

APUNTES SOBRE EL NARRADOR EN LA NOVELA AURA DE CARLOS FUENTES

ESTRELLA CARTIN B. DE GUIER
NELLY GARCIA M. de MENDOZA

Desde el nacimiento de la novela moderna, la crítica se ha planteado cada vez con mayor interés la problemática del narrador, como elemento que contribuye al acercamiento y comprensión del objeto literario. La determinación del punto de vista narrativo es elemento valioso en el análisis de la obra y está en íntima relación con el estilo de la misma.

Tzvetan Todorov reconoce una subordinación de lo narrado a la figura del narrador.

Dice textualmente, el mencionado autor:

“Es él, (el narrador) quien dispone ciertas descripciones antes que otras, aunque éstas las precedan en el tiempo de la historia. Es él quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena. Es él, por último quien elige contarnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o bien mediante una descripción objetiva” (1).

Intentaremos un acercamiento e interpretación de la novela *Aura* de Carlos Fuentes, tratando de esclarecer el punto de vista narrativo de la obra.

Esta novela, se ajusta a los rasgos que Todorov, en su *Introducción a la Literatura Fantástica* (2), señala como características de este tipo de relato. Lo fantástico, dice el crítico ruso, se define como una percepción particular de acontecimientos extraños. Es preciso que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Esta

vacilación puede ser también sentida por un personaje, de tal modo que el papel del lector está confiado a un personaje y al mismo tiempo la vacilación está representada; se convierte en uno de los temas de la obra.

De ahí la importancia que la enunciación, el problema del narrador, adquiere en el análisis del relato fantástico. En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona. Este narrador representado, dice Todorov, conviene perfectamente a lo fantástico. Es preferible al narrador no representado y ello, fundamentalmente, por dos razones: 1) Si el acontecimiento sobrenatural nos fuese relatado por ese tipo de narrador, estaríamos en el terreno de lo maravilloso, ya que no habría motivo para poner en duda sus palabras; pero como sabemos, lo fantástico exige la duda. No es simple casualidad que los cuentos maravillosos utilicen rara vez la primera persona: no les es necesaria, su universo sobrenatural no debe suscitar dudas. Lo fantástico nos pone ante un dilema: creer o no creer. 2) La primera persona relata es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que el pronombre “yo”, pertenece a todos.

En el caso de la novela que nos ocupa, nos hallamos frente a un narrador que es a la vez personaje y protagonista de los hechos, razón por la cual correspondería exactamente el uso de la primera persona, pero Carlos Fuentes nos ofrece aquí una modalidad especial que utiliza también en otra de sus novelas de la misma época: “*La muerte de Artemio Cruz*” y es el uso de la segunda pro-primera persona. Este uso de un tú reflexivo dialo-

gístico que determina una complicada apariencia del hablante básico, se propone plasmar un diálogo establecido entre los propios niveles de la interioridad o como señala Ynduráin: "el tú como personaje imaginario, es el punto de encuentro, la objetivación más próxima de las vivencias del yo individual (3). Se trata pues de un desdoblamiento del yo en el ámbito de un monólogo interior en el cual la segunda persona estratifica una de las formas en las que se disocia la interioridad. En Aura, ya desde el inicio del relato surge ese tú, que nos hace preguntarnos ¿quién habla a quién? ¿Será Felipe Montero que se habla a sí mismo? ¿Se tratará de un desdoblamiento de la personalidad? ¿Será un yo remoto que ordena y un yo cercano que actúa? Junto a esta modalidad del empleo de la segunda persona, cabe destacar el uso de cierto matiz del tiempo futuro que alterna, en apariencia arbitrariamente, con el presente, revisitando ambos un valor de pasado.

Ya Fuentes había utilizado este recurso en la novela anteriormente citada, para referirse a hechos ya pretéritos, en el momento en que el hablante inicia la narración, pero futuros en relación con hechos anteriormente enunciados. Los hechos narrados en futuro son posteriores al hecho inicial de la lectura del anuncio periodístico por parte de Felipe Montero. El uso del presente confiere verosimilitud, al relato, pues indica la coexistencia de la naturaleza con los hechos que están ocurriendo, mientras que el uso intermitente del futuro añadido al empleo de la segunda persona, transforma la coexistencia en algo relativo que no indica necesariamente coincidencia. Podría atribuírsele al uso del tiempo futuro, ese carácter de inexorabilidad que tienen los hechos que está viviendo el personaje. Es como si su otro yo, el que anteriormente vivió los hechos, lo impulsara fatalmente a revivirlos: "Tú reelerás.- Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa".

"Levantará la mirada a los segundos pisos.

"El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos (4).

Grado de conocimiento e interpretación de los hechos por parte del narrador.

El grado de conocimiento que el narrador tiene de los hechos, está muy lejos del cono-

cimiento total del narrador omnisciente. Estamos frente a una modalidad un tanto particular del narrador "con". La percepción de los hechos nos llega a través del narrador protagonista, pero la visión que éste tiene de ellos y el grado de conocimiento son limitados y difusos. El personaje percibe los hechos desde una perspectiva semi-nírica, o envueltos en la penumbra que le impide distinguir con precisión las situaciones, o bajo el efecto de influjos hipnóticos.

Todo acercamiento al personaje Aura, deja cierta vacilación, ya que no es posible precisar, si los hechos ocurren realmente o son ilusión de los sentidos o realidad onírica. El primer encuentro amoroso de Aura y Felipe transcurre entre dos sueños. ¿Es que realmente despierta cuando soñaba con la mano descarnada que avanzaba hacia él, o ese despertar ocurre dentro del mismo sueño y entonces sólo soñó su relación con Aura? Al tercer día de estar en aquella casa, Felipe cae en un sopor desde la mañana y de nuevo le asalta el sueño de la vieja que avanza con la mano descarnada y mira a Aura delante de él, gritando porque unas manos han rasgado su falda y ve los dientes de la vieja superpuestos a los de la muchacha. Es interesante destacar que la primera noche el personaje no sueña:

"Duermes sin soñar, hasta que el chorro de luz te despierta a las seis de la mañana" (5), pero conforme se va adentrando en ese mundo de pesadilla, de plantas adormecedoras y vinos espesos, los sueños se van haciendo más frecuentes y se va acentuando en él la actitud hipnótica y de sonambulismo que lo caracterizan.

"Beben ese vino particularmente espeso y tú desvías una y otra vez la mirada para que Aura no te sorprenda en esa impudicia hisnótica que no puedes controlar" (6).

"Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando al fin tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana (7)".

Desde el momento en que traspasa los umbrales de ese ámbito infernal y misterioso, la percepción del mundo es ambigua, difusa: los objetos, envueltos en una luz agónica, son apenas intuidos, adivinados: "y las luces dispersas se trenzan en tus pestañas, como si atravesaran una tenue red de seda. Solo tienes ojos para esos muros de reflejos

desiguales donde parpadean docenas de luces (8)".

Las impresiones sensoriales que predominan, son aquellas que con mayor facilidad se presentan al engaño. Las impresiones auditivas, táctiles u olfativas, se imponen a las visuales, en esta titubeante aprehensión del mundo:

"Te das cuenta de que no la sigues con la vista sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta (9)".

"Renuncias porque ya sabes que esta casa siempre se encuentra a oscuras. Te obligarás a conocerla y reconocerla por el tacto. Avanzas con cautela, como un ciego, con los brazos extendidos, rozando la pared, y es tu hombro que, inadvertidamente, aprieta el contacto de la luz eléctrica (10)".

"No puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas, pero hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio, sientes en sus brazos la piel suave y ansiosa, todas en sus senos, la flor entrelazada de las venas sensibles, vuelves a besarla y no le pides palabras (11)".

En ese mundo fantasmal en el que nada es claro y distinto, el narrador no logra precisar con exactitud las situaciones:

- "¿Cómo dijo que se llamaba?"

- "La coneja? Saga. Sabia. Sigue sus instintos.

Es natural y libre.

- "Creí que era conejo.

- "Ah, usted no sabe distinguir todavía"

(...)

- "Se han olvidado de que en la soledad la tentación es más grande.

- "No la entiendo señora.

(...)

Hay que morir antes de renacer. No. No entiendes. Olvida, Felipe; ténme confianza.

- "Si me explicarás..." (12)

Confirman los anteriores ejemplos el grado de conocimiento limitado que tiene el personaje y la difusa percepción de los hechos.

Recursos para lograr el ámbito de lo fantástico

"Lo sobrenatural nace del lenguaje, es a la vez su prueba y su consecuencia" dice Todorov en la obra anteriormente citada (13).

Desde el inicio del relato de Fuentes, es el léxico el que nos permite experimentar esa atmósfera de irrealdad y pesadilla en que transcurre la acción.

La antigua casa, ubicada en una parte de la ciudad en la que es sorprendente que todavía alguien viva, en medio de viejos palacios coloniales que no lo son, con nomenclaturas confundidas, sin teléfono, parece un recinto en el que el tiempo se hubiera detenido. En ese ámbito infernal y misterioso, de luces parpadeantes, perfumes embriagadores, puertas sin cerraduras, criados invisibles, irrumpirá el hecho fantástico de una mujer que obsesionada por prolongar eternamente su belleza y su juventud, logra encarnar su deseo y revivir su sueño de amor.

Es precisamente gracias al léxico, que logra el narrador configurar esa atmósfera propicia. Ciertas connotaciones semánticas de los términos empleados sugieren lo macabro: los nichos, la piedra, las gárgolas, las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas. En la entrada de ese reino misterioso, una manija con cabeza de perro, ¿acaso el Cancerbero que guarda las puertas infernales? Y una vez que traspasa los umbrales de aquella puerta que cede al leve empuje de sus dedos, el personaje queda atrapado por una extraña atmósfera que lo embruja y le hace perder todo contacto con el mundo anterior: "Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar en la oscuridad de ese callejón techado-patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso. Buscas en vano una luz que te guíe" (14). ¿Es otro Dante, que hace su entrada en el reino infernal y como él, está perdido en una selva oscura? "Nel mezzo del camin di nostra vita mi retrovai perduto in una selva oscura (15)".

"El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre esa madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro".

Estamos ya inmersos en un ambiente apropiado para la aparición de lo fantástico. La señora Consuelo, no ha podido vencer en la soledad la tentación de practicar ciertos ritos de hechizo y brujería; y ella, que no pudo engendrar un hijo, logra crear a Aura, su memoria encarnada.

Innumerables indicios, conducen a la vacilación de la existencia real de Aura y prueban la concepción de ésta, como creación de la anciana

en su afán de perpetuar eternamente la juventud, la belleza y el amor: "Sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa: "para perpetuar la ilusión de juventud y belleza de la pobre anciana enloquecida" (16).

En las memorias del General aparecen ciertos indicios importantes: "Sé por qué lloras a veces, Consuelo. No te he podido dar hijos, a ti, que irradias la vida . . . Y después: Consuelo, no tientes a Dios. Debemos conformarnos. ¿No te basta mi cariño? Yo sé que me amas; lo siento. No te pido conformidad, porque ello sería ofenderte. Te pido, tan solo, que veas en ese gran amor que dices tenerme algo suficiente, algo que pueda llenarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza . . . Y en otra página: Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. 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 . . . Más tarde: La encontré delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: 'Sí, sí, sí, he podido: la he encarnado: puedo convocarla, pueda darle vida con mi vida'. Tuve que llamar al médico. Me dijo que no podría calmarla, precisamente porque ella estaba bajo el efecto de narcóticos, no de excitantes . . . Y al fin: Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. 'No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega . . . Consuelo, pobre Consuelo . . . Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes . . ." (17).

Las apariciones de Aura son repentinas, imprecisas, súbitas:

"Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de ti y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido —ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó (18).

Aura es inasible y también sus desapariciones son inesperadas: "La sigues en mangas de camisa, pero al llegar al vestíbulo ya no la encuentras" (19).

Sus movimientos semejan a los de una marioneta tirada por hilos invisibles: ". . . lo preguntaría si, de repente, no te sorprendiera que Aura, hasta ese momento, no hubiese abierto la boca y

comiese con esa fatalidad mecánica, como si esperara un impulso ajeno a ella para tomar la cuchara, el cuchillo, partir los riñones (. . .) y llevárselos a la boca" (20). Sus movimientos se dan al unísono con los de la señora Consuelo: "Te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra" (21). Aura y Consuelo son como figuras espejadas. Existen ciertas coincidencias como la de los ojos verdes y la predilección por los vestidos de ese color. "Ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition, los verdes de Consuelo que tenía 15 años en 1867 . . . Ma jeune poupeé aux yeux verts".

"Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux". Los ojos de Aura son "ojos de mar que fluyen, se hacen espuma". Ojos verdes, limpios, brillantes. "Aura vista de verde" (22).

Es Consuelo la que tiene la vida y el poder de crear a Aura: "Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí. Ella tiene más vida que yo (23)".

Pero la magia cesa, el hechizo se rompe y Aura se esfuma. "Ella puede regresar en cualquier momento". (El piensa en Consuelo y es a ella a quien se refiere).

"Ella ya no regresará". (24) (La que no regresará es Aura).

"Estoy agotada. Ella ya se agotó. Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días" (25).

Ya en páginas anteriores aparece un indicio de este agotamiento y de la inminente desintegración de Aura. "Será Aura, porque viste de tafeta verde de siempre, aunque un velo verdoso oculte sus facciones" (. . .)

—El desayuno está listo . . . —te dirán con la voz más baja que has escuchado . . ." (26).

Pero aún después de que se rompe el encanto y Felipe, creyendo tener en sus brazos a Aura, se enfrenta a la cruda realidad de estar amando a Consuelo, de "senos flácidos y rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálidos, seco y arrugado como una ciruela cocida", subsiste la esperanza: "Volverá Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere mis fuerzas y la haré regresar . . ." (27).

Dijimos anteriormente que Consuelo logra encarnar su memoria de juventud y revivir en su sueño de amor. La encarnación de su deseo es

Aura y la forma como revive su amor es atrayendo hasta su casa, mediante el anuncio en el periódico, a Felipe Montero, joven historiador que responde a los requisitos exigidos por la señora.

Otro aspecto de lo fantástico, vivido desde la perspectiva del narrador, es el paulatino descubrimiento que este personaje hace de su anterior identidad. Es el imperativo de una premonición y de un oscuro nivel de su conciencia que lo han arrastrado hacia su destino fatal. Al caer en las redes de ese mundo mágico, va intuyendo poco a poco, a la vez que descifra las memorias del General, que él no es otro que el mismo General Llorente, destinado inexorablemente a revivir más allá del olvido y de la muerte una intensa historia de amor.

Son abundantes los indicios que nos ofrece el narrador para sugerir esta existencia anterior. Es significativo el uso de verbo "recordar", cuando oye por primera vez la voz de Consuelo: "Señora —dices con una voz monótona, porque crees recordar una voz de mujer (28)".

Al primer encuentro con Aura, presente que no es la primera vez que ve aquellos ojos: "Tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear" (29).

Luego de la cena de la primera noche, experimenta un desconocido placer solo presentido: "Tú tomas el lugar de Aura, estiras las piernas, enciendes un cigarrillo, invadido por un placer que jamás has conocido, que sabías parte de ti, pero que sólo ahora experimentas plenamente, liberándolo, arrojándolo fuera porque sabes que esta vez encontrarás respuesta" (30).

En el segundo encuentro amoroso con Aura, en la habitación baila un vals y la melodía surge en él espontáneamente: "Ese vals que tú bailas con ella (. . .), esa melodía que surge naturalmente de tu garganta" (31).

En las fotos que aparecen en las Memorias del General, Aura y Consuelo se confunden y él encuentra su identidad en el General. "Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él . . . eres tú (. . .)

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 y luego, la certeza del hallazgo de la

propia identidad perdida. "Caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, al que tuviste antes y habías olvidado" (32).

Logra el narrador, mediante numerosos indicios, orientar al lector en ese mundo caótico y confuso.

En Aura hay total compenetración entre el aspecto formal y el contenido. Si formalmente se unen lo real y lo irreal es porque el tema, por fantástico que nos parezca, corresponde a una profunda realidad del ser humano.

¿Quién no se estremece ante la decadencia física —anticipo de la muerte— y desea que la juventud se prolongue y el amor se perpetúe en el más allá?

En cuanto a los elementos del encantamiento, ¿no los encontramos acaso en la vida cotidiana? Perfumes, vinos, luces y penumbras, ¿no forman parte del ritual del amor?

Como en un sueño, por caminos distintos a los de la razón, Carlos Fuentes descubre nuestro yo secreto, logra dar vida a ocultos y profundos anhelos del ser humano y plasmarlos en una obra digna del gran novelista que es Fuentes.

DISPOSICION DEL MUNDO NARRADO

Manejo de la dimensión temporal

Esta parte del estudio tiene que ver con la manera cómo el narrador estructura o diseña el mundo de palabras que es la novela.

Un primer acercamiento a la novela en estudio hace notar que aparece dividida en cinco secciones y que el tiempo cronológico transcurrido en ella corresponde también a cinco días. Sin embargo, estas divisiones mencionadas no hacen referencia directa a los días transcurridos, como fácilmente podría suponerse. Es el primer indicio, si se quiere muy superficial, de la no coincidencia entre el tiempo cronológico y el tiempo subjetivo ("verdadero") al que se alude muy directamente en esta obra.

En la novela Aura hay momentos de gran

intensidad en los que el protagonista dice que ya no mira su reloj, porque esto ya no tiene ningún sentido. El tiempo que se vive dentro de la narración es muy amplio, pues hace referencia a la señora Consuelo desde que ésta tenía 15 años, en el momento de su boda con el general Llorente, hasta el presente de la narración cuando ella contaba con 109 años. Esto es, el período es de unos 94 años.

Un claro ejemplo de este fluir atropellado del tiempo se encuentra en la relación que hace el protagonista de sus encuentros amorosos con Aura: “la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer —cuando toques sus dedos, su talle— no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy —y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida— parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura. No tienes tiempo de pensar más” (33).

El tiempo ha dejado su huella y en Aura hay una sombra turbia y un dejo de amargura. El paso del tiempo es inexorable y nadie puede detener sus efectos. Así lo comprende Felipe cuando se dice: “Escondes la cara en la almohada, tratando de impedir que el aire te arranque las facciones que son tuyas, que *quieres para ti*. Permaneces con la cara hundida en la almohada, con los ojos abiertos detrás de la almohada, esperando lo que ha de venir, lo que no podrás impedir. No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar *el verdadero tiempo*, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir. Una vida, un siglo, cincuenta años: ya no te será posible imaginar esas medidas mentirosas, ya no te será posible tomar entre las manos ese polvo sin cuerpo” (34).

El tiempo pasa con tal velocidad que es imposible el tratar de aprehenderlo. Todo intento será fallido como el de la señora Consuelo que tendrá que admitir: “Nunca he podido mantenerla a mi lado más de tres días” (35). Su vanidad hizo que convocara a su juventud y belleza, pues éstas constituían su razón de ser, su misma vida: “No me detengas —dijo— voy hacia mi juventud, mi ju-

ventud viene hacia mí” (36). “Mis condiciones son que viva aquí. *No queda mucho tiempo*” (37). Nuestra imaginación puede trasladarnos a momentos y circunstancias que consideramos fueron más felices, pero la realidad se impondrá y se encargará de enseñarnos a aceptar nuestras verdaderas circunstancias. Felipe aceptó su metamorfosis no sin resistencia, pero la señora Consuelo fue incapaz de hacerlo. Su último grito de hechicera enajenada fue el siguiente: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar . . .” (38).

Estructura interna del relato

En relación a la construcción del relato se observa que la estructura está fundada en un diseño que abarca también cinco facetas, constituidas éstas por: tres premoniciones, la comprensión inicial del sentido de estas premoniciones y por último, el cumplimiento de ellas.

Antes de tratar de probar con el texto mismo la hipótesis planteada, se considera oportuno señalar la actitud o situación existencial del narrador protagonista en esas diferentes circunstancias.

En las primeras tres facetas el narrador está sumido en un universo fantasmal de oscuridad, maderas crujientes, ojos que hipnotizan, y luces engeguedoras. En fin, su actitud será como él la resume poco después de haber penetrado en la casa: “como un ciego, con los brazos extendidos” (39).

En la cuarta etapa se inicia un proceso de identificación, de reconocimiento que todavía es muy vago. En cambio, en la faceta final hay una luz que se filtra de manera indiscreta y ella va develando los contornos inciertos. Además, y esto es lo más importante, el narrador tiene los ojos abiertos y ya es dueño de su voluntad.

El diseño en cinco facetas se ajusta al siguiente esquema:

Premonición N° 1 (Anuncio periodístico que atrae de manera irresistible).

“Lees ese anuncio: Una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más (. . .) Tu releerás (. . .) sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero (. . .) Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma (. . .) Acuda en persona”.

Al llegar a la página de anuncios, allí estarán, otra vez, esas letras destacadas: *historiador joven* (40). Felipe se siente llamado y acude a la cita.

Premonición N° 2 (Primer sueño de Felipe).

“por primera vez en muchos años sueñas, sueñas una sola cosa, sueñas esa mano descarnada que avanza hacia ti, con la campana en la mano, gritando que te alejes, que se alejen todos” (41).

Mano descarnada = imagen de señora Consuelo.

Campana = relacionada con Aura. Esta le avisa, le advierte que se aleje del peligro que lo acecha.

Premonición N° 3 (Segundo sueño de Felipe)

“en el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti. Desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas.

En silencio, moviendo su mano descarnada, avanzando hacia ti, hasta que su rostro se pegue al tuyo y veas esas encías sangrantes de la vieja, esas encías sin dientes y gritos y ella vuelva a alejarse, moviendo su mano, sembrando a lo largo del abismo los dientes amarillos que va sacando del delantal manchado de sangre: tu grito es el eco del grito de Aura, delante de ti en el sueño, Aura que grita porque unas manos han rasgado por la mitad su falda de tafeta verde, y esa cabeza tonsurada, con los pliegues rotos de la falda entre las manos, se voltea hacia ti y ríe en silencio, con los dientes de la vieja superpuestos a los suyos, mientras las piernas de Aura, sus piernas desnudas, caen rotas y vuelan hacia el abismo . . . ” (42).

En este sueño premonitorio aparecerá nuevamente la mano descarnada de la vieja, pero se añadirán esas *encías sangrantes* y la vieja sembrando dientes.

Es significativa la alusión al rasguído, por la mitad, de la falda de tafeta verde. Verde es el color de Satanás, príncipe del mundo. Según el relato cristiano, cuando Cristo venció el poder de la

muerte por medio de la resurrección, el velo del templo de Jerusalem se rasgó por la mitad, con lo que se estaba señalando que la interferencia para acercarse a Dios en forma directa se había roto y que, a partir de ese momento, todos podían llegar hasta el lugar santísimo.

Además de esta alusión a lo sagrado, hay muchas más a lo largo del relato como serían, por ejemplo, las referencias a la cruz, la hostia, el sacrificio de un macho cabrío y el lavamiento de los pies. Este universo religioso lingüístico es claro indicio de que se está frente a la celebración de una misa negra presidida, en calidad de sacerdotiza, por la señora Consuelo. Las memorias del general Llorente recuerdan ritos y exorcismos practicados por ella:

“Consuelo, no tientes a Dios. Debemos conformarnos (. . .) algo que pueda llevarnos a los dos sin necesidad de recurrir a la imaginación enfermiza (. . .). Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste (. . .) Consuelo, pobre Consuelo . . . Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes . . . ” (43).

Comprensión inicial de las premoniciones

“Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después, una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando, al fin, tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana: mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio” (44).

*Nótense las formas verbales y las connotaciones que llevan consigo:
entreviendo una razón
identificando
mirando con asco
empiezas a sospechar.*

Y esta otra cita:

“Te llevas las manos a las sienas tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa

tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble” (45). La comprensión va aumentando. El protagonista se está encontrando a sí mismo y con ello aumentará su capacidad para entender a los demás.

Los sueños premonitorios se cumplen en la realidad: “acariciarás otra vez el pelo largo de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda, *le arrancarás la bata de tafeta*, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese *ojo de la pared* que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, *rasgado*, pequeño antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, *tú has regresado también . . .*” (46).

Se está frente al cumplimiento: le arrancarás la bata de tafeta; el cuerpo rasgado. ¿Qué significa este rasguído? El protagonista rompe el hechizo y a esto contribuye también la luz que se filtra por el ojo de la pared.

Además de la estructuración del mundo según el diseño ya señalado, el narrador se vale de otros recursos tales como el contrapunto, el equívoco, el uso simbólico de ciertos elementos, etc. Algunos pocos ejemplos bastarán para comprobarlo. Se da la técnica contrapuntística en la complementación que hay entre los documentos del general Llorente y los sucesos que están ocurriendo en el presente de la narración. Esto puede explicar el por qué los documentos se van entregando poco a poco y también la urgencia que el narrador siente de leer los nuevos papeles.

Allí leerás los nuevos papeles, la continuación, las fechas de un siglo en agonía

(. . .) *Las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto; ya no las respetas, ya sólo buscas la nueva aparición de la mujer de ojos verdes (. . .) Sabes, al cerrar de nuevo el folio, que por eso vive Aura en esta casa . . .* (47).

El equívoco, como técnica literaria, refuerza, formalmente, esa atmósfera de incertidumbre y misterio que permea toda la obra. Se presenta en el diálogo de la señora Consuelo con Felipe Montero:

—“Saga. Saga. ¿Dónde está? Ici, Saga . . .
—¿Quién?
—Mi compañía
—¿El conejo?
—Sí, volverá.

—Le dije que regresaría . . .
—¿Quién?
—Aura. Mi compañera. Mi sobrina
—Buenas tardes (48).

—Debería usted, traer los gatos aquí.
—¿Gatos? ¿cuáles gatos? (49)

—Está bien, señora. ¿Podría visitar el jardín?
—¿Cuál jardín, señor Montero?
—El que está detrás de mi cuarto
—En esta casa no hay jardín. Perdimos el jardín cuando construyeron alrededor de la casa (50).

También se presenta en un diálogo de Felipe Montero y Aura cuando ésta dice:

—“*Ténme confianza. Ella va a salir hoy todo el día . . .*
—¿Ella?
—Sí, la otra” (51).

Elementos simbólicos

Gloria Durán, autora de un estudio que analiza la magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes, hace el siguiente señalamiento:

“Aura es un comentario acerca de la vida, acerca del destino del hombre y no acerca de lo que le ocurrió a un individuo, Felipe Montero” (52).

La afirmación planteada es corroborada por el análisis de una serie de elementos que aparecen en

la narración con valores concomitantes innegables. Tal es el caso, por ejemplo del valor simbólico que corre parejo con la mención que se hace de llaves, puertas sin cerradura, campanas, ojos cerrados y abiertos y una continua mención a la importancia que tienen los sentidos en la aprehensión de ese mundo. No cabe duda que no es la razón la que logrará deshacer el hechizo que conforma a Aura.

La primera alusión a las llaves es cuando Felipe encuentra en la bolsa de su saco el llavín de un cajón donde guarda sus documentos personales. Así se lo hace saber a Aura y cuando ésta le dice como un reproche: “—Entonces . . . ¿quiere usted salir?” Felipe le entrega la llave y con ella su decisión de quedarse con ella. Por eso se convierte en la prenda, en las arras de un compromiso que acaban de pactar:

“Tienes, al fin, el valor de acercarte a ella, tomar su mano, abrirla y colocar el llavero, la prenda, sobre esa palma lisa.

La verás apretar el puño, buscar tu mirada, murmurar:

—Gracias . . . —, levantarse, abandonar de prisa el comedor” (53).

También se convierte en prenda, en símbolo de confianza la llave que la señora Consuelo entrega a Felipe para que abra el baúl donde se encuentran los papeles del general Llorente:

No, no, *quédese con la llave*. Acéptela. Confío en usted” (54). Se alude nuevamente a la llave para corroborar, en dos ocasiones, que hay confianza, entrega:

“Alargas tus propias manos para encontrar el otro cuerpo, desnudo, que entonces agitará levemente el llavín que tú reconoces, y con él a la mujer . . .” (55).

También cuando la señora Consuelo:

“Sin abrir los ojos, te dirá:

—¿Trae usted la llavé?

—Sí . . . creo que sí. Sí, aquí está.

—Puede leer el segundo folio. En el mismo lugar, con la cinta azul” (56).

La llave indica que la confianza depositada en el otro sigue en pie y, con ella, el conocimiento.

Impresiones sensitivas:

Hay continuas referencias en la novela a impresiones sensitivas de diferentes tipos y todas ellas contribuyen, de una u otra manera, a crear esa atmósfera de misterio, de algo oculto, velado. Unos cuantos ejemplos nos ayudarán a ver la

función que cumplen:

Las sensaciones auditivas tienen un papel de primer orden porque son las que guían al visitante. Apenas entra a la casa oscura, Felipe procura orientarse valiéndose de un fósforo, pero de inmediato: “pero esa voz aguda y cascada te advierte desde lejos:

—No . . . no es necesario (57).

Aura debe guiar a Felipe a sus habitaciones y al igual que en la ocasión recién señalada es un sonido el que orienta:

“Piensas en todo esto al seguir los pasos de la joven —te das cuenta de que no la *sigues* con la vista *sino con el oído*: sigue el susurro de la falda, el crujido de una tafeta” (58).

Otros ejemplos de impresiones auditivas son los que siguen:

“Caminas, sonriendo, hacia ella; *te detienes al escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos* —sí, te detienes a escuchar . . .” (59).

“Has terminado de afeitarte cuando ese maullido implorante y doloroso destruye el silencio de la mañana” (60).

“De la garganta abotonada de la anciana surgirá *ese cacareo sordo*” (61).

Entre las sensaciones auditivas, la campana tiene una función relevante. Ya señalamos antes, que la trama de la novela incluye una misa negra, el lavamiento de los pies, el rasguído de un velo, el sacrificio de un macho cabrío, el partimiento del pan y otra serie de alusiones al universo religioso cristiano. Dentro de este contexto, la campana tiene una función explícita, llamar a los fieles y advertirles que es la hora de la misa. En la narración cumple su papel:

“ . . . escuchas, esta vez, el aviso de una campana que parece recorrer los pasillos de la casa y acercarse a tu puerta” (62).

“Aura ya descenderá por la escalera de caracol, tocando la *campana pintada de negro*, como si se tratara de levantar a todo un hospicio, a todo un internado” (63).

“Te sentirás inocente y satisfecho —y cuando vuelves a escuchar la *precaución de la campana*, no bajas a cenar, porque no soportarías otra escena como la del mediodía” (64).

“Escuchas el golpe sobre la puerta, la campana detrás del golpe, la campana de la cena” (65).

“Te dará la espalda, se irá tocando esa campana, como los leprosos que con ella pregonan su cercanía, *advierten* a los incautos: “aléjate, aléjate” (66).

La campana advierte, señala que hay que precaverse. Felipe Montero escucha su sonido, pero no interpreta su mensaje. El está ennegrecido por la oscuridad de la casa y la situación que lo rodea y no capta la advertencia que le hace la campana, no sólo cuando está despierto, sino también cuando duerme. Se ha dejado dominar por el canto de las sirenas:

“La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas” (67).

“Por la voz, sabes que está arrodillada frente a ti” (68).

A las impresiones auditivas, siguen las táctiles que también son muy oportunas cuando falta la visión: “La puerta cede al empuje levisimo, de tus dedos” (69).

“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*. Avanzas con cautela, como un ciego, con los brazos extendidos, rozando la pared” (70).

“Tocas las paredes húmedas, lanosas . . .”

“Sonríes y acaricias al conejo que yace al lado de tu mano que, por fin, toca la tuya con unos dedos sin temperatura” (71).

“Querrás acercar tu mano a los senos de Aura. Ella te dará la espalda: lo sabrás por la nueva distancia de su voz.

—No . . . No me toques . . .” (72).

El olfato es otra forma de conocer las cosas y Felipe no lo descuida:

“El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá (73).

“Aspiras el aire perfumado y quieres descomponer los elementos de tu olfato, reconocer los aromas pesados, suntuosos que te rodean (. . .) (74).

Te quedas sólo con los perfumes cuando el tercer fósforo se apaga” (75).

“Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado-patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso” (76).

Tú aspiras el olor pungente de los riñones en salsa de cebolla” (77).

¿Y el sentido de la visión, qué datos proporciona a Felipe?

En los primeros momentos su función es casi nula, pero va aumentando poco a poco, hasta que al final —gracias a la luz— es el órgano que le permite percatarse de la realidad.

“Sólo tienes ojos para esos muros de reflejos desiguales, donde parpadean docenas de luces” (78).

“Tú miras hacia atrás; te ciega el brillo de la corona parpadenante de objetos religiosos” (79).

“Al fin podrás ver esos ojos de mar que fluyen (. . .) Tú los ves, y te repites que no es cierto . . .” (80). “Asciendes detrás del ruido, en medio de la oscuridad, sin acostumbrarte aún a las tinieblas (81).

“Y se alejará, con ese ruido de tafeta, sin que *hayas podido ver* otra vez su rostro” (82).

“Tratas, por curiosidad, *de leer* la etiqueta del vino, *pero el limo lo impide*” (83).

“Al fin levanta la mirada y tú vuelves a dudar de tus sentidos . . .” (84).

“ . . . Abra ese baúl y traiga los papeles . . .

—No veo muy bien . . .

—“Ah, sí . . . Es que yo estoy tan acostumbrada a las tinieblas (. . .) nos han quitado la luz” (85).

“Dudas, al caer sobre la butaca, si en realidad has visto eso; quizás sólo uniste esa imagen a los maullidos espantosos . . .” (86).

“miras rápidamente de la tía a la sobrina y de la sobrina a la tía . . . (87).

—“Ah, usted no sabe distinguir todavía” (88).

“Avanzas de nuevo hacia la puerta; la empujas, dudando aún, y por el resquicio *ves* a la señora Consuelo de pie, erguida, transformada . . .” (89).

“Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz (. . .) y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú (90).

“Tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared que deja filtrar la luz plateada (. . .) *verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo*, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también” (91).

Ha sido necesario destacar esta abundante secuencia de citas a fin de mostrar con el texto mismo el papel desempeñado por los elementos sensoriales dentro de la narración. No es casual que

se dé este fenómeno, pues el relato se mueve en el plano de lo subjetivo, cuando es el deseo, el que impulsa a la acción. Cabe aquí recordar palabras que Julio Cortázar ha pronunciado en varias ocasiones para referirse al elemento fantástico, que es ingrediente importante en sus narraciones.

Explica este gran narrador argentino que lo fantástico, lo "irreal" es mucho más real que la misma realidad, queriendo dar a entender con esto que los deseos más profundos del ser humano son en muchas ocasiones algo mucho más real y por tanto más significativo para él, que la aparente y superficial realidad que los otros miran.

De la rápida alusión al inteligente manejo de la

trama en esta narración se desprende que estamos frente a una obra bien estructurada en la que todos sus elementos están perfectamente integrados y que, a la vez, posee una riqueza connotativa de tal naturaleza, que el lector se siente impelido a participar en la elaboración de la trama final.

J. Sommers —crítico de la obra de Carlos Fuentes— afirma que "la base conceptual de Aura tiene sus raíces en los misterios que dominan al hombre" (92). Y así es en efecto. Esta corta narración de Carlos Fuentes incursiona en el terreno del subconsciente, en el mundo de los sueños, los arquetipos y en fin en todo lo que en el hombre hay de más profundo y misterioso.

BIBLIOGRAFIA

- BEFUMO BOSCHI, CLABRESE, ELISA. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974.
- DURAN, GLORIA. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- FUENTES, CARLOS. *Aura*. México: Ediciones Era S.A. 11ª Edición, 1976.
- TODOROV, TZVETAN. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 2ª edición, 1974.
- . *Literatura y significación*. Barcelona: Editorial Planeta, 1971.
- AGUERO, LUIS. "Carlos Fuentes, Aura". *Casa de las Américas*. V. 2, N° 15-16, (nov. 1962 - feb. 1963), pp. 40-42.
- ALBAN DE VIGUEIRA, ANA MARIA. "Estudio de las Fuentes de Aura" *Comunidad*. V. 2, N° 8 (1967), pp. 396-403.
- BEJARANO, MARINO. "Aura". *Imagen*, N° 88-89 (set. - oct. 1973), p. 4
- MARGERLY P. ENRIQUE. "Alcances en torno a la problemática del narrador". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, N° 1 (1975), pp. 55-82.
- NUIRY, NURIA. "El mundo de Carlos Fuentes", *Universidad de la Habana*, N° 195 (1972), pp. 82-110.
- RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR. "El mundo mágico de Carlos Fuentes". *Imagen*, N° 16 (1968), pp. 10-16.

NOTAS

- (1) Tzvetan Todorov. *Literatura y significación*. (Barcelona: Editorial Planeta, 1971), p. 109.
- (2) Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974).
- (3) F. Ynduráin. *La novela desde la segunda persona* citado por Enrique Margery P. en *Alcances en torno a la problemática del narrador*. (San José: Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica, N° 1, 1975), p. 72-73.
- (4) Carlos Fuentes. *Aura*. (México: Biblioteca Era, S.A. 11ª Ed., 1976), pp. 11-14. Todas las citas de la novela en estudio serán tomadas de esta edición. En adelante, sólo citaremos nombre y número de página.
- (5) *Ibid.*, p. 30.
- (6) *Ibid.*, p. 25.
- (7) *Ibid.*, p. 45.
- (8) *Ibid.*, p. 15.
- (9) *Ibid.*, p. 21.
- (10) *Ibid.*, p. 23.
- (11) *Ibid.*, p. 37-38.
- (12) *Ibid.*, pp. 39-40-53.
- (13) Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, p. 99.
- (14) *Aura*, p. 14.
- (15) La Divina Comedia.
- (16) *Aura*, p. 14-42.
- (17) *Ibid.*, pp. 56-57.
- (18) *Ibid.*, p. 19.
- (19) *Ibid.*, p. 32.
- (20) *Ibid.*, pp. 34-35.
- (21) *Ibid.*, p. 52.
- (22) *Ibid.*, pp. 40, 20, 26.
- (23) *Ibid.*, p. 53.
- (24) *Ibid.*, p. 60.
- (25) *Ibid.*, p. 61.
- (26) *Ibid.*, pp. 52-53.

- (27) Ibid., pp. 61-62.
 (28) Ibid., p. 15.
 (29) Ibid., p. 20.
 (30) Ibid., p. 26.
 (31) Ibid., p. 48.
 (32) Ibid., pp. 58-59.
 (33) Ibid., p. 47.
 (34) Ibid., p. 59. Los subrayados son nuestros.
 (35) Ibid., p. 61.
 (36) Ibid., p. 57.
 (37) Ibid., p. 19.
 (38) Ibid., p. 62.
 (39) Ibid., p. 23.
 (40) Ibid., pp. 11-12.
 (41) Ibid., p. 37.
 (42) Ibid., p. 44.
 (43) Ibid., p. 57.
 (44) Ibid., p. 45.
 (45) Ibid., p. 51.
 (46) Ibid., pp. 61-62.
 (47) Ibid., pp. 56, 42.
 (48) Ibid., pp. 18-19.
 (49) Ibid., pp. 29.
 (50) Ibid., p. 32.
 (51) Ibid., pp. 53-54.
 (53) Gloria Durán. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976), p. 43.
 (53) Aura, p. 26.
 (54) Ibid., p. 29.
 (55) Ibid., p. 37.
 (56) Ibid., p. 38.
 (57) Ibid., p. 14.
 (58) Ibid., p. 21.
 (59) Ibid., p. 23.
 (60) Ibid., p. 31.
 (61) Ibid., p. 39.
 (62) Ibid., p. 31.
 (63) Ibid., p. 31-32.
 (64) Ibid., p. 37.
 (65) Ibid., p. 44.
 (66) Ibid., p. 54.
 (67) Ibid., pp. 58-59.
 (68) Ibid., p. 48.
 (69) Ibid., p. 13.
 (70) Ibid., p. 23.
 (71) Ibid., pp. 15, 46.
 (72) Ibid., p. 61.
 (73) Ibid., p. 14.
 (74) Ibid., p. 46.
 (75) Ibid., p. 47.
 (76) Ibid., p. 14.
 (77) Ibid., p. 24.
 (78) Ibid., p. 15.
 (79) Ibid., p. 18.
 (80) Ibid., p. 20.
 (81) Ibid., p. 21.
 (82) Ibid., p. 21.
 (83) Ibid., p. 24.
 (84) Ibid., p. 26.
 (85) Ibid., p. 29.
 (86) Ibid., p. 31.
 (87) Ibid., p. 35.
 (88) Ibid., p. 39.
 (89) Ibid., p. 40.
 (90) Ibid., p. 58.
 (91) Ibid., pp. 61-62.
 (92) J. Sommers. *After the Storm*, p. 181, citado por Gloria Durán en *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, p. 42.