

LA RECREACIÓN DEL GÉNERO GÓTICO A TRAVÉS DE LA PERCEPCIÓN SENSORIAL: LA CONSTRUCCIÓN DE LA HIPOTIPOSIS EN *AURA* DE CARLOS FUENTES*

Javier Muñoz-Basols

La literatura gótica se caracteriza por ser una “literatura de sensaciones”, que al adentrar al lector en la dimensión psicológica de los protagonistas, incorpora en el entramado narrativo un plano descriptivo más cercano al lector de lo habitual. El género gótico¹ revive historias y leyendas que han permanecido en la cultura popular como inexplicables. Por esta razón, la trama se ambienta en un *locus* de acción cargado de elementos arquetípicos que contribuyen a enmarcar lo sobrenatural. Lo gótico es oscuridad, pero una oscuridad construida intencionadamente a partir de imágenes, objetos, animales e historias, creando con todos estos ingredientes un caldo literario que desorienta al lector. El efecto buscado es llevar al receptor del texto hasta el más absoluto desconcierto de los hechos, aunque siempre augurando un nefasto desenlace de la acción. Para que la mezcla narrativa surja efecto, se tiene que dejar el escenario interno de la novela en penumbra, descalificar cualquier acción sensorial, y así, desconcertar al lector-personaje.

En *Aura* se recrea al pie de la letra el encuadre literario requerido que sigue los dictámenes culturales de este tipo de género, ya que “casi toda la acción ocurre en una atmósfera de penumbra, cuando

* Me gustaría expresar mi gratitud a la Dra. Marianne David por sus comentarios críticos durante la elaboración de este artículo.

¹ Una de las primeras obras de ficción considerada gótica nos remite a *El Castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole o *El monje* (1796) de Matthew Gregory Lewis. Ambas creaciones surgen como reacción al racionalismo predominante en el siglo XVIII, utilizando para ello enclaves de desarrollo de la acción que resultan novedosos y poco convencionales para la época. Encontramos escenas de misterio en parajes lejanos preferiblemente de Europa, fenómenos sobrenaturales, escenas de horror y duda sobre la realidad dentro de la ficción narrativa.

no de completa oscuridad, que además de diluir las diferencias entre el día y la noche acaba por reducir casi a la nada la importancia de la luz, tradicional representante sensorial de la racionalidad” (Herrera-Montero 46).

Octavio Paz caracterizó *Aura* como una novela: “both macabre and perfect (as the genre demands: geometry as the antechamber of horror)” (Oliveira 238). En las palabras de Paz se nos están definiendo dos aspectos vitales que guardan relación con los hechos de la narración: el género gótico y la simetría semántica. Esta última, que establece un vínculo definido entre el lector y los protagonistas, opera en el hecho descriptivo edificada por el autor a partir de su conocimiento profundo de este enclave genérico:

Fuentes, educado en los Estados Unidos y habiendo vivido largos años fuera de México, conoce especialmente bien la literatura inglesa, incluyendo la gótica. Por cierto, que varias obras de Fuentes ejemplifican su interés en lo gótico, los cuentos de fantasmas, y horror y lo diabólico. [...] Con sus extensos conocimientos de crítica y teoría literarias y su uso, durante décadas de varias formas de intertextualidad, no sorprende que Fuentes incorpore elementos góticos en su narrativa. (Pérez 11)

Carlos Fuentes se vale del artificio retórico de la hipotiposis para construir el plano descriptivo, estableciendo un vínculo de unión entre el género literario y el grado de descripción que se desarrolla en la novela. Por hipotiposis nos referimos a “la presentación o descripción de una persona o de un objeto, hecha con gran riqueza plástica de anotaciones y matices sensoriales de forma que pueda producir al lector o receptor la sensación de presencia o evidencia de dicho objeto”.² Esta taxonomía de la descripción, que en el presente estudio identifiqué como el principal mecanismo que conforma el plano semántico, refuerza la construcción del hilo narrativo, por lo que en el análisis de la obra tomo como referencia momentos en la trama en los que se da primacía al discurso de la percepción sensorial, y en los que la hipotiposis no sólo refuerza la intencionalidad descriptiva argumental, sino que además, ayuda a sustentar el entramado gótico al aproximar la percepción del protagonista a la del lector:

Todorov considera que es importante entender que las visiones en una obra literaria no se refieren a una percepción real del lector —como una percepción de factores exteriores a la obra— sino que la percepción tiene que ser inherente a la obra en sí, dirigida a un

² Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. (p. 508).

destinatario (o “narratorio”) virtual. La importancia literaria de las visiones *no se fija solamente en la percepción de lo que se percibe, sino que incluye también quién percibe.* (énfasis añadido, Bejel 466)

Dentro de esta relación recíproca entre el receptor del texto y el arquetipo presentado en la trama, advertimos un primer elemento que unifica la percepción sensorial en el lector a modo de desconcierto discursivo, mediante el uso de la inusual voz narrativa en segunda persona. Esta marca lingüística³ funciona a la manera de agüero o destino en el lector, quien camina *in aeternum* con el protagonista —sin poder persuadirle— encerrado en “un espejo hablado, reflejando no sólo su presente sino su futuro inmediato, infundiendo así su devenir de un fatal automatismo” (Paiewonsky-Conde 8), que ya leemos en las primeras páginas, “Lees ese anuncio... Lees y relees el aviso... Tú releerás” (9); un elemento-guía introductorio que seduce al lector-personaje hasta el lugar macabro hacia el que se ve inevitablemente impedido.

Un anuncio en el periódico sirve de preludeo-señuelo ante el que sucumbe Felipe Montero, el protagonista, como cabe esperar en este tipo de narraciones: “se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa” (9). Éste lo interpreta como un aviso “que parece estar dirigido especialmente a él: un joven historiador con conocimientos de francés requerido para trabajo secretarial” (Merino 136), para de este modo trasladarnos hasta el umbral de la casona donde delante de la cual “tocas en vano con esa manija, esa cabeza de perro en cobre, gastada, sin relieves: semejante a la cabeza de un feto canino... imaginas que el perro te sonrío y sueltas su contacto helado” (11). En la manecilla de la puerta, se extiende querer asociar este material con la significación y augurio de lo demoníaco. Es palpado por la mano del protagonista, con la consecuente reacción que este contacto perceptivo provoca “soltando el contacto helado”, y acompañado a su vez por el lector, viendo cómo lo aparentemente material se personifica en un gesto humanizado de animal-persona: “imaginas que el perro te sonrío”.

A partir de este momento nos adentramos en el *Sancta Sanctorum* de sensaciones góticas, donde Felipe es consciente del abandono de lo terrenal que se describe como si de una despedida se

³ Otro recurso que contribuye a edificar la significación de la obra desde el punto de vista lingüístico, es el que apunta Nelson Rojas al hablarnos de la categoría verbal como elemento que realza el proceso descriptivo: “the selection of active verbs instead of stative verbs, which tends to impart a dynamic character to the still-life descriptions in the novel” (860).

tratará: “frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe... Tratas inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior diferenciado” (12). Al mismo tiempo, mediante esta caracterización se hace referencia a una bipolarización entre la ciudad, o mundo exterior, y el interior de la casa,⁴ pasando de un hábitat⁵ animado a otro en el que la vida es escasa y se respira lo inerte.

Ya en esta segunda dimensión nos describe, a la vez que transmite, sus sensaciones tanto visuales como olfativas: “intentas penetrar en la oscuridad... puedes oler el musgo... la humedad... las raíces podridas... el perfume adormecedor y espeso” (12). A continuación, una voz de mujer activa su percepción auditiva ante la negación de la capacidad visual, privándole de romper el maleficio de oscuridad instaurado del que podría salir encendiendo un “fósforo”: “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” (12). Esta escena se complementa con el elemento romántico del perfume, para confirmar al lector la presencia claustrofóbica del aroma de la mortífera naturaleza que le rodea.

Numerosos objetos recrean al personaje-lector estableciendo un enlace semántico entre las distintas tonalidades, que pertenecen a una misma gama y sirven de entorno decorativo, y que en su devenir discursivo instauran paulatinamente el hábitat gótico: “La luz combinada de la plata (gris), cera (blanco), vidrio (blanco), dibuje esa cofia de seda que debe recoger un pelo muy blanco” (14). Observamos a través de los ojos de Felipe para depositar nuestra atención como lectores en “Los vasos y las cucharas de aluminio... los demás vasos manchados de líquidos blancuzcos” (15). Es una acumulación cromática de colores fríos que entrelazan mediante este mecanismo, el vínculo perceptivo entre el lector y el protagonista:

As the novel unfolds, the reader's questions concern not only what will happen, but what is happening as well. Explanations are required. The reader's discoveries are gradual, made as Felipe makes them.

⁴ El interior de la casa “se perfila, pues, como una zona intermedia, interior al devenir del presente histórico que excluye, y exterior al pasado estático que incluye. Se perfila como el ámbito del pasado vivido, del pasado en el presente” (Paiewonsky-Conde 13).

⁵ El traslado de Montero a la casona en las primeras páginas de la obra se asocia con una separación definitiva del mundo exterior, “una vez que entra en la casona, Montero ya no sale más” (Zeit 82).

If the reader has understood better than the protagonist, it is only because he is more perspicacious, not because he knows more. As it becomes more and more obvious that all is not “normal” in Consuelo’s house, the reader’s tension and expectation grow along with Felipe’s confusion and anguish. (Titiev 404)

No son sólo las sensaciones visuales las únicas que se repiten de manera paralela, sino que el frío⁶ se propaga para inundar todo aquello que palpa el protagonista: “toca la tuya con unos dedos sin temperatura que se detienen largo tiempo sobre tu palma húmeda” (13).

Un cromatismo amarillento caracteriza la mirada de la anciana tía Consuelo en su primera aparición, quien se escenifica ante Felipe en toda una representación perceptivo-visual:

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 de manera que sólo el punto negro de la pupila rompe esta claridad... piensas en el fondo de su cueva seca. (16)

Esta percepción del color se asocia en toda la obra con el mismo significado de “lo caduco”, como los “papeles amarillos escritos con una tinta de color mostaza” (28), cromatismo que entrelaza la pigmentación con la posterior percepción visual del protagonista y la recepción textual del lector.

Más adelante, la anciana confirma el regreso de la efigie femenina, que introducía a Aura, y que escuchábamos al cruzar el umbral de la casona:

—Le dije que regresaría.
—¿Quién?
—Aura mi compañera, mi sobrina. (17)

El personaje de Aura tiene la cualidad de entrar y salir de la narración de manera indefinida, como cuando escuchamos su voz por primera vez en la escena de la escalera, o por la simple significación de su caracterización nominal: “In English and Spanish this word of Greek extraction means an invisible emanation or vapor; or in medicine a sensation that comes before an epileptic seizure of hysteria” (Oliveira 242). Del mismo modo, y dentro de la extrañeza que suscita ella, ejercita todo un ritual de comportamiento hasta que nos permite percibir visualmente sus ojos:

⁶ “Varias imágenes táctiles sirven el mismo propósito al sugerir el frío, opuesto al calor que simboliza la vida; por ejemplo: Su contacto helado (11); unos dedos sin temperatura (13); sientes un frío húmedo (22); tu espina helada (41)” (Zeitv 89).

La muchacha mantiene los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre un muslo: no te mira. Abre los ojos poco a poco como si temiera los fulgores de la recámara. Al fin podrás ver esos ojos del mar que fluyen... vuelven a la calma verde ... tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes... que has conocido o que podrás conocer... como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear. —Sí. Voy a vivir con ustedes. (18)

La evocación del color verde, y más importante aún, su percepción bajo diversas formas materiales y humanas dentro del mundo agri-dulce al que acaba de acceder el joven becario —mediante la aceptación voluntaria de compartir techo con Consuelo y Aura— acentúa el ejercicio de hipnosis que esta última despliega con su verde mirada, dotando a este cromatismo de una constante significación en la obra que se enlaza semánticamente, desde el elemento húmedo y vegetal del musgo que se nos introducía al comienzo de la narración. Para Titiev, el color verde comparte un claro antecedente⁷ con la obra de Michelet, *La Sorcière*, de la que se desprenden paralelismos en el argumento, como por ejemplo el que la crítica considere una “bruja” a la señora Llorente para su perfecta inserción dentro del género gótico:

Fuentes places great emphasis on the striking green eyes and the habitual green clothing of Aura and the young Consuelo. In Michelet we learn that green is Satan's color, and an important step in the medieval woman's evolution to sorceress is the acquisition of a green dress which she subsequently wears constantly. (401)

Como ya he mencionado, Aura tiene los ojos verdes, sin embargo, es llamativo el hecho de que Consuelo compartiera esta misma afinidad cromática en su juventud: “*ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux*” (39), tal y como la acostumbraba a llamar su marido. Este uso del color es un mecanismo más del paralelismo de sensaciones que se ramifican a lo largo de toda la novela:

El simbólico color verde predomina por todo el interior: Aura tiene ojos verdes, se viste de verde y hasta las cortinas que se ven desde la calle son verdes. El lector debe tener presente la asociación del verde con la lujuria (como también, de manera irónica, con la convención de nueva vida). [...] El color verde por lo general simboliza la sexualidad (además de la primavera, renovación de la vida). (Pérez 16)

⁷ Otra de las fuentes que se han barajado en relación con la novela son los escritos de Poe, quien también construye la narración a partir de una falaz percepción sensorial que sufre el protagonista y que es transmitida al lector “Poe's “Ligeia” also plays a role in shaping Fuentes's Aura. Fuentes finds in Poe the unique play with narrative voice, the construction of an unstable narrator whose perceptions cannot be trusted” (Zubizarreta 141).

Ante los sonidos estridentes emitidos por la anciana, el protagonista vuelve a activar involuntariamente su capacidad auditiva: “La anciana sonreirá, incluso reirá con su timbre agudo” (19), antes de que Aura le muestre el único lugar en toda la casa en el que podrá recrear un espacio iluminado, sirviéndose de su percepción auditiva a fin de hallar el camino adecuado: “al seguir los pasos de la joven te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta” (19). Este sentido es de una mayor utilidad para el joven becario y es recogido por el lector como una recreación del espacio interno de la descripción. Felipe sufre una inevitable ceguera momentánea, y por consiguiente, padece de una anulación de su campo visual debido a la carencia de luz en el lugar: “asciendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas” (19).

El uso de candelabros posee una intencionalidad tanto estética como semántica, al reforzar el enclave gótico de la obra, reincidiendo en cómo la percepción de la luz ejerce una constante “tortura sensorial” sobre Felipe, y al intensificar el contraste entre la atmósfera de luz y de sombra dentro de la casa: “sonríes al darte cuenta de que ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa” (20). Tras entrar en su habitación —después de la tortura sensorial que acabamos de compartir— podemos ver, gracias a los ojos del protagonista una vez habituados a la intensidad del contraste. El protagonista acopia una multitud de sensaciones que le producen los objetos que allí se encuentran y que continúan en la tónica estética característica de los relatos góticos. Dichos ornamentos se enlazan con las descripciones anteriormente mencionadas, en consonancia con la misma atmósfera cromática de seres inertes que se respira en la casa:

Recorres con la mirada el cuarto: el tapete de lana roja, los muros empapelados, el sillón de terciopelo rojo, la vieja mesa de trabajo, nogal y cuero verde, la lámpara antigua de quinqué, luz opaca de tus noches de investigación, el estante clavado encima de la mesa, al alcance de tu mano, con los tomos encuadernados [...] un baño pasado de moda: tina de cuatro patas con florecillas pintadas, sobre la porcelana, una agumaniil azul. (20)

Felipe se recrea visualmente mirándose en un espejo ovalado, realizando todo un ritual para pronunciar el nombre de Aura: “mueves tus cejas pobladas, tu boca larga y gruesa que lleva de vaho el espejo... cuando el vaho opaque otra vez el rostro, estarás repitiendo ese nombre, Aura” (20). Juan Goytisolo atribuye a este elemento decorativo, en el que se ve reflejado el protagonista, una función explicativa de la obra en términos del desarrollo de la acción, ya que

“Carlos Fuentes nos hace entrar, a medida que el relato se extiende, en un deslumbrante juego de espejos, en un extraño ceremonial de desdoblamientos e identidades que indefinidamente se repiten, como el rumor del eco entre las montañas” (43).

De igual manera, todos los objetos que rodean a Felipe se hallan dispuestos en el lugar apropiado y suponen una reacción, no sólo en el personaje que es testigo ocular del entorno, sino también en el lector. A ésta contribuyen las imágenes enumeradas con una significación dentro del marco gótico que conforman un espacio antagónico: “cruzan el salón: muebles forrados de seda mate, vitrinas donde han sido colgados muñecos de porcelana, relojes musicales, condecoraciones y bolas de cristal; tapetes de diseño persa, cuadros con escenas bucólicas, las cortinas de terciopelo verde corridas” (22).

La seda, uno de estos elementos, dota al lugar de una cierta belleza que se ve complementada con los “tapetes de diseño persa” y las vitrinas en las que se hallan “muñecos de porcelana”, como si estuvieran encerrados aunque atentos a lo está ocurriendo. “Los cuadros de escenas bucólicas” también despliegan esta doble función de observar y ser observado, una manera recíproca de contemplar que vincula al protagonista con los objetos, incrementando así la descripción gótica del lugar. Se cierra la enumeración descriptiva con las “cortinas de terciopelo verde corridas”, que parecen estar hechas de la misma tela y del mismo color que embriaga a Aura.

Felipe menciona explícitamente el término “gótico” aludiendo a la manifestación artística homónima que reviste el lugar: “Todos los muros del salón están recubiertos de una madera oscura, labrada al estilo gótico, con ojivas y rosetones calados” (22). También identifica el mismo estilo en uno de los objetos sobre el que deposita su tacto, “acariciando el respaldo de madera de la silla gótica” (24).

El sentido del gusto aparece a modo de preludeo, unificando la vinculación personaje-lector que se estrecha mientras se comparten más sensaciones. El gusto comienza por el olfato, que nos revela los ingredientes del menú⁸ que van a degustar: “Tú aspiras el olor punyente de los riñones en salsa de cebolla” (22); el “líquido rojo [...] beben ese vino particularmente espeso”, elemento acuoso de la comida, un cromatismo sugerido que se ve reforzado al “tomar unos

⁸ Cuando se sientan a la mesa el protagonista se percata de que “han sido dispuestos cuatro cubiertos” (22), aunque irónicamente en la novela tan sólo escuchamos la voz de tres personajes, la señora Cosuelo, Felipe y Aura.

tomates enteros, asados” (22), realizando así una breve pausa discursiva después de “enteros” para que, por un momento, el lector piense que se tratan de tomates en estado natural, pero a continuación, y tras leer “asados”, descubra que los tomates son de un color rojo todavía más acentuado y de una tonalidad negruzca.

En más de una ocasión degustamos el sabor de la comida en el paladar ajeno de Felipe, desde la cena: “comes tu cena fría —riñones, tomates y vino” (43), a su estado sensorial interior, “saboreando la acidez pastosa de la lengua” (49), o su percepción gustativa inmediata, “apenas pruebas el café negro y frío” (53). Es un crudo menú que no varía de contenido: “sientes en la boca, otra vez, esa dieta de riñones, por lo visto preferida de la casa” (33). Esta sucesión de estímulos sensoriales produce en el lector-personaje una sensación de repudio hacia la atmósfera de descomposición que habita la casa.

El tacto nos remite a una repulsión al contacto mutuo entre los personajes, pese a las ansias del protagonista por depositar sus manos sobre Aura. En varias ocasiones, nos narra cómo está a punto de tocarla, “pero ella aparta el contacto de tus manos” (23), en una amalgama de sensaciones que lleva a Felipe a corroborar el correcto funcionamiento de su sistema sensorial, “tú vuelves a dudar de tus sentidos” (24) al encontrarse bajo un hechizo hipnótico: “cada vez que desvíes la mirada, las habrás olvidado ya que una urgencia impostergable te obligará a mirarla de nuevo [...] el mareo que te producen esos ojos verdes” (23-24), que desemboca en “a crisis of identity [...] to maintain the integrity of self” (Zubizarreta 144).

El protagonista nos conduce al lugar donde se encuentra la señora Consuelo, y enumera gráficamente una serie de imágenes que describen su entorno y santuario; su “camisón de lana burda” (25) sobre el que posa la vista Felipe —que la identifica con el macho cabrío denotando lo demoníaco— y cuyo tacto imagina sobre la piel de Consuelo “piensas en el roce continuo de la tosca lana sobre la piel” (25). De esta manera, se establece una oposición semántica, en primera instancia, entre el tejido que envuelve a la anciana como si fuera una segunda piel “la burda lana”, hasta que se divide la escena entre ella rezando “como si librara una batalla contra las imágenes”, y los iconos religiosos presentes que se transmutan mediante su invocación en fuerzas antagónicas a su servicio “Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el arcángel Miguel” (25).

Por la carencia de luz, Felipe se ve incapaz de encontrar unos

papeles amarrados con un cordón amarillo en un baúl, a lo que Consuelo le responde: “Es que yo estoy tan acostumbrada a las tinieblas” (27), resaltando así la deficiencia perceptiva del protagonista. El “baúl” es caracterizado por Paiewonsky-Conde como un espacio alternativo a la bipolarización previamente establecida entre el espacio interior y el exterior:

El espacio interior no sólo se define por contraste con el exterior, se define también con extensión de una tercera zona: el baúl. A manera de núcleo, el baúl crea un espacio interior dentro del espacio interior. En ese lugar estático se preservan los residuos del pasado puro: los manuscritos de Llorente y el traje de boda de Consuelo. (13)

Otro de los elementos que acentúan la discrepancia perceptiva entre los personajes son “los gatos”, ya que activan el oído del protagonista-lector: “te detienes a escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos... para cerciorarte de que son varios gatos... Son los gatos-dirá Aura-. Hay tanto ratón en esta parte de la ciudad” (21). Sin embargo, la presencia felina alrededor de la casona, a la que aluden tanto Aura como Felipe, es puesta en duda por la anciana:

—Debería usted traer los gatos aquí.

—¿Gatos? ¿Cuáles gatos? (27)

Hacia el desenlace de la novela llegamos al punto máximo de desarrollo del mecanismo descriptivo de la hipotiposis, y de la percepción sensorial como su principal agente retórico. Felipe Montero nos introduce a una visión de connotaciones históricas, insertadas en la narración, a través de la vida legendaria del ya fallecido esposo de Consuelo, el general Llorente, a la vez que más adelante se recrea el sentido del gusto y del tacto en la anciana: “Consuelo de pie, erguida, transformada, con esa túnica azul de botones de oro, charreteras rojas, brillantes insignias de águila coronada, esa túnica que la anciana mordisquea ferozmente, besa con ternura, coloca sobre los hombros” (38) para denotar un canibalismo del recuerdo que animaliza la nostalgia del pasado.

Felipe consuma su contacto sexual con Aura en el que se nos relata cómo actúan el tacto y el olfato que nos sirven de guía ante la anulación del campo óptico: “Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo... No puedes verla en la oscuridad... pero hueles su pelo el perfume de las plantas... sientes en sus brazos la piel más suave y ansiosa... tocas en sus senos la flor entrelazada... reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura” (36).

A partir de este encuentro materializado, el protagonista acciona

los mecanismos para idear un plan y escaparse con Aura de la tiranía de la anciana, intentando convencerla de su propósito para huir de la atmósfera inerte que habita en la casa:

—Dime que te irás conmigo en cuanto...

—¿Irnos? ¿Adónde?

—Afuera, al mundo. A vivir juntos...

—Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer Aura. (51)

Sin saberlo, y en un juego de palabras, el personaje-lector descifra parte del hechizo ante la sensación de angustia que se intensifica al leer los papeles del General Llorente, que hablan de Consuelo y del final de una anterior historia predestinada: “La encontré delirante... Gritaba: ‘Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida’” (55).

Tras haber realizado un análisis explicativo de la hipotiposis en la novela, hay que mencionar que este recurso retórico no sólo refuerza la intencionalidad descriptiva en la trama argumental, sino que además, sustenta el entramado gótico que encuadra la narración. La percepción sensorial unifica este propósito compartido en todo momento por el receptor, que como colofón lleva al protagonista a despertar del terrorífico sueño en el que se ha visto sumergido desde el comienzo de la acción, mostrando cómo mediante la hipotiposis se da primacía al discurso sensorial.

La novela cierra sus últimas páginas rompiendo el encantamiento del joven becario para despertar⁹ finalmente junto al lector, plasmando —en tan sólo una escena final— la sensación macabra augurada y reiterada durante el transcurso de la novela. Ante la oscuridad que ciega toda posibilidad de campo óptico, la percepción sensorial, junto con la posterior confirmación de los falsos estímulos enviados, sirve de pórtico al ansiado contacto físico en la recámara; una negación de la capacidad sensorial¹⁰ cómplice del nefasto final: “las luces de las veladoras se habrán extinguido” (58). Felipe se deja llevar una vez más por el deseo de percibir con su tacto el cuerpo de la joven. Deposita las manos en plenitud sobre

⁹ Desde el principio, el lector augura un desenlace apoteósico que confirme el enclave gótico de la novela; un despertar final “de este ambiente de penumbra y oscuridad, tendiente a la creación de un ámbito mágico regido por un deseo que derrota a las defensas racionales” (Herrera-Montero 47).

¹⁰ “El carácter irracional y dionisiaco de la experiencia a que se ve arrastrado Felipe es recalcado de numerosas maneras, desde la casi anulación de la vista, el más apolíneo de los sentidos en el decir de Nietzsche, hasta los sacrificios de gatos y un macho cabrío” (Herrera-Montero 46).

Aura y, a continuación, recupera la percepción visual racional que le había abandonado al traspasar el umbral de la casa, corroborando los estímulos recibidos a través de cada uno de los sentidos en su conjunto. La vista confirma el hecho de que no es Aura la que está y ha estado con él, sino una dualidad unificada en una sola de la que se ha visto preso: "Aura and Consuelo are *one*, and it is *they* who tear the secret of desire from Felipe's breast" (Fuentes, "On Reading and Writing about Myself" 536). Aura-Consuelo, tan sólo una falacia o engaño más de sus-nuestros sentidos: "Aura... te amo... tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase" (60).

Obras citadas

- Bejel, Emilio y Elizabethan Beaudin. "Aura de Fuentes: La liberación de los espacios simultáneos." *Hispanic Review*. 46 (1978): 465-473.
- Fuentes, Carlos. "On Reading and Writing Myself: How I Wrote Aura." *World Literature of Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*. 57.4 (1983): 531-539.
- _____. *Aura*. México D.F.: Editorial Alacena, 1972.
- Goytisolo, Juan. "Juego de espejos." *Quimera: Revista de Literatura*. 68 (1980) 40-43.
- Herrera-Montero, Bernal. "Aura: Seducción y Lectura." *Antipodas: A Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*. 8-9 (1996-7): 44-55.
- Merino, Blanca. "Fantasía y Realidad en Aura de Carlos Fuentes." *Literatura Mexicana México*: 2.1 (1991): 135-147.
- Oliveira, Celso de. "Carlos Fuentes and Henry James: The Sense of the Past." *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*. 37:3 (1981): 237-244.
- Paiewonsky-Conde, Edgar. "La numerología como principio estructurante en Aura." *Cuadernos de poética*. 6:16 (1988): 7-28.
- Pérez, Genaro J. "La configuración de elementos góticos en 'Constancia', 'Aura' y 'Tlactocatzine, del jardín de Flandes' de Carlos Fuentes." *Hispania*. 80.1 (1997): 9-20.
- Rojas, Nelson. "Time and Tense in Carlos Fuentes' Aura." *Hispania*. 61.4 (1978): 859-864.
- Titiev, Janice Geasler. "Witchcraft in Carlos Fuentes' Aura." *Revista de Estudios Hispánicos*. 15.3 (1981): 395-405.

Zeitz, Eileen M. "La muerte: Una nueva aproximación a Aura." *Explicación de Textos Literarios*. 12.2 (1983-1984): 79-89.

Zubizarreta, John. "The Intertextual Intrigue of Carlos Fuentes's Aura." *MIFLC Review*. 1 (1991): 139-148.

Javier Muñoz-Basols
University of Pennsylvania
Estados Unidos de América