

VICTOR IVANOVICI

EL AURA DEL SECRETO

(Inédito)

Σύνοψη

*Αύρα του μυστικού* (ανέκδοτο)

Η αφηγηρία της ανά χείρας μελέτης είναι η διαπίστωση κάποιων αναπάντεχων ομοιοτήτων ανάμεσα στην *Αύρα του Μεξικανού* συγγραφέως Carlos Fuentes (1962) και σε ένα άλλο πεζογράφημα, που είχε κυκλοφορήσει πριν από μία και πλέον εικοσαετία, *Το μυστικό του δόκτορος Χόνιχμπεργκερ* (1940), του Ρουμάνου Mircea Eliade. Αποκλείοντας κάθε πιθανότητα επιδράσεως, τα δύο έργα μάλλον συγκλίνουν (όχι 'influencia' αλλά 'confluencia', όπως θα έλεγε ο Octavio Paz) σε ένα κοινό πεδίο το οποίο ονόμασα «αύρα του μυστικού» ('aura del secreto'). Η μεταξύ τους διάδραση, που λαμβάνει χώρα στο πεδίο αυτό, υπάγεται στην διαλεκτική του φανταστικού, τόσο ως αισθητικής κατηγορίας όσο και ως ιδιάζουσας αφηγηματικής γραφής.

Αθήνα, Κίτο 2007

Mi lectura primeriza de *Aura* remonta a fines de los sesenta, durante mis estudios universitarios en Bucarest. A pocos años de su publicación (1962), ya pasaba la noveleta de Carlos Fuentes por una obra maestra de lo que había venido llamándose “el boom de la nueva narrativa hispanoamericana”, amén de haberse ganado un lugar de peso dentro de la literatura fantástica *urbi et orbi*. Fue este último rasgo el que me encaminó hacia la idea de la existencia de rasgos análogos y/o paralelos entre el relato del mexicano y otra pieza modélica del género, *Secretul doctorului Honigberger* [“El secreto del doctor Honigberger”] de Mircea Eliade (1940).

En honor a la verdad diré que, por aquellas fechas, tales rasgos sólo habrían sido accesibles a algún rumano conocedor del español<sup>1</sup>. Dada la escasez de esa *rara avis*, preferí mantener latente mi intuición, durante varios lustros, sin dar cuenta de ella sino muy de paso, en un librito de índole didáctica y divulgativa [cf. Ivanovici 1999, 100]. El actual centenario del nacimiento de Eliade (n. 1907) me parece una buena oportunidad para revisitarla y, de ser posible, sacar cierto provecho de su ahondamiento.

UN RECUENTO DE SEMEJANZAS  
Y DIFERENCIAS

Para empezar, trataré de evaluar hasta dónde llegan las semejanzas que justifican semejante paralelismo, y luego, para interpretar cabalmente los datos del problema, revisaré asimismo las diferencias que deslindan los dos cuentos entre sí.

Las primeras abarcan (parcialmente) los acontecimientos referidos, como tales acontecimientos, indiferente e independientemente de cómo y a través de quién llegan a nuestro conocimiento. Las segundas tienen que ver justamente con las estrategias implementadas por un narrador de cara a su lector. Por consiguiente, la relación entre los textos en cuestión puede y debe examinarse a dos niveles: la *historia* y el *discurso*. Esta distinción, operada por el lingüista francés Émile Benveniste en el campo de la

<sup>1</sup> La notoriedad de Mircea Eliade como hermeneuta e historiador de las religiones no sólo no ha ayudado mayormente, sino más bien ha estorbado la difusión de su obra de ficción, a la que el autor atribuía importancia por lo menos igual que a la teórica, pero que se empeñó en escribir exclusivamente en su lengua materna, pese a haber vivido la segunda mitad de su vida en el exilio. Apenas las últimas décadas del siglo 20 han traído algunos leves cambios al respecto. Específicamente, *El secreto...* ya está traducido a los principales idiomas europeos. La versión española es de 1983.

teoría de la enunciación<sup>2</sup>, también puede aplicarse en el de la narratología, habida cuenta de que ésta es un caso particular y a la vez una extrapolación de aquélla. Según Tzvetan Todorov, la *historia* como instancia narrativa (también llamada *asunto* o *fábula* [*fabel'*] por los Formalistas rusos, *mythos* en las retóricas griegas e *inventio* en las latinas) significa una secuencia de acciones perpetradas por unos actantes; por su lado, el *discurso* (*sjuzet* ['argumento'], *logos* o *elocutio*) está centrado sobre la comunicación de las mismas acciones desde un locutor hacia un destinatario [cf. Todorov/Communications 1966, 126-127 sq.]

Al primer nivel, constatamos por ejemplo que tanto el héroe de Carlos Fuentes como el de Mircea Eliade son jóvenes científicos de vuelta a sus respectivos países después de haber residido largamente en el extranjero. Ambos reciben unas ofertas tan inesperadas como tentadoras. El de *Aura* lee la suya en el periódico:

Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferiblemente si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiada estudio (...) Donceles 815. Acuda en persona. No hay teléfono.

[Aura I]<sup>3</sup>.

Al orientalista de *El secreto*... le llega por carta<sup>4</sup>:

Una mañana de otoño del año 1934, un recadero me entregó una carta muy extraña, añadiendo verbalmente que esperaba respuesta. Una tal señora Zerlendi, cuyo nombre resultaba hasta entonces desconocido para mi, me rogaba imperiosamente que la visitara a partir de la tarde de aquel mismo día (...)

[Secreto I].

Ofertantes son dos viudas y los encargos en cuestión tienen que ver con los archivos de sus difuntos esposos:

- Se trata de los papeles de mi marido, el general Llorente. Deben ser ordenados antes de que muera. Deben ser publicados (...)

[Aura, *loc. cit.*]

„Habiéndome enterado recientemente que Vd. acaba de regresar de Oriente, me permito suponer que podría tener algún interés en echar una mirada a las colecciones de mi marido”.

[Secreto, *loc. cit.*]

Lo insólito de las tareas respectivas se deja sospechar a partir de los escenarios de la acción que, en ambos casos, son vestigios de otros siglos enclavados en el presente. El héroe de Fuentes, por ejemplo, apenas puede creer que nadie esté aún residiendo en el casco histórico de la Ciudad de México, con sus vetustos “(...) palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos” etc. [Aura, *loc. cit.*] Igual sorpresa se lleva el narrador de Eliade al avistar la residencia de la sra. de Zerlendi, una antigua casa señorial conservada intacta en el corazón de la Bucarest de entreguerras [cf. Secreto, *loc. cit.*]

Tales escenarios sugieren (y los héroes no tardan en comprobarlo) que el pasado a investigar encierra un enigma, cuya investigación conlleva consecuencias contundentes sobre la actualidad inmediata (trátese de la vida del descubridor o de la realidad que lo rodea).

\*

<sup>2</sup> Para los conceptos básicos de esta disciplina del lenguaje he consultado el excelente *Cours sur l'énonciation en linguistique française* [<http://bbouillon.free.fr/univ/ling/Fichier/enonc>].

<sup>3</sup> Los números romanos que aparecen al lado de las siglas respectivas remiten a las divisiones internas de las dos obras.

<sup>4</sup> Hecha a partir de la francesa, la versión española del cuento de Eliade es a menudo poco fiable y a veces falaz. Por ello, he resuelto ofrecer las citas tanto en traducción como en original (véase Anexo).

Hasta aquí, más o menos, llega el repertorio de similitudes que me he propuesto revisar. En cuanto a las diferencias, las más pertinentes y significativas se adscriben, como ya he dicho, al nivel del *discurso*. El análisis discursivo extrae sus pautas de la gramática del verbo: en primer término se aplica al tiempo del relato, tal y como se configura tras la proyección de la temporalidad de la historia en la del discurso; en segundo, al modo en que se dan a conocer las cosas: por “mostración” (*showing*) o por simple “decir” (*telling*); en tercer lugar, a los aspectos, eso es a las relaciones de tipo cognoscitivo que se establecen entre el narrador y el/los personaje(s) o entre uno y otro personaje; por último, de lo antemencionado se deduce una cierta imagen del narrador y la subsiguiente imagen del lector [cf. Todorov, loc. cit., 138 sq.]

En el cuento de Eliade el tiempo discursivo proyecta una figura de “inserción” (*enchâssement*), vale decir que dentro de una narración-marco viene incluida una segunda. Ésta corre a cargo de un segundo narrador, el doctor Zerlendi, cuya historia está reproducida en “discurso referido” (*discours rapporté*), por el narrador inicial, a veces textualmente (mostrada o dramatizada) y otras veces por resumen y paráfrasis (dicha o relatada). Tal esquema temporal y modal también se aplica a la obra de Fuentes, con la salvedad de que aquí el inciso – las memorias del general Llorente – se reduce a unas cuantas migajas de citas, sin apenas relación ni resumen que las vincule, colmando las lagunas.

Para apreciar el lado aspectual del discurso eliadiano, hay que partir del hecho de que *El Secreto...* es, básicamente, una narración en primera persona (*Icherzählung*) de tipo “homodiegético”, es decir contada desde adentro, por uno de sus caracteres. Sin embargo, el Yo narrativo no está en condiciones de saber sino solamente lo que saben – y le participan – los demás personajes: la suya es, pues, una ‘visión «con»’ ellos (*vision «avec»*). Por otro lado, cuando esta relación aspectual vincula a los dos narradores, *de plano* el primero sabe menos que el segundo (‘visión «desde afuera»’ / *vision «du dehors»*). Tanto es así que, a partir de cierto momento, lo esencial de las vivencias y experiencias del doctor Zerlendi empieza a ocultársele. Ese preciso momento es el de un cambio de imagen e incluso de *status*, al pasar el narrador del relato-marco a lector de la narración referida. Dicho en lenguaje más “técnico”, de *sujeto de la enunciación* se convierte en *destinatario del enunciado* o, si se quiere, de la enunciación referida; por otro lado, el sujeto de ésta retira paulatinamente su confianza al destinatario respectivo. A consecuencia de ello, casi todos los datos que el último había llegado a conocer resultan a la postre cancelados. Tal desenlace equivale, para utilizar otro tecnicismo, con la obliteración de los indicios *anafóricos*, que remitían del enunciado a la enunciación. Lo interesante en este caso es que dicho fenómeno pasa por la alteración de aquellos datos que, desde la narración, remiten a una realidad exterior a ella (equivalentes a lo que en teoría de la enunciación se llama *deixis*): el contexto supuestamente real de la historia se modifica drásticamente, de manera que la información que posee el narrador retrocede a la irrealidad.

En cierta forma, *Aura* arranca desde el punto al que llega *El Secreto...*, pero no tanto para continuar el experimento eliadiano, sino, diríase, para radicalizarlo. En concreto, Fuentes echa mano de una tonalidad narrativa realmente poco usual, la “heterodiégesis” en segunda persona<sup>5</sup>, que le permite hacer del protagonista del relato, destinatario de la enunciación. Es prácticamente imposible precisar de quién ni de dónde emana la voz exterior que le/lo habla, pero no hay mayor dificultad para definir

<sup>5</sup> La experimentaron algunos *nouveaux romanciers* franceses (Robbe Grillet, Butor etc.), muy admirados e imitados en los años la modernidad tardía, que coincidieron con la época de formación de Carlos Fuentes.

su punto de vista aspectual: una ‘visión «por detrás»’ (*vision «par derrière»*) sobre el héroe. No sólo el narrador (invisible) sabe “más” que el personaje, sino también, modulando el *tú* en presente y futuro, está capacitado para describir y hasta para prescribir su actuación<sup>6</sup>.

Tal situación enunciativa es objeto una *mise en abyme*, en la acepción más literal del término: “trasposición del argumento a escala de los personajes” [cf. Gide 1948, 41]. Basta observar, por ejemplo, cómo la señora Consuelo maneja a Aura por “control remoto”:

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...  
Corres al vestíbulo, la sala, el comedor, la cocina donde Aura despelleja al chivo lentamente, absorta en su trabajo (...)

[Aura IV].

El mismo tipo de control se ejerce también sobre el héroe. Si la juventud de Consuelo se proyecta a modo de ectoplasma en Aura (¡el nombre de la heroína no es nada casual!), la del general se “posesiona” de Felipe Montero. La verdadera misión del protagonista no es editar las memorias del difunto sino, como él mismo lo descubrirá, “reeditar” al propio difunto en versión juvenil:

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú.

[*ibid.*]

La diferencia consiste en que, en el primer caso, la manipulación es “mostrada” o dramatizada, en tanto que en el segundo pertenece al “decir” discursivo y viene ejercida por la voz del narrador, mediante la narración en segunda persona.

De hecho, ello corresponde a un rasgo característico de la enunciación, el que “lo expresado es atribuible a un *yo* que apela a un *tú*” [Filinich 2003, 18], pero con la salvedad de que, en el cuento de Fuentes, ni el primero se manifiesta como sujeto locutor, ni el segundo se (re)conoce como receptor enunciativo, siquiera implícito. Debido a ello, éste terminará anexado por la voz parlante en la “narración narrada”, donde por encargo explícito se le ha asignado la tarea de destinatario. De esta manera el inasible sujeto de la enunciación, ese *yo* ausente y sin embargo tan eficaz, logra hacerse con el control de las instancias de mayor densidad discursiva: hipostasiado como personaje, hace las veces de sujeto del enunciado, en tanto que la “apelación” enunciativa le facilita la manipulación del lector<sup>7</sup>.

ALTO Y REPASO

La incursión narratológica que acabo de efectuar ha puesto de relieve no sólo las semejanzas más patentes, sino también una serie de simetrías y correspondencias funcionales, manifestadas a través de las diferencias entre los dos cuentos (como por ejemplo los complejos juegos de planos que relativizan la distinción entre lo “dicho” y el “decir” narrativos y que, en ambos casos, se apoyan sobre la construcción del argumento por “inserción”).

<sup>6</sup> Así, los tiempos verbales respectivos se convierten en indicios (*embrayeurs*) de actos de lenguaje tales como la “aserción” y la “inyunción” (equivaliendo al indicativo y al imperativo, respectivamente).

<sup>7</sup> Tal circularidad y condensación de sujetos no puede no recordarnos el fenómeno análogo que se da en las páginas finales de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, donde el tiempo de la enunciación se funde con el del enunciado, cuando un personaje de la novela lee su vivencia última en las últimas líneas del manuscrito de Melquíades, durante el vertiginoso instante en que coexiste todo “un siglo de episodios cotidianos”.

Descartando la eventualidad de cualquier influencia puntual de Eliade sobre Fuentes<sup>8</sup>, consideremos a este respecto la hipótesis de una “confluencia” (como diría Octavio Paz). En concreto, ambos relatos confluyen en el espacio del ‘secreto’, visto como un parámetro temático genérico, pero actualizado de forma específica. En ambos, por otro lado, los enigmas en cuestión despuntan desde los incisivos narrativos abarcados por las respectivas narraciones-marco; por ende, pertenecen a la esfera del *enunciado*.

Para una primera interpretación de estos datos, me parece que debemos comenzar por el examen analítico de las modalidades de *enunciación* del misterio respectivo, utilizadas tanto en uno como en el otro cuento.

PARA ENUNCIAR UN SECRETO (I)

En el relato eliadiano, el tipo de narración y la figura temporal empleadas (cf. *supra*) determinan, o por lo menos facilitan la triplicación – en realidad el doble desdoblamiento – del misterio. En aras de ello, el autor explota con mucha destreza una propiedad más general de la enunciación en primera persona (presente tanto en la narración-marco, como en la intercalada). Cada vez que un sujeto afirma ‘YO hago tal cosa’, ello equivale a ‘Yo digo que YO hago tal cosa’ y conlleva automáticamente la pregunta ‘¿Quién dice que Yo digo que YO hago tal cosa?’, cuya respuesta es un nuevo YO, y así sucesivamente. Esta situación (que recuerda el famoso “argumento del tercer hombre”, aducido por Aristóteles para rebatir a Platón) significa de hecho que el sujeto de la enunciación “huye” continuamente hacia atrás y proyecta hacia adelante un sujeto de la enunciación enunciada.

Ello implica una amplia y múltiple manipulación de la *deixis*.

Para empezar, obsérvense los “guiños de ojo” del locutor, de los cuales puede inferirse la existencia de un *alter ego* supuestamente real del narrador interno. Aserciones como “yo participaba sinceramente en la vida de aquellos de mis compatriotas embargados por la pasión hacia las cosas orientales” [Secreto I] y otras por el estilo, buscan el consenso del lector externo, para afirmar, sobre la base de tales intereses compartidos, la autonomía extraficcional del sujeto de la enunciación.

Aquí se produce el primer desdoblamiento del núcleo misterioso de la obra: una parte del mismo sale fuera del mundo ficticio y se convierte en *el secreto del doctor Eliade* (S. Dr. E.); otra parte permanece al interior de la ficción, ocupando el centro del inciso narrativo: *el secreto del doctor Zerlendi* (S. Dr. Z.) Un segundo desdoblamiento atañe en principio a este segundo secreto, puesto que también el discurso referido utiliza la enunciación en primera persona.

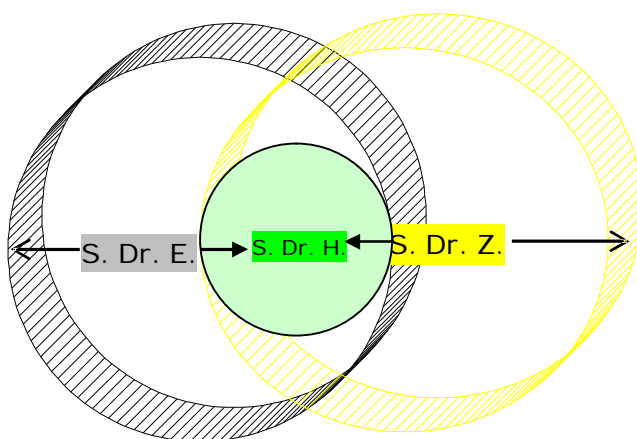
En medio de la fuga generalizada de sujetos, se configura una posible zona-objeto donde el ‘secreto del doctor Eliade’ intersecta al ‘del doctor Zerlendi’. Constituida tras el desdoblamiento y la superposición parcial de ambos, la zona respectiva acoge un tercer enigma, carente de voz propia pero no de nombre propio: *el secreto del doctor Honigberger* (S. Dr. H.) Este enunciado inequívoco de huidizas enunciaciones se destaca por su estabilidad, debida, según mi opinión, a un doble y sólido anclaje deíctico, tanto dentro como fuera de la ficción. Fuera de ella, pues, la figura de Johann Martin Honigberger (1795-1869) es indudablemente histórica<sup>9</sup>. Dentro de la

<sup>8</sup> ...puesto que el mexicano no pudo haber tenido acceso al original rumano y que la versión española de *El secreto...* es posterior a *Aura*. Existe teóricamente la posibilidad de que Carlos Fuentes conociera la francesa (cf. *Minuit à Serampore*, Stock, Paris 1957), pero no hay constancia ni evidencia textual alguna a ese respecto.

<sup>9</sup> Nacido en la ciudad de Braşov/Kronstadt, de la provincia rumana de Transilvania (que en aquel entonces pertenecía a Austro-Hungría), farmacéutico de profesión y ferviente partidario de la homeopatía,

ficción, el ‘secreto del doctor Honigberger’ ofrece a los otros dos ‘doctores’ el aliciente generador de sus propios secretos, y a la vez un terreno de mínima comunicación entre ellos:

DIAGRAMA I



Podemos afirmar, por ejemplo, que las preocupaciones orientalistas de Honigberger compaginan tanto con los intereses académicos del ‘doctor Eliade’, como con su atracción empática por las biografías de sus compatriotas “embargados por la pasión hacia las cosas orientales” (sin importarnos demasiado si estamos hablando de un narrador interno que mira hacia afuera, o de su *alter ego* extraficcional mirando hacia adentro del relato):

Mucho tiempo atrás había leído un libro considerable, del cual era autor: *Treinta y cinco años en el Extremo Oriente*. Al no poder disponer del original, me había contentado con una versión inglesa, conservada en Calcuta. En aquella época me ocupaba de la filosofía y de las técnicas del yoga. Deseaba estudiar la obra de Honigberger. En efecto, en ella aparecían descritos detalles sobre dichas prácticas ocultas, que el doctor parecía conocer muy a fondo (...) Ignoraba entonces que gozaba de un gran renombre entre los orientalistas. Procedía de una antigua familia de Brashov, indicación muy adecuada para despertar mi curiosidad.

[Secreto I].

---

Honigberger fue ante todo un aventurero de vocación y envergadura. Hacia mediados del siglo 19 recorrió Europa, África y sobre todo Asia, desde Oriente Medio hasta la India - que visitó cinco veces, llegando a desempeñar durante cuatro años el cargo de médico de corte del maharajá de Lahore. Dejó una interesantísima (pero al parecer no del todo fiable) relación de sus andanzas, en inglés, bajo el título *Thirty Five Years in the East* (1852).

El trotamundos transilvano posee su entrada en la más popular enciclopedia *on line* [cf. [http://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Martin\\_Honigberger](http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Martin_Honigberger)], y los Honigberger, que subsisten hasta hoy en día, se han dotado de su propio sitio electrónico [[www.honigberger.net](http://www.honigberger.net)]. En cuanto al libro mencionado, inencontrable por varias décadas, ha sido traducido y editado recientemente en Rumanía [cf. Honigberger 2003].

El ‘secreto del doctor Eliade’ debe formularse justamente a partir de dicha empatía: la existencia efectiva del misterioso doctor Honigberger mantiene al otro en la creencia - o siquiera la sospecha - de que lo suprarreal puede efectivamente manifestarse dentro de lo real y viceversa<sup>10</sup>.

También razones de orden empático (“se entusiasmaba en grado superlativo por el pasado de nuestro pueblo y por la historia de la medicina” - Secreto I) despiertan el interés del doctor Zerlendi por la vida y las andanzas de Honigberger. Interés no sólo académico: las experiencias paranormales que el transilvano alude o revela a medias (faquirismo, levitación, muerte aparente, enterramiento en vida etc.) le alienan a ensayar él mismo ciertas prácticas ocultas derivadas de las doctrinas místicas hindúes:

„La carta de Honigberger a J. E. (escribía Zerlendi al comienzo de su diario íntimo) fue para mí la más perentoria de las confirmaciones (...) Desde la primavera de 1907 comencé a estar seguro de que todo lo que cuenta Honigberger en sus memorias sobre la India, no sólo es auténtico, en el sentido estricto de esta palabra, sino que se limita a descubrir una ínfima parte de lo que vio y practicó personalmente” (...)

„Inauguré mis primeras experiencias el 1.º de julio de 1907 (...) Y es difícil imaginar hasta qué punto me vi constreñido a endurecer mi voluntad (...) Afortunadamente, la carta de Honigberger me demostraba que las cosas, hacia las que tendía, son posibles, y estimulaba incesantemente mi ardor (...)”

[Secreto V].

Dichos esfuerzos e indagaciones terminan por abrirle las puertas del misterioso territorio de *Shambala* o *Agartha*.

Se trata de un nuevo avatar del ‘secreto’, que asimismo desempeña una compleja función “deíctica”. Dentro de la ficción, establece una fuerte corriente empática desde el narrador de la narración-marco hacia el del inciso narrativo (“Leí esas líneas. Mi corazón se contrajo. Shambala... Agartha... Ambas palabras seguían ocupando mis miradas una vez más”) a través de la zona-objeto donde sus respectivos secretos vienen en contacto. En efecto, la maravillosa comarca a la que accedió el doctor Zerlendi siguiendo las huellas del doctor Honigberger, había constituido antaño meta de infructuosas búsquedas por parte del ‘doctor Eliade’, que la convirtieron para él en objeto de dolorosas añoranzas (“También yo, en otro tiempo, había emprendido la búsqueda de la frontera invisible [...] Pero estaba escrito que mi pie jamás pisaría ese país encantado y que guardaría dentro de mí, hasta la hora de mi muerte, mi nostalgia de él...” – Secreto VII). Fuera de la ficción, el dato respectivo está atestiguado documentalmente. Así, en la tradición esotérica indo-tibetana se menciona la existencia de una comarca accesible únicamente a los iniciados, llamada *Shambala* o *Agartha*, sede oculta del oculto Rey del Mundo. En tiempos modernos un ingeniero polaco, huyendo del aluvión bolchevique, atravesó la Siberia Oriental y buena parte de Asia Central, donde conoció una serie de leyendas relativas al misterioso país, y las recopiló en un libro que llegó a gozar de un éxito fulminante en los años 20 del siglo pasado [cf. Ossendovski 1924]. Poco después, uno de los más destacados representantes del esoterismo “tradicional” dedicó al monarca universal y a su reino un breve y denso estudio monográfico [cf. Guénon 1927/58].

<sup>10</sup> Lo sostiene en términos más completos y matizados uno de los más autorizados estudiosos del autor rumano: “(...) el doctor Eliade creía evidentemente por lo menos en las *posibilidades* exploradas en sus relatos (...) estaba convencido de que sus experiencias en el campo del yoga *hubieran podido llevarle* a otros mundos, y era capaz de imaginar varios modos de que ello podría acaecer. En otras palabras, el doctor Eliade trató la supuesta vivencia de Zerlendi al igual que la vivencia reconstituida de Honigberger, como sus propias vivencias” [Culianu 2000, 382].

Sin embargo, a mi criterio, de veras relevante es no tanto posicionar tal referencia respecto del orbe ficticio, como situarla ontológicamente. Si (como hemos visto) los intereses indianísticos de Honigberger vinculan al ‘doctor Eliade’ con la realidad extraficcional, el afán de llegar a Shambala proyecta al doctor Zerlendi *fuera de este mundo*. El reino oculto constituye, pues, el indicio “deíctico” de un espacio alternativo, cuya “frontera invisible” se expande mediante un nuevo desdoblamiento del misterio. Desde aquí ya no hay posibilidad de proyección hacia adelante, ni de comunicación entre el sujeto de la enunciación enunciativa y el de la enunciación enunciativa. Por consiguiente, la retirada que le incumbe a este último en su condición de sujeto en primera persona no puede darse sino como *ocultamiento*: primero de sí mismo y luego de la realidad que había acogido su existencia “visible” como personaje.

PARA ENUNCIAR UN SECRETO (II)

Una vez más, Carlos Fuentes parece retomar ciertas tretas narrativas de Mircea Eliade, para darnos de ellas una versión más sofisticada y a la vez una réplica. También en su noveleta el corazón de la *historia* está ocupado por un enigma y también este enigma se desdobra al nivel del *discurso*. Sobra decir que precisamente las estrategias discursivas son las que hacen la diferencia y resaltan la originalidad de *Aura*.

Para empezar, mientras en el cuento rumano el desdoblamiento lleva el secreto en cuestión a un término - aun sin dilucidarlo -, el mismo elemento constituye apenas el principio y el arranque del mecanismo misterioso que mueve la obra del autor mexicano. Para continuar, al desovillarse el misterio, también apunta a la (re)unificación o convergencia de los términos desdoblados. Por último, determinados parámetros estructurales de *Aura* (construcción por “inserción”, peculiares condiciones enunciativas) hacen que tal proceso pueda y deba observarse tanto en “sección transversal” (enunciación / enunciado) como “longitudinal” (marco / inciso).

Como ya he anticipado, la narración primaria contiene algunas pautas e indicios de la dualidad Consuelo – Aura. Véase en este sentido la escena en que la vieja manipula a la muchacha, ejerciendo sobre ella una especie de control a distancia (cf. *supra*). Por su lado, la narración referida nos proporciona una “explicación” de ello, al remitirnos a sus orígenes:

[Escribe el general Llorente] “Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti que irradias la vida (...) Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín. Dice que no se engaña. Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma (...) Gritaba: ‘Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida’ (...) Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos (...) ‘No me detengas – dijo -; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega’...”

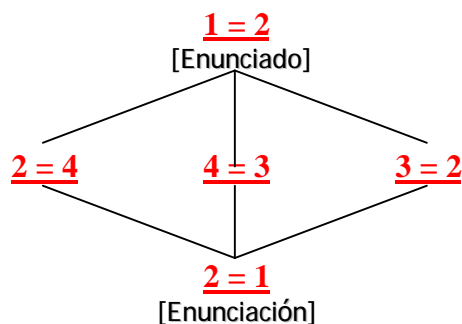
[Aura V].

Utilizando estos datos como clave, es lícito concluir que, de hecho, la dualidad desarrolla funcionalmente la unidad: Consuelo *proyecta* su juventud en Aura. La misma clave también es relevante para la dinámica inversa (quizás menos explícitamente ilustrada en el relato), que pone de relieve la remisión de lo dual a lo único. Valga como ejemplo otra escena mencionada anteriormente, donde Montero se ve a sí mismo en los retratos fotográficos del general Llorente, lo cual ha de interpretarse en el sentido de que el anciano *se apropia* la juventud del mozo. En correlación complementaria, las dos situaciones narrativas se dejan sintetizar esquemáticamente en una paradójica ecuación doble: **1 = 2 = 1**.



A continuación me propongo demostrar que la primera igualdad, que representa el *desdoblamiento* del secreto, impera en el espacio del *enunciado*, mientras la segunda, representando la *convergencia* de enigmas plurales y parciales en un misterio único, rige la esfera de la *enunciación*. Esta situación enunciativa y su dinámica se prestan a una representación esquemática que sintetiza de antemano los análisis siguientes:

DIAGRAMA II



El enunciado tiende pues a multiplicar el desdoblamiento inicial (1 = 2) sobre varios planos y a distintos niveles, aunque por otro lado la dicción enunciativa le impone cierta economía de variantes combinatorias. Comencemos por la de mayor rendimiento, que se da cuando Felipe descubre - sin demasiada sorpresa - que Consuelo había asistido, cuando no participado, en su encuentro amoroso con Aura:

(...) las dos te sonríen, te agradecen. Recostado, sin voluntad, piensas que la vieja ha estado todo el tiempo en la recámara;  
recuerdas sus movimientos, su voz, su danza,  
por más que te digas que no ha estado allí.

[Aura IV].

No se necesita demasiada perspicacia hermenéutica para reconocer en la anterior una típica *escena psicoanalítica*, cuya fórmula parece ser 2 = 4, al trasluz de la cual se lee la aserción freudiana de que todo acto sexual involucra, amén de sus protagonistas efectivos, una pareja “espectral”. En este sentido, al advertir detrás de Aura la presencia de Consuelo y dentro de Felipe la latencia de Llorente<sup>11</sup>, comprendemos que los jóvenes amantes comparten su abrazo con los del pasado, quienes reviven su pasión pretérita *a través* de una actual.

Este “a través” nos encamina desde ese episodio puntual al examen de un guión narrativo más general y estable, que es el famoso *triángulo erótico*. Según René Girard, dicho guión constituye el vehículo de una “verdad novelesca” fundamental, el “deseo según el tercero”, que permite y hasta prescribe el vivir y el sentir amorosos por persona interpuesta [cf. Girard 1961, *passim*]. En concreto, aquí Consuelo proyecta a Aura como mediadora de su acercamiento a Felipe, cuyo papel es mediar a su vez en el (re)encuentro de Llorente con Consuelo. Obsérvese por otro lado que ello conlleva una primera reducción de la combinatoria del desdoblamiento, según el modelo 4 = 3.

<sup>11</sup> Montero se percatará de su identidad con el general al día siguiente de su singular vivencia erótica [cf. Aura V], pero hasta cierto punto el “descubrimiento” ya le había sido anticipado en un sueño [*ibid.* III].

Una nueva reducción, de hecho la última que se da en el orden del enunciado: **3 = 2**, marca (en términos lingüísticos) el paso de la anterior “estructura superficial” a una “de profundidad”, cuyas “transformaciones” generan el texto como enunciado. Se trata de la *pareja primordial*, principio y término de todo amor empírico, más acá y más allá de su proteísmo. La instauración y el despliegue narrativos del arquetipo conllevan el cese de la mediación como guión activo, al verse cancelados sus actantes: Felipe resulta “fagocitado” por apropiación y, poco después, también Aura es retirada de circulación: “Ella ya no regresará (...) Estoy agotada. Ella ya se agotó” [Aura V]. Así, el escenario ficticio queda despejado para la pareja extemporánea y única, que lo ocupa completa y exclusivamente<sup>12</sup>.

En el marco hermenéutico trazado por el enunciado también podría tener cabida la convergencia final que pone fin al desdoblamiento, a condición de considerar que la fórmula **2 = 1** se refiere al andrógino platónico, cuya unidad escindida llega a restaurar la pareja modélica. Sin embargo, tal versión me parece rayana en la *over interpretation*, no sólo porque no hay suficientes evidencias textuales para sostenerla, sino sobre todo porque, como ya he dicho, la ecuación respectiva sólo es válida en terreno de la enunciación. Aquí tenemos que ver ya no con héroes hechos de carne y hueso de ficción, sino con dos “personajes” mucho más abstractos, el locutor y el receptor/destinatario, que protagonizan en todo acto comunicativo (y *a fortiori* en el de comunicación narrativa).

Al poner un signo de igualdad entre ellos estamos señalando que los roles en cuestión tienden a (con)fundirse: lo indica la “apropiación” casi explícita del lector (Felipe) por el narrador (Llorente) en el relato referido. Este guión, pese a que pertenece propiamente al orden del enunciado, representa la “tematización” - o *mise en abyme* - de lo que sucede al nivel de la enunciación. Tal como he dicho y analizado anteriormente (cf. *supra*), aquí el sujeto locutor - la voz que jamás dice *yo* sino siempre *tú* - ejerce un control absoluto sobre el receptor, mediante el uso autoritario de la narración en segunda persona. A resultas de ello el lector queda efectivamente atrapado en medio de una tupida dicción autorreferencial, que no le deja resquicio alguno, ya no para evadirse, pero ni siquiera para divisar la realidad externa<sup>13</sup>.

EXCURSO (ANTI)METODOLÓGICO:  
HACIA UN MITANÁLISIS DE LA  
LITERATURA

Lo anterior representa básicamente todo lo que puede decirse sobre los relatos de Mircea Eliade y Carlos Fuentes tras un análisis formal de su arquitectura narrativa en correlación con los procesos enunciativos que tienen lugar en ellos. Semejante acercamiento ha utilizado ampliamente el aparato metodológico de la lingüística estructural, cuyo rendimiento es óptimo al nivel descriptivo, pero es inútil pedirle cualquier pauta válida para *interpretar* los secretos que encierran dichos relatos, ni por separado ni, muchísimo menos, en su correlación (como sería menester mirarlos para explicar su “confluencia”).

<sup>12</sup> Bien mirada, la aparente “palinodia” que esboza la réplica final: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos (...)” etc. [Aura V] (énfasis mía) se inscribe igualmente en la dinámica del arquetipo, pues la pareja primigenia, sin menoscabo de su unicidad, conoce avatares y actualizaciones históricas. Sobre este tema el rumano Liviu Rebreanu (1885–1944), contemporáneo de Eliade, escribió una bella novela poética titulada *Adam și Eva* [‘Adán y Eva’] (1925).

<sup>13</sup> Prueba de ello que la *deixis* está casi del todo ausente de *Aura*, salvo el escueto “decorado” evocado al comienzo del relato y unos cuantos igual índole, en el inciso narrativo (las referencias a la tragicómica aventura imperial de Maximiliano de Habsburgo en México, al Segundo Imperio francés y a su colapso etc.)

Dicha imposibilidad radica en una carencia fundamental de los modelos analíticos de cuño estructuralista, que últimamente suele subrayarse con cada vez mayor énfasis. Interpretar en estética significa dar cuenta de la carga *simbólica* que acarrean las formas artísticas. Pues bien, los métodos extrapolados de la lingüística no pueden abarcar estos contenidos sino derogándose de sus principios, específicamente dando un salto falaz “desde el plano de las concatenaciones morfosintácticas al plano semántico y simbólico”, planos entre los cuales, de hecho, “no existe *continuidad* alguna” [Culianu 2000, 13]. Es lo que se reprocha, por ejemplo, al clásico análisis estructural del soneto *Les chats* de Charles Baudelaire a cargo de Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss (1962), donde los planos en cuestión (demuestra un teórico francés de orientación antropológica, tras un minucioso contra-análisis) no vienen deducidos lógicamente uno de otro, sino yuxtapuestos arbitrariamente [cf. Durand 1992, III]<sup>14</sup>.

Yo mismo, durante mi examen narratológico de los dos cuentos, he incurrido un par de veces en semejantes saltos o yuxtaposiciones (tal como el sagaz lector ya lo habrá advertido). Sin embargo no me arrepiento de esos deslices: no sólo porque, según se ha visto, hay tales “en las mejores familias”, sino además porque en ambos cuentos el parámetro ‘secreto’ posee una fuerza de irradiación simbólica que rebasa ampliamente su mero funcionamiento narrativo.

Como hartó es sabido, el simbolismo corriente y el menos corriente en la literatura y el Arte proceden casi siempre del campo de las mitologías. A su vez, los símbolos mitológicos encuentran su coherencia en el marco un código determinado, un “discurso subyacente”, que es preciso siquiera tomar en cuenta, ya que no explicitarlo en detalle a la hora de emprender la interpretación de la obra. Ahora bien, “el formalismo se muestra impotente desde el punto en que se inicia dicho discurso” [Culianu, *op. cit.*, *loc. cit.*]; para medir y sondear su alcance hacen falta, pues, herramientas hermenéuticas más adecuadas, que habrá que buscarlas entre el instrumental del *Mitanálisis*.

No homologada por el *.establishment* académico, elaborada por varios autores, en varios momentos y con fortuna varia, es normal que la disciplina respectiva parezca a primera vista algo inconsistente en cuanto a su doctrina y a sus métodos. A segunda vista, empero, nos percatamos de que, justamente, el *Mitanálisis* saca fuerzas de tales flaquezas, al participar de la revuelta postmoderna contra los “grandes relatos” doctrinales del siglo 20 (marxismo, psicoanálisis, estructuralismo...), con sus insoportables ínfulas metodológicas que todo pretenden explicarlo “científicamente”<sup>15</sup>.

Valgan como ejemplo al respecto los planteamientos de Denis de Rougemont, uno de los precursores de la problemática que nos ocupa aquí. Para el pensador suizo, el campo específico de la mitología es el alma, “espacio intermedio entre el cuerpo animal y el espíritu” [de Rougemont 1961/96, 21]; ella no conoce “leyes ni dogmas”, pero sí determinados “símbolos que rigen nuestra vida emocional”. Se trata de motivos de índole religiosa, “por lo general inhibidos o tan sólo ignorados”, a los que habría que desentrañar de entre las “actitudes descritas o propagadas por la literatura actual” y explicitarlos, tras “aprender a leer en filigrana el juego de los mitos”. Es ésta la tarea del *Mitanálisis*, definido como una especie de anti-psicoanálisis (que por ello

<sup>14</sup> En algunas referencias bibliográficas utilizo números romanos, que remiten a capítulos de la obra citada.

<sup>15</sup> Es por ello que me resisto seguir, por ejemplo, la propuesta “mitanalítica” de Gilbert Durand [*op. cit.*, *passim*], que a mi parecer no ha sabido evitar la tentación de querer ser una teoría de todoabarcador carácter sistemático.

mismo no deja de ser comparable al método de Freud). Por consiguiente Denis de Rougemont, pese a las valiosas sugerencias que avanza, no está del todo libre de cierta presunción “científica”, que le hace reivindicar para su hipótesis una aplicabilidad casi universal: “tanto a las personas como a los personajes artísticos, e igualmente a determinadas formas de vida” [*ibid.*, 42-43].

Más modesta y a la vez más radical es la propuesta formulada por un brillante – y malogrado – discípulo del último Eliade, mi inolvidable amigo Ioan Petru Culianu. Se trata simple y llanamente de “una crítica literaria desde el punto de vista de la historia comparada de las religiones” [Culianu 2000, 12], o en otras palabras, de “una gestión práctica que consiste en discernir los mitos latentes en el texto literario e interrogarlos para establecer algunas de las múltiples posibilidades inscritas dentro de su radio semántico” [*ibid.*, 82]. Inspirado en los principios del nihilismo epistemológico de Paul Feyerabend (*Against Method*, 1975), el Mitanálisis según Culianu no anhela ser una teoría científica, ni un método, ni apenas una hermenéutica, sino se propone “volver al experimento pre-científico”, cuyo “único postulado admisible es que los ‘hechos’ existen y están provistos de significado” [*ibid.*, 92]. Por consiguiente el analista – basado, eso sí, en su “competencia específica que consiste en la memoria de un repertorio muy amplio de mitos y de problemas de orden interpretativo relacionados con estos mitos” – deberá tan sólo “reconocer la urdimbre mítica del texto” e indagar su significación con la ayuda de algunas “hipótesis provisionales de trabajo” [cf. Culianu, *op. cit.*, págs. 93-94]. Entre ellas, la más “fuerte” pasa por la negación categórica de la homología entre el sistema de la lengua y el de la literatura<sup>16</sup>. En literatura, la lengua no pasa de ser un medio para suscitar la identificación de lectura, en concreto un canal a través del cual un flujo de fantasmas se transmite desde el autor hacia el lector (quien le sale al encuentro con sus propios fantasmas). Corolario de ello es que “*el texto literario no se define como una secuencia lingüística sino como una de fantasmas (o secuencia fantástica)*” [*ibid.*, 123].

DOS “GUIONES CON  
FANTASMAS”

Existen suficientes argumentos para considerar el cuento de Eliade y el de Fuentes como dos “guiones con fantasmas” que se prestan a sendos enfoques mitanalíticos (siguiendo las

pautas de Culianu).

En el primero, el secreto del doctor Honigberger, que ejerce su irresistible magnetismo tanto sobre el doctor Eliade como sobre el doctor Zerlendi, y mediante el cual éste influye decisivamente a aquél, es la tradición hindú, explícitamente mencionada, acerca del mítico país Shambala o Agartha. La influencia respectiva parece ser de índole fantasmática, ya que suscita en el receptor una fuerte empatía de identificación (“Leí esas líneas. Mi corazón se contrajo. Shambala... Agartha... También yo, en otro tiempo, había emprendido la búsqueda de la frontera invisible [...] Pero estaba escrito que mi pie jamás pisaría ese país encantado” etc.) Sobre dicha identificación se asienta el ‘secreto del doctor Eliade’ quien, por aquellas fechas, creía probablemente en la posibilidad de las vivencias paranormales. Prueba de ello es que él mismo, manipulando un fantasma apenas más vago que el anterior, el del misterioso Oriente, fuente y sede de todas las experiencias ocultas (cf. “yo participaba sinceramente en la vida de aquellos de mis compatriotas embargados por la pasión hacia las cosas orientales”), perseguía, al parecer, provocar en el lector extraficcional una

<sup>16</sup> Me es difícil comulgar con el tenor “nihilista” de esta negación, pero no tengo reparo en aceptarla como “hipótesis provisional de trabajo”. (Dicho sea de paso, Culianu construye su Mitanálisis como un radical anti-estructuralismo, de igual manera que Denis de Rougemont formulaba el suyo como un método “exactamente inverso al de Freud”).

reacción empática de igual naturaleza (cf. *supra*). Mas, como a menudo sucede en los cuentos, el alguacil resulta alguacilado: el manipulador descubre que el mundo firme desde el cual pretendía manipular sus fantasmas, se ha disuelto en una niebla espectral e incorpórea. Esta última y total identificación emana desde el ‘secreto del doctor Zerlendi’ y remite a un segundo mito hindú, el de la Maya y su engañoso velo, que constituye la única sustancia del universo empírico<sup>17</sup>.

En *Aura*, la “urdimbre mítica” es aún más tupida y su población de fantasmas, aún más numerosa e intrincada. Al echar una mirada al esquema enunciativo del relato (cf. *supra*), no es difícil observar que, en cada punto nodal, la dinámica del desdoblamiento y la convergencia suscita por lo menos un fantasma, relacionado o relacionable con uno o más de un mito.

Para empezar, la fórmula inicial  $1 = 2$  implica la creencia ocultista en la posibilidad de corporeización de una entidad espectral *par excellence*, que es el “aura” (“ectoplasma”, “cuerpo luminoso” o “cuerpo astral”<sup>18</sup>). Por otro lado, la exteriorización corpórea - ¡“ecto-plasmación”! - de la interioridad es producto de una suerte de fecundación anímica (cf. *supra*: “Las hierbas no la fertilizarán en el cuerpo, pero sí en el alma” etc.), lo cual alude una vez más a la tradición oculta, en particular a la magia erótica, que contempla uniones y procreaciones inmateriales<sup>19</sup>. Finalmente, de ello nace una presencia femenina, cuya condición fantasmática se manifiesta por reiteradas apariciones y desapariciones. Ello nos abre la posibilidad de interpretar el desdoblamiento inicial por el prisma del mito griego de Perséfone-Kore, la doncella prisionera en el reino de los muertos, quien emerge por temporadas a la faz de la tierra, para luego retirarse nuevamente en la inexistencia.

La variante  $2 = 4$  resume el “cuadrilátero erótico”, el cual nos habla de que, en principio, todo acoplamiento de pareja requiere también la participación de una de fantasmas. Esta fórmula incluye un simbolismo edípico (pues para Freud, los actores virtuales de la cópula son - ¿quiénes más? - las sombras de papá y mamá), pero el mito de Edipo, más allá de su instrumentalización psicoanalítica, admite muchas otras interpretaciones. Por ejemplo Artemíboro Daldiano, en su *Onirocriticón*, lo explica como un fantasma de poder: soñar poseer a la madre simboliza el deseo de posesionarse del trono, desplazando la figura paterna del rey. En este sentido, la apropiación de Felipe por Llorente es simbólicamente reversible desde que aquél, al poseer a Aura, se encuentra poseyendo a Consuelo y “usurpando” así la soberanía (¡cama y trono!) del general<sup>20</sup>.

La siguiente ecuación,  $4 = 3$ , corresponde al clásico “triángulo amoroso”, constituido aquí a partir del anterior “cuadrilátero”. Pero si dicho cuadrilátero implica, según puede notarse, un parámetro interactivo (tanto dentro de la pareja efectiva, como entre ésta y la virtual), el triángulo es en cambio un “guión con fantasmas” en solitario: deseo tal o tal otra persona porque - y tanto más cuanto - la desea un tercero (mediador que puede ser real o, las más veces, imaginario, es decir “fantástico” *lato sensu*). En mi opinión, la figura narrativa del “deseo según el tercero” (Girard) constituye un “mito literario” (según tildaba Denis de Rougemont la historia de

<sup>17</sup> No así del ontológicamente verdadero, al que el juego de apariencias y simulacros tiene justamente la misión de defender de las torpes miradas de los legos.

<sup>18</sup> Anteriormente he dicho de paso que el nombre de la heroína - y el título del relato - no pueden ser casuales. Ahora tengo más elementos para barruntar que constituyen una alusión bastante transparente a la creencia en cuestión.

<sup>19</sup> Creencia muy popular entre los discípulos de Jacob Boehme, pero que siguió viva hasta fines del 18 [cf. Alexandrian 1983, VIII].

<sup>20</sup> Nótese que el último, en su condición de guerrero y por sus estrechos vínculos con las casas imperiales de México y de Francia, también posee rasgos monárquicos.

Tristán y la de Don Juan). Mito, por otro lado, muy efectivo como fantasma de identificación dentro de la pareja: obsérvese que, de hecho, el “deseo triangular” es justamente el que in-forma estructural y funcionalmente los mitos literarios anteriores. Así, Tristán desea a Iseo *porque* está destinada al rey Mark, y la “víctima” de turno se deja seducir por Don Juan *porque* otras mujeres antes que ella habían sucumbido a los encantos del burlador.

Ya he señalado que la última variante combinatoria del enunciado ( $3 = 2$ ) parece apoyarse en una urdimbre mítica incluyendo la pareja arquetípica y, eventualmente, sus avatares y transmigraciones. Añadiré aquí que el autismo radical de los amantes los convierte uno para otro en fantasmas (hágase cuenta en este sentido de la presencia huidiza de Aura, así como, en general, de la labilidad de identidades personales que rige en el cuento de Fuentes).

También he mencionado anteriormente que la supresión final del desdoblamiento enunciativo podría aludir simbólicamente al arquetipo del andrógino, cuya escindida unidad inicial se reconstituye, según Platón, a partir del reencuentro de sus dos mitades en la pareja amorosa. Por otro lado, la fórmula  $2 = 1$  puede asimismo especificarse para interpretar en clave mitanalítica la convergencia entre los dos personajes femeninos, Aura y Consuelo. Dado que su recíproca ( $1 = 2$ ) apuntaba posiblemente a Perséfone-Kore (como faceta de una doble deidad femenina), la cancelación de la dualidad hace pensar en uno de los arcanos revelados tan sólo a los iniciados de Eleusis, a saber la identificación de la diosa-hija con su madre Démeter [cf. Jung-Kerenyi 1951/68, 243 *sq.*] Por último, la misma ecuación convoca un último fantasma que, como hemos visto, sale de la fusión de un locutor que no se declara con un destinatario que se ignora. Sobre esta sombra sin identidad, la ficción se cierra cual espacio impenetrable habitado por un misterio compacto y opaco.

EL AURA DEL SECRETO

Con la imagen anterior doy por terminada la fase empírica de mi Mitanálisis, fase dedicada a constatar – como diría Culiánu - la *existencia* de los hechos. También con ella quisiera iniciar la segunda fase, en que me propongo indagar el *significado* de los mismos.

Ahora bien, tengamos presente antes que todo que tal gestión requiere algo más que un mero recuento de datos, ya sea en los dos cuentos vistos por separado o en su paralelismo. La hipótesis de su “confluencia” (cf. *supra*) me induce a sospechar que el significado respectivo reside en correlación interactiva de *Aura* y *El secreto...*, resaltando lo que metafóricamente podría llamarse el *aura del secreto*. Es ésta una nueva “secuencia de fantasmas” y es de índole intertextual; su existencia abre al Mitanálisis posibilidades de aplicación en un amplio contexto comparatístico y taxonómico: el de la *literatura fantástica*, clasificada por Tzvetan Todorov entre los géneros literarios [cf. Todorov 1970, *passim*].

Revisemos, pues, la figura del cautivo dentro del círculo mágico de la ficción: se trata, como hemos visto, de un fantasma de identificación o fusión entre el narrador y el lector, el cual nos ayuda a comprender que una condición básica de existencia del género fantástico es su *hermetismo*. No olvido que dicha condición ha sido formulada por Ortega y Gasset acerca de la novela [cf. Ortega 1925/64, 199 *sq.*], pero a mi parecer, lo que es válido en esta esfera, también valdrá para la narrativa fantástica. En una y en otra, ‘hermetismo’ (o, en jerga técnica, ‘autorreferencialidad’) significa el “perfecto aislamiento del espacio real que hemos dejado” (al iniciar la lectura) [*op. cit.*, 200]. En ambas, tal aislamiento aporta a que la “realidad ficticia” suplante a la “real”. Por fin, en ambos casos el proceso respectivo implica la famosa “verosimilitud”, que en última instancia requiere que se pueda *creer* en lo que propone la ficción. Requisi-

to *a fortiori* apremiante en el relato fantástico, cuyas propuestas se enfrentan en todo momento a una incredulidad espontánea en cuanto al cariz (extraño, sobrenatural etc.) de los hechos referidos. Cuando tal desconfianza se extiende sobre los hechos como tales, el resultado es patéticamente torpe. Al contrario, los maestros del género han sabido hacer *ab initio* del lector incrédulo una función del texto fantástico, ya que el efecto estético por antonomasia es aquí lo “increíble pero verdadero”.

Por otro lado, el hermetismo parece ser asimismo el rasgo definitorio de lo sagrado, aquel *mysterium tremendum* sobre el cual - según Rudolf Otto - nada podemos afirmar salvo que es “totalmente distinto” (*ganz anderes*) de la realidad empírica. Esta alteridad radical se refleja - y en rigor crea - el secreto que ocupa el espacio de los dos cuentos.

Pese a impenetrable, el secreto en cuestión requiere ser protegido cada vez que la realidad extraficcional, pedestre y cicatera, se empeña en reducirlo a su propia escala: dilucidarlo o profanarlo (que es casi lo mismo). Pero también la reciproca es válida, pues la realidad necesita igualmente protección ante el poderoso impacto del secreto. De lo contrario, los textos afectados corren por un lado el albur de perder sus características fantásticas, y por otro el misterio amenaza con infligir profundas alteraciones a la realidad. *Aura* se defiende eficazmente del primer peligro, gracias a la ausencia casi absoluta de indicios deícticos. Por su lado, *El secreto...* se dedica a demostrar la virulencia del segundo: transfiriendo hacia el mundo exterior su creencia en la realidad del enigma interno de su cuento, el doctor Eliade practica en el cuerpo de la ficción una apertura hartamente arriesgada; la reacción defensiva del secreto será, pues, dislocar el mundo para preservar su propia integridad.

Semejante complementariedad de los dos relatos en la “administración” mancomunada de un misterio compartido, es otra señal de su interacción dentro de la esfera del género fantástico. El “aura del secreto” confiere a esta esfera el esplendor del sol negro, que en otros tiempos alumbró con sus rayos oscuros a magos, alquimistas e iniciados.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I. EDICIONES

Mircea Eliade, “Secretul doctorului Honigberger”, en *Proză fantastică II. Secretul doctorului Honigberger*, Edición al cuidado de Eugen Simion, Editura Fundației Culturale Române, Bucarest 1991. Para la traducción: “El secreto del doctor Honigberger”, en *Medianoche en Serampore*, versión castellana (a partir del francés) por Joaquín Jordá (1983); edición consultada: ed. Anagrama, Madrid 1997 [Secreto].

Carlos Fuentes, *Aura*, Biblioteca Era, México D.F. <sup>24</sup>1986 [Aura].

### II. REFERENCIAS TEÓRICAS Y CRÍTICAS

(Sarane) Alexandrian, *Histoire de la philosophie occulte*, ed. Seghers, París 1983 [Alexandrian 1983].

Ioan Petru Culianu, *Studii românești I* [‘Estudios rumanos I’] (véase sobre todo la primera sección, „Los fantasmas del nihilismo”, págs. 8-208 y, de la segunda, „El secreto del doctor Eliade”, págs. 380-384), ed. Nemira, Bucarest 2000 [Culianu 2000].

Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, ed. Dunod, París 1992 [Durand 1992].

María Isabel Filinich, *Enunciación*, ed. Eudeba, Buenos Aires 2003 [Filinich 2003].

- André Gide, *Journal 1889-1939*, ed. Gallimard / «Pléiade», Paris 1948 [Gide 1948].
- René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. Bernard Grasset 1961 [Girard 1961].
- René Guénon, *Le Roi du Monde* (1927), ed. Gallimard, Paris 1958 [Guénon 1927/58].
- Johann Martin Honigberger, *Treizeci și cinci de ani în Orient* [‘Treinta y cinco años en el Oriente’], traducción por Eugen Ciurtin, Ciprian Lupu y Ana Lupașcu. Edición, prólogo, notas, adenda y epílogo de Eugen Ciurtin, ed. Polirom, Jasi 2004 [Honigberger 2004].
- Víctor Ivanovici, *Literatura hispanoamericana* (en griego), ed. Dione, Atenas 1999 [Ivanovici 1999].
- C. G. Jung – K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, en traducción francesa, ed. Payot, Paris 1968 [Jung-Kerényi 1951/68].
- José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela* (1925), en el volumen *Meditaciones del QUIJOTE. Ideas sobre la novela*, ed. Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid <sup>3</sup>1964 [Ortega 1925/64].
- Ferdinand Ossenovski, *Bêtes, hommes et dieux*, Librairie Plon, Paris 1924 [cf. Ossenovski 1924].
- Denis de Rougemont, *Les mythes de l’amour* (1961), ed. Albin Michel, Paris 1996 [de Rougemont 1961/96].
- Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », en *L’analyse structurale du récit*, número monográfico de la revista *Communications* / 6, Éditions du Seuil, Paris 1966 [Todorov/Communications 1966].
- » -, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 1972 [Todorov 1970].

### III. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

<http://bbouillon.free.fr/univ/ling/Fichier/enonc>  
[http://de.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Martin\\_Honigberger](http://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Martin_Honigberger)  
[www.honigberger.net](http://www.honigberger.net)

### ANEXO (citas de *El secreto...* en rumano)

[I] *Într-o dimineață din toamna anului 1934, un comisionar mi-a adus o scrisoare destul de ciudată, adăugînd că așteaptă răspunsul pe loc. Îmi scria o doamnă de al cărei nume, Zerlendî, nu auzisem niciodată, inviîndu-mă s-o vizitez, chiar în dupăamiaza aceleiași zile (...)*

*„Am aflat că v-ați întors de curînd din Orient și cred că v-ar interesa să cercetați colecțiile adunate de soțul meu”..*

*Mă interesa (...) viața acelor români care se lăsaseră stăpîniți de pasiunea pentru Orient.*

*Îmi aminteam că citisem, cu mulți ani înainte, cartea lui principală THIRTY FIVE YEARS IN THE EAST, într-o traducere engleză, singura care îmi fusese accesibilă la Calcutta. Mă ocupam, în vremea aceea, de filozofia și tehnicile Yoga și cercetasem cartea lui Honigberger mai ales pentru amănuntele asupra acestor practici oculte pe care, pare-se, doctorul le cunoscuse îndeaproape (...) Nu știam, însă, că doctorul acesta, care se bucurase de mare faimă în orientalism, descindea dintr-o familie de vechi brașoveni. Or, acum, tocmai amănuntul acesta mă interesa.*

(...) [pasionat cum era de] *trecutul neamului nostru și [de] istoria medicinei (...)*

[V] *„Scrisoarea lui Honigberger către J.E. a fost pentru mine cea mai precisă confirmare”, scria doctorul la începutul jurnalului său intim (...)* „Încă din primăvara anului 1907, am început să cred că tot ce scrisese Honigberger în amintirile sale indiene e.ra nu numai autentic, în sensul strict al cuvîntului, dar reprezenta numai o infimă parte din ce văzuse și ce izbutise să înfăptuiască el” (...) *„Am început cele dintîi experiențe în ziua de 1 iulie 1907 (...) Mi-a trebuit o voință de fier (...) Din fericire, scrisoarea lui Honigberger îmi dovedea ca lucrurile acestea pot fi înfăptuite și asta îmi dădea mereu curaj (...)*”



[VIII] *Cu cîtă strîngere de inimă am cetit eu paginile de mai sus! Cîte amintiri m-au năpădit deodată, în inima nopții, întîlnind aceste două nume: Shambala și Agarttha! Căci în căutarea tărîmului nevăzut pornisem și eu, cîndva, hotărît să nu mă întorc înainte de a-l cunoaște (...) Dar mi-a fost scris să nu-l pătrund niciodată, ci să-l port pînă la moarte în melancoliile mele...*

Atenas - Quito 2007