

Poliglotismo cultural en dos obras de Carlos Fuentes: el espacio como lenguaje

Cultural polyglottism in two works by Carlos Fuentes: Space as language

Patricia Simonson*

psimonson@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

RESUMEN

Se analiza, desde una perspectiva semiótica, la representación del jardín en dos obras de Carlos Fuentes ("Tlactocatzine, del jardín de Flandes" y *Aura*), donde ese espacio funciona como un signo complejo. Se muestra cómo el papel de este signo cambia de un texto a otro, debido, en parte, a la relación que cada uno establece con diferentes códigos artísticos (ante todo, los lenguajes de la pintura, la arquitectura y el cine). El jardín pasa de ser el símbolo central del relato en la primera obra, a una especie de significante flotante, paródico y voluntariamente marginal en *Aura*. Se plantea que esto se debe, en gran medida, al carácter fuertemente pictórico del primer relato, organizado por un principio de plenitud sensorial centrado en el jardín, en contraste con el carácter mucho más movedido de la dimensión visual en *Aura*, cuyo principio de organización se acerca más al movimiento cinematográfico de la imagen.

PALABRAS CLAVE

Semiótica, código, lenguaje, signo, símbolo, significante flotante, diseminación, poliglotismo cultural, topos, pintura, cine.

ABSTRACT

This article attempts a semiotic analysis of the representation of the garden in two works by Carlos Fuentes ("Tlactocatzine, del jardín de Flandes", and *Aura*), where this space functions as a complex sign. The role of this sign changes from one text to the other, partly due to the relationship both texts establish with other artistic codes (mainly the languages of painting, architecture, and the cinema). I will try to show how the garden shifts from being, in one work, the central symbol of the story, to being, in *Aura*, a kind of floating signifier, parodical and deliberately marginal. This is largely due to the strongly pictorial character of the first story, which is organized by a principle of sensorial plenitude centering on the garden, in comparison with the much more unstable character of the visual dimension in *Aura*, which obeys a logic more akin to the moving images of the cinema.

KEY WORDS

Semiotics; code; language; sign; symbol; floating signifier; dissemination; cultural polyglottism; topos; painting; cinema.

* Doctora en Literatura Norteamericana del siglo XIX de la Universidad Paris III. Profesora asociada al Departamento de Literatura de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia.

Introducción

En este artículo, se analiza, desde una perspectiva semiótica, la representación del jardín en dos obras de Carlos Fuentes: “Tlactocatzi, del jardín de Flandes” (publicado por primera vez en *Los días enmascarados*, en 1954) y una obra posterior, *Aura* (1962), que es manifiestamente una reelaboración del relato anterior, aunque desde premisas, en parte, distintas. En ambas obras, el jardín funciona como un signo complejo. Sin embargo, el papel de este signo va a cambiar notablemente de un texto a otro, debido, en parte, a la relación que ambos textos establecen con otros códigos artísticos, que son ante todo los lenguajes de la pintura, de la arquitectura y del cine. Este artículo busca poner en evidencia la forma como el jardín pasa de ser, en la obra de 1954, el símbolo central del relato (tomando el término *símbolo* en un sentido propiamente simbolista)¹, a una especie de significante flotante, paródico y voluntariamente marginal en *Aura*, que se puede leer como una puesta en escena posmoderna del vaciamiento del signo en la visión de mundo. Esto se debe, en gran parte, al carácter fuertemente visual, y más especialmente pictórico, del primer relato, organizado por un principio de plenitud sensorial centrado en el jardín, en contraste con el carácter mucho más movedido de la dimensión visual en *Aura*, cuyo principio de organización se acerca más al movimiento cinematográfico de la imagen.

Esta reflexión se fundamenta en varios ensayos del semiótico ruso Yuri Lotman, que tienen una pertinencia particular para nuestro asunto. Por un lado, estas dos obras de Fuentes ilustran de una manera muy concreta dos de las

funciones más importantes que le son atribuidas al texto por Lotman. Para este último, en “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, la noción de *texto* no sólo designa un escrito verbal, sino también cualquier tipo de obra artística y, en un sentido mucho más general, cualquier enunciado que estaría “codificado [...] dos veces”: una vez, en una lengua natural y, la segunda, en algún código secundario, como, por ejemplo, el discurso jurídico, científico, artístico o historiográfico. En términos del autor:

[...] por ejemplo, el mensaje definible como “ley” se distingue de la descripción de cierto caso criminal por el hecho de que pertenece a la vez al lenguaje natural y al jurídico, constituyendo en el primer caso una cadena de signos con diversos significados, y en el segundo, cierto signo complejo con un único significado. (Lotman, 1996)

En cuanto a las funciones que el teórico ruso les atribuye a los textos, afirma, por un lado, que funcionan como memorias colectivas, reservas de los conocimientos e imaginarios de la cultura en que fueron producidos; por otro lado, tienen una función de generadores de sentidos nuevos (Lotman, 1996: 86-89). El cumplimiento de la segunda función depende, en parte, de la primera, pero también de la tensión permanente entre tradición e innovación, entre lo propio y lo ajeno: esto es especialmente claro aquí, donde el funcionamiento del símbolo del jardín como parte dinámica de la obra implica, a la vez, la puesta en escena y la puesta en tela de juicio del signo complejo “jardín”, que Fuentes retoma de una larga tradición. Por supuesto, este proceso implica una interlocución activa entre el texto y sus receptores: un elemento sólo puede funcionar como signo o símbolo si los receptores lo reconocen como tal, bien sea porque comparten el código en el cual funciona o porque reconocen la presencia de un código y están dispuestos a hacer el esfuerzo para descifrarlo².

¹ Es decir, referido al movimiento estético europeo llamado simbolismo, característico de las últimas décadas del siglo XIX, en el área de la poesía, pero también de la pintura y, en cierta medida, de la narrativa. “Tlactocatzi...” hace un guiño explícito a ese movimiento a través de la referencia al poeta belga Rodenbach. También, el ambiente de todo el relato, en especial la forma en que le da prioridad a la creación de cierta atmósfera casi musical, recuerda los objetivos de los artistas simbolistas. Ver Edmund Wilson (1989): “Simbolismo”.

² Ver también, al respecto, el capítulo 1 de *Estructura del texto artístico* de Lotman, “El arte como lenguaje” (Lotman, 1970).

También, son pertinentes aquí las observaciones que hace Lotman sobre la relación entre “mito” y “literatura”, que describe como las dos grandes orientaciones del pensamiento. El primero, el mito, sería no-discreto, cíclico, anti-racional; el segundo sería el pensamiento racional que produce enunciados discretos, es decir, claramente diferenciados, como lo son las obras científicas o artísticas de las sociedades “modernas”. Según el autor, estas orientaciones, que consideramos generalmente como distintas y cronológicamente separadas (lo mítico pertenecería, entonces, a un tiempo pasado y una cultura “primitiva”), existen a menudo simultáneamente y pueden, incluso, compenetrarse en los mismos textos. Él define los elementos míticos que pueden aparecer en las obras literarias discretas como “elementos activos en la construcción del texto”, como elementos que interpretan y ordenan la historia y la actualidad (Lotman, 1996). En estas dos obras de Fuentes, precisamente, el jardín está vinculado con una dimensión mítica que contribuye a organizar el texto y participa en la constitución del espacio en signo. Sin embargo, la presencia del “código” mítico, para decirlo así, que en ambos textos se cruza explícitamente con otros lenguajes (el de la historia o del arte europeo canónico), es también uno de los factores en la desestabilización del signo que constituye el jardín, sobre todo en *Aura*.

La última noción de Lotman que parece sumamente útil aquí es, precisamente, la noción de ciframiento múltiple del texto, o poliglotismo de la cultura, desarrollada en el ensayo “El texto y el poliglotismo de la cultura”. El autor postula, por un lado, que el modelo estructural del espacio constituye en sí un lenguaje (un “segundo lenguaje primario”, Lotman, 1996: 83), que organiza la realidad humana. Por otro lado, insiste en el hecho de que la mayoría de los textos realizan varios sistemas semióticos a la vez, algo cuya aplicabilidad ya vislumbramos en los dos relatos de Fuentes que se analizan aquí. Cito en detalle las observaciones de Lotman:

[...] La cultura es *en principio* políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de por lo menos dos sistemas semióticos. La fusión de la palabra y la música (el canto), de la palabra y

el gesto (la danza), en un único texto ritual fue señalada por el académico A. N. Veselovski como un “sincretismo primitivo”. Pero la idea de que, después de abandonar la “época primitiva”, la cultura comienza a crear textos de tipo monolingüe que realizan rigurosamente las leyes de un solo género según reglas rigurosamente unilineales, suscita objeciones. Incluso si dejamos a un lado el señalamiento de que a todo lo largo de la historia de la cultura los textos que combinan sincréticamente en una única representación dramática todas las especies fundamentales de semiosis no desaparecen, y no recordamos ni la liturgia, ni el carnaval, ni el happening, ni las actuaciones de los conjuntos de rock, ni las festividades de la época de la Gran Revolución Francesa, ni otros ejemplos de sincretismo, que ora se repliegan a la periferia de la cultura, ora ocupan en ella una posición central, el estar cifrado con muchos códigos es la ley para un número aplastante de textos de la cultura [...] (Lotman, 1996: 85)

El autor comenta que otro factor de poliglotismo es la superposición, en un solo texto cultural, de épocas y estilos diferentes (como en los templos barrocos de Europa Central, que conservan partes góticas), o el diálogo entre diferentes géneros: “Precisamente esa propiedad [es decir, el juego interno de recursos semióticos] hace al texto un generador de sentidos, y no sólo un recipiente pasivo de sentidos colocados en él desde afuera”. (Lotman, 1996: 86)

Ahora bien, tratándose de analizar estos dos textos de Fuentes a la luz de los conceptos de Lotman que se acaban de exponer, hay que aclarar que el único lenguaje que está físicamente presente aquí es el lenguaje verbal. Al mismo tiempo, además del encuentro que se da entre diferentes tipos de lenguaje verbal (el del historiador, del teórico del arte, del narrador fantástico, de la poesía, de la novela caballerescas...), la densidad semiótica de los dos textos depende también de la forma como es utilizado el signo verbal, esencialmente a través de la representación de los espacios ficticios (la casona colonial y su jardín), para evocar –simular, podríamos decir– las artes visuales de la pintura, la arquitectura y el cine. Es en ese contexto que se va

a examinar más de cerca la función y las mutaciones, de un texto a otro, del jardín considerado, a la vez, como un signo verbal complejo (en el cual se superponen, precisamente, varias tradiciones y épocas) y como el simulacro de un signo visual. Es importante aclarar aquí, al hablar de las mutaciones experimentadas por el símbolo del jardín, que, por supuesto, lo que se transforma, en realidad, es un *conjunto* de signos. Ningún elemento puede cambiar solo porque únicamente existe como parte del enunciado total. Es difícil lograr una visión amplia de ese conjunto en constante movimiento, sobre todo en pocas páginas, y por eso este trabajo se concentra en el análisis de un símbolo específico. Se intentará, sin embargo, identificar aquí algunos elementos del conjunto, para lograr una impresión al menos parcial de la complejidad del proceso semiótico que está ocurriendo.

“Tlactocatzine, del jardín de Flandes”: el jardín como cuadro y como texto

El relato de 1954 es una obra intensamente visual y sensorial, en la cual la narración fantástica realiza la fusión de un poema en prosa y una pintura verbal (por supuesto, es imposible saber cuál de esas diversas dimensiones del texto tiene prioridad, o si alguna la tiene). Miremos el papel que juega el jardín aquí: como lo sugiere el título, va a ser bastante importante. La narración está centrada en una casona del siglo XIX, “construida en tiempos de la Intervención francesa”, nos dice el narrador (Fuentes 1982)⁴. Un personaje

Ese carácter fantástico, mágico o mítico que la narración le asigna al jardín es inseparable de su dimensión artística, y más especialmente pictórica. Es un espacio que es asociado simultáneamente con el arte visual europeo y con la tradición de la poesía simbolista europea

masculino, cuyo nombre nunca conocemos, pero quien parece ser un escritor, llega a vivir en la casona y cuenta sus experiencias allí a través de una especie de diario íntimo. A pesar del “realismo” aparente del comienzo (realismo en verdad ambiguo: la verosimilitud decimonónica del diario íntimo resulta algo surreal en un escenario del siglo XX), la casa se revela progresivamente como un espacio fantástico y fantasmal. Esto es especialmente

cierto del jardín, donde aparece, y desde donde penetra en la casa, una figura de anciana que parece ser el fantasma de Carlota, la viuda del difunto archiduque Maximiliano. La vieja llama al narrador “Max”, tratándolo como si fuera su esposo; pero también lo llama “Tlactocatzine”, que recuerda el nombre de un rey chichimeca⁵, Tlaltetcatzin, quien “gobernó a los de Tezcuco ochenta días no más”, según la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún (641). Este personaje, por la brevedad de su reino, parecería un doble mexicano de Maximiliano. Además, en la tradición azteca, los últimos días del mes de septiembre, durante los cuales transcurren los eventos del relato, corresponden a las Fiestas del regreso de los dioses

Nuevo Mundo. Paradójicamente, Maximiliano fue, al parecer, un monarca más liberal y atento a las necesidades de sus súbditos (incluyendo a las comunidades indígenas) de lo que esperaban de él los conservadores mexicanos, quienes lo habían acogido con los brazos abiertos como una alternativa preferible a un gobierno liberal nativo. Al mismo tiempo, los nacionalistas y liberales mexicanos no lo podían aceptar por ser un monarca de origen colonial. En consecuencia, el retiro de las tropas francesas unos años después lo dejó sin apoyo en la población mexicana. Extranjero, demasiado monarquista para los liberales y demasiado liberal para los monarquistas mexicanos, fue destronado y fusilado en 1867 (Williamson, 1992: 265-266).

⁵ Los chichimecas fueron un pueblo nómada del México precolonial, que participó en la conformación del imperio azteca. Ver Williamson (42-43).

⁴ La referencia al episodio histórico de la “Intervención francesa”, que está explícitamente presente en ambas obras de Fuentes, exige algunas aclaraciones. El archiduque Maximiliano de Austria, de la casa de Habsburgo, fue puesto en el trono de México por el ejército del emperador francés Napoleón III, en un intento por parte de Napoleón de crear un imperio colonial francés en el

(Sahagún: 128-129), como si el personaje masculino se transformara en una reencarnación a la vez de Maximiliano y de un rey azteca⁶. Esta transformación está íntimamente ligada al jardín, lo que sugiere dos lecturas complementarias del título del relato: primero, sería una alusión a las cartas que la anciana escribe y desliza bajo la puerta del cuarto del narrador (en ese sentido, se estaría aludiendo, a la vez, al destinatario de la carta y –teniendo en cuenta la coma curiosamente ubicada después de la primera palabra– al lugar de donde se remite) y, segundo, nos remitiría al regreso del señor azteca, que se reencarnaría en el jardín de la casona y de allí saldría a retomar posesión de su imperio⁷. En esa segunda lectura, el jardín aparece claramente en términos míticos, como un lugar de renacimiento, donde se fusionan las tradiciones del Nuevo Mundo con la tradición griega del jardín de las Hespéri-

des o la tradición céltica del país mágico de eterna juventud⁸.

Ese carácter fantástico, mágico o mítico que la narración le asigna al jardín es inseparable de su dimensión artística, y más especialmente pictórica. Es un espacio que es asociado simultáneamente con el arte visual europeo (pintura y arquitectura, comentadas aquí por el narrador con la pericia de un crítico de arte) y con la tradición de la poesía simbolista europea, a través de un poema del poeta belga Rodenbach, del que el narrador cita un fragmento.

Es preciso citar aquí casi entero el pasaje correspondiente del texto de Fuentes, el que da cuenta de la llegada del narrador a la casona y de sus primeras impresiones de la misma:

19 Sept. Esa misma tarde me trasladé con una maleta al Puente de Alvarado. La mansión es en verdad hermosa, por más que la fachada se encargue de negarlo, con su exceso de capiteles jónicos y cariátides del Segundo Imperio. El salón, con vista a la calle, tiene un piso oloroso y brillante, y las paredes, apenas manchadas por los rectángulos espectrales donde antes colgaban los cuadros, son de un azul tibio, anclado en lo antiguo, ajeno a lo puramente viejo. Los retablos de la bóveda (Zobeniga, el embarcadero de Juan y Pablo, Santa María de la Salud) fueron pintados por los discípulos de Francesco Guardi. Las alcobas, forradas de terciopelo azul, y los pasillos, túneles de maderas, lisas y labradas, olmo, ébano y boj, en el estilo flamenco de Viet Stoss algunas, otras más cercanas a Berruguete, al fasto dócil de los maestros de Pisa. Especialmente, me ha gustado la biblioteca. Esta se encuentra a espaldas de la casa, y sus ventanas son las únicas que miran al jardín, pequeño, cuadrado, lunar de siemprevivas, sus tres muros acolchonados de enredadera. No encontré entonces las llaves de la ventana, y sólo por ella puede pasarse al jardín. En él, leyendo y fumando, habrá de empezar mi labor humanizante de esta isla de antigüedad. Rojas, blancas, las siemprevivas brillaban bajo la lluvia; una banca del viejo es-

⁶ Agradezco a John Mesa haber llamado mi atención sobre los datos referentes a la mitología azteca que menciono aquí y haberme hecho conocer el libro de Sahagún.

⁷ Esta doble reencarnación recuerda también el mito azteca del dios Quetzalcóatl y el uso que de ese mito hicieron tanto los aztecas como los conquistadores. Quetzalcóatl, habiendo huido hacia el oriente, debía, según los presagios, volver después de cierto tiempo. Ese personaje mesiánico fue explotado por el imperialismo azteca antes de que lo confundieran con Cortés, para mayor provecho del conquistador. Ver Williamson (46). Subrayaría aquí que el relato de Fuentes no trata directamente con el mito azteca, sino con una versión ya varias veces mediada del mito, una encarnación ficticia ya de tercera o cuarta mano. Esto es cierto, también, en cuanto a la posible alusión a la obra de Sahagún: la referencia al fraile franciscano no es en absoluto explícita en el relato de Fuentes, pero su obra fue la principal fuente de información sobre las costumbres de los aztecas en la época colonial (dada la ausencia de documentos escritos por los mismos aztecas y de cualquier fuente en una lengua accesible a los españoles) y la *Historia general* sigue siendo una fuente importante aún hoy en día. Por lo tanto, se puede pensar que las alusiones a la mitología azteca en el relato nos remiten también a la crónica del fraile español. La asociación entre el “Max” de “Tlactocatzine...” y el mito de Quetzalcóatl (considerado como un texto mediado ya por una reescritura colonial) se puede sustentar, también, en una observación que hace Fuentes en *Tiempo Mexicano*, en un ensayo titulado “De Quetzalcóatl a Pepsicóatl”: “No podemos regresar a Quetzalcóatl; Quetzalcóatl tampoco regresará a nosotros. Como Godot, Quetzalcóatl se fue para siempre y sólo regresó disfrazado de conquistador español o de príncipe austriaco” (o, podríamos agregar, de escritor moderno) (Fuentes, 1972: 33).

⁸ Ver O’Faoláin (163-167).

tilo, de fierro verde retorcido en forma de hojas, y el pasto suave, mojado, hecho un poco de caricias y persistencia. Ahora que escribo, las asociaciones del jardín me traen, sin duda, las cadencias de Rodenbach ... *Dans l'horizon du soir où le soleil recule ... la fumée éphémère et pacifique ondule ... comme une gaze où des prunelles sont cachées ; et l'on sent, rien qu'à voir ces brumes détachées, un douloureux regret de ciel et de voyage...*⁹ (Fuentes, 1982: 36, cursivas en el original)

Es significativo que los cuadros antiguos que colgaban en las paredes de la mansión ya no están. Tal vez, se esté sugiriendo (algo que está implícito también en la presencia de las pinturas en la bóveda, es decir, en la misma estructura arquitectónica de la casa) que toda la mansión es un cuadro. La referencia al jardín, “pequeño, cuadrado [...]”, hace entonces eco a “los rectángulos espectrales donde antes colgaban los cuadros [...]”, preparando el pasaje donde ese espacio (cada vez más espectral) aparecerá explícitamente como una pintura y como un espejo o microcosmos, a la vez, de la casa y del mismo relato¹⁰.

Una vez más, es preciso dar un extracto bastante largo:

21 Sept. Por fin, he logrado abrir la ventana de la biblioteca. Salí al jardín. Sigue esta llovizna, imperceptible y pertinaz. Si ya en la casa ro-

zaba la epidermis de otro mundo, en el jardín me pareció llegar a sus nervios. Esas siluetas de memoria, de inminencia, que noté ayer, se crispan en el jardín; las siemprevivas no son las que conozco: éstas están atravesadas de un perfume que se hace doloroso, como si las acabaran de recoger en una cripta, después de años entre polvo y mármoles. Y la lluvia misma remueve, en el pasto, otros colores que quiero insertar en ciudades, en ventanas; de pie en el centro del jardín, cerré los ojos... tabaco javanés y aceras mojadas... arenque... tufos de cerveza, vapor de bosques, troncos de encina... Girando, quise retener de un golpe la impresión de este cuadrilátero de luz incierta, que incluso a la intemperie parece filtrarse por vitrales amarillos, brillar en los braseros, hacerse melancolía aun antes de ser luz... y el verdor de las enredaderas, no era el acostumbrado en la tierra cocida de las mesetas; tenía otra suavidad, en que las copas lejanas de los árboles son azules y las piedras se cubren con limos grotescos... ¡Memling, por una de sus ventanas había yo visto este mismo paisaje, entre las pupilas de una virgen y el reflejo de los cobres! Era un paisaje ficticio, inventado. ¡El jardín no estaba en México! [...] (Fuentes, 1982: 38-39)

Aquí, se ve hasta qué punto la obra convoca una serie de asociaciones sensoriales, principalmente visuales, pero no exclusivamente, de manera que la experiencia de leer y disfrutar el relato implica la activación de toda una enciclopedia sensorial (o, tal vez, su creación: el lector que nunca haya experimentado un otoño europeo ya puede evocarlo, de manera al menos parcial y fantasmal...)¹¹. Por desgracia, no es posible profundizar aquí en el papel semiótico de lo sensorial. En cuanto al tema inmediato –el cruce, en el relato, entre el código del arte verbal y el del

⁹ “En el horizonte del atardecer donde el sol retrocede... / el humo efímero y pacífico ondula... / como un velo liviano donde unos ojos se esconden; / y sentimos, sólo al mirar esas neblinas flotantes, / una nostalgia dolorosa de cielos y de viajes...” Traducción mía.

¹⁰ El jardín recuerda también aquí los paisajes (es decir, los cuadros) verbales de cierta tradición literaria, especialmente la tradición clásica del *locus amoenus* (Guillén: 114-116). La alusión a la “isla de antigüedad” parece remitirnos a esa tradición, a través de las “islas mágicas” de las novelas de caballerías, prefigurando las referencias más explícitas a ese género en *Aura*. Además, la idea de la “labor humanizante” que va a llevar a cabo el narrador podría ser una alusión velada a la función de ese topos en las crónicas de la Conquista, donde aparece como símbolo del Nuevo Mundo, cuyos encantos invitan no sólo al goce, sino a la domesticación o pacificación (Fuentes, 1990: 83, 92). Esa ironía historiográfica será más central, a mi juicio, en *Aura*.

¹¹ Ver, al respecto, la reflexión de H. R. Jauss sobre el poder creador de realidad de la poesía, en “*La douceur du foyer*: la lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales” (en Jauss, 1986). También, es pertinente aquí la reflexión de Umberto Eco, en *Obra abierta*, sobre el papel de la connotación en la experiencia del lector y, por lo tanto, en el proceso de análisis de la obra por el crítico (ver especialmente el segundo capítulo, “Análisis del texto poético”).



arte visual- este pasaje es clave. La lluvia removiendo en el pasto “otros colores” para la paleta del narrador; los “limos grotescos”, que cubren las piedras como frescos o bajorrelieves, evocando el arte gótico y la pintura de Hieronymus Bosch; la identificación explícita del jardín con un cuadro de Hans Memling, otro pintor flamenco del siglo xv: todo contribuye a borrar en la obra la *representación* de algo “real”, sustituido por un proceso de des-realización y condensación simbólica (que pasa, en parte, por la representación de la representación misma)¹².

El relato se concluye con el momento en que el narrador lee, sobre el escudo de laca roja que sella la puerta de la casa, el nombre de la anciana: “*Charlotte, Kaiserin von México* [Carlota, Emperadora de México]”. El jardín-cuadro se ha vuelto también, al tiempo con la casona, un texto, una carta sellada cuyo destinatario está encerrado ahora adentro y no puede volver a salir nunca (algo que le da a los sentidos míticos del jardín una connotación bastante irónica: el jardín de la eterna juventud se ha vuelto un mau-

¹² Guillén hablaría de *significar*, en vez de *representar*. Hace esta distinción, en especial, en relación con Memling y el paisaje en la pintura desde los siglos xiv y xv. “[...] la polaridad principal [...] es la que distingue en el itinerario de las artes [...] entre, por un lado, la obra que se propone significar, otorgando sentido a su modelo mediante un conjunto de signos, y, por otro, la que busca la presentación o representación de ese modelo” (Guillén: 106, 111).

soleo, sellado por un águila, en el cual confluyen el símbolo del imperio azteca, el emblema del breve imperio del austriaco Maximiliano y el del Sagrado Emperador Romano Carlos V, quien presidió los inicios de la conquista).

Aquí no estamos simplemente ante un cuento de fantasmas (género que, usualmente, al suponer la “existencia” del fantasma, pertenece a la tradición realista). Se trata, más bien, de una puesta en escena simbo-

lista¹³ de un encuentro entre dos mundos, igualmente ajenos a la realidad mexicana moderna: el pasado azteca, por un lado (y su transformación por la experiencia de la conquista), y Bélgica, por el otro, bajo la forma del “jardín de Flandes” y a través del cruce, en el relato, de lenguajes heterogéneos, entre los cuales la evocación del arte pictórico de la tradición europea juega un papel fundamental. Aquí, entonces, el jardín es plenamente un símbolo, es decir, un signo sugestivo y alusivo, cuya intensa presencia material genera una multiplicidad de sentidos.

Aura: el jardín ausente

Algo diferente ocurre en *Aura*. Los puntos comunes entre las dos obras son claros y numerosos: tenemos la referencia al mismo contexto histórico¹⁴ y un desenlace final bastante parecido (el protagonista masculino queda, al parecer, atrapado para siempre en la casona, al transfor-

¹³ Se entiende aquí el proceso que desarrolla el relato en un sentido netamente meta-artístico: el autor, al escribir en los años cincuenta, no sólo está utilizando el lenguaje simbolista para poner en escena ciertos temas, sino que está también haciendo del lenguaje simbolista el objeto de la representación.

¹⁴ Si bien se produce aquí un desdoblamiento de los personajes ficticios -dos parejas en vez de una- y un desplazamiento del énfasis histórico: se trata ahora de personajes muy secundarios (y tal vez del todo inventados) en el episodio de la “Intervención francesa”.

marse en reencarnación del difunto esposo de la anciana). Una vez más, la casa es el escenario único de los eventos. Sin embargo, el trato que se les da a los escenarios ficticios, y en particular al jardín, ha cambiado de manera notable. El jardín ocupa un espacio mucho más reducido en la obra: la acción del relato se desarrolla enteramente dentro de la casona, que es ahora una cueva oscura y decaída. Incluso, la anciana Consuelo le dice a Felipe Montero (el joven historiador que ha venido a editar los diarios de su difunto esposo) que la casona ya no tiene jardín: ha sido vendido y donde antes estaba el solar han construido edificios. “Es que nos amurallaron...”, le dice al joven (Fuentes, 1994: 27). Lo único que queda son las “plantas de sombra” que cultiva supuestamente Aura en el sótano de la casa (Fuentes, 1994: 27). En otras palabras, el jardín ha sufrido el mismo proceso de pérdida de color y sustancia que la casona, en comparación con la mansión espléndida del relato anterior.

La afirmación de Consuelo, sin embargo, es problemática: Felipe estaba preguntando por el jardín real que él ha visto, o cree haber visto, desde el tragaluz de su cuarto (Fuentes, 1994: 26: “ese jardín lateral, ese cubo de tejos y zarzas enmarañados...”). Parecería entonces que, a diferencia del jardín de Flandes, cuya “existencia” ficticia al menos no estaba en duda, este está y no está a la vez; sólo “existe” en el acto de nombrarlo¹⁵. De hecho, la “no-existencia” física de ese espacio no impide su otro modo de “existencia”, fantasmal o, más precisamente, imaginaria, ora recuerdo, ora alucinación en el nivel de los eventos ficticios. Por otro lado, en el nivel de la narración –el relato como proceso de enunciación literaria– la “presencia” del jardín como topos es innegable. Sin embargo, va a asumir una forma que cuestiona la misma noción de presencia, al despojar poco a poco al signo de todo contenido estable. Esto se debe, en parte, a la sobrecarga de

connotaciones míticas y simbólicas que florecen alrededor de ese signo aquí, a menudo mediadas, una vez más, por transformaciones discursivas previas.

Se sugiere aquí que el topos del jardín, en *Aura* (que remite, entre otras cosas, al jardín del Edén y al mito de la edad de oro), funciona, de hecho, como un elemento importante en la construcción del texto y contribuye a un proceso de interpretación de la historia mexicana, para recordar las observaciones de Lotman sobre el mito que se mencionó al comienzo de este ensayo¹⁶. Al mismo tiempo, el relato se podría leer como un cuestionamiento del “orden” que debería surgir de la presencia del elemento mítico y de la visión de mundo que este elemento constituye. Se puede, incluso, afirmar que *Aura* pone en escena de manera explícita, y algo ambivalente, el papel “ordenador” del mito, cuando representa la llegada del protagonista, Felipe Montero, a la casona. El personaje, en el momento de pasar la puerta, mira hacia atrás, hacia el “humo insano” de la prisa moderna (Fuentes, 1994), antes de penetrar en un mundo mágico, con claros matices mitológicos (la casona sugiere a la vez el Hades griego, al que Felipe estaría bajando como un nuevo Orfeo para salvar a su Euridice y el mundo del más allá de la mitología azteca)¹⁷. Una vez adentro, el joven, al parecer, termina abandonando sus ambiciones de historiador al mismo tiempo que su reloj, para entregarse al universo mítico y al “verdadero tiempo” (Fuentes, 1994: 47).

Sin embargo, se intentará mostrar que el topos del jardín es precisamente uno de los elementos que permiten cuestionar esa lógica aquí, en parte, porque su carácter mítico y supuestamente atemporal es inseparable de “mitos” más modernos y de carácter netamente históricos, que tienen que ver con la conquista de América y los discursos auto-explicativos que ese proceso genera. Tenemos que examinar, entonces, la

¹⁵ Ambos relatos de Fuentes, en realidad, al utilizar sus personajes y eventos fantásticos como “signos” inestables de una realidad igualmente inestable, ponen en duda la supuesta “muerte” de la literatura fantástica que afirma Todorov, en *Introduction à la littérature fantastique*, e ilustran la función de la literatura fantástica como “quintaesencia de la literatura”, que nombra más allá de lo existente. Ver Todorov (1970: 176-177).

¹⁶ Ver, también, Ducrot y Schaeffer (1995: 642-643), para la función organizadora de los motivos y *topoi*.

¹⁷ Fray Bernardino cita la descripción que daban los indígenas del infierno: el “lugar oscuroísimo que no tiene luz ni ventanas” (Sahagún, 295).

forma en que el jardín como símbolo nos remite aquí a una tradición simbólica y textual anterior, que forma un (con)texto previo sin el cual este signo no podría asumir su papel activo en la obra. Varios elementos de esta tradición afloran de manera especialmente visible (y a menudo irónica) en *Aura*: entre otros, encontramos la representación del jardín en las novelas de caballerías españolas (representación que constituye una reelaboración del mito antiguo de la edad de oro) y la reescritura de esa también reescritura que son las crónicas de la conquista (en las cuales, como sugerí más arriba, el topos del jardín sería reelaborado como símbolo del Nuevo Mundo). Por fin, encontramos otra reescritura de la edad media bajo la forma de *La bruja*, obra célebre del historiador decimonónico francés Jules Michelet, en la cual el jardín aparece a la vez como instrumento privilegiado de la brujería europea y como sinécdoque de la naturaleza, vista –otro mito– a través del filtro idealizador del siglo XIX.

A continuación, una de las evocaciones más importantes del jardín en *Aura*, que ilustra especialmente bien la extraña presencia-ausencia que caracteriza ese espacio aquí. Al final del diario del general Llorente, el esposo de Consuelo narra el momento en que su esposa (que ha estado buscando fórmulas mágicas para perpetuar su juventud y belleza) pasa delante de él en los pasillos de la casa, exaltada, al parecer, por el éxito de sus conjuros, y exclama: “voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega...” (Fuentes, 1994: 46). Ese momento de exaltación conecta de manera vívida el jardín desaparecido de la casona con la magia, la belleza, el amor, la eterna juventud, activando la carga simbólica que por tradición se ha acumulado alrededor del topos del jardín: se encuentra aquí la relación simbólica entre el jardín y la mujer. También, el jardín como símbolo de la edad de oro, del jardín del Edén (incluso en sus im-

plicaciones negativas: el comentario del general Llorente acerca de lo que él considera la locura de su esposa es una clara referencia a la tentación y la caída: “Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes...” (Fuentes, 1994: 46).

Esta evocación del jardín es también un eco de la “huerta” de los amantes en las novelas de caballería, como el *Amadís de Gaula*. La conexión de *Aura* (y también del relato anterior) con las novelas de caballerías no es tan explícita como la relación con Michelet, pero es fuertemente sugerida por los dos textos: tanto la historia de la anciana Carlota y el narrador de “Tlactocatzine” como la doble historia de amor de Consuelo-Llorente y Aura-Felipe se pueden leer como parodias de las historias de fidelidad amorosa ejemplar que constituyen un tema recurrente del género caballeresco. Hay referencias

explícitas en ambos textos (especialmente en *Aura*) a la edad media, más específicamente al *imaginario* de la época: Carlota, en “Tlactocatzine...”, le habla al narrador de “este castillo” (Fuentes, 1982); la casona en la cual Felipe encuentra a Aura está en la calle Donceles (Fuentes, 1994), lo que remite directamente al lector a los personajes de las novelas de caballería. El doncel es el joven que no es todavía un caballero, pero ya puede ir

Ese espacio de plenitud y feminidad es justamente el que es evocado al final del diario del general Llorente: evocado, y simultáneamente negado, como algo pecaminoso y también como una realidad pasada, desvanecida, que sólo existe en el recuerdo.

en busca de aventuras (Amadís, por ejemplo, antes de recibir su verdadero nombre, se llama el Doncel del Mar; el comienzo del *Amadís de Gaula* está lleno de “donceles”)¹⁸. Felipe, de hecho, empieza a imaginar que es el héroe que ha sido enviado para salvar a Aura de su cautiverio en el castillo de la vieja bruja Consuelo. Estas conexiones nos permiten afirmar que el papel del jardín en una novela caballeresca como el *Amadís de Gaula* forma parte de los múltiples sentidos que evoca la alusión al jardín en *Aura*, al

¹⁸ Ver Rodríguez de Montalvo (253; 258-260).

menos al final: en el *Amadís*, la “huerta”, como la llaman, es el espacio donde los amantes se encuentran o por donde Amadís llega a los brazos de su dama, Oriana. En otras partes del libro, es explícitamente el espacio del encuentro erótico¹⁹. En otras palabras, es el espacio de la plenitud, de la unión amorosa y, por supuesto, de la juventud y belleza de la amada. Ese espacio de plenitud y feminidad es justamente el que es evocado al final del diario del general Llorente: evocado, y simultáneamente negado, como algo pecaminoso y también como una realidad pasada, desvanecida, que sólo existe en el recuerdo. Ese jardín que reconocemos plenamente como tal ya no existe. El que sí “existe” –el jardín del sótano, jardín de sombras cultivado por una sombra–, aunque no fuera una imposibilidad botánica, es algo que va en contra de todas nuestras asociaciones tradicionales con la imagen del jardín.

Este símbolo surgido de la tradición caballeresca asume aquí una densidad adicional, debida a la referencia que hace el relato a las crónicas de la conquista. En este contexto, es útil mencionar las observaciones del mismo Fuentes, en *Valiente Mundo Nuevo*, acerca de lo que él llama la “épica vacilante” de Bernal Díaz del Castillo. Fuentes recuerda cómo los conquistadores percibieron el Nuevo Mundo: como una materialización de la edad de oro, un jardín maravilloso y utópico inspirado, precisamente, en el *Amadís de Gaula* (Fuentes, 1990: 70-71, 83). En ese sentido, la referencia a la novela de caballería en *Aura* está ya mediada por esa reescritura que los cronistas hicieron del género. Se puede pensar que el jardín ausente del relato remite de manera irónica a ese imaginario de la conquista. De hecho, esas crónicas son también un elemento clave en la obra: la conquista es explícitamente mencionada como el tema de investigación de Felipe antes de llegar a la casona. Es más, aburrido por “los tediosos papeles del militar del Imperio”, Felipe empieza a trabajar en su “gran obra de conjunto”, en la misma casa de Consuelo y en el tiempo que supuestamente está dedicando a editar el diario de Llorente (Fuentes, 1994). El

joven tiene la ambición de hacer una gran historia de la conquista del Nuevo Mundo, reuniendo y sintetizando todas las crónicas para transformar los textos dispersos en una gran narrativa de los orígenes de América (proyecto parecido a lo que intentó hacer Michelet con la historia de Francia). El hecho de que el mito del Nuevo Mundo que constituye el jardín esté representado en *Aura* bajo una forma tan espectral le da connotaciones netamente paródicas. No es asunto de este ensayo analizar en detalle la concepción crítica que Fuentes tiene de la historia (y de la historiografía); pero desde una preocupación más limitada por el funcionamiento de ciertos signos en el texto, cabe observar que esto es una más de las múltiples capas de representación discursiva cuya coexistencia contribuye a la dispersión, o *diseminación*, como diría Derrida, del significante “jardín”²⁰.

Ese carácter de presencia-ausencia fantasmal que reviste el jardín es resaltado por la presencia entre líneas, en el relato, de *La bruja* de Michelet, otra referencia a cierto imaginario de la edad media (propio, esta vez, del siglo XIX, y no del renacimiento). Más allá del epígrafe, explícitamente tomado del libro de Michelet, *Aura* está saturado de referencias a *La bruja*. Toda la intriga del relato parece la reescritura de una historia que es clave en la obra del autor francés: la de la novia de Corinto, la prometida que vuelve después de muerta al lecho del novio (Michelet: 25-28). Al mismo tiempo, la intriga ficticia de *Aura* es también una reescritura de los episodios de necromancia característicos de las brujas de Michelet, entre cuyas tareas más especiales se encuentra la de resucitar a los difuntos maridos para permitir encuentros amorosos póstumos con sus esposas (la descripción del rito que la bruja le prescribe a la viuda recuerda, en términos muy precisos, ciertos gestos de Consuelo en el relato de Fuentes)²¹. La misa negra en la

¹⁹ Ver Rodríguez de Montalvo (380-386; 573-574). Ver, también, la introducción al *Amadís*, en Rodríguez de Montalvo (163-165).

²⁰ El filósofo francés prefiere este concepto al de polisemia, al postular que la proliferación del sentido en una cadena inacabable de signos impide que el texto exprese o represente verdad alguna. Ver Derrida (1972: 294-295).

²¹ Ver Michelet, capítulo VII (“El Rey de los muertos”): “Te quitarás el traje de luto y te pondrás tu vestido de bodas, pondrás su cubierto a la mesa, pero él no vendrá. Dirás entonces la canción que él hizo para ti, que él

cual se convierte el segundo encuentro amoroso entre Aura y Felipe recuerda también la descripción de las misas negras en Michelet. Se podría citar una multitud de otros detalles: el vestido verde de la muchacha, su nombre, el de Consuelo, el de la coneja (Saga)²²; también los nombres del general Llorente²³ y de Felipe Montero, que, según Mario Mendoza, se trata también de una alusión a los ritos de brujería (Mendoza: 17; ver, también, Michelet: 112). Casi todas esas alusiones nos remiten al hilo narrativo y simbólico dominante del libro de Michelet, que es la naturaleza, y la relación privilegiada de la mujer –es-

te ha cantado tantas veces, pero él no vendrá. Sacarás del cofre el último traje que él usó, lo besarás y dirás entonces: ¡Ay de ti, si vienes! Y sin demora, bebiendo este vino amargo pero de profundo sueño, te acostarás, como recién casada. Entonces, sin duda alguna, él vendrá” (72-78). Parecería que Consuelo esté siguiendo las mismas instrucciones (ver Fuentes, 1994: 32, 43-44).

²² La bruja, en la obra de Michelet, lleva precisamente un vestido verde, símbolo de su función como “sacerdotisa de la Naturaleza” (63-64); la “Saga, o comadrona” es la misma bruja (Michelet: 9); el término de “aura” reaparece en varias ocasiones, para designar la energía “infernal” con la cual los demonios llenan a la bruja (Michelet: 24; 82: “Los escolásticos tienen razón de decir: ‘Es el aura, es el aire que la hincha, nada más. Su amante, el Príncipe del Aire, la llena de sueños y de mentira de viento, de humo, de nada’. Ironía inepta. Por el contrario, la causa de su embriaguez no es el vacío: es lo real, la sustancia, que ha colmado rápidamente su seno”) Por otro lado, Michelet insiste en varias ocasiones en la importancia de ciertas plantas, más especialmente la belladona, en la función de curandera que cumplía la bruja, reiterando la función “consoladora” de esas plantas: “El niño, el transeúnte ignorante maldecían aquellas sombrías flores antes de conocerlas. Los aterraban con sus dudosos colores. [...] Y son, sin embargo, las *consoladoras* (soláneas) que, discretamente administradas, han adormecido y con frecuencia curado tantos males” (Michelet: 9, cursivas en el original). En otro pasaje, el historiador francés da una descripción de las plantas utilizadas por las brujas que encuentra un eco muy preciso en la descripción del jardín subterráneo cultivado por *Aura* en el relato de Fuentes (comparar Michelet: 88-91 y Fuentes, 1994: 37). Por otro lado, no resulta precisamente una casualidad que Felipe reconozca esas plantas por haberlas encontrado mencionadas en “crónicas viejas” (Fuentes, 1994).

²³ En *La bruja* de Michelet, Llorente es precisamente el apellido de uno de los escritores que relataron los procesos de brujería. El general de Aura sería, entonces, una referencia, no a algún personaje real de la intervención francesa, sino al historiador francés, y más específicamente a los procesos de *escritura* del hecho histórico. Ver Michelet (12, 149, 153).

pecialmente la bruja– con ella. En *La bruja*, todo nos devuelve a la naturaleza: la Novia de Corinto es un símbolo de ella, así como el “aura” con la cual se hincha la mujer, fecundada por el diablo. En el relato de Fuentes, la conexión entre mujer y naturaleza es más bien paródica: todos los personajes están encerrados dentro de una casa “amurallada”, como dice Consuelo, por las construcciones del centro de la moderna ciudad de México²⁴.

Además, el escenario donde ocurren los eventos es revelado como un simulacro explícito, un montaje que nos remite directamente a un plató de Hollywood: a pesar de que todas las actividades de la casa ocurren en la oscuridad, con velas (o la lámpara de petróleo de Felipe) como única fuente de luz, en realidad, la casona tiene electricidad, como lo descubre el joven un día accidentalmente (Fuentes, 1994: 19). Ese detalle, aparentemente nimio, pero que evoca de manera curiosa la reconstitución artificial del pasado en las sagas cinematográficas de la época (al estilo de *Lo que el viento se llevó*), contribuye poderosamente a la des-realización de los eventos narrados.

De hecho, más allá de los cruces de códigos verbales y épocas culturales que se dan en el texto, el fenómeno de desestabilización del signo “jardín” en *Aura* tiene también mucho que ver con el cambio en el lenguaje visual que organiza la obra. A diferencia de lo que ocurría en “Tlactocatzine...”, donde el narrador multiplicaba las descripciones visuales por encima de la acción, en la obra posterior, la dimensión visual –aunque siga siendo importante– tiene un funcionamiento muy distinto. Por un lado, el relato adopta una lógica que podríamos llamar cinematográfica: es el efecto producido por esta narración en segunda persona del singular, generalmente en futuro (o en presente), algo que simula, a la vez, el papel de la cámara, la voz en *off* del cine y las instrucciones del director a sus actores. Esto coincide

²⁴ Aquí, la palabra “amurallada” superpone, al menos, tres campos connotativos: el de la sociedad mexicana moderna, la sociedad medieval con sus castillos y ciudades fortificadas y el “emparedamiento”, que era uno de los castigos impuestos a las brujas, según lo describe Michelet (12, 15, 66).

con la aparición de un ritmo narrativo más rápido y más movedizo, como lo ilustra, por ejemplo, el instante en el cual Felipe, en equilibrio precario sobre la mesa de su cuarto, mira por el tragaluz (Fuentes, 1994). Por otro lado, el relato, que transcurre tan a menudo en la oscuridad completa o parcial (la alternancia de luz y de sombras recuerda incluso las técnicas del cine expresionista), está constantemente determinada por actos de visión frustrados: “Asciendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbarte aún a las tinieblas... Y se alejará, con ese ruido de tafeta, sin que hayas podido ver su rostro. [...] Podrías tomar el quinqué y descender con él. Renuncias porque ya sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto...” (Fuentes, 1994: 18-19). Esta presencia y negación simultánea de lo visual hace eco a la omnipresencia de una dimensión simbólica a la cual se le niega el poder de significar.

Conclusiones

Estamos lejos de agotar las dos obras de Fuentes que se han estado examinando. Sin embargo, se perfilan unas conclusiones al menos provisionales. Lo que se ve aquí, al comparar el funcionamiento del jardín como signo en los dos textos es que, en *Aura*, ese signo ya no se puede leer como un símbolo cargado de potencia epifánica, sino como un significante despojado de significado fijo. El significado, aquí, está continuamente diferido, en el sentido derridiano del término²⁵, haciendo del jardín un significante tan tenue y fantasmagórico como *Aura*, cuya única existencia perdurable es la de su nombre. Esto se debe tanto a sobrecarga semiótica, para decirlo así, que produce la acumulación de connotaciones, de lenguas y códigos, como al manejo de la dimensión visual del texto, lo que desemboca, paradójicamente, en un vaciamiento de los signos: quedan liberados de sus significados fijos, y puestos, de cierta manera, en movimiento. De esta forma, el texto ilustra algo que Fuentes dice,

²⁵ Ver Derrida, “La differance”, en *Márgenes de la filosofía* (1989).

en *Valiente Mundo Nuevo*, acerca de la literatura argentina: gracias a ese vaciamiento de un símbolo clave como lo es el jardín, *Aura* se puede leer como una “obra de ausencia radical”, en la cual “la presencia resulta una ficción y la historia debe recomenzar a partir de una nueva ausencia” (27). Fuentes está proponiendo, así, una narración profundamente movediza, que invita al lector a cuestionar identidades preestablecidas y a construir, a partir de una tradición común, imaginarios nuevos.

Reconocimientos

Proyecto “Problemas y perspectivas de literatura comparada”, Universidad Nacional de Colombia, 2006-2009.

Bibliografía

- Befumo Boschi, Liliana y Calabrese, Elisa. (1974). *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Derrida, Jacques. (1972). “La double séance”, en *La dissémination*. Paris: Editions du Seuil.
- (1989). “La differance”, en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra. Colección Teorema.
- Ducrot, Oswald y Schaeffer, Jean-Marie. (1995). “Motif, thème et fonction”, en *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Editions du Seuil.
- Eco, Umberto. (1985). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Fuentes, Carlos. (1972). *Tiempo mexicano*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- (1982). “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, en *Los días enmascarados*. México, D. F.: Ediciones Era.
- (1990). *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1994). *Aura*. Bogotá: Norma. Colección Cara y Cruz.
- Guillén, Claudio. (1998). “El hombre invisible: literatura y paisaje”, en *Múltiples moradas*.

- Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- Jauss, Hans Robert. (1986). "La douceur du foyer: la lírica del año 1857 como modelo de comunicación de normas sociales", en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Lotman, Yuri. (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- . (1996). *La semiósfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mendoza, Mario. (1994). "Un aquelarre en la calle Donceles 815", en Fuentes, Carlos. *Aura*. Bogotá: Norma. Colección Cara y Cruz.
- Michelet, Jules. (1965). *Historia del satanismo y la brujería*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.
- O'Faoláin, Eileen. (1954). *Irish Sagas and Folk Tales*. London: Ward River Press.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí de. (1987). *Amadís de Gaula*, vols. I y II. Madrid: Ediciones Cátedra. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua.
- Sahagún, Fray Bernardino de. S.f. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, vols. I y II. Edición de Juan Carlos Temprano. Madrid: Dastin, S.L.
- Todorov, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París : Editions du Seuil.
- Williamson, Edwin. (1992). *The Penguin History of Latin America*. London: Penguin Books.
- Wilson, Edmund. (1989). *El castillo de Axel: estudio sobre literatura imaginativa (1870-1930)*. Barcelona: Ediciones Versal.