

Philosophiae Doctores



Zsuzsanna Csikós

El problema del doble en *Cambio de piel*

os, Zsuzsanna: El problema del doble en Cambio
el de Carlos Fuentes / Philosophiae Doctores/
SD

március

tes

**El problema del doble en *Cambio de piel*
de Carlos Fuentes**

Philosophiae Doctores

Volúmenes publicados en la colección:

1. A. O. FRANK: *The Philosophy of Virginia Woolf*
2. PETŐCZ ÉVA: A nyelvi hiány fogalmának szövegtani értelmezése
3. ANDREA IMREI: Oniromancia – Análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar
4. Á. I. FARKAS: *Will's Son and Jake's Peer – Anthony Burgess's Joycean Negotiations*
5. DÓRA FAIX: Horacio Quiroga como autor implícito
6. FEKETÉNÉ SZAKOS ÉVA: A felnőttek tanulása és oktatása – új felfogásban
7. CZETTER IBOLYA: Márai Sándor naplóinak nyelvi világa a retorikai alakzatok tükrében
8. GABRIELLA MENCZEL: Incipit y subtexto en los cuentos de Julio Cortázar y Abelardo Castillo
9. LÁSZLÓ VASAS: Ahondar deleitando: Lecturas del *Lazarillo de Tormes*
10. JUDIT NÉNYEI: *Thought Outdanced – The Motif of Dancing in Yeats and Joyce*
11. TÖRÖK TAMÁS: Zoboralja földrajzi nevei a történeti térképek tükrében
12. ÁGNES CSELIK: El secreto del prisma – La ciudad ausente de Ricardo Piglia
13. JENEY ÉVA: A metafora és az elbeszélés bölcsellete – Paul Ricoeur irodalomelmélete
14. MARÍA GERSE: Niveles narrativos en *Todo verdor perecerá* de Eduardo Mallea
15. DÓRA JANZER CSIKÓS: "Four Mighty Ones Are in Every Man"

Zsuzsanna Csikós

El problema del doble en
Cambio de piel
de Carlos Fuentes

Análisis narratológico



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ISBN 963 05 7965 0
ISSN 1587-7930

© Zsuzsanna Csikós, 2003

Edición de Akadémiai Kiadó
P.O. Box 245, H-1519 Budapest, Hungary
www.akkrt.hu

Reservados todos los derechos, incluido el derecho de la multiplicación, la conferencia pública, emisión de radio y televisión, así como el derecho de la traducción, sea un capítulo de la obra.

Printed in Hungary

INDICE

Prólogo	7
---------------	---

INTRODUCCIÓN

La crítica	9
El tema y los criterios metodológicos de la tesis	15

LOS ACONTECIMIENTOS

La estructura de la obra – Los planos narrativos	19
Los prólogos	20
El plano histórico	21
El plano del presente	22
El plano irreal – El happening	28
La crítica	29

LAS RELACIONES ACTANCIALES Y LOS PERSONAJES

Introducción	31
El plano histórico	32
El plano del presente	33
El happening	43

EL NARRADOR

Introducción	47
El Narrador como personaje – Relaciones actanciales	48
Louis Lambert y el Narrador	49
Nietzsche y el Narrador	51
El Narrador y sus funciones	53
Focalización	57
El discurso narrativo – Registros del discurso	58

LAS RELACIONES ESPACIO-TEMPORALES

El espacio	60
El tiempo	66
La cronotopía de la novela	70

LOS MOTIVOS Y LOS CÓDIGOS PARALITERARIOS

Introducción	72
Las artes	72
El perro	77
El "bulto"	78
El niño	79
La fiesta	79
El disfraz	80
El problema de la identidad	82

INTERTEXTUALIDAD

Introducción	85
La crítica	86
La influencia de Cervantes	87
Cortázar y La caja de Pandora	90
Deutsches Requiem de J. L. Borges: un ejemplo de intertextualidad	92
La intertextualidad restringida: Fuentes sobre Fuentes	96
Conclusiones	99
Bibliografía a consultada	101

PRÓLOGO

Al leer los estudios y los ensayos publicados sobre *Cambio de piel* de Carlos Fuentes confieso que mi primera reacción fue cierta desesperación: la obra se analizó ya en tantos contextos y conexiones que resultaba difícil encontrar un aspecto relativamente nuevo para mi trabajo. El tema por fin elegido de mi análisis –el problema del doble en la novela mencionada– exigía un examen riguroso y consecuente: concentrarme solamente en el texto y encontrar un esquema organizador que descifre los numerosos enigmas de una obra que a primera lectura parece ser un mero caos con sus constantes desvíos, sirviéndome del título del famoso relato borgesiano, un “jardín de senderos que se bifurcan”. Las categorías narratológicas aplicadas en mi ensayo me ayudaron a llevar a cabo esta tarea.

Este estudio –que se ha preparado como tesis de doctorado– no lo considero una obra terminada: más bien trata de ser el comienzo de otros posibles análisis futuros. Son muchos los aspectos de *Cambio de piel* de Carlos Fuentes que podrían servir de tema para nuevas investigaciones. Me refiero, por ejemplo, a las innumerables referencias intertextuales de la novela: entre otras, a su parentesco con *Rayuela* de Julio Cortázar, o, a su comparación con *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Las novelas del escritor mexicano publicadas a partir de los años 80, y sus dos últimas narraciones –*Los años con Laura Díaz* (1999), *Instinto de Inez* (2001)– también pueden ofrecer nuevas perspectivas en las investigaciones fuentesianas.

Quisiera expresar mi agradecimiento a mi tutora, la Dra. Katalin Kulin por su ayuda profesional y por su confianza en el “éxito” del presente trabajo, además, agradezco el cariño al Dr. Ádám Anderle, catedrático del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged por su amistad y constante incitación a seguir adelante en mi carrera científica y a los dos oponentes de mi tesis de doctorado, la Dra. Dóra Faix y el Dr. Tamás Kiss, por sus críticas “benévolas”.

INTRODUCCIÓN

La crítica

La novela de Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, publicada por primera vez en 1967¹, fue sometida a muchísimos análisis e interpretaciones. Existen obras críticas que examinan la novela en comparación con las demás obras del escritor. Estas interpretaciones generalmente se concentran en un motivo determinado.

El estudio de Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese examina la narrativa de Fuentes —entre ellas *Cambio de piel*— desde su aspecto simbólico —mítico.² Las autoras dan un panorama general sobre el desarrollo de la conciencia mítica de la humanidad y hacen conocer las varias concepciones del mito —Jung, Eliade, Lévi-Strauss—. Basándose en estas teorías ellas afirman que el sentido profundo del mito no está en los símbolos tomados aisladamente, sino en su interrelación dentro de una estructura determinada.³ Analizan los mitos aztecas y la herencia judeo-cristiana en relación con los símbolos utilizados por el escritor mexicano. Ven la idea clave de *Cambio de piel* en la exigencia de crear un hombre nuevo para una etapa también nueva. El hombre, al autoreconocerse se obliga a cuestionar las motivaciones que le mantuvieron ligados a una dependencia cultural agobiante.⁴ En el nivel social este problema se sintetiza en la definición de la auténtica identidad nacional.

El lenguaje es uno de los componentes inherentes a la renovación. Las autoras le prestan una atención destacada en doble sentido: en la búsqueda de lo americano y en su sentido simbólico.

Una aproximación semejante a la narrativa de Fuentes da el ensayo de Javier Ordiz Vázquez, *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*.⁵ De las múltiples teorías del mito Ordiz subraya la importancia del estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss que influye mucho en las ideologías de vanguardia de los años 1960. Se trata de una época importante para el pensamiento contemporáneo, en la que comienza a vislumbrarse con nitidez un sentimiento contestatario hacia el “establishment”, nacido en buena medida de la situación de pesimismo y desilusión en contra de lo que había dado de sí el optimismo oficial de la posguerra. Son los años iniciales de la guerra del Vietnam, que desenmascara definitivamente ante el mundo las aspiraciones y deseos de los Estados Unidos que des-

¹ Utilizo la edición Carlos Fuentes: *Cambio de piel*. Madrid: Alfaguara, 1994, de la cual proceden las citas textuales con indicación de la página que les corresponde.

² Befumo Boschi, L.—Calabrese, E.: *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes, (Aproximación analítica a las novelas de Carlos Fuentes: La muerte de Artemio Cruz, Zona sagrada, Cambio de piel. El lenguaje y su lucha: signos y símbolos)*. Buenos Aires, 1974.

³ Ibid., p. 19.

⁴ Ibid., p. 187.

⁵ Ordiz Vázquez, Javier: *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León, 1987.

empeña el papel de centro dominador del orbe occidental, y que provoca la airada protesta de los jóvenes que alzan la bandera de la renovación y la liquidación del mundo burgués. Comienzan a aflorar las comunidades hippies y beatniks, triunfa el existencialismo y la música de los Beatles –fondo musical de *Cambio de piel*– se erige en el símbolo del cambio.⁶

El ensayo de Ortiz se basa en la definición de Fuentes según la cual la novela de hoy es mito, lenguaje y estructura.⁷ Al examinar la estructura mítica del héroe basada en mitemas y motivos –el sistema del crítico chileno Juan Villegas–, la aplica en los personajes de *Cambio de piel*. De las referencias míticas y mitológicas destaca la importancia y la influencia de la griega, la prehispánica, la judeo-cristiana. Aparte analiza los mitos modernos: los del mundo occidental –que en la narrativa de Fuentes se representan a través de la figura de Pepsicoatl⁸–, el mito de la Revolución Mexicana y el nazismo. Éste último aparece exclusivamente en *Cambio de piel*.

El libro de Gloria Durán, *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*, hace hincapié en los aspectos y figuraciones del inconsciente de la narrativa de Fuentes tomando como guía la figura de la bruja.⁹ Examina el problema en su desarrollo histórico, psicológico y social, mencionando que las primeras brujas en la literatura española aparecen en *La Celestina* y en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega. La presencia de estas figuras en la narrativa de Fuentes procede de su pensamiento mítico. Como los demás críticos, G. Durán también subraya la importancia de las ideas de Lévi-Strauss en la filosofía de Fuentes. El escritor mexicano considera que el mito parece ser con frecuencia más comprensible y más real que la historia.

La autora del ensayo considera que las brujas y las hechiceras de Fuentes “... son el producto de serias premisas psicológicas, filosóficas y literarias.”¹⁰ La bruja es siempre *anima*, tal como Jung ha descrito este concepto y como tal ejerce una fascinadora repulsión en el autor.

Además, Durán estudia ciertos aspectos intertextuales de la novela, entre ellos, la influencia que ejerce Nietzsche en la personalidad del Narrador de *Cambio de piel* y declara que Fuentes, como el filósofo alemán, se ve a sí mismo como un defensor de la libertad, del antidogmatismo.¹¹

La obra de Aida E. Ramírez Mattei, *La narrativa de Carlos Fuentes*, se dedica a analizar individualmente las diferentes narraciones de Fuentes, distinguiendo en cada una de ellas los aspectos que considera más importantes (temas, personajes, técnicas, lenguaje, etc.).¹² Ella considera que *Cambio de piel* es la “summa” de la narrativa de Fuentes,

⁶ Ibid., p. 28.

⁷ Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. México, 1969. p. 20.

⁸ El nombre de Pepsicoatl viene de la palabra náhuatl “coatl” que significa serpiente y simboliza la vida de los mexicanos de hoy. En su ensayo, *De Quetzalcoatl a Pepsicoatl*, Fuentes compara el mito azteca de la Serpiente Emplumada con su variante moderna. In: *Tiempo Mexicano*. México, 1987. pp. 17–55.

⁹ Gloria Durán: *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México, 1976.

¹⁰ Ibid., p. 170.

¹¹ Ibid., p. 139. En cuanto a la intertextualidad la autora menciona también la novela de Balzac, *Louis Lambert*, el relato de Borges, *Deutsches Requiem*, y el cuento de Edgar A. Poe, *Ligeia*.

¹² Ramírez Mattei, Aida E.: *La narrativa de Carlos Fuentes* (afán por la armonía en la multiplicidad antagónica del mundo). Puerto Rico, 1983.

puesto que en ella la ambigüedad y el desenfado alcanzan a su punto máximo. El escritor libera sus teorías y pone de manifiesto, sobre todo, esa idea de que la novela es un ejercicio absoluto del lenguaje.¹³ El análisis de Ramírez Mattei sobre la novela es uno de los más complejos que salieron a la luz. Hace conocer la anécdota en su síntesis, después examina los temas básicos de la novela que forman parte de la visión total de mundo del escritor. A propósito de los personajes menciona que son apócrifos y que en su concepción recuerdan a los autónomos de Pirandello y de Unamuno.¹⁴ De las técnicas utilizadas por el autor subraya el carácter ambiguo de los diálogos. Los contrastes, que predominan tanto en los elementos novelescos como en el lenguaje, cumplen la función de presentar la realidad múltiple. Las repeticiones destacan la concepción cíclica del tiempo, la negación del progreso histórico. La nostalgia cinematográfica de Fuentes se percibe en *Cambio de piel* mediante el uso de diferentes técnicas prestadas del cine. Otras categorías examinadas por la autora del ensayo son las metáforas, las imágenes, los símiles, los mitos y los símbolos. Las aplica en comparación con otras críticas dedicadas al mismo tema. De las alusiones casi incontables de la novela menciona que hay citas de autores identificados y las hay anónimas, que el lector debe reconocer.¹⁵ El lenguaje de la novela parece ser “un babelismo idiomático”: Fuentes utiliza frases en inglés, alemán, francés, italiano, etc. La autora también llama la atención sobre las peculiaridades gramaticales correspondientes a la necesidad de ruptura con el lenguaje tradicional. La autora considera que la intención del autor de *Cambio de piel* consiste en despertar la conciencia del hombre culpable, ofreciéndole un testimonio de la realidad total.¹⁶

La obra crítica de Jean Paul Borel y Pierre Rossel, *La narrativa más transparente*, se basa en un método sociológico que divide el mundo en las categorías de Centro y Periferia.¹⁷ Según los autores esta división bipolar se profundiza en el mito social que toma cuerpo en el caso de México en la Revolución. El triunfo de la sociedad de consumo en la actualidad —el centro, el submundo protegido— se contrapone al mundo de los miserables sin origen claro y sin perspectivas. Sin embargo, me parece que la vertiente social de las dos novelas anteriores a *Cambio de piel* de Fuentes —*La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*— es más fuerte. En el caso de *Cambio de piel* el lector se confronta con la visión y los peligros de la sociedad de consumo, pero el otro “submundo” no tiene portavoz en esta narración. La obra se concentra más bien en los vertientes individuales de la existencia: la dualidad se presenta dentro del ser humano.

Existen tomos dedicados a la narrativa total de Fuentes escritos por varios autores que también recogen comentarios sobre *Cambio de piel*. En *Homenaje a Carlos Fuentes* edi-

¹³ Ibid., p. 395. La autora menciona más de veinte elementos recurrentes de la narrativa de Fuentes, presentes también en *Cambio de piel*: por ejemplo, la intención de protesta, la visión existencialista, la realidad múltiple, el tiempo cíclico, la injusticia social, la reencarnación, los problemas de la soledad y de la identidad, los dobles, la creación artística, etc. Véase p. 394.

¹⁴ Ibid., p. 342.

¹⁵ Ibid., p. 377.

¹⁶ Ibid., p. 383.

¹⁷ Borel, Jean Paul-Rossel, Pierre: *La narrativa más transparente* /contribución a un estudio de la relación entre Literatura y Sociedad de tres novelas de Carlos Fuentes/. Sin lugar, 1981. Las tres novelas examinadas son *Cambio de piel*, *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. La teoría de Centro/Periferia se basa en las ideas de Samir Amin y Gunder Frank: el capitalismo funciona según el esquema Centro/Periferia, es decir un Centro monopoliza el poder de decisión.

tado por Helmy Giacomán se hallan tres ensayos que comentan esta obra del escritor mexicano, más una entrevista con Carlos Fuentes en la que él mismo hace comentarios sobre la novela.¹⁸ El texto de Julio Ortega sobre la novela —una de las primeras y mejores interpretaciones— es la recopilación de su crítica publicada anteriormente en otro volumen ensayístico.¹⁹ Él considera que la novela de Fuentes es joven pariente de *Rayuela* de Cortázar por su intento de reunir “... en mayor grado que otra cualquiera las preocupaciones más hondas de la nueva narrativa latinoamericana”.²⁰ En las visiones del Narrador se manifiestan los intentos y las posibilidades de inventar un mundo nuevo.

Otro ensayo recogido en el tomo de Giacomán es el de George R. McMurray, titulado *Cambio de piel. Una novela existencialista de protesta*.²¹ El título ya en sí hace alusión a los aspectos que el crítico considera los más importantes de la narración: insiste, sobre todo, en el contenido filosófico de la novela de Fuentes. La visión existencial de la condición humana obliga al autor a enfatizar el estado de depresión del hombre y, a la vez, su capacidad de obtener éxitos personales.²²

El tercer trabajo crítico —Andrés O. Avellaneda: *Función de la complejidad en Cambio de piel de Carlos Fuentes*— llama la atención sobre la reciprocidad e inseparabilidad de forma y de contenido. Su complejidad —según el autor— conduce a consideraciones estéticas definitivamente clausuradas.²³

En la entrevista del volumen —bajo el subtítulo *Luzbel y la pop-literatur*— el mismo Carlos Fuentes valora su propia novela.²⁴ El escritor mexicano insiste en la ficcionalidad absoluta de la obra como la única manera de entenderla. *Cambio de piel* surge sobre fondos románticos: “... el mundo definido por la percepción individual es aberrante y puede conducir a la poesía o al crimen.”²⁵

El otro tomo crítico sobre el arte narrativo de Fuentes incluye un sólo ensayo sobre *Cambio de piel*. La crítica de Malva Filer se concentra en los aspectos temporales de la novela comparándolos con las ideas semejantes del Fuentesensayista.²⁶ El tiempo mexicano parece ser peculiar por su carácter cíclico. Fuentes cree —considera la autora del ensayo— que en México sigue vigente la concepción antigua del sacrificio como algo imprescindible para mantener el orden del cosmos. El tiempo en esta novela —sigue Malva Filer— es el eterno consumidor que tiene que devorar a sus propios niños para seguir existiendo.²⁷

La mayoría de los demás ensayos, publicados en varias revistas literarias, se dedica al problema de la figura enigmática del Narrador, Freddy Lambert.

¹⁸ Giacomán, Helmy F. (ed.): *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, 1971.

¹⁹ in: Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta*. Caracas, 1969. pp. 149–169.

²⁰ Ibid., p. 149.

²¹ McMurray, G. R.: *Cambio de piel. Una novela existencialista de protesta*. Giacomán... pp. 455–463.

²² Ibid., p. 462.

²³ Avellaneda, Andrés O.: *Función de la complejidad en Cambio de piel de Carlos Fuentes*. Giacomán... pp. 445–454.

²⁴ Rodríguez Monegal, E.: *Carlos Fuentes*. Giacomán... pp. 23–65. Sobre *Cambio de piel* pp. 36–48.

²⁵ Ibid., p. 39.

²⁶ Filer, Malva E.: *A Change of Skin and the shaping of a Mexican Time*. Brody, R.–Rossman, Ch. eds.: *Carlos Fuentes, a critical view*. Austin, 1982.

²⁷ Ibid., p. 130. “Time is, in the novel, the eternal consumer that must... devour its children in order to exist.”

Los dos ensayos de Lanin A. Gyurko examinan principalmente el papel del Narrador en su relación con el autor y con los demás personajes de la novela, además, el papel del arte y de los artistas en la sociedad.²⁸ Él considera significativo que en la novela casi todos los personajes importantes son artistas potenciales. Muchos de ellos abandonan su carrera, permanecen callados o venden su talento para ganar éxito social y riqueza. Ellos son los llamados artistas “manqué” y en su caso “... it is not merely external pressures but a weakness of will –a lack of creative stamina, determination, and courage– that stifles the career of the artist.”²⁹ Lanin A. Gyurko compara la relación entre autor y Narrador de *Cambio de piel* con la obra del escritor italiano, Pirandello –*Sei personaggi in cerca d'autore*– y de Miguel de Unamuno –*Niebla*–. Las tres narraciones ejemplifican la caída del Narrador de su posición privilegiada. El crítico afirma que la lucha incesante entre la libertad y la fatalidad, entre lo abierto y lo constreñido constituye uno de los temas más significativos de la novela.³⁰ Según él el cambio de piel equivale tanto al anhelo de renovación física como al de redención psíquica y moral por parte de los personajes.

El artículo de Klaus Meyer-Minnemann es un análisis narratológico que se concentra en la relación narrador/narratario.³¹ Él amplía la afirmación de Lanin A. Gyurko al decir que ni el Narrador no puede disponer libremente de los personajes, ni el autor tampoco puede estar seguro de su dominio sobre el Narrador.³² La relación ambigua entre el Narrador y los personajes en la obra se vería doblada, de este modo, por la relación entre autor y Narrador.

El ensayo de Karen Hardy, *Freddy Lambert as “narrator” of Cambio de piel*, dedica una atención especial a la mutua dependencia del Narrador y del lector de la novela.³³ Según la autora, mediante la lectura, el lector pierde su función como lector en el sentido tradicional de la palabra, y el fin de la búsqueda de Freddy Lambert sobre el sentido del mundo se convierte en el principio de la una semejante por parte del lector.

Asimismo, Karen Hardy menciona diferentes coincidencias de *Cambio de piel* con *Cien años de soledad* de G. García Márquez. Entre otras cosas, ella subraya que “... the reader of both *Cien años de soledad* and *Cambio de piel* finds himself forced, by the final events or revelations of the works, to return to the novels’ beginnings and re-read them with the new knowledge in mind.”³⁴

Carole C. Bland en su ensayo –*Carlos Fuentes’ Cambio de piel: the quest for rebirth*– se concentra en la versión moderna del mito de la renovación.³⁵ Recoge los símbolos del renacimiento de la novela y los compara con semejantes existentes en la mitología uni-

²⁸ Lanin A. Gyurko: *The artist manqué in Fuentes’ Cambio de piel*. Symposium, 1977/31. p. 126-150.
Lanin A. Gyurko: *Autonomous Characters and the Victimized Narrator in Cambio de piel*. Iberoromanía, 1976/5 – reedición de 1980. pp. 158–189.

²⁹ The artist... p. 126.

³⁰ Autonomous... p. 164.

³¹ Meyer-Minnemann, Klaus: *Narración homodiegética y “segunda persona”*: *Cambio de piel* de Carlos Fuentes. Acta Literaria (Chile), 1984/9. pp. 5–25.

³² Ibid., p. 23.

³³ Hardy, Karen: *Freddy Lambert as “narrator” of Cambio de piel*. Hispania, 1978/61. pp. 270–278.

³⁴ Ibid., p. 278.

³⁵ Bland, Carole C.: *Carlos Fuentes’ Cambio de piel: the quest for rebirth*. Journal of Spanish Studies, 1976/4:2. p. 77–87.

versal. A lo largo de muchos siglos el hombre expresa su necesidad de renovación en el folklore y en la mitología. Esta preocupación recurrente se interpreta como el símbolo del esfuerzo incesante del ser humano para lograr un estado más alto de su existencia representado por el "uroborus": el símbolo de la unidad original, el estado perfecto a donde el ser humano tiene que volver antes del renacer.³⁶

Jorge Rodríguez Padrón identifica la novela de Fuentes con "una delicada intervención de cirugía ética".³⁷ *Cambio de piel* se presenta como una investigación moral – individual y colectiva – que no tiene un punto final fijo: el resultado puede ser tanto la pérdida como el reencuentro. En el fondo de la obra aparece el país, México, de circunstancias imprevistas o espontáneas, "... en las que puede consumarse la recuperación ética e histórica que lleva a cabo Carlos Fuentes."³⁸

La crítica de Steven Boldy –que parece ser una de las publicaciones más recientes sobre esta obra de Fuentes– se dedica al examen de los antecedentes literario-míticos de los personajes y de las situaciones de la novela que nos llevan, al fin y al cabo, al problema de la intertextualidad.³⁹ Las constantes repeticiones en todos los niveles de la novela sugieren la idea de la fatalidad, del destino inevitable y de la falta de libertad.

El artículo de Jonathan Titler –al comparar *Cambio de piel* y *Zona sagrada*, dos novelas de Fuentes publicadas en el mismo año–, se concentra en el problema de las posibles metamorfosis de las dos novelas: la acción de ambas "... refers to an archetypal, analogous situation also related explicitly within the text."⁴⁰

Los dos ensayos de Fernando Salcedo se dedican a los temas menos o apenas tratados por los demás críticos. El examen de las técnicas cinematográficas utilizadas por Fuentes en *Cambio de piel* y la influencia del cine expresionista alemán de los años 20 llaman la atención sobre aquellas vertientes intertextuales que van más allá de las interferencias literales y míticas.⁴¹

El ensayo particular sobre los monjes, protagonistas de la tercera parte de la novela, examina su función de aclarar los conflictos psicológicos de los personajes principales. Fernando Salcedo considera que los monjes son creaciones desprovistas de una humanidad propia, y como tales, libres de cualquier juicio moral que se les pueda hacer.⁴²

La publicación de la novela y sus traducciones a otras lenguas provocan debates agudos, muchas veces opiniones extremas. En su ya mencionado ensayo Ordiz Vázquez menciona el excesivo intelectualismo de la novela.⁴³ Ramírez Mattei distingue tres aspectos controversiales de *Cambio de piel*: el erotismo, la extensión y la complejidad

³⁶ Ibid., p. 79. "... the maternal uroborus, which denotes the beginning, the original perfection to which man must return before he can experience rebirth."

³⁷ Padrón, Jorge Rodríguez: *Cambio de piel, una delicada intervención de cirugía ética*. Cuadernos Hispanoamericanos, 1975/296. pp. 389–402.

³⁸ Ibid., p. 395.

³⁹ Boldy, Steven: *Literature and evil*. Bulletin of Hispanic Studies, 1989/66. pp. 55–72.

⁴⁰ Titler, Jonathan: "*Cambio de zona/Piel sagrada*": *Transfiguration in Carlos Fuentes*. World Literature Today, 1983/57/4. pp. 585–590. La cita se encuentra en la p. 588.

⁴¹ Salcedo, Fernando: *Técnicas derivadas del cine en la obra de Carlos Fuentes*. Cuadernos Americanos, 1975/3. pp. 175–196.

⁴² Salcedo, Fernando: *Los "Monjes": Personajes claves en Cambio de piel de Carlos Fuentes*. Hispanofila, 1982/75. pp. 69–82.

⁴³ Ordiz Vázquez... p. 50. Por su parte, Gloria Durán menciona que el intelectualismo es más bien la regla que la excepción en la novela latinoamericana contemporánea. In: *La magia*... p. 162.

técnica.⁴⁴ La autora, en su crítica, resume brevemente la recepción española de la novela. A pesar de haber ganado el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en 1967, la censura prohíbe la publicación del libro “por su pornografía delirante”. La censura acusa a Fuentes por ser “... comunistoide y anticristiano, ... antialemán y projudío”.⁴⁵

Esta variedad de las aproximaciones y críticas se debe al gran número de los temas que se tratan en la novela. El autor inserta millones de cosas dentro de una situación relativamente simple.⁴⁶ Fuentes en una entrevista confiesa que no escribe para ser leído en el metro “... sino novelas en las que el lector esté obligado a cooperar, a formular preguntas”, en las que el autor y el lector se encuentren en una dependencia mutua.⁴⁷

Para la comprensión de la narrativa de Carlos Fuentes parece ser imprescindible el examen del Carlos Fuentes teórico. Los temas tratados en la obra ensayística del escritor mexicano se convierten en fondos temático-ideológicos de su novelística. La complejidad y el carácter multifacético de los tomos ensayísticos de Fuentes que se dedican tanto a las cuestiones literarias como a los asuntos políticos, sociales y económicos de su país y del todo el continente latinoamericano coinciden con la de la mayoría de sus novelas, entre ellas, de *Cambio de piel*.⁴⁸ El autor concibe el género de la novela no sólo como lugar de encuentro de los personajes, sino como encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones, que de otra manera no tendrían la oportunidad de relacionarse.⁴⁹ Es lo que sucede precisamente en *Cambio de piel*: en la visión del Narrador de la novela coexisten los campos de concentración con los sacrificios humanos de los aztecas, los momentos de la conquista con los mitos modernos de México. En este sentido la novela funciona como creadora de una realidad nueva.

El tema y los criterios metodológicos de la tesis

En mi tesis examinaré el problema del doble en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes mediante la aplicación de diferentes categorías narratológicas. El escritor mexicano identifica su obra con este motivo al decir: “Todo apunta a una cosa: la novela misma es un doble.”⁵⁰ “La novela es el laberinto de los dobles” –amplia la afirmación un crítico.⁵¹

Son numerosas las críticas que llaman la atención sobre la importancia de la categoría del doble en la novela de Fuentes. En la mayoría de los casos se aplica para describir las relaciones de los personajes. Por ejemplo, según Francisco Ordiz, por medio de la figuración del doble, los personajes pierden su propia individualidad.⁵² Cada personaje tiene

⁴⁴ Mattei... p. 323.

⁴⁵ Ibid., pp. 324-325.

⁴⁶ la afirmación se debe a Emir Rodríguez Monegal. La cita es de Ramírez Mattei en su *Narrativa...* p. 382.

⁴⁷ Manuel Osorio: *Entrevista con Carlos Fuentes*. Cuadernos para el diálogo, 1977/197. p. 53.

⁴⁸ Fuera de los tomos ya mencionados –*La nueva novela hispanoamericana*, *Tiempo mexicano*– Véase: – *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares, 1994.

– *Geografía de la novela*. Madrid, 1993.

– *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid, 1990.

⁴⁹ *Geografía...* p. 33.

⁵⁰ Monégel... p. 42.

⁵¹ Sayers Peden, Margaret: *Forking Paths, Infinite Novels, Ultimate Narrators*. Critical... p. 161.

⁵² Ordiz Vázquez... p. 166.

una naturaleza doble. En otro nivel se desdoblán en sus correspondientes valencias histórico-culturales, raciales y religiosas con caracteres arquetípicos –afirman B. Boschi y E. Calabrese.⁵³ Gloria Durán habla de la importancia del doble a propósito de los monjes. Ellos aparecen en varias formas: brujos, fantasmas de los niños torturados o sacerdotes y vengadores.⁵⁴

Los demás críticos colocan esta categoría en un contexto más amplio. Ramírez Mattei insiste en el afán de Fuentes por presentar el mundo escindido en dualidades eternas, aparentemente irreconciliables, pero que son la realidad total.⁵⁵ Según Boldy la literatura y el mal pueden ser las dos formas extremas del encuentro con el Otro. En la novela de Fuentes no solamente los personajes sino el texto mismo crea su propio doble.⁵⁶

El problema del doble de la novela se basa en dos cimientos. Por una parte, esta categoría expresa la división de psique del personaje: separa la parte consciente de la mente de lo inconsciente, que generalmente toma cuerpo en forma de sueños, pesadillas o visiones. Por otra parte, tiene una referencia cultural: se arraiga en la cosmovisión náhuatl. Cada dios mexica es uno y múltiple y cada dios es dual en diversos puntos: bueno y malo, joven y viejo, masculino y femenino, etc. El dios llamado Tezcatlipoca –El Espejo Humante–, por ejemplo, tiene cuatro aspectos bajo nombres diferentes y cada uno asociado a uno de los rumbos del universo. El Tezcatlipoca rojo corresponde a Xipe Tótec –Nuestro Señor el desollado–, mencionado varias veces en la novela de Fuentes. El blanco está enlazado con la figura de Quetzalcoatl/la Serpiente Emplumada, uno de los dioses más complejos.⁵⁷ El nombre de Quetzalcoatl simboliza la unión de la vida –carne, cuerpo– con el cielo –espíritu–.⁵⁸

La Serpiente Emplumada reviste, a su vez, nuevos aspectos y sufre varias transformaciones a lo largo de los siglos. Se conoce como el rey-sacerdote tolteca y también como el Dios de la creación en la religión azteca, cuya figura simboliza la pureza absoluta. Los aztecas ven en él la divinidad de los gemelos y de los fenómenos dobles. La cultura maya lo conoce con el nombre de Kulkán. Como fundador del Universo su figura expresa la totalidad. Tiene gran poder de difusión en toda la región mesoamericana.

La Naturaleza está dominada por fuerzas benefactoras o maléficas, y la vida y la muerte quedan personificadas por la lucha entre Quetzalcoatl y Tezcatlipoca. Según el mito, éste último quiere vencer a su gran rival y doble y le prepara una trampa fatal: decide mostrarle su cuerpo. Quetzalcoatl, al verlo en el espejo –antes desconocía la existencia de su apariencia–, preso del terror de sí mismo, bebe y comete incesto con su propia hermana. Al día siguiente decide abandonar su reino amado y muere voluntariamente en el fuego. Quemado su cuerpo, su corazón se eleva al cielo donde se transforma en el planeta de Venus: de esta manera se eterniza. Como Venus representa el espíritu puro condenado a la encarnación. Como perro –xólotl – es materia. El perro es un motivo constante de *Cambio de piel* que acompaña toda la novela.

⁵³ Boschi... pp. 143–144.

⁵⁴ Durán... p. 144.

⁵⁵ Mattei... p. 367.

⁵⁶ Boldy... p. 55. "Literature and evil can both be extreme forms of encounter with the Other."

⁵⁷ Sobre el tema véase: *Historia de Iberoamérica t.I.* (Prehistoria e historia antigua). Madrid, 1987. pp. 386–406.

⁵⁸ Sobre la figura de Quetzalcoatl véase: Séjourné, Laurette: *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México, 1988.

La otra vertiente del mito de la Serpiente Emplumada es su posible regreso. Antes de abandonar su tierra promete volver un día de donde se levanta el sol. En este sentido el Quetzalcoatl de doble existencia –héroe/dios– se relaciona estrechamente con la conquista: el desembarco de los españoles coincide aparentemente con el momento anunciado de su regreso. La promesa acompaña toda la historia mexicana y se convierte en uno de los componentes del mito moderno. “Quetzalcoatl nos prometía el Sol, Pepsicoatl nos promete una lavadora Bendix pagable a plazos” –dice Fuentes en su ya mencionado ensayo.⁵⁹ La promesa tampoco falta del mito del Occidente ilustrado, sin embargo, la idea del triunfo permanente de la civilización, la ilusión de la marcha irrefrenable del progreso están condenadas al fracaso con la llegada al poder de las dictaduras extremas en diferentes países de Europa.⁶⁰

Los paralelismos en el desarrollo histórico de los dos mundos vienen reforzados por la religión. La figura de Quetzalcoatl tiene muchos puntos de contacto con la de Jesús. En la versión española del cristianismo los indios ven una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. La era cristiana comienza con Cristo, la de los aztecas con Quetzalcoatl, aproximadamente en la misma época. La concepción inmaculada es otro elemento que coincide en las dos creencias: la madre de Quetzalcoatl, la doncella Chimalman, queda embarazada al tragarse un piedra de jade verde. En ambos casos es el espíritu que penetra en el cuerpo de la mujer.

La imagen de Quetzalcoatl posee para los pueblos precolombinos la misma fuerza de evocación que el Crucifijo para la Cristiandad. Muchos de los elementos del mito de Quetzalcoatl, como el pecado y la caída, la necesidad de purificación son idénticos con los de la religión cristiana.⁶¹ Quetzalcoatl abandona su tierra y muere voluntariamente para salvar la existencia humana de la dualidad. La crucifixión de Cristo significa la redención para la humanidad.

En la cosmovisión de los aztecas se habla sobre cinco eras o soles. El quinto corresponde a la era de Quetzalcoatl cuando la humanidad se crea. El emblema de este Sol es precisamente una cruz, el símbolo más importante de la religión cristiana.

La historia de la Humanidad basada tanto en la concepción del tiempo cíclico –el eterno retorno–, simbolizada por Quetzalcoatl, como en la del cronológico –desarrollo lineal– simbolizada por el cristianismo, repite los mismos actos violentos y sangrientos. En la meditación del Narrador de *Cambio de piel* se expresa esta idea mediante el viaje imaginario a través de diferentes épocas y lugares. La comparación de los dos mundos con la ayuda de la categoría del doble, da la posibilidad de reescribir las experiencias de la realidad humana en la tercera parte de la obra, y sacar las consecuencias del Narrador.

Sobre este fondo mitológico-religioso en mi tesis aplicaré las categorías del análisis narratológico: examinaré aparte los acontecimientos de la novela en su correlación con la historia/fábula, las relaciones actanciales y los personajes, las relaciones espacio-temporales y la cronotopía –término de Mikhail Bakhtyin– de la novela. Dedicaré un capítulo aparte a la figura del Narrador y sus funciones en la obra a base de las categorías de

⁵⁹ De Quetzalcoatl... p. 34.

⁶⁰ Sobre el tema véase: *Geografía*.... p. 15.

⁶¹ Los paralelismos de la figura de Cristo y Quetzalcoatl son estudiados por Séjourné: *Pensamiento*...pp. 32–91.

Genette. Mediante el análisis de los motivos principales trataré desvelar el código temático-ideológico de la narración. En el examen de la intertextualidad de *Cambio de piel* – puesto que la presentación de todas las referencias intertextuales de la novela excede los límites de esta tesis– concentraré en los autores hispanos: Cervantes, Jorge L. Borges y Julio Cortázar.

El análisis narratológico del presente ensayo se basa en la obra teórica de Mieke Bal,⁶² en el libro sintetizador de Garrido Domínguez⁶³ y en dos volúmenes de Carlos Reis.⁶⁴

⁶² Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: 1987.

⁶³ Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid: 1993.

⁶⁴ Reis, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: 1989. Reis, Carlos – Lopes, Ana Cristina: *Diccionario de narratología*. Salamanca: 1995.

LOS ACONTECIMIENTOS

La estructura de la obra – Los planos narrativos

Cambio de piel de Carlos Fuentes consta de tres partes, todas introducidas por un pequeño prólogo. Las tres partes unen los tres planos narrativos de la novela en los cuales se estructuran los acontecimientos y los discursos del Narrador. El carácter digresivo de la narración –la frecuente interrupción por parte del Narrador para formular asertos, comentarios o reflexiones de carácter genérico que trascienden lo concreto de los eventos relatados– hace difícil la reconstrucción de la fábula o las fábulas.⁶⁵

En la primera parte –titulada “Una fiesta imposible”– los sucesos del pasado histórico vienen intercalados en la llegada a Cholula de los personajes de la novela –las dos parejas, el Narrador y los seis Monjes–, y la descripción del presente de la ciudad. Los acontecimientos vienen tejiéndose alrededor del motivo del encuentro. Javier Ortega en su ensayo menciona la posibilidad de la equivalencia entre la invasión de Cortés y la presencia invasora del Narrador y de los jóvenes, representantes de una cultura naciente, que enfrentará, de algún modo, a la otra cultura de los personajes.⁶⁶

En la segunda parte de la novela –“En cuerpo y alma”– el viaje y la estancia de las dos parejas y del Narrador en Cholula se alternan con la evocación de sus recuerdos y con los discursos del Narrador.

La tercera parte –“Visite nuestros subterráneos”– empieza con la visita de la pirámide de la ciudad y ofrece varios posibles fines de la novela, además, incluye un happening y termina con la identificación del Narrador.

El primer plano narrativo es el histórico y gira alrededor de un episodio de la conquista de México: la llegada de las tropas de Hernán Cortés a Cholula.

El segundo plano corresponde al presente: el 11 de abril de 1965, cuando dos parejas –Javier, Franz, Elizabeth e Isabel– llegan también a Cholula y están obligados a detenerse por un defecto del coche en que están viajando. A lo largo de la estancia en el hotel de la ciudad se evoca su pasado. Los cuatro personajes están perseguidos por un Narrador de difícil identificación y por seis jóvenes enigmáticos, llamados monjes. Éstos llegan a ser los protagonistas del tercer plano narrativo de la obra que es un happening, un teatro de consumo inmediato. El carácter irreal de esta parte de la obra refuerza el objetivo del Narrador: al contar diferentes historias y modificarlas tiende hacia la totalidad; trata de captar la realidad multifacética.

La estructura de la novela sigue el modelo de *Rayuela* de Julio Cortázar, sin embargo, falta el tablero de dirección. “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros” –empieza su obra el escritor argentino.⁶⁷ Dentro de la novela de Fuentes

⁶⁵ Sobre el carácter del discurso véase: Reis: *Diccionario*.... p. 65.

⁶⁶ Ortega: *La contemplación*....p. 152.

⁶⁷ Cortázar, Julio: *Rayuela*. Madrid, 1987. p. 7.

también tenemos dos obras. Las “partes imprescindibles” –la primera narración– relatan la historia de un viaje de cuatro personas que termina con un accidente y un asesinato. El primer libro es identificable con el manuscrito ineditado de Javier, “La caja de Pandora”.

Las “partes prescindibles” –el plano histórico, el relato del Narrador como personaje y el plano narrativo de los monjes– corresponden a una segunda historia que resulta ser una variante amplificada y modificada de la primera, con su propio desenlace.

La reconstrucción de los eventos se hace posible solamente si los dividimos según las dos historias relatadas. En la agrupación de los acontecimientos voy a seguir el modelo secuencial de Claude Bremond. Según su definición las secuencias son series lógicas de nudos de acontecer, remesas que se suman en la partida total de la anécdota. En los tres planos las secuencias siguen la unidad tríplica de salida – encuentro– muerte.⁶⁸

Los prólogos

Los prólogos son algunas frases introductorias de las tres partes de la novela con alusiones a la función del Narrador en la parte que sigue. Su constante metamorfosis –o cambio de piel– nos introduce al mundo “mutante” de su narración. Los tres están llenos de referencias a otras obras literarias, indicando el problema de la creación literaria en la cual la realidad es invención del escritor.

En el primer prólogo el Narrador se encuentra en un lugar determinado –La Coupole– en una noche de septiembre. Se identifica con el personaje del corrido y “... para empezar a cantar pide permiso primero”.⁶⁹ El corrido es el nombre mexicano del romance tradicional, la primera forma poética que pasa al Nuevo Mundo. El romance denomina realidades literarias muy diversas, siempre está unido a la música y suele comenzar pidiendo la atención del auditorio.⁷⁰ Los recursos del romance tradicional –las repeticiones, los recursos simbólicos y las secuencias narrativo-dramáticas, entre otros– son también propios del libro del Narrador. Los temas de los romances muchas veces son combates, hazañas, diferentes hechos militares: la evocación de la matanza de Cholula –el episodio de la conquista – en la primera parte de la novela evoca este género.

La frase “terminado, el libro empieza” implica la estructura circular de la narración y su carácter apócrifo. El Narrador relata en su libro lo que le fue relatado: nos ofrece una narración de segunda mano.

La cita del libro de Alain Jouffroy –*Le temps d' un livre*– indica la fuente del título de la primera parte de la obra.⁷¹

En el segundo prólogo el Narrador es el nieto de un socialista lassaliano tedesco, expulsado de Alemania por Bismarck. El uso del adjetivo tedesco, expresión musical que significa “a la alemana” alude al hilo alemán de los acontecimientos. La primera frase – “ausente de ambos” –, se refiere al título de la segunda parte –En cuerpo y alma–, y la segunda – “no estuve allí”– sugiere la negación de la visión unívoca del mundo de la realidad concreta. Después siguen dos citas que subrayan la existencia de una segunda realidad. Una de ellas es de Tristan Tzara e implica el intento del Narrador en participar

⁶⁸ Sobre el modelo de Bremond véase: Garrido... pp. 47–49.

⁶⁹ *Cambio*... p. 9.

⁷⁰ Sobre el romance véase: *Marchese*... p. 356.

⁷¹ El poeta francés, nacido en 1928, pertenece a los representantes del surrealismo.

en la recreación de esta segunda realidad. El autor de la otra cita es Michel Foucault y otra vez insiste en la existencia de una realidad trascendente.

En el tercer prólogo la primera frase vuelve a la noche de septiembre del primero. El Narrador “es conducido Fatalmente a El lugar”,⁷² o sea, a la pirámide. Lleva consigo un breve poema de Octavio Paz que en pocas palabras intenta reflejar la totalidad del mundo. El Narrador se identifica con Xipe Totec, Nuestro Señor el Desollado, cuyo cambio de piel representa el sacrificio ritual y la idea de la renovación sugerida en la tercera parte de la novela.

El plano histórico

Este plano narrativo aparece en la obra como un subtexto, una narración independiente. La conquista de Cholula está presente solamente en la primera parte de la novela y la relata un narrador exterior. En este plano la narración sigue el orden cronológico: la fábula y la historia coinciden. Los acontecimientos se estructuran en tres secuencias: el camino de las tropas de Cortés a Cholula (salida), la llegada a la ciudad (el encuentro) y la batalla (la muerte).

Hernán Cortés permanece con sus tropas en Tlaxcala y recibe a los cuatro enviados que regresan con la respuesta de los caciques cholultecas: no pueden viajar y presentar sus ofrendas al capitán español. Sin embargo, la misma noche los emisarios de Cholula llegan al campo y traen gallinas y pan de maíz.

Pasando por alto las advertencias de los tlaxcaltecas, Cortés decide seguir su ruta hacia Cholula al día siguiente. Hernán Cortés llega a Cholula con sus soldados y en su discurso pide a los cholultecas que dejen de adorar a sus ídolos y obedezcan al rey español. Ellos no están dispuestos a abandonar a sus dioses pero sí, obedecer al monarca español. Después de dos días de paz llegan en secreto los enviados de Moctezuma a la ciudad y ofrecen regalos a los cholultecas si aceptan dar guerra a las tropas de Cortés. Los sacerdotes revelan los propósitos ocultos de Moctezuma a Malinche, la amante de Cortés, y ella cuenta el plan de los cholultecas a Cortés. El jefe de los conquistadores elige el mismo método, el del simulacro: finge retirar sus tropas de la ciudad pero realmente espera con sus soldados el enfrentamiento armado.

Cortés da el orden de reunir a los caciques y sacerdotes de la ciudad, y manda fusilarlos. Empieza la batalla en la que las tropas españolas vencen a los cholultecas. Cortés hace destruir los templos, los ídolos, las torres de la ciudad. Decide construir iglesias cristianas sobre las ruinas de Cholula. Se abre la ruta hacia la capital azteca.

El carácter ambiguo y contradictorio del encuentro de los dos mundos –como leitmotiv del plano histórico de la novela– se presenta en los acontecimientos a través de la repetición de varios submotivos. Los mensajeros de Cortés son rechazados por los cholultecas, quienes por la misma noche envían a sus propios hombres con ofrendas al campo de Cortés. Los mensajeros de Moctezuma llegan con un mandamiento secreto. El aire de conspiración, de los intentos ocultos penetra en los acontecimientos.

Antes de la llegada de los españoles a Cholula los sacerdotes sacrifican siete niños a Huitzilopochtli “... para propiciar la victoria”⁷³, llenando así la ciudad con hedor de san-

⁷² *Cambio...* p. 363.

⁷³ *Ibid.*, p. 14.

gre. Después de la batalla, cuyo resultado son tres mil muertos dentro de cinco horas, Cholula huele a sangre nueva.

El rumor de los atabales acompaña la entrada de las tropas españolas en la ciudad, el encuentro ceremonial y "... el ruido ensordecedor de tambores, trompas, atabales, caracolas y silbos"⁷⁴ constituye el fondo acústico de la batalla, del encuentro sangriento.

La fiesta es imposible, como indica el título oximorónico de la primera parte de la novela. La valoración de la conquista por Fuentes como la victoria del mundo indígena en contra de sí mismo, que significa genocidio y esclavitud para la mayoría de la población indígena, se manifiesta muy claramente a través del episodio histórico de la toma de Cholula.⁷⁵

El incluir en la novela una historia que se hizo tan conocida a través de varias crónicas, entre otras la de Bernal Díaz del Castillo, o del padre de Sahagún o de las cartas del mismo Cortés escritas al monarca español, justifica también nuestra hipótesis: la obra consta de diferentes "contares", versiones de varias historias y el escritor contribuye con su propia narración a la recreación de la realidad, en este caso a la valoración de la conquista. La constante repetición de la pregunta "¿No vieron hoy a sus hijos?" subraya la supervivencia del pasado en el presente, la conexión del plano histórico con el del presente.

Según Fuentes, el poder de la ficción consiste en decir algo que pocos historiadores son capaces de formular: el pasado tiene que ser reinventado a cada momento para que no se fosilice entre las manos. La vocación histórica de la nueva novela hispanoamericana, la reflexión sobre el pasado funciona como un signo de narrativa para el futuro.⁷⁶

El plano del presente

Los acontecimientos de este plano pertenecientes a las dos historias —partes prescindibles e imprescindibles— se narran mezclados sin ninguna indicación sobre sus pertenencias. La reconstrucción de la fábula se hace posible gracias a la ayuda del motivo del viaje, que posee un sentido doble: existe en su realidad física y como proceso mental. El viaje se convierte en eje de los sucesos en este plano de la obra y está relacionado con un día concreto, el 11 de abril de 1965.

Los acontecimientos se presentan fragmentados y repiten la secuencia tríplica del plano histórico: salida —encuentro— muerte. La primera secuencia es el viaje de las dos parejas por la carretera México —Xochicalco— Cholula en el Volkswagen de Franz (primera historia), simultáneo con el del Narrador en un galgo de lujo que va por la supercarretera México —Puebla (segunda historia).

La segunda secuencia corresponde a la estancia de los cuatro personas en Cholula: el paseo por la ciudad, el deterioro del coche y la noche en el hotel. El viaje real en esta secuencia se convierte en un viaje mental: el encuentro de los personajes con sus pasados.

La tercera secuencia es el desenlace: la visita de la pirámide, que termina con la muerte de varios personajes.

⁷⁴ Ibid., p. 16.

⁷⁵ Fuentes: *Valiente...* p. 85.

⁷⁶ Ibid., p. 24.

La configuración típica de las secuencias –siguiendo el modelo de Bremond– consiste en el encadenamiento, el encaje y la alternancia. En nuestro caso las tres secuencias se combinan en alternancia: están contadas de forma entrelazada, se interrumpe una secuencia para dar paso a la otra, mezclándose de esta manera.

El viaje/La salida

Primera historia

Los cuatro personajes –Elizabeth, Isabel, Javier y Franz– salen de la capital para llegar al día siguiente a Veracruz en el coche de Franz. A lo largo del viaje siguen el “laberinto México –Cuernavaca– Xochicalco –Cuautla– Cholula” pero no llegan al mar.⁷⁷ “Es un viaje sin plan para verlo todo” –dice uno de los viajeros del coche.⁷⁸

Durante el viaje los acontecimientos son los siguientes. Las dos parejas hacen un desvío a Xochicalco para ver las ruinas de la pirámide. Siguen el camino por un vado donde Franz lucha con un toro, después almuerzan en un restaurante alemán. Al final del trayecto es Isabel quien conduce el coche y casi atropella a un niño. Por fin, llegan a Cholula. Las conversaciones de los cuatro personajes a lo largo del viaje sirven de propósito para hacer observaciones sobre el país, comparándolo con los Estados Unidos, o giran alrededor del tema del amor y del sexo.

En el caso del plano histórico subrayamos la importancia de varios submotivos. Lo mismo se repite en el plano del presente: la constante preocupación por no perderse en el camino, la observación continua de uno al otro o a sí mismo en el espejo, se tejen alrededor del submotivo del encuentro. “Isabel se durmió sobre el hombro de Javier. Franz trató de encontrar su mirada en el espejo del auto.” “Isabel trató de encontrar en el espejo del auto los ojos de Franz.”, “Franz no pudo ver los ojos verdes.”, etc.⁷⁹ Frases de este tipo que indican la búsqueda recurrente se repiten en todos los fragmentos que pertenecen a esta secuencia de los acontecimientos.

En el plano histórico los tambores acompañan las tropas de Cortés. En el plano del presente también aparece el hilo musical pero con gran variedad: los viajeros ponen la radio y escuchan la música de Brahms, las canciones de Beatles, La viuda alegre, tango etc.

Segunda historia

El Narrador viaja en un galgo de lujo por la supercarretera México – Puebla para encontrarse con los personajes en Cholula. Durante su viaje cita diferentes periódicos y folletos turísticos: nos da informaciones de segunda mano. Su discurso lo forman puros contares. Relata la vida y la muerte de dos mujeres: “Carolina Otero se murió de puro vieja...”, “Linda Darnell murió incendiada en el último piso de su casa.”⁸⁰ La otra noticia

⁷⁷ *Cambio...* p. 74.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁹ las citas se encuentran en las páginas 88, 104.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 29. y 31.

trata de un piloto que pretende matar a su mujer pero por fin es él quien muere y su esposa resulta ilesa. Después narra lo que lee en un folleto de turismo sobre los campos de concentración donde quemaron a los prisioneros. En otro fragmento cuenta el proceso de las enfermeras del manicomio de Obrawalde, acusadas de haber asesinado a ochocientas personas. El juez las libera. Más tarde evoca la epidemia de peste de 1349 en Francia. Como se cree que los culpables son los judíos, muchos de ellos son quemados, otros, expulsados.

Los acontecimientos de estas narraciones repiten los motivos temáticos de la novela: la muerte, la violencia, la matanza en sus diversísimas formas. Las épocas y los lugares cambian, pero se trata simplemente de variaciones sobre el mismo tema.

El Narrador en sus actos imita a los cuatro personajes. No solamente viaja, sino también se mira a sí mismo en el espejo del automóvil de turismo.⁸¹

En Cholula/El encuentro

La visita turística

Los acontecimientos de la estancia en Cholula se dividen en dos subsecuencias: el paseo por la ciudad –mercado, plaza mayor, visita del templo de San Francisco, la doble visita de la pirámide– y la noche en el hotel de la ciudad. Los sucesos aparecen dispersos en las tres partes de la novela, su narración no sigue el orden cronológico, lo que hace difícil su reconstrucción. La falta de coherencia cronológica, la dificultad de eliminar todas las digresiones, todos los desvíos del orden causal–temporal, acentúan la importancia del puro hablar, de los comentarios, observaciones y discursos de los personajes y del Narrador.

Éste último sigue persiguiendo a las dos parejas y leyendo su periódico. Antes de arrojarlo a un basurero relata la historia de otro crimen: un padre asfixia a sus tres hijos recién nacidos. La ignorancia y la pobreza son los motivos principales del asesinato – comenta el Narrador la noticia.⁸²

En el mercado de la ciudad Isabel quiere comprarse un chal amarillo pero Elizabeth le regala el suyo. El acontecimiento parece no tener carácter no funcional pero en uno de los posibles fines de la obra Javier mata a Isabel con este rebozo negro .

Los cuatro personajes caminan sin hablar, cansados, por la ciudad, hasta llegar al convento de San Francisco. La descripción de la visita turística se mezcla con la del comportamiento de las dos mujeres, quienes descubren la presencia escondida del Narrador.

Franz, Elizabeth, Isabel y Javier visitan la pirámide de Cholula dos veces. Primero suben a la capilla española que se encuentra en la cumbre de las siete pirámides truncadas. Del mirador de la cima de la pirámide ven el manicomio de la ciudad. Este acontecimiento también cobra importancia al final de la novela cuando se adivina que el Narrador termina en este manicomio. Al terminar la visita quieren seguir el viaje pero el coche no arranca y están obligados a pasar la noche en el hotel. Es Isabel quien ha descompuesto el coche.

⁸¹ Ibid., p. 35.

⁸² Ibid., p. 273.

La segunda visita sucede a medianoche cuando las dos parejas, el Narrador y los monjes penetran en el interior de la pirámide. La expedición se dirige hacia los diferentes desenlaces de la novela.

En el hotel – Los recuerdos

El desplazamiento físico de los personajes se convierte en un viaje mental durante la estancia en el hotel: las acciones están sustituidas por contares. Evocan sus pasados en busca de sus identidades. La reconstrucción de los recuerdos corresponde a la yuxtaposición de los relatos de los cuatro personajes, "... a nuestras viejas historias siempre repetidas", como lo comenta el Narrador.⁸³ La figura del narratario cambia constantemente de acuerdo a quiénes están juntos en la habitación. Las evocaciones se acompañan de actos sexuales. El quitar el disfraz de los personajes tiene doble sentido: a la desnudez externa se junta el proceso mental del despojarse de sus máscaras y encontrar sus verdaderos rostros. El subtítulo de la segunda parte de la novela –En cuerpo y alma– indica esta relación.

La niñez del matrimonio –Elizabeth y Javier– tiene muchas semejanzas. En sus evocaciones se repiten eventos del mismo índole.

La familia judía de la mujer emigra de Europa del Este a los Estados Unidos –el padre, Raúl es de origen polaco– y ella pasa sus años juveniles en una cerrada comunidad judía de Nueva York –un ghetto para Elizabeth– que vive según leyes rigurosas. La madre, Rebecca obedece ciegamente a estas leyes, pero su marido, Gerson llega a ser renegado y deja a su familia. Cambia de nombre y empieza una nueva vida. El hermano de Elizabeth, Jake, queda paralítico como consecuencia de una enfermedad. A pesar de la voluntad de su madre, la joven va a City College para seguir sus estudios porque quiere escapar de todos modos de su mundo familiar. Jake tiene trece años cuando unos negros le matan en el Central Park de Nueva York. La madre de Elizabeth se enloquece y termina en un manicomio. El último encuentro de Elizabeth con su padre tiene lugar en una estación. La joven niega mantener relación alguna con él.

El padre de Javier es un negociante, y la familia, después de quince años de vivir en trenes y ciudades fronterizas, decide regresar a su vieja casa familiar –“desmantelada y carcomida”– en Ciudad de México.⁸⁴ Los negocios del padre no van bien y llega al borde de la quiebra. Después de innumerables discusiones con su mujer Ofélia, el padre decide abandonar a su familia. El joven Javier está espiado constantemente por su madre. “El único escape era el patio. Allí no era necesario disimular” – evoca él su pasado.⁸⁵ Su madre quiere que su hijo elija una buena carrera, sin embargo, el joven Javier se dedica a la escritura. Cuando llega una carta en la cual un editor le informa de que su libro ha sido aceptado, Ofélia la abre antes de entregársela a su hijo. Después de este incidente Javier deja la casa familiar, y se va a Nueva York con una beca. Mientras va a comprar su billete, le parece ver a su padre, pero niega reconocerlo. Su madre muere sola y abandonada en la vieja casa familiar. El primer libro de Javier se publica en 1937.

⁸³ Ibid., p. 282.

⁸⁴ Ibid., p. 266.

⁸⁵ Ibid., p. 117.

Los eventos paralelos de la juventud del matrimonio se disuelven en el recuerdo de una noche amorosa en Falaraki cuando ellos "... hacían el amor para ganar y perder, para dejar de ser lo que habían sido en sus casas y con su familia, y, sin embargo, para ser lo que desde entonces tú, escondida con tu hermano en el closet mientras Becky los buscaba para ir a cenar con los señores Mendelssohn, Javier leyendo bajo un foco, desnudo y rodeado de mosquitos en un patio lluvioso, mientras Ofélia lo espiaba desde la recámara, tú montada en hombros de tu padre para recorrer hasta el Hudson las calles azulosas del verano, él tomado la mano de Raúl en los domingos llenos de cilindros y criadas aburridas, ya eran."⁸⁶

La historia de la relación amorosa entre Elizabeth y Javier tiene muchos lados inciertos debido a las dos historias. La inseguridad, la confusión se basa en los diversos contares que subrayan el carácter ficticio de la narración. Los recuerdos de la pareja están llenos de varios juegos. Javier muchas veces da cita a su mujer en diferentes fiestas, recepciones, exposiciones donde le pone varios disfraces: quiere ver en ella su ideal. A lo largo de su estancia en Buenos Aires ellos juntos inventan la vida de una joven judía quien vive en el piso vecino: le ponen el nombre de Miriam, tratan de adivinar su ocupación, sus relaciones.

Javier y Elizabeth se conocen y se casan en Nueva York. Cuando muere la madre de Javier, él vende la antigua casa y por un tiempo viven de la herencia. Después del éxito de su primer libro, Javier se dedica a escribir otra vez. En ese punto los acontecimientos de la historia —todos doblemente contados— se bifurcan. Según la primera historia, Javier quiere regresar a México de los Estados Unidos, y después de veinte días de viaje en un vapor llegan por fin a Veracruz. Alquilan un apartamento en la capital y Javier busca material para su libro nuevo, al recorrer la ciudad.

Según la segunda historia, en 1938 el matrimonio viaja a la isla de Rodas en un barco. Durante el viaje que dura veinte días escriben una obra para entretenerse y deciden vivirla. En Falaraki Javier está escribiendo una novela y un poema sobre Grecia, mientras Elizabeth pasa los días paseando, bañándose y recogiendo guijarros.

En el último diálogo de la pareja en el hotel de Cholula, Javier dice que jamás han estado en Falaraki frente a Elizabeth quien insiste en su estancia en la isla.

Cuando se acaba el dinero de la herencia Javier consigue un puesto diplomático, y en los años cuarenta van a Buenos Aires.

En 1950 vuelven a la capital mexicana por segunda vez. "Quince años sin nada que decir. Él con su hipocondría y sus píldoras y su chamba de la ONU. Yo, leyendo *bestsellers*." —resume los eventos de los años siguientes Elizabeth.⁸⁷ Javier trabaja como funcionario de la ONU y da clases en la Universidad.

La pareja no tiene hijos. En su discusión se menciona un posible aborto cuyas circunstancias tampoco son patentes. Ellos se acusan mutuamente: según Elizabeth Javier teme que el niño interrumpa su creación, según el hombre la mujer no quiere tener hijos por tener miedo de que su juventud se agote después del parto.

La relación entre Elizabeth y Javier se rompe cuando la mujer abre la carta de la editorial, destinada a su marido y en la cual le comunican que su manuscrito ha sido rechazado.

⁸⁶ Ibid., p. 77.

⁸⁷ Ibid., p. 161.

Se repite el evento de muchos años antes: la apertura de una carta escrita a Javier, sin embargo, con el contenido contrario.

Cuatro meses antes del viaje Javier conoce a Isabel en la Universidad y la joven estudiante llega a ser su amante. Primero se dan citas en hoteles, pero al fin la muchacha decide alquilar un apartamento.

Al lado de su marido, Elizabeth sigue siendo una empedernida cinéfila, además, pasa sus días leyendo y paseándose por la ciudad. Sus actos se repiten: ella hace lo mismo tanto en Buenos Aires como en México o en Nueva York. Ella también tiene otras relaciones amorosas: con Franz, con el otro escritor, Vasco Montero y con el Narrador. La evocación de estas citas amorosas también pertenece a varios contares: los eventos otra vez se tejen alrededor del mismo motivo y de esta manera se repiten. La mujer se acuesta con Montero para robarle un tema que su marido pueda utilizar para escribir un nuevo libro. Otra vez se trata de un acontecimiento doblemente mencionado: Javier aprovechará ese tema en un cuento que publicará después.

Los encuentros con el Narrador le sirven a Elizabeth para relatar otra versión de la historia de su matrimonio (segunda historia).

Franz es el único personaje con recuerdos de efectivo pasado.⁸⁸ “Cuéntame todo lo que es real” –le pide Elizabeth al hombre en el hotel de Cholula.⁸⁹ En su historia faltan las repeticiones y las bifurcaciones.

Franz es un arquitecto que estudia en la Universidad de Praga en los años treinta. Comparte un apartamento con su compañero de curso, Ulrich. Ellos se conocen con Herr Urs, el hombre enano que alquila el piso vecino, y se dedica a reparación de muñecas. Un día lo encuentran muerto y el cadáver lo ponen en el frigorífico.

En Praga Franz conoce a Hanna Werner en un concierto. La joven judía estudia música. Se enamoran, pero cuando empieza la guerra Franz la abandona, se va a Alemania, y como arquitecto participa en la construcción del crematorio de Terezín. Una vez, cuando los prisioneros dan un recital por motivo de la visita oficial de Eichmann al ghetto, Franz descubre a la muchacha entre los músicos, pero en vez de ayudarla, se esconde. Sin embargo, se da cuenta de que la joven está embarazada. Hanna es llevada al campo de concentración y muere allí. Franz, al final de la guerra, se escapa del país –un niño de 12 años le salva la vida– y va a México, donde trabaja como mecánico, y después, como vendedor de coches.

La historia de la relación de Javier con Isabel y la de Elizabeth con Franz repite los actos de la vida del matrimonio. Los encuentros de Javier con la joven Isabel en los hoteles, el intento de alquilar un piso evocan la convivencia de Elizabeth y Javier en Nueva York. Franz conoce a Elizabeth en una exposición de pinturas. Javier evoca su encuentro una vez con la mujer en la Galería Tate de Londres. Al contemplar los cuadros de Modigliani ve encarnarse en Elizabeth las figuras femeninas del pintor.

En el hotel de Cholula ambos hombres le hablan a Elizabeth de una Fiesta. El relato de Franz alude a la celebración de fin de curso en la que los participantes aparecen disfrazados. En la Fiesta mexicana Javier le pone el disfraz de una mujer desconocida a su esposa, una extraña por descubrir.

⁸⁸ sobre este tema véase: Durán... p. 131.

⁸⁹ *Cambio...* p. 88.

Según Steven Boldy la historia de la relación de la pareja sigue el modelo de Medea de Eurípides. "Eurípides Medea is quoted verbatim in the text, and the general plot line follow throughout" –afirma el autor.⁹⁰ Igual que Medea, Elizabeth es abandonada por una mujer más joven. Javier mata a Isabel con el regalo –el chal– de Elizabeth, Medea le envía una ropa mágica a su rival, Glauce, causando su muerte. El aborto de Elizabeth es paralelo al asesinato llevado a cabo por Medea quien mata a sus hijos comunes con su marido, Jason.

En la pirámide – La muerte

Los cuatro personajes bajan a la pirámide de Cholula a medianoche. Penetran más y más profundamente en el interior del antiguo lugar de sacrificios cuando sucede un accidente. Después de una explosión Elizabeth y Franz quedan encerrados detrás del derrumbe. Javier e Isabel salen de la pirámide y vuelven al hotel donde Javier asfixia a la joven con un chal. Es el desenlace de la primera historia de la novela.

El plano irreal/ El happening

Este plano –como también lo indica el Narrador– es una recreación, una re-presentación. Los seis beatniks o monjes –quienes son los conocidos de Isabel– un día van a la casa del Narrador y pasan allá una tarde entera. Presentan un espectáculo teatral sobre el posible proceso de Franz y sobre la relación de Elizabeth y Javier. El Narrador confiesa que algunas veces trabaja como taxista y así ha conocido al matrimonio. El happening, mediante la presentación de las relaciones humanas cobra un sentido más abstracto y se proyecta en toda la Humanidad. Los acontecimientos de este plano repiten los del plano narrativo anterior. El desplazamiento doble, realizado en el sentido físico y también como suceso mental, es el motivo central de esta parte de la novela.

Mientras sigue el espectáculo el Narrador se enamora de la Pálida quien desempeña el papel de Elizabeth. Los monjes y el narrador van en un viejo coche a un burdel que se encuentra en la antigua casa familiar de Javier. Es el Barbudo, el doble de Franz quien conduce el Lincoln, como lo hace Franz también en el otro plano de la novela. Durante el viaje suceden varios incidentes. Al parar en la gasolinera, la Pálida coge la manguera y trata de regar de gasolina a los demás. El Barbudo enseña a sus compañeros su tarjeta de reclutamiento y la incendian.

En el prostíbulo los destinos de los personajes se disuelven en una orgia carnavalesca. Los contares de Franz, Elizabeth y Javier en el plano del presente se repiten y otra vez se acompañan con actos sexuales, esta vez exagerados. Mientras los demás personajes juegan a rifa, la Pálida imita un falso parto en la antigua cama matrimonial de los padres de Javier. Las mujeres arropan al muñeco y tratan de salvarlo porque "... puede ser el último que nazca en el mundo."⁹¹

En el camino de vuelta a casa del Narrador el coche está detenido por un policía pero, después de ofrecerle el soborno, el asunto queda resuelto. Al regresar, el Narrador les

⁹⁰ Boldy... p. 61.

⁹¹ Cambio... p. 402.

enseña a los jóvenes un baúl viejo, comprado algún día de un judío viejo, y saca de él varios papeles, ropas, fotografías y, por fin, el títere de la figura de Herr Urs como una última posibilidad de salvarle la vida a Franz. Todos estos sucesos vienen acompañados por los discursos de monjes-actores.

Los monjes condenan a muerte a Franz en el proceso. El Narrador trata de evitar su muerte en vano. Los monjes llegan a Cholula también el 11 de abril de 1965 para ejecutar el juicio. Acompañados por el Narrador, bajan a la pirámide, donde matan a Franz en un sacrificio ritual. Los seis jóvenes, Isabel y el Narrador esperan al matrimonio en un bar de Cholula. Mientras están bebiendo el Narrador insulta a los mariachis. Se repite un acontecimiento: cuando una noche, Javier y Elizabeth, después de una Fiesta, fueron a un bar de la capital donde el hombre provocó una discusión con los músicos mariachis y éstos le pegaron. El incidente sucedió la noche cuando la pareja conoció al Narrador como taxista.

En el happening, Elizabeth y Javier sacan el cadáver de Franz de la pirámide y lo colocan en el Lincoln. Encuentran un bulto en la cajuela del coche, Elizabeth lo deja en el umbral del manicomio. Un día regresa para visitar al Narrador en el manicomio y contarle el final de la historia. Se cierra el círculo: el Narrador termina su narración y el libro empieza.

La crítica

Las críticas generalmente subrayan la escasez de la historia tradicional, el carácter confuso de los eventos y le prestan una atención distinguida a los diversos desenlaces de la novela.

Las autoras, L. Befumo Boschi y E. Calabrese estructuran los acontecimientos de las tres partes de la obra según los espacios. Según ellas la estructuración se logra por la superposición de distintos niveles de realidades. En cuanto a los fines, examinan cuatro posibilidades. Lo común en todos los desenlaces es la muerte de Franz.⁹²

Jorge Rodríguez Padrón menciona que la confusión de tiempos y la pérdida de la linealidad favorecen la rotación circular y concéntrica de los acontecimientos. Con la multiplicación de las posibles soluciones se abre la posibilidad de arrastrar a los lectores en este laberinto.⁹³

Según Javier Ordiz la historia funciona solamente como un mero soporte para la exposición de una serie de problemas que obsesionan al autor. La mayor parte de la obra se centra en las conversaciones que mantienen los protagonistas en el hotel de Cholula y en las que se van a poner de manifiesto aspectos de su personalidad y de su historia individual. Él habla sobre tres distintos finales que se narran de una forma totalmente caótica: la muerte de Franz y Elizabeth en el derrumbamiento, la muerte de Franz apuñalado por Jakob, la muerte de Franz ante los monjes en la pirámide.⁹⁴ Ordiz busca las correspondencias entre el plano de la historia y la estructura mítica, o sea, coloca los acontecimientos dentro de un esquema general de los mitos.

Aida Ramírez Mattei destaca la brevedad de la acción –24 horas– que se amplía por medio de diversos recursos. Su análisis sobre los posibles fines de la novela se basa en el

⁹² Boschi... p. 131, 147.

⁹³ Padrón... p. 396.

⁹⁴ Ordiz Vázquez: *El mito...* pp. 50–51.

ensayo de Befumo y Calabrese y dice que los desenlaces se refieren a distintos niveles de realidades.⁹⁵

Según Julio Ortega la anécdota de la novela es ínfima pero acaso por eso es total.⁹⁶

La fragmentación, la multitud de los eventos tratados por parte del Narrador y las semejanzas de los acontecimientos en todos los planos de la novela suponen la existencia de estructuras generales que se repiten a lo largo de toda la historia de la humanidad.

⁹⁵ Mattei... p. 327.

⁹⁶ Ortega... p. 149.

LAS RELACIONES ACTANCIALES Y LOS PERSONAJES

Introducción

En la descripción de las relaciones actanciales utilizaré el modelo funcional con las categorías narratológicas basadas en las oposiciones: el sujeto y el objeto –la posible existencia de un antisujeto–, el ayudante y el oponente, el dador y el receptor. Este modelo representa las relaciones a través de la intención y hace posible exponer la amplia red de dobles en el caso de los actores. Siguiendo el modelo de Mieke Bal, también examinaré la competencia del sujeto para llevar a cabo su empresa y el valor de la verdad de los actantes.⁹⁷

El actor se convierte en personaje al obtener características humanas distintivas. Mientras que las relaciones actanciales vienen determinadas por la que tiene cada actante con los acontecimientos, el personaje llega a ser una unidad semántica completa.⁹⁸

María del Carmen Bobes Naves divide los signos de los personajes en tres categorías como signos de ser, signos de acción y signos de relación.⁹⁹ En el plano histórico de la novela de Fuentes predominan los signos de acción de los personajes –en sus movimientos y en sus transformaciones temporales y espaciales–, que están indicados por el amplio uso de los verbos frente a la descripción de sus rasgos externos. En el plano del presente los signos de ser –qué y cómo es– tienen destacada importancia: la variedad de los nombres propios y sobrenombres de los personajes, la insistencia en la descripción de sus vestidos cumplen una función de definición estática. En el happening –debido al carácter teatral de esta parte de la novela– se acentúan los signos de relación. Las relaciones entre los signos de descripción y de actuación se establecen por oposición en determinadas funciones y respecto a un determinado papel.¹⁰⁰

Las críticas examinan a los personajes de la novela desde muchos puntos de vista, debido a lo cual valoran sus papeles de manera diferente, heterogénea.

Padrón en su análisis subraya que los personajes de *Cambio de piel* están encerrados en un espacio físico, geográfico, pero están mucho más imposibilitados dentro de sus conciencias. Tratan de descubrir la verdadera razón apasionada de su vivir y de su morir a la sombra de la Historia y en busca siempre de una libertad imposible.¹⁰¹

Aida Ramírez Mattei menciona que los personajes no están concebidos a la manera tradicional sino cada uno de ellos tiene su doble, su símbolo o es un arquetipo. La autora llama la atención sobre las diversas maneras de caracterización.¹⁰²

⁹⁷ sobre estas categorías más detalladamente véase M. Bal.... pp. 33–45.

⁹⁸ Ibid., pp. 87–88.

⁹⁹ Bobes Naves, María del Carmen: *Los signos para la construcción del personaje de novela*. Teoría y semiótica. Lenguajes y textos hispánicos (Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983.) Madrid, 1984. p. 498.

¹⁰⁰ Ibid., p. 502.

¹⁰¹ Padrón... p. 392.

¹⁰² Mattei... p. 346.

El análisis de Gloria Durán se centra en el problema de la existencia real o irreal de los personajes. Ella pone de relieve más bien a las figuras femeninas, busca en ellas los rasgos característicos de la bruja.

Boschi y Calabrese llaman la atención sobre la doble naturaleza de cada personaje. Todos ellos se desdoblan en sus correspondientes valencias histórico-culturales, raciales y religiosas con caracteres arquetípicos – afirman las dos autoras argentinas.¹⁰³

El plano histórico

En el plano histórico los actores son Cortés, Malinche, los tlaxcaltecas, los cholultecas y Moctezuma. El papel de éste último es interesante ya que no está presente personalmente sino solamente a través de sus mensajeros. “El poder de los aztecas, el pueblo sin rostro, culmina en un emperador enmascarado pero dueño de la Gran Voz: el Tlatoani, Moctezuma, el Señor de la Gran Voz.”¹⁰⁴ Esta declaración de Carlos Fuentes procedente de uno de sus libros ensayísticos puede explicar la presencia oculta del emperador en esta historia.

Aparentemente la función de Hernán Cortés es ocupar Cholula, en realidad su objeto es la toma de la capital azteca, Tenochtitlan. Para alcanzar su meta la matanza de Cholula es un instrumento para demostrar ante Moctezuma su voluntad de poder indomable. Los ayudantes del soldado extremeño son su tropa y las armas y caballos desconocidos para los mexicanos, además, los soldados tlaxcaltecas y Malinche. Los oponentes son los cholultecas y los guerreros aztecas.

El dador en el caso de Cortés es su talento: tanto para la intriga y la simulación como para orientarse en la turbia política indígena, en las guerras internas de los pueblos mexicanos. Los tlaxcaltecas son los enemigos de los cholultecas, éstos últimos no están dispuestos a redimir de la adoración de sus dioses pero sí a obedecer al monarca español.

La figura de Cortés se nos revela mediante los sobrenombres que le ponen los demás actores y el Narrador. El conquistador de México se identifica como “teúl” por parte de los caciques de Cholula, los aztecas le ponen el apodo “Señor Malinche” –el doble de Malinche–, el Narrador le nombra extremeño, “extremeño de quijadas duras” o usa el nombre propio.

En las relaciones actanciales la figura de Moctezuma cumple el papel del oponente. Su función es detener al capitán español e impedir su llegada a la capital azteca. Sus ayudantes son los cholultecas y sus soldados. Envía a veinte mil guerreros suyos a Cholula para enfrentarse con las tropas de Hernán Cortés. Tampoco desconoce el método de la intriga, tiene propósitos ocultos. Sin embargo, el simulacro de Moctezuma se convierte en un arma de doble filo: después de enterarse de los verdaderos propósitos de los cholultecas y del emperador azteca Cortés mismo decide fingir abandonar la ciudad.

En la novela el emperador azteca fracasa en su competencia y no puede llevar a cabo su empresa. El conflicto de Cortés y Moctezuma aparentemente es de carácter corporal –

¹⁰³ Boschi... p. 144.

¹⁰⁴ Fuentes: *Valiente*... p. 89.

la guerra, la batalla implica este tipo de confrontación— pero realmente es de naturaleza mental, religiosa.

El simulacro, dentro del cual aparece el doble, pone de relieve el valor de la verdad. La verdad —dice M. Bal— existe en la coincidencia de la existencia y la apariencia, de la identidad y las cualidades del actor por un lado, y la impresión que causa, lo que afirma, por el otro.¹⁰⁵ Es bien conocido de las crónicas, y el mismo Fuentes hace referencia a la de Bernal Díaz del Castillo, a la de Bernardino de Sahagún en su libro *Valiente mundo*, aplicando que el antiguo dios, Quetzalcoatl promete regresar en el año de 1519, el mismo año cuando el conquistador español llega a la tierra mexicana. Moctezuma ve en la figura de Cortés a un profeta armado y desea poner a prueba al capitán. Envía un doble de su propia persona quien trata de persuadir a Cortés que regrese a su tierra. En cambio del regreso le promete oro. Cortés revela el simulacro y engaña al doble. El incidente convence al emperador de que Cortés es, en verdad, un dios: lo ve todo, descubre el engaño. El soberano azteca impone a Cortés la máscara del dios Quetzalcoatl.¹⁰⁶ Cortés le rechaza e impone a México la máscara de Cristo.¹⁰⁷ Su discurso en Cholula alude principalmente a la religión de los indígenas: “No adoren ídolos. Abandonen los sacrificios. No coman carne de sus semejantes.”¹⁰⁸ Sobre las ruinas de Cholula se levantarán cuatrocientas iglesias.

Moctezuma acepta el cumplimiento de la profecía sagrada. En este contexto se explica la frase de un interlocutor no identificable al final de la batalla: “Son adivinos. Los teúles adivinan las traiciones y se vengan. No hay poder contra ellos.”¹⁰⁹

La imagen del profeta armado sigue viviendo en la historia mexicana y en el siglo XIX toma cuerpo en las figuras de Hidalgo y de Benito Juárez. Sus estatuas se encuentran en la plaza de Cholula: “hidalgo en bronce con el estandarte de la Guadalupe en la mano y ese leterrito y Juárez en baño de oro con esa cara solemne. Fue pastor, vidente y redentor.”¹¹⁰

Malinche, la mujer indígena, tiene una función clave en toda la conquista mexicana: ella llega a ser el símbolo de la traición del pueblo mexicano, de la chingada. En la novela de Fuentes tiene trenzas negras y mirada irónica. Rechaza la propuesta de la vieja desdentada que le ofrece el escape y sigue siendo fiel a Cortés. “Revela lo que sabe” —se lee en el texto, sin usar la palabra traición.¹¹¹

El plano del presente

En este plano las relaciones actanciales se basan en un complicado sistema de dobles. Los miembros de las dos parejas son intercambiables como lo indican sus nombres: Javier/Franz y Elizabeth/Isabel. Todos los demás actores también funcionan como doble de

¹⁰⁵ M. Bal... p. 43.

¹⁰⁶ Fuentes: *Valiente...* pp. 84–87.

¹⁰⁷ Fuentes: *Tiempo...* p. 22.

¹⁰⁸ *Cambio...* p. 13.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 15.

un determinado aspecto de una u otra persona. En el siguiente apartado examinaré a los cuatro personajes centrales, a la figura del hombre enano, Herr Urs, y a los seis monjes. Los otros actores se comentan solamente a nivel de sus funciones actanciales.

Javier

Javier Ortega es un escritor fracasado de 48 años. Su vida se basa en una serie de repeticiones. Tanto en la literatura como en su vida íntima persigue un ideal. Su vida es un constante autoconocimiento, una peregrinación hacia sus raíces, sin embargo, el poder de la rutina le impide la posibilidad de una vida auténtica. La relación sujeto/objeto queda, por lo tanto, marcada por la función de la búsqueda de identidad.

Su primer libro titulado "El sueño", contiene versos y se publica en 1937. La obra es "... un diálogo entre la voluntad y la razón en el que ésta triunfaba porque no entendía lo que sucedía en su alrededor y un mundo que no se entiende tiene que ser ordenado por la razón".¹¹² Tiende hacia la poesía de lo cotidiano. Su falsa certidumbre en el poder de la razón se convierte más tarde en ilusiones perdidas. Javier trata de defenderse con la idea de que la realidad polivalente y ambigua no es expresable a través de las formas frías y artificiales de la literatura, sin embargo, la acostumbrada rutina de lo cotidiano no hace posible que encuentre su verdadera voz. El actual oficio de Javier –trabaja como funcionario de la ONU– es la burla de su mutilada carrera literaria: no escribe novelas, cuentos o poemas sino informes para una comisión económica de las Naciones Unidas.

La autenticidad del escritor mexicano toma cuerpo en la figura de Vasco Montero quien en este sentido cumple la función del doble en la novela. Son rivales literarios, pero Vasco –frente a Javier– justifica también con sus actos la veracidad de su rebelión. El mismo Javier reconoce su derrota frente a Vasco, cuando éste regresa de la guerra civil española. El tema de su único cuento, escrito más tarde, también procede de Montero y no de su propia experiencia: es un tema robado, una "limosna de Vasco Montero" para él.¹¹³

La falta de la voz auténtica de Javier se subraya también a través de las constantes citaciones "de los clásicos".

En la niñez de Javier es determinante la disimulación de sus padres. El niño comprende muy pronto "... que los rostros y las manos, los cuerpos y sus gestos ... nada tenían que ver con las palabras que decían durante las comidas."¹¹⁴ La madre, Ofelia, ante todo quiere disfrazar la pobreza de la familia. La búsqueda de identidad también procede de su infancia. Él le reprocha a su madre que sus padres jamás le han dicho quien es en realidad. En este sentido sus padres cumplen la relación del oponente. La paradoja de su personalidad consiste en rebelarse como joven, no querer seguir la vida rutinaria, disimulada de sus padres, pero, en realidad va a repetirla. Su hipocondría expresa claramente la falsedad de su vida. Al regresar de los Estados Unidos a su país natal, su comportamiento se asemeja poco a poco al de los demás mexicanos. Al mismo tiempo, el encuentro con su mexicanidad, con su identidad, significa aceptar el disfrazamiento del verdadero rostro,

¹¹² Ibid., p. 204.

¹¹³ Ibid., p. 335.

¹¹⁴ Ibid., p. 68.

revistiendo, de este modo, uno de los rasgos distintivos del país. Javier se convierte en la pura representación de todos los mexicanos con su “detestable” cortesía, con su constante retórica para justificarse. Huele a cosas pasadas, a repeticiones agrias –es la opinión de Isabel sobre Javier.¹¹⁵

La escena del bar, donde Javier provoca a los mariachis, se pelea con ellos y, por fin queda vencido, es muy significativo en este sentido. “Como ellos, sólo aullaba como un animal del monte” – valora él su comportamiento de aquella noche.¹¹⁶ “Ligeia, hemos vuelto al hogar, acéptalo”¹¹⁷ – repite él varias veces a su mujer, indicando el fin de su “camino de peregrinación”: comprende que su destino es idéntico a los demás de su pueblo. Es uno de ellos, trata de ser otro pero regresa a sus raíces mexicanos.

Una vez, al pasear por las calles de la capital mexicana se pierde, –es uno de los actos repetidos de su niñez–, se siente de mal en peor, al fin tiene ya pesadillas: se encuentra en un consultorio médico donde le hacen una radiografía, un examen completo que le provoca náuseas. El sentido de la escena es doble: Javier tiene miedo a las consecuencias de este examen y a la posibilidad de una enfermedad –“los rayos equis pueden producir cáncer”¹¹⁸–, o sea, en el sentido abstracto, a enfrentarse con su verdadero rostro, con su mediocridad. La radiografía puede referirse al examen de toda su vida hasta aquel entonces. Él mismo reconoce que su colitis crónica no se curará nunca porque es un reflejo de su carácter.¹¹⁹

En su vida íntima Javier también trata de evitar lo rutinario pero no alcanza su meta. Él no quiere ver en Elizabeth a una mujer de carne y hueso, prefiere seguirla como a una imagen “lejana y convocable a toda hora... circumspecta y total.”¹²⁰ Javier considera que solamente así se siente libre o puede mantener su libertad. Su mujer dos veces cumple la función del dador en este sentido: “... dos veces fuiste mi estela ática” –confiesa Javier y se refiere al encuentro con Elizabeth en la fiesta y en la galería Tate.¹²¹ El hombre busca en ella una fuente, una musa, una inspiración para su literatura. Sin embargo, el amor exigente de la mujer –como lo considera Javier– la convierte más bien en una oponente.

Al final de la novela Javier se rebela doblemente contra las repeticiones. Mata a Isabel porque no quiere repetir su vida con Elizabeth, no quiere que la joven se convierta en Elizabeth: “... Isabel no será Ligeia... Isabel será un amor fugaz...”¹²²

Además, el Narrador cita un fragmento de “La caja de Pandora” de Javier –otra inversión dentro de la obra: esta vez no es Javier quien cita a los otros, sino el Narrador lo cita a él– donde el escritor compara la naturaleza con el ser humano. “La naturaleza muere pero sus nombres son idénticos.... Los hombres no. Mueren con su nombre. No quieren ser repetibles. No lo son. Pagan caro su singularidad.”¹²³

¹¹⁵ Ibid., p. 194.

¹¹⁶ Ibid., p. 115.

¹¹⁷ Ibid., p. 116.

¹¹⁸ Ibid., p. 51.

¹¹⁹ Ibid., p. 227.

¹²⁰ Ibid., p. 254.

¹²¹ Ibid., p. 315.

¹²² Ibid., p. 373.

¹²³ Ibid., p. 428.

Elizabeth

Elizabeth Jonas es una mujer norteamericana de 42 años. Su vida entera parece ser una constante invención. En vez de enfrentarse con su propia identidad imagina varias otras, basándose principalmente en películas de los años treinta o cuarenta. “Es una falsa judía rubia” –dice sobre ella el Narrador.¹²⁴

Elizabeth sufre varias metamorfosis en la novela, lo que se refleja en la gran variedad de sobrenombres que le ponen los demás personajes. Javier la llama Ligeia o Medea, ambos nombres son connotativos: Ligeia es una alusión a uno de los cuentos de Edgar Allen Poe con el mismo título. La protagonista del cuento de Poe es una mujer hermosa y extraña que se posesiona de Lady Rowena –la esposa del narrador del relato– haciéndola su doble.¹²⁵

Gloria Durán llama la atención sobre otra posible interpretación, mencionando que Ligeia, además, es el nombre de una de las sirenas –seres de mitad ave y mitad mujer– que intentan llevar a Ulises a la ruina.¹²⁶ Una escena inventada por Elizabeth en la playa de Falaraki evoca precisamente esta imagen. Ella acaba de salir del mar con un pulpo enrollado en sus brazos, con un gato en su cabeza y avanza hacia Javier.

El otro sobrenombre es una referencia a la figura femenina de la tragedia griega de Eurípides.

Para su padre ella es Lizzie, para su madre Beth o Betele, para Franz Lisbeth –forma alemana del nombre Elizabeth. El Narrador la identifica como dragona. En la mitología el dragón no es otra cosa que una serpiente en vuelo con varias cabezas, o sea, expresa los diferentes rostros de Elizabeth. Ella se parece a los guijarros que recoge en las playas de Falaraki: cambian de color varias veces y solamente en el mar enseñan su verdadero rostro. Javier Ortega en su ensayo dedica atención distinguida a los guijarros de Elizabeth: dice que ella juega a mentir a través de sus rostros como juega a imaginar piedras preciosas en los guijarros.¹²⁷

A veces Elizabeth confiesa que en los sueños de su niñez veía a un hombre con mil rostros superpuestos. Los constantes desplazamientos de su identidad sugieren la existencia de un “no ser al que quisiéramos jugar”.¹²⁸

Su vida está llena de repeticiones de cosas insignificantes: hace lo mismo en México que en Buenos Aires. Va al cine, hace las compras, pasea por las calles de la ciudad, lee libros.

Ella también persigue un ideal, el de rejuvenecerse. En el hotel de Cholula le pide a Franz que le hable sobre amores jóvenes. Ella misma confiesa su constante preocupación por mantenerse esbelta, jovencita, verse igual que hace veinte años.¹²⁹ Quiere ver la imagen reencarnada de su pasado. Inventa un viaje común con su marido a Falaraki, a la isla de Rodas “para poder empezar de vuelta, para renacer.”¹³⁰ El deseo se cumple en el plano

¹²⁴ Ibid., p. 276.

¹²⁵ Mattei... p. 348.

¹²⁶ Durán... p. 127.

¹²⁷ Ortega: *La contemplación...* p. 155.

¹²⁸ *Cambio...* p. 57.

¹²⁹ Ibid., p. 240.

¹³⁰ Ibid., p. 85.

irreal de la novela, cuando ella y Javier se encuentran en Rodas, Elizabeth tiene 18 años y el hombre 20.

En su función actancial el destino de Elizabeth entonces es triple. Quiere rejuvenecerse, revivir los momentos de la pasión con su marido y recuperar su relación matrimonial. Los tres objetivos sugieren el regreso al pasado, el prefijo *re* indica volver a hacer algo. En este sentido, el tiempo negativo podría funcionar en los tres casos como dador. Isabel cumple la función de oponente en cuanto a la recuperación matrimonial. La relación actancial de Javier es ambigua. En el revivir la pasión por parte de Elizabeth, su marido puede ser el dador y oponente al mismo tiempo. Cuando el matrimonio hace el amor en el hotel de Cholula vuelve el sentimiento de la pasión que para Elizabeth significa la unión y la posesión: "... él tu mujer y tú su hombre en la totalidad de los deseos arrancados y siempre pendientes del árbol único."¹³¹ Al mismo tiempo, según Javier ellos no tienen derecho a repetir lo que hacían a los veinticinco años.¹³² De todos modos, la relación del hombre con Isabel impide la realización de los deseos de Elizabeth. Rejuvenecerse es una meta irreal y por eso puede cumplirse solamente en el plano irreal de la novela.

Elizabeth odia tanto el país como a sus habitantes. "Todas las miradas mexicanas son estas tres cosas. Matan, desnudan y consagran..." —comenta ella a Javier en el hotel.¹³³ Su deseo de marcharse de México es un motivo recurrente y relevante en cuanto a su relación con Franz. Al final de la novela la alusión a su posible origen mexicano refuerza aún más el carácter inventado de su vida.

Según Julio Ortega Elizabeth es la figura central de la narración ya que ella determina a Javier, inventa a Isabel, convoca a Franz y abre una ventana al Narrador.¹³⁴

Gloria Durán examina a Elizabeth en relación con su posible brujería. A propósito de las invenciones de la mujer menciona que el lector no siempre puede estar seguro de quién es ella en realidad ya que tiene poderes oscuros y ocultos. Los nombres que Javier le da a su esposa —bruja, tigresa, Medea— también sugieren magia o maldad.¹³⁵

La relación del matrimonio – Los dobles familiares

La niñez del matrimonio —Elizabeth y Javier— es muy similar, con muchas relaciones dobles. Tanto Elizabeth como Javier crecen en un círculo cerrado que les separa de la vida real. Ambos tienen una relación íntima con su padre, que se rompe cuando Gerson y Raúl, respectivamente, abandonan a sus familias. Para Javier "Raúl es la música del domingo",¹³⁶ los dos van al bosque, a remar o simplemente pasean por la ciudad. Para el niño estos domingos con su padre son diferentes, son días de alegría.

Las salidas de Elizabeth con su padre también son algo diferentes, significan la "aventura", los momentos felices de sus años juveniles. En compañía de Gerson ella y Jake siempre ríen.

¹³¹ Ibid., p. 318.

¹³² Ibid., p. 324.

¹³³ Ibid., p. 200.

¹³⁴ Ortega: *La contemplación...* p. 154.

¹³⁵ sobre el tema véase más detalladamente: G. Durán.... pp. 125–127.

¹³⁶ *Cambio...* p. 118.

Ni Elizabeth, ni Javier perdonan la “traición” de sus padres. En el momento más decisivo de sus vidas respectivas –cuando dejan la casa familiar– tienen una última posibilidad de reencontrarse, pero ambos la niegan.

En camino hacia la estación, para comprarse el boleto de tren que lo llevará a Nueva York, Javier cree reconocer a su padre en un pobre hombre sentado sobre una banca con “la misma maleta de cartón de los antiguos viajes en tren.”¹³⁷ Javier se para por un momento, pero después sigue su camino sin acercarse al hombre viejo.

Elizabeth se encuentra con su padre por última vez en la estación de Pennsylvania. Ella niega regresar a la casa, tampoco acepta la invitación de su padre para cenar juntos. “Tú no me necesitas. Ahora eres libre como querías” – le dice a Gerson.¹³⁸ Sin embargo, Elizabeth sigue el destino de su padre: llega a ser renegada también –como él– al casarse con un hombre católico.

Las dos madres –Rebecca y Ofélia– también parecen ser dobles en muchos aspectos. Las dos son devoradoras y ortodoxas: Rebecca está aferrada a los principios de su religión, a las leyes kosher, Ofélia a los principios del pasado, a las buenas modalidades. Al tratar educar a sus hijos dentro de sus mundos cerrados, protegidos, según sus normas rigurosas, disfrazan ante ellos el mundo real –lleno de contradicciones y ambivalencias–. Javier no sigue a su madre cuando ésta sale de casa porque “... desde niño había aprendido que siguiéndola se perdería, desconocería la ciudad y siempre debería limitarse a las calles conocidas y obligadas, las de los deberes marcados y aceptados sin discusión.”¹³⁹

El resultado de esta educación es la rebelión por parte de sus hijos: tanto Elizabeth como Javier dejan la casa familiar, rompen todo tipo de contacto con el hogar familiar, y siguen de este modo el ejemplo de sus padres.

También parecen ser dobles los dos padres. Ambos son comerciantes, Raúl vende enchufes, Gerson tiene un puesto callejero y vende navajas. Ni el uno ni el otro son capaces de mantener a su familia. Los constantes reproches por parte de sus mujeres los llevan a abandonar a su familia.

La relación de Javier y Elizabeth se parece a una caja de Pandora evocada por el título de la novela de Javier jamás publicada. Si alguien abre la caja y revela su contenido, sus tesoros se convierten en cenizas. Lo mismo sucede con el secreto amoroso. El amor que puede ser conocido desde fuera ya no lo es. Javier considera que a través del conocimiento el amor se pierde. Al mismo tiempo, es la vida rutinaria, la costumbre lo que determina su convivencia con Elizabeth, y por eso no quiere romper con ella.

Los motivos del amor de Javier y Elizabeth son los mismos, en este sentido ambos cumplen la función del dador/receptor para el otro. Javier ama a Elizabeth para no repetir nada del pasado. Ve en ella el poder de la voluntad que falta de él para romper con su familia. Del mismo modo, Elizabeth ama a Javier para poder salir de su propio círculo familiar.

Elizabeth trata de corresponder a la ilusión de la mujer como categoría abstracta y eterna, y se comporta como si no fuera un ser de carne y hueso sino un ideal, un fantasma de la imaginación de Javier. Deja todo por su marido: “... sólo te tengo a ti. No tengo hogar. No tengo tierra. No tengo padres ni hermano.”¹⁴⁰

¹³⁷ Ibid., p. 270.

¹³⁸ Ibid., p. 286.

¹³⁹ Ibid., p. 118.

¹⁴⁰ Ibid., p. 242.

Elizabeth y Javier en su relación son dobles mútuos. La mujer es la representación de Javier, habla y piensa en su nombre. Al mismo tiempo, ella misma crea la imagen de Javier en sus sueños, e inventa varios episodios de su vida conyugal. Su actor preferido es John Garfield porque se parece tanto a su esposo: una “contradicción viva, el héroe-villano, el santo-asesino, el artista-vulgar.”¹⁴¹ Crea la ilusión de que los primeros poemas de Javier hayan sido escritos para ella antes de conocerse. Javier le roba la identidad a Elizabeth en su afán de perseguir a una mujer ideal, mientras Elizabeth despoja a Javier de los años de creación con su pasión devoradora, con su amor exigente. Javier crea el doble de Elizabeth en la figura de Miriam en Buenos Aires. Es su propiedad, “su secreto más íntimo”¹⁴² porque puede ofrecerle “la novedad” de lo desconocido. Él piensa que “... sólo se ama lo desconocido, lo que aún no se posee.”¹⁴³

La pareja no tiene hijos. En cuanto al aborto, ambos acusan al otro. Javier se refiere al miedo de Elizabeth por engordarse, la mujer a la preocupación del hombre en cuanto a su creación artística. Las acusaciones son un autoengaño por ambas partes. El intento de Elizabeth de rejuvenecerse significa un regreso en el tiempo que contradice a la idea de tener a un descendiente. Javier no ama a una mujer de carne y hueso sino a un ideal, a un “fantasma” de su imaginación.

Un motivo muy importante en la vida de la pareja parece ser la dualidad del amor y del odio. El amor se identifica muchas veces con el odio. Javier quiere dejar a Elizabeth —no es capaz de perdonarle el incidente de haber abierto su carta— pero al fin comprende que su convivencia con Elizabeth, “... el infierno con Ligeia”¹⁴⁴, es su costumbre y veneno, y no puede vivir sin ellos. En su amante, Isabel, también ve a la figura de su esposa, cuando hace el amor con la joven en el hotel, inconscientemente la llama Elizabeth.

Isabel y sus relaciones

Isabel es una joven estudiante mexicana, representante de la nueva generación. Procede de una familia adinerada, sus padres son representantes de aquella generación pos-revolucionaria que gana poder y riqueza por medio de enredos, intriga y sobornos. Ella recibe una educación religiosa debido al intento de tener que lavar los pecados de sus padres. Está consciente de la hipocresía de su familia por eso la deja. Isabel no tiene pasado, pero esto no le interesa mucho. Actúa en nombre del futuro, no tiene nada que ver con la evocación del pasado. “No quiero saber de eso... Yo no tengo nada que ver con esas cosas”¹⁴⁵ —le grita a Javier a propósito de lo sucedido en Xochicalco.

Isabel es el doble joven de Elizabeth, su reencarnación. El Narrador la llama como “novillera”, con lo que también sugiere el hecho de ser su aprendiz. Ella es la amante de Javier, o sea, la rival de Elizabeth. En el hotel de Cholula ella lee sin permiso los apuntes de Javier que éste ha escrito en un cuaderno. Su acto se parece mucho al incidente de la carta de Elizabeth, hace algo a que no tiene derecho. Penetra en el mundo interior del

¹⁴¹ Ibid., p. 185.

¹⁴² Ibid., p. 152.

¹⁴³ Ibid., p. 331.

¹⁴⁴ Ibid., p. 372.

¹⁴⁵ Ibid., p. 182.

hombre, lo que Javier considera como “zona sagrada”. Tampoco falta la dualidad de su personalidad: según Javier ella tiene dos caras, una de ángel y otra de diablo. Después de la posible muerte de Elizabeth, Isabel piensa ser el centro de la vida de Javier, su fuerza y armonía “... ser todo lo que necesita para él pero fuera de él mismo.”¹⁴⁶

Isabel es al mismo tiempo, la amante de Franz, sin embargo, nada se sabe de su relación. En el hotel de Cholula Franz empieza a evocar sus recuerdos a Elizabeth, después sigue y termina su relato dirigiéndose a Isabel. Este cambio de interlocutores otra vez sugiere la relación de “alter ego” de las dos mujeres.

Isabel es la única figura de la novela que conoce a todos los personajes, ya que ella es quien le presenta al Narrador a los Monjes. Isabel parece ser “la compinche” del Narrador, participa en su juego. Ella descompone el coche de Franz en Cholula, y en la pirámide no adivina de quién es aquella voz que permanentemente llama a Franz.

Gloria Durán también destaca que Isabel es el instrumento en la organización de la escena final en la Pirámide. Ella es catalizador, efectúa cambios en las vidas de los demás sin quedar implicada.¹⁴⁷

Franz y sus relaciones

Franz Jellinek es un arquitecto alemán que llega a México después de la Segunda Guerra Mundial. De los cuatro personajes solamente él tiene un pasado efectivo. Como joven arquitecto pretende crear algo nuevo que no esté esclavizado a los modelos viejos. Su ideal juvenil es la renovación arquitectónica en nombre del principio utilitario que después no se cumple. Cuando llega a ser colaborador nazi construye edificios que se identifican con la violencia y la muerte: crematorio, ghetto, campo de concentración.

Los recuerdos de los años de la guerra acompañan su vida en México. Antes rechazaba los viejos principios arquitectónicos, ahora quiere librarse de su pasado a través de la justificación constante de su comportamiento anterior: “... porque él era un oficial, un arquitecto adscrito al ejército, que no había culpa en servir al ejército, el ejército era anterior a todo...”¹⁴⁸ Él es uno de los hombres- masa: acepta la vida como la encuentra, irracional, ignorante, sin rebelión:

“¿Quién era yo para intervenir? Yo, un arquitecto adscrito al campo, un pequeño funcionario, un sudete, quizás un hombre sin convicciones firmes.... iba a pedir que no mandaran a Hanna Werner en un transporte a Auschwitz?”¹⁴⁹

Franz está al servicio del Tercer Reich pero falta su convicción firme hacia la ideología fascista. Es indiferente y, al juzgar su propio comportamiento, dude a las circunstancias históricas, a la insignificancia de su trabajo. Sin embargo, su autojustificación, la búsqueda de excusas parecen ser falsas: cuando tiene que elegir, elige ser colaborador. Franz, como Javier, también tiene un oponente en la novela. Su amigo y compañero universitario, Ulrich elige el otro camino y se opone al nazismo. “Yo estaba en su lugar. Yo era el testigo de lo que él se negó a aceptar” –dice Franz sobre él al evocar los sucesos en el ghetto de Terezín.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Ibid., p. 370.

¹⁴⁷ Ibid., p. 132.

¹⁴⁸ Ibid., p. 295.

¹⁴⁹ Ibid., p. 410.

¹⁵⁰ Ibid., p. 345.

Al llegar a México Franz cambia de nombre –como lo hace el padre de Elizabeth– y empieza una vida nueva. La indiferencia por su trabajo actual demuestra la pérdida de sus ilusiones juveniles. Es uno de los rasgos comunes que convierten a Javier y a Franz en dobles. Tienen la misma edad, los dos empiezan una carrera artística –escritor y arquitecto– y terminan como empleados –funcionario de la ONU, vendedor de coches– o sea, fracasan en sus intenciones. Ambos buscan las causas del fracaso en las circunstancias externas y se justifican constantemente. Javier encuentra una conexión estrecha entre la literatura y la arquitectura: “.... estaría en la arquitectura, donde la forma, inmediatamente, es el contenido, sin necesidad de ornamento o comentario, igual que la tragedia es literatura arquitectónica: es su apariencia.”¹⁵¹ Tanto Javier como Franz tienen un oponente en la novela. También es común en ellos el motivo del regreso, el afán de volver a su país. El reencuentro con las raíces, con sus propias identidades –de ser alemán o de ser mexicano– sucede en un bar o restaurante. Javier, al provocar a los mariachis, se enfrenta con su mexicanidad en un bar. Durante el viaje Franz invita a sus compañeros a un restaurante alemán donde sobre las paredes “... descansaban platos de porcelana pintados con paisajes alemanes, suizos y austríacos Lorelei, Matterhorn, Salzburgo, eso.”¹⁵² La comida, la cerveza, la música le hacen recordar a Franz su origen.

La música de los mariachis se identifica con México en el caso de Javier, la canción de *La ópera de tres centavos* que Franz canta se identifica con Alemania para él.

En la pirámide de Cholula los dos hombres se abrazan: Franz abraza a Javier para luchar, Javier abraza a Franz para acercarse a él y en el abrazo “... la tensión entre la fuerza y la debilidad se disolvió.”¹⁵³ El abrazo de violencia se convierte en renuncia. En este sentido Javier es el contrario pasivo de Franz. La fuerza, la violencia de Franz se refleja en la escena del toro, cuando en un momento del viaje lidia con un toro para poder pasar por un vado.

Franz, como Isabel, tiene dos caras, una cruel y otra tierna. Cuando se conocen con Elizabeth en una exposición de pinturas, los dos están contemplando un dibujo de Cuevas sobre el marqués de Sade que reúne “... al criminal y al santo, al asceta erótico, al asesino creador, al libertador tiránico.”¹⁵⁴ Al comentar el cuadro, Franz dice que el hombre cumpla solamente con su opuesto. En su caso la comunión es la memoria, y el opuesto es el pasado. Elizabeth y Franz representan las consecuencias sin mencionar los actos. En el caso de la mujer la muerte de su hermano, Jake y en el caso del hombre la de Hanna, son actos en los que ambos se sienten culpables. La evocación simultánea de los cementerios judíos de Praga y de Nueva York sugieren esta idea. Tanto Jake como Hanna mueren jóvenes, sus figuras se eternizan a través del recuerdo: Elizabeth y Franz pueden ver mutuamente la figura del hermano y de la amante en el otro.

El objetivo de Franz es regresar a su ciudad amada, a Praga. Las circunstancias históricas y su actuación anterior hacen imposible alcanzar su meta. Elizabeth también quiere salir del país. Los dos son extranjeros en México: otro rasgo común que les une.

Isabel es el contrapunto de Franz, su doble en su negación. Franz vive totalmente de los recuerdos, frente a Isabel, quien rechaza categóricamente el pasado.

¹⁵¹ Ibid., p. 55.

¹⁵² Ibid., p.226.

¹⁵³ Ibid., p. 368.

¹⁵⁴ Ibid., p. 209.

En todos los desenlaces de la novela Franz muere. Él debe ser sacrificado en nombre de lo nuevo y con su sacrificio redime a los demás. Él mismo dice a Isabel que alguien tiene que renunciar a algo para que el otro pueda vivir. El Narrador también le hace decir a Elizabeth que otra piel se pudre a cambio de la que ella había salvado.¹⁵⁵ En este sentido la figura de Franz se identifica con Cristo en la obra: los dos se sacrifican por los demás.¹⁵⁶

A propósito de la figura de Franz Julio Ortega subraya que su muerte es doble: implica parabólicamente la muerte de Javier y también la muerte de su propia representación heroica y fatal. Los jóvenes beatniks son el otro tiempo liquidando el tiempo de Franz.¹⁵⁷

Las relaciones de los cuatro personajes

Hay varios motivos que hacen posible la agrupación de estos cuatro personajes de diferentes maneras, o sea, ellos constantemente se convierten en dobles. La muerte violenta es uno de estos motivos: con el aborto Elizabeth mata a su feto, Franz participa en la matanza de los judíos y de esta manera –indirectamente– en la de su amor, Hanna, Javier mata a Isabel en uno de los desenlaces posibles de la novela. La figura de las mujeres jóvenes –la de Hanna y la de Isabel– se eterniza por la muerte temprana. Isabel por ejemplo queda “... un recuerdo tibio y dulce” para Javier.¹⁵⁸

La rebeldía juvenil de Javier, de Elizabeth y de Isabel en los tres casos conduce al abandono del hogar familiar: ellos deciden no seguir la vida de sus padres.

Javier e Isabel son mexicanos, Franz y Elizabeth extranjeros. En uno de los posibles finales de la novela los extranjeros mueren, quedan encerrados detrás del derrumbamiento en la pirámide. Isabel y Javier están conscientes de su pertenencia común, se identifican con su ser mexicano, y lo expresan muy claramente en un diálogo en el hotel de Cholula cuando mencionan a “Nuestra madrecita de Guadalupe”, “nuestros antojitos” o “nuestros Niños Héroes”.¹⁵⁹

Javier, Franz y Elizabeth pertenecen a la misma generación, a la de los años treinta. Sus ideales se basan en tener todo muy seguro, limpio, ortodoxo. Se sienten traicionados por los hechos históricos: el pacto de Molotov–Ribbentrop destruye las ilusiones juveniles. Sin embargo, la falta de la verdadera fe les impide luchar por sus ideales anteriores. Por eso los tres están atados al pasado y constantemente persiguen algo perdido, jamás recuperable. “La mediocridad, la ausencia de imaginación vital, el desgaste de valores

¹⁵⁵ Ibid., p. 347. y 439.

¹⁵⁶ Sin embargo, no todos los críticos están de acuerdo con esta idea. Según Fernando Salcedo la comparación no es convincente en la novela y las repetidas alusiones a este paralelo tienen una base débil: Salcedo... p. 73.

¹⁵⁷ Ortega: *La contemplación*... p. 163.

¹⁵⁸ *Cambio*... p. 373.

¹⁵⁹ Ibid., p. 178. Las tres cosas se identifican con México. El mito de La Virgen de Guadalupe procede de la figura de Malinche, se trata de una mujer indígena, de ambigua mujer diosa “... en cuya piedad hay un toque ligeramente incestuoso.” (Fuentes: *Tiempo*... p. 63.)

Los antojitos son las comidas típicas mexicanas que se comen por antojo.

Los Niños Héroes son una alusión a los que eran inmolados a los dioses aztecas por haber nacido ellos bajo un buen signo.

inoperantes, la soledad, la muerte de la pasión y del amor, aparecen más claramente en la clase media: se sabe, se sueña, pero se carece de los medios para materializar lo que se conoce y desea” – opina Fuentes sobre esta generación.¹⁶⁰

El happening

Los Monjes

Los seis monjes son actores de una parodia trágica. Estos personajes secundarios cumplen una importante función ritual en el desenlace trágico de los acontecimientos.¹⁶¹

Cinco de ellos tienen sobrenombre: el Negro, la Negra, el Barbudo, el Rosa la Correo-sa, el Güero, la Pálida. El sexto se identifica como Jakob Werner, el hijo ilegítimo de Hanna nacido en el campo de concentración. La procedencia de los monjes no queda bien clara: es de suponer que sean norteamericanos y alemanes.

Cuando van a casa del Narrador para empezar el happening, con la excepción de Jakob, no se presentan por sus nombres: son identificables por sus características externas y por los papeles que van a desempeñar. De ahí la constante preocupación por las indumentarias de estos jóvenes beatniks. Además, son reconocibles por la música de los Beatles.

Cada uno de ellos se compone de tres elementos: el vestido, el sobrenombre y el papel que desempeñará más adelante.¹⁶² El Negro con traje de charro es el hermano Tomás y representará la defensa en el proceso. La Negra, con un vestido de color negro, es la Morgana, y cumplirá el papel del juez. El Rosa, con mallas de saltimbanqui, es la Correo-sa, y desempeñará el papel de Javier. El Barbudo, el chófer del viejo Lincoln de los monjes, tiene dos sobrenombres más: él es el Güero o el Boston Boy. El güero como rubio, encarnará la figura de Franz, el alemán rubio. El Barbudo puede ser una referencia a Cristo. En el happening Franz y Cristo se convierten en dobles: Franz se presenta también como redentor. En un momento determinado El Barbudo les enseña a los demás una tarjeta de reclutamiento con su nombre propio: se llama John Jacob Richardson. La Pálida, con sombrero de alas anchas y con rostro escondido detrás de las gafas oscuras, llega a ser Elizabeth. En la casa del Narrador se identifica como Jeanne. Jakob Werner, con el saco de tweed y los pantalones de franela, se convertirá en el Fiscal. Él parece ser el director del espectáculo.

Los jóvenes son representantes del movimiento de los hippies de los años sesenta. La indumentaria, la música de los Beatles, los ritos e improvisaciones mientras bailan, el incendio de la tarjeta de reclutamiento expresan claramente esta ideología. El acto de la Pálida en la gasolinera –regar a sus compañeros con gasolina– se refiere a las luchas callejeras de los jóvenes universitarios de los años sesenta. “Fate l’amore non la guerra” –dice el lema que el Negro pega en el vidrio del coche y propone la negación de la violencia. No obstante, los monjes condenan a muerte a Franz y lo matan: acaban cayendo en los mismos crímenes y errores que intentaron erradicar.¹⁶³

¹⁶⁰ Fuentes: *Tiempo...* p. 80.

¹⁶¹ véase más detalladamente el artículo ya mencionado de Salcedo sobre este papel: *Los Monjes...* p. 69.

¹⁶² *Ibid.*, p. 69–71.

¹⁶³ Ordiz Vázquez: *El mito...* p. 126.

Los Monjes actúan en nombre del futuro ya que el ciclo anterior ha terminado y lo viejo tiene que morir. Sus ritos ceremoniales evocan a los de los sacerdotes aztecas y los sacrificios humanos: las danzas rituales, el consumo de drogas, las letanías, las alucinaciones. La navaja ensangrentada que Jakob saca del portafolio equivale al bisturí de los sacerdotes que usan para sacar el corazón del sacrificado.

Mediante la representación de las relaciones entre Javier, Elizabeth y Franz, el espectáculo de los monjes simboliza las relaciones humanas en general, o, como menciona Gloria Durán en su ensayo, los hippies son meros símbolos que representan mitos.¹⁶⁴

En el happening, además, se confrontan varias ideologías. En este sentido los monjes tienen por lo menos dos papeles: no sólo personifican a una figura concreta, sino encarnan ciertas categorías filosóficas. El uso de la mayúscula en el trato de los problemas como la libertad, el amor, el mal, el loco, el arte indican el carácter abstracto de estos conceptos.

La Defensa, representada por el Negro —o sea, el que defiende al acusado, Franz interpretado por el Barbudo en el proceso— pone de relieve los cimientos filosóficos de la ideología nazi. Él habla de la destrucción de un mundo en el que los artistas son solamente tolerables pero se consideran inútiles.¹⁶⁵ Empieza a cantar un romancero que simboliza la lucha de los héroes antiguos frente a la mediocridad moderna. En este sentido Goebbels —el ministro de propaganda del Tercer Reich— se identifica con Sigfrido, el héroe medieval del Nibelungenlied. Según la Defensa, la verdadera libertad consiste en aceptar todas las posibilidades del hombre, entre ellas, las más terribles. Los nazis que actúan para el Mal precisamente por eso son liberadores. “Alguien tiene que ser Loco y Enfermo en un Mundo que se cree incurablemente Sano y Racional” —dice El Negro.¹⁶⁶ El contenido de esta frase oximorónica trata de llamar la atención sobre el carácter ambiguo y dual de la realidad en el que el salvador o el redentor puede tomar cuerpo en la figura de un loco o un enfermo: el mundo puede invertirse y funcionar al revés.

El Rosa/Javier medita sobre el problema del amor y su relación con el mundo. El amor, como el mundo, corresponde a una constante lucha. Mediante esta identificación —el amor y el mundo se presentan como dobles— los problemas personales del matrimonio —Javier y Elizabeth— también se elevan a un nivel más universal.

La Pálida/Elizabeth también se preocupa por el amor pero desde otro punto de vista: ella lucha precisamente por su concretización. Quiere ser amada por sí misma y no por ser la repetición de una pesadilla o la anticipación de un sueño. La ambigüedad eterna del amor y del odio sugiere que el uno no puede existir sin el otro: “... mi odio es sólo una larga paciencia que todavía no toca a su fin. Tan largo como mi odio será el amor que lo sostenga” —dice ella interpretando su papel.¹⁶⁷ El intento frustrado de Elizabeth de ser madre toma cuerpo en un falso parto. El recién nacido, simbolizado por un muñeco, debe ser escondido, puede ser el último que nazca en el mundo.

La Pálida relativiza la categoría de la Verdad al levantar dudas sobre el origen de Elizabeth: es posible que ella sea mexicana y no norteamericana. Su invención indica que el carácter del problema es universal y niega su existencia como algo absoluto.

¹⁶⁴ Durán... p. 142.

¹⁶⁵ *Cambio*... p. 380.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 386.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 397.

El Barbudo/Franz constantemente busca excusas ante su comportamiento con Hanna cuando era colaborador nazi. No se siente culpable, se refiere a las circunstancias que impidieron cualquier posibilidad de seguir su relación, o de ayudar a la mujer. En el happening el verdadero Barbudo hace lo que Franz jamás se atrevería a hacer: se rebela, se niega como Ulrich, el compañero de Franz, al incendiar la tarjeta de reclutamiento. Franz no es capaz de rebelarse, siempre se acomoda a las circunstancias dadas.

Jakob, el Acusador –germánico, sin sangre, lleno de fórmulas¹⁶⁸–, varias veces les advierte a sus compañeros que el proceso está escrito de antemano y no es posible desviarlo. Todos ellos tienen que jugar sus papeles y tampoco pueden discurrir problemas personales. “Tú no tienes derecho a preguntar. Tú ya estás condenado. Eso es lo que dice el guión” –dice alguna vez al Barbudo Franz.¹⁶⁹ Él actúa en nombre de la Razón y del Orden. Cree en el eterno retorno, en el carácter cíclico del universo que lo identifica con la antigua cosmología azteca. Sus constantes referencias al cambio de piel– “... despojarnos de esa vieja piel y mudarla por la de las nuevas contradicciones...” –evocan la figura del dios azteca, Xipe Totec, el Señor de la Liberación.¹⁷⁰

A lo largo del proceso todos cambian de papeles, lo que se señala con el cambio de indumentaria. Al regresar del burdel a la casa, el Narrador les pone nuevos vestidos a los monjes. El Negro recibe un capelo cardenalicio, El Rosa un tocado negro y escarlato. La Pálida se reviste de telas góticas, la Negra Morgana de una capa pluvial. El Barbudo se pone de una albardilla del Apocalipsis. Las máscaras evocan la visión de una fiesta renacentista de la imaginación del Narrador en el plano presente de la novela.¹⁷¹ El Narrador asume el papel de la Defensa en vez del Negro, al que considera mal abogado. Los monjes se convierten en las Furias, las divinidades castigadoras de la maldad humana de la mitología griega. Ellas castigan a los culpables persiguiéndolos en esta vida y torturándolos en el otro mundo. Son las guardianas del remordimiento y simbolizan la justicia.

Los monjes empiezan a cantar una letanía que sugiere la destrucción del mundo. En este sentido su función se parece a la del coro de las tragedias griegas: profundizan la influencia trágica de los actos. Representan a los miembros del coro de la ópera infantil de Theresienstadt, como si todos fueran descendientes de los judíos matados en los campos de concentración.

Herr Urs von Schnepelbrucke

Herr Urs Schnepelbrucke, el vecino de Franz y Ulrich en Praga, es un hombre físicamente deformado. El rasgo más importante de este hombre enano consiste en su dualidad. A su cuerpo ridículo se contraponen la voz hermosa y grave que tiene. Él se dedica a dos cosas: repara muñecas y pinta ilustraciones. Un día los amigos le encuentran muerto en su piso y ponen su cuerpo en el frigorífico, acto que sugiere la posibilidad de un uso posterior. El enano cree en la resurrección, como Simón el Mago, quiere vencer la muerte. En el happening, el enano sale del baúl del Narrador como un títere: en el plano irreal se realizará la resurrección.

¹⁶⁸ Ibid., p. 387.

¹⁶⁹ Ibid., p. 424.

¹⁷⁰ Ibid., p. 422.

¹⁷¹ Ibid., p. 237.

Los muñecos y muñecas de Herr Urs son deformados, monstruosos, todos tienen detalles femeninos y masculinos. Están colocados en su habitación como si hubiesen sido ahorcados y colgados, y de esta manera prefiguran el mundo de los campos de concentración. Sus pinturas también son ambiguas. Pinta dos veces el mismo cuadro "... porque todo puede verse con los ojos del reposo o con los de la exaltación."¹⁷² Los "exaltados" están llenos de escenas horribles, surreales, perversas, apocalípticas, representan el mundo del artista demoníaco y frustrado.

Él resurge como títere debido a la voluntad del Narrador: se convierte en su portavoz, su doble. Para salvarle la vida a Franz el personaje se confronta con los monjes. Habla de su filosofía detrás de la cual se observan las ideas del pensamiento gnóstico. Herr Urs trata de superar a Dios y convertirse en el Creador ya que así "... imputar la totalidad del mundo yo deseaba ser lo desconocido, la catástrofe original que nunca recuperaremos como unidad, pero cuyas visiones sólo el Creador puede convocar, y no el Dios capturado en los pobres esquemas de la vida y la muerte." Aspira a lo absoluto, a lo eterno. "Yo deseaba ser todo al mismo tiempo" –declara.¹⁷³ Para él la libertad consiste en el aislamiento, vivir sin contactos, sin identificaciones.

La función del doble en el caso de las relaciones actanciales en *Cambio de piel* consiste en subrayar que los personajes de la novela son meros fantasmas, máscaras, invenciones del Narrador, existentes solamente en su visión. Él los coloca en su mundo invertido y de esta manera pone en duda la validez del otro, considerado como real.

¹⁷² Ibid., p. 102.

¹⁷³ Ibid., ambas citas se encuentran en la p. 422.

EL NARRADOR

Introducción

La figura del Narrador es ambivalente y confuso a lo largo de toda la novela. Su identificación se lleva a cabo al final de la obra cuando revela su nombre propio, Freddy Lambert. Freddy es una alusión a Friedrich Nietzsche, Lambert es el apellido del protagonista de la novela de Balzac, *Louis Lambert*.¹⁷⁴ Los tres terminan en el manicomio. La complejidad del Narrador se debe a los diferentes disfraces con los cuales se enmascara a lo largo de la novela. Él es el Hombre con todas sus actitudes y posibilidades, o, como dice el texto –refiriéndose a *Rayuela* de Cortázar–, “... El Henorme y Heroico y Hentero Hombre.”¹⁷⁵

La crítica dedica una atención destacada al Narrador enigmático de *Cambio de piel*.¹⁷⁶ El ensayo de Lanin Gyurko –que parece ser fundamental en el examen de este problema– se centra en la relación entre el autor–Narrador y los personajes creados y sostenidos por su imaginación. Gyurko busca la respuesta a dos problemas básicos: ¿hasta qué punto controla Freddy Lambert la identidad y el destino de cada uno de los personajes que está animando y en cuyas personalidades se está proyectando constantemente? ¿Por qué cambia de posición constantemente? Según Gyurko el Narrador es el defensor apasionado de la heterodoxia, partidario de los constantes cambios de todos los dogmas, sean reaccionarios o revolucionarios. Su caída de la posición privilegiada ejemplifica la lucha incesante entre el libre albedrío y la fatalidad, entre lo abierto y lo constreñido. Aunque empieza como una fuerza determinante de la acción, termina como sirviente de sus propios personajes.¹⁷⁷

El ensayo de Karen Hardy pone de relieve la figura de Freddy Lambert como “narractor”. La autora comprueba que Freddy tiene una triple función en la novela: “... 1. he is involved in the action of the novel, 2. he stands apart from the action, narrates events and philosophizes about them and 3. he participates in his own search for the meaning of the written world.”¹⁷⁸

En este capítulo trataré de desvelar los rostros solapados del Narrador. Examinaré las funciones que cumple a lo largo de la novela sirviéndome del modelo de Genette, sus relaciones con los demás personajes y sus identificaciones.

¹⁷⁴ La novela de Balzac, *Louis Lambert* forma parte del X tomo de *La Comedia Humana* del autor francés. La traducción húngara se encuentra in: Balzac: *Emberi színjáték*, X. Budapest, 1964. pp. 341–443.

¹⁷⁵ *Cambio...* p. 385.

¹⁷⁶ Algunas observaciones sobre el narrador fueron mencionadas en la Introducción de la tesis. Me refiero principalmente el artículo de Klaus Meyer-Minnemann.

¹⁷⁷ Gyurko, Lanin A.: *Autonomous...* pp. 159–161.

¹⁷⁸ Karen Hardy.... p. 277.

El Narrador como personaje – Relaciones actanciales

El Narrador, un escritor de unos cuarenta años, vive en una casa abandonada desde hace doce años. Le gusta vivir así, “a lo monje loco” –como menciona alguna vez.¹⁷⁹ Algunas veces trabaja como taxista –para desorientarse y para recuperar contactos, como lo confiesa él mismo– y de esta manera llega a conocer a la pareja (Javier y Elizabeth). Nada se sabe sobre su aspecto físico –contraste agudo con su constante preocupación por el rostro de los demás personajes de la novela– lo que le facilita ponerse varios disfraces a lo largo de la narración.

El Narrador funciona como el doble de la mayoría de los personajes de la novela: “... soy Javier, Elizabeth y Franz” –dice, refiriéndose a su identificación con ciertos aspectos de sus personalidades.¹⁸⁰

El Narrador tiene una relación especialmente estrecha con Elizabeth. Ella es su fuente de información, su amante. El Narrador la llama cuatacha, palabra procedente de cuate/a que significa amigo íntimo, gemelo o hermano. El origen de este mexicanismo se halla en la cosmología náhuatl en la que Quetzalcoatl aparece como el alter ego de Xolotl.¹⁸¹

Elizabeth llama al Narrador “mi caifán”. Es de suponer que la solución del significado de la palabra caifán se halle en la poesía de Baudelaire: el caifanazo del poeta francés disfraza el cadáver con el mito de Eros –dice el Narrador cuando medita sobre la relación de la razón y la locura.¹⁸² Baudelaire desdeña todo lo que pertenece a lo cotidiano y respeta solamente la poesía. “Solamente la poesía es inteligente” –considera él, y este lema es citado por el Narrador en el tercer prólogo de la novela.¹⁸³

La identificación del Narrador con Elizabeth se realiza al referirse al viejo judío quien ha vendido un antiguo baúl a Freddy. “Era un voyeur como tú y yo”.¹⁸⁴ Al final de la novela el significado ambiguo de una serie de frases negativas sugiere un destino común: tal vez Elizabeth también termine en el manicomio y enloquezca como su madre. Los sentimientos del Narrador hacia la mujer en el plano del presente se repite en el happening: él se enamora de La Pálida/Elizabeth.

Tanto el Narrador como Javier son escritores mexicanos. Las exclamaciones de Freddy –¡ándale!, ¡paisano!, ¡híjole!, ¡contemporáneo!,– a propósito de un artículo de periódico, revelan su nacionalidad y su edad.¹⁸⁵ Al final de la novela Freddy repite los actos de Javier: en el bar de Cholula toma un puñado de cacahuets y los arroja a la cara de uno de los músicos.

El Narrador llama a Isabel novillera: la palabra indica cierta relación de profesor–alumna. Ve en su figura a la joven Elizabeth. Mediante Isabel conoce el Narrador a los monjes y ella está a su lado durante la condena de Franz y después, en el bar, donde el Narrador insulta a los mariachis.

¹⁷⁹ *Cambio...* p. 377.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 413.

¹⁸¹ Prieto, Jorge Mejía: *Así habla el mexicano*. México: 1989. pp. 36–37.

¹⁸² *Cambio...* p. 306.

¹⁸³ Quisiera dar mi agradecimiento al profesor Dr. Tamás Kiss por su ayuda en revelar y ampliar el significado de la palabra “caifán”. Según los diccionarios encontrados en Internet la palabra significa lo siguiente: “Mantenido por mujeres de mala vida. Pachuco, padrote”. La etimología de la palabra – el que cae fine – alude a la influencia del inglés ejercida sobre este mexicanismo. Véase: los diccionarios de la página web *hispanicus.com*.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 427.

¹⁸⁵ Se trata de un tal John Covarrubias, de 38 años. *Cambio...* p. 57.

La relación del Narrador con Franz parece ser la más problemática. En la novela faltan todo tipo de informaciones que podrían apuntar a un contacto personal entre los personajes. En el happening el Narrador trata de salvarle la vida a Franz. La frase que Franz le dice a Elizabeth en la galería de pinturas sobre la dualidad de la naturaleza del ser humano, contiene las mismas ideas que tiene Freddy Lambert.¹⁸⁶ La ambivalencia, la reconciliación de los opuestos es también propio del pensamiento del Narrador.

Al comienzo del happening el Narrador se comporta como una especie de Virgilio, como un ser contemplador de los acontecimientos que siguen. El examen de la actividad literaria del poeta latino ofrecerá otros paralelismos con el Narrador de la novela de Fuentes. Virgilio se considera el prototipo del hombre ejemplar y perfecto. Una de sus églogas –la IV– le rinde homenaje al nacimiento cercano de un niño “prodigioso” que le ha de devolver al mundo la edad de oro, o sea, se convierte en símbolo de una nueva época, como el “Salvador”. Su poesía está empapada de una creencia mesianística sin que sus obras resulten ser incomprensibles.¹⁸⁷

En este plano Jakob Werner cumple la función del oponente. Él se convierte en el rival del Narrador. El joven es el amante de La Pálida, la mujer de la cual se enamora también el Narrador. Además, Jakob, en calidad de jefe de los monjes, se enfrenta con las intenciones de Freddy a propósito de Franz. El conflicto surge entre ellos en un nivel más abstracto y gira alrededor del problema de la libertad y de la voluntad individual. “Y Jakob sigue abrazado a la Pálida y me mira para que yo me diga que quizás, sí, su necesidad era su libertad y que si él pudo llevar hasta sus consecuencias.... esta aspiración y convertirla en acto, todos podrían, como él, ser libres...”¹⁸⁸ La frase sugiere las dudas y, al mismo tiempo, la doble derrota del Narrador frente a su rival.

Toda la novela se concibe como una visión surrealista del Narrador. El surrealismo –según Carlos Fuentes– “... es una revuelta contra este orden de cosas: es un ejercicio fulgurante y desesperado de la memoria y de la imaginación por redescubrir todo lo olvidado: las razones del origen y de la unidad.”¹⁸⁹ El Narrador de *Cambio de piel* busca algo perdido mediante la escritura, quiere volver a la unidad original, al uroborus, al modelo olvidado. Su intento culmina en el happening, al intentar conocer el verdadero rostro de la Humanidad y aceptarlo con todas sus extremidades, lo que lleva al fin y al cabo a la verdadera libertad. Con la ayuda de la re-creación quiere aproximarse al misterio de la existencia que queda después del falso misterio de la analogía y la oposición.

Louis Lambert y el Narrador

En su ensayo –*Radiografía de una década*– Fuentes confiesa que en las obras de Balzac él no lee al escritor francés de los anuales sino al gran perseguidor de las pasiones, de la energía y de la voluntad.¹⁹⁰

¹⁸⁶ “Sólo comulgamos con nuestro opuesto” – dice Franz. Frase mencionada ya a propósito de las relaciones actanciales de Franz en el capítulo anterior: Ibid., p. 210.

¹⁸⁷ sobre Virgilio véase Szerb Antal: *A Világirodalom története*. Budapest, 1984. pp. 87–94.

¹⁸⁸ *Cambio...* p. 434.

¹⁸⁹ C. Fuentes: *Tiempo...* p. 12.

¹⁹⁰ Ibid., p. 59.

La novela de Balzac, *Louis Lambert*, relata la vida del hijo de un curtidor pobre, un joven dotado de talento extraordinario. El joven va a la casa de su tío para seguir sus estudios y con la ayuda y el dinero de una rica escritora logra matricularse en el famoso liceo de Vendôme. Mientras estudia, escribe un tratado sobre la voluntad. Se interesa principalmente por las matemáticas y la filosofía, por eso sus compañeros le ponen el sobrenombre de Pitágoras. También le atrae la literatura mística. Después de terminar sus estudios, pasa dos años en la casa de su tío, más tarde decide viajar a París para darle sus agradecimientos a su mecenas. Sin embargo, la mujer muere antes de encontrarse con el joven Lambert. Cuando él regresa a su pueblo natal se conoce con una mujer judía y se enamoran. Antes de casarse el hombre cae enfermo: sufre de trastornos mentales cada vez más graves. Con el paso del tiempo su estado se empeora y por fin muere entre los brazos de su amante, en 1842.

El héroe de Balzac es un ser contemplativo, marginado. Niega el desarrollo histórico y está convencido de que la violencia es la única fe del hombre. Busca nuevas explicaciones a los enigmas de la existencia humana. Sus ideas se basan en la filosofía de Swedenborg. El filósofo escandinavo considera que el hombre tiene una doble existencia: una exterior y otra interior.

En su obra –“Tratado sobre la Voluntad”– Lambert medita sobre la dualidad de la Voluntad y la Idea. Él antepone la Voluntad a la Idea. La voluntad es imprescindible para pensar. Lambert concibe estas dos fuerzas como si fueran materias visibles y palpables, y describe todos sus atributos. Considera a Cristo el ejemplo más ostensible de su sistema, cuya figura da vida a la fórmula tradicional de la tríada de Voluntad, Verbo, Acción. Lambert está lleno de dudas en cuanto al origen del mundo y por eso trata de examinar profundamente la relación existente entre el Dios y el hombre, ya que el hombre ha perdido la fe, la certeza anterior, y va por un camino que puede llevarlo a un abismo. Según él, el problema consiste en que el hombre responsabiliza a Dios por el futuro pero no le hace preguntas sobre el pasado: sobre la creación del mundo.¹⁹¹

La Humanidad tiene una sola religión –dice Lambert refiriéndose otra vez a la filosofía de Swedenborg. Los variantes de los cultos son infinitos, pero sus estructuras, sus importancias metafísicas quedan las mismas. Jesús, Buda, Confucio, Moisés enseñaban los mismos dogmas y tenían el mismo destino.

Lambert tiene una fantasía ilimitada pero fatal. Su amor hacia Pauline le da nuevo sentido a su vida. En el amor él piensa encontrar el secreto de la felicidad. Sin embargo, su estado mental, los síntomas de su futura locura impiden su cumplimiento. En él luchan dos fuerzas: el ángel demoníaco que destruye todo y el amor inmenso. El amor para él es un sentimiento divino y el lenguaje humano es incapaz de expresarlo en forma adecuada.

Lambert divide el mundo de las Ideas en tres esferas: el Instinto, la Abstracción y la Especulación. De esta división proceden los tres grados del ser humano: el hombre instintivo, el abstracto y el especulativo. Éste último se sobrepone a los demás.

¹⁹¹ Steven Boldy en un artículo suyo compara la estructura de dos obras de Carlos Fuentes –*La muerte de Artemio Cruz* y *Terra Nostra*– con la imagen de Trinidad en el hombre que son la memoria, el entendimiento y la voluntad. Esta división triple también es aplicable a *Cambio de piel*: los tres planos narrativos equivalen a las tres potencias del alma del Narrador. Boldy, Steven: *De Fuentes y de Dante y de Gorostiza*. Iberomanía, 1987/25. pp. 103–120.

La Especulación consiste en ver yuxtapuestos el mundo material y el espiritual con todas sus heterodoxias originales y todas sus consecuencias. Especular quiere decir ver todo simultáneamente. Jesús era también un ser especulativo: vio los fenómenos en sus raíces y resultados en el pasado, en el presente y en el futuro.

Lambert habla de la existencia de tres mundos: el Natural, el Espiritual y el Divino, correspondientes a los siguientes cultos: material, espiritual y divino. Las expresiones de estas tres formas son el Hecho, la Comprensión y el Amor. La Humanidad vive ahora en el Mundo natural y se caracteriza por constantes cambios.

En el origen de todas las cosas se encuentra la Unidad. El fin tiene que coincidir con el principio. El Universo no es otra cosa que la variedad de la Unidad. El fin es el regreso a la Unidad que es Dios.

Cambio de piel representa la ficción, la visión del Narrador sobre la Humanidad. En el centro de la novela se encuentra el Hombre, personificado por el Narrador. Su fantasía, como la de Louis parece ser ilimitada pero fatal. En su visión el pasado, el presente y el futuro aparecen yuxtapuestos, y la historia está presente como la repetición infinita de los actos violentos.

Louis Lambert menciona que la única fe del hombre es la violencia. El Narrador de la novela considera que la verdad es lo mismo que el origen, el origen es la nada, la nada es la muerte, y la muerte es el crimen. Además, esta imagen es idéntica a la del fin: el comienzo y el fin se coinciden y serán uno solo. "El apocalipsis es la otra cara de la creación" —dice Freddy.¹⁹²

Nietzsche y el Narrador

Carlos Fuentes declaró en varias entrevistas que, "... juntamente con Marx, Nietzsche es una de las mayores influencias en su vida."¹⁹³ El autor mexicano ve en su figura a uno de los defensores máximos de la libertad.

Sin intentar dar cualquier resumen sobre las ideas del filósofo alemán trataré de subrayar algunos puntos definitivos de su concepción filosófica que aparecerán en los discursos del Narrador.

Se han señalado varios períodos en la orientación filosófica de Nietzsche. Él mismo los identifica con los diferentes disfraces que tiene que ponerse y quitarse para llegar a las verdaderas ideas.

Nietzsche se interesó especialmente por la cultura helénica y por el Renacimiento. La primera se basa en la dicha del vivir, la otra, en el triunfo de la fuerza. La divinización de la vida y la voluntad del poder son los fundamentos de sus principios morales. Ataca las religiones judaica y cristiana porque ambas glorifican la humildad y la pobreza. El Negro, representante de la Defensa, dice que los siglos de la barbarie judía y cristiana han mutilado a los hombres.¹⁹⁴ Según Nietzsche la moral es una invención humana. En la mente del Narrador toma cuerpo la visión de una fiesta renacentista: "... había que recuperar el

¹⁹² *Cambio...* p. 406.

¹⁹³ G. Duran... p. 138

¹⁹⁴ *Cambio...* p. 385.

Renacimiento hecho y robado por Vico, Calvino y Descartes” –opina él.¹⁹⁵ En esta visión dionisiaca la figura de Cristo se identifica con Baco y con el Príapo Ungido, hijo de Venus, el dios del libertinaje en la mitología griega. La indumentaria de la fiesta reaparecerá en el happening, cuando el Narrador le cambia el vestido a los monjes. La Fiesta expresa el principio dionisiaco de la vida de la filosofía nietzscheana, y se presenta como una síntesis que abarca todo: es el símbolo de la unidad original y de la redención medieval.

La moral nietzscheana quiere ser una moral más allá del bien y del mal, una moral basada en una completa transmutación de los valores. Según el Narrador la única posición hoy vigente no está entre el mal y el bien, sino entre las opciones morales de cada unidad subjetiva: “... lo malo no es ser asesino, sino un asesino incompetente y descuidado.”¹⁹⁶ La autenticidad, la competencia son, por lo tanto, los valores que determinan la moral humana. El Narrador menciona el ejemplo de la redención: Raskolnikov –el héroe de Dostoievski– cumple esta función. Sus actos se convierten auténticos frente a los de Simón, el profeta falso, quien, a pesar de su promesa de resucitar, jamás sale de la tierra.

El filósofo alemán, igual que el héroe de la novela de Balzac, niega el desarrollo histórico: considera que los grandes acontecimientos que, según la creencia general, han transformado la humanidad, son meros episodios de la lucha para alcanzar el falso ideal de la igualdad humana. En su teoría del dualismo social, Nietzsche supone la existencia de las razas superior e inferior, y avanza hacia la creación del superhombre. El títere Herr Urs habla sobre dos pueblos elegidos: uno para la vida y el mando, otro para la sumisión y la muerte.

Según Nietzsche el impulso que lleva constantemente a la divinización de la vida, encuentra su verdadera expresión en la voluntad del poder. El Narrador de la novela cita hablando con Elizabeth la frase de algún “clásico” según la cual “... la vida misma es la voluntad del poder.”¹⁹⁷ Freddy mismo identifica al autor de la cita con el filósofo alemán y añade que la voluntad del poder no significa necesariamente el triunfo de la violencia.

En el centro de la metafísica nietzscheana se encuentra la idea del eterno retorno: una vez producidos, los fenómenos vuelven a reproducirse cíclicamente. La existencia de los seres es la pura repetición de existencias anteriores. La repetición de los actos humanos en todos los niveles es también uno de los recursos fundamentales de la novela de Fuentes: cada hombre que nace es la creación original, y debe repetir para sí y para el mundo todos los actos antiguos.¹⁹⁸ Sin embargo, el hombre se rebela constantemente contra las reiteraciones.

La locura de Freddy Lambert se adivina solamente al final de la novela: él está en el manicomio de Cholula y recibe la visita de Elizabeth. La hermana de Nietzsche, que cuidó al filósofo cuando éste pasó los últimos años de su vida en un estado de embrutecimiento completo, se llamaba también Isabel/Elizabeth.

¹⁹⁵ Ibid., p. 237.

¹⁹⁶ Ibid., p. 210.

¹⁹⁷ Ibid., p. 74.

¹⁹⁸ Ibid., p. 429.

El Narrador y sus funciones

El narrador es una realidad textual, la invención del autor de la narración. El narrador, al mismo tiempo, es el centro organizador de cualquier relato, los demás componentes están sometidos a su poder manipulativo. Su figura se enlaza con el saber.

Las funciones del narrador según Genette son cinco: la función narrativa –su relación con la historia–, la función metanarrativa, la comunicativa –fática y conativa–, la testimonial –relación afectiva, moral o intelectual del narrador con la historia que cuenta–, y la ideológica –comentarios didácticos, filosóficos y explicativos sobre la acción o sobre los personajes–.¹⁹⁹

La función narrativa

Los cambios de relación del Narrador de la novela con la historia corresponden a los de los planos narrativos. Él parece seguir las tradiciones de los narradores del Renacimiento. En las obras de aquella época predomina el narrador –testigo ocular de una historia real o inventada–, y el narrador puede ser tanto protagonista como testigo de los acontecimientos o puede cumplir ambas funciones. Todos estos rasgos característicos del narrador renacentista están presentes en *Cambio de piel*. Las diferentes alusiones del Narrador a la época renacentista pueden reforzar más esta hipótesis.

En los prólogos el Narrador se designa en tercera persona, es decir, como no participante en la diégesis. Sin embargo, –afirma K. Meyer-Minnemann– “... estilísticamente, una autodesignación en tercera persona, valiéndose del empleo del nombre propio «El Narrador» para disipar cualquier eventualidad de equivocación, es perfectamente posible.”²⁰⁰ El uso de la tercera persona en los prólogos puede sugerir también que el autor mismo entra en la novela mediante estas partes introductorias para determinar el papel que su “portavoz” cumplirá en las partes que siguen. Cuando el Narrador termina de narrar, el libro empieza –se lee en el primer prólogo. Esta distinción entre la narración y el libro subraya la soberanía del autor sobre el narrador y la teoría de la existencia de dos obras diferentes dentro del libro. Los prólogos crean una realidad extradieгética: quedan fuera de la narración de Freddy Lambert pero forman parte del libro de Carlos Fuentes.

En el plano histórico el narrador parece ser heterodieгético, un narrador exterior y omnisciente: relata una historia a la que es extraño, queda fuera del universo dieгético en cuestión. Se expresa en tercera persona, toma una postura que le enlaza con las narraciones tradicionales, en las que mediante el narrador heterodieгético se ponen de relieve los códigos ideológicos. En el caso de la novela de Fuentes, el incluir un episodio de la conquista de México en una narración del presente se justifica por subrayar las consecuencias de este acto histórico que tomarán cuerpo en el fenómeno de la chingada.

En el plano del presente Freddy Lambert toma la postura de un narrador homodieгético, está presente algunas veces como testigo ocular de los acontecimientos, en otras ocasiones como mediatizado, o sea, cuenta lo que le han contado. Su fuente de información es Elizabeth. Él se manifiesta como testigo ocular cuando sigue a los cuatro personajes a Cholula. Sin embargo, solamente las dos mujeres perciben su presencia directa. En la

¹⁹⁹ sobre las funciones del narrador véase: Garrido...pp. 119–121.

²⁰⁰ Minnemann.... p. 20.

mayor parte del viaje el Narrador parece más bien un fantasma que persigue a los personajes. Su presencia se concretiza solamente al final del plano del presente, al entablar en el hotel un pequeño diálogo con Isabel. Cuando se evocan recuerdos el Narrador está presente como mediador y varias veces hace referencia a su posición usando expresiones como, por ejemplo, “él te contó”, “algún día me íbas a contar”, etc. Al mismo tiempo, el Narrador varias veces trata de subrayar su omnisciencia. Cuando evoca la juventud de Javier cuenta no solamente lo que le ha contado Elizabeth, sino corrige a la mujer. “Y yo lo sé, Elizabeth, porque leí ese libro.... yo puedo leerlo, ... porque no soy su cómplice y no busco, como tú, mi propia imagen en estos versos.”²⁰¹ En otra ocasión amenaza a sus personajes con chacalear a uno de ellos. Anticipa su encuentro con las dos parejas en Cholula, resaltando una vez más su poder sobre la empresa.

Mientras viaja a Cholula lee el periódico y cuenta lo que lee, en este caso su función aparentemente se reduce a la de un simple transcriptor. Sin embargo, otra vez insiste en su omnisciencia al decirle a Elizabeth que “... conozco todas las noticias del domingo.”²⁰²

En el plano irreal el Narrador se convierte en autodiegético: del personaje contemplador de los acontecimientos poco a poco llega a ser el protagonista de los eventos. En este sentido funciona como “*deus ex machina*”, descende de su función homodiegética con la finalidad de prestarle ayuda a un personaje. No obstante, fracasa en su intento: los monjes se independizan de la voluntad del Narrador y él es incapaz de impedir la muerte de Franz. Según las “instrucciones” del autor en el tercer prólogo “el Narrador es conducido Fatalmente a El Lugar”,²⁰³ o sea, tiene que participar en los eventos que sucederán en la pirámide de Cholula. Mediante la confrontación con sus creaciones, los monjes, el Narrador trata de evitar su “*fatum*”, cambiar su destino, y se rebela contra su propio creador, el autor. El paralepsis queda bien claro. No es casual que la explicación del título de la novela sea expuesta en este lugar. El cambio de piel, o sea, “... cuando las culebras abandonan sus guaridas, no aguantan su piel antigua...”²⁰⁴, entre otras cosas, puede sugerir la rebelión del Narrador frente la voluntad del autor. Freddy llama a su cuate a Tristram Shandy, y esta referencia a la novela de Lawrence Sterne –*Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*– expresa el mismo intento de liberarse de su creador. No obstante, el narrador fracasa en su intento: la pérdida de su control sobre los monjes significa el triunfo del autor: los jóvenes siguen las advertencias de Jakob. Él, en este sentido, cumple el papel de portavoz del autor.

La función metanarrativa

La función metanarrativa examina la relación del narrador con el texto y nos lleva al problema de los niveles narrativos. “... Carlos Fuentes escribe *Cambio de piel* a través de un Narrador que a través de Javier escribe *La caja de Pandora* para escribir *Cambio de piel*. Hay tres narradores y los tres narran a partir de Elizabeth.” –resume la relación complicada de los niveles narrativos de la novela el crítico Julio Ortega.²⁰⁵ Con otras

²⁰¹ *Cambio...* p. 267.

²⁰² *Ibid.*, p. 273.

²⁰³ *Ibid.*, p. 363.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 393.

²⁰⁵ Ortega: *La contemplación...* p. 156.

palabras, en el nivel extradiegético se encuentra el texto de Carlos Fuentes, en el nivel metadieético el de Freddy Lambert y en el intradieético el de Javier.

En la novela el nivel metadieético cumple la función temática, es un “mise en abyme”: en la narración de Freddy –en el happening– se observa la propia narrativa –el relato de Javier–. Entre los dos niveles existe una coincidencia temática.

La función comunicativa

El narratario –como el narrador– es una realidad textual cuya entidad es variablemente visible. La pertinencia funcional del narratario se evidencia en relatos del narrador autodieético u homodieético, cuando éste convoca expresamente la atención del destinatario.²⁰⁶ Es lo que sucede en *Cambio de piel*: dependientemente del plano narrativo y de la posición del narrador, cambia la función y la figura del narratario. La destinataria de toda la narración de Freddy Lambert es Elizabeth, y parece ser formalmente una novela epistolar.

En el plano histórico el narratario no está explícitamente mencionado.

En el plano del presente la novela tiene dos narratarios explícitos: Elizabeth e Isabel. Ambas son personajes de la novela. La función de Elizabeth es doble: sirve no solamente de narratario de la mayoría de los discursos de Freddy, sino de fuente de información para el Narrador. “I love you because you tell me things I want to know” –le dice él a Elizabeth²⁰⁷, refiriéndose a su relación con la mujer.

En el happening el Narrador se dirige dos veces al lector: explícitamente cuando le llama “amable lector” –como si esperara cierta ayuda o comprensión por parte de los lectores de la novela–, e implícitamente cuando se siente cada vez más inseguro de su posición. “No sé. Me lo preguntarán otro día. Otro día sabré.”²⁰⁸

La función ideológica

En la novela de Fuentes la abundancia de los discursos del Narrador favorecen la exposición de comentarios de carácter filosófico, o los que ponen de relieve temas metafísicos o buscan el sentido de la existencia. Los problemas tratados siempre se plantean de manera heterodoxa: el dogma y la herejía se presentan adjuntos. Freddy Lambert considera que “... un dogma tiene que engendrar volando su herejía correspondiente para que exista una ilusión de libertad que es, quizás, lo más cerca que se puede estar de la libertad.”²⁰⁹ Ver las cosas del mundo en sus contradicciones es una de las ideas clave del concepto del Narrador: para justificarla cita –entre otros– varios ejemplos históricos de la brujería, de los demonios. La verdadera libertad consiste en aceptar todas las posibilidades del hombre. La identificación del Narrador con Xipe Totec, el dios azteca de la reno-

²⁰⁶ Reis: *Diccionario...* p. 163.

²⁰⁷ *Cambio...* p. 233.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 407.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 283.

vación y de la liberación, es otra manera de expresar su constante preocupación por la idea de la libertad.

La locura expresa la otra posibilidad de captar la totalidad del mundo: funciona como una forma del conocimiento. La locura está enlazada también a la razón. “El problema de mantener la ilusión racional para mantener la ilusión de la vida no es otra cosa que el disfrazamiento de la locura” –dice el Narrador.²¹⁰ El silencio total de los primeros días en el manicomio es para él sólo el anuncio de un universo de ruidos. Cree que solamente está jugando al loco: “... me hago tonto y me guardo lo que oigo”.²¹¹

Mediante el horror del mundo de los ghettos y crematorios, de los campos de concentración, otra vez se cuestiona la validez de la razón y se considera que estas construcciones otra vez hacen viable la normalidad de la locura y del manicomio.

Según el Narrador Cristo era el primer rebelde verdadero e identifica su figura con los beatniks de su época “... que hoy andaría moto y en moto y bailarían watusi...”²¹² Sin embargo, hoy nadie es beatnik o vietnik sin una familia adinerada: los monjes de la novela tampoco son verdaderos rebeldes. Se explica de este modo que sea precisamente Franz el que se convierte en el doble de Jesús al final de la novela: se sacrifica por los demás como lo hizo Cristo hace dos mil años. La acusación de Jakob Werner –“Yo, Jakob Werner, nacido en el año cero, condeno a Franz Jellinek, nacido hace dos mil años”²¹³ – expresa claramente esta relación ambivalente.

El Narrador medita también sobre la importancia del pasado en su realidad ambigua: evocando los acontecimientos históricos, llenos de actos violentos, se siente negado y traicionado en su existencia humana. “Quiero liquidar esos años, los de mi nostalgia infantil y adolescente” –dice él.²¹⁴ Sin embargo, el hombre no puede existir sin su pasado, cree que su pasado significa algo en sí, es su signo distintivo. Además, frente a la Naturaleza infinita, el ser humano es mortal, su vida tiene un principio y un fin, y es el pasado lo que le da sentido a su existencia.

La explicación del mundo mediante la razón es imposible: los hechos históricos contradicen a esta concepción de la realidad humana. Frente a las verdades de la razón y de la fe, Fuentes ofrece en *Cambio de piel* la conciencia irracional que toma cuerpo en la locura del Narrador. La constante repetición de la violencia, la desesperanza de las relaciones humanas, la realidad falsa – ideas arraigadas en la filosofía nietzscheana – expresan en la visión de Freddy Lambert la inautenticidad del mundo humano y cuestionan la validez y el sentido del desarrollo histórico. La locura de Freddy simboliza un mundo “al revés” que funciona como el doble del otro, considerado real.

La función testimonial

La función testimonial del narrador hace referencia a las fuentes de información de los hechos narrados.

En el plano histórico las fuentes de información no están marcadas explícitamente. Sin embargo, se trata de un acontecimiento histórico, real, y por eso es de suponer que las

²¹⁰ Ibid., p. 306.

²¹¹ Ibid., p. 438.

²¹² Ibid., p. 261.

²¹³ Ibid., p. 429.

²¹⁴ Ibid., p. 432.

fuentes sean exteriores: varias crónicas de la conquista. En la historia de este plano también se observa la constante preocupación por conseguir informaciones: Cortés recibe a los macehuales, vienen los emisarios, llega el enviado de Moctezuma, los sacerdotes revelan a Malinche lo que saben, la mujer lo revela a Cortés, etc.

En el plano del presente Elizabeth cumple la función de fuente de información tanto para el Narrador como para Javier. Sin embargo, ella misma inventa sus historias a base de las películas que ha visto —ofrece un relato apócrifo— o, en otra ocasión, cuenta una historia narrada por otro escritor. El Narrador, además, utiliza informaciones leídas en periódicos y folletines.

En el happening —en la re-creación— las informaciones se trasladan: el Narrador cuenta lo que sabe basándose en los relatos de Elizabeth. En este caso el baúl del Narrador también funciona como fuente de informaciones: los papeles, las cartas, los carteles en él recogidos forman parte de la vida de los personajes de la novela.

En los planos histórico y del presente dos mujeres sirven de fuente de información. Malinche y Elizabeth cuentan lo que han visto o lo que les fue revelado. Al conseguir informaciones, ambas actúan en favor del hombre amado.

Focalización

La focalización, en principio, se reduce a tres signos fundamentales: focalización externa, interna y omnisciente. Las tres opciones permiten combinaciones sintácticas muy variadas, normalmente inspiradas por el intento de confrontar las diferentes actitudes ideológicas y emocionales.²¹⁵ Mieke Bal insiste en la distinción clara entre el sujeto y el objeto de la focalización que facilita el examen de las funciones del narrador, actor y focalizador.²¹⁶ Se trata, pues, de tres agentes diferentes.

En *Cambio de piel* predomina el relato focalizado internamente: el punto de observación se sitúa en el interior del personaje para percibir el universo representado a través de sus ojos. Tanto en el caso del Narrador como en el de los personajes se aplica este método. Los monólogos interiores de Javier y de Elizabeth, y el uso frecuente del estilo indirecto libre por parte del Narrador —que son dos modalidades discursivas de la focalización interna—, a pesar de sus notables diferencias, también sirven para configurar artísticamente la peculiar visión del mundo del Narrador y de los personajes.²¹⁷

En el plano histórico se distinguen dos focalizadores: el narrador heterodiegético (focalizador exterior) y Cortés (focalizador personaje). El papel de éste último se explica por su importancia, su soberanía sobre la empresa, que también se expresa en su posición “de arriba”. “Desde el caballo, Hernán Cortés aprecia los baldíos y aguas donde se podría criar ganados pero mira también, a su alrededor, la multitud de mendigos que corren de casa en casa, de mercado en mercado...”²¹⁸

En el plano del presente todos los personajes cumplen el papel de focalizador.

²¹⁵ Reis: *Diccionario*.... p. 100.

²¹⁶ sobre la focalización véase: Mieke Bal... pp. 107–116.

²¹⁷ Garrido... p. 148.

²¹⁸ *Cambio*... p. 12.

Elizabeth observa constantemente a sus compañeros en el coche. La capital mexicana pasa por la focalización de Elizabeth y Javier: la focalización múltiple hace posible dar una imagen más completa sobre el problema de la mexicanidad. La evocación doble de ciertos eventos de su vida común también sucede mediante una focalización dual: Javier y Elizabeth cuentan la misma historia desde varias perspectivas, relativizando así la verdad.

En el happening la presencia del narrador autodiegético condiciona el recurso de la focalización, ya que la opción por una focalización interna u omnisciente se relaciona con cierta imagen privilegiada por el narrador.²¹⁹ Este tipo de focalización ofrece un grado mayor de subjetividad y una limitación natural en cuanto a la posibilidad de los demás personajes para cumplir el papel del focalizador.

Por lo tanto, en este plano de la novela el focalizador es Freddy Lambert y el objeto de la focalización es la actuación de los monjes.

El discurso narrativo – Registros del discurso

Genette distingue tres grandes categorías dentro del discurso del personaje. Estas categorías corresponden a las de Mieke Bal, sin embargo, los términos utilizados son diferentes. El discurso narrativizado, el discurso transpuesto y el restituído o directo genettiano son idénticos a las formas de enunciación del narrador, estilo indirecto libre –DIL– y estilo directo de Bal.²²⁰

En el plano histórico los discursos de los personajes –Cortés, los cholultecas, los tlaxcaltecas, etc.– vienen reconstruídos en estilo directo, sin embargo, el uso de los signos ortográficos se reduce al de los dos puntos. “El enviado de Moctezuma les dice: no lleguen a México.”²²¹ Se trata de una característica típica de la novela contemporánea, cuando las formas del discurso directo dispensan parcial o totalmente los elementos de demarcación del discurso de los personajes.²²²

En el plano del presente predominan los diálogos entre los personajes: entablados a lo largo del viaje o en el hotel de Cholula. Los diálogos muchas veces se convierten en monólogos debido a la desaparición física de los interlocutores o al carácter evocativo de la conversación.

Los diálogos pueden contribuir a la caracterización del personaje mediante el uso del lenguaje. El habla de Isabel es un ejemplo excelente para demostrarlo. En una conversación con Javier en el hotel de Cholula menciona: “me encanta liberarme de mis complejos hablando.”²²³ En otra ocasión, el hombre menciona que ella habla el español más impropio que jamás ha escuchado. Isabel le responde: “...Y no te matas con mi modo de hablar. Este calor está bien vivo, por más ustedes quieran darle en todita la torre.”²²⁴

Otra forma aplicada del discurso directo en la novela es el monólogo interior: los pensamientos de Javier en el hotel se construyen, en una ocasión, de esta manera.

²¹⁹ Reis: *Diccionario...* p. 158.

²²⁰ sobre el tema véase: Bal... pp. 140–147. y Garrido... pp. 253–254.

²²¹ *Cambio...* p. 13.

²²² Reis: *Diccionario...* p. 197.

²²³ *Cambio...* p. 147.

²²⁴ *Ibid.*, p. 217.

Las enunciaciones del Narrador las forman citas de diferentes fuentes escritas: libros, folletines y periódicos.

En el happening la mayoría de los discursos de los personajes –los monjes– se da en forma de estilo indirecto libre, o sea, dentro del discurso del Narrador. Este tipo de reproducción está estrechamente relacionado con el intento del narrador de dominar a sus criaturas. No deja que ellos actúen libremente. Por otra parte, el uso del estilo indirecto libre siempre indica la problemática del narrador haciendo una voz dual. “La voz en la oscuridad es la de Jakob. ¿Culpable o no culpable? No hay más respuesta que la de las garruñas de los ratones que salen y corretean... Otra mano me detiene y la voz del Negro es inconfundible. ¿Culpable? ¿Atenuantes? Su alma era suya para hacer con ella lo que quisiera.”²²⁵ Los discursos de este tipo abundan en el happening de la obra.

En el caso del estilo indirecto libre el narrador se comporta como si fuera un “ventriloquo”.²²⁶ Cuando el Narrador saca del baúl el títere de Herr Urs sucede precisamente esto: él le presta su voz y empieza un diálogo con los monjes.

En los diálogos de este plano narrativo las palabras de los interlocutores pertenecen a diferentes hilos temáticos. Mientras el policía para el coche de los monjes por exceso de velocidad y quiere que ellos paguen una multa, el otro interlocutor, el Barbudo/Franz, sigue desempeñando su papel y busca excusas a su comportamiento durante la guerra.

– A noventa por hora, cuando menos. No se haga el inocente...

– No, no me hago. No soy inocente.

– Ah, entonces admite...

– Admito todo.

– Mire que me va a obligar a llevarlo a la delegación.

– Lléveme. Confesaré todo...”²²⁷

Lo mismo sucede en el burdel. En las palabras de El Rosa/Javier sobre su vida vienen intercalados los eventos de una rifa a la que los demás juegan.

– ¿Sabes? Nos dijeron que el mundo sólo se transforma cuando todos actúan juntos, uno solo... ¿no puede?

– La rifa. Que gané la rifa.

– ¿La historia no se piensa, se hace? ¿Cómo? ¿Cómo?

– ¿Y mi premio? ¿Cuándo?”²²⁸

Estos tipos de diálogos/monólogos y de enunciaciones pueden ilustrar el desentendimiento de los personajes de la novela, la falta de comunicación, e indicar su soledad. Además, anulan la posibilidad de encontrar una identidad fija dentro de la obra. Al mismo tiempo, la yuxtaposición de varios niveles temporales lleva al lector al problema de la temporalidad de la narración, a la negación de la sucesividad cronológica.

²²⁵ Ibid., p. 349.

²²⁶ expresión de Graciela Reyes

²²⁷ Ibid., p. 408.

²²⁸ Ibid., p. 394.

LAS RELACIONES ESPACIO-TEMPORALES

El espacio

Carlos Fuentes —refiriéndose a la teoría del historiador mexicano Edmundo O' Gorman— considera que América no fue descubierta sino fue inventada. América es el alter ego del espacio de la Utopía europea del Renacimiento, "... el paradójico lugar—que—no—es, donde Europa puede, desde hora, redimir sus pecados históricos, rodeada de buenos salvajes." Para el europeo del siglo XVI, el Nuevo Mundo representa la posibilidad de regeneración del Viejo Mundo.²²⁹

La idea de la renovación en el espacio está también presente en los tres planos de *Cambio de piel*. En el plano histórico la conquista de Cholula, en el del presente el intento del viaje al mar, en el tercero el rito sacrificial en la pirámide de Cholula justifican la existencia en el nivel espacial de este motivo tan importante de la novela.

El espacio puede cumplir varias funciones en la narrativa. De éstas mencionaré las que en forma alguna están presentes en la novela de Fuentes.

En primera instancia, el espacio sirve de escenario de los acontecimientos. En segunda instancia, puede ser entendido en sentido figurado: como espacio social y espacio psicológico. En estos casos el espacio cobra un sentido semántico. Algunas veces el espacio está presente como un signo del personaje. Esta función está enlazada con la focalización, ya que el espacio se ve desde la perspectiva del personaje. A propósito de la focalización, Genette llama la atención sobre el papel destabilizador de estos casos. Subraya la mutua dependencia entre la narración y la descripción: la primera insiste en la dimensión temporal y dramática del relato, la otra implica el estancamiento del tiempo a través del realce del espacio y de la presentación de los procesos como auténticos espectáculos.²³⁰

En la primera parte de la novela, con el método de contrastar la presentación de la Cholula antigua con la de hoy, sin separación alguna de los planos narrativos, se justifica muy claramente esta afirmación.

En el plano histórico, en el que predomina la narración, el lugar de los acontecimientos, Cholula surge como el santuario más prestigioso del mundo precolombino, la antigua capital del gran dios desaparecido, Quetzalcoatl. Tiene cuarenta mil casas blancas, cuatrocientas torres, adoratorios y pirámides del gran panteón en el momento de la conquista. El acto sangriento de las tropas conquistadoras, conocido como la matanza de Cholula, lleva consigo no solamente la muerte de los habitantes, sino el derrumbamiento de la ciudad. Sin embargo, las últimas frases de este plano ya sugieren que la destrucción viene seguida por la renovación: "... se levantarán cuatrocientas iglesias sobre los cimientos de

²²⁹ Fuentes, C.: *Valiente...* p. 51. La misma idea reaparece en su artículo: *La tradición literaria latinoamericana*. In: *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple...* p. 19.

²³⁰ Garrido... p. 221.

los cúes arrasados, sobre las plataformas de las pirámides negras y frías en la aurora humeante del nuevo día.”²³¹

En el plano del presente la presentación de Cholula es una descripción. La ciudad es “una población miserable”, “el viejo panteón del mundo mexicano”, con una plaza pobre y vacía, donde “... la arcada destenida, verde, gris, amarillo pálidos, descascarados, entre los olores de la tienda de abarrotes, estropajo, jabón, queso anejo”²³² indican el estancamiento de la ciudad. Los colores y los olores implican también la decadencia y la muerte: el espacio se presenta en su función social, como un signo de la pobreza. El uso abundante de los verbos como *ver*, *mirar* por parte del Narrador convierten los sucesos en imágenes. “Hoy, al entrar, sólo vieron calles estrechas y sucias y casas sin ventanas...” son las palabras iniciales del Narrador.²³³

A lo largo del viaje el Narrador ofrece la descripción de lugares históricos que visitan los personajes. El trayecto de las dos parejas es diferente de lo que sigue el Narrador: “... yo mismo viajo por la supercarretera México-Puebla mientras ustedes siguen el laberinto México-Cuernavaca-Xochicalco-Cuautla-Cholula para que acabemos por encontrarnos” —dice él, y llama estos lugares “altares de la muerte”.²³⁴ Identificando la ruta por recorrer con el laberinto, el espacio se semantiza: va más allá de la simple denominación de la dificultad del camino y se convierte en uno de los signos de los personajes. El camino para encontrar el centro, sus propias identidades, también es laberíntico: la meta es alcanzable solamente a través de una compleja red de evocaciones y relaciones. Llegar al centro significa —como lo indica el propio Narrador— encontrarse con la muerte. En los posibles fines de la novela cada uno de los personajes muere de alguna forma con la excepción de Javier.

Los personajes interrumpen su viaje para visitar la pirámide de Xochicalco. La descripción de este lugar es como si el Narrador lo viera desde arriba y su perspectiva lo abarcara todo —otra manifestación de su supuesta omnisciencia—. El friso de la pirámide —una serpiente con plumas— llega a simbolizar a Elizabeth. “Te recargaste con los brazos abiertos sobre estos relieves, reclinaste el rostro contra la cabeza de la serpiente: un perfil común.”²³⁵ La alusión al escritor inglés, D. H. Lawrence, explica esta identificación de la mujer con la serpiente: una de sus novelas —*La serpiente emplumada*— relata la historia de una mujer de origen europeo desilusionada, que va a México y allí encuentra su felicidad: se renueva mediante la resurrección de la antigua religión mexicana.²³⁶

La parada siguiente es el restaurante alemán cerca de Cuautla. Este lugar se convierte en el signo de Franz. El interior del restaurante, la comida, la cerveza le hacen recordar su nacionalidad. Son los únicos detalles que le siguen uniendo a su país de origen tan lejano.

Al llegar a Cholula el Narrador ofrece la presentación de varios lugares históricos de la ciudad. La descripción de la Iglesia de San Francisco en Cholula, que los cuatro persona-

²³¹ *Cambio...* p. 16.

²³² *Ibid.*, p. 14.

²³³ *Ibid.*, p. 11.

²³⁴ *Ibid.*, p. 74.

²³⁵ *Ibid.*, p. 38.

²³⁶ D. H. Lawrence (1885–1930) escritor, poeta inglés. En sus obras se manifiesta la crisis de la moral en los años finiseculares. Él ve en el espíritu el mayor enemigo de la vida. Su rebelión aparece en forma erótica: para libertar el amor es necesario emancipar su vocabulario. Sus obras en la mayoría de los casos se basan en el contraste del amor/odio y la destrucción/renovación. La novela mencionada —*The Plumed Serpent*— fue escrita en 1925.

jes visitan perseguidos por el Narrador, es como si fuera sacado de una guía o de un libro arquitectónico. El Narrador usa el mismo método en otras descripciones: en el caso de los campos de concentración, en el de las pirámides, etc. Este tipo de caracterización de los lugares de los acontecimientos de la novela es otra manifestación de la narración de segunda mano y revela otro aspecto de contar.

Las consecuencias del encuentro, que aparece como leitmotiv de los sucesos de la primera parte de la novela, se percibe también en la construcción de los templos católicos: las pilas bautismales son urnas de piedra indígenas, antiguos depósitos de los corazones de los sacrificados que refuerzan el carácter dual de la metamorfosis de los espacios de la novela.

La descripción de la pirámide de Cholula se da desde diferentes perspectivas. Los personajes la ven primero desde arriba, están en la cima de la pirámide, sobre la cual fue construido el templo católico. El Narrador describe el orden jerárquico de las construcciones, las siete pirámides contenidas una dentro de la otra y en la cumbre la capilla española desde donde se ve el manicomio de Cholula. La ampliación del espacio con la descripción del alrededor —el gran valle circular— permite una alusión confusa a la ubicación doble del Narrador: él puede estar tanto en el manicomio y observar desde allá a los cuatro personajes, como perseguirlos. La focalización mutua y paralela de los viajeros y de los habitantes del manicomio por parte del Narrador sugiere la existencia de una polifonía espacial²³⁷ que cobra sentido semántico. La ambigüedad en la presentación de los espacios pone en duda una vez más la validez de la realidad: el manicomio puede funcionar como el mundo exterior y al revés: el mundo puede identificarse con el manicomio.

El interior de la pirámide funciona como un microcosmo: en él se condensa el viaje laberíntico de los personajes expresado claramente por la metáfora siguiente: “La pirámide empezaba a distribuir sus misterios, a tejer sus laberintos...”²³⁸ Penetrar en el corazón de la pirámide significa ser convidado por los antiguos dioses mexicanos, estar en la frontera de la vida y la muerte. El túnel, por el cual los personajes avanzan hacia el centro, simboliza el trayecto de la vida, y el final del camino implica encararse con la muerte.

Los tres grupos de personajes —las dos parejas, el Narrador y los monjes— viajan en un medio de transporte a Cholula. Tanto el galgo del Narrador como el coche de Franz representan un pequeño lugar cerrado, que se amplía a través de la descripción del paisaje a lo largo de todo el viaje: el espacio escogido será ostensiblemente más extenso. Los focalizadores cambian pero el paisaje —a pesar de la aparente alteración de la orografía, de los cultivos y de los colores— queda en definitiva, el mismo: un ambiente seco, sofocado y hostil que sugiere el abandono, la pobreza de aquellas regiones. Isabel ve pasar “... las casas de adobe, de un piso, descascaradas y grises...”²³⁹, “Javier miró hacia las nubes veloces: el cielo mexicano que es y debe ser hermoso para compensar un poco...”²⁴⁰ “En el llano, se levantan cascos ennegrecidos de las viejas haciendas de la región.... Los torreones de las haciendas se levantaban solitarios y derruidos”²⁴¹ —comenta el Narrador.

²³⁷ Garrido... p. 217.

²³⁸ *Cambio*... p. 365.

²³⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 36.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 253.

El lugar donde los personajes evocan sus recuerdos, su pasado, es la habitación del hotel de Cholula. El hotel como tal es el espacio de los repetidos actos sexuales: cuando Javier y Elizabeth se conocen, pasan la primera noche común en un hotel, también Isabel se encuentra con Javier constantemente en hoteles. En el cuarto del hotel de Cholula se repiten los mismos actos.

El pequeño lugar cerrado donde predomina la inmovilidad contrasta con la intensa vida interna de sus habitantes. En varias ocasiones los personajes se encuentran solos en la habitación del hotel, ahí monologan o hablan mientras el otro no les oye.

El hotel de segunda de Cholula es siniestro, la cama rechina y está cubierta por una frazada de algodón blanco, con manchas de orín, el cuarto huele mal, está sucio y lleno de pulgas: parece ser reflejo fiel tanto de la ciudad, como del estado de ánimo de los personajes. Padrón llama la atención sobre su función semántica y considera que es quizá el espacio más significativo de la novela ya que se hace presente esa degradación irreversible que todos los personajes sienten, reconocen pero que ninguno podrá detener.²⁴²

Los personajes –mediante los recuerdos– están aferrados a varios espacios. Cada uno de ellos tiene sus propios signos de existencia. Praga –la ciudad de Franz– se identifica a través del olor salvaje de los castaños, de los laureles y los cipreses. Rodas (Grecia) –el espacio de Elizabeth– es el aroma del sol y del hibisco. La capital mexicana –la ciudad de Javier– es la de polvo. En Buenos Aires –espacio de un episodio de la vida común del matrimonio– la nafta de los autos parece ser el olor más seguro de la ciudad. Nueva York, donde Elizabeth pasa su niñez, huele a azúcar fermentado, es un lugar corrupto.

Los dos lugares relacionados con Franz, Praga y Terezín, simbolizan la felicidad y la muerte en su vida. Praga significa para él los felices años de su juventud, el encuentro con el amor. No es casual que la ame precisamente por su pureza. Él ofrece una presentación doble de la ciudad: arquitectónica y musical. “Estudiábamos arquitectura, pero éramos apasionados de la música” –le confiesa a Elizabeth.²⁴³ La perspectiva es diferente: en el primer caso es fija, en la segunda ocurre a través del desplazamiento de Franz.

El centro de Praga, desde el punto arquitectónico, es el Puente de Carlos desde el cual se abre un panorama para toda la ciudad. En este caso la totalidad no se da desde una posición superior, sino desde el centro, de donde se abarca todo.

Franz habla de Praga como si la ciudad fuera un ser vivo: considera que las ciudades también tienen un inconsciente como los hombres. La ciudad es capaz de cambiar de rostro dependientemente de la bruma “. . . que es distinta al amanecer y al atardecer”.²⁴⁴

Praga se presenta también en su realidad musical y sirve de fondo para relatar la historia de amor de Franz con Hanna. La presentación del espacio –los lugares concretos que están relacionados con la música– corre paralelamente con la de la composición del Requiem de Brahms. La alteración de los dos temas muchas veces se realiza dentro de una misma frase. “Sí, hay pasos detrás de él, cuando sale a las arcadas de la plaza Loreto y mira... las lucernas en el tejado del Palacio Czerny, y si Mozart adhiere a las palabras latinas de la liturgia, Brahms escribe su Requiem en alemán.”²⁴⁵ La asociación de los episodios gira alrededor de la música que en este caso da la clave de la cohesión textual.

²⁴² Padrón... p. 395.

²⁴³ *Cambio*... p. 210.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 212.

De estos ejemplos queda bien claro que Praga cumple varias funciones al mismo tiempo. Es el signo de Franz, sirve como el lugar de los acontecimientos y se semantiza mediante su relación con la música.

Praga contrasta agudamente con Terezin, el lugar donde trabaja Franz durante la guerra. Él participa activamente en la construcción de los edificios que nacen para matar a los demás, entre ellos a su amor juvenil, Hanna.

Franz piensa que “todo Terezin, el campo, el ghetto debía ser una respuesta de la imaginación libre a la realidad esclava: debía ser una representación en la que él la busca a ella...”²⁴⁶ Paradójicamente, la realización del sueño juvenil de Franz —construir edificios— toma cuerpo en la construcción de ghettos. El espacio se convierte en este caso en el símbolo de los crímenes cometidos por la humanidad.

La Ciudad de México es el espacio de Javier. Es allí donde pasa una parte de su niñez. En la antigua casa desmantelada y carcomida que hereda su madre él se siente cerrado, constantemente vigilado: es para él “... el mundo plano y oscuro e incomprensible.”²⁴⁷ Los paseos de domingo con su padre, cuando los dos salen a la ciudad, significan para él la libertad, la felicidad. El contraste entre lo interior y lo exterior sugiere la oposición de la reclusión y la libertad. Sin embargo, como adulto ya es consciente de la ambigüedad de la ciudad que “... sólo permite que se le quiera de lejos o se lo sacrifique de cerca.”²⁴⁸ Él huye de aquel lugar pero más tarde siente la necesidad de volver.

Cuando Javier regresa de Nueva York con Elizabeth, trata de recorrer la ciudad en busca de contrastes, máscaras y perfiles para hacer la poesía de lo cotidiano.²⁴⁹ Él presenta la ciudad mientras camina por sus calles. En el caso de Javier el lugar concreto es, principalmente, signo de ser del personaje, y cumple la función de representar su identificación con la mexicanidad. La descripción de la realidad corre paralelamente con la del sueño de Javier y con la de sus posibles enfermedades. Imagina que está paseando por la playa mientras recorre los caminos de la capital mexicana con los nervios irritados: “... sí, le gusta comparar las calles de la ciudad con una playa con galerías, con cortina y ventanas, una playa sin mar a la vista.”²⁵⁰ Se siente perdido no solamente por no conocer bien la ciudad, sino por darse cuenta de que la ciudad no tiene la menor importancia para los demás. La reconstrucción de un palacio abandonado en su imaginación cumple la función de subrayar el deterioro de la ciudad.

Los espacios de Elizabeth son varios. Pasa su niñez en una casa judía pequeña y oscura de Nueva York que se parece mucho a la de la niñez de Javier en México. Nueva York es la ciudad del sol y de la niebla, y Elizabeth busca en ella la luz como si ésta fuera un objeto alcanzable “... como si la luz la fabricaran y te la regalaran en un espacio plateado del Hudson...”²⁵¹

Elizabeth encuentra la luz deseada en la isla de Rodas. “Hay que estar en un lugar... aunque lo inventemos... para renacer” —dice al Narrador.²⁵² Para ella Rodas y Grecia se identifican con la felicidad. La inventa porque no se siente feliz en los demás lugares donde vive: ni en Nueva York, ni en la capital mexicana ni en Buenos Aires. La isla de

²⁴⁶ Ibid., p. 351.

²⁴⁷ Ibid., p. 270.

²⁴⁸ Ibid., p. 270.

²⁴⁹ Ibid., p. 132.

²⁵⁰ Ibid., p. 42.

²⁵¹ Ibid., p. 96.

Delos es la misma Elizabeth, su encarnación mediante su espejismo, con todo lo que parece contener: misterio, milagro y asombro. Además, la isla y el mar, como espacios abiertos, le dan la sensación de libertad, frente a espacios cerrados —como el ghetto— que están enlazados con la vida de la mujer e implican ya en sí la soledad. Ella está sola tanto por las calles, en el bar o en el cine de Buenos Aires, como en el piso compartido con Javier en México.

La capital mexicana le queda ajena, siempre pasea por una zona limitada entre Chapultepec y la glorieta de Cuauhtémoc. Es una cara de la capital mexicana: "... las calles de restaurants y boutiques y cabarets de lujo y cafés al aire libre..."²⁵³ son propios de cualquier metrópoli del mundo. La otra cara de la ciudad sombría y brutal, le da miedo.

La diferencia espacial entre Javier y Elizabeth puede indicar la enajenación de la pareja: la mujer rechaza la ciudad en la que su marido encuentra su identidad. Ambos quieren abandonar Nueva York pero con destino diferente: el afán de Elizabeth consiste en el viaje a Rodas, mientras que Javier quiere regresar a su país.

Los espacios del Narrador en el plano del presente también son varios. Mediante su imaginación y con la ayuda de los libros, periódicos y folletines que cita, el lector se encuentra en varios lugares del mundo: en los Estados Unidos, en Colombia, en los campos de concentración, en Estrasburgo, en Londres, etc. Este viaje por la imaginación gira alrededor de las ideas obsesivas del Narrador: la muerte, la violencia o el cuestionar la realidad y la razón. En la descripción de los campos de concentración predomina el carácter enumerativo, en muchas frases falta el verbo y son frecuentes las repeticiones. "... La tienda de comida. Las celdas. Las camas de tablas de tres pisos arrimadas contra la pared, la estufa descompuesta, las luces apagadas, los muros húmedos."²⁵⁴ Mediante este procedimiento el espacio se convierte en auténtico listado de objetos y se logra su clara petrificación.²⁵⁵

En el plano del happening la casa del Narrador y el burdel —la antigua casa de la familia de Javier— con sus objetos significativos, además, el coche de los monjes —el viejo Lincoln convertible— son los espacios que sirven de fondo para el espectáculo teatral. Todos son lugares cerrados y tanto la casa como el burdel de grado en grado se reducirán en dos objetos centrales: en el baúl del narrador y en la cama del burdel en la que murió la madre de Javier. La cama simboliza la vida: el parto que simula la Pálida/Elizabeth indica el nacimiento mientras que la alusión a la madre de Javier, la muerte.

La casa del Narrador es el viejo granero de un convento abandonado, ahora sin luz. A lo largo del proceso, le da la impresión que su casa se está transformando en celdas de los campos de concentración. Para impedir esta metamorfosis saca el baúl que funcionará como un microcosmo: sus cajones contienen los recuerdos de los personajes de la novela: ropas, carteles, latas de películas de aquel entonces, cartas, y el títere de Herr Urs.

Muchos de los espacios de la novela funcionan como dobles: las ciudades, las grandes metrópolis del siglo XX, como la capital mexicana, Buenos Aires o Nueva York. Los cementerios judíos de Praga y de Nueva York que guardan los restos de Hanna y Jake.

²⁵² Ibid., p. 85.

²⁵³ Ibid., p. 199.

²⁵⁴ Ibid., p. 72.

²⁵⁵ véase: Garrido... p. 234.

Las antiguas casas pobres y oscuras de la niñez de Elizabeth y de Javier. Ésta última se convierte en el burdel de la Capitana en el happening. Las pirámides de Xochicalco y de Cholula, son altares de la muerte. El campo de concentración descrito tan detalladamente por el Narrador sirve de prototipo a los demás cuyos nombres están inscritos en el monumento del cementerio judío de Praga. Además, el campo de concentración se identifica con el manicomio: por lo menos la semejanza de sus descripciones sugiere esta idea. Las celdas, la presencia de los guardianes, el aislamiento, el encerramiento son, entre otros, sus rasgos comunes. “Estos lugares ... siempre están lejos de civilización” –la afirmación general del Narrador puede aludir tanto al ghetto como al manicomio.²⁵⁶

El granero es el lugar por excelencia del escondimiento. Después de la guerra Franz se esconde en un granero. La casa del Narrador antes cumplía la misma función como parte de un antiguo convento.

El tiempo

Según Barthes y Genette el tiempo de la ficción –el tiempo literario– es un tiempo semiotizado y siguiendo las exigencias del tiempo lingüístico discurre en torno al eje de la sucesividad.²⁵⁷ El narrador es el responsable de la organización del tiempo de la narración: su relación con el tiempo depende de la posición que él toma.

En las relaciones temporales de la narración basadas en la dualidad de la historia/fábula se distinguen tres categorías: el orden, la duración y la frecuencia, aspectos que examinaré en *Cambio de piel*.

En la novela moderna se observa la nueva percepción del tiempo: el rechazo del tiempo cronológico, los saltos temporales, la influencia y la aplicación de las técnicas cinematográficas etc. A estas novedades que son propias de la obra de Carlos Fuentes, al mismo tiempo, se les añade otro factor importante: la concepción del tiempo cíclico de los aztecas.

Los tres planos de la novela corresponden a los tres niveles temporales: pasado, presente y un posible futuro que se unen en la visión del Narrador. En el primer prólogo la alusión a la estructura circular de la narración y la coincidencia temporal de los prólogos primero y tercero –la misma noche de septiembre– ya en sí sugieren la idea del tiempo cíclico de la novela.

El plano histórico de la novela se corresponde con el uso del tiempo histórico: el orden de los acontecimientos es cronológico, el Narrador utiliza el presente gramatical. Los eventos abarcan unos días y se presentan en forma de resumen que acentúa la distancia del narrador con relación a los eventos. La función del resumen es en este caso exponer la existencia de varios tiempos –entre ellos el histórico– coexistentes en el México de hoy. Los acontecimientos se narran una sola vez: la frecuencia –la relación cuantitativa establecida entre el número de eventos de la historia y el número de veces que son mencionados en la fábula– es singulativa.²⁵⁸ De esta manera, en el plano histórico el Narrador sigue los recursos de una novela tradicional en todas las categorías temporales. Sin embargo, la

²⁵⁶ *Cambio...* p. 439.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 162.

²⁵⁸ sobre la frecuencia véase: Garrido.... pp. 187–193.

fragmentación del plano histórico –los episodios vienen intercalados en la descripción de la Cholula de hoy– y el uso del presente gramatical frente al pretérito del plano del presente, tienden hacia un presente eterno. Esta interferencia temporal sugiere la abolición de la posibilidad de desarrollo en el tiempo, niega la validez del tiempo cronológico.

En el plano del presente –el 11 de abril de 1965– sigue la dualidad dada por la fragmentación textual. Los acontecimientos del viaje y de la estancia en el hotel, el desenlace en la pirámide y sus consecuencias, que voy a llamar “subplanos”, siguen el orden cronológico, pero la aparición de estos eventos carece de todo tipo de coherencia temporal. Detrás de la aparente estructura laberíntica se observa, pues, un riguroso orden cronológico que sugiere que la vida de los personajes avanza inevitablemente hacia su destino, que el hombre está encerrado en su existencia concreta con un principio –el nacimiento– y con un fin –la muerte– concretos.

La participación del Narrador en los acontecimientos corre paralelamente a la de los personajes: el uso frecuente de los adverbios temporales como *mientras*, *al mismo tiempo*, etc. implican claramente esta relación. Los sucesos del día 11 de abril de 1965 se cuentan en pretérito indefinido.

El viaje en el coche de Franz abarca unas horas de aquel día concreto y se presenta mediante escenas. Las funciones de la escena en la mayoría de los casos son la caracterización y la introducción en el relato de todo tipo de información.²⁵⁹ En el caso de *Cambio de piel* predomina la primera función. La frecuencia sigue siendo singulativa. El orden cronológico de los acontecimientos se da mediante el uso de anáforas: la repetición de la última y de la primera frase del fragmento que sigue en el mismo subplano.

Los acontecimientos de la estancia en el hotel de Cholula consisten en un ir y venir de los personajes de una habitación a otra, y mientras permanecen en una, evocan sus vidas. Otra vez se observa la yuxtaposición de eventos paralelos.

Las evocaciones están llenas de anacronía. “No estamos haciendo una cronología” – menciona el Narrador: la memoria selecciona los recuerdos a su propio gusto.²⁶⁰ Las desviaciones cronológicas abarcan varias décadas, van desde la niñez de los personajes hasta el día actual de 11 de abril de 1965. La estancia en el hotel dura algunas horas, y la mayoría de las conversaciones de los personajes viene dada en escenas. Mediante los recuerdos el tiempo se amplía: las pocas horas pasadas en el hotel abarcarán varias décadas. En las evocaciones predomina la alteración de los resúmenes y escenas. La presencia de numerosas elipsis, con respecto a la vida de los personajes, se debe por una parte al carácter selectivo de la memoria, por otra parte, es uno de los signos de la aplicación de las técnicas cinematográficas en la novela. La vida de Franz en México, por ejemplo, es una de las grandes elipsis de la novela: su vida está tan aferrada al pasado que ésta otra ya no tiene importancia.

Las dos deceleraciones, ambas relacionadas con Elizabeth, también indican el uso de las técnicas mencionadas. La primera escena en el hotel de Cholula empieza con una larga descripción de los dos caracoles que avanzan lentamente en la pared de la habitación. El lento movimiento de estos animalitos otra vez sugiere la existencia de un “tiempo muerto”, la falta del desarrollo. La otra deceleración fija su atención en las porquerías de

²⁵⁹ Ibid., p. 182.

²⁶⁰ *Cambio...* p. 106.

Elizabeth, en una confetería de Buenos Aires, mientras ella espera en vano la llegada de su marido.

En otros casos, algunos eventos se cuentan dos o más veces: la frecuencia llega a ser repetitiva. La evocación de la noche cuando Javier y Elizabeth encuentran a un muerto delante del apartamento donde viven, o el recuerdo del incidente en el bar, el de una fiesta, el del viaje a Grecia, son eventos varias veces evocados. El relato repetitivo puede denotar un cierto grado de obsesión del narrador: se trata de los momentos cruciales de la vida de los personajes.

El uso del *prérito imperfecto* en esta parte de la novela es general. Sin embargo, en algunos casos suceden cambios repentinos y la narración sigue en presente. Cuando se evoca la niñez de Javier, los paseos domingueros con su padre se relatan en presente. Lo mismo ocurre cuando se cuenta su paseo por la ciudad, poco tiempo antes del viaje a Cholula.²⁶¹ Los eventos evocados por Elizabeth, que se refieren a la relación con su padre cuando ella era niña, o el recuerdo de una tarde de invierno cuando Jake la lleva en su trineo, se narran en presente.²⁶² La importancia de las estaciones para Elizabeth queda bien clara cuando ella contrasta su tiempo con el de Javier: "... en este país no hay estaciones y cada día de cada hora es idéntico a los demás... Tú hiciste olvidar mi tiempo. Me hiciste creer que el verano con sus lluvias en esta meseta era una estación distinta."²⁶³ Ella insiste mucho en las fechas concretas, sin embargo, no menciona el año aludido sino lo identifica con hechos históricos o culturales. "El año que fuimos a Grecia ...Hitler se tragó a Austria. Mussolini se salió de la Liga de Naciones Cayó el gabinete de León Blum John Steinbeck publicó *The grapes of wrath* y John Ford hizo la película con Henry Fonda" –le comenta ella al Narrador.²⁶⁴

C. Bobes considera que el tiempo en general puede verse como un signo de la trayectoria existencial del personaje.²⁶⁵ En las palabras de Elizabeth se reflejan dos concepciones temporales: el tiempo cronológico –tiempo de la mujer– y el cíclico –de Javier y, a través de él, de México–. Este conflicto, procedente de las diferentes convicciones sobre el tiempo, es bien perceptible en el diálogo del matrimonio después de encontrar a un muerto delante de su apartamento. Según Javier la muerte es el regalo de la totalidad de la vida. Según Elizabeth la muerte rompe algo.²⁶⁶

La alternancia en el uso de los tiempos verbales se debe a que los hechos evocados se yuxtaponen y a que se narran varios recuerdos paralelamente. Este paralelismo prepara el terreno a los posibles fines de la novela. La narración de los acontecimientos sucedidos en la pirámide de Cholula empieza en *pretérito*, después sigue en presente. El crimen de Javier –mata a Isabel– se relata en futuro simple, lo que sugiere solamente la posibilidad de la realización. El supuesto asesinato de Isabel, además, tiene un aspecto temporal: su juventud se eterniza mediante la muerte. Es otro ejemplo de la negación del tiempo cronológico. En otro lugar Javier identifica la serpiente con el tiempo: considera que el principio y el fin son idénticos, como la serpiente.²⁶⁷

²⁶¹ véase: *Cambio...* p. 43. y 119.

²⁶² véase: *ibídem...* pp. 218–222.

²⁶³ *Ibid.*, p. 202.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁶⁵ Garrido... p. 193.

²⁶⁶ *Cambio...* p. 206. y 200.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 192.

Entre los sucesos de aquel día concreto vienen intercalados los discursos del Narrador. Para él el día de 11 de abril de 1965 significa un presente eterno, un día que abarca todos los tiempos. “Si no salimos nunca de este día...” —comenta y su narración es un viaje en el tiempo a través de siglos, mediante su imaginación, donde las reglas del tiempo cronológico no tienen validez.²⁶⁸ La repetición discursiva —la autorreferencia textual— de su narración permite asociar diferentes acontecimientos gracias a una formulación discursiva similar. Los discursos del Narrador giran alrededor de los mismos temas y repiten sus ideas obsesivas, independientemente de las categorías temporales. Al colocar, por ejemplo, algunos acontecimientos de 1349 en la época contemporánea —“hoy mismo”, “este año de 1349”— sugiere la eterna realidad de la muerte. La insistencia del tiempo total del presente del Narrador corresponde a las ideas del escritor Carlos Fuentes sobre la validez de las categorías temporales en su país. Él enlaza este problema con el de la identidad: “... hemos de encontrar nuestra identidad en el presente pues es el presente donde realmente existen el pasado y el futuro.”²⁶⁹

La narración en el plano del presente empieza con un prolepsis: “Me ibas a contar algún día, Elizabeth...” que se repite al final de la novela en forma de “... vas a contar-me...”,²⁷⁰ Esta anticipación —como se ha visto también en los prólogos— indica el carácter circular de la concepción temporal de la novela. La amenaza por parte de Freddy de matar a uno de los personajes es otro ejemplo de la prolepsis, y acentúa la omnisciencia del Narrador.

En el plano del happening, mediante la alteración del uso del pretérito indefinido y del futuro, se subraya una vez más el juego sutil de la imaginación del Narrador. La prolepsis es propia también de este plano y sirve para demostrar la lucha del Narrador para mantener su poder sobre sus criaturas.²⁷¹ Después de regresar del burdel el uso del futuro simple llega a ser general.

El fondo teatral refuerza la posibilidad de sobreponer varios tiempos: Jakob por ejemplo se coloca en el tiempo tanto de dos mil años antes como en el futuro: “Yo, Jakob Werner, nacido en el año zero...” —dice él según su guión. Al enfrentarse con Freddy habla en nombre del futuro: “... tú y yo iremos hasta el final de todas las viejas contradicciones para vivirlas...”²⁷²

El conflicto de la Naturaleza y del hombre en *Cambio de piel* es traducible a las relaciones temporales. La Naturaleza es eterna, sin comienzo y sin fin. El hombre insiste en la importancia de su pasado para darle sentido a su existencia. En la dualidad vida/muerte se percibe una cronología invertida. El Narrador cita a Borges: “... en los velatorios, el progreso de la corrupción hace que el muerto recupere sus caras anteriores.”²⁷³

Javier llama la atención sobre un rasgo contradictorio de la categoría del tiempo: “Estás en un momento en el que el tiempo parece correr y sin embargo, parece estar detenido.”²⁷⁴

²⁶⁸ Ibid., p. 104.

²⁶⁹ *La tradición...* p. 26.

²⁷⁰ *Cambio...* p. 25. y p. 438.

²⁷¹ los ejemplos del a prolepsis en el happening son varios: véase p. 411. y 413.

²⁷² véase: *Cambio...* p. 429. y 414. El tú se refiere a Jeanne/la Pálida.

²⁷³ Ibid., p.161.

²⁷⁴ Ibid., p. 192.

El ensayo de Ordiz dedica una atención distinguida a las relaciones temporales de la novela desde su perspectiva mítica, y menciona que el tiempo cíclico se encuentra estrechamente ligado a los mitos. El empleo del tiempo cíclico en las narraciones contemporáneas —dice el autor— se debe a la situación del hombre actual condenado a un retorno constante que anula la idea de progreso y limita totalmente su capacidad de elección libre.²⁷⁵

La cronotopía de la novela

La teoría de Mikhail Bakhtyin sobre el cronotopo, que existe en la interdependencia del espacio y tiempo, eleva estas dos categorías a la condición de protagonistas de la estructura narrativa.²⁷⁶ La concepción del teórico ruso ejerció gran influencia en la narrativa de Carlos Fuentes. En *Cambio de piel* el tiempo se hace visible en el espacio de la novela. Los cronotopos más importantes de la obra son el viaje/camino, el mar y la pirámide/laberinto: los tres corresponden a tres tiempos diferentes. El viaje/camino simboliza el tiempo cronológico, histórico. El mar es el símbolo de la atemporalidad y eternidad, mientras que la pirámide/laberinto es la expresión del tiempo circular.

El viaje es tanto temporal como espacial en la novela. El desplazamiento espacial se repite en diferentes tiempos y siempre sucede dos veces. Hernán Cortés con sus tropas sale dos veces de Tlaxcala, sin embargo, la segunda salida no está mencionada en la novela. Primero sale para tomar Cholula y seguir su ruta hacia Tenochtitlan. Después de la Noche Triste vuelve a Tlaxcala y recompone su ejército para ocupar definitivamente la capital azteca.

Javier también abandona la capital mexicana dos veces: cuando va a los Estados Unidos y cuando va a Buenos Aires. En ambos casos decide volver, ya que tanto le falta.

El viaje del 11 de abril de 1965 también es una repetición de otro semejante, realizado un año antes por la misma ruta. Visitar las antiguas pirámides de los aztecas, los templos cristianos contruídos en la época colonial, corresponde a un viaje en el tiempo histórico. Estos ejemplos implican la existencia de una frecuencia estructural dentro de la novela.

El fin del camino sería Veracruz: llegar a la ciudad significaría alcanzar el mar. El mar simboliza la posibilidad de libertad en la novela y, como una de las fuerzas principales de la Naturaleza, expresa a través de su infinitud la atemporalidad. Las 51 metáforas del Narrador sobre el mar, intercaladas en su diálogo con Elizabeth sobre el viaje del matrimonio a Falaraki, tratan de captarlo en su totalidad: "... pueden decirse, sin turbarlos, todas las palabras que han creado y descubierto el mar y las islas, palabras de todas las lenguas, de todos los siglos, tradición de labios que han dicho los nombres del mar."²⁷⁷ La mayoría de las metáforas se refieren a la mitología griega y encarnan valores y símbolos universales del agua inmensa y profunda. Unas de ellas se relacionan con la vida, otras con la muerte, y algunas se presentan como símbolos de diferentes atributos humanos. El mar ocupa un lugar destacado tanto en el tiempo mítico como en el histórico.

Las nimfas y sirenas en la primera metáfora evocan el peregrinaje de Ulises y sus diferentes aventuras y dificultades antes de regresar a su tierra natal. El mar, en este caso,

²⁷⁵ Ordiz Vázquez... p. 156.

²⁷⁶ Garrido... p. 209.

²⁷⁷ *Cambio*... p. 79. Las metáforas se encuentran en las páginas 79–86.

se identifica con la tentación. Las Nereidas son las hermanas de Poseidón, divinidades bienhechoras y protectoras, representaciones de la infinita variedad de fenómenos y aspectos del mar. Anfitría es la Diosa del mar, una de las esposas de Poseidón. Los delfines le salvan la vida al famoso poeta griego, Arión, después de su naufragio: la metáfora –los delfines amados por las musas– puede aludir a este mito. El nombre de Agamenón significa sacrificio: su hija, Ifigenia tiene que morir para hacer que cesen los vientos contrarios que retienen la flota de su padre.

El tridente de oro de Poseidón se considera el símbolo de la pesca y de los pescadores, y existe en muchas culturas. La pesca es una de las ocupaciones más antiguas del hombre: significa una fuente importante de su alimentación. La vida del navegante también depende del mar: puede ser tanto su tumba como “su timón y espada de la fortuna”.

El mar está fuertemente vinculado con algunos acontecimientos históricos –muchos de ellos sangrientos–: las expresiones “mar armado con las naves de Troya” y “mar de la conquista” hacen referencia a este aspecto del mar.

Las inmensas aguas simbolizan la enfermedad, el deceso y la muerte en unas de estas metáforas como, por ejemplo, “respiración colérica”, “mar que recibe las cenizas de los hermanos”, etc.

De los personajes de la novela es Elizabeth quien siempre quiere llegar al mar en búsqueda de su libertad: quiere encontrar una salida a su existencia encerrada. El posible viaje a la isla de Rodas expresa claramente su anhelo.

Los viajeros de *Cambio de piel* no llegan al mar, la meta del viaje no se cumple. En uno de los posibles fines de la novela, después de los sucesos de la pirámide, Isabel ya no quiere llegar al mar, sino regresar a México, confesando que se siente agotada. La búsqueda de la libertad se convierte así para ella en un pseudo-problema.

En las siete pirámides de Cholula –el antiguo teocalli de Quetzalcoatl– se sobreponen varios tiempos históricos: tanto de la época precolombina como de la cristiana. La construcción de las pirámides se parece a una caja china: las siete contienen una dentro de la otra y reflejan la cosmovisión náhuatl: “... cada cincuenta y dos años, una nueva pirámide cubría la anterior...”²⁷⁸ Este modelo parece seguir el modelo de los círculos concéntricos con la idea del eterno retorno. Según la creencia azteca el Quinto Sol debe terminar con un temblor de la tierra. En uno de los posibles fines de la novela sucede precisamente esto: se cumple la profecía antigua y recuerda al apocalipsis. En el otro desenlace, el sacrificio de Franz posibilita la continuación del mundo.

Penetrar en el interior de las pirámides significa caminar por el laberinto en búsqueda del centro.

El santuario y el mirador en la cumbre de la última pirámide, contruídos después de la conquista, reflejan las tradiciones arquitectónicas cristianas de varios siglos, el pórtico, por ejemplo, es de estilo neogótico. La construcción cristiana sigue el modelo lineal del tiempo.

²⁷⁸ Ibid., p. 289.

LOS MOTIVOS Y LOS CÓDIGOS PARALITERARIOS

Introducción

Los códigos temático e ideológico son entidades abstractas: el tema, las ideas y los valores que una obra literaria trata de sugerir jamás se presentan en forma explícita. El tema de una obra puede ser un determinado conjunto de valores o cierta concepción de la existencia. En el caso del código ideológico el conjunto de valores e ideas está dotado de cierta organización, se manifiesta de diversas maneras y se integra en la dinámica de la comunicación literaria.²⁷⁹

Los motivos —como elementos recurrentes de la narración— ayudan en la configuración de estos códigos. Los motivos de *Cambio de piel* reflejan la repetición cíclica, por eso, en la mayoría de los casos funcionan como dobles: la dualidad de las creencias aztecas y de la religión cristiana está presente casi en todos estos elementos. En este capítulo, con la ayuda del examen de los motivos principales de la novela procuraré desvelar el sentido de los códigos ideológicos y temáticos en la obra de Carlos Fuentes.

Las artes

En *Cambio de piel* las artes —música, pintura, cine, teatro— están presentes en forma de motivos: son partes orgánicas de la narración, funcionan como complementos verbales de la novela.

La música

El término motivo procede de la música. En *Cambio de piel* el motivo de la música funciona como un signo del personaje o del ambiente y de esta manera consigue un sentido semántico.

En el plano histórico “... el ruido ensordecedor de tambores, trompas, atabales, caracas y silbos sale al encuentro del estruendo de la pólvora, las pelotas del cañón, los tiros de bronce...”²⁸⁰ o sea, el enfrentamiento de los españoles y de los cholultecas se expresa mediante metáforas musicales.

En el plano del presente la música cacofónica que se oye en la plaza de Cholula repite el ruido de la batalla, es su doble moderna.

Para Javier su padre, Raúl, es la música del domingo: se relaciona con la felicidad. La música de los mariachis, en cambio, le recuerda un parto que no terminará nunca: “...

²⁷⁹ sobre el tema véase: Reis, Carlos: *Análisis textual...* pp. 327–349.

²⁸⁰ *Cambio...* p. 16.

como si la madre y el hijo siguieran gritando de dolor toda la vida.”²⁸¹ El sentimiento del dolor está en contradicción con el significado general de este tipo de música. El término mariachi –que viene del francés– surge durante la intervención francesa del siglo XIX en México, cuando esta clase de grupos musicales se contrataban por los invasores para amenizar las fiestas de boda.²⁸²

La vida de Franz se identifica con tres obras musicales. El vals de *La viuda alegre* le enlaza con su pasado. Lo escucha tanto en el campo de concentración como el día de 11 de abril de 1965. El *Requiem Alemán* de Johannes Brahms acompaña su historia de amor con Hanna. El desenlace es trágico: la obra de Brahms reaparece alternando y luchando con el *Requiem* de Verdi en el ghetto de Terezin, donde los prisioneros –entre ellos Hanna– dan un concierto con motivo de la visita oficial de Eichmann. Los judíos cantan su propio responso, la joven violinista muere en el campo de concentración.

El protagonista de *La ópera de tres centavos* –cuya famosa balada se presenta por Franz en el restaurante alemán– abandona y niega a su mujer en interés de su huida.

Los jóvenes monjes se identifican con la música de las Beatles. Las letras de sus canciones esbozan el futuro como la tierra prometida y de la libertad: “I’ll give you back your time, there’s a place where I can go, any time at all”, y las demás letras manifiestan la opinión de una generación cuyos miembros son inocentes en cuanto a los pecados del pasado, sin embargo, su actitud se considera cínica.²⁸³ No sienten ninguna responsabilidad por el pasado, lo niegan completamente.

El hilo musical de la novela es otro recurso para expresar el sentimiento vital de los personajes en su dualidad fundamental: la vida es inseparable de la muerte, la felicidad del dolor, sin pasado no hay futuro. “La danza de la muerte es himno de alegría”²⁸⁴ –dice el Narrador sobre la obra de Brahms: una cosa y su opuesto.

La pintura

Los cuadros que se mencionan en la novela cumplen el mismo papel que el motivo musical: refuerzan el carácter paradójico y confuso de la existencia humana. Una parte de las pinturas de Herr Urs son naturalezas muertas, paisajes tradicionales “...en un remolino de colores y contrastes”²⁸⁵, la otra, cuadros con escenas horrorísticas, pintados en tonos sombríos. Ambas manifestaciones forman parte de su creación “artística” y revelan la contradicción de su estado de ánimo.

Elizabeth conoce a Franz en una exposición de obras recientes de Cuevas donde la mujer está admirando un dibujo del Marqués de Sade con su familia. La ilustración oximorónica implica el carácter profundamente dual del ser humano que lleva en sí su antítesis. “Las figuras de José Luis Cuevas ... están en lucha consigo mismas, con su apariencia” –valora Fuentes las obras de este pintor mexicano.²⁸⁶

²⁸¹ Ibid., p. 113.

²⁸² Según Donald Fogelquist “el mariachi, cuyas canciones son exaltaciones del sacrificio, es un prototipo de este permanente sentido sacrificial que describe Fuentes”. *Tiempo y mito en Cambio de piel*. Cuadernos Americanos, 1980/231. p. 104.

²⁸³ Las letras se encuentran en las páginas 20., 235., 239.

²⁸⁴ Ibid., p. 249.

²⁸⁵ Ibid., p. 139.

²⁸⁶ Carlos Fuentes: *La violenta identidad de José Luis Cuevas*. in: Carlos Fuentes: *Casa con dos puertas*. México, 1970. p. 252.

Javier alude a un cuadro del Bosco en el que las figuras están en el Paraíso, pero el Paraíso tiene un infierno propio.²⁸⁷ La pintura del Bosco presenta un mundo lleno de sueños y pesadillas al mismo tiempo.

Las mujeres de la pintura de Modigliani –según Javier– son meras repeticiones, funcionan como espejos: “... pero ahora se dio cuenta de que eran las mismas mujeres de Tesalia, Micenas, y Creta...”²⁸⁸

El cine

De todas las artes la influencia del cine es la más significativa.²⁸⁹ El predominio del arte cinematográfico se manifiesta tanto en la aplicación de las técnicas como en las constantes alusiones a películas y actores. Fuentes tiene un interés especial por la producción cinematográfica alemana de los años 20 del siglo XX. Como continuación y contrapunto de esta tendencia aparece en la novela la película norteamericana de las décadas 30–50. Muchas de las figuras representativas del expresionismo alemán de los veinte abandonan su país para seguir su carrera en Hollywood y contribuyen al nacimiento de las películas fantásticas norteamericanas.

Al mismo tiempo, a partir de los años treinta nacen una tras otra las producciones “típicas” de Hollywood que reflejan las ilusiones románticas de la vida.²⁹⁰

Los representantes más importantes del expresionismo alemán se mencionan varias veces en el texto. Paul Leni, Murnau, Fritz Lang, Emil Jannings o Conrad Veidt marcan las películas de aquel entonces: *Dr Caligari* (Robert Wiene, 1919), *El Gólem* (Paul Wegener, 1920) –basada en la leyenda judía que se convertirá en prototipo de las películas sobre Frankenstein–, *Nosferatu* (Murnau, 1921) –sobre Drácula y con referencias a las escenas de Herr Urs–, *La caja de Pandora* (Pabst, 1928). Esa tendencia cinematográfica se basa en la renovación de los motivos de la novela gótica y de los cuentos románticos con el predominio de la fantasía, las pesadillas y los sueños. Las películas son expresiones de conflictos parabolísticos y con sus estructuras de marco y sus historias intercaladas corresponden a las formas indirectas de la narración, y hacen difícil o imposible la reconstrucción cronológica de los acontecimientos. En la mayoría de los casos la motivación de los personajes queda solapada, las referencias son pocas y opacas. El montaje subraya más bien el carácter fragmentario de estas obras.²⁹¹

Tanto el *Golem* como *Nosferatu* y *El gabinete de doctor Caligari* son películas basadas en mitos antiguos y medievales, y en adaptaciones literarias generalmente escritas como novelas góticas. La tendencia nace en el siglo XVIII en Inglaterra siendo el padre de este tipo de novelas un político y escritor inglés, Horace Walpole. Se trata de obras llenas de misterio y de terror, cuyos acontecimientos tienen lugar en un castillo gótico en el que pasan hechos extraños. Rasgo característico es, además, la intervención de seres aterradoros.

²⁸⁸ Ibid., p. 184.

²⁸⁹ Sobre el tema véase el artículo ya mencionado a propósito del happening de Fernando Salcedo: *Técnicas derivadas del cine en la obra de Carlos Fuentes*. El autor dedica interés destacado a la influencia de la película *Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) en *Cambio de piel*.

²⁹⁰ véase: *Cambio...* p. 185. La lista de los actores y películas de esa página indican claramente esta tendencia.

²⁹¹ sobre el tema véase: *Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, 1998. pp. 140–155

El Golem, un monstruo animado hecho de barro, se independiza de su creador y le amenaza. La adaptación literaria de este mito se debe a Mary Shelley: ella crea en el siglo pasado la figura del “científico” Frankenstein y su monstruo. Una de las fuentes de la escritora es la novela gótica de Horace Walpole, titulada *El castillo de Otranto* (1764) aludida también en la obra de Carlos Fuentes.²⁹²

El Frankenstein de Mary Shelley libera el demonio de la destrucción con su criatura imperfecta y este demonio se rebela contra su creador. Su castigo llega a ser la muerte y la desesperación, sin ningún remedio para la redención. Los cuadros y los muñecos y muñecas de Herr Urs demuestran claramente las consecuencias de este tipo de creación. “Lo que yo pido es hacer lo que no se puede perdonar. Sólo en este caso vale la pena exponerse a la redención” —dice él al salir del baúl del Narrador.²⁹³

Los misterios de Udolfo de Ann Radcliffe, otra obra representativa de la novela gótica sirve de base para varias adaptaciones filmicas de los años 30 y 40 en Hollywood. El mismo Fuentes —como él confiesa en uno de sus ensayos— siente entusiasmo por la novela gótica y las narraciones de lo sobrenatural “... en la intuición de su gran correlato romántico, no el del falso romanticismo sentimental, sino el del descubrimiento de la mitad ocultada por la convención burguesa, la mitad del sueño....”²⁹⁴

El mito de Drácula, el vampiro se basa en una figura histórica del siglo XV, Vlad Tepes. La película *Nosferatu* —tantas veces mencionada en *Cambio de piel*— es la adaptación cinematográfica de la novela del escritor irlandés, Bram Stoker. Herr Vóivode Drácula puede ser el doble moderno del antiguo dios azteca de la guerra, Huitzilopochtli: ambos necesitan sangre humana para sobrevivir.

Los nombres de Paul Leni, Conrad Veidt, Fritz Lang y Murnau surgen al ser mencionados por Elizabeth a propósito de la muerte de Herr Urs contado por Franz, cuando él y Ulrich pusieron el cadáver del enano en el frigorífico. La escena le recuerda a la mujer las películas de estos artistas. Friedrich Wilhelm Murnau dirige la película *Nosferatu* que se considera la “simfonía del horror” donde las anomalías irrumpen en la realidad cotidiana: lo insólito, lo extraño llega a predominar.

Conrad Veidt en general desempeña papeles de figuras negativas, de antihéroes: desde el sonámbulo César —que comete crímenes bajo acción hipnótica— en *Dr. Caligari* hasta el mayor Strasser en *Casablanca* (1942). El discurso del Narrador justo después del diálogo entre Franz y Elizabeth, trata precisamente el problema del héroe: ¿Quién te dice que los bellezos tenían razón y que la heroína era la Princesa y no la Bruja?” —pregunta él y evoca las escenas de *Nosferatu*.²⁹⁵

Emil Jannings, en el papel de profesor Unrat, hace popular la famosa película *El ángel azul* en los Estados Unidos. En la novela su figura aparece en función comparativa: también en una de las conversaciones entre Franz y Elizabeth sobre los profesores en la Universidad de Praga.²⁹⁶

El profesor Dr. Mabuse de las películas del director alemán, Fritz Lang, refleja el prototipo del científico genial pero tiránico, que trata de adquirir un poder absoluto sobre

²⁹² *Cambio...* p. 155.

²⁹³ *Ibid.*, p. 422.

²⁹⁴ *Tiempo...* p. 58.

²⁹⁵ *Cambio...* p. 156.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 99.

la humanidad con sus manipulaciones. Por fin, se enloquece ya que en sus visiones cree ver a sus víctimas resurgidas exigiéndole que se responsabilice de sus actos criminales.²⁹⁷

En las películas fantásticas de Hollywood los monstruos liberados se convierten en los dobles del ser humano. En el hombre está encerrado algo demoníaco que corresponde a lo irracional. Esta idea básica de la película titulada *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) se menciona en la novela precisamente a propósito del alter ego: "... y cuando Dios dejó de ser el espectador del hombre, hubo que inventar otro testigo: el alter ego, Mr Hyde, el doble, William Wilson."²⁹⁸

A partir de la novela de Mary Shelley nace una serie de películas de Frankenstein: la primera es de 1931 –*Frankenstein*, el autor del monstruo de James Whale– protagonizada por Béla Lugosi y Boris Karloff, actor británico, también mencionado en *Cambio de piel*.²⁹⁹ A partir de ese momento ambos se convierten en los máximos especialistas en papeles de monstruos del cine norteamericano.

Tampoco faltan en aquel entonces las adaptaciones fílmicas sobre Drácula: *Drácula* de Tod Browning (1931) o *El horror de Drácula* (1958) indican la sobrevivencia del mito.

Las abundantes alusiones a los seres monstruos y sus encarnaciones artísticas suponen muchas coincidencias con la figura del Narrador de *Cambio de piel*.

"Todos los seres de identidad extrema, de la novela gótica al cine surrealista, efectúan ese viaje de un encierro a otro: agotan el origen, viajan hacia lo subvertible, hacia el futuro" –escribe Fuentes en su ensayo ya mencionado.³⁰⁰ Freddy Lambert, el Narrador, recorre precisamente el mismo camino y termina en el manicomio de Cholula.

La otra tendencia de la producción cinematográfica de Hollywood de aquel entonces está marcada con los nombres de Cary Grant, Clark Gable, Kay Francis, John Garfield, James Dean, Humphrey Bogart y Marlon Brando, entre otros.³⁰¹ Las películas protagonizadas por estos actores no tienen nada que ver con lo fantástico: representan las más diferentes corrientes del cine realista: de las comedias divertidas a las películas de aventuras o de Oeste.

"... Luis Buñuel también fue muy importante para mí... la conversación con ese rudo picador aragonés me ha acercado para siempre a una tensión creadora entre la rebelión y lo sacro: a la corrupción y humanización de los reversos de la vida que Buñuel salva, a la postre, en una confrontación de espejos entre la caída religiosa y la enajenación secular" –confiesa Carlos Fuentes en su ensayo *Radiografía de una década* (1953–1963).³⁰² Salcedo menciona que la influencia que tiene Buñuel en el escritor mexicano a veces se traslada en imágenes que parecen haber sido sacadas de producciones fílmicas del conocido director español.³⁰³ Los métodos surrealistas de Buñuel se basan en los sueños que

²⁹⁷ El cine mudo de Fritz Lang (1890–1976), debido a los rasgos estéticos específicos de sus películas se convierten en rivales de la producción cinematográfica de Hollywood. Véase más detalladamente in: *Oxford Filmenciklopédia*... pp. 200–201.

²⁹⁸ *Cambio*... p. 306.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 209. Los demás títulos son entre otros: *La novia de Frankenstein* (1935), *La maldición de Frankenstein* (1957).

³⁰⁰ *Casa*... p. 269.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 185. y 313.

³⁰² *Tiempo mexicano*... pp. 58–59.

³⁰³ Salcedo... p. 175.

conducen a lo inconsciente: en este sentido él sigue las tradiciones del expresionismo alemán. Las alusiones en la novela a *El perro andaluz*, a *La edad de oro* y a *Nazarín* – películas de Buñuel– enlazan con las categorías de surrealismo, sueño y religiosidad.³⁰⁴

El teatro

El teatro como motivo está presente en dos formas. La primera es la representación de la caída y del juicio de Dios. Al principio de la novela el Narrador cuenta que el día de la resurrección, en el atrio de la iglesia de San Francisco de Cholula los indios miran esta escena bíblica.

La segunda es el happening, el teatro de consumo inmediato, “una representación perpetua”³⁰⁵, en el que los monjes –beatniks– desempeñan los diferentes papeles. Sin embargo, el tema sigue el mismo: el pecado y el juicio. Las dos representaciones teatrales, por lo tanto, funcionan como dobles.

El perro

El motivo del perro se arraiga en la creencia azteca: es una de las encarnaciones de Quetzalcoatl. Xolotl –perro– es la divinidad de los gemelos y de los fenómenos dobles. Tiene un cuerpo deforme debido a su ascetismo.

Los perros están presentes en todas las partes de la novela, como si vigilaran algo o indicaran alguna amenaza. En el plano del presente los perros simbolizan a los habitantes de la ciudad de Cholula. Están sueltos, son roñosos, de pelambre raída con manchas secas en la piel. Tienen las miradas plañideras, son rojas o amarillas, irritadas y enfermas.³⁰⁶ La descripción de los perros generalmente viene acompañada con la mención de los seres humanos de México: “... un pueblo miserable de perros roñosos y mujeres panzonas.”³⁰⁷ Más adelante se refiere a los niños del país: “... perros sueltos, niños vestidos con cortas camisetas agujereadas... olvidados por los padres.”³⁰⁸ Según la creencia de los aztecas los perros funcionan como dobles de los hombres, representan la materia que no puede ser salvada más que por su propia muerte: los perros muertos de la novela sugieren la dualidad del sacrificio/redención.³⁰⁹

En la religión cristiana estos animales, los acompañantes más fieles del hombre, simbolizan la fidelidad. Al mismo tiempo, están vinculados con la muerte: son los guardianes de la puerta del otro mundo.

³⁰⁴ Carlos Fuentes tiene un ensayo sobre Buñuel publicado en *Casa con dos puertas*. Véase: Luis Buñuel: *el cine como libertad*. In *Casa...* pp. 197–215.

³⁰⁵ expresión utilizada por Fuentes in: *Casa...* p. 272.

³⁰⁶ *Cambio...* p. 11. y 433.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 96.

³⁰⁹ El motivo del perro muerto aparece al final de la visita de Xochicalco: “... los zopilotes clavan los picos en los despojos de un perro muerto.” (p. 71). Javier, mientras pasea por las calles de la capital mexicana “... tira de la cola el cadáver de ese perro amarillo...” (p. 47.)

En la mitología griega el viejo perro de Ulises, Argos, sale al encuentro de su amo y muere de alegría al volver a verlo. Otra vez, el perro se convierte en el símbolo de la fidelidad.

Los perros de la novela son casi sin excepción amarillos y rojos. El amarillo es el símbolo del sol, el rojo es el de la sangre. La creencia azteca se basa precisamente en estos dos elementos: los sacrificios humanos –los matanzas rituales– sirven para alimentar el Sol y evitar el fin del mundo. El amarillo es además el color de la piel humana, y nos conduce al motivo siguiente, estrechamente relacionado con el perro.

El “bulto”

El bulto enigmático, vivo y gruñente, –otro motivo recurrente presente en toda la novela– también indica la dualidad mencionada a propósito del perro: “... serán dos cuerpos, uno el animal del otro, abrazados, quietamente devoradores” –sugiere el Narrador mientras viajan en el viejo Lincoln de los monjes.³¹⁰ Los dos motivos, el del perro y el del bulto se unen.

El bulto, además, funciona como elemento imprescindible de la obra ya que es parte de la vida al morir.³¹¹ A lo largo de toda la novela se encuentra en el cofre del coche de los monjes. Al final de la narración Elizabeth lo saca de allí y lo coloca en el umbral del manicomio. El bulto parece ser una momia, las vendas esconden una piel viva que indica el sacrificio, la redención de los pecados: alguien tiene que morir para que el mundo continúe. Las víctimas se consideran mensajeros para evitar las catástrofes: el cuerpo muerto de Franz también se identifica con esta función. Otra vez se trata de la supervivencia de las antiguas creencias: al enterarse de la llegada de Cortés/Quetzalcoatl, Moctezuma, lleno de remordimientos por el fin del Imperio, decide morir y envía emisarios cargados de pieles de hombres desollados al dios azteca de la muerte Mictlantecuhli –Señor del País de los Muertos–.³¹² El mundo de los muertos significa para los aztecas el de la paz. En *Cambio de piel* Elizabeth coloca en nombre de la humanidad el bulto en el umbral del manicomio que es “... la tierra infecta de Nazaret... la tierra de los muertos que resucitan... el palacio de Lázaro nuestro señor”³¹³ en espera de la resurrección. En las ilustraciones cristianas Lázaro aparece como un muerto vendado –otro significado del bulto– que simboliza la fe en la resurrección. Al mismo tiempo, Lanin A. Gyurko llama la atención que Lázaro –persona bíblica– aparece en las obras de Fuentes como una figura predestinada. “The Lázarus depicted by Fuentes is a man without responsibility for his actions, one who is reduced to the status of a mere puppet.”³¹⁴ La palabra “puppet” hace recordar a la figura de Herr Urs en la novela: él muere también en la espera de resurrección.

³¹⁰ Ibid., p. 385.

³¹¹ Ibid., p. 206.

³¹² Séjourné... p. 49.

³¹³ Cambio... p. 440.

³¹⁴ Lanin A. Gyurko: *Autonomous Characters*...p. 165. El autor cita un fragmento de la primera novela de Fuentes –*La región más transparente*– donde también aparece como una persona de la cual se niega la verdadera redención para siempre, ya que él es despojado de la libertad de elección.

El niño

Se trata de otro motivo donde se observa la dualidad de la creencia azteca y cristiana. En ambos casos los niños están relacionados con la muerte. En el plano histórico, antes de la batalla, los cholultecas sacrifican a siete niños a Huitzilopochtli para propiciar la victoria. En la sociedad azteca los niños, por haber nacido bajo un buen signo, son inmolados a los dioses entre ellos a Tláloc para obtener lluvia.³¹⁵

En el cristianismo el episodio de los Niños Inocentes también está relacionado con la matanza: Herodes, cuando ve que ha sido burlado por los magos, se irrita mucho y hace matar en Belén a todos los niños de menos de dos años.

En *Cambio de piel* la mayoría de los personajes está enlazado al motivo de niño. La antigua casa familiar de Javier se encuentra en la Calzada del Niño Perdido. El niño perdido puede referirse al Narrador: expresa cómo se siente él en el mundo. Isabel y Javier mencionan a “Nuestros Niños Héroes” a propósito de su mexicanidad común.³¹⁶ Ellos se refieren al episodio trágico de la invasión norteamericana del siglo XIX: en 1848 los Niños Héroes del Colegio Militar se arrojaron del Alcázar antes de rendirlo a los gringos.³¹⁷

Isabel, además, casi atropella a un niño mientras conduce el coche de Franz. Después del incidente Elizabeth baja y corre hacia el niño de dos años, acompañado por un perro, lo abraza y lo levanta “... como si lo mostraras, dragona, al sol más que a tus tres compañeros de viaje.”³¹⁸ El acto simbólico y sus palabras de protesta niegan precisamente la supervivencia de las antiguas tradiciones. Sin embargo, el posible aborto de la mujer encadena otra vez este motivo con la matanza o muerte. El hermano de la mujer, Jake, tiene 13 años, cuando le matan.

Un niño de doce años, Ulrich, muere en lugar de Franz: sacrifica su vida y de esta manera salva la de Franz al terminar la guerra cuando éste último huye.

La fiesta

Una fiesta imposible es el título de la primera parte de la novela. La fiesta en la sociedad azteca aparece como una serie de atrocidades, de ritos ceremoniales, del sacrificio humano. En el presente —el Domingo de Ramos, día último de la Cuaresma que da principio a la Semana Santa— la fiesta en Cholula corresponde a la de un pueblo miserable “... acentuada por el intento falso de bullicio que venía del altoparlante con su twist repetido una y otra vez...”³¹⁹.

En el happening el Narrador llama “fiesta” la representación de los monjes.³²⁰ La fiesta disfrazada, además, permite decir la verdad como en los carnavales. Los disfraces funcionan como dobles: se pone la máscara del otro ser.

³¹⁵ Séjourné... p. 21.

³¹⁶ *Cambio...* p. 178.

³¹⁷ el episodio se menciona en otra novela de Fuentes: *Los años con Laura Díaz*. Madrid, 1999. p. 197.

³¹⁸ *Cambio...* p. 239.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

³²⁰ *Ibid.*, p. 418. “... de que la fiesta no haya terminado.”

En los discursos del Narrador se menciona la visión de una gran fiesta con carácter de rito folklórico del Renacimiento. El carnaval universal –en su sentido primitivo carne y adiós– es la expresión de la excesiva sensualidad permitida en los días carnalescos cuando la figura de Cristo puede identificarse con la de Baco. El carnaval, además, tiene una fuerte dosis de lo satírico.

En las evocaciones de Franz se mencionan dos fiestas: una real, durante los años estudiantiles en Praga, y otra imaginada, en forma de sueño. En la fiesta celebrada a propósito del fin de curso, los disfraces de los participantes representan una amplia red de la sociedad alemana en su historia mítica: muchos de los participantes prestan sus disfraces de la ópera wagneriana, *La Valkiria*, basada en la canción de los Nibelungos. Además, están presentes tanto el viejo Goethe y Mefistófeles como el oficial pruso, el húsar austrohúngaro o el campesino tirolés. Por fin, la fiesta desemboca en una confrontación aguda: Heinrich no tolera el disfraz del uniforme nazi de Ulrich y trata de arrancarle los botones de la camisa. El carnaval de aquella noche cumple una función social: manifiesta claramente el choque del orden viejo y del nuevo. El sistema económico-social de los años veinte en Alemania –la República de Weimar– conduce a la dictadura fascista de la década siguiente.

El espacio de la fiesta del sueño de Franz también está relacionado con su país: él se encuentra en una aldea alemana medieval. El carnaval se convierte en espectáculo –“...Franz entra al escenario...”³²¹– y acentúa su aspecto religioso. La mención del reinado de Momo corresponde al símbolo del carnaval. Reaparece otro motivo ya mencionado de la novela: los niños como protagonistas enmascarados en enanos, curan a los pájaros, fabrican muñecas, desempeñan los papeles del monarca, del diablo o de los locos. Franz en este sueño también está acompañado por un niño, Ulrich, muerto en su lugar en la vida real. La escena alegre de los niños que juegan, de repente se convierte en una pesadilla rodeada de actos violentos. Los niños vestidos de uniformes grises y con estrellas amarillas asaltan a Franz. Él tiene que responder ante el Juez. Estas visiones contienen un fuerte reflejo de su pasado: se confronta con las consecuencias de sus actos anteriores y preve su destino porque “... cuando el Juez tome asiento, todo lo oculto se manifestará y nada permanecerá sin castigo.”³²²

El disfraz

El motivo de la fiesta conduce al motivo clave de la narrativa de Carlos Fuentes: el del disfraz. El título de la novela –*Cambio de piel*– ya es una referencia al fenómeno de ocultarse. El origen del país lleva en sí este motivo: Quetzalcoatl significa Serpiente Emplumada: su cuerpo está cubierto con plumas de quetzal. Según la leyenda, cuando ve su propio rostro y cuerpo en el espejo –presa del terror de su apariencia– abandona su pueblo y huye hacia el mar.³²³ Él es el único dios mexicano con cuerpo e identidad, sin embargo, esto no se revela debido a su huida.

³²¹ Ibid., p. 297.

³²² Ibid., p. 301.

³²³ El mismo Fuentes alude a la leyenda de Quetzalcoatl en su ensayo *De Quetzalcoatl a Pepsicoatl. Tiempo...* pp. 17–42.

En la época antigua era costumbre pintar el cuerpo, la que también corresponde a una de las formas de disfrazarse. En *Cambio de piel* se alude a “la pintura negra de los cuerpos” en el plano histórico.³²⁴ El día de la resurrección en el atrio de la iglesia de Cholula se pone en escena la caída, y Dios ordena a los ángeles vestir a Adán y a Eva.³²⁵

Los vestidos de los personajes funcionan como disfraces que ayudan a ocultar su verdadero rostro. “Y todo es máscara: el cuerpo está escondido por un traje barato...” —dice el Narrador a propósito de la figura del padre de Javier.³²⁶ Los monjes se distinguen mediante sus ropas, escondiendo sus verdaderas identidades.

No solamente la ropa sirve de disfraz: las miradas, los gestos, los movimientos del hombre mexicano cumplen la misma función: la sonrisa del anciano al que Javier ve en su niñez en el tren corresponde a la máscara de un instante eterno.³²⁷ Según Elizabeth todas las miradas mexicanas hacen tres cosas: matan, desnudan —quitan el disfraz— y consagran.³²⁸ Éste último tiene una connotación religiosa —dedicación a Dios— y sugiere la idea del sacrificio. En México la función original de los abrazos entre los hombres es saber si el otro viene empistolado.³²⁹

El uso del disfraz es propio de la gente mexicana a partir de su nacimiento. “México es una máscara. No tiene otro sentido este país” —menciona el Narrador a Elizabeth.³³⁰ La máscara sirve para ocultarse del mundo.

El machismo mexicano también aparece como un fenómeno de disfraz. Según Javier el mito del machismo fue inventado por las mujeres para engañar a los hombres y para imponer los valores femeninos, los únicos que dominan en México.³³¹ Sin embargo, Fuentes en uno de sus ensayos define el machismo como un homosexualismo latente, “... que debe afirmarse en la violencia, la negación de la personalidad femenina y el estrecho abrazo de los demás cuates machos.”³³²

Para Javier la locura puede ser la máscara del conocimiento excesivo, o sea se relaciona con la sabiduría.³³³ En la Edad Media, por ejemplo, el trabajo de los bufones —llamados también locos— exige mucho talento. Gozan de gran ascendiente en las cortes, divierten a los convidados, no obstante, detrás de sus chistes o bromas muchas veces se percibe el tono irónico o satírico.

El motivo del disfraz en la literatura también está presente desde la antigüedad: “... los héroes antiguos inventaron la literatura porque obligaron a las fuerzas naturales a esconderse y reaparecer disfrazadas...” —dice el Narrador.³³⁴ Según Elizabeth México es una aldea con un código de comunicación secreto.³³⁵ El lenguaje, las palabras de una obra literaria disimulan lo esencial: detrás de la trama se esconde el mensaje, el verdadero

³²⁴ *Cambio...* p. 15.

³²⁵ *Ibid.*, p. 20.

³²⁶ *Ibid.*, p. 269.

³²⁷ *Ibid.*, p. 69.

³²⁸ *Ibid.*, p. 200.

³²⁹ el ejemplo está mencionado por Fuentes in: *Tiempo...* p. 26.

³³⁰ *Cambio...* p. 324.

³³¹ *Ibid.*, p. 178.

³³² *Tiempo...* p. 82.

³³³ *Cambio...* p. 332.

³³⁴ *Ibid.*, p. 157.

³³⁵ *Ibid.*, p. 159.

significado de la escritura. El idioma de los mexicanos es prestado, es el del conquistador y "... los vencidos lo convierten en circunloquio, defensa, agresión, pero nunca en palabras reales, humanas."³³⁶ Fuentes llama a esta operación lingüística "albur", que significa "desviar el sentido llano de las palabras".³³⁷

El problema de la identidad

Los motivos arriba examinados son los componentes más importantes del problema de la identidad mexicana, uno de los constantes de la narrativa de Fuentes a partir de sus primeros relatos. La identidad de México –según el escritor– se arraiga en sus mitos. El mito otorga una justificación natural a las aspiraciones de una comunidad –en nuestro caso al pueblo mexicano– y convierte lo posible en eterno.

El tema de la identidad tratado tanto a nivel individual como social se presenta como el código ideológico de la novela. Los rasgos distintivos del ser mexicano se reflejan en su vertiente social, examinada muchas veces en comparación con los Estados Unidos. La dualidad tradicional del pensamiento mexicano se expresa también en su autodefinición. El carácter romántico del país –"Méjico lindo y querido" como cantan los mariachis– se enfrenta con la vulgarización para imitar un modelo ajeno –el de los Estados Unidos– con el intento de resolver los problemas ardientes de la sociedad como la miseria o la enfermedad.

Los mexicanos sacrifican sus vidas privadas a la institución: el uso de los sobornos es general en casi todos los terrenos de la vida cotidiana. "En México uno acaba dándose la mordida a uno mismo" –dice Elizabeth.³³⁸ Tampoco falta la ilustración concreta en la novela: en el happening el policía que detiene el coche de los monjes por exceso de velocidad deja de ponerles la multa en cambio de una cierta cantidad de dinero ofrecida por el Narrador.

La cosmovisión de los aztecas se basa en la necesidad del sacrificio, correspondiente al doble proceso de muerte y renacimiento. Esta dualidad sigue viviendo hasta el presente. El país es una ruina natural, es la tierra de promesas jamás cumplidas tanto para los conquistadores como para los que creen en el regreso de Quetzalcoatl. Nuestro México es pobre pero tiene corazón –identifican su país los personajes "mexicanos" de la novela, Isabel y Javier.³³⁹ La caracterización de los mexicanos mediante el uso de formas oximorónicas subraya la dualidad original del país y de sus habitantes: me refiero a las expresiones como "sonrisa sin alegría", "tristeza a carcajadas", etc. Al mismo tiempo, la tipificación popular del país –como "México no hay dos"– sirve para la afirmación de la singularidad mexicana.³⁴⁰

El problema de la identidad mexicana está estrechamente enlazado al fenómeno de la chingada. El tema tratado con mucha profundidad en las novelas anteriores de Fuentes –

³³⁶ Ibid., p. 160.

³³⁷ *Tiempo...* p. 25.

³³⁸ *Cambio...* p. 160.

³³⁹ Ibid., p. 178.

³⁴⁰ Sobre la frase que se encuentra tanto en la novela (p. 178.) como en la obra ensayística del escritor mexicano véase: *Radiografía de una década*. In: *Tiempo...* p. 59.

La región más transparente, La muerte de Artemio Cruz—, reaparecerá en *Cambio de piel*, sin embargo, no en forma tan elaborada, sino a nivel de alusiones.

La chingada identifica a los mexicanos como “los hijos de la Malinche”, los descendientes de la Madre violada, encarnada por la mujer de Cortés.³⁴¹ Malinche es el símbolo de la traición del pueblo mexicano. El mito no carece de antecedentes: la perdición de Quetzalcoatl también se debe a una figura femenina: él se acuesta con su propia hermana, Quetzaltépatl. El acto es el resultado de las intrigas de los demás dioses rivales, entre ellos de Tezcatlipoca, hermano de Quetzalcoatl.

A partir de la conquista, la vida de los mexicanos gira alrededor de este fenómeno. En México —como menciona el Narrador— todo se hace en forma de pirámide y esta jerarquía permite ser chingado y chingón al mismo tiempo.³⁴² En este sentido, la pirámide de Cholula simboliza la construcción jerarquizada de la sociedad mexicana.

En la noche del incidente con los mariachis en el bar Javier identifica a los mexicanos como hijos de la chingada y habla de la brutalidad de su concepción.³⁴³ La violencia se convierte, pues, en la parte orgánica de la vida mexicana desde los principios. La cortesía decorativa de los mexicanos también sirve para la recompensa de esta eventual brutalidad.³⁴⁴

“El clima, los nopales, Moctezuma, la chingada, todo les sirve para justificarse” —dice Elizabeth.³⁴⁵ Los adjetivos utilizados para la caracterización del país —seco, sofocado, hostil— adquieren doble sentido. El primero puede referirse concretamente al clima, el segundo al mismo hombre mexicano. El nopal es uno de los símbolos más importantes de México, que también aparece en el escudo nacional. La figura de Moctezuma se identifica con la traición del pueblo azteca y desde este punto de vista él parece ser uno de los promotores del proceso de la chingada.

Otro componente significativo de la identidad mexicana es el miedo procedente de las tradiciones del pasado prehispánico.³⁴⁶ La idea del posible fin del mundo penetra en toda la sociedad azteca rodeada de leyes y sentencias innumerables. La tradición sigue viviendo: México es el único país que no ha matado a sus dioses —como dice Javier³⁴⁷—, y de esta manera, la amenaza tal vez pueda cumplirse en los tiempos modernos. Esta idea no parece ser ajena de la narrativa de Fuentes. En sus dos cuentos —*Chac Mool* y *Por boca de los dioses*— son Tláloc, el Dios de la lluvia, y Tlázol, la Diosa de la muerte y de la brujería los que ejecutan la venganza del pasado sobre el hombre moderno.³⁴⁸

La Revolución Mexicana hubiera sido capaz de romper con la fatalidad de su pueblo pero fue traicionada. Este acontecimiento histórico cumple la función de un carnaval —o fiesta de encarnaciones— y enfrenta al pueblo con su pasado. Por un momento permite

³⁴¹ La expresión utilizada es el título del famoso ensayo de Octavio Paz publicado en el volumen *El laberinto de la soledad*.

³⁴² véase: *Cambio...* p. 160.

³⁴³ *Ibid.*, p. 113.

³⁴⁴ el problema está mencionado por parte de Elizabeth. *ibidem...* p. 133.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 331.

³⁴⁶ El Narrador comenta a Elizabeth que México es un país con tigre dormido en la barriga, y todos los mexicanos tienen miedo de que un día vuelva a despertar. *Ibid.*, p. 159. En el ensayo de Fuentes —*Kierkegaard en la zona rosa*— se dice que “... el tigre nacional está cloroformado, pero no muerto. In: *Tiempo...* p. 12.

³⁴⁷ *Cambio...* p. 275.

³⁴⁸ Ambos cuentos fueron publicados en el primer volumen de relatos del escritor mexicano, titulado *Los días enmascarados*. (1954)

quitarse el disfraz.³⁴⁹ La opinión del Narrador según la cual la revolución destruye un status quo y crea otro, refleja esta voluntad frustrada: se trata solamente de un cambio de ciclo.

En México el problema de la modernidad toma cuerpo en el mito de Pepsicoatl, símbolo de la sociedad de consumo. En la Comercial Mexicana –dice el Narrador– “... las familias se pasean con carritos de aluminio... los niños están ahogados entre los frascos de Ketchup, las lechugas, los detergentes y chillan.”³⁵⁰ En la visión del Narrador, a través de la metáfora de estas hipertiendas –acuario del consumo– los verbos como ahogar, sofocarse, llaman la atención sobre los peligros de la uniformización del mundo.

Las constantes comparaciones de México con los Estados Unidos manifiestan la otra cara de la moneda: el resultado del modelo industrial que sigue éste último es la ruina mecánica: las fábricas abandonadas con sus letreros son los monumentos del siglo XX.³⁵¹

Sin embargo, el problema de perder la autenticidad del país mediante el seguir el camino del desarrollo occidental no se soluciona por el regreso al pasado azteca: la identificación del joven Guauhtémoc –el héroe mítico de la defensa azteca contra los españoles– con el político y escritor nazi Baldur von Schirach, el jefe de las juventudes de Reich por parte del Narrador es la clara negación de esta posibilidad.³⁵²

³⁴⁹ fiesta de encarnaciones: es la expresión utilizada por Fuentes en su ensayo *Kierkegaard...* p. 11.

³⁵⁰ *Cambio...* p. 407.

³⁵¹ la conversación en el coche de Franz sobre el tema véase: *Ibid.*, p. 87–88.

³⁵² *Ibid.*, p. 413. Baldur von Schirach fue condenado en el proceso de Nuremberg a veinte años de cárcel. Después de su liberación en 1966 él negó la ideología nazi y luchó por impedir su resurgimiento.

INTERTEXTUALIDAD

Introducción

El problema del doble al fin y al cabo lleva al lector de la novela a la intertextualidad: a las relaciones entre texto y texto. “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” –afirma Julia Kristeva a propósito de este fenómeno.³⁵³

El método que sigue Fuentes en *Cambio de piel* es complejo: algunas veces describe los actos con películas, libros, autores y actores, otras, citando directamente a diferentes autores. “... Tú que tanto le das a las citas” –caracteriza Elizabeth al Narrador en alguna ocasión.³⁵⁴ Los libros ocupan un lugar distinguido en la vida del matrimonio: son los únicos objetos que les acompañan durante su convivencia.³⁵⁵

A veces los personajes se identifican o se comparan con autores, actores y figuras literarias: “mi cuate Tristram Shandy” –dice el Narrador. El diálogo de Elizabeth y Javier evoca, algunas veces, la antigua historia de Medea, otras, la de Fedra. Javier parece ser el actor, John Garfield para su mujer. La poesía de Byron y de Gaspara Stampa se convierte en el símbolo de la pasión, el héroe de Dostoievski, Raskolnikov, atestigua “... la bellaza legendaria de la redención”. La duda, como única manera de afirmar la realidad –“somos/ no somos”– toma cuerpo en la figura de Hamlet.³⁵⁶ Las constantes alusiones contribuyen a la complejidad de la simbología de la novela, sin embargo, ayudan en descifrar el significado.

Muchas de las referencias intertextuales fueron mencionadas ya a propósito de las categorías examinadas: entre otras, los títulos y los actores del mundo cinematográfico, escritores como Tristram Shandy³⁵⁷ o D. H. Lawrence, las dos Requiems, el de Brahms y el de Verdi etc. Otros se mencionan a base de las críticas sobre *Cambio de piel*. En el examen de la intertextualidad de la novela me gustaría comentar especialmente a tres

³⁵³ Marchese, A.–Forradellas, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, 1998, p. 217.

³⁵⁴ *Cambio...* p. 161.

³⁵⁵ Los autores mencionados son: Rilke, Dostoievski, Cervantes, Reyes, Huidobro, Kleist, Nietzsche, Thomas Mann, Byron, Eurípides, Quiroga, entre otros. Muchos de ellos aparecen mencionados en otras partes de la novela también. *Ibid.*, p. 169.

³⁵⁶ La alusión a Byron se encuentra p. e. en la p. 202.

–Gaspara Stampa (s. XVI.) poetisa italiana llamada la Safo de su tiempo. La referencia se encuentra en la p. 55.

–La cita que se refiere a Raskolnikov viene de la p. 210.

–La alusión a Hamlet se encuentra en la p. 57.

³⁵⁷ Minnemann, al comentar la relación del autor/narrador/personajes en *Cambio de piel*, destaca la importancia de la obra de Sterne, *Tristram Shandy* de las referencias intertextuales. Según él el punto de partida de la expresión de la problematización de lo aparentemente lógico y natural remonta a Sterne, Cervantes y Rabelais. Minnemann.... pp. 23–24.

autores hispanos –Cervantes, Julio Cortázar, J. Luis Borges–: todos ellos disfrutaban de una atención distinguida en la ensayística y la crítica literaria del escritor mexicano. Al final del capítulo recogeré algunos ejemplos de la intertextualidad restringida, o sea, en conexión con las demás obras de Carlos Fuentes publicadas hasta la aparición de *Cambio de piel*.

La crítica

Casi todas las críticas destacan el alto nivel intertextual de *Cambio de piel*. Muchos de los personajes tienen antecedentes literarios: Elizabeth procede del relato de Poe –Ligeia–, los monjes recuerdan los personajes de Pirandello y Unamuno³⁵⁸ en sus intentos de librarse de su autor. El Narrador, Freddy Lambert cobra su nombre y personalidad del filósofo alemán, Friedrich Nietzsche y de la figura balzaquiana, Louis Lambert.

Ramírez Mattei afirma que las alusiones cumplen la función de ampliar los niveles de significación. Las ideas del autor se enriquecen con las de otros clásicos, políticos, filósofos, y figuras que se han distinguido en la historia de la humanidad. El autor del ensayo menciona que en la novela hay citas de autores identificados y también, anónimas, que el lector debe reconocer. De entre las referencias intertextuales Mattei llama la atención sobre la presencia de multitud de mitos griegos en la novela.³⁵⁹

Las autoras Boschi y Calabrese examinan la intertextualidad de la novela dentro del fenómeno del “pastiche” lingüístico –una síntesis de elementos muy complejos a nivel del discurso con gran economía expresiva– que cumple la función totalizadora de incorporación de diversos contextos latinoamericanos y de la cultura occidental. Este método permite conectar la realidad americana con sus múltiples raíces europeas.³⁶⁰

Ordiz se aproxima a los fenómenos intertextuales de la novela mediante las referencias míticas y mitológicas, y analiza sus funciones y formas de expresión en la novela. Él considera que el mito se convierte en vehículo de las inquietudes, de la situación de crisis del hombre moderno.³⁶¹

Steven Boldy destaca la importancia de la intertextualidad en las obras de Fuentes, dice que para el escritor mexicano la literatura corresponde a la repetición de modelos de textos literarios anteriores o de mitos, y en este sentido sugiere la fatalidad y la falta de libertad.³⁶² Boldy destaca la influencia de la obra de Nietzsche –*El nacimiento de la tragedia*– ejercida sobre el escritor mexicano al mostrar los límites y las faltas del racionalismo optimista, sin enajenarse de sus ilusiones.³⁶³

³⁵⁸ sobre la comparación de *Niebla* de Unamuno y de *Cambio de piel* de Fuentes véase el ensayo de Lanin A. Gyrko: *Autonomous...* pp. 170–176.

³⁵⁹ véase: Mattei... pp.377–378.

³⁶⁰ véase: Boschi.... pp. 162–165.

³⁶¹ véase: Ordiz Vázquez... pp. 180–227.

³⁶² véase: Boldy....p. 58.

³⁶³ “Tragedy shows us the limits and failings of optimistic rationalism, saves us from being alienated in its promises...” Boldy... p. 57.

La influencia de Cervantes

Carlos Fuentes es un gran admirador de Cervantes. De muchas maneras le ha rendido homenaje al arte cervantino. Entre otras, tiene un volumen titulado *Cervantes o la crítica de la lectura*³⁶⁴ que parece ser la fuente más auténtica para aproximarse al tema.

La obra cervantina pone de relieve tres grandes temas erasmistas: la dualidad de la verdad, la ilusión de las apariencias y el elogio de la locura –dice Fuentes.³⁶⁵ Las categorías temáticas que cuestionan la única realidad existente, son también propias de *Cambio de piel*: en este sentido el escritor mexicano se considera uno de los más fieles seguidores de la tradición cervantina.

El *Don Quijote* de Cervantes ofrece varias lecturas, y de esta manera subraya la pluralidad de la realidad. El escritor crea su figura de tal manera que la somete a multiplicidad de puntos de vista y de lecturas. Fuentes considera que Cervantes es la fuente de la polifonía de la ficción.³⁶⁶ Escribir significa luchar con la realidad para deformarla, reformarla, afirmarla –considera el Narrador de *Cambio de piel*.³⁶⁷ La novela de Fuentes es una obra abierta: el lector puede y debe elegir entre varios desenlaces posibles y, de esta manera, participar activamente en la creación.

Cuando Don Quijote parece mirar algo, realmente no mira sino lee y su lectura dice que es lo que ve: en vez de molinos de viento ve a gigantes, en vez de la posada un castillo etc. Su imaginación es idéntica a sus deseos.

En *Cambio de piel* el escritor, Javier, al confesar sus dudas acerca de la autenticidad de su oficio, menciona el ejemplo de la grandeza de la figura del Quijote: “Adentro de mí los gigantes disfrazados de molinos de viento: nadie, nunca, creará que sí son gigantes, que el loco era el cuerdo, el único que veía todo lo que los razonables necios eran incapaces de ver.”³⁶⁸ Para él ser escritor equivale a las ilusiones perdidas, o sea, a una vana persecución del ideal. La experiencia amarga de que la realidad no corresponde a la de los libros es uno de los puntos de contacto de los dos personajes.³⁶⁹

En ambas novelas la realidad y la imaginación coexisten y ésta última se convierte en la crítica de la sociedad. En *Don Quijote* varias aventuras se consideran ficciones por parte del autor o del traductor. El mismo Don Quijote considera mentiras, puras invenciones, algunas historias a él atribuidas.

En *Cambio de piel* la realidad parece ser invención del Narrador. Los personajes pueden ser tanto reales como puras creaciones de su imaginación. El título original de la novela –*El sueño*– indica una vez más el carácter ilusorio de la realidad.

Elizabeth, la esposa de Javier, también inventa su mundo propio que llega a ser cierta versión moderna del Quijote. Ella inventa todo su pasado para despertar la imaginación de Javier. El viaje del matrimonio a la isla de Rodas – tantas veces mencionado y de

³⁶⁴ Fuentes, Carlos: *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

³⁶⁵ *Cervantes...* p. 68.

³⁶⁶ Ortega, Julio: *Retrato de Carlos Fuentes*. Barcelona, 1995. p. 92.

³⁶⁷ *Cambio...* p. 79.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 196.

³⁶⁹ Steven Boldy en su ensayo se refiere también al paradigma de las dos obras en contexto con la locura e intertextualidad. véase... pp. 67–68.

diferentes maneras – igualmente parece ser una realidad imaginada de la mente de la mujer.

En el mundo moderno, lleno de diversidades y diferencias, no es fácil encontrar valores eternos. El amor parece ser una de las pocas excepciones.

El amor de Don Quijote hacia Dulcinea del Toboso se presenta en su sentido platónico. Su figura representa la señora de todo el universo: “Piensas tú –dice él a Sancho– que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos, y porque los tengan enamorados y por hombres que tienen valor para serlo.”³⁷⁰

Javier también persigue a la Mujer como una representación. Elizabeth, su esposa, trata de corresponder a este papel y se comporta como si fuera una categoría abstracta, despojada de su propia identidad.

Para burlarse de Don Quijote, el mundo se disfraza de las obsesiones quijotescas – dice Fuentes.³⁷¹ El resultado es la revelación sin disfraces del mundo real: su crueldad, su ignorancia, su injusticia, su estupidez. La imaginación se convierte en la crítica de la sociedad: el empeño, la fe, las virtudes encarnadas por Don Quijote se desvanecen, se pierden y en la novela de Fuentes llegan a ser sustituidas por la violencia universal.

No es fácil encontrar en la modernidad figuras literarias que defiendan los valores antiguos encarnados por el caballero de Cervantes. En *Cambio de piel* sería el antiguo profesor de música, Maher quien salva la vida de muchos judíos a lo largo de la guerra. Él piensa en términos del prestigio pasado y cree en la fuerza del amor, capaz de vencer las crueldades de la guerra y sobrevivir.

El disfraz –uno de los motivos más importantes de la narrativa de Fuentes– sirve una vez más en *Cambio de piel* para aclarar la vertiente social del problema de la identidad.

En la obra de Cervantes Alonso Quijano se pone una sola máscara: la del caballero andante. No obstante, tiene una identidad fija. El Narrador de *Cambio de piel* se pone varios disfraces: una vez aparece como taxista, en otras ocasiones se identifica con Xipe Totec, el dios azteca de la renovación o con Lázaro, la figura bíblica de la resurrección. Su identidad ambivalente y confusa, los constantes cambios indican más bien la falta de identidad y mediante su figura contradictoria se expresa la inseguridad, la ambigüedad de la época moderna.

El Don Quijote de Cervantes refleja el encuentro de la Edad Media y la Modernidad. El caballero andante vive en el pasado, defiende los valores antiguos, mientras su escudero, Sancho, vive en el presente inmediato y representa la preocupación del sobrevivir cotidiano. En la novela de Fuentes éste último toma cuerpo en el mito moderno de Pep-sicoatl, símbolo de la sociedad de consumo. En *Cambio de piel* el encuentro de las culturas y de los tiempos significa la convivencia de diferentes culturas –del pasado y del futuro– en el presente.

La locura de Don Quijote en Cervantes procede del *Elogio de la locura* de Erasmo que “... es una puesta en duda del hombre por el hombre y de la razón por la razón”.³⁷² La

³⁷⁰ Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, Clásicos Castalia, quinta edición, 1978. tomo I. pp. 313–314.

³⁷¹ Cervantes... p. 80.

³⁷² Ibid., p. 70.

locura es una forma de expresarse auténticamente y crear un mundo posible mediante la imaginación.

En *Cambio de piel* la locura se pone de relieve a través de la figura del Narrador enigmático. Su identificación se lleva a cabo solamente al final de la novela –lo mismo sucede en la obra cervantina– cuando revela su nombre propio. Los discursos del Narrador que se refieren a la locura relacionan este problema con el de disfraz y con el de la creación. Los artífices –dice el Narrador– no saben que la razón se ha vuelto loca y la disfrazan de erotismo, de gloria militar, de necesidad de Estado, de salvación eterna... todo es el problema de mantener la ilusión racional para mantener la ilusión de la vida.³⁷³

Según Fuentes la locura de Don Quijote es una negación del tiempo lineal del progreso.³⁷⁴ *Cambio de piel* también se basa en la simultaneidad de los tiempos: la interpretación de la historia no es otra cosa que la repetición de varios actos violentos, crímenes y matanzas tanto en el pasado como en el presente y, como ofrecen los fines de la novela, en el futuro. En este sentido la locura del Narrador corresponde al rechazo de la historia de la humanidad.

La autorreflexión de las dos novelas sugiere los problemas de la creación literaria: "... la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero acerca de ella misma" –afirma Fuentes.³⁷⁵

El narrador de la obra cervantina alude constantemente a varias historias sobre el caballero andante. Él sigue la versión del escritor árabe, Cide Hamete Benengeli, y cuenta lo que se lee en su libro. Al mismo tiempo, tiene su propia voz: hace pequeñas observaciones a propósito de las otras historias donquijotescas, principalmente sobre la versión apócrifa de Avellaneda de Tordesillas. Los libros, por lo tanto, plantean el problema de la intertextualidad. Dentro de la obra se encuentran no sólo varios autores sino varias narraciones que son ejemplos de diferentes géneros de aquel entonces. En la novela de Carlos Fuentes están presentes no solamente los diferentes géneros literarios sino los demás artes, artículos de periódicos, citas sacadas de diferentes tipos de libros.³⁷⁶

El crítico Luis Andrés Murillo llama la atención sobre la estructuración de las narraciones del Quijote, que siguen el modelo de enlazamiento: los episodios y los cuentos están enlazados de diversas y desusadas maneras.³⁷⁷ La selección y la estructuración de la materia diversa y desusada de la narración de Fuentes se parece al enlazamiento de la obra cervantina.

En *Cambio de piel* también tenemos una narración de segunda mano. En la mayor parte de la obra el Narrador da propia versión de las realidades existentes: las re-escribe.

Don Quijote sale de la lectura y vuelve allá: él es lector y actor al mismo tiempo. La primera palabra de la novela fuentesiana es el Narrador y la última su identificación. Ambas novelas incitan a la reiniciación de la lectura.

En la segunda parte de la obra de Cervantes Don Quijote critica con su actuación la versión apócrifa escrita por Avellaneda. La existencia de otro libro sobre él mismo le hace cambiar de ruta y en vez de ir a Zaragoza decide viajar a Barcelona. Don Quijote

³⁷³ *Cambio...* p. 306.

³⁷⁴ *Tiempo...* p. 49.

³⁷⁵ *Geografía...* p. 39.

³⁷⁶ Todo esto se conoce como pop-lit: véase la entrevista de E. R. Monegal con Fuentes in: *Homenaje...* pp. 46–47. Además, el Narrador usa este término en una conversación con Elizabeth. *Cambio...* p. 83.

³⁷⁷ Cervantes.... Introducción p. 28.

termina protagonizando su propio texto. Él no se somete totalmente a la voluntad del autor y hasta se independiza en cierta medida. Del lector de los libros *Don Quijote* llega a ser el actor de las aventuras. Su doble papel pone en contacto al lector con la naturaleza misma de la novela.

El Narrador de *Cambio de piel* es múltiple. Él empieza a relatar como un narrador omnisciente que después desciende al nivel de sus personajes: llega a ser el actor de su propia narración, y, al mismo tiempo, el narratorio de las historias contadas por Elizabeth.

En el happening los seis monjes, figuras creadas por el Narrador, dejan de obedecer a su creador. El Narrador pierde su poder sobre ellos, lo que se manifiesta en su incapacidad de impedir la ejecución del antiguo colaborador nazi, Franz.

En el *Don Quijote*, buscando la manera de hallar noticia sobre la tercera salida de Don Quijote, en el capítulo 52, el autor encuentra una caja de plomo cuyo contenido son unos pergaminos sobre las hazañas posteriores del caballero, sobre la hermosura de Dulcinea, sobre la fidelidad de Sancho y sobre la muerte de Don Quijote.

En la casa del Narrador de *Cambio de piel* se encuentra un baúl lleno de varios papeles, que son, en realidad, los recuerdos de los personajes, fragmentos de sus vidas. La escritura, pues, aparece como fuente de conocimiento y de información.

Fuentes a propósito de ambas novelas insiste en el intento de la narrativa moderna de ficcionalizar. Según él la grandeza de la obra cervantina consiste en que la novela hace notar que es una novela, donde los personajes son nombres y todo es una creación verbal.³⁷⁸ En muchos episodios de *Cambio de piel* los hechos históricos se convierten en puras ficciones: con la reescritura de la historia una vez más se niega el concebir la literatura como reflejo de la realidad.

Cortázar y La caja de Pandora

La influencia del escritor argentino es perceptible desde las primeras páginas de *Cambio de piel*. La novela de Fuentes está dedicada a Julio Cortázar y en la novela varias veces se menciona su nombre. En el happening, el Narrador utiliza el ejemplar de *Rayuela* como almohada: como si esperara recibir cierto apoyo de este libro que le ayudara a orientarse en este mundo confuso, ambivalente, donde Freddy se siente totalmente perdido. La creación de jitanjáforas a la manera cortazariana –“El Henorme y Heroico y Hentero Hombre, Cortázar”– siguen reforzando la relación intertextual de las novelas de Cortázar y Fuentes, y expresan el deseo común de los dos escritores: la búsqueda de autenticidad en el lenguaje.³⁷⁹

La crítica también llama la atención sobre la influencia que ejerce el autor argentino en las novelas de Fuentes. Julio Ortega considera *Cambio de piel* el pariente joven de *Rayuela*. Él busca paralelismos entre Javier y Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*: “Javier es del linaje de Oliveira, Javier es también un pozo, un vacío: su verbalismo no es semejante al del personaje de Cortázar pero sí lo es su consistencia...”³⁸⁰

³⁷⁸ Ortega... p. 95.

³⁷⁹ *Cambio*... p. 385. En *Rayuela* también es frecuente el uso de frases y palabras escritas en otros idiomas (inglés, francés, italiano, latín)

³⁸⁰ Ortega... p. 160.

Lanin A. Gyurko subraya la pluralidad y ambigüedad de fines en el caso de ambas novelas, la que hace posible conceder libertad no sólo para los personajes sino al lector.³⁸¹

Fuentes mismo escribe mucho tanto sobre Cortázar como sobre *Rayuela* una novela que él identifica con la caja de Pandora, por ser la obra juego, ceniza y resurrección.³⁸² Los protagonistas de la novela de Cortázar también tienen sus dobles: Oliveira/Gregorio/Traveler y La Maga/Talita. “La pasión amorosa no puede ser nombrada: es olida, tocada, besada, penetrada, soñada” –dice Fuentes a propósito del amor de Oliveira y La Maga.³⁸³ El libro de Javier precisamente por eso no se escribe: las palabras destruirían el secreto amoroso.

La muerte del niño de La Maga, Rocamadour, sucede durante una orgia literaria – menciona Fuentes.³⁸⁴ En el happening de *Cambio de piel* La Pálida/Elizabeth finge parir a un niño también dentro de una orgia.

Los capítulos prescindibles de *Rayuela* recuerdan los discursos de Freddy Lambert de *Cambio de piel*: en ellos Morelli, un escritor fracasado, recoge textos de diferente índole que van de lo académico a lo pop.³⁸⁵ La alusión a la “moreliana” tampoco falta de la novela de Fuentes: “Usted manda, mustafá, al fin que es de la moreliana” –responde el Narrador taxista a Javier cuando éste pide que sigan el camino por la avenida de Juárez.³⁸⁶

La locura y el manicomio, donde los acontecimientos llegan al desenlace final ofrecen otro punto de contacto entre las dos narraciones. Fuentes relaciona la locura con el problema del doble en la novela de Cortázar. La locura, –dice él– en la medida en que es una des-aparición, una in-visibilidad, mata también al doble, privado de su modelo.³⁸⁷ En *Cambio de piel* la locura del Narrador ofrece la posibilidad de liberarse de la repetición constante de la realidad. Javier mata a Isabel porque no quiere que la mujer se convierta en una segunda Elizabeth: también se rebela contra la repetición.

La peregrinación de los personajes de ambas novelas corresponde a la búsqueda de un “espacio perdido”,³⁸⁸ donde uno se siente capaz de realizarse y por eso trata de recuperarlo. Para Oliveira este espacio parece ser París. Al perder La Maga regresa a Buenos Aires: la ciudad argentina funciona como doble de la capital francesa, donde Oliveira encuentra a Talita, doble de la mujer amada.

En *Cambio de piel* Elizabeth cree encontrar el espacio de sus deseos en Rodas. La isla mediterránea se identifica con la felicidad, con su pasión amorosa hacia Javier.³⁸⁹

³⁸¹ “... to gran freedom not only to the characters but also to the reader...” in: *Autonomous....* p. 182. El ensayo, además, llama la atención al paralelismo existente entre la posición de Narrador de la novela de Fuentes y otra obra de Cortázar, *Los Reyes*, en la que los papeles del héroe y monstruo se cambian también. véase: pp. 163–165.

³⁸² Fuentes, Carlos: *Cortázar: La Caja de Pandora*. in: *Nueva novela....* pp. 67–77, e in: *Valiente mundo...* pp. 262–275.

³⁸³ *Nueva....* p. 77.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 112.

³⁸⁷ *Geografía...* p. 274.

³⁸⁸ expresión utilizada por Fuentes en el ensayo mencionado: es el “kibbutz del deseo” en el que se puede vivir. p. 70. El espacio/paraíso perdido en *Rayuela* corresponde al anhelo de encontrar la unicidad primaria de la existencia humana en *Cambio de piel*.

³⁸⁹ Lo mismo sucede con el protagonista del relato de Cortázar, *La isla a mediodía*. Marini anhela viajar a una pequeña isla del mar Egeo, que se identifica para él con la felicidad y libertad. El encuentro, por fin, se realiza en el momento de su muerte. La dualidad de la realización o no-realización del sueño parece al viaje imaginario de Elizabeth a la isla de Rodas.

Detrás de estas semejanzas se observa la dualidad profunda de los dos países.³⁹⁰ En Argentina, el deseo natural por parte de los descendientes de los inmigrantes de seguir el modelo europeo, y la ausencia del pasado indígena, obstaculizan el desarrollo autóctono. En México, las diferentes culturas sobrepuestas a partir de la conquista exigirían el despliegue de la identidad nacional.

Deutsches Requiem de J. L. Borges: un ejemplo de intertextualiad

En uno de sus volúmenes de ensayos el escritor mexicano menciona que su relación con el narrador argentino, Jorge Luis Borges empezó en 1943, cuando su padre —que era diplomático— fue trasladado a Buenos Aires. “... Yo obtuve un año de gracia para pasearme en el sol y bajo las estrellas, por las calles de Buenos Aires, enamorarme de esa ciudad a la que quiero, más que a otra cualquiera, y enamorarme de lo que en ella encontré: el tango, las mujeres y Jorge Luis Borges.”³⁹¹ Fuentes confiesa que lo que le encantó en la literatura borgesiana era su intento hacia la totalidad, la universalidad y la eternidad: “... la imaginación literaria se apropió todas las tradiciones culturales a fin de darnos el retrato más completo de todo lo que somos, gracias a la memoria presente de cuanto hemos sido.”³⁹² Los temas fundamentales mencionados por Fuentes con referencia a las historias fantásticas de Borges son cuatro: la obra dentro de la obra, el viaje en el tiempo, el doble y la invasión de la realidad por el sueño.³⁹³ Estos temas son propios de *Cambio de piel* también.

Uno de los ejemplos más conocidos para ilustrar el fenómeno del metatexto en el caso de Borges es el cuento *El jardín de senderos que se bifurcan* que en su estructura se parece a una caja china: dentro del relato de Borges nos enfrentamos con el problema de la multiplicidad de planos textuales. Lo mismo sucede en la novela de Fuentes: los tres planos narrativos incluyen diferentes textos.

El famoso cuento de Borges ofrece otro paralelismo con la novela de Fuentes. Al enfrentarse con diversas alternativas los personajes de la novela de Ts’ui Pen optan simultáneamente por todas: de esta manera el escritor crea “... diversos porvenires, diversos tiempos que también proliferan y se bifurcan.”³⁹⁴ Algo parecido sucede en *Cambio de piel*: con la posibilidad de elegir entre varios fines Fuentes introduce simultáneamente varios futuros.³⁹⁵ Los saltos temporales y espaciales crean el cronótopo borgesiano del laberinto.

Dos parábolas, *Borges y yo* y *El otro* son las manifestaciones más conocidas del doble borgesiano. En *Cambio de piel* esta categoría parece ser fundamental en todos los planos narrativos: tanto en los acontecimientos como en el carácter intercambiable de los personajes y del narrador, en los espacios y relaciones temporales y en los registros del discurso.

³⁹⁰ sobre la dualidad argentina véase: *Geografía...* pp. 46–51.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 43.

³⁹² *Ibid.*, p. 42.

³⁹³ *Ibid.*, p. 43.

³⁹⁴ Borges, J. L.: *El jardín de senderos que se bifurcan*. in: *Páginas escogidas*. La Habana, Casa de las Américas, 1986. p.305.

³⁹⁵ véase la entrevista de E. R. Monégal con Carlos Fuentes in: *Homenaje ...* p. 37.

La invasión de la realidad por el sueño en los cuentos de Borges –por ejemplo en *Las ruinas circulares* o en *El Sur*, entre otros– significa que la realidad cotidiana y las imaginaciones del orden de lo sobrenatural no se distinguen. Tanto el título original de la novela de Fuentes –*El sueño*– como sus fines confusos sugieren la puesta en duda de la existencia real. El protagonista de *Las ruinas circulares* crea a su hijo mediante el sueño, Dahlmann, el protagonista de *El Sur* elige morir en un duelo a cuchillo –pese a sus raíces alemanas– en vez de morir en un hospital: así imagina su destino argentino. Su identidad argentina es semejante a la de Javier en *Cambio de piel*.

Los ejemplos de intertextualidad, los paralelismos entre la narrativa borgesiana y *Cambio de piel* de Fuentes son muchísimos. Al tener en cuenta que el problema básico de esta tesis es el doble voy comparar el cuento *Deutsches Requiem* de Borges con los pasajes nazis de la novela del escritor mexicano.³⁹⁶

En la obra borgesiana *Deutsches Requiem* simboliza en el nivel personal el destino del narrador-protagonista, Otto, pero en el nivel histórico –el de la Alemania nazi. Los dos destinos se unen en la idea de la necesidad de la derrota de la guerra para que triunfe la ideología nazi, simbolizada por la “violencia ecuménica”³⁹⁷. “Muchas cosas hay que destruir para edificar el nuevo orden, ahora sabemos que Alemania era una de esas cosas. Hemos dado algo más que nuestra vida, hemos dado la suerte de nuestro querido país.”³⁹⁸

El título del relato de Borges es un motivo fundamental en la novela de Fuentes, que hace referencia al *Requiem Alemán* de Johannes Brahms. El requiem que es una pieza musical compuesta para la oración de los difuntos y obedece al dogma cristiana de la supervivencia e inmortalidad de las almas, y generalmente se escribe en latín. La obra de Brahms está escrita en alemán y tiene estructura circular –informa al lector el Narrador de la novela comparándola con el *Actus Tragicus* de Bach: “... pero si Bach alude a la caridad y auxilio del Redentor, que guía a las almas de los difuntos a un modo mejor, Brahms evita toda mención del nombre de Cristo. El *Requiem Alemán* de Brahms termina como empieza: el primer movimiento y el séptimo son idénticos, en el sexto, reaparece el contenido del segundo en un plano más vigoroso, en el segundo, la danza de la muerte da lugar a un himno de alegría, en el sexto la incertidumbre luctuosa abre paso a una visión serena del Juicio Final para terminar en una doble fuga haendeliana de fuerza y gloria.”³⁹⁹ El protagonista del cuento de Borges también alude al compositor alemán subrayando “la infinita variedad de su mundo”.⁴⁰⁰

Las dos citas ofrecen alusiones a los conceptos metafísicos de ambos autores: la circularidad y el eterno retorno, la repetición como el único infinito accesible para el hombre, el carácter dual y ambiguo del mundo.

El título de la obra de Fuentes indica en sí la idea de la renovación, el cambio del orden viejo en nombre de lo nuevo, cuyos representantes en la novela son los monjes. La idea de la renovación en el relato de Borges se presenta mediante la ideología de los nazis. “El

³⁹⁶ Utilizo la edición J. L. Borges: *Prosa Completa*. Volumen 2. Barcelona, Bruguera, 1980.

La influencia de este relato de Borges sobre el texto de Fuentes está mencionada por Gloria Durán también. véase: Durán.... p. 137.

³⁹⁷ expresión utilizada por Jaime Alazraki en su libro titulado *La prosa narrativa de J. L. Borges*. Madrid, Gredos, 1983. p. 181.

³⁹⁸ Borges: *Deutsches*.... p. 67.

³⁹⁹ *Cambio*... p. 213.

⁴⁰⁰ *Deutsches*... p. 63.

nazismo, intrínsecamente, es un hecho moral, un despojarse del viejo hombre, que está viciado, para vestir el nuevo”⁴⁰¹ –dice el narrador-protagonista de *Deutsches Requiem*.

En la narración borgesiana el protagonista, Otto Dietrich zur Linde relata su vida un día antes de su ejecución. La autoconfesión se da en forma de evocación: los datos biográficos se siguen en orden cronológico y vienen acompañados por la justificación de la ideología del nazismo.

En *Cambio de piel* Franz Jellinek también relata los momentos más importantes de su vida en forma de evocación. Asimismo, al día siguiente le espera la muerte. En su caso la justificación gira alrededor del problema de la culpabilidad.

El destino de los dos personajes es común: después de haber sido procesados, se condenan a muerte. En el caso de Otto, el proceso se refiere a un hecho real, histórico, en el de Franz el proceso sucede dentro de un happening –nivel irreal– en el que los Monjes desempeñan los papeles del abogado, acusador y acusado.

La evocación de Otto es, al mismo tiempo, la manifestación del largo proceso de la búsqueda de su identidad, cuyo resultado es la creación del Hombre Nuevo, un redentor, representante del poder de la violencia. Él se somete ciegamente a las leyes de su religión –“la fe de la espada”– frente “a las serviles timideces cristianas”.⁴⁰² Está consciente de que para alcanzar su meta, tiene que destruir la parte humana de su Yo. A lo largo de los años de aprendizaje entra en el partido a pesar de la falta de toda vocación de violencia, se desindividualiza, sin embargo, confiesa que “... individualmente, mis camaradas me eran odiosos.”⁴⁰³ Tampoco le es grato el ejercicio del cargo de subdirector de uno de los campos de concentración donde le espera la última gran prueba: extirpar el sentimiento de la piedad de su mente. Según Jaime Alazraki su encuentro con el poeta judío, David Jerusalem simboliza la partida entre la violencia y cultura.⁴⁰⁴ Sin embargo, esta lucha existe dentro del propio Yo del personaje: “... dos pasiones, ahora casi olvidadas me permitieron afrontar con valor y aun con felicidad muchos años infaustos: la música y la metafísica.” –dice hablando de sus años juveniles.⁴⁰⁵ Después de conocer la filosofía de Nietzsche tiene que elegir: en el pensamiento nietzscheano el Estado y la cultura se excluyen, son antagónicos. En el caso de Jerusalem la tentación es enorme: Otto reconoce los méritos del autor judío, ama sus poemas que son himnos de la felicidad y casi comete “el último pecado de Zarathustra”.⁴⁰⁶

Al final de su evocación Otto se mira en el espejo que refleja el auténtico rostro del hombre y hace desaparecer las máscaras. Él separa su cuerpo de su voluntad y se identifica con ésta última: sólo el cuerpo puede tener miedo. La voluntad se sobrepone al hombre de carne y hueso, parece ser eterna e inmortal.

El epígrafe del relato –“aunque él me quitare la vida, en él confiaré”⁴⁰⁷ – que es una cita procedente de la figura bíblica, Jób es un claro paralelismo con el destino de Otto. Expresa el sacrificio voluntario, la creencia, la confianza sin condiciones que supera cualquier tentación, dando lugar al mismo tiempo a una interpretación irónica.

⁴⁰¹ Ibid., p. 65.

⁴⁰² Ibid., p. 67.

⁴⁰³ Ibid., p. 64.

⁴⁰⁴ J. Alazraki... p. 356.

⁴⁰⁵ *Deutsches...* p. 63.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 65.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 62. Job 13:15

La esencia de la figura de Otto está presente en tres personajes de *Cambio de piel*: en la figura de Franz, en la del enano Herr Urs von Schnepelbrucke, el vecino extraño de Franz, y en la de Heinrich, su antiguo compañero de curso en la Universidad de Praga.

Tanto Otto como Franz están al servicio del Tercer Reich, pero hay una gran diferencia entre ellos: Otto tiene conciencia misionera, sus actos están motivados por la ideología del nazismo. Él quiere ser el representante del Hombre Nuevo por eso niega su culpabilidad. Es asesino y creador al mismo tiempo. En el caso de Franz falta la convicción firme. Muere sacrificado al final de la novela en nombre del orden futuro: sus asesinos son los hijos de las víctimas de los nazis. Cambian los personajes pero la violencia sigue adelante.

Otro representante de la Alemania nazi es Ulrich, el antiguo compañero de curso de Franz. Él es uno de los organizadores de los transportes a los campos de concentración quien le explica a Franz la necesidad del holocausto con la exaltación alemana: todos los alemanes sienten esa exaltación "... que los conduce a luchar y alimentarse de otras exaltaciones. Entonces, es necesario responder, demostrar que la existencia de un enemigo es lo natural, el resorte de la acción."⁴⁰⁸ Sin embargo, en su caso estar al servicio de los nazis es solamente una máscara: le confiesa a Franz que en defensa de sus intereses –y de su vida– él es capaz de cambiar sus ideas.

Herr Urs Schnepelbrucke, el hombre enano es otra manifestación de la ideología fascistas. Él, como Otto cree sobrepasar a Dios: Otto habla y actúa en nombre del Futuro, Herr Urs trata de convertirse en el Creador. En ambas figuras se observa la soledad exaltada mencionada por Heinrich. Ambos son físicamente deformados: a Otto le amputan las piernas, Herr Urs es un enano.

Tanto Otto como Herr Urs pretenden a lo absoluto a lo eterno. "Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir" –declara Otto.⁴⁰⁹ Herr Urs desea ser todo al mismo tiempo, por lo menos esto es lo que dice al salir del baúl del Narrador.

El poeta judío, David Jerusalem también tiene sus dobles en la novela. Él se rebela a través del arte, con cantar la felicidad en sus poemas. En *Cambio de piel* el amigo de Franz, Heinrich primero se burla de los nazis, después se opone. Su destino no puede ser otro que la tortura y la muerte. Maher, el viejo profesor de música, tan aferrado a los antiguos valores, le salva la vida a muchos judíos a lo largo de la guerra. Él cree en la fuerza del amor entre Hanna y Franz piensa que el amor será capaz de vencer las crueldades de la guerra y sobrevivir.

Dice Carlos Fuentes que el tiempo y el espacio son los protagonistas de las historias de Borges.⁴¹⁰ La cronotopía de Mikhail Bakhtyin funciona como una categoría fundamental en el caso de ambos escritores.

El espacio del cuento de Borges es un lugar cerrado, una celda. A través de la evocación, mediante la mente del protagonista este espacio se amplía. Los lugares de las batallas, el hospital, el campo de concentración, evocadas en el relato, se multiplican a través del tiempo e indican la repetición de las guerras, de la violencia, la destrucción y la muerte. Otto se refiere a la historia como una "continuidad secreta"⁴¹¹, los ejemplos men-

⁴⁰⁸ Ibid., p. 352.

⁴⁰⁹ *Deutsches...* p. 63.

⁴¹⁰ *Geografia...* p. 59.

⁴¹¹ *Deutsches...* p. 67.

cionados sugieren la repetición eterna de actos sangrientos. La predestinación está presente no solamente a nivel personal –“...releí que todos los hechos que pueden ocurrirle a un hombre... han sido prefijados por él”– sino a nivel histórico.⁴¹²

El espacio relacionado con Franz es muy similar al del cuento. El lugar de la evocación es una habitación de un hotel de Cholula: otra vez se trata de un lugar pequeño y cerrado. Él trabaja en un campo de concentración cuyo hospital será transformado en teatro para el concierto de los judíos.

En ambas obras el tiempo está presente en dos formas: como tiempo concreto y como eterno, cíclico. En *Deutsches Requiem* la fecha concreta es la noche anterior a la ejecución de Otto –hasta las nueve del día siguiente–, en *Cambio de piel* la fecha alude a algo eterno, cíclico. El 11 de abril de 1965 es un domingo de Ramos, la entrada de Jesús Cristo que se repite en cada año eclesiástico. Los acontecimientos que se relatan en orden cronológico, indican que el hombre está encerrado en el espacio y en el tiempo.

Sin embargo, al evocar los eventos del pasado, el presente y el futuro se unen. La mente de Otto en el cuento y la imaginación del Narrador en la novela se mezclan y se superponen. Los familiares de Otto mueren en actos violentos, como él mismo: por lo tanto los destinos se repiten, apuntando al eterno retorno.

Este eterno retorno se pone evidente en el discurso del Narrador que enumera varias manifestaciones de la violencia universal de las diferentes épocas. La matanza de Franz en el marco de un sacrificio ritual se vincula también con el ciclo de los sacrificios humanos de los aztecas.

La intertextualidad restringida: Fuentes sobre Fuentes

Cambio de piel, como novela sintetizadora, ofrece excelente posibilidad para ilustrar la intertextualidad restringida, o sea, cuando este fenómeno se produce dentro de los textos de Fuentes. En el caso de estos ejemplos otra vez más examinaré el problema del doble.

Algunos de los relatos de Fuentes se dedican al problema del doble. En *Aura* y en *Tlactocatzine, del jardín de Flandes*⁴¹³ los personajes masculinos están predeterminados para ser el Otro que anhela la mujer. La misma intención se observa en Elizabeth Jonas, esposa de Javier en la novela.

En *Aura* la narración en segunda persona duplica las personas narrativas y el tiempo. Aura es el pasado de la señora Consuelo y al revés: señora Consuelo es el futuro de Aura. Elizabeth también rejuvenece en uno de los posibles desenlaces de la novela.⁴¹⁴

Felipe corresponde al alter ego del general Llorente. Ofélia, la madre de Javier, en *Cambio de piel* con su “rostro de niña vieja”⁴¹⁵ es formada de la misma esencia que las figuras femeninas de los cuentos mencionados.

⁴¹² Ibid., p. 64.

⁴¹³ *Aura* se publica en 1962. *Tlactocatzine...* se encuentra en el primer volumen de cuentos de Fuentes, *Los días enmascarados* (1954). Un análisis detallado sobre estos cuentos se encuentra en el libro de García Gutiérrez: *Los disfraces...*

⁴¹⁴ Gloria Durán considera que Elizabeth es la descendiente natural de Tlactocatzine y de Aura-Cosuelo. Durán... p. 128.

⁴¹⁵ *Cambio...* p. 266.

Los motivos de *Tlactocatztine, del jardín de Flandes*, la locura del Narrador o la coexistencia de varios idiomas se encuentran también en *Cambio de piel*.

En el cuento *Las dos Elenas*⁴¹⁶ los papeles cambian: en este caso es el protagonista, Víctor, quien anhela tener relación amorosa con dos Elenas al mismo tiempo. Una de ellas es su esposa, una mujer joven, en constante búsqueda de experiencias novedosas. La otra, la suegra de Víctor, representa lo tradicional. El hombre encuentra la plenitud mediante los contrastes que se complementan por las dos Elenas. Las dos mujeres funcionan, por lo tanto, como dobles, al igual que Elizabeth e Isabel en su relación con Javier.

En el relato *La muñeca reina*⁴¹⁷ se nos presenta una vez más una figura femenina y su doble: la niña, la compañera de infancia del narrador-protagonista, se convierte en una parálitica atemorizada por sus padres. La juventud idílica del pasado se contrapone a la realidad cotidiana del presente. La figura de la joven, además, se eterniza por sus padres: ellos, al no aceptar la enfermedad de su hija, conservan su belleza en forma de una muñeca de cera.

La tentación del pasado prehispánico y la sobrevivencia de los antiguos dioses mexicanos son el tema principal de cuentos como *Por boca de los dioses* y *Chac Mool*.⁴¹⁸ En el primero la locura del protagonista, Oliveiro, la presencia de las figuras femeninas duales ofrecen muchos puntos de contacto con *Cambio de piel*. La permanencia de la validez del pasado está representada por la boca del protagonista separada de su cuerpo y convertida en una portavoz de sus deseos.

En *Chac Mool* la figura epónima se transforma de un ser monstruoso en una figura cada vez más humana.

Las referencias intertextuales de *Cambio de piel* a las novelas anteriores de Fuentes – *La región más transparente*, *Las buenas conciencias*, *La muerte de Artemio Cruz*⁴¹⁹ – se relacionan más bien con la identidad mexicana: los problemas del disfraz, de la chingada o del sacrificio forman parte del intento del autor: enfrentar a su pueblo con la historia y con el verdadero rostro del país.

En una conversación entre Javier y Elizabeth se alude a una fiesta donde están presentes varios personajes de las tres novelas anteriores de Fuentes. Estas figuras representan la amplia escala de la vida social de México de los años cuarenta, cincuenta. Elizabeth los comenta con mucha ironía.⁴²⁰ Lanin A. Gyurko menciona que en todas estas obras los artistas están presentes como símbolos irónicos de la nueva nación mexicana.⁴²¹

En *La región más transparente* la muerte de Norma Larragoiti en el fuego celebrada por Teódula, parece al sacrificio de Franz en *Cambio de piel*, sin embargo, es de índole

⁴¹⁶ El relato es la primera pieza del segundo tomo de realtos de Fuentes, *Cantar de ciegos*, publicado en 1964.

⁴¹⁷ El relato se encuentra en el tomo *Cantar de ciegos*.

⁴¹⁸ Ambos relatos se publican en *Los días enmascarados*.

⁴¹⁹ *La región más transparente* es la primera novela de Carlos Fuentes, publicada en 1958. La segunda, *Las buenas conciencias* que sigue las tradiciones galdosianas del género novelesco se publica en 1959. La primera edición de *La muerte de Artemio Cruz* es de 1962.

⁴²⁰ Ella menciona, entre otros, a Jaime Ceballos y su esposa, la hija del banquero Régules, a Pedro Casteaux, el jugador de polo, a Charlotte García, la famosa anfitriona del set internacional, etc. véase: *Cambio...* p. 240.

⁴²¹ Lanin A. Gyurko menciona en este sentido a Manuel Zamacona y a Rodrigo Pola – ambos son los personajes de *La región...* – y afirma que “... the professional careers of both Zamacona and Pola stagnate, as their initial artistic idealism is stifled”. in: *The artist...* p. 134.

contrario. Según Malva Filer, en el caso de Norma se trata de un sacrificio expiatorio que ha de servir para restablecer el orden antiguo.⁴²² El Narrador de *Cambio de piel* tiene sus antecedentes en Ixca Cienfuegos, personaje de la primera novela de Fuentes.⁴²³

En *La muerte de Artemio Cruz* se da una amplia explicación de la chingada, mencionada también en *Cambio de piel*. En la primera novela este fenómeno se da en sus referencias contemporáneas –el dilema que la chingada tiene para un individuo mexicano–, mientras que en *Cambio de piel* el problema se pone de relieve en su contexto histórico. En éste último, una vez, Elizabeth recuerda la muerte de Artemio unos seis años antes: “Cualquiera hubiera dicho que aquel viejito millonario era un héroe de la nación y una figura mundial” –le comenta ella a Javier indicándole que Artemio Cruz cumple el papel de símbolo del nuevo mundo surgido después de la Revolución.⁴²⁴

Los códigos temático-ideológicos de las tres novelas anteriores se amplían en *Cambio de piel* y cobran valor universal. La búsqueda de valores en un mundo degradado tanto a nivel individual como a nivel social resulta ser problema común de toda la humanidad.

No es el intento de este análisis investigar todos los contextos y correlaciones de las narraciones mencionadas. Estos ejemplos sólo sirven para manifestar que la intertextualidad tiene primerísima importancia para Carlos Fuentes. Él considera que sus obras son incomprensibles fuera de su relación con las otras novelas hispanoamericanas. A partir de Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo y Onetti la narrativa hispanoamericana se convirtió en creación de otra historia que se manifiesta a través de la escritura individual pero que propone, al mismo tiempo, el proyecto de recreación de una comunidad dañada y este daño lo comparten con el mundo moderno –afirma él al referirse los rasgos comunes de la moderna novela hispanoamericana.⁴²⁵

⁴²² Filer, Malva: *Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes*. Revista Iberoamericana, 1984/127. p. 479.

⁴²³ véase un análisis más detallado sobre las dos figuras in Durán... pp. 158–162.

⁴²⁴ *Cambio...* p. 241.

⁴²⁵ *Geografía...* p. 27.

CONCLUSIONES

Cambio de piel de Carlos Fuentes es la puesta en práctica de la teoría del escritor mexicano que define la novela moderna al definirla como el conjunto de mito, lenguaje y estructura. La obra, dotada de las características de la novela existencial —como, por ejemplo, los espacios reducidos, asfixiantes, la carencia de perfiles psicológicos, la condensación del tiempo en la historia—, se convierte mediante la actuación y los discursos del Narrador, en una obra sintetizadora que busca respuestas tanto a los problemas individuales y sociales, y de la convivencia de diferentes culturas como a los de la creación literaria y del expresionismo verbal.

La obra de Fuentes es una novela abierta que ofrece la posibilidad de varias lecturas y sigue la tradición cervantina y bakhtyiana del género. Don Quijote nota lo negativo del mundo de su época y trata de reconquistar los valores antiguos. Don Quijote sale del mundo de la unidad y se encuentra con un mundo de diversidad y diferencia. A partir de Cervantes se crea un problema para el novelista que es cómo mantener un cierto grado de unidad sin sacrificar las diferencias que nos rodea, y al revés. Es Cervantes la fuente de la polifonía de la ficción —afirma Carlos Fuentes al hablar sobre la recuperación de la tradición de La Mancha.⁴²⁶

A Bakhtyin se debe la introducción del concepto de heteroglosia en la novela que responde a las múltiples dimensiones de la realidad. La heteroglosia de la novela expresa la oposición de visión de mundo. Se cuestiona la certeza de la pretendida verdad oficial y hunde la certidumbre en la ambivalencia y la incertidumbre.⁴²⁷ La estructura compleja de *Cambio de piel*, los saltos temporales y los diferentes fines posibles exigen al lector “compensar” con el Narrador e independientemente de que el lector acepte o rechaze la solución por él ofrecida —que parece ser más bien una respuesta negativa—, Freddy Lambert es capaz de llamar la atención sobre el carácter contradictorio y ambiguo de la realidad mutante.

En la visión del Narrador el mundo se presenta como conflicto de diferentes valores de la humanidad. En principio, los valores eternos como el amor, la pasión o el arte, podrían convertirse en posibles armas con los que el ser humano sería capaz de vencer la violencia, el crimen universal, fuerza dominadora de la historia de la humanidad. Sin embargo, los personajes de la novela son privados de estos sentimientos. Los discursos del Narrador, sus viajes imaginarios en la historia tanto mexicana como del mundo, reafirman la

⁴²⁶ Ortega, J.: *Retrato...* p. 91.

⁴²⁷ sobre la comparación de la teoría de la novela de M. Bakhtyin y C. Fuentes véase: Lértora, J. Carlos: *Mikhail Bakhtyin/Carlos Fuentes: teoría y práctica*. in: *La obra de Carlos Fuentes...* pp. 341–346.

Lértora considera que la narrativa de Fuentes puede entenderse como una puesta en práctica de las categorías conceptuales postuladas por Bakhtyin sobre la literatura carnavalesada.

ausencia de estos valores. Él no se siente capaz de resolver los abismos con los cuales el individuo tiene que enfrentarse en el mundo moderno. Por eso elige el mundo de la locura que ofrece para él por lo menos el campo de lo posible, que no encuentra en el mundo real.

En esta novela Fuentes va más allá del tema básico de sus obras anteriores: el problema de la identidad mexicana se examina en relación con la historia universal basada en las mismas estructuras míticas. Esta concepción explica la existencia de las rigurosas equivalencias en la novela que aparecen mediante de la categoría del doble. La concepción de la historia de la humanidad como una serie de actos repetidos sugiere la existencia de unos modelos míticos antiguos que se multiplican a lo largo de la historia de la humanidad. La evocación de los mitos griegos y prehispánicos en un contexto contemporáneo subraya una vez más la negación del progreso histórico. La reaparición de los mismos motivos y secuencias en los tres planos narrativos de la novela alimenta/suscita la idea del tiempo cíclico. La falta de autenticidad, relacionada estrechamente con el problema de la identidad se arraiga en la imitación y la repetición de los actos humanos que parecen ser fuerzas determinantes tanto en el pasado como en el presente. La responsabilidad del ser humano en esta empresa es enorme como creador de la historia.

Fuentes insiste en la ficción total de su novela. El análisis narratológico de *Cambio de piel* —los planos narrativos, los acontecimientos, las relaciones actanciales, el narrador y sus funciones, las relaciones espacio-temporales, los códigos temáticos e ideológicos— demuestra que la novela no tiene que ser examinada en su relación con la realidad, sino según sus propias leyes internas y lógica estructuradora.

El número elevado de referencias intertextuales refuerzan el carácter ficticio de la novela: los textos aludidos funcionan como dobles de la narración del escritor mexicano.

En el concepto de Carlos Fuentes la novela se considera "... un producto cultural que traduce dinámicamente los conflictos de la relación entre el ser propio y el ser ajeno, el individuo y la sociedad, el pasado y el presente, lo contemporáneo y lo histórico, lo acabado y lo inacabado, mediante una constante admisión de lo plural y diverso en el lenguaje y en la vida."⁴²⁸ *Cambio de piel* es un ejemplo excelente para ilustrar esta teoría del escritor mexicano.

⁴²⁸ Valiente... p. 38.

BIBLIOGRAFÍA A CONSULTADA

- Amorós, Andrés: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Balzac, Honoré de: *Louis Lambert. Emberi színjáték X*. Budapest, Magyar Helikon, 1964. pp. 341-443.
- Biedermann, Hans: *Szimbólumlexikon*. Budapest, Corvina, 1996.
- Borel, Jean Paul-Pierre Rossel: *La narrativa más transparente*. S. I., Asociación Europea de Profesores de Español, 1981.
- Befumo Boschi, L.-Calabrese, E.: *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires, F. García Cambeiro, 1974.
- Bejel, E.-Beaudin, E.: *Aura de Fuentes: La liberación de los espacios simultáneos*. Hispanic Review, 1978/46. pp. 465-473.
- Bland, Carole C.: *Carlos Fuentes' Cambio de piel: the quest for rebirth*. Journal of Spanish Studies, 1976/4:2. pp. 77-87.
- Boldy, Steven: *Literature and evil*. Bulletin of Hispanic Studies, 1989/66. pp. 55-72.
- Boldy, Steven: *De Fuentes y de Dante y de Gorostiza. ¡Siempre tres!*. Iberoromanía, 1987/25. pp. 103-120.
- Brody, R.-Rossman, Ch. (eds.): *Carlos Fuentes, a Critical View*. Austin, University of Texas Press, 1982.
- Carlos Fuentes. *Premio Miguel de Cervantes 1987*. (coord.: Revenga, Luis) Madrid, Centro de las Letras Españolas, 1988.
- Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Clásicos Castilla, 1991.
- Cortázar, Julio: *Rayuela*. Madrid, Alianza, 1987.
- Dávila, Luis: *Carlos Fuentes y su concepto de la novela*. Revista Iberoamericana, 1981/116-117. pp. 73-78.
- Durán, Gloria: *La magia y las brujas*. México, UNAM, 1976.
- Ferrer, Sharon: *La función del ambiente en obras selectas de Carlos Fuentes*. Ann Arbor, Michigan, UMI, 1993.
- Filer, Marta: *Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes*. Revista Iberoamericana, 1984/127. pp. 475-489.
- Fouques, Bernard: *Escritura y diferencia: Cambio de piel de Carlos Fuentes*. Cuadernos Americanos, 1985/5. pp. 223-231.
- Fuentes, Carlos: *Cambio de piel*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- Fuentes, Carlos: *Geografía de la novela*. Madrid, Alfaguara, 1993.
- Fuentes, Carlos: *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid, Mondadori, 1990.
- Fuentes, Carlos: *Tiempo mexicano*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1987.
- Fuentes, Carlos: *Cervantes o la crítica de la lectura*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Fuentes, Carlos: *La región más transparente*. Madrid, Cátedra, 1991.

- Fuentes, Carlos: *Cuerpos y ofrendas* (Antología). Madrid, Alianza, 1979.
- Fuentes, Carlos: *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona, Bruguera, 1971.
- García Gutiérrez, G.: *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*. México, El Colegio de México, 1981.
- Garrido Domínguez, Antonio: *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1993.
- Giacoman, Helmy F. (ed.): *Homenaje a Carlos Fuentes: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas, 1971.
- Gyurko, Lanin A.: *The artist manqué in Fuentes' Cambio de piel*. Symposium, 1977/31. pp. 126–150.
- Gyurko, Lanin A.: *Autonomous Characters and the Victimized Narrator in Cambio de piel*. Ibero-romanía, 1976/5. – reedición de 1980. pp. 158–189.
- Hardy, Karen: *Freddy Lambert as "narrator" of Cambio de piel*. Hispania, 1978/61. pp. 270–278.
- Harss, Luis: *Carlos Fuentes, o la nueva herejía*. in: *Los nuestros*. Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- Hernández de López, Ana M. (ed.): *Interpretaciones a la obra de Carlos Fuentes: un gigante de las letras hispanoamericanas*. Madrid, Beramar, 1990.
- Herrero, Javier: *Carlos Fuentes y las lecturas modernas del Quijote*. Revista Iberoamericana, 1979/108–109. pp. 555–562.
- Historia de Iberoamérica*. Tomo I.: *Prehistoria e Historia Antigua*. Madrid, Cátedra, 1987.
- Juan-Navarro, Santiago: *Sobre dioses, héroes y novelistas: la reinención de Quetzalcoatl y la reescritura de la conquista en "El Mundo Nuevo" de Carlos Fuentes*. Revista Iberoamericana, 1996/174. pp. 103–128.
- Marchese, A.–Forradellas, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1998.
- Meyer-Minnemann, Klaus: *Narración homodiegética y segunda persona: Cambio de piel de Carlos Fuentes*. Acta Literaria (Chile), 1984/9. pp. 5–25.
- Ordiz, Francisco J.: *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León, Universidad de León, Servicio de publicaciones, 1987.
- Ortega, Julio: *Cambio de piel*. In: *La contemplación y la fiesta*. Caracas, 1969.
- Ortega, Julio: *Rayuela*. In: *La contemplación y la fiesta*. Caracas, 1969.
- Osorio, Manuel: *"No escribo para leer en el metro"* (Entrevista con Carlos Fuentes). Cuadernos para el diálogo, 1977/197. pp. 50–53.
- Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória, 1998.
- Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Padrón, Jorge Rodríguez: *Cambio de piel, una delicada intervención de cirugía ética*. Cuadernos Hispanoamericanos, 1975/296. pp. 389–402.
- Prieto, Jorge Mejía: *Así habla el mexicano* (Diccionario básico de Mexicanismos). México, Pano-rama, 1989.
- Ramírez Mattei, Aida: *La narrativa de Carlos Fuentes*. Río Piedras, P. R., Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.
- Reis, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1989.
- Reis, Carlos–Lopes, A. Cristina: *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Reyzábal, M. Victoria: *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Acento, 1998.
- Rodríguez Monégál, Emir: *Carnaval/Antropofagia/Parodia*. Revista Iberoamericana, 1979/108–109. pp. 401–413.
- Salcedo, Fernando: *Los "Monjes": Personajes claves en Cambio de piel de Carlos Fuentes*. Hispanofila, 1982/75. pp. 69–82.
- Séjourné, Laurette: *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Sobejano, Gonzalo: *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos, 1967.

Tatár, György: *Az öröklét gyûrûje (Nietzsche és az örök visszatérés gondolata)*. Budapest, Gondolat, 1989.

Teoría y semiótica. Lenguajes y textos hispánicos. Volumen I de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo (ed. M. Á. Garrido Gallardo). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.

Tittler, Jonathan: *Cambio de zona (Piel sagrada: Transfiguration in Carlos Fuentes)*. *World Literature Today*, 1983/57/4. pp. 585-590.

Villanueva, Darío: *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Júcar, 1992.

Villanueva, Darío: *La lectura crítica de la novela*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988.



Zsuzsanna Csikós

El problema del doble en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes

La autora del presente ensayo examina la novela del escritor mexicano, Carlos Fuentes (1928-), *Cambio de piel* (1967) desde los diferentes aspectos narratológicos. En el centro de su interés se halla el problema del doble basado en dos referencias en la novela: una individual y otra cultural. El análisis de este fenómeno dentro de las categorías narratológicas permite no sólo demostrar las propias leyes internas, la lógica estructuradora de la novela y su relación con la realidad, sino tiene un papel destacado al expresar la cosmovisión del escritor. Mediante la categoría de la dualidad se revelan en la novela las rigurosas equivalencias y repeticiones que suponen la existencia de estructuras generales en la historia de la Humanidad. La autora del ensayo, analizando las referencias intertextuales de la novela, y concentrándose ante todo en los autores hispanos –Cervantes, Julio Cortázar, J. L. Borges– y en las obras anteriores de Fuentes, coloca en un contexto más amplio esta novela estructuralista que sigue las mejores tradiciones cervantinas y bakhtyanas del género. *Cambio de piel* de Carlos Fuentes ofrece la posibilidad de varias lecturas, mientras que la autora del presente libro nos invita a una lectura global y múltiple de la teoría narrativa.



AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST
www.akkrt.hu

ISBN 963 05 7965 0



9 789630 579650 >