y Simbólica. Escritura Creativa*. <https://n9.cl/drala> (recuperado el 15 de marzo de 2023).
- Fuentes, C. (1990). *Aura*. era.
- García, D. (2017). *Claves de la tradición clásica en Aura de Carlos Fuentes*. Centro de Estudios Clásicos, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. <https://doi.org/file:///C:/Users/HP/Downloads/Dialnet-ClavesDeLaTradicionClasicaEnAuraDeCarlosFuentes-6817432.pdf> (recuperado el 20 de noviembre de 2023).
- Hamon, P. (1977). Para un estatuto semiológico del personaje. *Littérature*, 6, 1-32.

- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós.
- Manrique, W. (2012, 11 de noviembre). *1962, el año prodigioso*. El País. https://elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352648526_885806.html (recuperado el 9 de agosto de 2022).
- Moreno, C. (1994). El deseo de otro o la fascinación de Proteo. En *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Ediciones ALFAR.
- Ramírez, C. (1994). “La mirada libertina o la especularidad de la seducción” en: *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Ediciones ALFAR.
- Real Academia Española [RAE]. (2022). *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. <https://dle.rae.es>
- Ricoeur, P. (2008) *Tiempo y narración*. Editorial Siglo Veintiuno.
- Ruíz, V. (2018, julio-diciembre). La subjetividad onírica en el relato literario. *Tópicos del Seminario*, 40, 91-113. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1665-12002018000200091&lng=es&nrm=iso (recuperado el 7 de octubre de 2023).
- Saniz, L. (2008). El esquema actancial explicado. *El Esquema Actancials*, 13(16). <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v13n16/v13n16a11.pdf> (recuperado el 17 de diciembre de 2023).
- Sarmiento, G. (2018, 31 de julio). *Censura literaria*. La Tempestad. <https://www.latempestad.mx/libros-censurados/> (recuperado el 18 de mayo de 2023)
- Sibón, T. (1994). Consciencia e inconsciencia en el yo como proceso. En *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Ediciones ALFAR.
- Tornero, A. (2008). El tiempo, la trama y la identidad del personaje a partir de la teoría de Paul Ricoeur. *Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (24). <https://www.redalyc.org/pdf/384/38402403.pdf> (recuperado el 13 de junio de 2023)