

**AHÍ DONDE NO ESTÁS**  
**UNA REFLEXIÓN SOBRE EL NARRADOR EN *AURA*,**  
**DE CARLOS FUENTES**

Araceli Alemán\*

**NOTA DEL EDITOR**

Trabajo presentado en la cátedra de Seminario de Gramática a cargo de la Dra. Mabel Giammatteo.

**Resumen:** El narrador en segunda persona y el relato en presente de *Aura*, la *nouvelle* de Carlos Fuentes (1999), propician la convergencia entre narratología y lingüística. La narración, que es conjuro de una bruja, revela una cualidad performativa. Los niveles narrativos se disuelven ante estas «palabras que hacen», lo que abre el texto a muchas preguntas, incluida aquella sobre los límites de la literatura.

**Palabras Clave:** Carlos Fuentes; Segunda Persona; Enunciados Performativos; Tiempo; Ausencia; Lingüística.

**Abstract:** *The second-person narrator and the present tense in Carlos Fuentes' nouvelle Aura (1999), favor the convergence of narratology and linguistics. A narration that is a witch's spell reveals a performative quality. Narrative levels dissolve upon «words that do things», which opens the text to several questions, included that of the limits of literature itself.*

**Keywords:** *Carlos Fuentes; Second Person; Performative Utterances; Time; Absence; Linguistics.*

---

\* Alumna de cuarto año de la Licenciatura en Letras. Universidad del Salvador. Correo electrónico: aracelia-le@gmail.com

Fecha de recepción: 10-10-2016. Fecha de aceptación: 28-10-2016.

Gramma, XXVII, 57(2016), pp. 201-218.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161.

*El amor es monológico, maniaco;  
el texto es heterológico, perverso.*

ROLAND BARTHES, *Fragmentos de un discurso amoroso*

### INTRODUCCIÓN

El pretérito perfecto simple, junto con la tercera persona, en la novela, constituyen o, más bien, constituyeron la imagen de un orden social determinado, «uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra» (Barthes, 2011, p. 30). Esta máscara visible, artificio explícito de la creación literaria, permitía tanto marcar como decodificar el hecho novelístico.

*Aura*, la afamada *nouvelle*<sup>1</sup> de Carlos Fuentes (1999), resultó uno de los frutos más peculiares y antiburgueses que dio el *Boom* latinoamericano. Su narrador en segunda persona y su penetrante uso del tiempo presente producen una tensión enigmática y efectiva<sup>2</sup>. Acercan el discurso de la novela al del habla y desdibujan las fronteras entre los niveles narrativos. Desconcertados, pero movidos por la voz narrativa de *Aura*, nos preguntaremos acerca de su relación con la acción, ¿la acompaña?, ¿la relata?, ¿la describe?... ¿o es que tiene otra clase de fuerza? ¿Quién habla y a quién se dirige? Y, después de todo, ¿podemos atribuir una única referencia para las instancias narrativas?

Nos proponemos estudiar la modalidad narrativa, en principio, a partir de la teoría de la enunciación de Émile Benveniste junto con la teoría de los actos de habla del filósofo británico John Langshaw Austin. Pretendemos, por tanto, aplicar conceptos de lingüística dentro del marco de una pragmática literaria. Sin perder de vista la especificidad de la obra literaria, los estudios narratológicos de Gérard Genette serán nuestra referencia general. Además, la *iterabilidad* elaborada en los términos de Jacques Derrida oficiará como eslabón entre ambas disciplinas. A su vez, nos ocuparemos de la *cronotopía* asociada a la *heterotopía* y *heterocronía*, que asume el relato a causa de su carácter especular, y las resonancias del discurso amoroso que subyacen en la obra. Mijaíl Bajtín, Michel Foucault y Roland Barthes serán en esto nuestras fuentes principales. Para terminar, pretendemos formular algunos interrogantes respecto de la *americanidad* que las operaciones con el tiempo entrañan.

---

1. Una parte de la crítica también ha clasificado genéricamente *Aura* como cuento fantástico.

2. Carlos Fuentes ya había experimentado con la segunda persona en algunos capítulos de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), lo que le valió severas críticas y hasta acusaciones de plagio por la novela *Under the Volcano*, de Malcolm Lowry (Ynduráin, 1969). También empleó un narrador en segunda persona en *Cambio de piel*. En este trabajo, nos abocaremos únicamente al narrador de *Aura*.

### LA ENUNCIACIÓN ABISMADA<sup>3</sup>

El historiador Felipe Montero lee un aviso clasificado que parece hecho a su medida: «solo falta tu nombre» (Fuentes, 1999, p. 11). Todas sus acciones a partir de entonces parecen *dictadas* por una narración en segunda persona, que lo conduce a la casa de la viuda Consuelo y a enamorarse de su sobrina Aura con el sino de lo inevitable. Procurará liberar a Aura de lo que cree es una cárcel en que Consuelo la aprisiona. Pero, al tiempo que ordena las memorias del difunto esposo de Consuelo, se sumerge él en un tiempo y un espacio del que no puede salir.

Aunque pueda resultar evidente a esta altura la distinción entre autor y narrador, el concepto fue formalizado recién en la segunda mitad del siglo xx. Uno de los aportes más destacados en este sentido fue el de Roland Barthes (1966/1970), cuya fórmula aparece resumida en la «Introducción al análisis estructural de los relatos», en *Communications 8*: «quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe» (p. 34). En 1968, llega a decretar «La muerte del autor» y lo propio hace Michel Foucault (1969) en *¿Qué es un autor?* El filósofo define en esta conferencia la marca del escritor como la «singularidad de su ausencia», pues tiene que borrarse, representar el papel de muerto.

Sostenida en *Aura* de principio a fin, la narración en segunda persona no involucra al lector (ni al autor) directamente, pero pareciera *como si*. Analizaremos cómo este simulacro multiplica la referencia para las marcas de subjetividad presentes en el texto: pronombres personales, adverbios de tiempo y de lugar, desinencias verbales, etcétera.

### CUANDO TÚ SIGNIFICA YO

Émile Benveniste (2004) desmontó la tradicional clasificación de las personas gramaticales (primera, segunda y tercera) para señalar que solo la primera y la segunda poseen marca de persona, mientras que la tercera es la *no-persona* o *persona objetiva*. A su vez, señaló el carácter esencialmente complementario de las dos personas del coloquio:

La conciencia de sí no es posible más que si se experimenta por contraste. No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*. Es esta condición de diálogo la que es constitutiva de la persona, pues implica una reciprocidad que me torne *tú* en la alocución de aquel que por su lado se designa *yo* (Benveniste, 2004, p. 181).

El relato en ubicua segunda persona produce un efecto singular en la lectura porque violenta las fronteras de lo textual, atrayendo al lector hacia el mundo diegético. Sin

---

3. Empleamos el término *abismar* en relación con el análisis de la *mise en abyme* realizado por André Gide y Gérard Genette, particularmente con relación al valor esencial de recursividad que tal operación entraña.

embargo, el alocutor, es decir, el *tú* de la narración, es claramente identificable en el personaje de Felipe Montero (y, como veremos, por extensión, en el muerto general Llorente). Como consecuencia, apelado por la forma pero distanciada por su condición de lector de carne y hueso, este queda suspendido en un limbo de indeterminación.

Puesto que no hay yo sin tú, la ubicuidad de este solo destaca la ausencia del primero. Hay un yo que no se pronuncia en primera persona; solo manifiesta su calidad de yo indirectamente, afirmando una segunda persona. El movimiento es paradójico: el yo aparece ocultándose.

La densidad simbólica de la obra ofrece abundantes indicios respecto de la identidad de esa primera persona no manifiesta, que han sido interpretados de modo heterogéneo por la crítica. Mientras que algunos oyen la voz de Aura, otros han oído al propio Felipe Montero, un oráculo, a Llorente y también a su viuda. Todas estas interpretaciones tienen asidero en el texto, por lo que cabe más bien interpretar una multivocidad no excluyente. Seguiremos, en líneas generales, a Santiago Rojas (1980), quien definió el mundo de personajes de la *nouvelle* como una dimensión solitaria e interior de uno de ellos:

Una admirable historia de amor, sublime y macabra, que se desarrolla y centra en la interioridad de un solo personaje: la enloquecida doña Consuelo, viuda de Llorente [...]. Por una parte, ella crea en su imaginación a Felipe, pero acto seguido se distancia de él, otorgándole una aparente independencia y dotándole de características que, aunque propicias al fin por ella anhelado, poseen a la vez un admirable y vívido tono realista. La autonomía de Felipe, aunque ilusoria, es absolutamente necesaria en el plan urdido por la anciana (pp. 4-5).

La posición de Rojas estaría justificada desde los primeros umbrales del texto, donde el epígrafe del historiador Jules Michelet reza:

El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación [...]. Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer (Fuentes, 1999, p. 9).

Pero hay, además, varios elementos lingüísticos que avalan la tesis de Rojas y permiten profundizar sus conclusiones.

En principio, el análisis de las formas pronominales resulta de particular interés para estudiar las relaciones multidireccionales entre Consuelo, Aura, Montero y Llorente. Esta clase de palabras posee un valor definido en la relación con los nombres

propios y un valor deíctico, que designa a los participantes del discurso, concentrando significados que «dependen de la localización tempoespacial de los interlocutores» (RAE, 2009, p. 1268). Por citar solo uno de los muchos pasajes en los que se explota esta bivalencia:

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*.

Pegas esas fotografías a *tus* ojos, las levantas hacia el tragaluz: 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, 1999, p. 57; el destacado es nuestro).

En una lectura de la obra a cargo de Carlos Fuentes que circula en Internet, él asume las voces de Consuelo, Montero y el general Llorente; no así la de Aura, cuyos diálogos son leídos por la voz de una mujer. Aura aparece, en consecuencia, separada del resto de los personajes. No obstante, intuimos —y el propio autor lo ha declarado— que Aura y Consuelo son, en realidad, una. ¿Cómo explicar, entonces, que constituyan dos instancias discursivas distintas?

La investigación de Felipe Montero revela que Consuelo ha creado o convocado a Aura en un acto —según el general, mefistofélico— anterior al tiempo de esta narración, lo que habilita a imaginar un relato semejante en el que el *tú* de la narración fuera Aura. Se comprende así que el hecho de que el narrador en nuestro relato se refiera a Aura en tercera persona representa el grado superior de autonomía alcanzado por el doble joven de Consuelo, en contraste con la *intimidad discursiva* entre el narrador y Montero. «Intimidad discursiva» no equivale a «identidad discursiva», puesto que no los funde en la misma persona gramatical.

Si, tal como establecimos junto con Rojas (1980), la historia es atribuible a la anciana bruja, bien podríamos adjudicarle el yo de la narración. Sin embargo, la persona gramatical no lo refleja. Consuelo aparece objetivada en una tercera persona, como si en el momento en que se produce la transustanciación, esta se escindiera de sí misma para plegarse a Montero o a una parte de él, a esa «imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo» (Barthes, 1993, p. 32). Esta intimidad discursiva entre Consuelo y Montero se mantiene hasta el final de la *nouvelle*, en el que anhelan juntos el regreso de Aura.

En cuanto a las pronombres demostrativos, predominan las formas de segunda persona *ese, esos, eso, esa, esas* por sobre las de primera *este, estos, esto, esta, estas*. Tal como se expone en la *Gramática de la Lengua Española* (RAE, 2009), a diferencia del sistema latino, la opción entre una forma y otra no implica únicamente la cercanía física de los interlocutores, sino también una percepción o valoración del hablante, un «grado

de implicación, solidaridad o empatía que de manera indirecta se quiere transmitir» (p. 1282). Esta distancia tanto física como figurada, que se achica y se ensancha, está representada, además, a través de la abundante presencia de verbos de movimiento, como *alejarse*, *regresar*, *acercarse*, *avanzar*, *ir*, *venir*. Forman también construcciones locativas del estilo de «Entras siempre detrás de ella» (Fuentes, 1999, p. 23), «Tú tomas el lugar de Aura» (Fuentes, 1999, p. 25), «la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas» (Fuentes, 1999, p. 42). Retomaremos en los apartados subsiguientes la dirección exacta que señalan estos movimientos; baste registrar por el momento su valor déictico en tanto no indican la posición de las entidades involucradas respecto de un espacio objetivo, sino una posición relativa a la de las demás entidades.

### YO CONJURO

*How to Do Things with Words* (1962/1975) recoge las lecciones dictadas por el filósofo del lenguaje J. L. Austin en las universidades de Oxford (1951-1954) y Harvard (1955). Allí se distingue una clase particular de enunciados que escapa a los valores de verdad y falsedad: no describen la acción (no dicen lo que estoy haciendo), sino que la llevan a cabo por y en sí mismos. De ahí, la denominación de *performativos* o *realizativos* en oposición a los *constatativos*.

Austin describe que los enunciados *performativos* son *explícitos* cuando expresan de manera indubitable que no solo dicen algo sino que lo hacen, a la manera de «te bautizo», «te apuesto», «los declaro marido y mujer», etc. Formalmente, se expresan en primera persona, en tiempo presente del modo indicativo. Reconoce también la posibilidad de *performativos implícitos*, es decir, enunciados que no expresan el verbo performativo abiertamente, pero que, empleados en determinadas circunstancias y con las intenciones apropiadas, producen el mismo efecto y se alejan de igual manera del binomio verdad-falsedad que los explícitos.

La teoría de los actos de habla de Austin nos permite desentrañar aquel paradójico modo de ocultación del yo en el relato. Una performatividad implícita atraviesa la narración de *Aura*: «Lees ese anuncio [...]. Recoges tu portafolio y dejas la propina [...]. Cierras el zaguán detrás de ti [...]. Desciendes contando los peldaños» (Fuentes, 1999, pp. 11, 14 y 22); y, de modo más elíptico, «Trece. Derecha. Veintidós» (Fuentes, 1999, pp. 14). La calidad de hacer de estas palabras es plausible a partir de un predicado implícito, cuyo sujeto, en este caso, es una bruja. Puesto que las brujas hacen con palabras, tal predicado podría ser «yo [Consuelo] conjuro». Pronunciar una fórmula mágica es hacer un conjuro, la acción es concomitante a la palabra. Y también son pertinentes otras acepciones relacionadas del verbo: 'Incepar, invocar la presencia de los espíritus' y 'Ligarse con alguien, mediante juramento, para algún fin' (DRAE, 2014).

Las palabras del conjuro crean entidades por medio de la alianza con otras, disuelven para engendrar otra cosa.

El segundo elemento que habíamos destacado del relato en *Aura* era el tiempo presente. Este tiempo gramatical tiene un valor deíctico análogo al de las personas del coloquio, en tanto señala el momento de habla. El uso del presente en los relatos recibe el nombre de *presente histórico* porque implica una dislocación del tiempo: el hablante crea una deixis ficticia al posicionarse en el pasado y relatar hechos sucedidos como si estuvieran teniendo lugar en el momento de habla.

Sin embargo, el tiempo presente del indicativo en *Aura* (Fuentes, 1999) expresa un valor modal más bien cercano al imperativo. El uso efectivo del imperativo tendría, sin embargo, un efecto muy distinto para la narración. Esencialmente, nos privaría de conocer con certeza el efecto de la orden. Reformulando el pasaje anterior: «Lee (tú) ese anuncio... Recoge (tú) tu portafolio y deja (tú) la propina... Cierra (tú) la puerta detrás de ti... Desciende (tú) contando los peldaños...». Entenderíamos que el efecto que busca la orden es que se realizaran tales acciones, pero no podríamos prever su concreción por la sola formulación de la orden. El tiempo presente, en contraste, sugiere que la acción estaría próxima o se estaría llevando a cabo al tiempo que se la nombra (porque se la nombra), y lo hace, además, con una cierta sutileza y cadencia, afines a la noción de conjuro. También el uso del futuro simple, como en «Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente...» (Fuentes, 1999, p. 12), reviste un imperativo particular, una orden incontestable precisamente porque no se impone como tal. Un conjuro es efectivo si no se manifiesta abiertamente como imposición, sino como una voz que se escucha como propia, suspendiendo la voluntad.

Es la musicalidad del texto lo que viene a reforzar la idea de que la narración es un conjuro: «Escuchas el *golpe* sobre la puerta, la *campana* detrás del *golpe*, la *campana* de la cena» (Fuentes, 1999, p. 43; el destacado es nuestro). O, también, «esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la *miras*, *miras* la portada de vides caprichosas, bajas la *mirada* al zaguán despintado y descubres 815, antes 69» (Fuentes, 1999, p. 13; el destacado es nuestro); «Y la señora Consuelo *te espera*: *ella* te lo advirtió: *te espera* después de la cena... [...]. Empujas la puerta: *ella te espera*» (Fuentes, 1999, p. 25; el destacado es nuestro)<sup>4</sup>. Igual de sugestivo resulta el ritmo anhelante marcado por la frecuencia de signos de puntuación, en general, comas:

4. Tal como ejemplifican estas citas, son abundantes y variadas las figuras que toma la *reditio* a lo largo de la obra; aquí vemos de manera combinada: repetición por derivación, epanalepsis (repetición al principio y al final de una misma frase o proposición: /X ... X/), epanadiplosis (repetición en dos proposiciones correlativas, cuando la segunda termina con la misma expresión que con la que comienza la primera: X... / ... X), prosapódosis (repetición con carácter parentético), y anadiplosis (repetición al principio de una frase o proposición de una expresión que aparece también en la precedente, generalmente al final: ... X / X... ) (Beristáin, 1995). Más adelante analizaremos la repetición semántica y la función que cumple.

Las fechas se te confundirán, porque ya la señora está hablando, con ese murmullo agudo, leve, ese chirreo de pájaro; le está hablando a Aura y tú escuchas, atento a la comida, esa enumeración plana de quejas, dolores, sospechas de enfermedades, más quejas sobre el precio de las medicinas, la humedad de la casa (Fuentes, 1999, p. 33).

Por último, hay un uso de los espacios en blanco (Fuentes, 1999, pp. 42-43) que aleja a la *nouvelle* de una prosa llana e introduce breves suspensiones de sentido.

En los términos de Austin (1955), el relato se acerca a la acción a través de tres instancias. Esa melodiosa apelación de la voz narrativa al personaje de Montero constituye el *acto locutivo*. El conjuro tiene una *fuera* singular derivada de la intención (*acto ilocutivo*) de quien lo profiere, una bruja, y tiene como efecto (*acto perlocutivo*), en definitiva, la diégesis de los personajes.

Esta explicación no es incompatible con las otras posibles referencias que habíamos esbozado para el narrador. Resulta aun plausible que Felipe se esté relatando a sí mismo sus movimientos en el mismo momento en que los lleva a cabo: la segunda persona sería una persona *facta*, atribuible al yo. Su narración sería un eco, un asentimiento irreflexivo hipnotizado por la música del conjuro, que aun existiría implícitamente: «pero esa palabra —volverá— vuelves a escucharla como si la anciana la estuviera pronunciando en ese momento» (Fuentes, 1999, p. 18). Y, además, podría ser que, siendo Felipe el doble joven de Llorente, sea este quien le dicta desde el futuro sus movimientos, porque ya los conoce, ya los hizo. En este caso, el eco del conjuro saldría a la superficie del texto a través de las palabras de Llorente. Y hasta cabe pensar en una recursividad indetenible: Consuelo conjura que Llorente conjura que Consuelo conjura... y así, *ad infinitum*, a Felipe. Por último, cabe considerar la posibilidad de que se trate de un oráculo recibido y vocalizado por la bruja Consuelo. Así se sumaría otro nivel enunciativo —el más lejano— posible e implícito.

## LA FUGA EN EL ESPEJO

*A second person —the other person— in the mirror  
is not born in the mirror: she comes from the light.*

CARLOS FUENTES

El conjuro que nombra y, en el acto de nombrar, crea a Felipe, intenta reponer una ausencia. Es un discurso de amor y también es un discurso de la muerte<sup>5</sup>, en tanto

5. Recordemos una vez más el epígrafe de Michelet, «[La mujer] Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinito del deseo y de la imaginación...» (Fuentes, 1999, p. 9).



que la magia de Consuelo busca restituir a su difunto esposo. En términos de Barthes (1993), se trata de una escenificación lingüística que pretende anular la muerte y, por lo tanto, subvertir el tiempo:

Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos; el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti) [...]. La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje [...]. La ausencia se convierte en práctica activa, en un ajeteo (que me impide hacer cualquier cosa); en él se crea una ficción de múltiples funciones (dudas, reproches, deseos, melancolías) (pp. 35-36).

Se comprende así la superposición imperfecta entre Montero y Llorente: dirigiditas solo secundariamente al joven historiador; las palabras del conjuro son, en realidad, palabras sin destino. Dirigirse a un muerto prefigura una derrota esencial, que es la de recibir una respuesta. Chocan con los límites interiores y mudos de un sí mismo «vacío y colmado por el nombre de la ausencia, el lugar donde toda identidad se enrarece» (Derrida, 1995).

El discurso de Consuelo confronta entidades en indisociable pero jerárquica relación: la polaridad de las personas en la alocución «no significa igualdad ni simetría: «ego» tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a *tú...*» (Benveniste, 2004, p. 181). El contexto deíctico es siempre egocéntrico, el eje es el yo-aquí-ahora. El marcado desplazamiento hacia el *tú* expresa un desdoblamiento incompleto del sí mismo, que abraza la alteridad en la dimensión más íntima. Configura un narcisismo, descrito por Otto Rank (1982) como «un problema humano universal: el de la relación del yo con el yo» (p. 16). Este contrapunto entre el yo y un no-yo interiorizado establece un dinamismo que incumbe, además, a otras entidades. ¿Qué se muestra y qué escapa a la imagen espejada del yo?

### ¿CUÁNDO ES EL TIEMPO DE LA AUSENCIA?

Puesto que Aura es el doble joven de Consuelo y Felipe es el doble joven de Llorente, existe una incompatibilidad espaciotemporal en que Consuelo interactúe en el mundo diegético con Felipe. Solo Aura y Felipe deberían interactuar en un plano, mientras que, en otro, Consuelo se ve imposibilitada a hacerlo con su marido *ausente*. Las relaciones entre este cuadrilátero, cuyas coordenadas los pronombres trazan, consi-

proyectar en la sucesión del lenguaje una simultaneidad que es producto no de uno sino de dos desdoblamientos del yo: Consuelo-Aura y Consuelo-Felipe. Consuelo se da en cuerpo y palabra para restablecer su pareja original con Llorente.

Carlos Fuentes declaraba en una entrevista para *Vanguardia* (2012) acerca de la resiliencia del tiempo y, en particular, la primacía del presente: «es el lugar donde se dan cita los tiempos, el pasado ocurre ahora y el futuro también. Eso hay que entenderlo, si no, no se entiende la literatura [...]. El tiempo es el que creamos nosotros, el tiempo es siempre presente».

Las acciones, el tiempo de Felipe —como el de todos— se mueve hacia el futuro. Pero, a la vez, su tarea de historiador lo lleva al pasado de Llorente, que es también, paradójicamente, su futuro, es decir, su vejez. Esto significa: un pasado olvidado y un futuro que, todavía joven, no ha vivido, pero existe escrito en las memorias del general. Es posible rastrear esta operación de repliegue en ciertos elementos lingüísticos, fundamentalmente el aspecto léxico<sup>6</sup> de los verbos con el prefijo indicador de reiteración o ‘volver hacia atrás’ *re-* (*recordar, repetir, renacer, regresar, releer, revisar*) o cuya raíz remite a la misma noción (*volver, imitar, revisar*). La isotopía resulta patente también en el sistema nominal y otras construcciones prepositivas (*eco, espejo, otra vez, círculo, de nuevo*)<sup>7</sup>.

La anagnórisis de Felipe a partir de una fotografía, cuando descubre que él es Llorente, manifiesta la aporía de que este episodio no figure en las memorias del general. O, en otros términos, ¿a qué tiempo regresa Llorente en la forma de Felipe? ¿Es que Consuelo crea un tiempo fuera del tiempo, anterior pero en una suerte de dimensión paralela? El propio historiador se rinde finalmente ante este nuevo tiempo:

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad, insultante, mortal, que ningún reloj puede medir (Fuentes, 1999, p. 57).

La intrincada cronología, puesta en juego por medio de los diversos recursos gramaticales que analizamos, obtura la referencia unívoca y transparente para el tiempo de

6. Mientras que el tiempo gramatical ubica los sucesos en relación con un eje externo (el momento de habla u otras situaciones), el aspecto da cuenta de su organización interna: la duración, frecuencia, puntualidad, terminación, etc. El español lo expresa gramaticalmente a través de las desinencias de perfecto e imperfecto, pero, además, a través de varios otros recursos, como los semánticos, las perífrasis verbales y los complementos, por lo que resulta una categoría composicional (Kovacci, 1990 y 1992; Lyons, 1997).

7. Estas son las figuras de la *reditio* en la significación, que habíamos adelantado.

la historia<sup>8</sup>. Por un lado, el presente del indicativo resulta pertinente como tiempo base del relato por su carácter neutral; como elemento *no marcado* del sistema de tiempos (Kovacci, 1990 y 1992), puede reemplazar a los otros subsistemas e imbuirse de nuevos y complejos valores. Por otro lado, de acuerdo con Weinrich (1975), los tiempos gramaticales no dicen demasiado acerca del Tiempo, sino que dan una orientación lingüística en el mundo. El presente remite a una situación de habla discursiva, esto es, que concierne al hablante de modo inmediato, pudiendo exigir su acción o reacción. Los pretéritos, por el contrario, indican una situación narrativa, cuya lejanía permite cierto «relajo». De manera que el presente del relato contribuye a simular la apelación al lector de carne y hueso que señalábamos antes con respecto a la persona gramatical.

En definitiva, tal como señala Genette (1989), la complejidad de las operaciones con el tiempo tiene por efecto la manifestación de la autonomía temporal del relato. Y más aún, permite pensar, en los términos de Barthes (2009), en el lenguaje como un «ser por sí mismo», en tanto constituye él mismo su propia referencialidad.

La consideración del tiempo nos lleva inevitablemente a considerar el espacio.

### ¿DÓNDE QUEDA EL LUGAR DE LA AUSENCIA?

La casa de Consuelo se encuentra en el viejo centro de la ciudad, donde se cree que ya nadie vive. Sirve como un gran *cronotopo*<sup>9</sup> por su importancia temática, ya que opera como centro organizador de los principales acontecimientos de la *nouvelle*, y por su importancia figurativa, en tanto visibiliza el tiempo de modo especialmente concentrado y concreto en ciertos sectores del espacio (Bajtín, 1989).

*Aura* es, de algún modo, la puesta en escena de la «memoria encarnada» (Fuentes, 1999, p. 60) en el marco de la casa en la calle Donceles 815. Encierra un espacio interior o simbólico; pero, desde otro punto de vista, su límite externo con la ciudad la configura como un contraespacio o *heterotopía*, «una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización» (Foucault, 1967).

La oposición dentro-fuera se manifiesta apenas desde el comienzo, cuando Montero deja atrás el estruendoso exterior:

Antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque

---

8. Empleamos los términos en el sentido del modelo triádico de *Figuras III* (Genette, 1989): la historia es el conjunto de los hechos o acontecimientos narrados, presentados de acuerdo a un orden lógico y cronológico, y el relato es el discurso oral o escrito que materializa la historia, es decir, el texto o significativo.

9. El concepto, derivado de la teoría de la relatividad, concibe el tiempo como cuarta dimensión del espacio y se define, en sentido general, como la «conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la novela» (Bajtín, 1989, p. 237).

la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado (Fuentes, 1999, p. 13).

La casa se opone al espacio de la calle fundamentalmente a partir de su carácter silencioso, oscuro y húmedo, con lo que la idea del sepulcro y de la muerte —el cementerio mismo es una *heterotopía*— envuelve toda la trama: «Es que nos amurallaron, señor Montero. Han construido alrededor de nosotras, nos han quitado la luz. Han querido obligarme a vender. Muertas, antes. Esta casa está llena de recuerdos para nosotras» (Fuentes, 1999, p. 27).

Entrar en este espacio que invierte o impugna el espacio como categoría implica cruzar una serie de umbrales con valor ritual. La ceremonia más representativa es la danza, seguida del lavatorio de pies, que acaba en las *nuptiae sabbati*, en que «Aura se abrirá como un altar» (Fuentes, 1999, p. 47). Este es el momento en que a Felipe se le revela su propia escisión, su desdoblamiento esencial, «lo otro, lo otro sin nombre, sin marca, sin consistencia racional» (Fuentes, 1999, p. 51). No casualmente en este momento Felipe murmura el nombre de Aura tal como lo hacía en una de las escenas del principio, parado frente a un espejo (Fuentes, 1999, p. 21).

Michel Foucault (1967) ha elaborado las contradicciones que encierra el reflejo especular a partir de la noción de *utopía*,

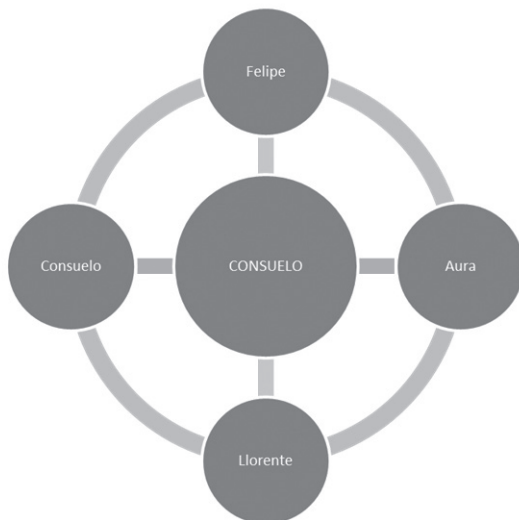
pues se trata del espacio vacío de espacio. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo tiene una existencia real, y en la que produce, en el lugar que ocupó, una especie de efecto de rechazo: como consecuencia del espejo me descubro ausente del lugar porque me contemplo allí.

Esa mirada que dirijo a mi yo virtual me permite tomar cuerpo donde estoy, comporta un efecto real. Es *heterotopía* en la medida que mirarse en el cristal (donde no estoy) me devuelve a un tiempo y a un espacio real (donde sí estoy): «resulta forzoso, para aparecer reflejado, comparecer ante ese punto virtual que está allí» (Foucault, 1967).

La metáfora del espejo nos permite completar el análisis de la red de relaciones que vincula a Aura, Felipe, el general y Consuelo. Los primeros dos son creación del conjuro de Consuelo, pero también el difunto marido —su *presencia*— es una figura que no existe fuera de la «segunda visión» (Fuentes, 1999, p. 9) de Consuelo. Desde distintos ángulos, todos estos *espejan* a Consuelo como un yo ampliado: «Aura, encerrada como

un espejo, como un ícono más de ese muro religioso, cuajado de milagros, corazones preservados, demonios y santos imaginados» (Fuentes, 1999, p. 41).

Esos reflejos son, al mismo tiempo, utópicos (no tienen lugar real) y heterotópicos (contradicen el espacio real, pero tienen una ubicación) en la medida que revelan a Consuelo en su ausencia, la muestran precisamente donde no está. Asimismo, existe un juego de reverberaciones fractales<sup>10</sup> entre Felipe y Aura, entre Felipe y Llorente, entre Llorente y Aura..., siempre con Consuelo como una presencia omnipresente aunque difusa, velada. La bruja tiene otro desdoblamiento que la constituye en su ser-personaje [Consuelo], que actúa en el tiempo de la historia, y, a la vez, en su ser-voz del conjuro [CONSUELO], que viene de otro, por lo que podríamos representarlo con un esquema simplificado:



10. Estudiando la fragmentación junto con la rugosidad, el matemático Benoit Mandelbrot acuñó el término «fractal» a partir del adjetivo latino *fractus, fracta, fractum*, en referencia a «aquello en lo que se convierte una piedra al lanzarla: piezas irregulares» (Punset, 2008). Descubrió que hay en la naturaleza numerosas formas compuestas de partes que son similares al todo, con lo que integran una «irregularidad organizada». Reconocía, sin embargo, que los fractales ya existían de manera inconsciente en el arte; en todo caso, su teoría geométrica, entre varias aplicaciones, venía aportar una herramienta para «disfrutar».

Cuando analizamos el carácter déictico de las locuciones de movimiento, habíamos sugerido que podríamos descubrir una cierta direccionalidad en los movimientos que designan. Como podemos ver ahora, señalan la *especularidad* de la deixis espacial: «Entras siempre detrás de ella»; «tu grito es el grito de Aura, delante de ti en el sueño»; «voy hacia mi [la de Consuelo] juventud, mi juventud viene hacia mí» (Fuentes, 1999, pp. 23, 43 y 46). Felipe aparece siempre *detrás* de Aura, quien es mostrada metonímicamente con relación a Consuelo, «entre la mujer y tú se extiende otra mano que toca los dedos de la anciana», o directamente superpuesta a esta, «cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo, se abrazan, sonrén, comen, hablan, entran, salen al mismo tiempo como si una imitara a la otra» (Fuentes, 1999, pp. 19 y 50-51). La *distorsión* en el espejo se deriva del doble signo del espejo: presencia y ausencia. Este juego refractario y deformante alcanza lo más profundo de la narración:

—Me he fatigado. No debería comer en la mesa. Ven, Aura, acompáñame a la recámara.

La señora tratará de retener tu atención: te mirará de frente para que tú la mires, aunque sus palabras vayan dirigidas a su sobrina. Tú debes hacer un esfuerzo para desprenderte de esa mirada [...] y fijar la tuya en Aura, que a su vez mira fijamente hacia un punto perdido y mueve en silencio los labios (Fuentes, 1999, p. 34).

En este breve pasaje, encontramos que Consuelo actúa como personaje en el nivel de Aura y Felipe, seguido inmediatamente de CONSUELO, en una función demiúrgica-narrativa, tratando de hipnotizar a Felipe con su mirada. La sutil operación de traslado de un nivel narrativo a otro constituye un caso de *metalepsis*. El término fue definido por Genette (2004) como la contaminación entre el mundo narrado y la narración, es decir, una contaminación entre niveles sintáctica y referencialmente diferenciados. La transgresión de los umbrales de la representación tiene efectos diversos según las características particulares que adopte en cada caso, pero siempre introduce al menos cierta disrupción en la ilusión mimética. En el caso de *Aura*, añade a la incomodidad derivada de la deixis de la segunda persona y el tiempo presente.

#### **ALTERIDAD + REPETICIÓN = ITERABILIDAD**

En ocasión de un congreso de filosofía llevado a cabo en 1971, Jaques Derrida expuso, en un coloquio cuyo tema era la comunicación, que la ausencia del destinatario es la propiedad fundante y específica del texto escrito. Al incorporar en su propia estructura la posibilidad de la muerte tanto del destinatario como del receptor, se libera del contexto para abrirse, gracias a esta iterabilidad esencial, a la posibilidad de ser injertado en otras cadenas y aun continuar comunicando (p. 9).

El filósofo iluminó un aspecto que nos ocupa y que Austin había dejado de lado: «Se trata justamente de la posibilidad para toda enunciación performativa (y *a priori* para cualquier otra) de ser “citada”» (Derrida, 1971, p. 16). Austin, en cambio, consideraba que la presencia de los *performativos* en un poema o una obra dramática, por ejemplo, constituía apenas un uso «parasitario» del lenguaje<sup>11</sup>.

El contexto de lo *escrito* implica necesariamente una ausencia y, además, la posibilidad de otros contextos:

Por definición, una firma escrita implica la no-presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento. Este mantenimiento general está de alguna manera inscrito, prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de firma [...]. Para que se produzca la ligadura con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproducibilidad pura de un acontecimiento puro (Derrida, 1971, p. 20).

Las memorias escritas de Llorente son atribuibles a un momento y a un individuo singular. En la lectura que hace Felipe de esas líneas, se conserva aquel momento *originario* —su valor está, en parte, en esa *originalidad*—, pero se lo reintroduce en otro momento singular, del que se deriva la otra parte de su valor comunicativo. El movimiento del historiador configura, en realidad, una suerte de espiral: de las memorias, se propone pasar en limpio «los párrafos que piensas retener, redactando de nuevo los que te parecen débiles» (Fuentes, 1999, p. 32). *Redactar* proviene del latín *redactum*, supino de *redigĕre*, ‘compilar, poner en orden’ (DRAE): Montero se propone bucear en un texto para traer el pasado no tal y como aparece en la «narración difusa» de Llorente, sino una versión por él mejorada. Esta versión, que elige qué salvar del olvido y qué no, ¿acaso sea la de Consuelo?

Desde otro punto de vista, podemos también considerar lo *escrito* a partir del contexto de enunciación real, que vincula al escritor que firma el texto y su lector. La *iterabilidad* aquí, se sobreentiende, no es exclusiva de *Aura* ni tampoco de la obra de Carlos Fuentes, aunque sí caracteriza a este autor cierto regodeo en la propiedad iterativa del texto como elemento compositivo.

El conjuro amoroso implica la absolución del tiempo concreto porque no borra la muerte, sino que la subyuga en la forma cíclica, disolviendo su poder de irreversible.

---

11. Algunos desarrollos dentro de la Pragmática Literaria, como los de Richard Ohmann (*Pragmática de la comunicación literaria*) y Mary Louise Pratt (*Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*), recusan los postulados formalistas de *literariedad* bajo el supuesto de que no existe diferencia esencial entre el lenguaje cotidiano y el literario. Nuestro propósito en este trabajo no requiere que nos detengamos en este debate.

bilidad. ¿Qué valor tiene la trasposición del conjuro a la literatura? Podemos adivinar un optimismo radical del mexicano en su labor: pareciera querer atizar el poder de la literatura para devolvernos a un tiempo sagrado y propio<sup>12</sup>.

La *nouvelle* emerge como rito de pasaje de lo profano al centro, del caos al cosmos, al incorporar un conjuro, es decir, una «creación (hecha) de palabras», en su seno y al ser ella misma recreación de la Creación del mundo, que es también un hacer con palabras (Eliade, 1959). Y no lo hace de una vez por todas, no satura, no extingue su significación, sino que ofrece la posibilidad de actualizar por fuera de la historia o, lo que es lo mismo, de abismar el presente una vez, y otra, y otra, y otra...

### CONSIDERACIONES FINALES

Aunque Carlos Fuentes en sus muchas apariciones en público sugirió ciertas interpretaciones de su propia obra, también se ocupó de aclarar que estas no eran definitivas ni totales, por lo que esperaba y reclamaba de su contraparte lectora un compromiso activo para superarlas. Es exactamente con esta libertad activa que nos hemos propuesto leer *Aura*.

Gracias a la aproximación a una pragmática literaria, pudimos estimar los ambiguos grados de presencia del autor y el lector en la obra. El análisis de los usos pronominales y del tiempo gramatical nos permitió esbozar un mapa del espacio narrativo asociado a un tiempo narrativo. Al considerar la narración como un conjuro (*palabras que hacen*), logramos delimitar niveles narrativos con actores y dinámicas propias. La metáfora del espejo nos habilitó un juego de ausencia y visibilidad que se establece entre actores y entre los distintos niveles, al punto de esfumar las fronteras entre estos. De este modo, revelamos algunos de los procedimientos que engendran fractales discursivos.

Agradablemente perturbador, el narrador en segunda persona es un recurso bastante simple en apariencia, después de todo. Esa fingida interpelación al lector conlleva, sin embargo, un riesgo enorme. De no resultar efectiva, socavaría los cimientos de la narración, poniendo en jaque el pacto ficcional. Que salga airoso de esta apuesta, que esta modalidad narrativa se convierta en la sustancia del relato es un mérito no menor. Pero, además del virtuosismo técnico, con *Aura* se reanima y se transforma el carácter significante y vinculante de una literatura enraizada en Latinoamérica.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Austin, J. L. (1975). *How to Do Things with Words* (2ª ed.). Cambridge: Harvard University Press. Recuperado 18 de abril, 2014, de <http://www.ling.upenn.edu/~rnoyer/courses/103/Austin.pdf>.

---

12. Este motivo ha sido abordado por Fuentes en gran parte de sus obras, posiblemente la más representativa sea *El naranjo*.



- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. En *Teoría y estética de la novela* (pp. 327-409). Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1966/1970). Introducción al análisis estructural del relato. En Barthes, R.; Greimas, A. J.; Bremond, C. et al. *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso* (13ª ed.). Madrid: Siglo XXI Editores. Recuperado 1 de abril, 2014, de <http://analissociocultural.wikispaces.com/file/view/2540881-Barthes-Roland-Fragmentos-de-un-discurso-amoroso.pdf>.
- Barthes, R. (2009). *S/Z* (2ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos* (2ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Benveniste, E. (2004). *Problemas de Lingüística General I* (23ª ed.). México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética* (7ª ed.). México D.F.: Editorial Porrúa.
- Derrida, J. (1971). Firma, acontecimiento, contexto. Comunicación presentada el *Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa*, Montreal. Recuperado 1 de julio, 2014, de [http://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida\\_firma.pdf](http://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf).
- Eliade, M. (1954). *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. Nueva York: Harper & Brothers.
- Fuentes, C. (1983). On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura. *World Literature Today*, 57 (4), 531-539. Recuperado 21 de abril, 2014, de: <http://www.jstor.org/stable/40139102>.
- Fuentes, C. (1999). *Aura*. Buenos Aires: Norma.
- Fuentes, C. (2012, mayo 15). Habrá un nuevo tiempo mexicano [Entrevista realizada por José Luis Martínez S.]. *Vanguardia*. Recuperado 14 de abril, 2014, de <http://50.22.195.205/noticiatexto-1288184.html?id=1288184>.
- Foucault, M. (1967, marzo 14). Los espacios otros. Conferencia dada en el Cercle des études architecturales. Recuperado 21 de abril, 2014, de [https://docs.google.com/document/d/1e\\_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYppLEly7OZtO3wlmzx-zUk/eit?hl=es](https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYppLEly7OZtO3wlmzx-zUk/eit?hl=es)
- Foucault, M. (1969, julio-septiembre). ¿Qué es un autor? *Bulletin de la Société française de philosophie*, (3). Recuperado 21 de abril, 2014, de [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion\\_adicional/311\\_escuelas\\_psicologicas/docs/Foucault\\_Que\\_autor.doc](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.doc)
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kovacci, O. (1990 y 1992). *El comentario gramatical* (2 Vols.). Madrid: Arco Libros.
- Lyons, J. (1997). La subjetividad del enunciado. En *Semántica lingüística* (pp. 319-365). Barcelona: Paidós.
- Punset, E. (2008). No todo es liso en la vida. Recuperado 21 de julio, 2014, de <http://www.eduardpunset.es/425/charlas-con/no-todo-es-liso-en-la-vida>.
- Real Academia Española (2009). *Nueva Gramática de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa Libros.
- Rojas, S. (1980, julio-diciembre). Modalidad narrativa en *Aura*: Realidad y enajenación. *Revista Iberoamericana*, XLVI (112-113). Recuperado 2 de abril, 2014, de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/152>.
- Weinrich, H. (1964). El lenguaje, el Tiempo y los tiempos. En *Eco*, 10 (56), 173-198.
- Ynduráin, F. (1969). La novela desde la segunda persona. En *Clásicos modernos* (pp. 159-174). Madrid: Gredos.