

Aura de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815

1. EL AVE

El nombre «Aura» nos conduce a una serie de significados que es preciso tener en cuenta, pues cada uno de ellos es útil en el momento de delimitar ciertas características de la persona de Aura. Así, por ejemplo, «Aura» significa «un viento suave y apacible»; ello nos recuerda inmediatamente la forma como Aura se desliza por los corredores del viejo caserón, caminando despacio y sin que sus pies produzcan el más leve sonido. Este significado está muy ligado al segundo, donde «Aura» se identifica con una «atmósfera irreal que rodea a ciertos seres». Esta definición establece una diferencia entre los seres humanos, pues que unos poseen esta atmósfera irreal, fantástica, y otros no. Hay un grupo de elegidos que se encuentra por encima de los demás. A ese grupo pertenecería Aura, pues el ámbito impalpable e indefinible en que está envuelta a lo largo de toda la obra la convierte en un ser evanescente que aparece y desaparece sin dejar rastros. En un tercer significado, y a mi manera de ver el más relevante, «Aura» es un «ave rapaz diurna, de América, de cabeza desnuda y plumaje negro, que tiene olor nauseabundo y se alimenta de animales muertos»².

Tal equivalencia nos remonta de inmediato al ensayo «La bruja de Carlos Fuentes» de Gloria Durán³, donde en forma muy acertada se com-

1. El presente ensayo hace parte de una investigación más extensa, donde la «nouvelle» de Fuentes es comparada con «Ligeia», el célebre relato del escritor norteamericano Edgar Poe. Por las limitaciones evidentes que exige toda publicación, he elegido sólo uno de los aspectos que sobresalen en la obra del mexicano, y espero que el desarrollo de dicho aspecto le dé al lector nuevas luces sobre el texto. La edición a seguir es la siguiente: Carlos Fuentes, *Aura* (México: Era Narrativa, 1980). Las citas irán acompañadas de la página correspondiente para facilitar su ubicación.

2. Las definiciones citadas pueden encontrarse en cualquier diccionario de la lengua española. He preferido el diccionario *Aristos* por su precisa descripción del ave. *Diccionario Aristos de la Lengua Española* (Barcelona: Ramón Sopena, 1972), p. 80.

3. Gloria Durán, «La bruja de Carlos Fuentes», en: *Homenaje a Carlos Fuentes* (Madrid: Anaya, 1971), p. 243-260.

prueba el desarrollo de dicho personaje en la obra del mexicano. Según su autora, la palabra «bruja», etimológicamente, está ligada a las aves de rapiña nocturnas, sobre todo a la lechuza. Y es evidente que desde su primer libro, donde en el cuento «Tlactocatzine, del jardín de Flandes» aparece una anciana-bruja con sus «facciones de halcón, sus mejillas hundidas»⁴, Fuentes establece analogías entre la bruja, el ave y la sabiduría. De hecho la lechuza ha sido desde tiempo atrás el símbolo del conocimiento.

Así también en *Aura* Fuentes vuelve sobre el personaje de la hechicera, pero haciendo una gran diferencia: al referirse el nombre a un pájaro exclusivamente de América, el libro se convierte en la actualización americana de la tradición occidental de las brujas. Tenemos, entonces, por lo menos tres puntos importantes en esta última definición: en primer término, el hecho de ser un ave rapaz «diurna», donde aparece como imagen central la luz —el conocimiento—, en segunda instancia, la localización geográfica (América), y por último la relación directa con la muerte. De esta manera, el nombre «Aura» nos introduce en una realidad hechicresca, característica en las obras de Fuentes.

2. LA SAGA

El epígrafe que encabeza *Aura* corrobora nuestras anteriores palabras. Es extraído del libro *La Bruja*, que escribió y publicó Michelet en 1862. Se señala en él una distinción natural entre los dos sexos, y el poder de la mujer como fuerza originadora y preservadora del destino de la humanidad. Acaso sea conveniente transcribir un fragmento un poco mayor que el elegido por Fuentes, para que el lector adquiera una imagen más global de la idea que expone Michelet:

Todo pueblo primitivo tiene el mismo principio, según vemos en los viajes. El hombre caza y combate: la mujer se ingenia, imagina; crea sueños y dioses. Es vidente de su ocasión; tiene dos alas infinitas, las alas del deseo y de la soñadora fantasía... Sencillo y conmovedor principio de las religiones y de las ciencias. Después de todo se dividirá: veráse comenzar al hombre especial, juglar, astrólogo o profeta, nigromante, sacerdote, médico... Pero al principio la mujer lo es todo.. Una religión fuerte y viva, como lo fue el paganismo griego, comienza por la sibila y acaba por la bruja y hechicera. La primera, hermosa doncella, lo meció a la luz del día, le dio encanto y esplendor, más tarde, decaído, enfermo, en las sombras de la Edad Media, en las landas y en los bosques, fue protegido por la hechicera, que escondiéndolo con piedad intrépida lo alimentó y prolongó su existencia todavía. Así, para las religiones, la mujer es madre, solícita nutriz y guardadora fiel. Los dioses son como los hombres: nacen y mueren en su seno⁵.

4. Carlos Fuentes, *Los días enmascarados* (México: Era, 1992), p. 41.

5. Jules Michelet, *La bruja* (Barcelona: Labor, 1984), p. 21-22.

Este enorme poder de la mujer lo atribuye Michelet a dos facultades principales, que tienen entre sí una relación de causalidad. «El iluminismo de la locura lúcida», que corresponde a la segunda visión, a esa capacidad de descubrir y de crear simultáneamente una realidad más allá de las cosas mismas. Es la mirada que inventa y devela, construyendo a su alrededor un nuevo mundo tan válido como el primero. Y la «concepción solitaria», que se refiere a la partenogénesis o capacidad de la mujer para concebir. Esta fecundidad, según Michelet, se presenta con igual fuerza tanto a nivel corporal como a nivel espiritual. Ella pare la especie y al mismo tiempo le fabrica una ilusión para que no se sienta tan sola sobre el mundo⁶.

El epígrafe de Michelet, desde luego, no sólo corrobora la línea que se ha comenzado a trazar desde el nombre de «Aura», sino que además amplía la visión al explicar la causa por la cual es la mujer, y no el hombre, la que posee la revelación mágica del universo. El ciclo femenino se corresponde directamente con el ciclo cósmico, lo que establece una serie de hilos invisibles que unen la mujer a la naturaleza. Ella, y nadie más, puede entablar un diálogo con esa realidad secreta que al hombre le ha sido negada. La mujer lo abarca todo dentro de su círculo, y tanto la humanidad como la Cultura «nacen y mueren sobre el pecho de una mujer». Por ello, estas palabras de Michelet anuncian el relato que veremos surgir en las páginas siguientes.

3. LA INICIACION

Un hombre se encuentra en un café barato. Fuma un cigarillo. De repente abre el periódico que ha tenido todo el tiempo sobre la mesa, y comienza a leer su destino. En las misteriosas palabras que lee en el aviso del periódico comienza su historia. Ese hombre se llama Felipe Montero.

El nombre de este personaje de Fuentes es bastante significativo. «Montero» es el individuo encargado de la «montería» o arte de cazar, y nos recuerda aquella escena de *Terra Nostra* donde Felipe II se hace montero y sale de cacería con su fiel Bocanegra⁷. O sea que podemos equiparar «montero» a «cazador». Y recordemos las primeras palabras del epígrafe: «El hombre caza y lucha» (p. 9).

Por otra parte, el nombre «Felipe» nos remonta a los aquelarres franceses, donde así era llamado Jesús por la hechicera en el momento en que ésta mostraba al pueblo que su poder era mayor al poder de Cristo. Según Michelet, es probable que este nombre haya sido tomado en principio de Felipe VI de Valois, que acarrió para Francia la desgracia al permitir la invasión inglesa en la Guerra de los Cien Años, y posteriormente la tradición herética lo haya incorporado a sus ritos ocultos⁸. Así, desde un comienzo

6. Ibid., p. 28.

7. Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (México: Joaquín Mortiz, 1981), p. 35 y s.s.

8. Michelet, Op. Cit., p. 142.

la simbología apóstata se hace presente, y nos obliga a leer la novela como si nosotros, los lectores, estuviéramos presenciando una reunión nocturna de heresiarcas.

A esto se suma el hecho de que la voz narrativa, que desde la primera página se presenta como una intriga. El uso de la segunda persona del singular, que unas veces existe en presente y otras en futuro, plantea el serio problema de quién es el sujeto que está detrás de esa voz. Si el «tú» es una persona pasiva que recibe la acción, evidentemente tiene que existir un «yo» que la genera. La opinión más generalizada en este caso es la que tiende a identificar el «tú» con el «yo», explicando esta unión mediante saltos temporales en una misma identidad. Por ejemplo, para Gloria Durán la teoría de la metempsicosis explica el hecho. El «yo» es el mismo Felipe Montero, que, narrando desde el futuro, convierte el futuro del protagonista en un pasado. El lo conoce todo porque ya lo ha vivido, y por tanto puede anunciarlo con certeza. Cada suceso es inevitable porque ya ha sucedido⁹. En cambio, para Santiago Rojas el enigma se descifra al comprender que el «yo» no es Felipe Montero, sino la viuda loca que fabrica en las profundidades de su alma al joven historiador¹⁰.

Pero existe una tercera posibilidad que aún no se ha subrayado, y es el no identificar el «yo» con ninguno de los personajes, sino con un sujeto que está fuera de la acción, y que sin embargo trasciende la normativa del esquema temporal, conociendo tanto el pasado como el porvenir. Ese sujeto es el antiguo oráculo: el de Delfos, el de Júpiter en Dodona, el de Esculapio en Epidaurio o el de Apolo en Delos. Es la voz que le predice a Felipe Montero su destino. Y no olvidemos que el oráculo siempre se otorgaba a través de una mujer: la sibila. Como se ve claramente, el epígrafe continúa siendo la directriz principal. Si el origen de la historia de Felipe Montero está en la pitonisa, el fin se encuentra en la hechicera. Principio y fin pertenecen a una mujer que posee la segunda visión. El pequeño fragmento de Michelet alude a esta circularidad: «Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...» (p. 9). Ambas, sibila y hechicera, son una misma mirada que la Historia registra en distintas épocas, y la segunda tiene su ascendente en la primera:

...la que en la sagrada trípode de Delfos, iluminada por el dios de la luz daba sus oráculos al mundo arrodillado a sus pies; ésa, mil años después, será expulsada como una bestia brava, perseguida por calles y campos, deshonrada, maldecida, apedreada, arrojada a las voraces llamas de la hoguera¹¹.

9. Gloria Durán, Op. Cit., p. 258.

10. Santiago Rojas, «Modalidad Narrativa en Aura», *Iberoamericana*, Núm. 112-113, (Julio-diciembre, 1980), p. 487-497.

11. Michelet, Op. Cit., p. 22.

Sin embargo, dentro de la propia historia también Felipe Montero encuentra su destino en el periódico que lee en el viejo cafetín. Cada dato del anuncio está dirigido directamente a él, hasta tal punto, que precibe que sólo falta su nombre. «Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma» (p. 11). Como ya se ha anotado, el aviso detalla con mucha precisión las características de la persona requerida¹². Debe ser un historiador joven que ha vivido en Francia. La edad y el sexo son condiciones principales, además de ciertas costumbres como el orden y la escrupulosidad. Pero Felipe Montero no acude sino hasta el día siguiente, cuando vuelve a leer el aviso y se sorprende de que nadie se haya presentado. Automáticamente se dirige a la dirección dada para responder al llamado. Llega a la calle Donceles, busca el número 815, y antes de penetrar en el viejo caserón, se voltea y contempla ese mundo que dentro de poco le será ajeno e inverosímil. «... y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque 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» (p. 14). Luego empuja la puerta que se encuentra abierta, como si alguien estuviera esperándolo, y traspasa el umbral. El aquelarre ha comenzado.

4. EL ENCUENTRO

La primera imagen que el lector adquiere del cuarto de la anciana (veladoras, extraños frascos de líquidos desconocidos) recuerda las estancias de las hechiceras. Agregado a ello está la presencia de un animal, que para la bruja significa su demonio familiar: el cuerpo en el que de forma directa se encuentra Satanás¹³. Es importante resaltar aquí que el conejo simboliza la fertilidad, lo prolífico (cf. cita 6), y en las hojas siguientes nos enteraremos de que no es un conejo, sino una coneja. Una coneja cuyo nombre es «Saga»: hechicera.

Hasta el momento es muy curioso que no se haya subrayado la obvia relación entre la coneja y Aura. El animal se esconde en la oscuridad, y unos instantes después, de esa misma oscuridad surge Aura silenciosamente. E incluso, cuando Montero le pregunta a la anciana por la coneja, ésta la responde refiriéndose a Aura. Si suprimimos las descripciones y seguimos sólo el orden del diálogo, la transformación se hace evidente:

- Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga...
- ¿Quién?
- Mi compañía.

12. Santiago Rojas, Op. Cit., p. 493.

13. Véase el capítulo V de *La bruja*, de Michelet.

- ¿El conejo?
 —Sí, volverá... Mis condiciones son que viva aquí.
 —No sé...
 —Aura... Le dije que regresaría...
 —¿Quién?
 —Aura. Mi compañera. Mi sobrina.
 —Buenas tardes.
 La joven inclinará la cabeza y la anciana, al mismo tiempo que ella, remedará el gesto.
 —Es el señor Montero. Va a vivir con nosotras. (p. 18-19)

Este gesto simultáneo que efectúan ambas mujeres las identifica directamente. También la descripción de los ojos de la señora Consuelo recuerda la descripción de los ojos de Aura. De esta manera se cierra el triángulo entre las tres presencias femeninas. Y, finalmente, recordemos cómo esta conexión interna que existe entre el animal y Aura lo explicitará Fuentes en otra de sus novelas, *Zona Sagrada*: «Ruth, fiel como puede serlo, no un espejo, sino esa procreación paralela, el incubo, el familiar, el perro gordo o el conejo bien cebado»¹⁴.

5. NATURALEZA Y MUJER

En el corto recorrido por el salón, siempre junto a Aura, Montero nota que en la decoración de la casa sobresalen los cuadros de escenas bucólicas y el nítido color verde de las cortinas. A ello se suma un tercer aspecto: el color del ropaje de Aura siempre es verde. No cabe duda de que Fuentes se remontó a la simbología que tenía este color entre las hechiceras. El verde era (es) el color de la naturaleza, de los campos sobre los cuales se realizaba el aquelarre, y en consecuencia llegó a ser el color que evocaba la presencia de Satanás. Por eso la hechicera en un principio siempre vestía de verde:

Y se fue inmediatamente (la bruja) a la ciudad. La primera palabra era Verde. Vio colgado a la puerta de un mercader vestido de verde, color del Príncipe del mundo; vestido viejo que, puesto sobre ella, se encontró joven, deslumbró... El victorioso vestido verde iba y venía, cada vez más nuevo y bello¹⁵.

De esta manera, Aura se convierte en la antigua y solitaria bruja que se siente ella misma parte integral de la naturaleza, y la casa de la viuda de Llorente en una campiña nocturna por donde también pasará la luna.

14. Carlos Fuentes. *Zona Sagrada* (México: Siglo XXI, 1983), p. 24.

15. Michelet, Op. Cit., p. 83-85.

6. LA PRIMERA INMOLACION

El gato ha sido siempre el animal predilecto de la bruja, lo ha tenido como su demonio familiar más próximo, y en la tradición ha llegado a simbolizar la encarnación misma de Satanás. Una sola ojeada (hojeada) a los innumerables expedientes y a las actas en torno a la hechicería, comprueba que varias de las brujas sentían una fuerte atracción por este animal¹⁶.

Por ello, al tener en cuenta su papel en la historia de la brujería, es muy extraño que en la primera inmólación que aparece en *Aura*, las víctimas sean un grupo de gatos encadenados. Pareciera que la señora Consuelo conduce a muerte —a excepción de la coneja— a sus demonios familiares:

...ese cubo de tejas y zarzas enmarañados donde cinco, seis, siete gatos —no puedes contarlos: no pueden sostenerte allí más de un segundo— encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada. (p. 31)

Luego de esta escena, las presencias que tendrían contacto con Satanás serían presencias femeninas: la diabólica trinidad. Montero estaría encerrado en una casa vieja donde la femineidad lo ronda en cada alcoba, en cada rincón.

7. LA SEGUNDA INMOLACION

Durante la Edad Media, y guardando en secreto una antigua tradición pagana, se solía sacrificar un macho cabrío en las reuniones satánicas¹⁷. Incluso en vascuence la voz «akerra» significa «macho cabrío», de donde deriva la palabra «akelarre» o «aquelarre», que designa la celebración donde ocurre el sacrificio¹⁸. Para los hechiceros y hechiceras pertenecientes a estas sectas, la sangre de la víctima (humana o animal) era la sustancia que los unía con los orígenes, con la violencia, con el crimen, con ese estado inicial en el que el hombre estaba estrechamente unido a la naturaleza. Esto explicaba también los excesos sexuales, donde todo código moral era superado: «Es un lugar de orgía sexual donde hombres y mujeres con demonios en forma masculina y femenina cohabitan de manera indecente, corrompiendo a mozas y aun niñas»¹⁹.

16. Por ejemplo, es famoso el juicio que se le hizo a Ursula Kemp en Chelmsford, en 1582, donde ésta confesó su relación con dos diablos machos encarnados en dos gatos. Esta confesión la llevó a la horca. Véase Eric Maple, *El oscuro mundo de las brujas* (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1968), p. 64.

17. Jameson Mckey, *Vida de Satanás* (Bogotá: Plaza y Janés, 1976), p. 38.

18. Julio Caro Baroja, *La brujas y su mundo* (Madrid: Alianza, 1966), p. 192.

19. *Ibid.*, p. 192.

El sacrificio del macho cabrío constata la tradición a la que pertenece Aura, y sin duda es una de las imágenes más hermosas del relato:

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen, se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero. (p. 42)

Y las palabras que escribió Fuentes sobre su libro se hacen aquí pertinentes: «Aura vino al mundo para aumentar la descendencia secular de las brujas»²⁰.

8. EL VINUM SABBATI

Hubo épocas en las que las sectas extrañas, que todavía siguen siendo incomprendidas, practicaban ritos legendarios donde líquidos extraídos de plantas seleccionadas con meticulosidad producían en ellos diversos efectos, de los cuales el menos admirable era la alucinación. Puede verse como ejemplo las declaraciones que se hicieron entre 1330 y 1340 en los procesos inquisitoriales de la zona de Carcassonne, Tolouse²¹. Con estas plantas se fabricaba el Vinum Sabbati, que de acuerdo al sexo creaba un incubo o un súcubo, con quien la persona se entregaba a goces sexuales²².

Las plantas que cultiva Aura en su oscuro jardín, casi todas ellas narcóticas, no son ajenas a estos usos; sin embargo, puras y sin ser mezcladas con las otras, las utilizaba la bruja como medicamento y calmantes. Según parece, Fuentes extrajo los nombres de estas hierbas y sus funciones del libro de Michelet, donde se hace una larga exposición sobre ellas²³.

De esta manera, Felipe Montero, en un acto un tanto ingenuo, contempla en el patio las hierbas que habrán de conducirlo al cénit del aquelarre.

9. LAS NUPTIAE SABBATI

He aquí el momento central de la reunión satánica: la misa negra. El primer paso es el desdoblamiento interior, donde una figura de sexo opuesto se materializa para realizar lo que se denomina las nupcias de sabbat, es

20. Carlos Fuentes, «Cómo escribí algunos de mis libros», *Quimera*, Núm. 21-22, (Julio-Agosto, 1982), p. 49.

21. Julio Caro Baroja, *Op. Cit.*, p. 115.

22. Para el lector interesado en este punto, ver por ejemplo la siguiente trilogía de relatos: Arthur Machen, *La pirámida de fuego* (Madrid: Siruela, 1985).

23. Michelet, *Op. Cit.*, p. 115.

decir, la entrega sexual, que equivalía a lo que oficialmente era un matrimonio. Pero es claro que esa figura hacía parte de la misma persona. En un pasaje de *Cambio de Piel*, Fuentes aludirá a este enigmático fraccionamiento: «El caracol tiene dos sexos. Puede hacerse el amor a sí mismo. ¿Por qué sale de la concha y se trenza con otro caracol que también es andrógino?»²⁴. En *Aura*, el demonio femenino aparece como una mujer cercana a los cuarenta años, que incluso le recuerda a Montero la planta que ha oído pocos minutos antes (la dulcamara) en el patio: «... como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura» (p. 47).

En su segundo momento aparecería la danza, donde «la multitud, unida a este vértigo, se sentía como un solo cuerpo por el atractivo de las mujeres y por no sé qué vaga emoción de fraternidad»²⁵. Este acto segundo ocurre en *Aura* después del simbólico lavatorio de los pies: comienza siendo un baile muy lento, apacible, y poco a poco, en un crescendo, los movimientos se vuelven más rápidos y apresurados, hasta que ambos terminan en el lecho.

Y viene entonces la parte final: la comunión. Esta escena, narrada por Fuentes con gran delicadeza, recuerda aquellas palabras de *La Bruja*, que la explicaban con precisión:

El altar, la hostia aparecía. ¿Qué hostia y qué altar? La Mujer misma. Con su cuerpo prosternado, con su persona humillada, con el manojito de seda de sus cabellos perdidos en el polvo, se ofrecía como altar y hostia²⁶.

Luego del simbólico ofertorio, Montero, en un estado de aturdimiento, nota que la anciana ha estado desde un principio en la habitación y la ve alejarse con *Aura* y cruzar el umbral hacia el cuarto de la vejez. El aquelarre ha terminado.

10. LA OTRA PRESENCIA

La conciencia de la duplicidad producida durante la ceremonia, la adquiere Montero al día siguiente. En estos dos párrafos se confirma que los hechos anteriores no sucedieron realmente con *Aura*, sino con la materialización del demonio femenino del propio Montero. Pero puede presentarse una confusión, pues que el «yo» narrativo se dirige todo el tiempo a *Aura*, que es la persona que Montero cree dentro de la habitación. Aún así, el oráculo da suficientes claves para ser descifrado, y Montero descubre que la mujer de la noche pasada no ha sido *Aura*, sino él mismo:

24. Carlos Fuentes, *Cambio de Piel* (Bogotá: Oveja Negra, 1984), p. 384.

25. Michelet, Op. Cit., p. 140.

26. Ibid., p. 140.

... duermes en la soledad, lejos del cuerpo que crearás haber poseído. Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada... buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche engendró tu propio doble (p. 51).

11. LOS DAGUERROTIPOS

En las últimas hojas de las memorias de Llorente, aparte de sus lamentables opiniones sobre la política internacional de la época, sobresalen las descripciones de Consuelo y sus actos mágicos. Allí se encuentra la razón por la cual ella se convierte en hechicera: la esterilidad. Al no poder concebir materialmente, su capacidad partenogenética se concentra con gran fuerza en la procreación espiritual. Para ello Consuelo se ayuda de las extrañas plantas solanáceas, y he aquí la razón por la cual Aura viste simbólicamente de verde. Su aparición en el jardín es la prueba del vínculo existente entre la hechicera y la naturaleza.

Pero el descubrimiento central los reservan las fotografías. En ellas se cumple el proceso de identificación de Montero y, de manera muy vaga, éste comienza a sospechar la consonancia evidente entre Consuelo y Aura. Las fotografías son el espejo del pasado; y un aspecto, que hasta el momento ha sido pasado por alto, se vuelve significativo en la segunda fotografía: Aura (Consuelo a los veinticuatro años) está en Lorelei, a orillas del Rhin. El hecho es importante porque la roca de Lorelei es el sitio donde aparecían las sirenas²⁷, y el eterno presente que ha logrado convocar Consuelo está también ligado a la tradición. Fuentes utiliza aquí el espacio ambiental de la fotografía como un símbolo de la eterna juventud de Consuelo.

12. EL RETORNO

Hasta aquí Montero, «al desconocer su situación, desconoció su identidad»²⁸. Pero en los últimos párrafos, y continuando con la labor de desensamblar esa realidad que le ha estado oculta —labor que comenzó con la observación de las fotografías—, Felipe Montero descubre la verdad que ha venido tejiendo en secreto su oráculo.

El retorno del general Llorente al joven historiador Felipe Montero, de la joven Aura a la viuda Consuelo, y de Llorente (Montero) a los brazos de Consuelo (Aura), no es, desde luego, el eterno retorno griego, sino el eterno retorno concebido en la visión cíclica del pueblo azteca. Como lo ha expuesto

27. Véase Daryl E. Jones. «Poe's siren: character and meaning in *Ligeia*», *Studies in Short Fiction*, 20, No. 1 (Winter, 1983), p. 35.

28. Carlos Fuentes, *Casa con dos puertas* (México: Joaquín Mortiz, 1970), p. 216.

lúcidamente Monique J. Lemaitre, la preferencia de Fuentes por el concepto azteca es la preferencia por la posibilidad de un cambio²⁹. La serpiente griega, al devorarse su propia cola, condena a la historia al eterno retorno de lo idéntico. Pero Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, diferencia principio y fin como dos puntos lejanos entre sí, formando una espiral y no un círculo. Es así como en el retorno se introduce la variación.

Ahora, la identidad que logra Montero no es lo que cabalmente se entiende como tal: no hay unidad sino pluralidad. Al igual que Consuelo, Felipe Montero es (son) dos. Este tipo de duplicidad la retomará Fuentes varias veces en *Terra Nostra*; por ejemplo las siguientes palabras, extraídas de uno de sus últimos capítulos, apuntan directamente a este problema y podrían colocarse como epígrafe de *Aura*:

... una vida no basta; se necesitan múltiples existencias para integrar una personalidad... puesto que un hombre o una mujer pueden ser varias personas mentalmente, pueden volverse varias personas físicamente: somos espectros del tiempo, y nuestro presente contiene el *aura* de lo que antes fuimos y el *aura* de lo que seremos cuando desaparezcamos³⁰.

Saberse «otro», sentirse escindido corporal y espiritualmente: este es el aprendizaje de Montero a lo largo del relato. Dicho aprendizaje está marcado en principio en el espejo, objeto donde el «yo» y su imagen forman la complejidad (véase la escena de Montero ante el espejo en la p. 22), luego por las Nuptiae Sabbati, en las que aparece la explicitación de una duplicidad sexual, y por último en el retorno a un estado humano anterior. Y cada uno de estos momentos es posibilitado por la hechicera, quien, después de aguardar muchos años a su amado, cuando éste llega urde una estrategia lenta pero precisa que lo conduce al descubrimiento de un destino flagrante y terrible.

MARIO MENDOZA

29. Monique J. Lemaitre, «Enajenación y Revolución en Todos los gatos son pardos», *Iberoamericana*, No. 112-113 (Julio-Diciembre, 1980), p. 553-561.

30. Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, p. 659 (los subrayados son míos). Se puede ver también los apartados titulados «Quién eres» y «Junta de rumores», en las páginas 63 y 80, respectivamente.