

## De lo fantástico en *Aura*

Intentar un acercamiento a los elementos constitutivos de lo fantástico en una obra literaria presupone una previa toma de posición respecto a qué entendemos por fantástico. Comenzaremos haciendo un breve recorrido a través de los estudios de diversos autores, recogidos y comentados por Ana María González Salvador, en su artículo «De lo fantástico y de la literatura fantástica»<sup>1</sup>.

Tanto F. Hellens como Anderson Imbert ofrecen una visión relativista del problema. Para el primero de ellos lo fantástico no es un género, sino una manera de ver, de sentir y de imaginar que se encuentra en todas las literaturas del mundo, de todos los tiempos, incluso en las más realistas. Anderson Imbert va más allá al afirmar que un cuento puede ser calificado de fantástico si se comprueba en su texto que la intención del cuentista ha sido, como única explicación de los hechos, la que él ofrece por su voluntad. Otros autores, en cambio, intentan delimitar el objeto de estudio siguiendo otras vías distintas; Castex opina que lo que caracteriza al cuento fantástico es la intrusión brutal

---

(1) Ana González Salvador, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de Letras de Estudios Filológicos*, VII (1984), pp. 207-226. Puede también consultarse el artículo de Montserrat Trancón, «Teorías de lo fantástico», *Lucanor*, 14, 1997, pp. 155-182 y el volumen titulado: *El relato fantástico. Historia y sistema*, edic. de Antón Risco, Ignacio Soldevilla y Arcadio López Casanova, Colegio de España, Salamanca, 1998.

del misterio en el marco de la vida real, y distingue tres tipos de cuentos fantásticos, teniendo en cuenta la noción de explicación del misterio: explicación objetiva, explicación subjetiva o ausencia de explicación. Por su parte, J. Fine considera que un relato es fantástico cuando en él aparece un tema fantástico al margen de la experiencia humana. En tanto que Molino llega a reducir los temas de lo fantástico únicamente a tres: el diablo, la muerte y el monstruo. Schneider opina que lo fantástico explora el espacio interior y está íntimamente unido a la imaginación, la angustia de vivir y la fe en la salvación; mientras que Callois sostiene que lo fantástico consiste en la ruptura de un orden establecido, produciéndose la irrupción de lo inadmisibile en el seno de lo cotidiano. El concepto de juego es empleado por Bessière, quien habla de organización lúdica del relato, de juego con la incertidumbre, la ambigüedad, lo desconocido y el miedo.

González Salvador nos ofrece, también, su caracterización de lo fantástico:

«En lo fantástico interviene una ruptura de la realidad presentada como tal por el autor (ruptura de la realidad cotidiana verosímil) que afectaría a los elementos de la historia narrada, identidad del personaje, espacio y tiempo, en un ambiente maléfico y trágico»<sup>2</sup>.

Dentro de este sucinto acercamiento teórico a lo fantástico debemos destacar el artículo de Ana María Barrenechea «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica»<sup>3</sup>, en el que somete a crítica los postulados de Todorov, a la vez que expone su punto de vista:

«Proponemos para la determinación de qué es lo fantástico, su inclusión en un sistema de tres categorías construido con dos parámetros: la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irrealles y sus contrarios; y además la problematización o no problematización

---

(2) Ana González Salvador, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», p. 214.

(3) Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)», *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), pp. 391-403.

de este contraste [...] Así la Literatura Fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita»<sup>4</sup>.

Posteriormente Barrenechea precisa el elemento caracterizador de lo fantástico centrándolo en la oposición normal/anormal, que se presenta en el texto como problema<sup>5</sup>.

Más recientemente José Luis Martín Nogales ha señalado que existe una técnica básica para expresar lo fantástico, que consiste en comenzar el relato partiendo de una situación cotidiana en la que van surgiendo síntomas de algo extraño. Sostiene, también, que en la actualidad lo fantástico está al servicio de diferentes intenciones como son el humor, la burla, la parodia, el conocimiento o el horror<sup>6</sup>.

En su ya clásica *Introducción a la literatura fantástica*<sup>7</sup>, Tzvetan Todorov aborda sistemáticamente el problema desde una perspectiva estructural. Define el género fantástico como aquel tipo de texto que obliga al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Añade el mismo autor que es importante que el lector rechace una interpretación alegórica o poética. Esta vacilación a la que se refiere Todorov puede ser sentida también por el personaje, y así ocurre la mayoría de las

---

(4) Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», pp. 392-393.

(5) Ana María Barrenechea, «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, edic. de Enriqueta Morrillo Ventura, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, Madrid, 1991, p. 77.

(6) José Luis Martín Nogales, «Evolución del cuento fantástico español», *Lucanor*, 14 (1997), pp. 11-21.

(7) Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972 (1970).

veces, pero este ya no es un elemento constitutivo del género. A partir de lo fantástico se puede definir por oposición lo extraño y lo maravilloso. Lo fantástico es un límite entre dos géneros. Continúa Todorov afirmando que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación en la que se debe decidir si lo que percibimos proviene o no de la realidad. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma una decisión: si decide que las reglas de la realidad quedan intactas, la obra pertenece al género de lo extraño, si por el contrario decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza la obra pertenece a lo maravilloso.

Resulta evidente que los tres géneros están íntimamente unidos entre sí, participando en muchas ocasiones unos de las características de otros. Así, muchos relatos se pueden enmarcar dentro del género de lo fantástico-extraño o lo fantástico-maravilloso si mantienen durante un largo tiempo esa vacilación fantástica, pero acaban finalmente en lo maravilloso o en lo extraño.

A continuación, tomando como referencia las ideas expuestas por Todorov, examinaremos en la novelita de Carlos Fuentes, *Aura*<sup>8</sup>, aquellos elementos que hacen que esta obra se inscriba dentro del género de lo fantástico en su desarrollo, y que su desenlace final la conduzca a lo extraño, situándose, de este modo, el relato en su conjunto dentro de lo fantástico-extraño.

Comenzamos con un resumen del argumento de la obra. El joven historiador Felipe Montero acepta el trabajo que le ofrece la viuda Consuelo Llorente para que redacte las memorias de su marido, el general Llorente. Para conseguir el trabajo tiene que aceptar vivir en casa de la viuda, donde también vive una sobrina de ésta, Aura.

---

(8) Seguimos la edición de *Aura*, en *Obras Completas*, III, Aguilar, México, 1989. Después de cada cita aparecerá entre paréntesis el número de página a la que remite.

Desde el comienzo de la narración surgen acontecimientos singulares, insólitos, extraordinarios y siempre inquietantes. En el capítulo primero encontramos estos elementos organizados en torno a una estructura descendente, de lo general a lo particular, en dos momentos distintos:

- a) Un anuncio publicado en un periódico (lo general) parece extrañamente dirigido a una sola persona, Felipe Montero (lo particular): «Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más» (p. 41).
- b) Los elementos singulares se acumulan creando un ambiente inquietante que va prefigurando lo maravilloso durante el viaje de Felipe Montero de la ciudad (lo general), a los ojos de Aura (lo particular). Un descenso a los infiernos en el que pasará por la ciudad, el edificio, el patio, la casa, la habitación de Consuelo, Consuelo, los ojos de Consuelo, Aura, los ojos de Aura.

La estructura binaria, señalada con referencia a la estructura descendente organizada en dos momentos, reaparece en un elemento de suma importancia. Se describe a Consuelo y después sus ojos, inmediatamente se describe a Aura y después sus ojos.

En el intento por crear ese ambiente inquietante se hace especial hincapié en la atmósfera cerrada y enrarecida de la casa, en la oscuridad o más concretamente en los contrastes de luz y sombra, la imaginería religiosa, etc. Todo ello, inevitablemente, proporciona reminiscencias de la novela gótica que contribuye, en gran medida, a crear el ambiente misterioso que irá encauzando el relato hacia lo fantástico.

La ciudad: «Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie» (p. 42).

El edificio: «Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras» (p. 43); «Tocas en vano con esa manija» (p. 43); «Antes

de entrar miras por última vez sobre tu hombro» (p. 43); «Tratas inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior» (p. 43).

El patio: «Intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado» (p. 43); «Puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso. Buscas en vano una luz que te guíe» (p. 43); «El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá» (p. 43).

La casa: «Tocas esa puerta que huele a pino viejo y húmedo» (p. 44); «La nueva luz grisácea y filtrada que ilumina ciertos contornos» (p. 44).

La habitación de Consuelo: «Las luces dispersas se trenzan en tus pestañas» (p. 44); «Sólo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces. Consigues, al cabo, definir las como veladoras» (p. 44); «Levemente, iluminan otras luces» (p. 44); «Solo detrás de este brillo intermitente verás, al fondo, la cama» (p. 44); «Lograrás verla cuando des la espalda a ese firmamento de luces devotas» (p. 44); «Te ciega el brillo de la corona parpadeante de objetos religiosos» (p. 46); «Te moverás unos pasos para que la luz de las veladoras no te ciegue» (p. 47); «Que le dé la luz» (p. 45); «Vasos manchados de líquidos blancuzcos» (p. 45).

Consuelo: «Un rostro casi infantil de tan viejo» (p. 45).

Los ojos de Consuelo: «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 esa claridad perdida» (pp. 46-47).

Aura: «Esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero» (p.47); «Su aparición fue imprevista» (p.47).

Los ojos de Aura: «Al fin podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde [...] esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear» (pp.47-48).

Un aspecto fundamental en el proceso de creación de un ambiente misterioso, inquietante, es la utilización por el narrador de la segunda persona y del futuro durante toda la obra de las dos formas siguientes:

- a) Por un lado se implica directamente al lector en los hechos narrados desde la primera línea; el relato comienza con una segunda persona del singular del verbo *leer*, «Lees» (p. 41), que se convierte en una alusión directa a la acción que realiza en ese instante el lector produciendo en él un incipiente desasosiego, el mismo desasosiego que provoca en el personaje (nueva dualidad). La desazón se confirma en la segunda línea: «Lees y lees» (p. 41), cuando, seguramente, el lector ya habrá realizado esa nueva lectura, movido por su desconcierto. Se continúa insistiendo en la identificación personaje-lector por medio de la individualización: «Parece dirigido a ti, a nadie más» (p. 41).
- b) Por otra parte, la utilización de la segunda persona del singular en futuro, «Tú releerás» (p. 41), conduce a que todo lo narrado adquiera unas inevitables connotaciones fatalistas, proféticas.

Después del descenso de Felipe al mundo de las tinieblas no estará, en principio, en contacto con sus moradores. Se establecen dos planos en la casa (nueva dualidad), uno inferior de oscuridad, los dominios de Consuelo y Aura, y otro superior de luz, el cuarto de Felipe (de nuevo el contraste luz-sombra): «-Su cuarto está arriba. Allí sí entra la luz» (p. 47).

Propio del género fantástico es la acumulación de elementos extraordinarios, y que estos resulten cada vez más inexplicables, en un proceso gradual que llega a su clímax en el desenlace del texto. Este proceso se puede observar con claridad en la obra que estamos analizando. Cuanto más tiempo transcurre desde el momento en que Felipe Montero llegó a la casa y más va conociendo a sus moradores, más extraño le resulta todo lo

que le rodea. En Aura se acentúan esos rasgos misteriosos, vagos, etéreos, que Felipe achaca a su sensación hipnótica, a su aturdimiento. Rasgos que se desprenden del propio significado del nombre del personaje; tomado como sustantivo, *aura*: «Viento suave y apacible. Hálito, aliento, soplo. Irradiación luminosa de carácter paranormal que algunos individuos dicen percibir alrededor de los cuerpos humanos, animales o vegetales». Pero también existe la voz americana *aura*: «Ave rapaz diurna del tamaño de una gallina, de plumaje negro con visos verdes, cabeza desnuda y tarsos y pico de color de carne. Despide olor hediondo, vive en grandes bandadas y se alimenta con preferencia de animales muertos» (D.R.A.E). De nuevo observamos una clara dualidad, un leve indicio de la fusión Aura-Consuelo a la que más adelante asistiremos.

Los elementos misteriosos, vagos, etéreos, los encontramos en numerosos pasajes de la obra: «Te das cuenta de que no la sigues [a Aura] con la vista, sino con el oído» (p. 49); «Y se alejará, con ese ruido de tafeta, sin que hayas podido ver otra vez su rostro» (p. 50); «Tú desvías una y otra vez la mirada para que Aura no te sorprenda en esa impudicia hipnótica que no puedes controlar. Quieres, aun entonces, fijar las facciones de la muchacha en tu mente. Cada vez que desvíes la mirada, las habrás olvidado ya» (p. 52); «Y ella murmurará: —Entonces... ¿quiere usted salir? —Lo dice como un reproche» (p. 52); «Tú vuelves a dudar de tus sentidos, atribuyes al vino el aturdimiento, el mareo que te producen esos ojos verdes, limpios, brillantes» (p. 53).

La casa sigue caracterizada por la constante oscuridad, una vez más en contraste con la habitación de Felipe: «Asciendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas» (p. 49); «Ya sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto. Avanzas con cautela, como un ciego» (pp. 50-51); «Ha bastado la luz del crepúsculo para cegarte y contrastar con la penumbra del resto de la casa» (p. 50); «Te sorprende la inundación de luz de tu recámara» (p. 49). Al mismo tiempo se crea



un ambiente de incertidumbre, de inseguridad: «Otra puerta sin cerradura» (p. 49). Tenemos ya la certeza de que «las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retirará alguien en cuanto tú la miras» (p. 43) es sin duda la casa en la que se encuentra Felipe, porque en el salón nos encontramos con «las cortinas de terciopelo verde corridas» (p. 51). Un salón donde destaca la oscuridad y el contraste una vez más luz-sombra; la sombra a punto de adueñarse del pequeño reducto de luz: «Todos los muros del salón están recubiertos de una madera oscura» (p. 51); «El círculo de luz compacta que arroja el candelabro y que ilumina la mesa y un extremo del muro labrado, el círculo mayor, de sombra, que rodea al primero» (p. 53).

En la habitación de Consuelo destacan las imágenes religiosas, sin que sepamos exactamente si los venerados son santos o diablos: «Los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviente, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos. Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel» (p. 54).

Nos encontramos con Felipe: «Invadido por un placer que jamás has conocido» (p. 53); ¿pensamos en el amor o tal vez se trata de otro tipo de sensación, sutil indicio del autor?

Por segunda vez aparece Consuelo comparada con una niña: «Te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una niña» (p. 54), aspecto sobre el que volveremos más adelante.

Los elementos misteriosos se suceden: «Te detienes al escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos» (p. 51); «Debería usted traer a los gatos aquí. —¿Gatos?, ¿Cuáles gatos?» (p. 55); «Ese maullido implorante y doloroso destruye el silencio de la mañana. Llega a tus oídos como vibración atroz, rasgante, de

imploración [...] encadenados unos con otros, se revuelcan envueltos en fuego, desprenden un humo opaco, un olor de pelambre incendiada. Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso» (p. 57); «Aura ya descenderá por la escalera de caracol [...] la sigues, en mangas de camisa, pero al llegar al vestíbulo ya no la encuentras» (p. 57); «Quisieras intervenir en la conversación doméstica preguntando por el criado que recogió ayer tus cosas pero al que nunca has visto» (p. 59); «Lo preguntarías si, de repente, no te sorprendiera que Aura, hasta ese momento, no hubiese abierto la boca y comiese con esa fatalidad mecánica» (p. 59); «Miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía, pero la señora Consuelo en ese instante, detiene todo movimiento y, al mismo tiempo, Aura deja el cuchillo sobre el plato y permanece inmóvil y tú recuerdas que, una fracción de segundo antes, la señora Consuelo hizo lo mismo» (p. 60); «Se levanta [Aura] con actitudes similares a las que tú asocias con el sueño» (p. 60).

Felipe piensa en el «capricho deformado de la anciana» (p. 56), sin conocer cual es el verdadero capricho; también piensa: «Si el precio de tu futura libertad creadora es aceptar todas las manías de esta anciana puedes pagarlo sin dificultad» (p. 59). Estas afirmaciones que en principio parecen irrelevantes, a la luz de los acontecimientos posteriores, se vuelven, cuando menos, patéticas anticipaciones del narrador.

La característica de la casa no se modifica (luz-sombra): «La oscuridad permanente. El fulgor de las veladoras» (p. 58). El patio, que había aparecido con uno de los elementos mencionados en el viaje descendente de Felipe Montero, reaparece en boca de Consuelo cargado de connotaciones misteriosas que más adelante se explicarán: «En esta casa sólo hay ese patio oscuro por donde entró usted. Allí mi sobrina cultiva algunas plantas de sombra» (p. 58).

La habitación de Aura no difiere del resto de la casa; se encuentra también marcada por ese contraste luz-sombra:

«Empujas la puerta y entras a esa recámara, también oscura, de paredes enjalbegadas, donde el único adorno es un Cristo negro» (p. 61). Como ya vimos anteriormente en las «confusas» figuras religiosas de la habitación de Consuelo, destaca ahora, que el elemento de sombra que provoca el contraste con las paredes blancas sea precisamente la imagen del cristo.

Avanzamos en medio de una atmósfera donde ya no se distingue entre lo real y lo irreal. Felipe comienza sintiendo a su lado a Consuelo para inmediatamente después empezar a sentir a Aura: «Sueñas esa mano descarnada que avanza hacia ti [...] el rostro de ojos vaciados se acerca al tuyo despiertas con un grito mudo, sudando, y sientes esas manos [ya de Aura] que acarician tu rostro y tu pelo» (p. 61). Se produce la fusión entre Aura y la oscuridad, por medio del perfume de las plantas; y debido a ese mismo perfume de las plantas se consuma la unión Felipe-Aura (que realmente será, como veremos, la unión Felipe-Aura-Consuelo-oscuridad): «No puedes verla [a Aura] en la oscuridad de la noche sin estrellas, pero hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio» (p. 62); «Tocas en sus senos la flor entrelazada de las venas sensibles, vuelves a besarla y no le pides palabras» (p. 62). Con la llegada de la luz finalizan las uniones de sombra: «Ella te dirá que amanece; se despedirá» (p. 62). En este momento desconcierta la tajante afirmación de Aura: «Eres mi esposo» (p. 62).

Nos encontramos con una vaga pero desasosegadora identificación entre Consuelo y Aura; si de Consuelo, como ya vimos, se decía: «Un rostro casi infantil de tan viejo» (p. 45); «Te sorprendes del tamaño de la mujer: casi una niña» (p. 54); ahora se dice: «Reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura» (p. 62).

Felipe no comprende la verdadera revelación de Consuelo, un indicio más del narrador sobre los próximos acontecimientos: «—Quieren que estemos solas, señor Montero, porque dicen que la soledad es necesaria para alcanzar la santidad. Se

han olvidado que en la soledad la tentación es más grande. —No la entiendo, señora» (p. 63). En cambio sí le resulta inquietante la lectura del diario del general Llorente: «Los ojos verdes de Consuelo»(p. 64); «Habrás calculado: la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años» (p. 64). Y una vez más una premonición, en esta ocasión efectuada muchos años atrás por el propio general Llorente: «Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años» (p. 64). Aunque de la lectura del diario obtendrá unas conclusiones incompletas, sólo cercanas a la realidad: «Sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida. Aura, encerrada como un espejo» (p. 65). Aura es realmente la imagen inexistente en que se mira Consuelo.

A partir de este momento las leyes ordinarias de la naturaleza dejan de tener valor, se acentúa el proceso de irrealidad, estamos de lleno inmersos en lo fantástico. El misterio Consuelo-Aura alcanza dimensiones extraordinarias: «La encuentras en la cocina [a Aura], sí, en el momento en que degüella un macho cabrío» (p. 65). Inmediatamente asociamos esta escena con los rituales de las misas negras: «En seguida, la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire, como si -sí, lo verás claramente: como si despellejara una bestia...»(p. 66). Felipe cae en un sueño febril en el que se funden las imágenes de Consuelo y Aura: «Con los pliegues rotos de la falda entre las manos [Aura] se voltea hacia tía y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos» (p. 67), lo que le lleva a relacionar los comportamientos de Consuelo, Aura y el suyo propio: «Sin darte cuenta al principio de tu propia actitud hipnótica» (pp. 67-68); «Identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana» (p. 68). Ya no habla de «anciana enloquecida»),ahora también él se siente inmerso en un mundo de locura: «empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio»(p. 68).

De nuevo aparece el misterioso patio, siempre en el mundo de las tinieblas de la casa: «Paredes húmedas [...] aire perfumado [...] aromas pesados, suntuosos [...] ese patio estrecho y húmedo [...] hierbas olvidadas que crecen olorosas [...] tú recreas los usos de este herbario que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, consuela, fatiga la voluntad, consuela con una calma voluptuosa» (p. 68). Entre las propiedades que se enumeran de las plantas sobresale una, que se destaca por medio de la repetición de la forma verbal, consuela; además se nos dice que «consuela con una calma voluptuosa». El narrador utiliza el nombre de la viuda del general y la propiedad de las plantas del patio para facilitarnos muy sutilmente la clave del relato que aún se le escapa a Felipe Montero y al lector, y lo hace jugando con el nombre Consuelo y la forma verbal consuela. Consuelo como sustantivo significa «descanso y alivio de la pena, molestia o fatiga que aflige y oprime el ánimo» (D.R.A.E.). Consuelo encuentra el alivio de la pena que le aflige y oprime el ánimo (la pérdida de la juventud, como veremos) mediante la utilización de las plantas (narcóticas) que ella misma cultiva en su patio, que la consuelan, y además lo hacen con una calma voluptuosa (el deseo por Felipe, también drogado con las plantas).

Debemos señalar que en este punto la narración continúa siendo plenamente fantástica, puesto que el receptor, en una primera lectura, no tiene aún elementos de juicio suficientes para decantarse por una interpretación plenamente maravillosa, fantástica o extraña, ya que no debemos olvidar que hasta ahora sólo contamos con indicios, que hemos explicitado con el fin de analizar la funcionalidad del texto.

Aún más, si cabe, aumenta la confusión en la mente de Felipe Montero al percatarse del cambio que se ha producido en Aura: «La mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer — cuando toques sus dedos, su talle — no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy [...] parece de cuarenta» (p. 69). No obstante se dispone a consumir la segunda unión con Aura, que será precedida por

un rito iniciático ejecutado por la mujer ante el Cristo negro, en el que afloran reminiscencias pseudoecarísticas de brujería y misas negras: «Te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad: caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro [...] Aura se abrirá como un altar» (p. 70). Después de la consumación del acto sexual, Aura dirige extrañas preguntas a Felipe relacionadas con el paso del tiempo y sobre la pérdida de la belleza: «—¿Me querrás siempre? [...] ¿Siempre? ¿Me lo juras? [...] ¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco? [...] ¿Aunque muera, Felipe? (pp. 70-71).

El final del clímax sexual coincide con el clímax de la obra, previo al desenlace (continuamos ascendiendo en ese proceso gradual propio del género fantástico, como ya hemos señalado). Felipe descubre que Consuelo ha sido testigo de su relación sexual con Aura: «La ves caminar [a Aura] lentamente hacia ese rincón [...] a los pies de la anciana señora Consuelo [...] que te sonrío, cabeceando, que te sonrío junto con Aura que mueve la cabeza al mismo tiempo que la vieja: las dos te sonrío, te agradecen» (p. 71). Incluso ahora recuerda que alguna de las cosas que creía haber hecho con Aura las ha hecho realmente con Consuelo: ((Recuerdassus movimientos, su voz, su danza, por más que te digas que no ha estado allí» (p. 71). Aunque distinga dos cuerpos Felipe sabe que hay sólo una voluntad: «Las dos se levantarán a un tiempo [...] las dos te darán la espalda» (p. 71).

El narrador afirma, ya abiertamente, que no se ha producido esa relación entre Felipe y Aura, provocando, de este modo, aún mayor desconcierto en el lector: ((Duermes en la soledad, lejos del cuerpo que creerás haber poseído» (p. 72).

Felipe recuerda la noche pasada y ante la imposibilidad de dar una respuesta lógica a los acontecimientos, los va asocian-

do a otros que todavía permanecen inexplicados: «Y cuando te estés secando, recordarás a la vieja y a la joven que te sonrieron, abrazadas, antes de salir juntas, abrazadas: te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra [...] Terminas tu aseo contando los objetos del botiquín, los frascos y tubos que trajo de la casa de huéspedes el criado al que nunca has visto» (p. 73).

Aura ya no sólo continúa siendo esa figura nebulosa que vaga por la casa: «Al abrirla encuentras a Aura: será Aura porque viste la tafeta verde de siempre, aunque un velo verdoso oculte sus facciones» (p. 73), además se han convertido en misteriosas sus propias intenciones: «¿Qué espera de ti Aura? [...] ¿Qué quiere?» (p. 73). En esta ocasión es la propia joven la que nos desvela veladamente misterios que aún no logramos interpretar, el narrador nos sigue proporcionando indicios que aún nos desconciertan más: «—¿Quererla? Ella [Consuelo] me quiere a **mí**. Ella se sacrifica por **mí** [...] —Ella tiene más vida que yo» (p. 74).

Será la última lectura de las memorias del general el elemento que marque, para el lector, el fin de lo fantástico que ha dominado durante todo el relato para dar paso a lo extraño, al ofrecer el autor de la novela una explicación lógica de los sucesos: «Sé por qué lloras, a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos [...] Consuelo, no tientes a Dios. Debemos conformarnos [...] Te pido, tan solo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, algo que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza [...] le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín [...] la encontré delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: 'Sí, sí, sí he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida' [...] estaba bajo el efecto de narcóticos [...] —No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene

hacia mí [...] Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes» (pp. 76-77). Aparece de nuevo la preocupación de Consuelo por el paso del tiempo y la pérdida de la juventud, elementos determinantes de su actuación. También siguen apareciendo connotaciones religiosas «oscuras» del lado de Consuelo: «No tientes a Dios» (p. 76). «Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes» (p. 77).

El caos se apodera por completo de la mente de Felipe, que bajo los efectos de los narcóticos no consigue comprender lo que se evidencia en las memorias. Por el contrario, continúa dentro de ese proceso ascendente hacia lo inexplicable: fusiona definitivamente a Aura con Consuelo y, a la vez, él mismo se confunde con el general Llorente: «Y la fotografía de Aura: de Aura con sus ojos verdes [...] Aura y la fecha 1876 [...] Verás la tercera foto, a Aura en compañía del viejo [...] Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú.» (p. 77); «Tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado» (p. 78); algo que ya se intuía después del rito iniciático llevado a cabo por Aura: «buscas otra presencia en el cuarto [...] la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada [...] buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble» (p. 72).

Si para el lector las memorias del general Llorente significaban enmarcar el relato dentro de lo extraño, concretamente lo fantástico-extraño, dentro del mundo de los personajes Felipe Montero se diluirá en el mundo de lo maravilloso, fantástico-maravilloso, ya que presa de los narcóticos y tal vez de la locura, no es capaz de construir una interpretación lógica de los acontecimientos que se le presentan y se siente una encarnación del fallecido general Llorente: «Besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos [...] la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que



---

se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...» (p. 80).

Como veíamos al principio, al finalizar la historia el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma una decisión. En este caso ambos la toman: el lector hacia lo extraño, el personaje hacia lo maravilloso, constituyéndose así el último contraste, la última dualidad del relato.

ULPIANO LADA FERRERAS  
*Universidad de Oviedo*

### Bibliografía citada

- BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana)», *Revista Iberoamericana*, 80 (1972), pp. 391-403.
- «El género fantástico en los códigos y los contextos», en *En el relato fantástico en España e Hispanoamérica*, edic. de Enriqueta Morrillo Ventura, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Siruela, Madrid, 1991, pp. 75-81.
- FUENTES, Carlos, *Aura*, en *Obras Completas*, 111, Aguilar, México, 1989.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de Letras de Estudios Filológicos*, VII (1984), pp. 207-226.
- MARTÍN NOGALES, José Luis, «Evolución del cuento fantástico español\*», *Lucanor*, 14 (1997), pp. 11-21.
- RISCO, Antón, Ignacio Soldevilla y Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972 (1970).
- TRANCÓN, Montserrat, «Teorías de *lo fantástico*», *Lucanor*, 14 (1997), pp. 155-182.