

# Aura y La señorita Christina: un diálogo posible

AURA AND MISS CHRISTINA: A POSSIBLE DIALOGUE

MIHAELA COMSA\*

**Resumen:** Estudio intertextual de *Aura*, de Carlos Fuentes y *La señorita Christina*, de Mircea Eliade. Ambos textos se revelan como portadores de la capacidad de la literatura para condicionar la irrupción en nuestro mundo de otros espacios, tiempos y seres cuyas existencias no se sujetan, afortunadamente, a la prueba de la realidad fáctica, porque al ser pobladores de 'frases imaginarias', y por lo tanto, de 'realidades imaginarias', imponen su identidad autorreferencial.

**Palabras clave:** análisis literario; literatura de ficción; literatura moderna; estilo literario

**Abstract:** Intertextual study between *Aura*, by Carlos Fuentes and *Miss Christina*, by Mircea Eliade. Both texts are disclosed as holders of the literature's ability to conditioning the irruption of other spaces, times and beings in our world, fortunately those existences are not subjected to their factual prove, since they come from 'imaginary phrases', and thus from 'imaginary realities', they impose their self-referential reality.

**Key words:** literary analysis; fiction; modern literature; literary style

\*Universidad Autónoma del Estado de México, México

Correo-e:  
adrianaionescu@hotmail.com

Recibido: 6 de octubre de 2014  
Aprobado: 4 de junio de 2015

Si se atribuye al discurso literario un estatuto de estructura sígnica ambivalente se le tendrá que considerar como portador de ‘mundos posibles’, conectados e interactuantes con lo real fáctico. Philippe Sollers compartía, en los primeros trabajos del grupo Tel-Quel, que todo texto participa en la escritura ‘ilimitada’, continua, del ‘gran texto’. Nunca se podría hablar, agregaría Julia Kristeva, de un ‘primer texto’.

El discurso literario, hecho de ‘huellas’, será, él mismo, marca en otros: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y la transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad” (Kristeva, 1969: 145).<sup>1</sup> Es este un privilegio compartido por dos obras cortas (o *nouvelles*, como las define la teoría formalista): *La señorita Christina*, que el rumano Mircea Eliade publicó en 1936, y *Aura*, de Carlos Fuentes, que apareció en 1962.

¿Por qué estos dos relatos y no otros? La respuesta surge de la hipótesis de Riffaterre con respecto a la intertextualidad, concebida en tanto ‘actitud de lectura’ que permitiría al lector internarse en el tejido de las redes narrativas que facilitan el acceso a la ‘infinidad potencial’ de las palabras (el término pertenece a Kristeva). La identidad dialógica del discurso poético se vuelve puerta de acceso a un mundo habitado por seres que los límites materiales del texto no pueden separar.

Al leer *Aura* y contraponerla con la obra de Mircea Eliade se empieza a modificar la percepción textual del lector. Parece que las voces propias y ajenas, hospedadas en una cámara de ecos, se cruzan en ambos relatos, algunas veces de manera más evidente que otras. Christina y Aura se adueñan

del espacio textual de corte fantástico. El deseo de las protagonistas de mantenerse vivas, estimulado por la dinámica del eros, asegura las condiciones de un diálogo atemporal que provoca la tensión, el terror, así como una peculiar intensidad que identifica la presencia de los actores participantes en los acontecimientos extraños o fantásticos. El destino de Christina, así como el de Aura-Consuelo, se ofrecen al lector como intertextos y actualizan la capacidad del lenguaje para edificar mundos paralelos.

Roland Barthes ha identificado el concepto de ‘intertexto’ de una manera sencilla, sensible, pero exacta:

Leyendo un texto referido por Stendhal (pero que no es suyo), hallo en él a Proust por un detalle minúsculo. El obispo de Lescars designa a la sobrina de su vicario general mediante una serie de apóstrofes preciosos (mi pequeña sobrina, mi pequeña amiga, mi bonita morena, ¡ah, pequeña golosa!) que resucitan en mí los dirigidos por las dos mensajeras del Grand Hotel de Balbec, Marie Geneste y Célestine Albaret, al narrador (¡Oh! Pequeño diablo de cabellos de grajo, ¡oh, profunda malicia! ¡Ah, juventud! ¡Ah, bonita piel!). En otra parte, pero de la misma manera, en Flaubert son los manzanos normandos en flor los que leo a partir de Proust. Saboreo el reino de las fórmulas, la inversión de los orígenes, la desventura que hace venir el texto anterior del texto ulterior. Comprendo que la obra de Proust es, al menos para mí, la obra de referencia, la mathesis general, el mandala de toda la cosmogonía literaria —como lo eran las Cartas de Madame de Sévigné para la abuela del narrador, las novelas de caballería para Don Quijote, etc.; eso no quiere decir en absoluto que soy un “especialista” de Proust: Proust es lo que me viene, no lo que yo llamo; no es una “autoridad”; es simplemente un *recuerdo circular*. Y eso precisamente es el inter-texto: la imposibilidad de vivir fuera del

1 Las citas correspondientes a los textos: *Seméiotiké. Recherches pour une sémanalyse* (1969), de Julia Kristeva; *Le plaisir du texte* (1973), de Roland Barthes, y *La tiganci si alte povestiri* (1969), *Memorii I* (1997), *Domnisoara Christina / Sarpele* (2006), de Mircea Eliade, son traducciones de la autora.

texto infinito— sea Proust, o el periódico, o la pantalla de televisión: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida (1973: 58).

Gracias a las puertas que la intertextualidad abre a la significancia asistimos, al regresar a los textos que nos ocupan, al surgimiento de un diálogo entre dos mundos habitados por seres que se mueven en espacios donde campea el misterio, donde la oscuridad excluye, aparentemente, cualquier huella de vida, y donde retratos imaginarios sustituyen la vitalidad de los personajes ‘vivos’ atrapados en un tiempo circular, el del pasado vuelto presente o el de la muerte vuelta vida.

A pesar de diferencias importantes con respecto a la génesis de los dos relatos, el imperio de lo imaginario permite que la ficcionalidad y la poeticidad sellen pactos de verosimilitud con estos mundos activados, sea por seres que comparten la vida de los muertos; sea por muertos que se empecinan en permanecer, en tanto signos vitales, al lado de los vivos; sea por personajes que se desdoblán en un ajedrez cuyas piezas —vejez y juventud— parecen no encontrar el lugar preciso en la tabla de la vida.

En *La señorita Christina*, la intención del autor empírico resulta obvia:

Aparentemente, se trataba de un “fantasma”, pero no querría retomar ni el tema folclórico ni el motivo romántico del fantasma [...] me maravillaba el drama triste y sin salida del muerto joven que no quiere renunciar a la tierra, y cree con obstinación en la posibilidad de la comunicación concreta con los vivos y que, incluso, cree amar y ser amado tal como los humanos lo hacen en su “modalidad encarnada” (Eliade, 1997: 319).

Para Fuentes, *Aura* es resultado de una experiencia personal, compartida por el escritor en “Cómo escribí uno de mis libros”: en 1961, el reflejo de una joven de veinte años en los espejos de París marca e inquieta la imaginación del escritor al grado de

permitirle la entrada a su relato como la figura femenina que se desdobra en otra ‘sí misma’. Esta historia sobre la vida y la muerte es identificada por el escritor mexicano en su “Cronología personal” como: “mi novela emblemática del tiempo y del deseo; no sólo de la posibilidad de convocar de vuelta la juventud, sino sobre todo de convocar el deseo, obtener el objeto del deseo y descubrir que no hay deseo inocente” (1995: 108).

Al regresar a la relación de Eliade con sus personajes y al hablar de la continuidad de las características del temperamento de la ‘muerta’ Christina en Simina, su sobrina —“el único personaje verdaderamente fantástico”, según Eliade (1997: 315)—, el autor dictamina con claridad:

No se trata de una precocidad, sino de una condición totalmente anormal, engendrada por la corrupción resultante de la negación de las leyes de la Naturaleza. Era consciente del horror de este personaje, pero era eso justamente lo que yo querría mostrar: que toda desviación con respecto a la Naturaleza [...] se vuelve una fuente de corrupción (1997: 316).

Eliade propone, en tanto solución a tal desviación, la creación de un universo “irracional, pero concreto” (1997: 312), oxímoron que podría liberar la prosa fantástica de la ‘prueba de la verdad’ para asegurar la autonomía de este ‘otro’ mundo.

Este ‘irracional concreto’, materia prima de *La señorita Christina* y de *Aura*, activa la economía épica de tal manera que lo sobrenatural es vivido por los personajes con normalidad, tanto en el orden de la realidad común como en el espacio de lo onírico:

—¿Por qué la llamas “señorita Christina”? preguntó enojado Egor. Hasta ahora la llamabas “tía”, porque realmente es tu tía.

—Ella me pidió llamarla así, “señorita”, no llamarla más “tía”, para no envejecerla [...]

—¿Cuándo te pidió? preguntó él nuevamente.

¿Cómo te lo puede pedir alguien que murió hace casi treinta años?

[...]

—Me lo pidió anoche, en el sueño (Eliade, 2006: 53).

A pesar de que Eliade intentó crear un mundo independiente de la tradición folclórica, no pudo eludir el motivo del fantasma: la realidad se vuelve perceptible gracias al impacto del espectro de Christina sobre los vivos. Los huéspedes de la familia Moscu —el arqueólogo Nazarie y el pintor Egor—, lo perciben debido al terror-atracción que generan en ellos las apariciones de Christina, asesinada treinta años atrás en la hacienda de los Moscu durante una revuelta campesina; el pacto del fantasma con Simina, su sobrina y continuadora en el mundo de los vivos; así como la certidumbre



*Búsqueda* (2015). Fotografía: Celene Salgado-Miranda.

de la permanencia de la fallecida que comparten su hermana —la señora Moscu— y Sanda, su sobrina mayor —enamorada de Egor (quien morirá en el mismo instante en que asesine al fantasma ‘vivo’ de Christina)—.

El texto no expone lo real-irreal como dilema, sino como conflicto. El contacto entre los dos mundos es permanente y se vuelve general al instaurar una estrategia de terror. Al interior de este conflicto, Nazarie y Egor se ven presos del miedo y de una innegable atracción que ceden el lugar a toda lógica en presencia de pruebas materiales: el guante negro de Christina que queda sobre la mesita, cerca de su cama, después de su primer encuentro con Egor, y la persistencia del perfume de violetas (intertexto que nutre el diálogo con *Aura*), que anuncia y asegura su presencia:

Sacó lentamente uno de sus guantes y lo aventó por encima de la cabeza de Egor, sobre la mesita de al lado. Ahora el olor a violetas era más fuerte [...] De repente sintió una mano caliente que acariciaba su mejilla [...]

—No te espantes, amor mío, susurró Christina. No te haré nada. *A ti* no te haré nada. Sólo te amaré (Eliade, 2006: 65).

La mirada inquisidora —desdeñosa, pero insistente— de Christina, que irrumpe desde el cuadro que cubre la pared de ‘su’ alcoba; el sonido de su vestido de tafeta (verde, ¿como el de *Aura*?) que llena la habitación; “sus pasos de mujer, blandos pero vivos, emocionados” (Eliade, 2006: 64), convencen a Egor de la presencia irremediable de Christina:

En este instante, Egor despertó bruscamente. Recordaba con extrema minuciosidad cada detalle del sueño [...] De repente observó, cerca de él, el guante negro de la señorita Christina [...] sintió su mano en la frente; se sorprendió al tocarse [...] no estaba durmiendo; no estaba soñando [...] vio, a dos pasos de él, parada, inmóvil, la silueta bien conocida de la señorita

Christina... le sonreía envolviéndolo en el perfume de violetas

[...]

La señorita Christina, mirándolo a los ojos, como para convencerlo de su presencia concreta, pasó junto a él y tomó su guante [...] Nuevamente el brazo desnudo, el olor a violetas (Eliade, 2006: 66-67).

Al mirar de cerca el correr narrativo de los dos relatos es imposible dejar de advertir la presencia de cierta técnica de corte ekfrástico, la cual, al permitir que irrumpa la narrativización de una imagen en el discurso (el retrato tamaño real de Christina o las fotografías del general Llorente en el relato de Fuentes), asegura la interacción, la relación intertextual de la pintura y la fotografía con la escritura poético-literaria. La imagen narrativizada introduce una ruptura en el relato por el uso de otro código —lo pictórico, lo fotográfico—, que explicaría la naturaleza híbrida de los dos textos-imágenes.

La pintura y las fotografías funcionan como una suerte de metatextos, historias cuyos orígenes se encuentran al interior del relato base, pero que se articulan alrededor de opciones semánticas opuestas. Así, el retrato de Christina, pintado treinta años atrás por Mirea (intertexto pictórico referente al pintor rumano Ioan Mirea), reviste a la muerta de signos vitales que le permitirán entrar y tomar control del presente:

Egor se había mantenido lejos del retrato [...]

Había mucha nostalgia y mucho dolor en los ojos de la señorita Christina. En vano le sonreía, en vano apretaba con sus manos el parasol azul y levantaba, en una actitud traviesa, una ceja, como si lo hubiera invitado a burlarse, él también, de su sombrero [...]

Los ojos de la señorita Christina brillaron con astucia [...] había seguido todos sus movimientos. Egor leía bien su mirada; lo había visto cuando había descubierto su cama y no se sonrojó (Eliade, 2006: 47).



Pensamiento (2014). Fotografía: Celene Salgado-Miranda.

Christina, cuyo retrato es de tamaño natural, establece una relación vital con Egor. El deseo los acerca, los integra en una realidad que parece homogénea, de los dos. Egor logra diferenciar la sensación de cierto bienestar que le ocasiona el acercamiento al cuadro, del terror que le había provocado una noche antes el fantasma de Christina:

Al principio le pareció haber visto nuevamente el fantasma de la noche anterior, aquel rostro transparente que se había acercado a los hombros de la señora Moscu. El terror lo había paralizado [...]

Pero no era el mismo fantasma. Un enorme parecido, cierto, la señorita Christina se parece mucho a la señora Moscu, también a Simina. Pero puedes mirar su rostro (el del cuadro, n. n.) tranquilamente [...] Le pareció, entonces, ver nuevamente al fantasma. Sólo le pareció; la *otra* provocaba terror, el cuadro no (Eliade, 2006: 47).

El retrato de Christina deviene el órgano vital del fantasma, el instrumento que le había permitido invadir y permanecer en la existencia de los vivos. Pero

Detalle de *Morada* (2014). Fotografía: Celene Salgado-Miranda.



será también el lugar de una transgresión. Egor lo sabe y actúa en consecuencia al final del relato, en un ritual que reconstruye la identidad de vampiro de la mujer:

toma el hacha [...] y se acerca al cuadro. Levanta el brazo y lo dirige hacia la garganta envuelta en encajes de la señorita Christina. Le parece que sus ojos brillan, su seno palpita [...] En un instante, levanta nuevamente el hacha y deshace la cara resplandeciente de Christina.

[...]

Escuchó, como en un sueño, los gritos de Simina [...] empujó con las últimas fuerzas [...] más profundo, más lejos, hasta su corazón, hasta el corazón de su vida embrujada [...] nuevamente olía a violetas (Eliade, 2006: 148, 155).

De igual modo, en la obra de Fuentes la capacidad de mantener con cierta intensidad la vida, o mejor dicho, de no permitir que la existencia fluya según su cauce natural, también la encontramos en las fotos de Consuelo-Aura y de Llorente-Felipe. El deseo sigue siendo el detonante que activa el espacio imaginario en el cual los signos se cruzan, pierden la coherencia de una temporalidad lineal para acuñar la irrupción de otra, marcada por una evidente 'tensividad eufórica':

Y detrás de la última hoja, los retratos. El retrato de este caballero anciano, vestido de militar [...] Y la fotografía de Aura: de Aura con sus

ojos verdes, su pelo negro recogido en bucles [...] Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es [...] eres tú.

[...]

tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú (Fuentes, 1984: 58).

Lo visual y lo olfativo se vuelven cómplices de esta 'inversión de signos' (al decir de Noé Jitrik) que desplaza a la muerte en favor de la vida. En el relato de Eliade el perfume de violetas identifica la presencia terrenal de Christina. La sella, pero también marca cierto pacto de autenticidad que transforma a Egor no sólo en un receptor e instrumento del deseo de la muerta, quien quiere regresar al mundo de los vivos, sino en un sujeto deseante:

¿Cuándo se había acercado Christina? ¿Cómo se había acercado tanto a la cama? Le estaba sonriendo. Lo miraba como antes —en el sueño— sonriéndole. La luz de su mirada parecía venir desde el interior [...] ya no era un sueño. Egor sentía con claridad aquel cuerpo irreal, moviéndose en el espacio, empujando el aire, calentándolo [...] (2006: 94).

En un recorrido intertextual vemos las violetas, ‘flores del deseo’, como diría Ana Clavel, adornando también el cabello de Aura en una escena de poderoso impacto sensual marcada por el simbolismo cromático que hace que la comunión erótica convierta la carga mística en representaciones concretas de espacios, tiempos, actores, vehículos significantes de otros significados:

Tú sientes el agua tibia que baña tus plantas, las alivia, mientras ella te lava con una tela gruesa, dirige miradas furtivas al Cristo de madera negra, se aparta por fin de tus pies, te toma de la mano, se prende unos capullos de violeta al pelo suelto, te toma entre los brazos y canturrea esa melodía, ese vals que tú bailas con ella [...] girando al ritmo lentísimo, solemne, que ella te impone, ajeno a los movimientos ligeros de sus manos, que te desabotonan la camisa, te acarician el pecho, buscan tu espalda, se clavan en ella (Fuentes, 1984: 48).

A pesar del carácter inefable de estas pruebas es evidente que lo fantástico surge por la certidumbre de que el mundo de los vivos y el de los muertos coexisten (Alexandrescu, 1965). O, así como lo propondría Noé Jitrik, resulta de la inversión de los signos. La ‘vitalidad’ de Christina se vuelve ‘real’, simultáneamente con la disminución del vigor de Sanda, su sobrina, y del mismo Egor, mientras que la pequeña Simina, hermana menor de Sanda y “prolongación de Christina en el mundo de los vivos”, según el mismo Eliade (1997: 318), mantiene el vínculo entre los dos mundos; su ‘comunicación’ con Christina es tal que la frontera entre muerte y vida se desvanece y mediante una repetición de signos Simina es Christina, así como Aura es Consuelo:

la señora Consuelo que te sonrío, cabeceando, que te sonrío junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo con la vieja: las dos te sonrío, te agradecen. Recostado, sin voluntad,

piensas que la vieja ha estado todo el tiempo en la recámara; recuerdas sus movimientos, su voz, su danza, por más que te digas que no ha estado allí (Fuentes, 1984: 50).

El juego con el tiempo y su materialización en los signos vitales marcan a las mujeres de las historias de Eliade y Fuentes. La encarnación de la joven Aura concede a Consuelo la movilidad y le permite trascender la frontera entre la vida y la muerte; será ella también la mujer vampiro que logra alterar el equilibrio del tiempo y devorar la vida de Aura=juventud en un gesto desesperado, sellado por la dinámica del eterno retorno: “Ella puede regresar en cualquier momento [...] Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar” (Fuentes, 1984: 52).

Christina y Aura, Eliade y Fuentes, tan distantes en tiempo y espacio, se citan, convocados en este ‘otro’ mundo habitado por voces propias y ajenas, cuna amorosa de otros textos que se leen y re/escriben.

## REFERENCIAS

- Alexandrescu, Sorin (1969), en Mircea Eliade, *La tiganci si alte povestiri*, Bucarest, Editura Pentru Literatura.
- Barthes, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, París, Seuil.
- Eliade, Mircea (1997), *Memorii I*, Bucarest, Humanitas.
- Eliade, Mircea (2006), *Domisoara Christina / Sarpele*, Bucarest, Editura CARTEX 2000.
- Fuentes, Carlos (1984), *Aura*, México, Ediciones Era.
- Fuentes, Carlos (1995), “Cronología personal”, en Julio Ortega (coord.), *Retrato de Carlos Fuentes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, pp. 104-114.
- Kristeva, Julia (1969), *Seméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.

MIHAELA COMSA. Es profesora-investigadora de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México, donde funge como líder del Cuerpo Académico Lingüística y Poética. Licenciada en Letras Francesas por la Universidad de Rumanía, Rumanía; maestra en Estudios Literarios por la UAEM y doctora en Filología (por la Universidad de Bucarest, Rumanía). Ha publicado artículos sobre teoría literaria, narratología, semiótica y narrativa. Publicó el libro *Un acercamiento a Nerval*. Participa en el Seminario Permanente de Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, y es catedrática invitada del Centro de Estudios Superiores del Instituto Universitario México Americano de Monterrey, México.