

Maite Pizarro.

Universidad San Sebastián, Santiago, Chile.

Aura, una actualización de la imagen femenina medieval expuesta en el tratado Sentencias sobre amor

Resumen

Este ensayo plantea para *Aura*, de Carlos Fuentes, una entrada de lectura según la cual la imagen de mujer hechicera constituye el reajuste contemporáneo de la femineidad demoniaca expuesta en el tratado medieval *Sentencias sobre amor*, de Francisco de Villalobos; y, además, invoca ciertos elementos duales que componen el espíritu alegórico del periodo antes señalado. Ante todo, se considera que el discurso se construye como un mosaico de citas y que estas citas, a su vez, tienen el potencial infinito de ramificarse en la actitud o disposición de lectura, ya que la obra es entendida como esqueleto o esquema que debe ser completado por la intención del destinatario. Interesa, en última instancia, vincular al mundo latinoamericano contemporáneo con ciertos aspectos del universo medieval europeo para recordar que el ser humano siempre camina y establece diálogos con sus propias huellas.

Palabras clave: hechicera, tratado amatorio, Edad Media, reajuste.

Aura, an update of the medieval feminine image exposed in the treatise Sentencias sobre amor

Abstract

This essay proposes for *Aura*, by Carlos Fuentes, a reading entry according to which the image of a sorceress woman constitutes the contemporary readjustment of the demonic femininity exposed in the medieval treatise *Sentences on love*, by Francisco de Villalobos; and at the same time invokes certain dual elements that make up the allegorical spirit of the period indicated above. First of all, it is

considered that the discourse is constructed as a mosaic of citations and that these citations, in turn, have the infinite potential of branching out in the attitude or readiness, since the work is understood as a skeleton or scheme that must be completed by the intention of the recipient. It is interesting, in the last instance, to link the contemporary Latin American world with certain aspects of the European medieval universe to remember that human beings always walk and establish dialogues with their own traces.

Keywords: sorceress, love treaty, middle ages, readjustment.

Introducción

Para la tradición literaria del mundo antiguo y medieval, la mujer constituye el principio pasivo de la naturaleza y es representada fundamentalmente como sirena, lamia o ser monstruoso que encanta y aleja de la evolución (Cirlot: 314). Aunque varias de estas características han mutado o desaparecido del imaginario popular, otras han trascendido y se proyectan en las ficciones contemporáneas, lo que obliga a rastrearlas desde un enfoque diferente. En este contexto, se plantea para la novela *Aura*, del mexicano Carlos Fuentes, una entrada de lectura según la cual, la imagen de mujer hechicera constituye el reajuste contemporáneo de la femineidad demoniaca expuesta en el tratado *Sentencias sobre amor*, de Francisco de Villalobos; y además, invoca ciertos elementos duales que componen el espíritu alegórico de la Edad Media. En otras palabras, la referencia a la bestialidad de la mujer de finales del siglo XV se proyecta en la dinámica de los protagonistas de *Aura* y, a su vez, evoca en el universo latinoamericano contemporáneo la visión de mundo duplicado, tan propia de la estética medieval. En este contexto, el tratado de finales del siglo XV funciona como hilo conductor de la metamorfosis monstruosa que sufren los amantes al perder su voluntad y transformarse gradualmente en objeto de deseo.

Para relacionar los universos latinoamericano-contemporáneo y europeo-medieval es importante ceñirse a la noción de reescritura, cuya delimitación remite tanto a la

hipertextualidad planteada por Gerard Genette en *Palimpsestos*; como a la estética de la recepción desarrollada por Roland Barthes en *La muerte del autor*. En otras palabras, a través de la consciencia del lector, se establece la referencia al vínculo entre un texto B (hipertexto) como *Aura* y un texto anterior A (hipotexto) como *Sentencias sobre amor*. Ante todo, se considera que el “discurso se construye como un mosaico de citas” (Kristeva: 145) y que estas citas, a su vez, tienen el potencial infinito de ramificarse en la actitud o disposición de lectura (Riffaterre: 171), ya que la obra “es entendida como esqueleto o esquema que debe ser completado por la intención del destinatario” (Ingarden, citado en Eco, 1992: 24). En este caso, la conciencia latinoamericana actual sería capaz de rastrear elementos españoles medievales (concretamente, rasgos de demonización femenina que gatillan una atmósfera dual) para complementar la estructura literaria de la novela analizada desde un punto de vista interpretativo. La noción de reescritura, por consiguiente, se construye a partir del concepto de intertextualidad y lo hace desde una perspectiva exegética.

Al mismo tiempo, la reescritura, entendida como una interpretación intertextual, puede relacionarse con las declaraciones del propio Carlos Fuentes, quien en su ensayo *Aura Cómo escribí uno de mis libros*, plantea que la génesis de un texto siempre es múltiple, al igual que la relación intertextual que mantiene con el sistema literario. El autor, desde esta perspectiva, nunca sería dueño de sus textos, sino solo un depositario casual de una gran cantidad de escritos que le preceden y le siguen, y que a menudo ignora durante muchos años (Fuentes, 1982: 242). Esto último fortalece la idea de una lectura que rescata elementos del pasado a través del concepto de reescritura.

Otro aspecto que influye en la noción de reescritura es la de estudios transatlánticos o según Dubatti (2008), “la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional” (55). Para Francisco Fernández de Alba y Pedro Pérez del Solar (2006), dicha perspectiva también incluye variaciones históricas y temporales, lo que se adapta al análisis de *Aura* y *Sentencia sobre amor*, ya que estos dos textos, además de producirse en distintos lugares

geográficos, están separados por más de 500 años. El concepto de estudios transatlánticos, por tanto, se asocia al entendimiento plural e igualitario del otro, pues permite “buscar poéticas que dialoguen a través de los siglos y las varias historias, culturas y geografías del mundo hispano” (Katarzyna, Dembicz, 2015: 219). Igualmente, implica creer en una comunidad cultural que abarque ambos lados del Atlántico. De esta forma, la actualización del pasado asume la realización del paralelo literario entre naciones como un ejercicio teórico en boga y, al mismo tiempo, rastrea las influencias o architextos del legado español.

Desarrollo

En *Aura* la historia comienza cuando Felipe Montero, un licenciado en historia, se traslada a la casona de una anciana a trabajar en las memorias de su difunto marido. Casi inmediatamente se enamora de la sobrina de la viuda y planea escapar con ella, sin embargo, esto lo hace perder el sentido de la realidad y, finalmente, descubre con horror que él no es quien cree (pues ha sido hechizado) y que ambas mujeres son la misma persona.

Sentencias sobre amor, por su parte, es un texto de finales de la Edad Media española que aparece por primera vez en 1517 como apéndice de una traducción de la *Comedia de Anfitrión*. En él se establecen ciertos juicios provechosos para la enseñanza y adoctrinamiento amoroso de los varones jóvenes, y se retrata a las mujeres como verdaderos engendros de los vicios y pecados que hacen más daño al espíritu.

Vistos los argumentos así, resumidos, es claro que el denominador común es la imagen de la mujer como foco de perdición, específicamente, como aquello que genera la pérdida de la voluntad, rasgo con el que arranca el tratado amatorio: “A quien tú amas dasle tu voluntad. Y por cuanto tu voluntad es tu señora. A quien tú sirves y por quién te mueves y te riges, síguese que a quien das tu voluntad le das a ti mismo. Pues luego el amor es una donación que el amante hace a la cosa amada” (Cátedra: 223-224). En la novela, la ausencia de autocontrol se expresa a través de una de las peculiaridades de la estructura narrativa, a saber, el uso de la

segunda persona singular y los tiempos presente y futuro, nunca pasado: “Vivirás ese día, idéntico a los demás, y no volverás a recordarlo sino al día siguiente” (Fuentes, 1962: 12). La elección de voces imprime al relato un tono imperativo, mientras que el uso de los tiempos verbales fortalece la sensación de incertidumbre, y el presentimiento de que el protagonista depende de una consciencia externa. En la novela, sin embargo, no existe el gesto de la donación, pues la voluntad es arrebatada, lo que constituye la base del embrujo a la víctima.

Por otro lado, con la pérdida de la consciencia, se comienza a expresar una visión de mundo dual bajo la estética alegórica de la Edad Media que, en palabras de Edgard Bryun (1994), implica que una realidad física recuerda una realidad sobrenatural. Cuando el protagonista pierde el poder sobre sí mismo es llamado al centro abandonado de la ciudad a través del anuncio en el diario, pero le extraña que alguien viva ahí porque, a pesar de ser un espacio urbano, este ya no representa el progreso, la vanguardia ni el orden, sino el peligro, la oscuridad y el misterio, elementos más propios del bosque que de la ciudad en el siglo XV. Los lobos hambrientos, los caballeros saqueadores y los monstruos más sanguinarios, legados a la edad media por el paganismo viven en el bosque (Le Goff, 2002: 109), tal como Aura vive en la calle Doncel¹, un lugar que evoca juventud desde su nombre, pero que proyecta desolación y decrepitud desde su imagen de grandes palacios coloniales cubiertos con anuncios de neón y convertidos en talleres de reparación: “Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sifonolas no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios” (Fuentes, 1962: 12). Solo las terrazas están intactas y recuerdan su gloria, hecho que supone la co-presencia de la barbarie y la civilización.

La misma oposición entre bosque y ciudad, se traduce en los contrastes entre luz y oscuridad que aparecen una vez que el historiador ha ingresado a la casona de la calle Doncel. La naturaleza peligrosa antes simbolizada en el caos del centro histórico abandonado ahora se refleja en el jardín y la oscuridad en

¹ Según el Diccionario de la RAE en línea, Doncel significa “2. m. Joven noble aún no armado caballero” o “6. m. ant. Hijo adolescente de padres nobles”.

medio de la cual la vegetación crece: “El olor de la humedad, de las plantas podridas, te envolverá mientras marcas tus pasos, primero sobre las baldosas de piedra, enseguida sobre una madera crujiente, fofa por la humedad y el encierro” (Fuentes, 1962: 13). El miedo a lo desconocido, que implica la barbarie, está representado en la penumbra a la que rápidamente se adecua el protagonista, mientras que la luminosidad –que al comienzo solo está presente en la habitación de Montero– a medida que se acerca el final, se conecta con la racionalidad y el descubrimiento del misterio del doble que llega con la visión del cuerpo marchito de Consuelo iluminado por la luna. Las tinieblas físicas se traducen en la oscuridad intelectual de manera simbólica, y el único aspecto de la narración capaz de salvaguardar el mundo civilizado dentro del hogar, es la labor sistemática de lectura y transcripción de textos que el historiador realiza a la luz de su disciplina. Finalmente, la realidad física de la ciudad olvidada evoca la realidad paranormal e invisible del bosque medieval a través de la duplicación de espacios recién expuesta.

Ya en el segundo capítulo del tratado se habla acerca de cómo el amante se transforma en la cosa amada: “De manera que ya tú no te puedes mover ni gobernar por tu voluntad, pues no la tienes; ni puedes tener otra condición ni otro querer más del que tiene la cosa que amas, porque en ella lo enajenaste todo y eres miembro suyo” (Cátedra: 224). Para aplicar esta idea al relato, hay que considerar que la misma Aura es parte del montaje que prepara Consuelo, y desde el momento en que Felipe Montero ingresa a la casona para completar las memorias del esposo muerto, también pasa a formar parte de toda esa escenificación. Esto se manifiesta principalmente en el momento en que las pertenencias del historiador son trasladadas a su nueva habitación, sin que este dé su autorización o tenga conocimiento de aquello.

Igualmente, a través de la relación con Aura, Montero pasa a integrar y a reproducir una época diferente a la suya, la de los primeros amantes: Consuelo y Lorente. De a poco queda preso en un tiempo duplicado, fundido y desordenado, que reúne tanto a los protagonistas originales como a sus versiones jóvenes y

que, a la vez, se proyecta en la numeración de las casas y palacios coloniales de la ciudad en decadencia: “las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulejo numerado -47- encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924” (Fuentes, 1962: 12). Cobra sentido, entonces, la noción de tiempo medieval, continuo y significativo antes que cronológico. En vez de días, semanas o meses, la Edad Media está fuertemente marcada por las estaciones del año y los ritmos de la naturaleza, únicamente alude a una gran diferenciación: antes y después de Cristo. El resto de las decisiones y reglas que se reflejan en las narraciones solo intenta llevar a cabo el proyecto de una historia universal que empieza con el Génesis e identifica la época de la producción textual como el final y la decadencia del mundo, pues “toda crónica medieval es un relato de la historia universal” (Le Goff, 2003: 139). Esta cita está inscrita en el marco de la Soteriología, rama de la religión que estudia la doctrina de salvación espiritual, y se entiende principalmente desde el terror a las catástrofes que experimenta la sociedad medieval ad portas del fin del mundo. Básicamente, se difunde una visión apocalíptica del periodo para proclamar la salvación y la condena de sus protagonistas (253). Frente a este escenario, realmente no importa en qué año los amantes de la novela se conocen, sino el hecho de que lo hacen una y otra vez como respuesta a la amenaza que supone su desaparición. Desde esta perspectiva, Montero, Aura, la casa y el ofrecimiento de trabajo como traductor, son solo elementos de un entramado creado para cumplir la voluntad de la anciana. Así es cómo el historiador deja de pertenecer a su mundo y sella definitivamente su transformación.

En el tercer capítulo del tratado español se dice que existen dos grandes categorizaciones amorosas: amor fingido o no fingido, y amor virtuoso o vicioso. De este amor vicioso, el peor es el que se da entre los hombres y las mujeres porque supone una constante retroalimentación corporal, y confunde la esencia de lo femenino y lo masculino a través del factum o coito: “Entre todos los amores viciosos el amor del hombre a la muger y de la muger al hombre es el mayor y más famoso porque es amor de cosa viva en que el amante y el amado son conformes en una naturaleza, y cualquiera dellos puede dar y recibir del otro”

(Cátedra: 225). Esta es la misma atracción pasional-carnal que se muestra en la novela, sin embargo, se puede cuestionar el hecho de estar frente a un sentimiento que se fortalezca por darse entre seres vivos, ya que Aura no es realmente una persona, sino una sombra.

Aquí entra en juego el hipertexto español de la bruja latinoamericana que representa Consuelo y de su participación en la creación del alter ego espectral, pues, desde un enfoque mágico-maravilloso, encarna la presencia del doble y sus conexiones con las hechiceras perseguidas en la Edad Media española, concretamente con las brujas o meigas de los pueblos galaicos, que se caracterizan por poseer una doble naturaleza, a veces bondadosa y a veces demoniaca, pero siempre poética: “Bruja es esencialmente poiesis, evocación, creación y provocación, instrumento especulativo que además de retener lo arcaico reproduce e innova cada vez que se pronuncia [...] Cuando parece que hemos aprisionado y señoreado plenamente su mensaje significativo nos dice fríamente desde su interioridad: ‘soy otro’” (Lisón Tolosana: 83). Aunque Aura es un fantasma, no muestra falta de vitalismo porque proyecta la vida que la anciana se niega a despedir; la esencia del deseo más profundo de crear, y el instrumento que retiene, invoca y actualiza los movimientos del pasado.

Es lógico que la atracción carnal tenga lugar y que la voluntad disminuya tal como plantea Villalobos, porque todo en el fantasma evoca vida. Esto se refleja fundamentalmente en las memorias de Lorente y en el simbolismo contenido en el verde, “color de Venus y de la naturaleza, fertilidad de los campos” (Cirlot: 141). Aura, quien se mueve al compás de su supuesta tía, cautiva con sus ojos verdes, lleva un vestido verde, usa una bata verde y se pierde tras cortinas verdes, porque representa el brote de un mundo extinto. En este punto, y tomando en cuenta que el análisis plantea el reflejo de la tradición medieval en la actualidad, es posible retrotraerse a otras expresiones literarias contemporáneas como por ejemplo, el “Romancero Sonámbulo”, de Federico García Lorca, pues la repetición del color verde en la anáfora principal, supone la evocación de la vida que el hablante lírico desearía traer de vuelta. Igualmente, durante las últimas etapas del romanticismo

español, el elemento diabólico ligado a este color aparece en una de las leyendas de Gustavo Adolfo Becquer, en la cual un hombre (Íñigo) es seducido y arrastrado al fondo de una laguna por un demonio con apariencia de mujer con ojos verdes.

El amor vicioso, ya no hacia el ser vivo, sino hacia la esencia de este, deviene en la expresión máxima de la dualidad. Consuelo, Lorente, Aura y Montero activan en el universo contemporáneo latinoamericano, la presencia divina y terrenal postulada por Le Goff en *La Civilización Medieval*. Según este planteamiento, “cada uno tiene su ángel, y la tierra de la Edad Media está ocupada por una doble población: los hombres y sus compañeros celestes” (Le Goff, 2002: 137). Todos están atrapados en una red de dependencias porque la imagen de la sociedad terrenal es el reflejo de la sociedad celestial. Pero en el caso de la novela es necesario trasladar el dualismo espacial del plano religioso-medieval al sobrenatural. De esta forma se equipara al fantasma y al ángel y se entiende que el mundo de los vivos y el de los muertos mantienen una relación de co-presencia y simultaneidad en la casona de la calle Doncel.

Al final, los esfuerzos de la hechicera por reproducir un encuentro con ribetes litúrgicos funcionan, pero a costa del robo de la identidad del historiador, quien gradualmente se confunde con el fantasma de Consuelo (Aura) y se identifica con el autor de las memorias que corrige. Dicho de otra forma, el protagonista se vuelve víctima de su amor vicioso y experimenta la gran pérdida y total destrucción que se expone en el cuarto capítulo del tratado amatorio. “Assí que tú no eres ya quien eras, [...] ya dejaste de ser hombre y tórnaste muger; dejaste de ser hombre suelto y libre y házeste muger cativa y atada; dexaste de ser todo y tornaste parte” (Cátedra: 226). A pesar de que en otros pasajes la relación carnal se desarrolla desde la reciprocidad de los amantes, que dan y reciben, la última etapa de la transformación empequeñece a las mujeres al plantear que la condena del amante vicioso consiste en un proceso de feminización. Esto, según Villalobos, refleja la animalidad que conecta a la mujer con su naturaleza física e implica volverse un ser humano incompleto, atado a la bestialidad de sus impulsos y sin libertad real.

Conclusión

Una vez terminada la metamorfosis de Villalobos y ya habiendo identificado algunos elementos europeos medievales en el contexto contemporáneo latinoamericano, es posible afirmar con certeza que *Aura* actualiza la imagen femenina monstruosa, expuesta en *Sentencias sobre amor*, y además, vaticina su continuidad a través del carácter cíclico del hechizo que realiza el personaje de la bruja. En este contexto, llama la atención la vigencia del tema amoroso y el deterioro que este acarrea, pues no solo la poesía, sino también la historia y la ciencia de la época advierten sobre el daño que puede generar en un hombre, la influencia de una mujer. Tratados amatorios como el *Lilio de medicina*, de Bernardo de Gordonio describen el cuadro clínico de un enfermo de amor, y otros como *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, de Alfonso Fernández de Madrigal, hacen hincapié en la confusión o turbación que nace del deseo a las mujeres: “E muestra que es necesario al que ama que se turbe. [...] La mujer es confondimiento del omne [...] Bersabé confondimiento fue de David; mas si propriamente queremos fablar, non lo fizo la maldad, mas el amor que della ovo” (Cátedra: 62-63). Incluso el mundo antiguo se hace presente y se cita a través de personajes universales como Sansón y Dalila, Adán y Eva, Lilit, etc. En todos estos casos, la mujer es el vicio que ciega la lumbre intelectual.

En cuanto a los antecedentes literarios que abordan el tema amoroso a partir de la anulación del libre albedrío de los varones, una referencia obligada es la novela sentimental, género propio del periodo medieval, cuyo gran exponente es *Cárcel de Amor*. Aquí, por ejemplo, se vincula la donación de la voluntad con el gesto del suicidio que lleva a cabo Leriano, el protagonista; y al mismo tiempo, se entregan pistas sobre el posible perfil demoníaco de Laureola, la amada. Cuando la doncella contesta la carta de Leriano, le dice: “Si no me remedias, he de ser muerta; si me libras y lievas, seré condenada; y por esto te ruego mucho te trabajes en salvar mi fama y no mi vida, pues lo uno se acaba y lo otro dura” (San Pedro: 68). Básicamente, el protagonista sacrifica su vida para que Laureola conserve su fama porque hay una simbiosis con la voluntad de la amada, a la que

él no puede escapar. El hecho de que muera bebiendo las cartas de amor significa que las palabras de ella actúan como una especie de veneno, que a su vez, debe entenderse en la línea de la demonización femenina que se rastrea en la condena a Felipe Montero y en la génesis de Aura como personaje.

Desde un enfoque alegórico -y considerando la constante histórica del amor vicioso- se podría decir que el hecho de que el protagonista de *Aura* no se enamore de una mujer satanizada como ocurre en el tratado analizado, sino de su fantasma, representa una cara del amor en la literatura latinoamericana actual que no se identifica con esa Europa medieval supersticiosa y oscura, pero que sí evoca su recuerdo a través de la actualización de arquetipos como el de la sabia o la hechicera, que no alcanzan a escapar de la demonización de antaño. Asimismo, la nacionalidad mexicana del protagonista y su oficio permiten interpretar el legado medieval español como un fantasma más de la historia de América latina; como la reescritura y la proyección hacia el futuro que -al igual que las hierbas que usa Consuelo para llamar a su doble- invocan y materializan un recuerdo primigenio. En el caso de Aura y Felipe Montero lo que se reproduce es el recuerdo ajeno de los primeros amantes, mientras que en el caso de la literatura latinoamericana, lo que se reproduce es el recuerdo del legado cultural que constituyen los tratados, las historias y la concepción amorosa viciosa del mundo occidental en general.

Con esta reflexión, además, se responde un problema básico de la literatura comparada, esto es, cómo un tipo de texto (tratado amoroso medieval) influye en otro (novela fantástica contemporánea) y de qué manera se pueden verificar dichas influencias (comparando el proceso de enamoramiento con ciertos elementos medievales tales como: la transformación demoniaca y la expresión de un mundo dual). La doctrina sentimental de la España de fines del siglo XV y comienzos del XVI, por tanto, funciona como gran hipotexto de una posible forma de entender el amor en la literatura actual, y se levanta como fantasma, copista y compilador de una tradición, que a través de la liturgia contenida en el idioma, la religión, la hechicería y la forma de entender el universo, llama y reproduce, desde la lógica amorosa, el rostro de un mundo ya desaparecido.

En cuanto a las proyecciones de esta investigación parece interesante abordar desde un enfoque metodológico similar, un análisis de *Aura* ligado a la construcción cultural de la inferioridad femenina a partir de ciertos discursos misóginos que están presentes en los dichos de doctores de la iglesia medieval como San Agustín, San Pablo y Santo Tomás. Igualmente, vale la pena investigar sobre la importancia del alma y el lugar que ocupa la protagonista en la jerarquía divina de la Edad Media (cielo, infierno, purgatorio, los dos limbos), ya que se podría establecer una conexión con la persecución a las brujas y las distintas formas que adopta la oficialidad respecto del tema de los maleficios. Por último, creo que es interesante señalar que un enfoque como el que ofrece el cruce entre la intertextualidad y los estudios transatlánticos, puede extrapolarse a otras ficciones, ya que constituye un modelo de reflexión que otorga a los textos una nueva riqueza interpretativa, y al mismo tiempo, permite rastrear la trascendencia de una visión de mundo que a ratos se cree extinta.

Bibliografía

Barthes, Roland (1987). "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós.

Becquer, Gustavo Adolfo (2001). *Rimas y Leyendas*. Santiago: Pehuén ediciones.

Cirlot, Juan Eduardo (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

De San Pedro, Diego (1991). *Cárcel de amor*. México: Editorial Porrúa.

Cátedra, Pedro Manuel (2001). "Sentencias sobre amor", *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.

De Bruyne, Edgar (1994). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Editorial Antonio Machado.

De Alba, F. F., & del Solar, P. P. (2006). "Hacia un acercamiento cultural a la literatura hispano-americana", en *Iberoamericana*, nº 21, 99-107.

Dembicz, K (2015). "Estudios transatlánticos como un nuevo reto para los estudios latinoamericanos", en *Relaciones Internacionales*, nº2, 213-222.

Dutton, D y Nieves, M (ed.). (1993). De Gordonio, Bernardo, *Lilio de medicina*. Madrid: Arco Libros.

Diccionario de la Real Academia de la lengua española (23ª edición), 2014, en línea.

Dubatti, Jorge (2008). "Los estudios de teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano", en *Armas y letras (revista de literatura, arte y cultura de la Autónoma de Nuevo León)*, nº. 62, 55-62.

Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.

García Lorca, Federico (1998). *Romancero Gitano*. Barcelona: Editorial Óptima.

Fuentes, Carlos (1988). *How I wrote Aura*. London: André Deutsch Limited (originalmente publicado como "Aura. Cómo escribí uno de mis libros" en 1982).

Fuentes, Carlos (2009). *Aura*. Barcelona: Editorial Norma.

Genette, Gerard (2001), *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Madrid: Ediciones Akal.

Kristeva, Julia, *Seméiotiké* (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.

Le Goff, Jacques (2002). "La Civilización medieval", en *La civilización del occidente Medieval*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Le Goff, Jacques y Schmitt (2003). Jean-Claude. "Escatología y Mileniarismo", en *Diccionario razonado del occidente medieval*. Madrid: Ediciones Akal.

Lisón Tolosana, Carmelo (2004). *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Ediciones Akal Universitaria.

Riffaterre, Michael (1997), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba.