

2007

La poetica de *Aura* en las geograffasde Carlos Fuentes

Zunilda Gertel

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Gertel, Zunilda (Primavera-Otoño 2007) "La poetica de *Aura* en las geograffasde Carlos Fuentes," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 65, Article 13.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss65/13>

This Otras Obras is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA POÉTICA DE AURA EN LAS GEOGRAFÍAS DE CARLOS FUENTES

Zunilda Gertel
University of California-Davis

Mi propósito es seguir los trazos de algunos valores fundamentales de la significación de la novela *Aura* en la obra posterior de Carlos Fuentes. El sueño-visión de *Aura*, vislumbrado en México—centro vital de la narrativa de su autor, crece y se expande geográfica, lingüística e históricamente en el vasto proyecto trasatlántico que Fuentes ha titulado *La edad del tiempo*. Observaré estas proyecciones de *Aura*, particularmente en *Terra Nostra* y en *La campaña*. *Aura* es, cronológicamente, la tercera novela del autor, publicada en el mismo Illaño de *La muerte de Artemio Cruz* (1962). Años antes, en su primer libro, la colección de cuentos, *Los días enmascarados* (1954), como en mini-mapas, Fuentes explora las raíces e historia de la tradición maya-azteca y nos revela el sentido del presente como “un enmascarado rostro antiguo”. Por otra parte, *La región más transparente* (1958), es la novela crítica fundacional por su enfoque en los problemas urbanísticos, socio-políticos e históricos que conviven en el mundo contemporáneo en la ciudad de México.

En la obra de Fuentes, la publicación de *Aura* anuncia una visión distinta. En su magia y misterio, por la escritura, la memoria crea un mundo imaginario, inasible, evasivo, y a la vez tan sustancial como la piedra del tezontle. *Aura* es una nouvelle y es un poema, una poética del sueño y la memoria, como exploración del ser y de su origen olvidado. Los personajes que constituyen el triángulo Consuelo/*Aura*/Felipe conducen el desarrollo de la narración. A ellos se agrega un personaje ausente, si bien omnipresente, el General Llorente. Aunque individualizados por sus nombres, todos actúan como figuras fantasmas, casi ausentes, convocados y dirigidos por su yo memorioso invisible. Un yo enmascarado en un tú proteico como ritual de una ausencia.

Dos pre-textos anteriores a la escritura de *Aura* promueven la trama y desarrollo de la narración: 1. Un breve anuncio de periódico cuya publicación ha sido ordenada por la señora Consuelo:

Lees y relees el aviso [. . .] Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado, escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible se ha vivido en Francia algún tiempo. (4)

2. Las memorias escritas por el General Llorente que vivió en el siglo XIX, estudió en Francia y perteneció al estado mayor del Emperador Maximiliano en México. Son las amarillentas memorias que custodia Consuelo, viuda del general; escritura que ha de leer y organizar el joven historiador Felipe Montero, narrador y protagonista activo de la novela *Aura*. Es decir, estos pre-textos se insertan como lectura que genera la escritura de *Aura*. Felipe se reconoce en “su” lectura de las memorias del General Llorente, como forma y presencia de su yo olvidado.

Del mismo modo, el discurso narrativo se construye como un palimpsesto, donde el presente borra y transforma trazos del pasado y prefigura un futuro que se re-inventa antes de que se invente.

Si bien el tiempo cronológico de la novela se cumple en el ciclo de tres días consecutivos, en su potencialidad mágica recrea en un tiempo sin tiempo, tres etapas cruciales de la encarnación doble Aura/Consuelo; adolescencia-juventud-vejez. En los tres encuentros, la unión entre Felipe-Aura se ha realizado con la mediación implícita de Consuelo. La encarnación de Aura ha cumplido su ciclo, al tercer día, y el cuarto ya no podrá ser Aura. “Ella ya se agotó.” (144) El futuro “volverá” prefigura la transformación recurrente y cíclica. La relación del triángulo Consuelo-Aura-Felipe se ofrece otra forma de leer al mundo: la presencia del doble, en el viaje en el tiempo, ida y retorno al conocimiento de sí mismo y de los-otros (nos-otros), como etapa augural en el proyecto novelístico de Fuentes.

Es significativo recordar que en abril de 1982, exactamente hace veinte años, en el simposio en celebración de la obra de Carlos Fuentes en la Universidad de Wisconsin, Madison, el autor presentó su magnífica conferencia “On reading and writing myself”¹, en la que transcribe su experiencia reveladora en la creación de *Aura*. Fuentes se escribe y lee a sí mismo y reconoce en ésta a su novela inspiradora. Es la lúcida confesión de un escritor, para quien la urgencia de la literatura y el arte son experiencias que liberan todo límite entre pasado y presente, entre lo existente y lo aparentemente inexistente.

El tú de Felipe, es guiado por el yo de Llorente; Fuentes conducido por el yo de Felipe Montero. Fuentes lee su sueño en Felipe y lo re-escribe en *Aura*, en el ritual del tú que descubre una ausencia². Como en los cuentos de

Borges el soñador despierta y se da cuenta de que ha sido soñado por otro, “Uno es siempre vísperas de otro, en el tiempo y en la geografía”.

En su proyecto *La edad del tiempo* el autor ubica a Ientre las cuatro novelas de la etapa “El mal del tiempo”, novelas “que comparten los engaños del deseo instantáneo y el terror de una eternidad impuesta” (TT, 17) Según Fuentes, *Aura* es la conspiración de dos mujeres que son una y la misma al mismo tiempo: “Es mi novela emblemática del tiempo y del deseo, no sólo de la posibilidad de convocar de vuelta la juventud, sino sobre todo obtener el deseo y descubrir que no hay deseo inocente.”³

Evidentemente, toda novela es una semiosis que se construye a sí misma, con sus coincidencias y diferencias; ya no podríamos hablar de lectura lineal, porque los textos tienen sus diálogos íntimos... Precisamente, es *Aura* el texto en que Felipe-Fuentes esboza su mensaje como prefiguración de su gran obra futura, en el mapa de su proyecto histórico-geográfico.

Si logaras ahorrar por lo menos diez mil pesos podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, aplazada casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento. En realidad, terminas por abandonar los tediosos papeles del militar del Imperio para empezar la redacción de fichas y resúmenes de tu propia obra. (64)

El sueño-visión de Felipe Montero, desde su mundo vital, México, se expande hacia los cuatro puntos cardinales en la geografía de *Aura*.

Dos obras significativas, distintas y al mismo tiempo coincidentes, *Terra Nostra* y *La campaña* son dos novelas ejemplares que integran la aventura del viaje histórico-cultural en la geografía de ambos continentes. Las llamo ejemplares con el sentido de que en el viaje al conocimiento convergen los multimapas y multilenguas, coinciden, se rechazan, pero lo importante es que los lectores tomamos conciencia de que somos nosotros y nos-otros. Lo excéntrico, lo trascendente y aun lo cotidiano surge natural, espontáneo en el discurso narrativo, como afirmación de la universalidad de lo posible. Pero si bien en ambas novelas la pasión del deseo persiste insatisfecha, más como búsqueda que como realización, sus proyecciones en el espacio y el tiempo son diferentes.

Terra Nostra, publicada en 1974, fue pensada y escrita en el término de diez años; conforma una arquitectura total, enorme, barroca, fragmentada en tiempo y espacio y constantemente transformable, casi imposible de imaginar. Una poética onírica del legado hispano a través de siglos, en la aventura de muchos viajes, como trazos de corte horizontal, diálogos e influencias de ida y vuelta, de este a oeste, de Europa a América, de América

a Europa y aun por extensión a la cercanía de África y el mundo judeo-musulmán, tan presente en la cultura hispana.

Esta traslación de signos se re-crea en la metamorfosis de personajes que son como trazos en espejos que muestran el reverso de otras caras borradas y re-escritas a distintos niveles del texto. En *Terra Nostra* las figuras históricas coexisten con las invenciones del arte y la literatura, especialmente las del mundo hispano-renacentista que marcan una ideología diferencial en ruptura con la realidad unívoca de “los mismos”, como Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Son estas figuras hechos culturales, tan históricos como los fijados por la historiografía. Don Quijote como signo transformable se confunde con Don Juan y también se identifica con Cervantes, quien reaparece al final del libro como cronista que ha registrado los hechos del relato. Celestina es una transfigura mediadora que sostiene todas las metamorfosis de la novela: niña, mujer, deidad azteca, Coatlicue, virgen cristiana, rostro de los labios tatuados, máscara de plumas, demonio, bruja, señora de las mariposas. Celestina es el signo femenino por excelencia que reúne como Consuelo todos los paradigmas en el espacio de los tres mundos. Como Consuelo y Aura es también un personaje convocado y conducido por otros.⁴

Terra Nostra tiene la validez de un palimpsesto moderno que re-escibe escrituras de otros tiempos en un presente inacabado. El trazo que se pierde y se recobra es la marca funcional de su escritura. Trazo como simulacro de tiempos, espacios e identidades inalcanzables. Trazo de la voz en la palabra del discurso (el yo olvidado que renace en el tú memorioso y se espeja en un él anónimo) Trazo del rostro-máscara (“el presente es un enmascarado rostro antiguo”). Trazo de la memoria –mapa (que rehace la formas de la tierra y el mar). El trazo, borrado y re-escrito es la cobertura del vacío; la forma visible de lo invisible. Por ello, en la novela las metáforas más singulares son la máscara y el mapa. Funcionan separados como constantes *leit motifs* y se identifican en un mismo signo mapa- máscara al final de la novela. (*Terra Nostra*, 770)

Paralelamente, *La campaña* es una novela singular que presenta una etapa crucial en la historia y geografía de América hispana. Comprende las guerras de la independencia, entre dos fechas precisas 1810 – 1820, la empresa del ejército libertador contra el poder español, ya caduco, ante la invasión napoleónica. Asimismo es la aventura del viaje en la inspiración romántica de la libertad y la justicia.

Esta vez es el llamado desde el extremo sur del continente hispanoamericano, en enorme trazo como eje geográfico vertical, desde la pampa argentina con su centro en Buenos Aires, siguiendo el norte, siempre paralelamente a la columna vertebral de América en las altas cumbres de los Andes; Argentina, Chile, Perú, cruzando Ecuador y Venezuela, siguiendo a Panamá, hasta concluir en las tierras del trópico, en Veracruz, México, en 1820.

La campaña presenta la empresa militar desde una narrativa panorámica, y asimismo se individualizan combates en situaciones significativas. Pero es también de fundamental importancia en la novela el discurso íntimo de tres amigos, los personajes centrales de la narración que mantienen el discurso. Yo, Varela, el narrador, es impresor profesional en la Imprenta de los Niños Expósitos; conocedor de libros, guía e introduce a sus amigos en la lectura de obras básicas de la filosofía revolucionaria. Xavier Dorrego, hijo de comerciantes ricos provee el apoyo económico, y Baltasar Bustos, soñador, combatiente revolucionario, es el protagonista que conduce el desarrollo geográfico temporal de la novela. Los tres, identificados con la nueva ideología, son ávidos lectores de Rousseau, Diderot y Voltaire. Los tres conspiran y dialogan en secreto en el café de Malcos, en Buenos Aires, idealistas no preparados para la acción, seducidos en su visión de un idilio político que dará la libertad y gobierno propio a América.

La campaña es una novela romántica en transición de la ilustración al romanticismo; novela cuyo tema y acción pertenecen al siglo XIX, pero escrita en el siglo XX (1990) Sin duda el autor está consciente de esta doble situación de la novela y con cuidadoso descuido inserta en la narrativa las características de la novela novecentista, pero con la anticipada visión crítica de una lectura del siglo XX. El firme yo del narrador, Yo, Varela, conforma el estilo del lenguaje de las cartas que mantienen la comunicación personal entre los tres amigos. La habilidad del narrador aligera la monotonía del lenguaje epistolar propio del siglo XIX agregando una información, un comentario, un toque de gracia, que hace la lectura del discurso particularmente grata. El protagonista de la novela, Baltasar Bustos, posee también características particulares, “regordete, con sus rizos color de miel”, apasionado en sus ideas, apresurado y aun torpe en la acción. Habitado a la soledad de la pampa, “la nostalgia de algo ausente en la llanura llenaba su conformidad”, sus discursos patrióticos en defensa de su lema “No hay libertad y justicia sin igualdad”, lo impulsaban a la búsqueda del otro, los otros, nos-otros.

Es singular que la novela comience con uno de sus actos irreverentes. Baltasar, en un impulso para realizar justicia por sí mismo

La noche del 24 de mayo de 1810, [...] entré secretamente a la recámara de la marquesa de Cabra, la esposa del presidente de la Audiencia del Virreinato del Río de la Plata, secuestró al hijo recién nacido de la presidenta y en su lugar puso en la cuna a un niño negro, hijo de una prostituta azotada del puerto de Buenos Aires. (11)

Pero esa misma noche, en vísperas de la inauguración del primer gobierno patrio, un incendio destruye la Real Audiencia y el domicilio de los marqueses de Cabra. El niño negro muere carbonizado, irreconocible. Los esposos regresan a Lima, con la convicción de que el hijo ha muerto.

Baltasar, angustiado por el dolor causado a Ofelia Salamanca – “su amor inalcanzable” -y ante la imposibilidad de recobrar al niño blanco, reconoce que al sustituir el destino de los niños sólo había logrado duplicar injusticias. Confiesa su acción a sus dos amigos y decide partir de Buenos Aires para unirse a la campaña revolucionaria del Alto Perú. Como prelude vive unos días en la pampa, en la estancia de su padre, ante la naturaleza rebelde y dura. Comienza allí su doble saga, como guerrillero combatiente en la lucha por la emancipación de América, y al mismo tiempo continúa su esperanzada busca de Ofelia Salamanca, siguiendo el itinerario de los ejércitos patriotas. Pero en su andanza guerrillera, en la confusión de los ejércitos, experimenta el rigor de la violencia, la conspiración y el poder.

Los blancos dirigían la guerra - las guerras, las guerrillas -, y se mataban entre sí; los mestizos morían en las batallas y los indios daban comida, brazos, mujeres... Todos explotaban, todos reclutaban, todos saqueaban; al ascender a la meseta Baltasar Bustos se repetía sin cesar sólo la justicia puede salvarnos a todos, sólo la justicia significa orden sin explotación [...] Mi pasión es la justicia, no la guerra (*La campaña*, 73)

En el mundo de Baltasar, héroe romántico, realidad y deseo no logran integrarse. El deseo se abre y crece como el horizonte de la pampa, siempre allí, cerca, y siempre inalcanzable. Sin embargo aun en el caos y desorden de la guerra y la corrupción moral, el personaje logra alcanzar algunas situaciones de verdadera comunión entre materia y espíritu, una revelación que surge en plena naturaleza del “arduo y mágico mapa de los Andes”. En el capítulo III, “El dorado”, en el encuentro con el viejo maestro Simón Rodríguez, Baltasar Bustos alcanza una verdadera epifanía:

Tú has entrado a este lugar sin gentes desde el pico de la montaña. Ahora debes descender a la pobre tierra de los indios. Es una tierra que ha sido sojuzgada por la pobreza y la esclavitud, pero también liberada por la magia y el sueño... (C, 86) En el centro de ese espacio - globo, abismo, espejo - había una luz [...]. Era la luz antes de manifestarse. Era la idea de la luz. (88)

Es asimismo significativo para el idealismo patriótico de Baltasar, el episodio del diálogo con el General José de San Martín, en Mendoza, antes de Chacabuco, y luego su participación en la batalla que dio triunfo a las armas patriotas.

... el momento era excelso y nadie debía arruinarlo, que lo gozasen, en nombre de todas las generaciones por venir, quienes tenían hoy el privilegio de ser americanos, en el techo de América. (C, 162)

Después de Chacabuco, para Baltasar la guerra había terminado. Su objetivo entonces era lograr el cumplimiento de su pasión, encontrar a su

amor imposible, y obtener su perdón. La bella chilena Ofelia Salamanca, la heroína romántica de la novela, siempre cercana y cada vez más distante; figura ambigua, huidiza, cuyas andanzas crean la leyenda que circula en romances y canciones por todo el continente. La historia de Ofelia es narrada y recreada por muchos, nunca se ve su participación directa en los hechos. Sus acciones son contadas por otros. Su voz solo nos llega por la voz de otros. Como Consuelo-Aura, como Celestina o Coatlicue, Ofelia es figura en constante transformación; angélica y diabólica, guerrillera e informante, gran Señora Marquesa, bruja, madre amante, mujer indescifrable.

El encuentro de Baltasar y Ofelia se realiza diez años después del comienzo de la novela, por mediación del padre Quintana, en Orizaba, México. Ofelia, que misteriosamente ha recuperado su hijo, perdido la noche del 24 de mayo de 1810 en Buenos Aires, envejecida y enferma, revela su verdadera identidad como colaboradora en la lucha por la independencia, desde los días de la juventud. La situación es breve y definida:

El capitán porteño se acercó a Ofelia Salamanca en el momento se separó de ella el padre Quintana, y ella perdió el equilibrio. Baltasar se apresuró a ayudarla para ponerse de pie. Era la primera vez que la tocaba. Ella le dijo con voz apagada: -Gracias

En seguida se separaron. Ella nunca le dirigió la mirada. (229)

Ofelia cumple al fin su destino de heroína romántica: “La heroína ignorada de las guerras de la independencia, muerta de cáncer, un día olvidado en el puerto de la malaria, en Coatzacoalcos, en Veracruz” (*La campaña*, 239)

El final de la novela coincide con el final de la primera década de la revolución, pero la lucha por la independencia está sólo en los comienzos. Los ejércitos de San Martín y Bolívar deben enfrentar no solo al enemigo realista sino también al caudillismo y a las guerrillas fraticidas: esperanza, desencanto y frustración. Los ideales “teóricos” de la revolución son difíciles de realizar en la práctica de la tierra hispanoamericana.

Terminaba la década de la revolución y si en América del Sur, San Martín y Bolívar, Sucre y O’Higgins, habían batido sin posibilidad de respuesta a los españoles, en México el sacrificio de los pobres párrocos que encabezaron el único levantamiento de la gleba india y campesina, armada con palos y picas, dejaba a la independencia al azar de un acuerdo entre guerreros... (196)

Finalmente, en las novelas estudiadas, si bien *Aura* provee la magia inspiradora, la novela sueño, en el proyecto de las geografías de Carlos Fuentes, *Terra Nostra* y *La campaña* expanden la cartografía de la palabra en la aventura de los nuevos espacios imaginarios y reales en la geografía e historia transatlántica. Memoria compartida (nosotros y nos-otros) entre Europa y América, viejos y nuevos “territorios del tiempo” que inventan el

futuro. Según Fuentes, “el origen de la novela es múltiple, y su destino también lo es”. “El pasado está vivo, ignorarlo es condenarlo a un futuro muerto, lo decía para México pero acabé por entenderlo para el mundo. Todo cuento nos salva de la muerte en cuanto significa un día más (como en Scherezade)” (*Terra Nostra*, 17) La historia y la literatura estarán siempre abiertas ante nuevas formas de leer el mapa del universo como historia humana.

NOTAS

1 Carlos Fuentes, “How I Wrote One of My Books”, *Myself With Others*. “You: that word which is mine as it moves, ghostlikes, in all dimensions of space and time, even beyond death.

You shall plunge your face, your open eyes, into Consuelo’s silver-white hair, and she’ll embrace you again when the clouds cover the moon [...] She’ll come back, Felipe. We’ll bring her back together. Let me recover my strength and I’ll bring her back.”

Felipe Montero, of course, is not You. You are *You*. Felipe Montero is only the author of *Terra Nostra* (45).

2 Para un estudio de la función narrativa de la segunda persona del discurso véase Z. Gertel “El discurso transformacional” en *Aura*. *Revista Iberoamericana*. pp. 331-342 (1990).

3 Carlos Fuentes: *Territorios del tiempo*, pp. 16-17.

4 Z. Gertel, “Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*”. *Revista Iberoamericana* 47. pp. 116-117 (1981): pp. 63-72.

OBRAS CITADAS

Fuentes, Carlos. *Aura*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1965.

_____. *Terra Nostra*, México: Joaquín Mortiz, 1975.

_____. “How I Wrote One of My Books”, *Myself With Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1983.

_____. *La campaña*. Madrid: Mondadori, 1990.

_____. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura, 1993.

Hernández, Jorge ed. Carlos Fuentes: *Territorios del tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1999.