

01069
2
201



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESTADÍSTICA

CAMBIO DE PIEL, EL BOOM Y LA NARRATIVA MEXICANA

T E S I S

Que para obtener el Grado de
MAESTRO EN LETRAS MEXICANAS

P r e s e n t a

JORGE RUIZ BASTO



México, D. F. Mayo de 1990

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.....	1
1. Quién es Carlos Fuentes.....	5
1.1 Carlos Fuentes, representante del boom.....	5
1.2 El novelista mexicano Carlos Fuentes.....	25
2. <i>Cambio de piel</i> : síntesis de una narrativa.....	46
3. Lecturas de <i>Cambio de piel</i>	68
3.1 Los signos de la modernidad.....	68
3.1.1 El cine: una referencia obligada.....	69
3.1.2 Una nueva visión estética.....	85
3.1.3 El happening como recurso para la parodia.....	91
3.2 Los símbolos.....	102
3.3 Narrador, dobles, monologismo y tragedia: componentes de una narración con moraleja.....	116
4. La autoconciencia narrativa en <i>Cambio de piel</i>	144
Hemerobibliografía.....	163

INTRODUCCION

El presente trabajo constituye antes que nada un esfuerzo por revalorar la importancia de *Cambio de piel*, novela que en el momento de su publicación (1967) subraya algunas peculiaridades del fenómeno literario conocido como boom de la narrativa hispanoamericana y que es, en sí misma, un ejemplo importante de cómo esta "explosión" fue entendida por un escritor mexicano en el ámbito de su medio local.

Revalorar significa aquí emprender la (o las) lectura(s) de esta novela en la perspectiva de su indudable complejidad, con el propósito de explicitar lo que en ella se intenta efectivamente en una línea de experimentación, lo que perdura de su propuesta innovadora en relación con el género y, finalmente, lo que el lector actual puede rescatar y reconocer como propiamente novelístico bajo una específica tradición narrativa y después de una época en que las constantes búsquedas y transgresiones a las convenciones literarias establecidas, hicieron pensar en una reformulación radical de las características del género novelístico en México y Latinoamérica.

Este objetivo de revalorización propuesto sólo podemos realizarlo apegándonos, durante la lectura, al material

empíricamente mostrado por el texto mismo. Lo que a su vez determinó la recuperación y el examen tanto de las ideas y aspiraciones que dominaron durante los sesentas en la concepción de novela que el autor intentaba lograr, como de los materiales con los que pretendió dar forma en el texto a esta concepción. En el interés de abarcar este proceso hemos necesitado bosquejar, de alguna manera, la trayectoria del desarrollo intelectual de Fuentes (capítulos 1 y 2) que condujo a la elaboración del tipo especial de novela que en su momento constituyó *Cambio de piel*.

Ya en el punto de análisis del texto hemos desarrollado, en el tercer capítulo, un trabajo de lectura que en realidad representa las distintas formas de asediar un mismo objeto literario con el fin de que nos muestre, aquí y ahora, qué puede tener de importante, y específicamente de novelístico, en la línea de una tradición realista que, para nosotros, configura el nivel de creación más original y logrado del autor así como la característica a través de la cual su literatura conserva vigencia. Justamente esto último es lo que hemos pretendido comunicar en el apartado final de este capítulo como consecuencia de una lectura que hemos efectuado a la manera de quien desarma y desecha en busca del elemento esencial y válido.

En el último capítulo volvemos sobre un aspecto

que parece peculiar de Fuentes en medio de la moda de narraciones autoconscientes que se escribieron durante los sesentas en México y que rescata para *Cambio de piel*, y para algunos textos posteriores, un valor más de carácter excepcional: el abandono del narcisismo en torno al concepto de narración como creación básicamente lingüística y autorreferencial en el sentido estrecho de reflejar dentro de sí misma el proceso por medio del cual se produce la ficción, para plantear este recurso, en cambio, en un sentido que es inherente al desarrollo histórico de la novela como género y que consiste, de acuerdo a lo estudiado por M. M. Bajtín en *Épica y novela*, en la capacidad de ésta para hacer parodia de sí misma, de sus procesos constitutivos cuando éstos tienden a cristalizar al género en formas acabadas.

Si a través de la autoconciencia narrativa, como procedimiento para la autocrítica, y de la capacidad para elaborar algunos relatos y novelas en los que destacan generalmente una historia con un mensaje social definido o una parábola abierta a las facultades reflexivas del lector, Fuentes no proyecta la imagen del escritor deslumbrante que la crítica y él mismo se han esforzado en crear, tampoco cabe duda, como podemos advertir lo en el caso de *Cambio de piel*, que con estos solos recursos puede también mostrarse como un verdadero narrador. Precisamente el que ha sido capaz de aportar algunos de los textos y páginas más

estimulantes de la literatura mexicana de la segunda mitad de es
te siglo.

1. Quién es Carlos Fuentes.

1.1 Carlos Fuentes, representante del boom.

En el marco del enorme prestigio que llega a adquirir la novela latinoamericana en la década de los sesentas, la figura de Carlos Fuentes sobresale de manera destacada porque en él confluyen en una mezcla abigarrada en la que una diversidad muy grande de valores se igualan, los rasgos que el público admira en los nuevos novelistas del momento: cosmopolitismo, irreverencia frente al orden establecido, experimentación formal, intensa vida social, autodefinición política progresista y vagamente revolucionaria, éxito literario evidenciado en el aumento en el tiraje y número de ediciones y traducciones de sus libros a varias lenguas extranjeras, polifaceterismo en el ejercicio de la creatividad (cine, periodismo y el cultivo de diferentes géneros literarios), incluyendo, last but not least, la proyección de la imagen física como prolongación del éxito social que la personalidad del escritor ha logrado en estos años¹. Con la monumental fotografía de Fuentes anunciando *Cambio de piel* en una céntrica librería de la ciudad de México, sólo compite, en ese entonces, el close-up de Julio Cortázar en la portada de la revista Life. Como ha hecho notar José Joaquín Blanco: "De 1958 a 1967 la narrativa mexicana y la obra personal de Carlos Fuentes vienen a ser casi la misma cosa y el mismo éxito".²

Estudiado y definido ya como un fenómeno de mercado que responde básicamente a la ampliación del público lector en América Latina, el boom de la narrativa latinoamericana tiene en C.F. a un convencido promotor³ y a uno de los escritores que mejor capitaliza los beneficios de una propaganda editorial que durante mucho tiempo va a servir incluso para prolongar prestigios más de lo debido, desviar la atención de otros escritores que no tienen la fortuna de ser "descubiertos" o "lanzados" por las editoriales españolas y americanas que impulsan el éxito comercial del boom y disimular desaciertos de las "estrellas" consagradas. C.F., al igual que los demás miembros del "club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América Latina",⁴ es un protagonista privilegiado del momento en que la obra literaria adquiere definitivamente en América Latina el carácter de una mercancía. Como toda mercancía la obra literaria requiere, para su circulación exitosa en el mercado, de una figura carismática que con su prestigio y cualidades le confiera atractivo a los ojos del consumidor: más allá de los auténticos méritos literarios de sus libros, C.F., en un medio cultural hostil a la vez al libro, a la lectura y a la persona del escritor, acepta crear un personaje glamouroso, apto para las ventas que deben posibilitar la perspectiva de una profesionalización del oficio de escritor. A la edificación de la imagen del escritor exitoso, independiente y rebelde al sistema se entrega afanosamente y ofrece los resultados de esta actividad públicamente en 1965:

"Vivo, en cierta medida, de una ya larga colabora

ción con Manuel Barbachano Ponce en los meandros del cine; en medida mayor, de escritos en publicaciones norteamericanas, inglesas, francesas y alemanas que, por un sólo artículo, pagan más que la edición entera de una novela en México; y en la máxima medida, de mis libros, cosa que no es difícil en ediciones permanentes en Nueva York, Londres, París, Milán, Amsterdam, Estocolmo, Copenhague, Oslo, Helsinki, Stuttgart, Berlín Oriental, Zagreb, Praga, Varsovia y Moscú. No creo que sea obligación del escritor ingresar a las filas de los menesterosos".⁵

Resulta muy significativo, en esta breve descripción que hace C.F. de los orígenes de sus ingresos económicos, - que señale la venta de sus libros traducidos como el medio del que "en máxima medida" obtiene estos recursos. Precisamente como rasgo definitorio del boom en tanto que fenómeno sociológico, Angel Rama hace notar "la demanda masiva de obras literarias", "el consumo masivo de narraciones latinoamericanas".⁶ Pero, si el escritor quería lograr su inserción real en este mercado de consumo al que ingresaba la obra literaria como consecuencia de la incorporación durante los cincuenta y sesenta de la economía de los países latinoamericanos al mercado más amplio, transnacional, que impuso y desarrolló el capitalismo internacional,⁷ necesita pasar del ámbito privado al público, apropiándose los símbolos y actitudes de quienes realizan una profesión cuyo éxito depende en gran medida de la publicidad que se hace de ellas. Es

por eso que Fuentes se hace fotografiar continuamente, de la década de los sesentas en adelante, de las celebridades públicas del momento:⁸ estrellas y directores de cine, dirigentes políticos, escritores con "fama internacional", artistas plásticos en camino de "internacionalizarse" también, como en el caso de José Luis Cuevas, etc. El escritor, al igual que la mercancía que coloca en el mercado de consumo, garantiza con su cosmopolitismo los valores universalistas del momento: elegancia, modernidad y rebeldía en el vestir = vanguardismo artístico; audacia en la forma de experimentar la vida social (el happening, por ejemplo) = audacia en la experimentación formal y en la búsqueda de nuevas técnicas narrativas; desinhibición para exponer públicamente la vida privada = inclusión desenfadada y profusa de elementos autobiográficos en la obra literaria. Lo mismo que otros artistas e intelectuales latinoamericanos reputados en su propia propaganda, y la de algunos de sus críticos, como "internacionales", Fuentes irá radicalizando con el tiempo esta explotación de su propia imagen pública al comparecer cada vez más frecuentemente en la televisión, que es el medio de comunicación masiva por excelencia, y al dejar manipular su imagen incluso como la de una suerte de play boy del medio literario. El resultado de este comportamiento social del escritor en el ámbito de las sociedades de consumo dejaría para la literatura simultáneamente saldos positivos y negativos.

Veamos los positivos: mayor difusión del libro en

los sectores de la clase media constituidos por estudiantes, profesores e intelectuales, mayor penetración de éste en el sistema educativo medio y superior, reconocimiento social a la actividad del escritor y afirmación de su independencia frente al Estado en tanto que la comercialización del libro y de la actividad intelectual en general, le proporciona medios propios de subsistencia. Un papel sumamente importante en la popularización de los escritores van a desempeñarlo revistas y suplementos culturales de semanarios y periódicos; C.F. incluso dirigirá algunas revistas como la "Revista Mexicana de Literatura" y "El Espectador"⁹ y gozará de espacios privilegiados en suplementos como "México en la Cultura" y "La Cultura en México" en donde será objeto de múltiples entrevistas y reseñas elogiosas. Con la carencia fundamental de una crítica especializada y rigurosa, las revistas tendrán la virtud de suscitar un interés creciente por los nuevos novelistas del momento y de promover la efectiva lectura de los textos en un público que se sitúa incluso fuera de los círculos universitarios. Angel Rama describe el papel de esas revistas en estos términos:

"Las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: sustituyendo las publicaciones especializadas destinadas sólo al restringido público culto, fundamentalmente formado por los mismos escritores, establecieron una comunicación con un público mayor. Este descubrió que en el panorama

de las "actualidades" que los seminarios le ofrecían se incluían también a los libros, preferentemente a las novelas o a los ensayos de temas generales, y que incluso la foto de algún escritor podía merecer los honores de una portada".¹⁰

Desde luego que estos resultados positivos de la promoción de la imagen del escritor son rápidamente contradichos y neutralizados por los negativos que, en el lapso más o menos de la década de los sesentas, se dejarán sentir como indicadores del debilitamiento de una literatura que, en muchos sentidos (en el de su declarado compromiso social: el compromiso con los movimientos populares, con la revolución cubana, con la lucha contra el imperialismo y sus formas de penetración cultural y agresión directa; en el de su voluntad de revolucionar viejas y antiquilosas formas narrativas), no sólo se queda en pura intención con respecto al modelo de abundancia y calidad propuesto por sus apologistas, sino que también dejará al descubierto evidentes imposturas. Para 1977 ya Hernán Vidal sacaba, en torno fundamentalmente de la función social de esta narrativa, la siguiente conclusión:

"Mientras tanto la narrativa del boom se ha transformado en el espectáculo conmovedor de escritores -y críticos- que buscan abandonar su piel liberal pequeño burguesa, aspiran a dejar de ser lo que son, mientras otros ya han

agotado sus fuerzas en esta lucha y se unen paulatinamente a la reacción".¹¹

Al cabo de poco más de quince años de despegue del boom comienza a observarse lo que en la década de los ochentas ya va a resultar una obviedad: son pocos los autores de esas tres o cuatro "constelaciones de novelistas" de que hablara Emir Rodríguez Monegal en 1967¹² los que en verdad habrán de señalarse por realizar una labor literaria auténticamente renovadora de las formas y los motivos temáticos narrativos. Como observa Angel Rama al destacar que la percepción que tiene del boom José Donoso "es estrictamente literaria" y no considera que su rasgo más significativo es "el consumo masivo de narraciones latinoamericanas", el problema es dar con la caracterización justa de un fenómeno sociológico que en su momento de mayor auge dio lugar a definiciones forzadas e improvisadas. La más característica es la que incurre en la generalización que sostiene, a través de Donoso o críticos como Rodríguez Monegal, que el boom es una tendencia dominante de la narrativa latinoamericana moderna que se caracteriza por poner el acento en la estructura narrativa y en el dominio del lenguaje:

"Es el tema subterráneo y decisivo de la novela latinoamericana de hoy: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que "realmente" ocurre la novela.

El lenguaje como la realidad única de la novela".¹³

En efecto, hubo novelistas que como Fuentes, Vargas Llosa y Cortázar se preocuparon por llevar a cabo, por encima de todo otro interés, una continua experimentación formal que, si bien no siempre llevó a resultados significativos desde el punto de vista estético, puede ser considerada como el rasgo más sobresaliente de los textos que de forma principal los ubica como los impulsores del boom así definido: *Rayuela*, *La Casa Verde*, *Cambio de piel*. Pero no todos persisten en esta experimentación y ninguno de ellos es tal fiel como C.F., a lo largo de los años, al principio de la búsqueda de un nuevo lenguaje a través de la renovación existente en la vida social y en la tradición literaria. Esta es la característica básica de su narrativa y de ella hace un proyecto estético que explicita continuamente a través de ensayos y opiniones expresadas en entrevistas. Dado el papel protagónico que Fuentes desempeña dentro del boom, no resulta arriesgado suponer que su punto de vista se volvió dominante en la caracterización estética de este movimiento, caracterización que, por otra parte, al estar dominada por la tendencia competitiva que impone el mercado de consumo, al que tenía que adecuarse para obtener difusión, aceptación y ventas, debía ser necesariamente reduccionista en la descripción que ofrecía del estado real de la narrativa en los sesentas; así como también injusta y tendenciosa en la jerarquización de nombres y logros literarios. Ejemplar y ya clásica en este sentido es la conocida lista elaborada por José Donoso en su *Historia personal del boom*. A ella hace

referencia Angel Rama al definir irónicamente a los miembros del boom de la siguiente manera:

"...un club que tiende a aferrarse al principio intangible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las Academias, "en propiedad": los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimaraes Rosa".¹⁴

En su ensayo *la nueva novela hispanoamericana*¹⁵ C.F. parecía más dispuesto que Donoso a reconocer, en una línea de concepción similar a la de Rodríguez Monegal, un espectro más amplio de los integrantes de esta nueva novela en lengua española, pues incluyó al escritor español Juan Goytisolo. Desde luego que no por ello la idea del "club exclusivista" dejaba de operar menos y de confirmarse a cada paso a través de ensayos o estudios literarios como "Novela primitiva y novela de creación en América Latina" e *Historia de un deicidio* de Mario Vargas Llosa o *Los nuestros* de Luis Harss,¹⁶ que estaban destinados fundamentalmente a la propagandización de una estética de la novela que ponía el énfasis en las estructuras lingüísticas y en las literarias, por oposición a una literatura decretada caduca (la del realismo social de los años veinte al cincuenta) y que destacaba por priorizar la fun-

ción referencial del lenguaje. El común denominador de estos textos críticos es el criterio de exclusión de toda aquella literatura que no encaje en una nueva estética narrativa por lo demás difusa y difícilmente homogenizable tanto en sus intenciones como en sus realizaciones concretas. De allí la inconsistencia que los hace aparecer sumamente envejecidos a la vuelta de los años: descripciones no siempre afortunadas de autores y obras, análisis forzados, atribución de tradiciones postizas y prosapias pretensiosas. Tal vez de estos textos, el que más destaca precisamente por estos defectos tan notorios es *La nueva novela* de C.F.

El auge editorial puso al alcance, de bulto, textos que antes eran de difícil consecución; junto a las ediciones semimasivas hubo necesidad, ante la demanda creada, de reeditar textos desconocidos de la primera producción de los "nuevos" autores, así como de otros a los que se asociaba indiscriminadamente con el boom en calidad de pioneros o anticipadores¹⁷. Las generalizaciones menudeaban en medio de los primeros intentos por tratar de explicar los nuevos productos literarios en relación consigo mismos, con el momento en que surgen y en relación con la tradición literaria en América Latina. A través de estas generalizaciones es visible un entusiasmo que, en gran medida, es imposible explicar sin la esperanza que produjo la revolución cubana de un cambio social multiplicado a los demás países del continente. Bajo el influjo de las expectativas que recién abría

en el terreno cultural esta revolución, se identificaba a la ligera la nueva producción novelística con el impulso revolucionario en el ámbito social. Había, es posible advertirlo, un parejo entusiasmo romántico por la revolución y la nueva literatura. Ello explica el carácter elogioso y promocional de muchos textos críticos, la unanimidad de opiniones y la repetición de asertos que cristalizaron como lugares comunes o verdades sabidas en torno a la literatura latinoamericana de este siglo. Los textos críticos citados anteriormente contribuyeron de manera eficaz a la propagación de estos tópicos. Hoy se muestran ¹⁸ muchos de ellos no solamente envejecidos, cuestionables e insuficientes para explicar el fenómeno del boom, sino injustos, intencionados y maliciosos con respecto a la narrativa social anterior al boom y a los escritores que no constituían parte del club a que hace referencia Angel Rama. No obstante hay textos críticos que también en esta época pugnaron, en tanto que emprendieron el análisis desde una perspectiva histórico-social, por una interpretación más equilibrada, lo que hacía falta para efectuar una ponderación más objetiva de la narrativa latinoamericana en su conjunto a partir del boom. En este sentido sobresale el ensayo "Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana actual" de Augusto Roa Bastos.¹⁹

En el texto, publicado en 1965, es decir cuatro años antes que *La nueva novela* de Fuentes, Roa Bastos hace ver cómo la

narrativa de los sesentas es producto de un desarrollo histórico en que la narrativa social anterior constituye un antecedente y a la vez una presencia aún viva en esos años. Sólo que esta presencia, podemos entenderlo ahora, se hallaba disminuida por el coro de elogios que entonces se dedicaba a lo que restrictivamente se aceptaba como nueva narrativa. Frente a esto Roa Bastos sabe percibir la continuidad histórica allí donde Fuentes o Vargas Llosa, por ejemplo, sólo distinguen una separación radical y absoluta: de un lado una novela documentalista, naturalista, "primitiva" y, de otro, una narrativa creadora, revolucionaria, antipopulista, cosmopolita, universalista, experimentadora, de vanguardia, con antecedentes y coincidencias internacionales prestigiosas, una literatura, en fin, cuyas raíces ya no están en América Latina y que localiza subjetiva y selectivamente su propia tradición en unos cuantos nombres: Borges, Onetti, Rulfo, Yáñez, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, etc.

A contraluz de este ensayo de Roa Bastos podemos explicarnos las intenciones críticas de *La nueva novela* de C.F. y lo que conserva de vigente después de veinte años. Nos interesa detenernos particularmente en su análisis porque es un texto que nos permite entender el programa estético a partir del cual Fuentes opera en la elaboración de *Cambio de piel* y porque constituye una suerte de manifiesto literario del boom, concebido conscientemente con un propósito de declaración y defensa pública de una

estética que, a la vuelta de los años, no brinda soportes críticos serios para agrupar a escritores que se aprecian sumamente diferentes entre sí a partir de los proyectos literarios que asumen concretamente en sus obras.

Si algo sobresale como propuesta central en el ensayo de Fuentes es la convicción de que el lenguaje (en su manejo formal, la concepción en base a la cual se le utiliza literariamente e incluso su aplicación como instrumento de lucha política o de toma de posición ideológica) constituye la preocupación principal de la nueva novela. Por medio del lenguaje y sus equivalentes ("la imaginación crítica" y la estructura de la obra) el escritor latinoamericano, según Fuentes, universaliza su quehacer literario y homologa su actividad con la de los escritores occidentales en general. Con ello, por vez primera, deja de ser un "excéntrico" o un marginal de la cultura, dado que la estructura de los mitos es "inseparable de la universalidad de las estructuras del lenguaje" (p.22). En base a estas proposiciones, fundadas en las ideas de la antropología social estructuralista, no sólo se evade de la historia real que ha sido objeto de análisis y de crítica por la novela burguesa, sino que se llega al extremo de asimilar la realidad al lenguaje. El lenguaje, personaje principal de la nueva narrativa, sustituye a la realidad y permite, en opinión de Fuentes, la creación de libros (Raqueña de Cortázar) que suplantán "radicalmente a la vida o, mejor,

que [convierten] nuestra vida en una vasta lectura de todas las combinaciones de lo escrito" (p.69).

Este tipo de confusiones que Carlos Blanco Aguina se ha encargado de evidenciar críticamente, impide situar la significación real, y en algunos casos verdaderamente creadora, que asume en las obras concretas la conciencia extrema que la literatura latinoamericana de los sesentas manifiesta con respecto a la función del lenguaje. Indudablemente que en esta conciencia el escritor se procura un mayor oficio en la elaboración de sus ficciones, una mayor libertad en la composición de sus narraciones y una mayor capacidad en la profundización crítica de las realidades de que se ocupa, pero entre esto y la idea de que "la creación de un lenguaje novelesco [constituye] la prueba del ser" (p.69) y, más aún, de que ya no sólo para el escritor, sino "para un hispanoamericano, crear un lenguaje es crear un ser" (p. 81), media una distancia insalvable que se llama realidad histórica y que Fuentes ignora o encubre por medio de palabras. Sólo el olvido de la historia real puede llevar a Fuentes a confundir la realidad con una de sus manifestaciones (el lenguaje) y, sobre todo, a colocarlo en la ilusión de que para combatir un sistema social opresivo son suficientes las palabras. Al respecto señala Blanco Aguinaga:

"Quien así cae en la trampa (...) es natural que erija al lenguaje (y, por lo tanto, a quienes mejor lo usan) en

instrumento supremo y vanguardia de su peculiar posición de 'izquierda'.

De ahí, por ejemplo, que Fuentes declare que Lyndon Johnson 'fue corrido de su puesto por los estudiantes, los intelectuales, los periodistas, los escritores; por hombres sin más armas que las palabras'." ²⁰

Según observa este mismo crítico, hasta tal grado el lenguaje ha llegado a ser importante en la sociedad de consumo que la primera en no ignorarlo es esta misma sociedad que ha hecho del lenguaje un producto más de compraventa. Pero esta fetichización del lenguaje como una mercancía más de consumo no autoriza a pensar, como lo hace Fuentes que, junto con el lenguaje, la realidad toda ha sido "secuestrada" (p.30) y que "liberándolo" por medio de "la palabra enemiga" (pp. 95-98) del escritor, se produce la liberación de la sociedad.

Tal vez sea necesario situarla, para entender mejor esta peculiar concepción de C.F. en torno a la importancia y posibilidades del lenguaje, dentro del contexto de una década en que efectivamente el lenguaje en sus diversas expresiones artísticas e intelectuales fue experimentado por la clase media ilustrada como una vía para intentar la superación de las contradicciones del subdesarrollo. En este sentido el lenguaje fue un protagonista importante de una visión cultural en un momento de

fuerte desarrollo tecnológico que le permitió expandir sus posibilidades de alcance y penetración a través de la letra impresa como del cine y la música pop; incluso a través de estas formas de expresión el lenguaje se contagia de mayor plasticidad y potencializa en la literatura su capacidad comunicativa:

"Si al cine se le deifica como escuela de uso creativo del tiempo -observa irónicamente Monsiváis acerca del con texto mexicano- (Antonioni en la colonia Roma, cuántas ho ras requiere una caminata melancólica para volverse cono tativa), a la literatura se le aprecia como vía de salva--- ción y al lenguaje, mucho antes de cualquier dócil y colonial recepción de las investigaciones estructuralistas, se le considera instrumento precioso y venerado..."²¹

Esta importancia concedida al lenguaje es pareja de otras creencias exaltadas de esos años: el lenguaje es en efecto, en sociedades donde la libertad de opinión y de expresión es todavía un derecho por conquistar más allá de su consagración legal escrita (como lo demostraría en México el movimiento estudiantil de 1968), un instrumento que se fetichiza en cuanto a sus posibilidades: no sólo es un vehículo de transmisión eficaz para la crítica social, política y moral de la sociedad en que viven los jóvenes de los sesentas que son influidos por la mentalidad de la generación beat y por sus herederos, los hippies, es también, o se pretende cuando menos que sea, una acti-

tud de cuestionamiento cuya radicalidad se agota en el acto mismo de la proferición, según lo muestran las diversas jergas estudiantiles y marginales de esos años. Es también así mismo en su calidad de institución literaria, cultural, símbolo de modernidad como lo ha señalado nuevamente, en el caso de México, Carlos Monsiváis:

"En los sesenta la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad (la otra es el mito de la vitalidad y la eterna juventud, el ánimo de vivir el instante a ritmo de rock, los Beatles o los Rollings Stones como ideología".²²

De forma análoga habría que agregar que Fuentes hace del estructuralismo su ideología modernizadora y, a través de ella, entroniza al lenguaje como el sujeto y el objeto de la nueva literatura latinoamericana. Lo que puede comprobarse en las listas de "renovadores", "herejes" y "videntes" latinoamericanos que mezcla indiscriminadamente con nombres de escritores europeos y norteamericanos a los que considera representantes de la transformación crítica de la novela burguesa, de una nueva visión del mundo, con notorio olvido de la biografía personal, intelectual, social y política -como nos recuerda en su crítica Blanco Aguinaga -de cada uno de estos personajes a los que consagra como "revolucionarios".²³ Lo importante aquí para C.F. ya no es el escritor y su tiempo y la sociedad concreta a la que pertenece y

dentro de la cual define realmente su talento transformador como artista y como hombre, sino el escritor y su lenguaje, pareja en la finalmente sólo cuentan las palabras. De allí que no resulte extraño que C.F. ofrezca explicaciones increíbles²⁴ de fenómenos sociales, como el movimiento estudiantil francés de 1968 al que reduce en última instancia a un compendio de expresiones escritas en los muros de París o que, prendado de sus propias imágenes y metáforas, declare que el conflicto capitalismo-socialismo ya no es la verdadera dicotomía de nuestro tiempo.

Del lenguaje entendido como instrumento de crítica, experimentación formal y toma de posición ideológica progresista, deriva C.F. hacia la concepción de que la literatura puede constituir un modo de vida a través del cual oponerse a las posiciones concretas que emanan tanto de las sociedades que denomina del "socialismo burocrático" como de las del capitalismo. La influencia de esta idea se dejó sentir, en México específicamente, en el público que pudo acceder a la lectura de la nueva literatura como una manera bastante cómoda de oponerse abstracta y teóricamente a las opresiones concretas que las mismas oligarquías expuestas a la denuncia en la novela "primitiva" anterior, continuaba generando en firme alianza con el imperialismo norteamericano. La cultura, como ha escrito Monsiváis, constituyó así un instrumento de la clase media para acceder a la modernidad en medio del subdesarrollo. Y, con ella, la literatura es asumida a

su vez como una forma de "compromiso" y "utopía" políticos:

"En los sesenta se habló como en *Rayuela* y se viajó como en *Rayuela* se examinaron las sociedades nacionales a través de *La ciudad y los perros* o *La muerte de Artemio Cruz*, se revisaron y refrendaron las certidumbres y los gozos sobre el mito y la fantasía en la obra de Borges o en *Cien años de soledad*".²⁵

No obstante toda esta excesiva retórica de C.F. en relación con tópicos como la crítica del lenguaje y "el derecho a la imaginación" es necesario rescatar de tales declaraciones aquellos planteamientos que eventualmente pudiesen tener su confirmación real en algunas de sus obras narrativas. Tal sería el caso de *Cambio de piel* que es resultado tanto de estos planteamientos como de firmes y auténticas preocupaciones temáticas de un narrador que en los sesentas contribuyó decisivamente con narraciones como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Aura* (1962) y algunos cuentos reunidos en *Cantar de ciegos* (1964), a la instauración de formas narrativas que constituyen en su momento verdaderas exploraciones y visiones poéticas de la moderna y compleja realidad que se ofrecía como contexto inmediato al escritor latinoamericano.

En esta perspectiva *Cambio de piel* (1967) registra los límites de una vocación para la narrativa que tiene su ini-

cio prometedor en *La región más transparente* (1958), pero también los riesgos de asumir un proyecto más retórico que verdaderamente es tético, más bien puramente exterior al quehacer literario real y posible que básicamente obedece a la necesidad de crear y sostener una imagen para el éxito editorial y la fijación de la creen cia en una anhelada profesionalización del escritor. En este libro el interés por crear nuevas formas de expresión, de experi-- mentar nuevas técnicas composicionales y estilísticas circula pa rejamente con la necesidad de llegar a nuevas y más profundas for mas de conocimiento no de la realidad, sino como quiere ambigua-- mente el propio Fuentes, de "lo real". Se continúa una línea de experimentación que en *La muerte de Artemio Cruz* se ocupa de la reali-- dad del México moderno a través de realizar una lectura reflexiva de los temas que dieron contenido a la llamada novela de la revolución mexicana. Con esta lectura crítica Fuentes no sólo recuperaba una tradición narrativa, mejor: le daba un contenido concreto, una base de continuidad a su propia narrativa. Consolidaba efec-- tivamente un proyecto hecho de palabras, pero con un contenido directamente verificable en la realidad histórica del presente. Había logrado escribir, como ha observado acertadamente Jose Joa-- quín Blanco, "la otra novela de la revolución mexicana",²⁶ es de cir, una forma de novelar que examina, a la vez que prosigue, una tradición y en la que se da cabida a la denuncia social y al balance crítico de una determinada etapa histórica del país, ele mentos que a su vez son proyectados en la vida interior y en la

conducta de un personaje cuya evolución coincide (a veces de manera un tanto forzada) con los distintos momentos que constituyen esta etapa. Sobre la base de textos así es que Roa Bastos, a diferencia de C.F., veía en la nueva novela de los sesentas no un movimiento ajeno a su tradición más inmediata, sino el enriquecimiento de un esfuerzo artístico anterior:

*"Tras la lenta anexión del contexto exterior a la problemática de la novela, se consuma pues la anexión del mundo interior. Y esta dimensión agudamente dramática, en lucha con los enigmas centrales del individuo, con la caótica y oscura condición humana, pero también en lucha con la naturaleza física y con las fuerzas del mundo inhumano de las alienaciones; esta dimensión dramática y trágica de la condición existencial del hombre contemporáneo es la que modula en el repertorio de la narrativa de las últimas décadas los temas y problemas más significativos".*⁹

1.2 El novelista mexicano Carlos Fuentes.

Cambio de piel permite distinguir el momento culminante de una narrativa que, como hemos visto, para darse a conocer se apoya básicamente en el afán de modernidad de las clases medias y, correlativa de esta aspiración, en la voluntad de reconocimiento social por parte del escritor. No podemos entonces leer esta novela al margen de los condicionamientos sociales es-

pecíficos de una época, de las expresiones culturales que le son propias y de las que ella misma es un ejemplo característico.

Si hay algo que otorga un sello peculiar a la cultura mexicana que en los años sesentas se desarrolla en la capital del país, es lo que con toda oportunidad Carlos Monsiváis ha definido como "el anhelo de modernidad. Modernidad no política sino social, cultural y sexual".²⁸ Anhelo que es expresión del proceso de modernización económica que vive el país desde fines de la década de los treinta como prueba visible de la estabilidad política lograda por los regímenes que emanan de la revolución de 1910. En este proceso se consolida social y económicamente con toda nitidez una clase media que ya en la década de los cincuentas, y como efecto de las expectativas producidas por el propio modelo económico desarrollista eficazmente llevado a la práctica por los distintos gobiernos mexicanos que se suceden de 1940 a 1958, comienza a cuestionar duramente los valores nacionales del proyecto cultural estatal a la sombra del cual pudo a su vez adquirir educación y, con ella, capacidad de cuestionamiento. Elementos de esta cultura (lo "propio", lo "específico", lo "regional", traducidos en imágenes visibles, inmediatas y digeribles a través del cine nacional, el muralismo en la pintura y, aún después, a través del libro de texto gratuito, etc., que fueron propagados para afirmar un sentimiento nacionalista necesario para la cohesión social), necesaria a la vez para apoyar el

desarrollo económico del país, son objeto de cuestionamiento en tanto que se han convertido, en el intenso proceso de desnacionalización social y económica que conlleva el ejercicio del modelo desarrollista, en expresiones de una falsa identidad cultural. Pero las clases medias, salvo los intelectuales que se empeñan en revisarla críticamente a través de una búsqueda metafísica del ser del mexicano y su identidad, rechazan esta cultura nacional fundamentalmente por el deseo de acceder a los bienes de consumo en los que la creciente norteamericanización del país funda la imagen de la modernidad y el cambio. La cultura nacional oficial, la promovida por el propio Estado mexicano con el interés de hacer realidad un concepto de Unidad Nacional que garantizara una base ideológica y social a su proyecto de crecimiento económico, es experimentada como "una tradición inmovilizadora"²⁹ por la burguesía y la pequeña burguesía. Existe el sentimiento de vivir en una suerte de realidad esquizofrénica en la que, por un lado la norteamericanización de la vida material se experimenta masivamente mientras que, por otro, se continúa consagrando valores de un pasado cultural que ya no ofrece bases de identidad porque su contenido responde a una forma de vida social que comienza a verse aldeana, localista y chauvinista. Monsiváis resume así este proceso de desnacionalización de las clases medias durante los cincuentas:

" Denostado en la prensa, el american way of life impera en

la práctica. Y el abuso de lo que se había promulgado como "mexicano" (la suma de fatalidades y fatalismos) da por resultado que lo allí definido como esencial sea observado en muchos sectores como folklórico (ya entonces sinónimo de comercial)".³⁰

Una nueva mentalidad se va abriendo paso en medio de la confianza que propicia el relativo bienestar económico consolidado en los cincuentas y del que se benefician significativamente las clases medias urbanas. La modernización, meta de los regímenes gubernamentales surgidos de la revolución, por fin se hacía presente en los sesentas. A esta modernización económica corresponde una renovación, como afirma Monsiváis, de "credulidades". A los mitos y creencias ofrecidos por la cultura oficial del Estado, para consumo principalmente de las masas trabajadoras, se opone por parte de las clases medias la creencia en los símbolos fundadores de la nueva sociedad de consumo: la televisión y el prestigio de los objetos, actitudes y modas que por su medio se promueven, los supermercados y la sensación que producen de estar arribando rápidamente a las sofisticaciones adjudicables a la modernidad, la tecnología como proveedora inagotable de una cada vez más creciente demanda de objetos de consumo. Estas nuevas "credulidades" tienen así mismo su expresión desarrollada en las capas de artistas e intelectuales: aquí también la modernidad tiene las manifestaciones que le son propias:

"Si la meta es la modernidad, el tono es el afán de brillantez. Es la eclosión de suplementos y revistas, happenings, conferencias-show, entrevistas de intelectuales en televisión, publicidad ilimitada a las extranjeras y nacionales, incluso fiestas con ánimo legendario (...) Lo 'contemporáneo' contrarresta, elude, diluye esa fatigosa carga de las limitaciones y prejuicios de un 'país en vías de desarrollo'. Muchos son apasionadamente colonialistas porque no piensan al colonialismo como una derrota sino como un avance. Se quiere forzar la llegada de la Nueva Sensibilidad con técnicas de último minuto, con envíos y desafíos. Se deslizan y se apuntalan las modas: el juego de lo *in* y lo *out* como criterio jubiloso de exclusión de lo "antiguo"; el *camp*, como técnica divertida de inventarse una nostalgia y una ironía sofisticada y una conciencia pop".³¹

En este ambiente de excitación desarrollista emerge la figura del novelista Carlos Fuentes. Por origen social (capa media de la burguesía mexicana empleada en el servicio exterior mexicano)³² y manera de acceder a su educación intelectual y sentimental, Fuentes no es nada más un reflejo puntual de las aspiraciones culturales y sociales de las clases medias cultivadas de los sesentas: es sobre todo el audaz y a veces molesto promotor de una imagen del escritor mexicano moderno basada en

la actitud de crítica irreverente (por lo demás necesaria) ante el pasado cultural inmediato y en el deseo de éxito y reconocimiento público. En un medio social -incluidos los círculos de intelectuales y artistas- caracterizado por la hipocresía, la solemnidad y la sumisión al poder económico o político, C.F. afirma en los sesentas la imagen del escritor independiente, carismático y desprejuiciado en relación con los valores morales imperantes entonces. Lo mismo se asoma y participa del mundo cursi y pretencioso de la gran burguesía mexicana, a la que somete a una caricaturización feroz en su primera novela, que recorre y registra, con ánimo documental de novelista realista, el mundo de la clase baja y del lumpen-proletariado; igual critica al capital imperialista y sus formas de penetración en América Latina y México, que lo que considera deformaciones y aberraciones del socialismo real y pugna por la entonces llamada "tercera posición" (ni capitalismo ni estalinismo). Es el típico intelectual de las clases medias de estos años que confía (son "los años de la confianza",³³ de "la invención del optimismo"³⁴) en el poder crítico de las palabras y que, en esta perspectiva, se asume como conciencia crítica de esta clase:

"A la joven generación mexicana, hastiada de la mitología enajenante y consciente de haber asimilado la vieja problemática que, hace apenas diez años, se debatía en este mismo salón -¿debemos ser nacionales o cosmopolitas, comprometidos o artepuristas, realistas o fantásticos?- corre

hoy otro peligro: el de creer que, por haber dejado atrás el paisaje del maguey y el indio, ingresa de inmediato a la creación y a la universalidad a través de los temas de la clase media a la que pertenecemos".³⁵

Anticipa y consagra la (im)postura del intelectual de izquierda que se declara solidario de las causas populares que pugnan por una mayor democratización política y social del país, pero en la práctica cotidiana responde fielmente a las expectativas e intereses propios de la clase en que se ubica. Es un fiel exponente de la actitud ambigua, dividida entre comportamiento ideológico comprometido y práctica social opuesta a ese compromiso, que define de forma clásica y dramática la posición ideológica y política del intelectual latinoamericano progresista que, a final de cuentas, termina rindiéndose a las "razones" de los grupos políticos y económicos a los que se había opuesto. Pero en el caso de C.F., entre la base liberal-reformista desde la cual se ha enfrentado desde el inicio de su carrera como escritor al sistema político y social imperante en México y a las injusticias y formas de opresión en otros países, su posterior incorporación a la ideología del PRI (a través de brindar su apoyo al régimen de Luis Echeverría en la década de los setentas) y su manera de acercarse, experimentar y expresar literariamente la realidad mexicana, siempre ha existido una congruencia absoluta, una devoción inalterable a la voluntad de modernidad, enten-

dida ésta ya claramente como urgencia de estar al día y en concordancia con los acontecimientos culturales que han de exorcizar el fantasma siempre amenazante del subdesarrollo. En esto representa muy bien a las nuevas capas medias que intentaban (y si guen intentando en el mismo grado en que el proceso de desnacionalización de la economía mexicana ha ido acentuándose como consecuencia de una cada vez mayor radicalización del proceso de dependencia con respecto al capital extranjero) "asimilarse, pensar, actuar, escribir, vivir como en los países ricos. Y eso era posible -observa Sara Sefchovich-, porque en este país una parte de su población contaba con los recursos para hacerlo".³⁶

También en la personalidad de Fuentes se transparente la "sensación" a través de la cual Carlos Monsiváis, tomado como polo definidor contrario a la revolución cubana, intenta captar la actitud política e ideológica característica de los intelectuales mexicanos de estos años:

"una sensación difusa, sensación que se concreta en los círculos culturales mexicanos no como la gana de revolución sino como el redoblado anhelo de modernidad".³⁷

Atrapada entre la deturpación y el homenaje que a veces raya en la parodia, la de Fuentes es una personalidad compleja porque en ella se funden sin distinción el prestigio social adquirido a través de un buen manejo publicitario de la ima-

gen del escritor crítico, el profesionalismo demostrado con una producción literaria sostenida por más de treinta años y que abarca todos los géneros literarios establecidos y el criterio de calidad acerca de esta misma producción. Si de inicio parece imposible desligar un aspecto de los otros e incluso se tiene que partir de ellos para poder explicar fenómenos específicamente literarios como la ausencia de contenidos significativos en algunos de sus libros, la falta, como llegó a decir Emmanuel Carballo ³⁸ a propósito de *Zona sagrada* (1967), de "personajes memorables", o el sentido crítico social en *la muerte de Artemio Cruz* como consecuencia de la influencia ideológica que en los sesentas produjo sobre los narradores latinoamericanos el proceso de la revolución cubana, etc., conforme se pretende ahondar y afirmar una lectura crítica que contribuya a una valoración estética e ideológica convincente y que haga justicia al texto, conviene renunciar al entreveramiento vicioso e intencionado que a veces se ha hecho de todos estos aspectos. ³⁹ Aunque antes de poner provisoriamente al margen algunos de ellos es necesario insistir en aquellos en los que se advierte la influencia decisiva que la actitud un tanto histriónica de Fuentes ha tenido en el aircamiento de un ambiente cultural que, antes de su surgimiento, se mostraba esencialmente dominado por formas de control que no eran sino continuación de las que de manera casi omnimoda ejercía el poder estatal en la vida social mexicana. Advertir esta influen-

cia significa reconocer, de alguna manera, la lucha que los novelistas mexicanos modernos han debido sostener contra comportamientos culturales conservadores arraigados profundamente en la práctica social de los escritores y que impregnaban negativamente el tipo de literatura que producían. Al respecto Elena Poniatowska ha resumido, con gracia e ironía, lo que acontecía en el ambiente cultural mexicano en el que Fuentes se da a conocer como novelista:

"Fuentes inaugura en México una modernidad sorprendente nunca jamás vista: la literatura como carrera, como profesión. Antes de Fuentes, los escritores eran funcionarios públicos, y además escritores, burócratas y escritores, siervos de la nación que demandaba su lealtad de escritores. Teñían su escritura con la suave melancolía del sacrificio y la entrega a la patria (...) Eran solemnes, aburridos y desencantados. Y su obra reflejaba esta grisura. Hubiera sido fácil confundir a Agustín Yáñez, por ejemplo, con un ídolo pétreo y enigmático o con el arzobispo de Papantla. Si alguien se hubiera asomado a México a través de la literatura, en los años cincuenta, hubiera visto un paisaje tedioso de tierras flacas, estereotipos, monjas de bigote, peroles en los que se cocía muy lentamente el ate de membrillos y pantalones de casimir".⁴⁰

Faltaría examinar todavía qué tanto aporta esta

nueva actitud del escritor en el plano específico de la renovación literaria. Hacerlo presupone revisar lo que hay en la visión que Fuentes plantea de las distintas realidades que tematiza en sus novelas y qué significación o validez logra la forma literaria que adopta, es decir, a qué resultados conduce su empeño de incorporar nuevas y variadas formas narrativas a sus textos. La tarea no es simple porque en apariencia el novelista cambia de estilo tan continua y rápidamente como lo hace de tema. Sin embargo, existe un fondo de concepciones y formas expresivas que se han ido acumulando en su producción y que también han ido aislando y caracterizando el núcleo de una determinada visión artística de la realidad. El núcleo de esta visión ha sido ya detectado y expuesto por la crítica desde diversos enfoques. Con los años, y en igual grado en que la postura artística de Fuentes ya no resulta tan novedosa, cosmopolita e impactante en un medio cultural que a su vez (y gracias, entre otros, a escritores como Fuentes) ha crecido en información y ha desarrollado su capacidad de crítica y análisis con respecto a las novedades literarias que llegan de distintas partes del mundo, esta visión ya resulta hartamente conocida en su peculiaridad y se antoja a veces incluso envejecida y repetitiva. Los lectores a cuyo crecimiento contribuyó la empresa cultural que en sí misma representa en México la actividad intelectual de Fuentes, demandan del escritor a partir del movimiento político-social de 1968, como apunta José Joaquín Blanco,⁴¹ una continuidad en rigor y profundidad de la que parece no haber sido ca

paz después de los sesentas.

"La imagen ideal de los sesenta"⁴² que edifica para el público en general, se ha deteriorado muy rápidamente y ha dejado al descubierto inconsistencias que se aprecian paralelas de otras que también pueden detectarse en su obra. Con todo, es necesario rastrear las aportaciones consistentes y valaderas de esta literatura que definitivamente tiene una influencia que no se reduce sólo al conjunto de las gesticulaciones que tuvieron que asumir Fuentes y otros novelistas, críticos y artistas en general, con el fin de hacerse escuchar en un medio que los ninguneaba. Para esto hace falta detenerse en el texto que, desde nuestro punto de vista, marca claramente el momento de ascenso en el que una literatura realiza plenamente sus posibilidades y obliga al escritor, por ello mismo, a un proceso de revisión que habremos de ver a qué condujo, si a la invención o a la mecanización. Este texto es para nosotros *Cambio de piel*, novela que debe ser leída con la pretensión nostálgica, como quiere José Joaquín Blanco,⁴³ de compartir con el escritor rebelde que fue Fuentes en los sesentas, la preocupación por hacer de la literatura una actividad más ajustada a las demandas de una sociedad que hoy es más "moderna" y dependiente que hace 20 años, pero que también ha producido la posibilidad de lecturas más críticas, más inteligentes y capaces de poner entre paréntesis el insistente personaje histriónico que el novelista se empeña en sobrepo-

ner a su obra. ⁴⁴

Es innegable que Fuentes comparte con otros escritores de los sesentas las consecuencias dañinas de la publicidad y el homenaje, pero su obra no puede ser leída solamente desde la perspectiva de un ajuste de cuentas con una forma de difusión cultural que es producto de una sociedad cuya orientación mercadotécnica, para bien y para mal, ha penetrado también en los anticuados recintos del quehacer literario. Existe un narrador cuya costancia productiva continúa siendo extraña e interesante en un medio en el que las vocaciones se diluyen rápida y fácilmente en los caminos de la burocracia. Así mismo, detrás de esta perseverancia hay textos logrados, momentos de brillantez prosística, verdaderas intuiciones y profundizaciones de la realidad que destacan en un panorama literario de "tono mesurado", según ha escrito Sefchovich, que se define por la desigual calidad de sus obras y, agregamos nosotros, por la prescindibilidad que caracteriza a muchas de ellas. En este terreno Fuentes tiene la virtud de arriesgarse en la experimentación aunque ello le signifique asumir obvias y llanas aculturaciones: al hacerlo abre o señala caminos a otros escritores, elabora, por ejemplo, historias de tema fantástico, como es el caso de *Aura*, cuando nadie era capaz de intentarlo, consigue irritar y obliga a revisar los propios criterios a partir de los cuales se fundaba una determinada lec-

tura de la narrativa mexicana de las últimas décadas.

Apoyándose en su producción literaria Fuentes intenta romper de muchas formas con ese medio tono que es el santo y seña del lenguaje y el ambiente cultos en México. Lenguaje y ambiente cargado de hipocresías, simulaciones, forcejeos ideológicos y ninguneos. Al proponerse ir en contra de ellos, cuestionarlos y exhibirlos, continúa una tradición crítica que urgía vigorizar en una década en que la apariencia de prosperidad y modernidad sostenida por el Estado mexicano era razón más que suficiente para reprimir y ocultar las causas de profundas contradicciones sociales y políticas. Aunque luego se desmitificaría en su oportunidad la confianza desmedida que Fuentes concede al poder crítico y a la "salvación" por el lenguaje, no cabe duda que el poder de cuestionamiento, de debate, de crítica y de oposición que singulariza la obra de narradores más jóvenes en los setentas y los ochentas, la capacidad misma de mayor socialización que hoy ha conseguido la prosa literaria a través del periodismo y de los diversos subgéneros que permite desarrollar (el más destacado: la crónica), tienen un evidente punto de partida en los esfuerzos a través de los cuales procuró conferirle en los sesentas un sentido claramente social y democratizador a la actividad del escritor. Afirmaba Fuentes en sus artículos periodísticos una voluntad crítica muchas veces demasiado abstracta, vaga y bien intencionada para ser creíble que, sin embargo, prefiguró y ayudó a

ir consolidando más tarde demandas democratizadoras de la vida en nuestro país (incluido como parte importante de esta demanda amplia el quehacer cultural y artístico) que hoy se fundan en concepciones políticas e ideológicas más definidas y desengañadas. La vinculación específica entre arte y vida social concreta del escritor la concebía en ese entonces Fuentes así:

"... en un país como el nuestro, de estructura democrática tan deficiente, de limitadas posibilidades de expresión política, de enormes problemas irresueltos y aplazados, y de temibles opresivas vecindades (...), el escritor, el intelectual, no pueden ser ajenos a la lucha por una transformación cultural. En gran medida, el escritor, en México, le da una voz a quienes no pueden hacerse escuchar. Pero, también, al hablar públicamente le da una voz a la cultura en general y a la literatura en particular: opone el lenguaje de la pasión, de la convicción, del riesgo y de la duda a un lenguaje: el secuestrado por el poder para dar cimiento a una retórica del conformismo y el engaño".⁴⁵

Investigar y explicar qué hizo Fuentes con estas concepciones ideológicas en el campo específico de su producción narrativa es una de las tareas que aquí nos proponemos a partir de la lectura e interpretación de *Cambio de piel*, texto a través del cual se propuso contribuir efectivamente a la realización

del ideal de una nueva novela, es decir, de una percepción renovada de una realidad cuya moderna complejidad se hacía particularmente visible en los centros urbanos que atrajeron la atención de los escritores del boom.

Si toda novela es, según vemos explicitado en las intenciones estéticas de escritores del boom como Carlos Fuentes, un intento serio y esforzado por entender mejor la realidad circundante del lector y el escritor, *Cambio de piel* no puede dejar de ser leída desde esta perspectiva en que la interrogante principal siempre nos conduce al mismo punto de la necesidad de obtener por vía del arte un mayor conocimiento: ¿qué sabemos de la realidad del México urbano de los sesentas después de *Cambio de piel*?, ¿logramos un conocimiento efectivamente más fino, más profundo, de las realidades a que hace referencia esta novela? En las diversas aproximaciones a que obligan el análisis y la interpretación de los varios aspectos que dan forma a la novela, hemos de procurar dar con aquélla que nos sirva para dar respuesta a ésta y otras interrogantes que una lectura de tendencia revalorizadora debe estar en condiciones de suscitar.

NOTAS

- 1 Vid Elena Poniatowska. "Carlos Fuentes. ¡Si tuviera cuatro vidas, cuatro vidas serían para ti!", pp' 19-20.
- 2 José Joaquín Blanco. "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías", p.243.
- 3 Vid Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*. En particular los ensayos en que se ocupa específicamente de Vargas Llosa, Carpentier, García Márquez, Cortázar y Goytiso lo.
- 4 Angel Rama. "El 'boom' en perspectiva", p. 83. La afirmación es en referencia a los miembros que enlista José Donoso en su *Historia personal del boom*: Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez y Julio Cortázar.
- 5 Carlos Fuentes. "Carlos Fuentes habla de su vida y de sus libros, p. VII.
- 6 Angel Rama. *Ibid.*, pp. 58-64 *passim*.
- 7 Hernán Vidal. "Narrativa del boom", pp. 11-13 *passim*.
- 8 Cfr. la conferencia de Fuentes en que habla de su vida y sus libros y que publicó "La Cultura en México" con una

presentación escrita por Fernando Benítez en términos sumamente elogiosos, además de una cantidad inusitada de fotografías en que aparece C.F. acompañado de intelectuales y artistas mexicanos y latinoamericanos y estrellas del cine y el espectáculo nocturno. Cfr. también la serie de fotografías que aparecen en sus *Obras Completas* publicadas por Editorial Aguilar.

- ⁹ Vid Carlos Fuentes. "Radiografía de una década: 1953-1963" p. 59.
- ¹⁰ Angel Rama. Op. cit., pp. 56-57.
- ¹¹ Hernán Vidal. Op. cit., p. 26
- ¹² Emir Rodríguez Monegal. "Los nuevos novelistas", p. 102.
- ¹³ Ibid. p. 110. V. Carlos Fuentes. *La nueva novela hispanoamericana*, en donde se aprecia la influencia del punto de vista de Rodríguez Monegal. C.F. desarrollará en su ensayo estas mismas ideas apoyándose en las entonces novedosas aportaciones del estructuralismo lingüístico y la antropología estructural a los estudios literarios y al estudio de los mitos, tan caros estos últimos a la representación que suele hacer de los fenómenos históricos en algunos de sus niveles.
- ¹⁴ Angel Rama. Loc.cit.

- 15 Las citas tomadas de este texto llevarán en adelante el número de página entre paréntesis.
- 16 Aunque Harss argumentará en un "Epílogo con retracciones" el desengaño por demás elocuente producido por el boom a los pocos años de su lanzamiento al mercado editorial.
- 17 Cfr. Angel Rama. Op.cit.
- 18 Cfr. con este propósito algunos de los ensayos reunidos por Aurora Ocampo en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*.
- 19 En Aurora Ocampo. Ibid, pp. 39-57.
- 20 Carlos Blanco Aguinaga. "Carlos Fuentes y la nueva novela hispanoamericana", p. 102.
- 21 Carlos Monsiváis. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", p. 425.
- 22 Ibid., p. 420.
- 23 Al respecto Carlos Blanco Aguinaga recuerda en su ensayo el origen social de Burroughs, la posición ideológica y política colonialista sostenida por un Gérard de Nerval, etc.
- 24 Carlos Fuentes. *París: La revolución de mayo*.

- 25 Monsiváis. Ibid, pp. 426 y 427.
- 26 Op.cit., p.265.
- 27 Op.cit., p. 55.
- 28 Op. cit., p. 419.
- 29 Monsiváis. Ibid., pp. 415-416 passim.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid., p. 419.
- 32 Vid Carlos Fuentes. "Radiografía de una década: 1953-1963"
p. 63.
- 33 Monsiváis. Ibid.
- 34 Así titula Sara Sefchovich en *México: país de ideas, país de no
velas* el capítulo en que se aboca al análisis de esta época.
- 35 Carlos Fuentes. "Carlos Fuentes habla de su vida y de sus
libros", p. V.
- 36 Op. cit., p. 147.
- 37 Monsiváis. Ibid, p. 419.
- 38 Emmanuel Carballo. "Carlos Fuentes" en *Protagonistas de la*

Literatura mexicana, pp. 564-565 passim

- 39 El ejemplo más característico lo constituyen aquellos párrafos del ensayo "La comedia mexicana de Carlos Fuentes" de Enrique Krauze en que se incurre con demasiada ligereza en la diatriba ideológica y la parodia con abandono del análisis y la interpretación.
- 40 Elena Poniatowska. "Prólogo" a *Cambio de piel*, pp. XI-XII.
- 41 Op. cit., p. 266-267.
- 42 La frase es de Emmanuel Carballo, op. cit. p. 558.
- 43 Ibid., p. 268.
- 44 Vid Krauze y José J. Blanco. op. cit.
- 45 "Radiografía de una década: 1953-1963", p. 64.

2. *Cambio de piel*: síntesis de una narrativa.

En la búsqueda de nuevas formas expresivas que reflejasen la anhelada modernidad ya presente en la ciudad de México de los cincuentas con todas sus contradicciones sociales, sus imposiciones políticas y sus desigualdades económicas, la literatura de Carlos Fuentes es de las primeras en arriesgarse, alcanzar y consolidar logros y en llevar adelante audacias de adaptación y experimentación que si no siempre resultaron afortunadas, han tenido el mérito de acelerar, durante tres décadas, un proceso de desarrollo de la narrativa mexicana en el que se acumulan autores y obras muy desiguales en calidad, pero en el que es posible también distinguir los textos que verdaderamente determinan momentos decisivos. El conjunto de la narrativa de Fuentes ofrece, de forma particular, una situación análoga a la antes descrita: dos o tres textos destacan como consecuencia de un trabajo de exploración constante; esto, dicho sea de paso, no solamente hace de Fuentes una rara avis en un ambiente literario de vocaciones rápidamente olvidadas (las excepciones -y no pretendemos ser exhaustivos-: García Ponce, José Agustín, Sáinz, Leñero, Pacheco, Ibargüengoitia, Elizondo), sino que señala un hecho importante: sólo la continuidad del oficio permite la obtención de logros significativos. Entre éstos *Cambio de piel* ocupa un lugar de importancia indiscutible, tanto por lo que representa en relación con el

desarrollo que ha experimentado la narrativa de Fuentes (después de *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*), como por lo que significa dentro de las tendencias narrativas que para fines de los sesentas son claramente perceptibles y susceptibles de definición en el campo más amplio de la novela mexicana.

Para algunos críticos *Cambio de piel* es la "novela capital"¹ que sirve para definir el comienzo de una segunda época en la narrativa de Fuentes. Implícitamente el propio escritor a través de declaraciones vertidas en entrevistas sugirió, inmediatamente después de la publicación de este libro que, en efecto, el proyecto que le dio origen subrayaba diferencias importantes en relación con sus novelas anteriores. Estas diferencias, que así mismo constituyen un obligado punto de partida desde el cual pretendemos en el presente ensayo ubicar el significado y la importancia de *Cambio de piel*, son advertidas por el propio autor como búsquedas necesarias para emancipar al género de lo que considera lastres del realismo y el psicologismo decimonónicos. Estas búsquedas podrían caracterizarse como sigue:

a "... el encuentro con el lenguaje y la crítica del lenguaje"² como objetivo central de la novela y en contra de la simple caracterización psicológica de los personajes.

b La "ficcionalidad absoluta" en oposición a la simple re-

producción de la realidad y en relación con la fragmentación o la duplicación de la identidad de los personajes de la novela.³

c La incorporación del ensayo al discurso narrativo a través de las digresiones del personaje "Narrador" de *Cambio de piel*. La integración del ensayo a la narración sirve, en el plano del contenido, para introducir el tema de la modernidad con sus símbolos, "mitos y aspiraciones de plástico"⁴: es lo que Fuentes considera la cultura de masas o de consumo, el tema de una literatura pop que intenta reflejar la modernidad.

d La concepción del devenir histórico en un sentido circular, "la historia convertida en Estatua de la Historia, remitida a sí misma, regresada a sí misma".⁵

e Nuevamente en contra del objetivo narrativo tradicional de reflejar la realidad, Fuentes introduce en la novela la parodia como forma de profundizar en *lo real*: "Claro, el lector quiere saber que lo que están contando se lo cuentan *seriamente* y con un intento de reproducir la realidad. Aquí resulta que *"nada era cierto"*. Igual que siempre: Don Quijote no es cierto, es sólo un *deseo*: el de Cervantes y el de Alonso Quijano".⁶ La utilización de este recurso responde a la preocupación del autor por modificar la estrecha concepción de realidad en la que los narrado

res latinoamericanos anteriores al "boom", salvo contadas excepciones, sustentaban su idea de la representación literaria. La puesta en práctica de una nueva concepción presupone experimentar con recursos que no son nuevos en la historia del género novelesco, pero que resultan novedosos en el escenario de una narrativa mexicana poseída por una visión seria, directa y hasta lúgubre del universo que se había propuesto representar. La experimentación que subyace en esta práctica fue explicada por Fuentes a propósito de un comentario en torno a Carpentier:

"Movimiento de renovación que sustituye la convención crucial personaje-argumento (similar al cruce vertical-horizantal de melodía y armonía de la música) por una fusión en la que personajes e intriga desalojan el centro para convertirse en resistencias a un lenguaje que se desarrolla, a partir de sí mismo, en todas las direcciones de los real".⁷

f Finalmente sobresale, en una tradición que se remonta a Cervantes y pasa por Jorge Luis Borges como el antecedente

te moderno inmediato más importante en lengua española, la orientación "autorreflexiva" del relato: "... una nueva totalidad narrativa en la que la ficción se hace a sí misma mediante un lenguaje que es reflexión sobre el lenguaje".⁸

Quienes hemos seguido el curso de la trayectoria narrativa de Fuentes desde *Los días enmascarados* y *La región más transparente* podemos observar que algunos de estos aspectos, subrayados como novedosos a partir de la escritura de *Cambio de piel*, en realidad ya habían venido siendo ensayados por el propio escritor desde sus primeros libros. Específicamente c y d constituyen marcas de la narrativa hasta hoy desarrollada por Fuentes, mientras que a y e, aún figurando como recursos importantes en *Zona sagrada*, es en *Cambio de piel* en donde el autor va a asignarles una función más definida en relación con la composición general de la novela, es decir, es aquí donde va a lograr integrarlos como parte de un proyecto estético que define como meta central de su funcionamiento, la representación literaria de la experiencia de la modernidad cultural de los sesentas.

En lo que concierne a la duplicación de los personajes y a la autorreflexión (aspectos señalados en b y f), Fuentes en realidad no hacía sino ahondar en una obsesión temática en el caso del primer aspecto, en tanto que, con relación al segundo

sólo estaba ensayando incorporar a su narrativa una tendencia prestigiosa cuya eficacia habremos de verificar a la luz del examen de lo que intenta decir y probar *Cambio de piel* con sus constantes experimentaciones y transgresiones a principios narrativos convencionales. No cabe duda que Fuentes había conseguido otorgarle a la duplicación de personajes no sólo una justificación, sino un sentido que se derivaba naturalmente del tema que sus narraciones desarrollaban, mejor aún: la fragmentación de la personalidad constituía una parte necesaria de lo que el autor pretendía hacer ver con respecto a las obsesiones de sus personajes (el caso de Aura), o en relación con la compleja constitución existencial e histórico-social de la personalidad (el caso de Artemio Cruz). Existía, pues, previamente a la escritura de *Cambio de piel*, una experiencia que el escritor podía continuar explotando para resolver el problema de la representación de personajes contradictorios, ambiguos o pluridimensionales. Pero, al intentarla, de manera que esta representación a su vez constituyese la expresión de un universo más vasto de los que hasta entonces habían retenido su atención, significaba para Fuentes asumir dos posibilidades contrarias: el riesgo del agotamiento, de la repetición estéril o, por el contrario, la promesa de un logro literario más sobre la base de explotar sabiamente un recurso de eficacia ya probada. La forma que la novela adquiere como consecuencia de este riesgo asumido por el escritor, determina que veamos en *Cambio de piel* la cul

minación de una etapa de la narrativa de Fuentes en la que existe correspondencia plena entre búsqueda y experimentación formales y la necesidad de incorporar nuevos temas o "lecturas" apropiadas de la cultura del momento.

Pero, al mismo tiempo que *Cambio de piel* exhibe la madurez y el profesionalismo adquirido por Fuentes en un momento -fines de los sesentas- en el que la propia naturaleza comercial del "boom" exigía de sus escritores "estrellas" mayores y más constantes pruebas de novedad, universalismo y sofisticación (si se acepta que con el término se pretendía sugerir igualmente mayor elaboración intelectual y mayor profundidad en la representación artística de la realidad), también define el comienzo del abandono de la autorreferencialidad de corte balzaciano (que Fuentes conseguía citando o incorporando personajes de unas novelas en otras)), con la que subrayaba la búsqueda de la "totalidad narrativa", y la adopción de la "narración autorreflexiva". Posteriormente a esta novela Fuentes va a radicalizar la adopción de la autorreflexión a extremos en que será difícil distinguir en ella la necesidad de una mayor eficacia comunicativa, lo que dará lugar a evaluaciones inclusive desproporcionadas de su prosa⁹, pero que, en sus exageraciones, también habrán de señalar las limitaciones de una forma de novelar que, individualmente tanto como tendencia, parece prescindir del lector mexicano que en esos años

(particularmente después de 1968) aprueba la búsqueda y la experimentación sin renunciar a los mejores momentos de una tradición narrativa que había sabido testimoniar y ejercer la crítica acerca de la realidad del momento.

Si, como deja ver el contenido de *Cambio de piel*, la investigación de la realidad social era justo que quedase en un segundo plano, porque para dar cuenta cabal de tópicos como la separación amorosa, la frustración sexual, el origen de la violencia y su fatalidad repetitiva, la desintegración de la identidad, la banalidad de la vida en la moderna sociedad de consumo, la vida vista como un sueño relatado por un demente, etc., era más conveniente detenerse en individualidades representativas de un nuevo orden social que se apreciaba menos local y a la vez más uniforme ("universal") en sus enajenaciones, ello no suponía, en ningún momento de la narración, el olvido de los referentes inmediatos que permiten situar el carácter y el alcance social específicos de las experiencias de los personajes a través de los cuales se busca totalizar, o universalizar, una determinada y particular experiencia de la modernidad.

De la misma manera, la orientación autorreflexiva al tiempo que opera en un sentido de crítica feroz en contra de la narrativa tradicional, por otra parte la reconstituye en cu

to a los propósitos buscados. Si la realidad de la modernidad se experimenta como especular, falsa o fantasmagórica y hace de los hombres seres de ficción, la narración, el arte de relatar esta realidad, no puede aspirar tampoco a ninguna verosimilitud; por lo tanto, nos dice Fuentes en su novela, hay que restarle toda seguridad, todo sustento en ese sentido. Y no hay mejor manera de hacerlo que poniendo el relato en boca de un demente y a la vez lúcido "Narrador" que lo mismo puede ser un personaje atribuible a Fuentes que a Javier, el personaje que representa en *Cambio de piel* a un novelista fracasado. Pero esta destrucción deliberada de la verosimilitud de la novela no atenta, por otra parte, contra la configuración de un sentido; al contrario, lo hace posible en la misma medida en que para su constitución no es suficiente la simple progresión cronológica de los acontecimientos narrados, sino la digresión, el recuerdo que irrumpe abrupta y caprichosamente, la intervención abusiva y omnisciente del personaje Narrador. Aquí queda por cuenta del lector tanto la reconstitución del sentido que se transmite por medio de un nuevo orden formal como la puesta en tela de juicio de la viabilidad de un nuevo intento que pone a prueba las posibilidades mismas del arte narrativo, discusión que, por otra parte, ya es planteada por el autor en la novela misma.

Al abandonar eventualmente Fuentes tanto la representación arquetípica del personaje característico de una clase

social, como la narración que opera linealmente (por partida doble: en el concepto que tiene de sí misma y en la perspectiva desde la cual se plantea el problema de la representación), está proponiendo en *Cambio de piel* formas nuevas de expresión desde las cuales poder exponer, comentar, criticar, hacer la reseña e incluso la apología y hasta la advertencia moralizante de una forma de vida moderna que suscitaba enajenaciones, problemas y deseos de los cuales apenas comenzaba a decirse algo en la literatura mexicana del momento. Posiblemente en la novedad de tal empresa radiquen muchas de las limitaciones y al mismo tiempo pretensiones que hacen confusas y hasta insustanciales algunas páginas de esta novela; pero igualmente la necesidad de apropiarse de nuevos recursos que hiciesen viable la expresión de un mundo que en 1967 se percibía revuelto, cambiante, preñado de problemas y promesas cuyo desenlace no era posible prever en el sentido liberador que habrían de imprimirle las revueltas estudiantiles de 1968, se desprenden evidencias de nuevas interpretaciones de la realidad que, junto con otros intentos parejos a los de Fuentes, habrían de enriquecer el panorama de la nueva narrativa en México.

Con esta novela Carlos Fuentes no sólo manifestó las debilidades de su propia narrativa: sus momentos más logrados, que son efectivamente aquellos en que la experimentación se esfuerza en hacer visible y en darle expresión a un mundo hasta

entonces únicamente percibido como experiencia, son coetáneos de otras tentativas y, junto con ellas, abre una vía de expresión cuyos despeñaderos y callejones sin salida también prefigura.

Trasladando las siguientes palabras de Elena Po--
niatowska del terreno de la simple significación social que en ellas le concede a *Cambio de piel*, al terreno de una apreciación cultural, sin la cual, por lo demás, no se podría intentar el análisis de esta novela como hecho literario y social, tal vez, además de atenuar una exageración, logremos señalar una pista a seguir a nuestra propia interpretación:

"*Cambio de piel* es un presagio. Publicada en agosto de 1967, procesa lo viejo, como un año más tarde habría de enjuiciarlo el Movimiento Estudiantil del 68. En este sentido se adelanta a Tlatelolco".¹⁰

Desde un punto de vista cultural *Cambio de piel* resume actitudes y modas características de un sector social específico compuesto fundamentalmente por intelectuales y universitarios que a fines de los años sesentas manifestaron sus ganas de cambiar un sistema social y político oprimente a través de reclamos en que se mezclaban una mayor demanda de acceso a una cultura crítica alejada de la "solemnidad" prevaleciente y a los beneficios de la sociedad de consumo, con el deseo de una mayor democratiza-

ción de la vida social. Las aspiraciones de estos sectores medios contaron con un margen de tolerancia porque el Estado ejercía el control indiscutible del país. La actividad cultural podía ser crítica e inclusive podía pensarse en su capacidad social transformadora aunque, en la realidad, sólo sirviese -dentro de la tradición elitista en que ha funcionado históricamente como alta cultura, según ha hecho notar Carlos Monsiváis¹¹- para la pura promoción social del grupo que la impulsaba. *Cambio de piel* es un fiel testimonio de este gusto crítico de los intelectuales que juzgan al México de los sesentas (se habla de la "cortina de nopal", de "Kafkahuamilpa", de que "fuera de México -la ciudad- todo es Cuauhtitlán", de lo "camp" de la cultura nacionalista, etc.) como un país opresivo y deprimente en su pobreza y falta de libertades, en su moral hipócrita y gazmoña y en su culto prehispánico por la violencia y el sacrificio; aunque al tiempo que desaprubaba esta realidad confiaba en el papel concientizador de la cultura y en la aceptación sin reservas de la modernidad como formas de superarla. Carlos Monsiváis ha logrado sintetizar esta actitud así:

"En los sesentas los sectores ilustrados confían en hurtar se del fatalismo de la oferta y la demanda: la cultura no será mercancía -así deba rendir ganancia económica- sino la zona privilegiada donde, de golpe, se han de resolver las tensiones entre una sociedad, sus recursos espirituales, sus carencias económicas y sus imposibilidades demo--

cráticas. La cultura no modifica el panorama opresivo pero "libera" a sus elegidos".¹²

Sin abandonar la preocupación de sus anteriores libros por interpretar la fisonomía moderna del país tomando en consideración sus raíces indígenas e hispánicas, sin dejar de someter a nuevas pruebas e intenciones, técnicas que ya definían por sí mismas una característica visión del mundo, Fuentes introduce en su narrativa motivos temáticos que definen una nueva sensibilidad y, más certeramente, una forma distinta de encarar los nuevos reclamos que se producían en el país como consecuencia del desarrollo de su economía dependiente. Igual que José Agustín con su, en ese entonces, recién editada *De perfil* (1966) o que Gustavo Sáinz en *Gazapo* (1965), Fuentes se siente atraído por la nueva mentalidad que configura el gusto de los jóvenes por el rock y otras manifestaciones de la cultura de masas, aunque también intenta ir más allá de la simple documentación: confronta esta nueva cultura con los viejos valores y examina sus alcances estableciendo paralelismos, continuidades, equivalen--cias. En esto último aventaja a escritores más jóvenes, sin em--bargo nuevamente deja ver una limitación que encontramos también en los orígenes de su prosa: su capacidad para recrear más que para testimoniar. Sin duda, desde el punto de vista de determinada crítica (en particular la norteamericana), esto én vez de ser

una limitante constituye un mérito en un autor que es sumamente diestro en elaborar simbologías y mitificaciones apartir de la realidad social e histórica, pero, desde el punto de vista del público lector mexicano, Fuentes acusa una gran incapacidad para testimoniar crítica y polémicamente acerca de esta misma realidad. Acaso el problema radique en que sus "lecturas" sobre México sean muchas veces sólo un pretexto para exponer una concepción ya dada sobre los hechos de que se ocupa y no una forma de suscitar su conocimiento y su discusión, algo muy necesario, esto último, en un país en donde el escaso y tardío desarrollo de las ciencias sociales ha determinado que la narrativa se ubique en la tradición de informar y promover el punto de vista crítico ante la carencia de otros testimonios y otros análisis.¹³

Existe en Fuentes, con todo y ser válida la afirmación de Elena Poniatowska, un tratamiento excesivamente programático, no sólo en *Cambio de piel*, sino en sus anteriores y posteriores novelas, de la realidad mexicana (el caso extremo lo constituye *Gringo viejo* en donde la realidad histórica aparece seriamente distorsionada). En *Cambio de piel* la preocupación por lo mexicano está hasta cierto punto sustituida por la concepción Mc Luhiana de la "aldea global",¹⁴ lo que explica en parte que el escenario mexicano contemporáneo constituya uno entre otros a través de los cuales el autor intenta sugerir un posible "universalismo" de la

cultura de masas y, de allí, de los problemas y conflictos que enfrentan sus personajes. De algún modo el que ello sea así lo exime del reclamo de no calar seriamente en la realidad del México tecnologizado y a la vez atrasado y empobrecido y, sobre todo, que este último hecho quede solamente registrado como un pretexto más a partir del cual sus personajes pueden elaborar ingeniosos aforismos. Pero entonces, después de constatar tanto por la novela, como por lo que el autor declara, este ensanchamiento en la visión del mundo, falta evaluar qué aporta como forma de conocimiento específicamente artística que, ante nuevos problemas, responde con la elaboración de técnicas apropiadas con las cuales se aspira inclusive a la instauración de una nueva estética de la novela.

En esta estética asoma como preocupación central, según ya hemos señalado, la superación de lo que Fuentes considera limitantes en la narrativa tradicional: el realismo psicológico y la secuencialidad temporal. Además de la alternancia de tiempos diferentes, es decir, además de esta dislocación en el plano de la temporalidad, Fuentes ha añadido la "dislocación" de la personalidad de sus personajes a través de la duplicación en novelas como *Aura* y *Zona sagrada*. En *Cambio de piel* va a utilizarla más elaboradamente para después llevar esta forma de representación a un plano en el que sus connotaciones románticas (a la ma-

nera de Stevenson y Poe, por ejemplo) van a perderse para dar lugar, como en el caso de *Cumpleaños* (1969), a un juego especular que tiene que ver directamente con el juego de los dobles en la literatura de Borges, mismo que posibilitará, inclusive, la duplicación o el juego de los espejos con los escenarios de *Terra Nostra* (1972). Como podemos apreciar existe, en efecto, una concepción estética del mundo que antes y después de *Cambio de piel* ha estado siendo trabajada por Fuentes. A partir de aquí, para nosotros, la cuestión consiste en precisar que en esta novela dicha estética logra resolver convincentemente los problemas que se plantea. Convincentemente: garantizando la exposición de un punto de vista preciso -con el que se puede estar o no de acuerdo- a través de la forma que adopta la narración y, también, estableciendo bases para una mayor experimentación en la que dificilmente Fuentes logrará resultados satisfactorios.

Encontramos en *Cambio de piel*, finalmente, un elemento de importancia central en la caracterización de la visión artística de Fuentes: la interacción entre mito e historia como forma de abundar en el conocimiento de la realidad radicalizando el carácter ficticio de la narración. Según apuntamos antes a propósito de las características pregonadas por el propio Fuentes como diferenciadoras de su empresa literaria con respecto al realismo tradicional, esta interacción nos aclara que la forma

de lograr lo señalado en el inciso b es a través de d que, traducido al aspecto concreto de una realización técnica en la novela, consiste, como señala Luis Leal¹⁵ empleando el concepto de "desplazamiento" de N. Frye, en colocar una estructura mítica dentro de una ficción realista. Esto ya lo había llevado a cabo Fuentes desde sus primeros relatos, pero a partir de *Cambio de piel* procurará darle primacía al aspecto mítico de la narración con el objeto de alcanzar mayor simbolismo en los personajes, en las situaciones vividas por éstos y mayor amplitud en el juicio que ejerce en torno al referente histórico del cual habla y desde el cual habla. Por este camino Fuentes obtiene sin duda significados más amplios en su novela, aunque simultáneamente la realidad inmediata va teniendo cada vez menos importancia en su búsqueda de la "ficción radical", al grado que lo que de ella logra conservarse busca nulificarlo a toda costa. La búsqueda de una "ficción total" tiene en esta novela su punto de partida más identificable, aunque en ella también subsiste la preocupación de Fuentes por establecer claramente en sus narraciones un punto de vista sobre la realidad social. En este sentido *Cambio de piel* se ubica nuevamente en el cruce de caminos entre dos visiones estéticas que, aún unidas, ya comienzan sin embargo a diferenciarse. Como ha observado Luis Leal: "A pesar de su naturaleza mítica, la novela tiene un mensaje social",¹⁶ es decir, la búsqueda de la "ficcionalidad absoluta" parece coexistir contradictoria--

mente con el propósito manifiesto del autor por documentar "la vulgarización", el exceso y la impureza de nuestro mundo".¹⁷

Podemos decir -en resumen- que estas características, aprehendidas por el momento desde una posición puramente exterior y generalizadora, han determinado una singular percepción de esta novela y de toda la primera producción narrativa de Fuentes. De esta percepción se sostienen, aunque cada vez con mayores dificultades, tanto la idea de que Fuentes es un artista cuya producción se orienta incansablemente hacia la exploración y creación de nuevas posibilidades expresivas en la novela, como la de que, concomitantemente, propone una visión artística innovadora de las realidades que constituyen los temas de su literatura. Las lecturas de los distintos planos en que es posible seccionar la novela, sobre la base de los propósitos conscientemente trazados por el autor a su narrativa, aunque principalmente desde la posición de lo que en verdad logra a partir del material específico que la constituye, nos deberán permitir determinar su valor y su importancia ya no en términos abstractos, sino en un sentido muy concreto que afecta la relación que podemos sostener con textos de la narrativa mexicana. Los cuales en un determinado momento y por la conjunción de factores más bien ajenos a la calidad de las obras mismas, pasan en cuanto a su lectura de una situación de auge al olvido casi total o, lo que es lo

mismo, a constituirse en objeto de estudio de trabajos limitados estrictamente al ámbito escolar.

NOTAS

- 1 Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 574.
- 2 Carlos Fuentes en carta a Emmanuel Carballo en *ibíd.*
- 3 Fuentes en entrevista con Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, pp. 124-125 *passim*.
- 4 *Ibíd.*, pp.131-132 *passim*.
- 5 *Ibíd.*, p. 126.
- 6 *Ibíd.*, p. 130.
- 7 Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 56.
- 8 *Ibíd.*, pp. 55-56.
- 9 Al respecto observa Enrique Krauze: "Fuentes no habla -nunca habla- del contenido de sus palabras. Desde entonces declararía, entrevista tras entrevista, que la exploración literaria es una exploración de y dentro del lenguaje. Fuentes busca el libreto en un autor o una ideología, y a partir de allí, sin mayor curiosidad intelectual, invoca los poderes de la lengua que suelen encontrarse al

rededor de un ingenioso catálogo de nombres y marcas... Treinta, cuarenta nombres por página... Nunca ha habido un novelista más poseído por los nombres propios". ("La comedia mexicana de Carlos Fuentes", pp. 20-21).

10 Elena Poniatowska, " Prólogo" a *Cambio de piel*, p. XV.

11 Carlos Monsiváis, "Notas en torno a la cultura mexicana en la década de los setentas".

12 *Ibid.*, p. 203.

13 Bajo esta misma concepción Sara Sefchovich generaliza y le precisa un sentido al desarrollo histórico de la narrativa mexicana: "A lo largo de su historia, la novela mexicana ha tenido un objetivo y ha cumplido una función: dar a conocer la realidad. Lo estético, lo filosófico, lo psicológico y lo narrativo estuvieron al servicio del conocimiento de la historia y la sociedad. Le interesó menos en retener y más educar, menos la forma y más el contenido. Como afirma Rosario Castellanos, la novela mexicana nunca ha sido, desde el momento mismo de su aparición, pasatiempo ocioso, alarde de imaginación o ejercicio de retórica, sino un instrumento para captar nuestra realidad y conferirle sentido y perdurabilidad. El afán ha sido por una parte totalizador: querer mostrar a toda la sociedad

y a toda la historia y por otra parte ideológico y político: tomar posición. Por eso nunca se limitó a retratar, siempre asumió un compromiso. La novela mexicana ha sido una conciencia crítica: enseña y moraliza". *México: país de ideas, país de novelas*, pp. 238-239.

- 14 Cfr. al respecto las declaraciones de Fuentes a Rodríguez Monegal en *El arte de narrar*, pp. 131-132.
- 15 Luis Leal, "History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes", p. 4.
- 16 *Ibíd.*, p. 11.
- 17 Carlos Fuentes citado por Luis Leal en *íd.*

3. Lecturas de *Cambio de piel*.

3.1 Los signos de la modernidad.

Habiendo sido escrita entre 1962 y 1966 y publicada en 1967, *Cambio de piel* recoge e ilustra de forma muy obvia y representativa lo que se entendió en los años sesentas como una nueva forma de modernidad en la literatura. Se trata, en este sentido, de una novela que se rodea de marcas que buscan ser deliberadamente relacionadas con los signos de esta modernidad: se señala en su final los lugares (Tonantzintla, París, Nueva York) en donde fue escrita y con ello se da fe a la vez de su internacionalismo y de su origen nacional; sus personajes son principalmente dos mexicanos y dos extranjeros; la lengua que éstos hablan, incluyendo al personaje que funciona como narrador, es un español contaminado de expresiones de otras lenguas (francés, alemán, italiano y, de forma sobresaliente, inglés); el título emblematiza en sí mismo el espíritu predominante en esos años de lucha contra lo viejo en general o lo caduco encarnado específicamente en el *establishment* y, por último, se subraya lo que en un momento dado se denominó vagamente en el gusto de los intelectuales y artistas norteamericanos una "nueva sensibilidad"¹ que pugna en el arte, de manera fundamental, por una exaltación de la forma y un abierto rechazo del sentido y su concomitante exi-

gencia de interpretación, lo que se buscará formular en la novela con una profusa y constante utilización de motivos tomados de la cultura de masas (héroes e imágenes del cine, referencias a cantantes de música pop, etc.).

En estas características formales sucintamente consideradas es posible apreciar en la novela de Fuentes una puntual correspondencia con las modas artísticas del momento. De ello ofrecen aún más elementos los diversos contenidos temáticos que desarrolla y la forma como son resueltas sus respectivas problemáticas. ¿Cuáles son éstas? ¿De qué trata, de manera visible y directa, esta novela de un escritor sobre el que pesa la acusación de no ser capaz de exponer contenidos claros y discernibles o de extraviarse en el aluvión lírico y la autocomplacencia retórica? Para responder estas preguntas es necesario primero detenerse a considerar cómo está armada la novela y a qué propósito responde la forma en que se halla dividida.

3.1.1 El cine: una referencia obligada.

Cambio de piel se compone de tres partes que, a la manera de una representación teatral, se definen en función del escenario que configuran. La primera parte, "*Una fiesta imposible*" (11-21)² cumple la función de introducir a determinados protagonistas

tas de la novela a la manera de unos actores que se preparan para una representación escénica, es el caso del grupo o banda de jóvenes beatniks que coinciden en su arribo a Cholula con el de los protagonistas centrales del libro:

"¿Es aquí? -preguntó la muchacha de las cejas depiladas, indefensa como un albino ante la plaza seca, desnuda, aplastada por la intensa resolana.

-Apuesta tu alma- dijo el negro". (21)

El escenario específico de estos actores a punto de entrar en acción es Cholula, antigua ciudad sagrada azteca convertida en el presente de la novela en un típico pueblo rural mexicano que exhibe, también típicamente, su miseria y abandono. Más allá de esos elementos exteriores lo que destaca, sin embargo, es el papel simbólico que el novelista le confiere a este escenario y la figura de que se vale para presentarlo: un Narrador que participa de la narración como personaje pero que a la vez domina omniscientemente el desarrollo de la acción. Este personaje-narrador es el que introduce dentro de la descripción de Cholula como pueblo típicamente sórdido, la existencia de Javier, Elizabeth, Franz e Isabel (protagonistas centrales del libro) como representantes característicos, por contraste, de la cultura urbana moderna y cosmopolita; también es quien evoca la destrucción de Cholula por Cortés y sus hombres y, dentro de ella, la idea

del sacrificio como factor determinante de la visión del mundo en la cultura azteca. Con estos elementos constitutivos Fuentes le confiere al escenario un valor simbólico: es el lugar de la coexistencia de los tiempos que caracterizan al presente histórico mexicano y es, así mismo, un emblema, una síntesis del país. Dentro de este escenario los personajes van a encarnar una de las ideas-tesis favoritas de Fuentes, la de la recuperación de creencias y mitos mexicanos antiguos como formas válidas de la realidad para enfrentar y resolver los problemas propios de la modernidad. El escenario así constituido en este pequeño prólogo, al tiempo que afirma un determinado enfoque de los conflictos subjetivos de la moderna vida urbana, prepara el lugar en que va a ocurrir y adquirir su sentido último el desenlace de la acción narrativa.

En la visión de Fuentes acerca de la modernidad en México y sus conflictos existenciales, priva la suposición de que el país, en medio de sus enormes contradicciones y carencias de nación pobre, ofrece un escenario mágico en sí mismo propiciatorio de soluciones. Lo antiguo en la cultura mexicana no sólo coexiste junto a lo moderno, como los beatniks en Cholula, sino que además ofrece alternativas a los callejones sin salida a que conducen los conflictos de la sociedad moderna y, más específicamente, de la generación nacida durante los años veintes y que arri-

ba a su madurez, en los sesentas, con las culpas de la Segunda Guerra Mundial y el psicoanálisis como respuesta a la búsqueda de sentido del propio pasado.

En la segunda parte del libro, titulada "En cuerpo y alma" (25-363), el objetivo central de la narración es desarrollar la relación entre los cuatro personajes principales en dos escenarios básicos: el Volkswagen en que viajan y las dos habitaciones del hotel de Cholula en donde pasan la noche en su viaje hacia Veracruz. El viaje a este lugar no se realizará pues los personajes quedarán fatalmente anclados en Cholula. Otro tercer escenario básico lo instituye el autobús en que viaja el narrador. A estos escenarios se van a agregar otros correspondientes a los relatos subsidiarios a que va dando lugar el desarrollo de la narración cuando se evoca el pasado de los personajes: Praga, Nueva York, la ciudad de México, Buenos Aires, Grecia, el campo de concentración de Terezin. Todos estos lugares van a conferirle a la narración en su conjunto la amplitud espacio-temporal que requiere el punto de vista desde el cual son abordadas las respectivas situaciones existenciales de los personajes. Constituyen el apoyo desde el cual el novelista puede hacer uso de su propia cultura cosmopolita y apropiarse de concepciones y expresiones culturales que en México apenas comienzan a conocerse en el presente de la novela, es decir, que no se han implantado

sino en reducidos grupos de la burguesía y la pequeña burguesía. (En Fuentes esto constituye una verdad irrecusable: son estos sectores de la sociedad quienes tienen acceso a la cultura cosmopolita y son también quienes la exponen como claro ejemplo de lo logrado por el "milagro económico" del México de la década anterior).

Entre estas expresiones culturales destaca el gusto de Javier y Elizabeth por el cine. El agotamiento de la relación amorosa que ambos experimentan puede ser visto inclusive como el resultado irónico a que conduce la influencia que el cine ejerce en la educación sentimental de las gentes. En realidad la incapacidad de Javier para continuar amando a Elizabeth se explica por el hecho de que ésta ya no responde al estereotipo que la ha obligado a representar: el de la mujer que renuncia a la maternidad para vivir absolutamente ligada a las necesidades de un escritor que no reconoce ningún otro compromiso por encima de la realización de su talento. La exigencia que Javier plantea a Elizabeth es la de la inmutabilidad y la intercambiabilidad de la imagen femenina en el cine. En el momento en que Elizabeth ya no puede colmar esta exigencia, Javier la sustituye por Isabel. Pero a esta imagen irreal que Javier se forja de Elizabeth, corresponde, paralelamente, el estereotipo a través del cual Elizabeth también ve a Javier: el del escritor inagotable como su propia

vocación. Los papeles representados, alejados de las contradicciones reales, terminan por agotarse y conducir a una falta de perspectiva con la consecuente pérdida de todo sentido para la relación amorosa. Así se lo expresan recíprocamente ambos personajes:

"-Me agotaste Ligeia. Sé que en Falaraki quisiste cansarme con tu amor exigente. Yo te quería lejana y convocable a toda hora. Sólo quería que fueras una representación..." (322).

"-Yo te amaba. Pero tú nunca has amado a las mujeres. Has amado a La Mujer. Con Mayúsculas. Fantasma. Sólo así te sentías libre. Sin cadenas. Una mujer de carne y hueso es una condena, ¿verdad? Llámese Ligeia. O Isabel". (335).

Si hay un arte característico de la modernidad éste es para Fuentes el cine. En él se resumen las tendencias del arte moderno lo mismo hacia lo profundo que hacia lo trivial. El cine puede ser tanto una expresión masiva que sirve para imponer clisés sentimentales como un medio de indagación seria acerca del papel del hombre en la sociedad o acerca de sus conflictos subjetivos. Refleja la diversidad contradictoria de la vida del hombre moderno y se constituye por ello mismo en un modelo para la novela; se trata de una expresión que influye doblemente en *Cambio de piel*: como expresión cultural que invade literalmente la conducta y la visión de la realidad de los personajes y como mo-

delo en la composición de la novela. En efecto, en donde mejor puede encontrarse la explicación de la falta de un orden cronológico en el conjunto de escenas que constituyen la segunda parte de la novela es en la forma como determinado cine opera el montaje de sus secuencias. Más allá de técnicas obviamente visibles como el flash back, se observa en la novela el esfuerzo del escritor por diluir el desarrollo de un posible tema central sobre la base de interrumpir permanentemente la continuidad del presente (con su historia específica: dos parejas, durante un viaje en el que se dirigen a Veracruz, pero que se estanca en Cholula, ponen a prueba la posibilidad de la relación amorosa instituida en la relación en pareja) y de dotar a las diversas escenas de una durabilidad arbitraria. Las voces del presente son constantemente interrumpidas por las evocaciones del pasado y por las intervenciones arbitrarias del Narrador que a menudo acota con sus comentarios los puntos de vista de los personajes, provoca directamente los recuerdos de éstos y, sobre todo, abarrota literalmente la novela de referencias tomadas del panteón de la alta cultura y de la cultura popular del momento.

El cine, característicamente masivo y ligado a la cultura pop de los sesentas es el arte que sirve de modelo a la composición y a la definición del punto de vista del autor en la segunda parte de la novela. Se trata, desde luego, de un tipo de

cine que obedeció a la sensibilidad "camp", muy en boga en los medios artísticos norteamericanos de estos años y que, entre otros, la escritora Susan Sontag se encargó de describir y consagrar en su libro *Contra la interpretación*. A reserva de examinar cómo interviene específicamente la sensibilidad "camp" en la novela, veamos primero la influencia del cine.

El cine que se sitúa en la tendencia del pop art, y que es el que sirve de fuente de inspiración en *Cambio de piel*, trata de producir determinados efectos estéticos que Fuentes utiliza así mismo para su novela. En el fragmento que a continuación citamos del análisis que Susan Sontag hace de *Flaming Creatures* de Jack Smith, un film representativo de este tipo de cine, podemos advertir, trasladando o sustituyendo algunos de sus rasgos en relación con la novela, una cuestión de interés para nuestro análisis: cómo Fuentes es capaz de modificar, sobre la marcha, la concepción de un proyecto de novela³ para contagiarlo de una mayor eficacia estética y/o dejarse dominar acriticamente por lo que en el ámbito de la cultura norteamericana de la época es considerado moderno en el dominio del arte en general, sofisticado y original e inclusive auténticamente creativo:

"*Flaming Creatures* es esta rara obra moderna de arte: trata de la alegría y la inocencia. A no dudar, esta dicha, esta inocencia, están trabadas en temas que, de acuerdo con

los criterios normales, son perversos, decadentes al menos, o en todo caso, altamente teatrales y artificiosos. Pero ésta es, a mi entender, la razón precisamente de la belleza y modernidad de la película. *Flaming Creatures* es una muestra adorable de lo que corrientemente se entiende, en un cierto género, por el sugestivo nombre de Pop art. La película de Smith tiene también la *alegría* del arte pop, su ingenuidad, su *desbordante libertad frente al moralismo*. Una gran virtud del movimiento del arte pop consiste en su forma de flagelar el viejo moralismo de *tomar "posición"* ante una determinada cuestión [...]. Las mejores obras de entre las que se denominan Arte Pop pretenden, precisamente, que abandonemos la antigua tarea de aprobar o desaprobar siempre lo que el arte expone; o, por extensión, lo que en la vida experimentamos. (Por esta razón quienes despiden el arte pop como síntoma de un nuevo compromiso, un culto de aceptación de los artefactos de la civilización de masas, se muestran obtusos). El arte pop se entrega a magníficas y nuevas mezcolanzas de actitud, que anteriormente hubieran parecido contradicciones. Así, *Flaming Creatures* es una brillante construcción sobre el sexo, plagada al mismo tiempo del lirismo del impulso erótico. Simplemente en un sentido visual, está, además, cargada de *contradicciones*. Efectos visuales muy estudiados [...] son intro

cidos en escenas desorganizadas, claramente improvisadas, en las que unos cuerpos, algunos formados e indiscutiblemente femeninos, y otros enjutos y peludos, dan volteretas, danzan, hacen el amor".⁴

El y/o antes anotado apunta a uno de los problemas que plantea Fuentes: ¿en qué medida responde la artificiosidad de su literatura a una auténtica búsqueda artística? ¿Cuándo ésta no convierte a sus libros en artefactos difíciles, no digamos ya de interpretar, sino sencillamente de consumir? No son pocos los críticos que han visto en la literatura de Fuentes únicamente "un lirismo desenfrenado" sin objetivo definido, una cascada verbal de la que no queda sino un ruido pocas veces logrado en un sentido estético o, peor aún, un simple culto (que como tal desvía de toda auténtica necesidad de expresión artística) a los dioses de la crítica que, con la activa participación del escritor, han edificado la imagen pública de un artista continuamente renovado, cambiante y permanentemente moderno. De la medida en que lo logra sólo puede responder la novela misma.

Nuestro punto de vista al respecto es que Fuentes ha terminado por ahogar sus dotes narrativas en la incansable búsqueda de hacer de la novela un género cada vez más actual y capaz de competir con la eficacia comunicativa y la popularidad

que adquieren el cine y determinadas artes visuales en las sociedades de producción y consumo masivos. El problema para su literatura surge en el momento en que, llevado por el afán de dotar a *Cambio de piel* de la plasticidad, el movimiento y la libertad propios del cine, pierde de vista la distancia que priva entre los medios, más específicamente los signos, de que se valen los sistemas semiológicos que corresponden a una y otra actividad artística. Juan Rulfo, antes que Fuentes, demostró con *Pedro Páramo* que la novela podía conseguir exitosamente cierto grado de espacialidad y suspender el acontecer temporal para facilitar el análisis de la subjetividad de los personajes; Fuentes mismo, en esta línea de experimentación, ya lo había logrado también con otros recursos en *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*. Así mismo, las contradicciones que Susan Sontag aprecia en el film que comenta son posibles en la narración de Fuentes a través de la coexistencia de voces y temporalidades diversas, pero éstas aparecen a tal punto desarticuladas y sin marcas visibles de continuidad que, en lugar de propiciar la aprehensión de un orden distinto de sentido (que no sea el de la progresión lógica, sino el de sus contradicciones), lo que provocan es un simple desorden sobre el cual no es posible volver sino a través de lecturas reincidentes que, en su reordenación de los elementos semiológicos significantes de la narración carecen del mérito de alcanzar un nuevo nivel de comprensión (o, como quiere Fuentes, de simple expresividad

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

plástica o visual). El mérito aquí de otras lecturas radica solamente en que son útiles para reconstituir y extraer el sentido de un argumento tradicionalmente constituido que se diluye y debilita en una fragmentación de episodios que por sí misma aspira a erigirse en el nuevo sentido u orden de aprehensión estética del asunto expuesto en la novela. La imposibilidad de marcar el término de una escena, a la manera como se marca el fin de una secuencia cinematográfica (a través, por ejemplo, de una disolución que deja abierto el orden de la continuidad), aparte el hecho de que Fuentes hace intervenir abusivamente al Narrador con sus repetidas reflexiones culturales que interrumpen el sentido argumental descrito por la acción de los personajes, hacen de esta novela, en este nivel de lectura volcado a la percepción de los signos más obvios de la modernidad cultural que le han sido aplicados, un experimento fallido.

El propósito de asemejar a la novela con el cine en soltura expositiva se malogra tanto como la intención de dotar a los personajes de una actitud alegre y desenfadada con respecto a la relación sexual y los conflictos que genera en la pareja a través del tiempo. Lo más que consigue Fuentes es rodear a los personajes de su novela de estas concepciones, valiéndose para ello de constantes referencias culturales cinematográficas puestas ora en boca de éstos, ora en boca del Narrador. El pro--

blema que no logra resolver es el de hacer encarnar la "libertad frente al moralismo" en sus personajes; a lo más que acceden éstos es al papel de unos comentaristas impotentes de una libertad que simulan y no logran integrar a sus vidas. Por ejemplo Isabel, la protagonista de veintidós años que, según ella misma expresa, "ya nació psicoanalizada" y sirve de contrapunto a la actitud moral de los personajes maduros, no logra transmitir ningún sentimiento de libertad en este sentido; Fuentes mismo se encarga de ratificarlo en la escena en que Javier la estrangula y le da muerte al final, al advertir en ella el anhelo de sustituir a Elizabeth, es decir, cuando ve en ella la reproducción fatal de lo que más desprecia en su estereotipada relación con Elizabeth. En los siguientes ejemplos podemos apreciar en qué medida los personajes de la novela, incluido el Narrador, no asumen una libertad moral sino en un plano estrictamente declarativo. Así lo observamos en Elizabeth cuando se expresa despectivamente de Javier, de quien, por otra parte, no puede dejar de depender:

"-El psicoanálisis convierte los sentimientos en ciencia. El encajoso de Freud le dio categoría al melodrama, ¿a poco no? Eso, eso es lo que él quisiera: que le digan "Edipo" o "Jasón" cuando en realidad sólo es uno como híbrido de John O'Hara y Carolina Invernizio transplantado a Kafkahuamilpa. Puro camp. Puro tango. Oh, me sueltas la lengua. No me interesa el caso de Javier, palabra..."(82)

En otro momento de la novela Elizabeth y Javier hacen el comentario de una película de Antonioni (*El eclipse*) que se ocupa de la pareja para hacer la crítica de la moral sexual de la clase media mexicana . Lo curioso es que los personajes de la novela como lo hace ver Elizabeth a propósito de Javier, también viven atados a los convencionalismos pequeño burgueses que somete a crítica Antonioni:

" -Les molesta que se vean las cosas -dijo Javier-. Los libros, los ceniceros, las lámparas con las que se vive pero que no son nosotros , que nos rechazan. Ellos quieren humanizarlo todo. Es su complejo de culpa. Todo eso que la mujer toca cuando se separa de su amante. Esa parte de su existencia que no es ella, que no volverá a verlo o a tocar. Que es válida precisamente porque no es ella. Les molesta ver cómo es una separación de gente verdadera, ellos que sólo aceptan el melodrama que les disfraza y justifica. Usigli dixit. ¿Gesticuladores? Les molesta ver que la gente pierde el tiempo, camina por las calles y se detiene a pensar; les molesta ver la verdadera luz de la aurora [...] Ellos viven en el eclipse y no toleran la luz verdadera.

-Es más que eso- repetiste (el Narrador dirigiéndose a Elizabeth)-.

Lës molesta que la mujer no sea un puro coño disfrazado de ilusión romántica. Lo que más les enfurece es ver cómo nace el amor en que la mujer es tan persona y tan libre como el hombre; cuando Vitti y Delon van al apartamento y en vez de acostarse se descubren lentamente y juegan como pequeños animales y no se acuestan porque primero necesitan descubrirse [...] eso es lo que injuria a los machos mexicanos. ¿Qué gritaban?

Ya títatela -rió Isabel.

[...]

- Un día las mujeres le levantaremos una estatua a Michelangelo Antonioni [...] Ya ves, tú lo quieres aceptar intelectualmente, pero en el fondo quisieras reaccionar como los machos mexicanos.

- Te equivocas. Yo también lo espero todo de la mujer.

- Tú lo has dicho: la mujer. Antonioni dice esta mujer, sin exigirle nada, tratando de darle todo..." (122-124).

Ni en el plano de la composición de la novela, ni en el de la caracterización de los personajes, ni tampoco como comentario crítico que refleja la situación existencial por la que atraviesan estos mismos, logra Fuentes incorporar a la novela las características, si nos atenemos a las observaciones de S. Sontag, del cine que se sitúa dentro del Pop Art. Lo mismo acon-

tece con otros elementos que podemos anotar dentro de la cultura pop, como las expresiones típicas de los comics, el empleo del caló citadino, característico de grupos marginales, por parte del Narrador e Isabel y las citas de fragmentos de canciones norteamericanas populares o de canciones de los Beatles. Estamos de acuerdo con Jean Franco cuando observa que esta parte de la novela ha envejecido notablemente:

"De hecho, las fotografías incluidas (muchas de viejas estrellas de cine) dan una impresión más bien nostálgica que moderna, mientras que las alusiones a lo que estaba de moda en los años sesenta, las vacaciones en Grecia, los Beatles y los hippies, ahora parecen anacrónicas".⁵

Percibimos una evidente contradicción entre las técnicas con las cuales Fuentes se esfuerza en componer la novela y la materia que convierte en objeto de representación. La esencia del comportamiento de los personajes, de índole melodramática, es contraria a las ideas que el cine experimental europeo y norteamericano de la época pretendía hacer ver en relación con la cuestión sexual y, por lo mismo, a los medios que utilizó para exponerlas. Es por eso tal vez que Fuentes se ve obligado a detenerse en la descripción morosa de los gustos y las simpatías culturales que subyacen realmente en la educación sentimental de sus personajes básicos, a describir, a fin de cuentas, la cultu-

ra cinematográfica que verdaderamente los ha formado:

"Tomaste por Lavalle (Elizabeth en Buenos Aires) para ver las carteleras de los cines y averiguar si había nuevas o viejas películas que se te hubieran pasado. Proyectaban, sin anunciarlas, de sorpresa, viejas películas argentinas que te divertían mucho. Melodramas terribles, con muchos tangos, con mucha nostalgia de la belle époque del Centenario, con mucho folklore de los barrios portuarios".

(125).

3.1.2 Una nueva visión estética.

La visión estética "camp" es el otro elemento a partir del cual Fuentes busca hacer notoria la contemporaneidad de su novela con la nueva sensibilidad de los años sesentas. Según ha observado también Susan Sontag⁶ al respecto, la sensibilidad "camp" representa en esos años una nueva forma de aprehender estéticamente el conjunto de los objetos cotidianos que, aspirando a un status artístico, no lo logran del todo. En la clasificación que la escritora norteamericana hace de estos objetos destacan igualmente artículos de la producción en serie o dirigidos al consumo masivo, que objetos que se quedan a medio camino, pero con grandeza, en su aspiración artística. Lo destacable en es

ta sensibilidad es que, según S. Sontag, no desdeña ninguna oportunidad de encontrar placer estético en productos que están planteando formas nuevas y desprejuiciadas de percepción. La sensibilidad camp acepta de antemano la contaminación del arte en su transitar accidentado a través de sociedades que al tiempo que lo enriquecen y lo manipulan, lo rechazan, si no es que inclusive lo desechan o ignoran abiertamente. Sometido a una existencia difícil el arte ha perdido en la cultura de masas su carácter elitista y privilegiado; y a veces, como en el caso de las artes visuales, es reducido a un orden puramente ornamental. Para que, pese a todo, la actitud estética logre conservarse en medio de una vida cotidiana en la que todos los objetos son banalizados, despojados de cualquier sentido que vaya más allá de la posibilidad de ser inmediatamente consumidos o poseídos, se requiere de una exigencia de estilización constante en todos los órdenes de la vida: la sensibilidad camp se constituye principalmente por la nueva forma de ver que antepone a las expresiones culturales. Se trata de una sensibilidad que condiciona en gran medida la posibilidad de existencia del arte a la forma de la mirada que se ejerce sobre los objetos culturales.

Desde luego que el objeto debe en sí mismo presentar características concretas que lo hagan consumible, o gozable estéticamente, como producto camp, pero es fundamentalmente

en el propósito del sujeto, que organiza estas cualidades inherentes a los objetos, en donde radica de forma básica la razón de ser de un arte camp. Susan Sontag agrega que la sensibilidad que hace posible los objetos camp es una forma moderna del dandyismo y su visión snob del mundo y del arte. E igual que el snobismo, el gusto camp representa en cierta medida un "espíritu de mocrático" que abre la percepción estética a terrenos antes prohibidos por su carácter vulgar. Al hacerlo, como toda percepción fingidamente democrática del mundo y sus contradicciones, ahonda más radicalmente aún, agregamos nosotros, la separación entre el gran arte producido en los pequeños círculos de artistas especializados, individualistas y muy conscientes de su papel de "creadores" y los productos culturales que, si bien no son populares estrictamente hablando en cuanto a sus orígenes, sí lo son en gran medida por la forma como son consumidos: la música pop, la filosofía "de la calle", la literatura de las noticias periodísticas, el cine, etc. ¿Cómo se manifiesta esta sensibilidad en la novela de Fuentes y qué agrega a la percepción estética propiamente novelesca del mundo?

Fuentes decide que sea Freddy Lambert, el personaje Narrador, el que de alguna manera contagie a la novela de sensibilidad camp. Sus intrusiones en la acción de la novela a través de los diálogos que sostiene con Elizabeth y con Isabel, las

acotaciones y comentarios en general que hace a lo que dicen y realizan los actores de la novela, pero, sobre todo su constante razonar sobre diversos tópicos culturales (los Beatles, la persecución y exterminio de los judíos en la Europa medieval, el tema de la heterodoxia y la herejía como recursos necesarios y saludables a las ortodoxias, Maquiavelo: la política, la ética y la dialéctica, el maniqueísmo moral puesto en entredicho a propósito de la pintura de José Luis Cuevas, los locos y el tema del alter ego o el doble en la literatura) y sus comentarios marginales sobre noticias diversas relacionadas con crímenes, muertes de estrellas del cine, etc., le permiten a Fuentes inscribir a su narración en una relación de intertextualidad⁷ con la cultura de masas, campo en donde encuentra muchos de sus estímulos la sensibilidad camp. Sin embargo el resultado viene a ser muy semejante al que consigue con la referencia constante en la novela al modelo cinematográfico: como toda miscelánea de motivos, temas y lenguajes diversos en que puede llegar a convertirse una novela, *Cambio de piel* reproduce en su contenido la heterogeneidad cultural característica de los años sesentas, más aún: ilustra en la diversidad de escenarios y temas que convoca en su segunda parte, la percepción de Marshall McLuhan del mundo contemporáneo como una aldea global en la que el desarrollo de las comunicaciones y las relaciones culturales confieren un carácter puramente formal a los nacionalismos y a las etnias. Pero nada más

allá de esto. Acerca del desarrollo de la cultura en la sociedades modernas, sólo aparece lo que ya hemos hecho notar: la novela reproduce e ilustra de forma vehemente una determinada concepción de heterogeneidad y coexistencia cultural que se esfuerza en demostrar, enlazando diversos temas "a través de un razonar que implica todo en un solo tejido de pensamiento cuya facultad básica es la de la crítica.

En la novela, en efecto, encontramos ejemplificada como un ingrediente extra la percepción camp del mundo: es necesario contaminar lo serio de lo cómico, fragmentar la unidad en sus partes y, a través de este proceso, hacer que éstas sean equivalentes al todo, oponerle su opuesto a lo unívoco, sembrar la duda frente a la fe y la credulidad, privilegiar el estilo por encima del contenido para ponernos en guardia contra la sinceridad cuando ésta "puede simplemente ser filisteísmo, angostura intelectual"⁸, etc. Pero, la novela misma como totalidad, paradójicamente, no constituye un ejemplo de esta sensibilidad en el sentido de ofrecernos una visión camp del mundo contemporáneo. Se limita a testimoniar la forma como el camp puede ser recreado desde una cultura distinta a la de la sociedad norteamericana.⁹ Inclusive los personajes de Fuentes se convierten para el lector en personajes camp sólo porque la intervención del Narrador omnisciente continuamente los califica y enmarca como seres de

opereta, falsos, sobreintelectualizados en su forma de vivir la cotidianidad y rebuscadamente sofisticados; pero a través de ellos no logra trascender una visión camp como resultado de sus propias experiencias. Los signos de la modernidad (el camp, la cultura pop), intencionalmente colocados por Fuentes en su novela, testimonian, principalmente a través de la figura del Narrador, acerca del dominio que un determinado novelista mexicano de los sesentas alcanzó en el conocimiento y la práctica de una sensibilidad que critica a la vez que se abre camino para disfrutar, sin culpabilidades paralizantes, los productos de la cultura de masas. Lo paradójico es que pese a toda la enorme cantidad de artificios y trivias expuestas en la novela para afirmar dicho dominio, esta sensibilidad no consigue plasmarse en el desarrollo de la línea argumental principal del libro, ni convierte tampoco a los personajes (incluido el Narrador) en algo diferente de las personalidades que representan en relación con el drama en que participan. Es por esto que Fuentes en la última parte de la novela va a recurrir a la parodia, a la relativización de la seriedad de que ha investido irremediabilmente a sus personajes, con la intención de recuperarlos como seres capaces de optar por una salida en los conflictos que experimentan.

Lo que demuestra Fuentes con la incorporación de la cultura camp a su novela es que él como novelista se siente

atraído por ella. Como los mismos objetos camp que decoran el departamento en que viven Javier y Elizabeth, así también las observaciones camp sobre lo que les sucede y el punto de vista camp desde el cual el Narrador analiza algunos temas u objetos culturales, sólo rodean o acompañan el desarrollo argumental del libro y dan fe de la cultura cosmopolita del escritor. Por ello no logran documentarnos convincentemente sobre la forma como los círculos de iniciados en México en el conocimiento del camp, realmente experimentaron esta nueva forma snob, elitista y distante de asimilar sin problemas los productos de la cultura de masas. Mucho menos puede Fuentes, como lo lograría por ejemplo años más tarde Luis Zapata al parodiar el cine mexicano de los años cuarentas en *Melodrama*, componer una novela con personajes que a través de cada uno de sus actos expresan una forma de ser camp.

3.1.3 El happening como recurso para la parodia.

"Visite nuestros subterráneos" (367-442) es la tercera y última parte de *Cambio de piel*. En ella se anudan algunas de las características formales y compositivas de la novela: en primer lugar el juego con los símbolos mexicanos antiguos que, como ya dijimos antes, constituyen para Fuentes una tradición cultural viva a través de la cual México se hace presente

de una forma peculiar en la modernidad; en segundo lugar instaura un escenario teatral en el que reciben su sentido los indicios anotados en la primera parte y, finalmente, introduce como forma fundamental de los conflictos el happening, un tipo de espectáculo que tuvo su florecimiento en Nueva York y algunas ciudades europeas durante los sesentas y cuyo espíritu crítico preside el desenlace de la novela.

Sobre el happening es nuevamente Susan Sontag¹⁰ quien nos permite documentarnos acerca de sus características e intenciones estéticas. Se trata de una actividad artística experimental a medio camino entre la búsqueda de nuevas formas de expresión en las artes plásticas y musicales (quienes organizaban los happenings eran fundamentalmente pintores y compositores de música) y el teatro; pero, en lo que respecta a este último, sólo en la medida en que se vale de actores para sus presentaciones en público. Como muchas de las actitudes contestatarias de la época en el arte pop y el arte de protesta política, el happening buscaba remover las conciencias por medio de la agresión y la confrontación. Esta agresión se lograba implicando al público en el espectáculo y es lo que Fuentes intenta también en su novela cuando los tres personajes maduros de las dos parejas de la segunda parte de la novela son parodiados, confrontados y sometidos a juicio por los seis beatniks que son

presentados en la primera parte como actores a punto de iniciar una representación teatral. En el caso de la novela el público implicado son las pupilas del prostíbulo en donde se efectúa el happening y la intención del novelista es que, a través de éste, se ponga de manifiesto tanto la verdad y la seriedad de las culpas que soportan Elizabeth, Javier y Franz, como el falso dramatismo con que las asumen. Cuáles son estas culpas y por qué el autor los enjuicia es algo que examinaremos más adelante al ocuparnos del tema principal de esta novela. Por el momento nuestro propósito es hacer ver cómo Fuentes termina de armarla recurriendo a modos de expresión que son búsquedas artísticas válidas del momento, pero que no siempre es posible, como ya vimos en el caso del cine y el camp, adaptar felizmente al lenguaje de la narración.

A diferencia de los dos elementos de la cultura de masas anteriormente revisados, el happening permite a Fuentes asumir una posición e inducir también al lector a que la tome con respecto a los conflictos de los personajes un tanto azarosamente mostrados en la segunda parte. Por otro lado, con esta nueva adaptación a la novela Fuentes logra vincularse con el surrealismo, una tradición artística cuya herencia recibe directamente a través de la influencia del cineasta Luis Buñuel y del poeta Octavio Paz. No es casual que la novela inicialmente se haya ti-

tulado *El sueño* y que su composición haya sido influida por las técnicas de la yuxtaposición con que opera el arte surrealista a fin de revelar nuevos significados a través de someter a los objetos de la representación artística a nuevas y sorprendentes relaciones.

En la segunda parte del libro la utilización de estas técnicas se hace evidente en la duplicación de los personajes, en la contigüidad que se establece entre verdad y fantasías (la sugerencia, por ejemplo, de que las vacaciones en Grecia de Javier y Elizabeth durante la juventud de ambos son sólo una fantasía de Elizabeth, de que el origen judío de ésta y su vida en un barrio neoyorkino son apócrifos) y en la incrustación de los pequeños ensayos dentro de la narración que configuran las constantes digresiones y comentarios del Narrador. El conjunto de todos estos elementos busca producir no solamente un efecto de coexistencia que homogeneiza a elementos de suyo dispares entre sí, una suerte de coexistencia simultánea dentro de un mismo espacio, sino también un efecto de contemporaneidad con el cual Fuentes subraya la persistencia o la repetición, a lo largo de la historia, de determinadas conductas humanas.

Pero es en la última parte de la novela en la que veremos una radicalización de este arte de la yuxtaposición que

es el happening según S. Sontag. Aquí se precipitan varios de los contenidos temáticos en los que insistió el autor en las partes anteriores de la novela. Cada uno de ellos (el mito de que el presente está contaminado por el pasado, de que aquél no puede dejar de repetir éste, el mito de que toda renovación - todo "cambio de piel"- presupone un sacrificio que recuerda a los sangurientos sacrificios aztecas, la idea de que en el caso de la violencia todas sus formas son equivalentes, excepto la que opone radicalmente la muerte a la vida, la idea de que la verdad debe ser sometida a la prueba de la burla para legitimarse, etc.) recibe aquí una última justificación de su comparecencia en la novela y una conclusión. La solución dada a cada contenido temático explica por qué la novela en su última parte juega con el destino de los personajes: mientras que Franz muere sepultado, y luego es ejecutado dos veces, e Isabel y Elizabeth mueren en dos diferentes y posibles desenlaces para luego reaparecer en otros distintos, Javier se pierde en el happening del prostíbulo para después reaparecer de nuevo junto con Elizabeth. La simple contigüidad de estos desenlaces relativiza el punto de vista del autor acerca de los contenidos temáticos principales y obliga así mismo al lector a adoptar un punto de vista relativizador. Desde luego que lo fundamental no es simplemente la relativización, en tanto que la acentuación puesta antes en la novela sobre la diversidad vital de los personajes ya nos advertía sobre

posibles conclusiones reduccionistas. Lo central para Fuentes en el final de su novela es sugerir la necesidad de una apertura en el lector al momento de arribar a las conclusiones. Para ello se sirve de forma sustancial de la capacidad del happening para yux taponer diversos motivos temáticos con el propósito de parodiar. Es lo que sucede en la escena del prostíbulo que, en cuanto a contrastes, resulta central en esta última parte. Allí en el prostíbulo son reducidos a su expresión cómica las buenas costumbres y la simulación en que ha sido educado Javier (la cama en que se verifican algunos actos sorprendentes como coitos y el falso alumbramiento de la mujer que representa a Elizabeth, perteneció a la madre de Javier igual que la casa misma, hoy convertida en prostíbulo), el nazismo caricaturesco de Herr Urs, la vocación esencialmente melodramática de Elizabeth y las explicaciones y opciones falsas, o puramente intelectuales y justificatorias, de Javier en su relación con ésta.

Aparte de revelar la significación última de los distintos contenidos temáticos movilizados, el happening del final nos permite comprender retrospectivamente el sentido de la composición total de la novela que la convierte en una especie de aglomeración, de abarrotamiento de materiales significantes de diversa especie, en fin, como señala Sontag cuando evoca el origen pictórico del happening, de *assemblage*. La finalidad de es

ta orientación en el ordenamiento de los materiales es acercar al lector el contexto caótico y envolvente de la vida moderna, pero al mismo tiempo cargado de los significados que se destacan en el contraste que produce el montaje de los mismos en un solo plano. Esta técnica es definitivamente pictórica según lo hace ver S. Sontag:

"... la aparición del los happenings puede describirse como un desarrollo lógico de la escuela de pintura de Nueva York de los años cincuenta. El gigantesco tamaño de muchos de los lienzos pintados en Nueva York en la década pasada, con ánimo de arrollar y envolver al espectador, así como el creciente uso de materiales distintos de la pintura, a adherir al lienzo, y más tarde colgar, indican la latente intención estética de la pintura de proyectarse en una forma tridimensional".¹¹

Si el resultado de esta búsqueda produce estrictamente hablando una pintura o no es un problema que aquí no nos compete. Lo más seguro es que el happening finalmente haya aportado más al teatro que a la pintura. Sin embargo, en lo que respecta a la novela, la tridimensionalidad, el contacto más próximo que se busca producir con la realidad representada, no puede darse sino en un sentido puramente figurativo o indicativo. La famosa búsqueda de la complicidad del lector (en este sentido

RaqueLa de Cortázar constituye un paradigma en la narrativa del boom) que aquí Fuentes también intenta, tropieza con los límites que le son inherentes al arte de narrar. La forma de representación de la novela se verifica por medio del lenguaje y, lo que a través de éste es posible significar, pierde su carácter inmediato o su cercanía en el momento de ser codificado con los recursos semiológicos propios de la narración. A lo más que puede aspirar el escritor en esta dirección es a indicarnos o sugerirnos la idea de que las cosas de que nos habla tienen tal o cual carácter; es decir, en el caso específico de *Cambio de piel* Fuentes aspira a producir un efecto de contemporaneidad o modernidad de los elementos significantes entre sí y con respecto al lector -quien es orientado para aprehenderlos en esa relación de coexistencia-, pero ello sólo es posible a través de un gesto adicional de carácter indicativo. Fuentes, igual que Octavio Paz, quien tiene que anticiparnos con la frase "El presente es perpetuo", y con el ocasional empleo de la segunda persona, el sentido de existencia simultánea de los hechos de que habla en su poema *Viento entero*¹², también tiene que recurrir a la elaboración de pistas que refuercen esta idea de que en el presente se resume toda la historia. Este reforzamiento lo consigue a través de los epígrafes colocados al comienzo de cada una de las tres partes de que se compone la novela y por medio de las observaciones adicionales del Narrador.

Del happening lo que mejor aprovecha Fuentes para la novela es su objetivo, según percibió S. Sontag, de "inventiva polémica" a través de la sátira.¹³ Por medio de esta intención el novelista procura provocar una reacción crítica, y lo logra, en relación con los temas desarrollados en la novela, pero desafortunadamente en lo que se refiere a los signos característicos de la modernidad y sus efectos, debemos contentarnos con las explicaciones adicionales de Fuentes:

"Los procedimientos de *Cambio de piel* han nacido de esa intención de legitimar toda la vulgaridad, el exceso y la impureza de nuestro mundo... no tenemos Parnasos ni Arcadias del buen gusto: estamos metidos hasta el cogote en la carrera de las ratas, estamos tan sometidos como cualquier gringo o francés al mundo de las competencias y los símbolos de status, al mundo de luces neón y los Sears Roebuck y las lavadoras automáticas y las películas de James Bond y los tarros de sopa Campbells... Vivimos en sociedades modernas maltratadas, inundadas de objetos, de mitos y aspiraciones de plástico y aluminio... Antes que en la cultura, el mexicano o el bonarense o el limeño actuales somos contemporáneos de todos los hombres en las mercancías y las modas... Participamos apócrifamente de la modernidad como Elizabeth, o nos agotamos en el sueño de la armonía helénica como Javier. Esa es la intención de la novela y por eso

llega un momento en que se autodefine como Pop lit".¹⁴

Todo ese exceso, esa acumulación de signos caracterizadores de la vida moderna rodea a los personajes y pretende, por otra parte, hacer de ellos sus criaturas representativas. Lo que en verdad se produce es una descripción, una pintura en la que quedan inscritos algunos de los "objetos, mitos y aspiraciones" que el novelista registra en las sociedades modernas. Sin embargo, esta pintura no permea a los personajes, no los convierte en parte viviente de ella y sólo queda en la novela como un elemento adherido a ellos, como la atmósfera que es propia a sus ideas y representaciones emotivas. Fuentes no logra que sus personajes se desarrollen como una consecuencia de las características que descubre en la modernidad, mucho menos como resultado del lenguaje (impregnado de cultura pop) de que se sirve para representarla. El sentido de su verbalización de los signos de la modernidad, que es hacer de los personajes una expresión viva del lenguaje narrativo con que se los representa, no se cumple porque el novelista es incapaz de colocarlos en una relación dialógica con el mundo que busca representar a través de ellos. Sus personajes son efectivamente, como aclara a propósito de *Zona sagrada*, "obstáculos traspasados por un lenguaje que quiere ser el objeto de la novela".¹⁵

Zona sagrada y *Cambio de piel* son publicadas en 1967, es decir, ambas se ubican en una misma línea de experimentación en la narrativa de Fuentes. Ambas también señalan sus limitaciones como narrador. La principal, a nuestro modo de ver, se hace visible en la creación de sus personajes, siempre a punto de emerger con vida propia y autónoma, finalmente siempre tiranizados y sometidos por la voz monológica del Narrador. Cuando explica, a propósito de *Zona sagrada* que su objetivo como novelista no ha sido "trazar personajes redondos a la manera de Flaubert o de Dostoievski ... sino crear una estructura de lenguaje válida en sí misma y superior a la agotada intención psicológica",¹⁶ más que trazar una ruta de exploración está definiendo una limitación evidente desde sus primeros libros y sólo ocasionalmente superada: el punto de vista monológico, exteriorizante, desde el cual concibe a sus personajes y que nos es explicado por Bajtín cuando, por contraposición con este punto de vista dominante en la novela del siglo XIX, descubre la cualidad dialógica, viva, de los personajes de Dostoievski.¹⁷ Los personajes de Fuentes están en gran medida imposibilitados para dejar ver un relieve que los haga sobresalir de lugares y escenas en que son representados. Su característica principal es la de constituir alegorías, alusiones a realidades que los rebasan; por eso sus personajes más memorables son aquellos que logran ser típicos representantes de un modelo social, de una época o de una idea del autor: Federico Ro---

bles, Zamacona, Ixca Cienfuegos, Norma Larragoiti, Jaime Ceballos, Aura, Consuelo Llorente, Felipe Montero, Artemio Cruz o la solterona del cuento "A la víbora de la mar". La atracción de Fuentes por el happening, lo mismo que por el cine, responde así a una percepción del mundo que sólo puede expresarse por medio de imágenes definitivas, acabadas, pictóricas y características. Es lo que E. Krauze percibe agudamente, dejando de lado el tono del sarcasmo, como elemento caracterizador de la literatura de Fuentes desde su primera novela:

"A quien verdaderamente recuerda la primera novela de Fuentes no es a Balzac sino a un gran actor de la pintura, Diego Rivera: textos y murales inmensos que proceden por acumulación y yuxtaposición esquemática más que por un enlace imaginativo. Ambos son penosamente rígidos para sugerir la interioridad psíquica de sus temas y personajes, y los manipulan con tesis o cargas didácticas que producen monotonía; ambos recurren a la mediación alegórica. Textos que son murales, murales que son textos".¹⁸

3.2 Los símbolos.

Si por una parte Fuentes se esfuerza en mostrar la complejidad humana de sus personajes asediándolos desde distintas posturas narrativas (las diferentes voces narrativas formalizadas

en el empleo de los tres pronombres en *La muerte de Artemio Cruz*), desdoblándolos (como en *Aura* y *Zona sagrada*) ó confrontándolos entre sí a través de la voz del narrador (como sucede muy frecuentemente en *Cambio de piel*), por otra, su avidéz de experimentos para abarcar distintos planos de la realidad, que marca profundamente su visión del mundo y de la función de la literatura en éste, los cosifica o los convierte en simples pretextos para exponer una simbología con la que (a falta de una investigación seria de la realidad, según José Joaquín Blanco¹⁹) ha querido explicarse y convencernos al mismo tiempo de que la presencia viva de la tradición prehispánica, constituye un elemento distorsionante e incluso negativo en el México contemporáneo, pero que también es un elemento por el cual nos acercamos oportunamente y con una visión propia del mundo al resto de la cultura occidental.

El apabullamiento emblematizante a que Fuentes somete a sus personajes es una característica de casi toda su literatura que se hace presente desde su primer libro, el volumen de cuentos titulados *Los días enmascarados*. En "Chac Mool", el cuento mejor construido de este libro, el protagonista es dominado por Tláloc, antigua deidad indígena de la lluvia, y conducido por él a su fatal destino. A partir de aquí la presencia de distintos signos de la antigua cultura prehispánica va a estar determinada por una misma función: la carga de ciertas ideas, representacio-

ciones y creencias que históricamente se desprenden de esa cultura, constituyen una presencia viva y actuante que continúa manifestándose en la forma como moldea la existencia de los hombres, particularmente en el hecho de que termina por aplastarlos. La herencia indígena es vista como una carga muerta de la que es muy difícil liberarse. En ella destaca para Fuentes la concepción del sacrificio como una forma de purgación que facilita la reincorporación al orden establecido. A través de esta idea se plasma estéticamente la concepción de Fuentes de que las fuerzas que el individuo puede oponer al orden social al que pertenece son escasas; esta concepción es la que priva, por ejemplo, en la construcción del protagonista de *Las buenas conciencias*. También en *La región más transparente* esta idea preside la forma como cada personaje termina por ubicarse en relación al orden establecido; la diferencia aquí, con respecto a *Las buenas conciencias*, es que la concepción fatalista de Fuentes es canalizada a través de símbolos prehispánicos que encarnan en los míticos Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma. En *La muerte de Artemio Cruz* dicha concepción es extendida a la visión a través de la cual el autor intenta recrear una parte importante de la historia contemporánea de México; en esta novela el héroe es una expresión viva de sucesivos períodos históricos y se hace coincidir la libertad individual, la capacidad de elección propia del personaje, con una necesidad frente a la cual no tiene oportunidad y simplemente le es impuesta por el

autor. Es interesante observar en este caso que el autor sólo le deja al personaje, desde el "yo" (una de las voces narrativas que se conjuga con un "tú" y un "él" que pertenecen a narradores objetivos), el recurso de la acotación resentida, con el que simplemente se reafirma la fatalidad a la que no puede sustraerse. Esta novela en particular marca un momento de acierto en la búsqueda experimental de Fuentes al lograr que la caracterización del héroe, bajo esta concepción en que la dominante de la representación es la perspectiva del escritor, se produzca sin el empleo de símbolos adyacentes; más bien esta dominante queda exteriorizada con la utilización del "tú" admonitorio que libera a la narración de símbolos adicionales que expliquen su sentido. Igualmente Felipe Montero en *Aura* cumple su papel protagónico de personaje dominado por fuerzas ajenas a su voluntad, a través de una narración en que este punto de vista está acentuado con la utilización del pronombre en segunda persona.

En *Zona sagrada* (que ya se aparta de la simbología de origen prehispánico y hace ingresar en la narrativa de Fuentes los grandes mitos de la antigüedad clásica) se intenta una exploración que abre camino a la idea artística de que es a través de la relación dada entre los personajes que debemos advertir la dependencia en que viven con respecto a las ideas que los dominan y definen. Si entendemos el desarrollo del talento no

velístico de Fuentes como una búsqueda incesante de nuevas formas de representación para un punto de vista característico acerca de las relaciones de los hombres entre sí y con el mundo al que pertenecen, entonces podemos advertir, sobre la base del breve repaso que acabamos de hacer de los libros de su primera época como narrador, que ha habido un serio esfuerzo por encontrar formas cada vez más elaboradas, entendiéndose por ello formas que estén cada vez más integradas a la estructura en base a la cual se crea la imagen artística de los personajes.

No es nuestro interés demostrar cómo se fue integrando esta concepción típica de Fuentes a lo largo de su actividad como novelista. El origen de su característica percepción de la realidad mexicana contemporánea, a través del filtro de determinados mitos y representaciones pertenecientes a la antigua cultura indígena, ha sido objeto inclusive de sarcasmos²⁰ por lo que en ella se descubre de artificial y poco eficaz para profundizar las ideas y experiencias de sus personajes. Solamente nos interesa destacar que subyace al principio de representación de personajes e ideas en sus novelas y, así mismo, que influye decisivamente en su percepción monológica del mundo.

En tanto que para determinada crítica Fuentes sólo es un pretexto para colmar una singular proclividad a la in-

terpretación de símbolos y mitos, como si el propósito principal de una novela fuese ofrecer a cada paso un enigma o una representación que remite siempre a un más allá de lo que los personajes significan con sus acciones, ha dejado simultáneamente de percibir el sentido que el relato novelesco consigue producir en su totalidad, así como la naturaleza de los logros obtenidos por esta narrativa. Nos ocuparemos de identificar cuáles podrían ser éstos en medio de una simbología que, por otra parte, es el autor quien primero se interesa en destacar en la novela.

Cada personaje de *Cambio de piel* simboliza siempre algo más de lo que dice la simple historia en base a la cual podemos reconstituir su imagen básica. Así, Javier no es solamente el personaje cansado de su relación con Elizabeth; el punto muerto a que ha llegado su relación con Elizabeth es sólo una consecuencia de su fracaso más amplio como escritor: su fracaso íntimo es presentado por el autor como una consecuencia de su fracaso social. Resentido, es así mismo un ser ávido de venganza en contra de su pareja, a la que desea sacrificar y sustituir por Isabel, símbolo de lo nuevo. Por su parte Elizabeth también busca renovarse por medio de su relación con Franz que, a su vez, no es sino la representación, en una dimensión heroica y más viril, de la culpa que agobia a Javier por su rechazo a Elizabeth. El Narrador mismo, según nos dice explícitamente el autor en el

epígrafe de la última parte de la novela, es la representación de Xipe-Totec, la deidad que cambiaba de piel, según la tradición cosmogónica azteca, para propiciar el advenimiento de un nuevo ciclo de vida. De esta manera en la última parte se establece un escenario, Cholula, que remite al panteón azteca, y que va a estar presidido por la figura de un Narrador que es la reencarnación de Xipe Totec, es decir, la figura tutelar del "cambio de piel" que se producirá en el interior de las siete pirámides que sirven de primer escenario a la renovación de los personajes y que culminará en el prostíbulo en que la nueva generación (los beatniks) somete a juicio y condena a la vieja generación. Los personajes de este primer plano de la simbología instaurado en la novela, expresan así su dependencia con relación a un mundo que funda la posibilidad de una transformación en la destrucción, el sacrificio y la muerte. El mundo de los aztecas, nos dice Fuentes, basaba su idea de la renovación de la vida en un principio cruel (el sacrificio) pero igualmente eficaz. El autor percibe esta idea del sacrificio como una fuerza realmente existente en la vida del México actual y la expresa por medio de Javier cuando le dice a Isabel:

"Escuincla, escuincla. ¿Sabes qué? Primero publicas un libro y te elevan, tú inauguras la literatura mexicana, tú eres el mero chingón, para que me entiendas, sí, ¿sabes para qué? Para poder cortarte los güevos en seguida. Si no

te hacen alguien primero, no tiene sentido. Te hacen un se midiós para que valga la pena castrarte [...] Sé más que eso: la dialéctica jodida ésta. Si te va mal aquí es de la chingada. Pero las recompensas también son de la chingada y por eso son más terribles que los fracasos. Esperas que el fracaso te aplaste, pero no que el éxito te mate.' La chingada te da las dos cosas. El fracaso si te atreves a seguir vivo y la recompensa si te dejas matar. México es una nuez para que me entiendas. Y nada más porque es el único país que no ha matado a sus dioses. Todos, hasta los cristianos, los mataron para poder adorarlos. Sólo aquí andan sueltos, burlándose, poniéndolo todo de cabeza..." (277).

También el referente en que se basa el novelista para construir la imagen de sus personajes es una realidad previamente simbolizada. En este caso Javier es la reencarnación de una "dialéctica" fatal. Aunque el autor también se esmera en relativizar este punto de vista a través de la réplica burlona que Isabel inmediatamente hace de la disertación de Javier:

"-Profe, estoy renunciando a entenderte. Es como todo eso que escribiste sobre los indios en tu cuadernito. ¿Qué me importan los indios? ¿Crees que yo tengo algo que ver con la Pepsicóatl mentada esa? " (277).

Sin embargo esta relativización no impide a Fuentes aferrarse hasta el fin a una concepción que le ha servido para resolver los conflictos que anudan sus personajes y, desde ahí, ofrecer en perspectiva su propio punto de vista. Más adelante veremos de qué conflictos se trata y cuál es la posición asumida por el autor con respecto a ellos. Por ahora lo fundamental es hacer notar que Fuentes advierte un sentido negativo en la idea del sacrificio cuando ésta obedece en la vida cotidiana a un puro ritual que ignora el concepto de renovación que le dio origen. En esta concepción original de la renovación cíclica del tiempo advierte, por otra parte, una de las contribuciones de mayor importancia de la antigua cultura mexicana a la necesidad de renovación que manifiesta la cultura occidental a través de la crisis de valores que está simbolizada en la novela por la experiencia de Franz en el nazismo y por los temas que somete a reflexión el personaje Narrador. La crítica ha sido unánime en señalar que a través de los personajes sometidos a juicio, condenados y sacrificados, simbólicamente Fuentes ha enjuiciado también a la tradición cultural de Occidente. Es lo que Malva E. Filer, por ejemplo, ve resumido en el final de la novela:

"La novela convoca al mundo entero a participar en el exorcismo representado en el sacrificio de Cholula, pues siendo la culpa universal, el apocalipsis sólo puede ser impedido cancelando el pasado. La civilización occidental es

juzgada y condenada, en tanto que el hombre busca liberar se de "la vieja esquizofrenia del dualismo Greco-Cristiano-Judeo-Protestante-Marxista-industrial".²¹

El carácter simbólico de los escenarios, la concepción teatral en base a la cual son concebidos estos espacios, el hecho de que los personajes no sólo son un símbolo de la forma de superación o cancelación de sus conflictos, sino que también son representantes de una cultura en crisis, atenúa radicalmente el sentido de otros temas que de forma más tradicional subyacen a las tesis que el autor busca demostrar acerca de la vigencia del pasado indígena en el México actual y de la contribución cultural que puede hacer al problema más amplio de una crisis general de valores.

Estos otros temas son expuestos a través de un relato que se ciñe al planteamiento de una historia para cada personaje y al carácter de las relaciones entre Elizabeth y Javier. Estas relaciones en su desarrollo particular convocan otras historias con una función subsidiaria: la vida de Elizabeth con sus padres en Nueva York, la infancia y juventud de Javier igualmente con sus padres y el pasado de Franz, en el que destaca su relación con Hanna como contrapunto romántico a la relación degradada que en el presente sostienen Javier y Elizabeth. En estos

relatos los personajes se confrontan entre sí y son obligados a mostrarse por un Narrador que constantemente los asedia para que se deshagan de sus máscaras y se asuman en un acto último de autenticidad que desafortunadamente no se produce por un esfuerzo propio, sino que es inducido en un escenario y por medio de una representación externa (el sacrificio simbólico en las siete pirámides superpuestas de Cholula y el happening del prostíbulo) montada por un autor que termina por ahogar en símbolos todo resto de vida interior en ellos.

No obstante, en este otro plano en el que la nove la desarrolla algunos otros relatos, vemos actuar con mayor independencia del autor a los personajes. En alguna medida Fuentes les permite encontrarse como conciencias independientes entre sí y no los reduce a una pura representación simbólica. En estos relatos descansa a nuestro modo de ver su verdadero talento como narrador. Sigue siendo igualmente un escritor monológico en tanto que sus personajes están definidos y concluidos a partir de una caracterización individual o una tipificación social, pero podemos asistir al menos al desarrollo de sus conciencias y asomarnos a una confrontación de éstas entre sí; de ello deriva una impresión de vida aunque sea el autor finalmente quien continúa moviendo los hilos y guiándonos en el conocimiento sobre los personajes. La perspectiva dominante desde la cual se los representa

es la del autor omnisciente que en la narración refracta su posición a través de un Narrador que interactúa a nivel de diálogo con dos de los personajes. De esta forma Fuentes intenta liberar a los protagonistas de su novela de la pesada carga de signos y símbolos y, por momentos, se convierte en un simple y nada pretencioso novelista de costumbres o de inclinaciones existencialistas, en un narrador de tradición realista en la línea de un Balzac o de un Galdós, en un eficaz exponente de historias de una cotidianidad conflictiva en sus pequeños dramas, pero imposibles de concluir semánticamente con los pocos recursos demostrativos de las tesis o la simbología.

Antes de examinar estos otros relatos, qué exponen y cómo participan contradictoriamente de la totalidad narrativa, es necesario señalar, a manera de conclusión, que la tenaz simbolización a que es sometida la novela marca un obvio retroceso en la capacidad de Fuentes (siempre en el marco de un escritor omnisciente que domina completamente con su voz e intención todos los planos de la novela: el argumento, los personajes, las ideas representadas o simbolizadas, los recursos compositivos, la unidad del propósito artístico) para producir construcciones novelescas coherentes. *Cambio de piel* es una novela que sobrepone, con graves consecuencias para su legibilidad, a un proyecto simple de narración directa, lineal, que concede enorme importan

cia al desarrollo de los sucesos empírico-argumentales, otro pro
yecto cuya intencionalidad básica es producir la impresión de
una coexistencia vertiginosa de ideas, costumbres, concepciones,
conflictos, modas, atrocidades humanas cíclicas, espacios geográ
ficos, tiempos históricos diversos, etc., que nos proporcione el
cuadro o la imagen cultural de una década decisiva en la segunda
mitad del siglo.

El problema del proyecto sobrepuesto (la novela
El sueño transformada bajo el tratamiento de nuevos experimentos
en *Cambio de piel*) es que el mundo objetual que se describe para
darnos el inventario de las actitudes, ideas, mitos y aspiracio-
nes que definieron el impulso cultural de los sesentas, confiere
también un carácter puramente objetual a los personajes, los em-
blematiza como simples símbolos de una época, relegando a un se-
gundo plano la fuerza caracterológica que el autor es capaz de
imprimirles simultáneamente a través de los momentos en que evo-
ca sus biografías. Como percibió certera e irónicamente José Joa
quín Blanco: "Para Fuentes todo mexicano carece de vida propia:
sólo tiene historia patria". Es por eso que lo que destaca final
mente de ellos es un rasgo simbólico, la característica de ser
ante todo una materia prima que el autor puede modelar a su an-
tojo para refractar plenamente impresiones ya constituidas acer-
ca de algunas manifestaciones culturales típicas de una década:

"Esos personajes son la conciencia de los sesentas: el entusiasmo por vagas liberaciones, la pasión metafísica por lo erótico, la manía por lo etnológico, la constante referencia a otros tiempos y civilizaciones como ejemplo de vida a conquistar. La magia, la sensualidad, el exotismo, la crueldad, el sueño, son la *utopía* de esa década; jóvenes y adultos solitarios, los personajes se niegan a la opresión guerra-fría de la que surgieron, desarraigados y ansiosos de una vida libre e imaginativa. El arte como sociedad a lograr".²²

Aún nos resta por examinar qué es lo que permanece en esta novela, en medio de tanta alegoría, del realismo de Fuentes, de su preocupación por ofrecer un punto de vista propio acerca de la destrucción y el significado último de la relación amorosa, cuando se tornan en un problema para individuos que parecen especialmente ineptos para asumirlas con todas sus consecuencias en un momento histórico dado.

Si la construcción de la imagen alegórica y teatralizada de un mundo y una cultura especialmente contradictorios y opresivos, inhiben el desarrollo de una intriga, de una acción propiamente novelesca en *Cambio de piel*, provocando al mismo tiempo al interior de la novela la falta de congruencia entre

propósitos compositivos ambiciosos y representación de un contenido temático específico, entonces deberemos buscar en qué otro plano de la novela éste queda expresado, de qué forma se cumple ese otro propósito del novelista que consiste en presentarnos un punto de vista crítico acerca de esa esfera específica de las relaciones humanas en que el amor y su destrucción son siempre una posibilidad concreta y si no es aquí en donde verdaderamente se nos entrega una novela cuyo sentido último se correspondería, más adecuadamente, con determinado aspecto de su estructura artística.

3.3 Narrador, dobles, monologismo y tragedia: componentes de una narración con moraleja.

Más allá de la representación objetiva de un determinado ambiente, de algunos aspectos de su vida cotidiana y de las cosas que en general resumen la concepción del autor en relación con la vida moderna de los años sesentas, *Cambio de piel* es una novela que formalmente pugna y se frustra en su propósito de instituir un nuevo tipo genérico. Detrás de los elementos de moda (happening, cine, sensibilidad camp) transformados en recursos compositivos que simplemente "visten" a los personajes de la novela del carácter tipificador que es inherente a una época o a una clase social, se conserva una estructura argumental cos-

tumbrista y familiar capaz de infundir a éstos verdadera fuerza y sentido. Es decir, en la elaboración de su "realismo simbólico" Fuentes no logra sino un híbrido en el que simplemente superpone lo simbólico a la orientación realista de su narración. De esta orientación realista con la que alcanza a construir el aspecto que aún hoy le confiere legibilidad a su novela nos ocuparemos en este apartado.

La novela cuenta la historia de una doble esterilidad: la de Javier, un escritor agotado que también ha llegado a un punto muerto en su relación con Elizabeth, y la de esta última y su lucha por destruir la imagen concluida a que Javier quiere reducirla. La idea de este argumento es dramatizada haciendo encarnar en otros dos personajes, Isabel y Franz, los aspectos contradictorios de las personalidades de los dos protagonistas básicos y a través de la introducción de un Narrador que, atribuyéndosele también la función de personaje, sirve de contrapunto al conflicto planteado por la separación de los amantes.

En la imposibilidad de continuar reproduciendo cotidianamente una maltrecha relación, Javier y Elizabeth emprenden un viaje cuyo destino (Veracruz) no se cumple porque fatídicamente son condenados a enfrentar en el emblemático pueblo de Cholula la necesidad de sacrificar lo peor de sí mismos para po-

der establecer nuevamente una relación verdadera. En la base de esta intriga Javier y Elizabeth luchan por sustituirse a sí mismos y demostrarse uno al otro que son capaces de renovarse en su relación con los demás. Estos otros son solamente Franz e Isabel, que, al mismo tiempo, representan aspectos no realizados de Javier y Elizabeth.

Todo el desarrollo de la acción de la novela va a sostenerse sobre la base de una continua representación de las posibilidades no realizadas o deseadas por los protagonistas centrales. Ellos mismos no serán capaces de verse entre sí sino a través de una constante sustitución nominal o de personalidad. Así Elizabeth recibe diferentes nombres de parte de Javier: Ligeia, Lizbeth, Beth, Betele, etc., y el Narrador la llama "dragona", así como también llama "novillera", en relación a su juventud, a Isabel; o Elizabeth es obligada por Javier a simular las imágenes sexuales de su deseo sexual de otras mujeres, o Javier se ve en Franz así como Elizabeth busca en Franz un recuerdo de su relación con Javier; o Javier busca reproducir en su relación con Isabel el amor vivido en la juventud con Elizabeth; o Elizabeth quiere que Javier reproduzca la imagen cinematográfica de John Garfield, etc. Toda una intensa transmigración de deseos insatisfechos, posibilidades frustradas, recuerdos que se niegan a desaparecer y exigen ser de nuevo actualizados, son personaliza-

dos como parte de un drama cuya escenificación última, en un sentido plenamente teatral, se produce en la refracción caricaturesca de que son objeto Franz, Javier y Elizabeth en el happening del final de la novela.

De la misma manera que los personajes tienen un doble a través del cual se exteriorizan aspectos ocultos de su personalidad, la narración es conducida por un personaje que viene a ser significativamente un doble o una máscara del autor. La función de este narrador es la convencional en la novela monológica en la que domina el punto de vista del autor. El Narrador es completamente un agregado de posiciones ideológicas típicamente representativas de concepciones que sobre diversos tópicos Carlos Fuentes ha expuesto en otras partes, incluyendo a su narrativa anterior a *Cambio de piel*. Sirvan a título de ejemplo las siguientes citas:

"Es que es un país (México) con un tigre dormido en la barriga, y todos los mexicanos tienen miedo de que un día vuelva a despertar. Somos tiosos, pero por puritito terror". (161)

"La pura pirámide, dragona. ¿No admiras la estética de la construcción? En México todo se hace en forma de pirámide: la política, la economía, el amor, la cultura... Hay que aplastar al de abajo para ser macho y rendirle al de

arriba para que nos resuelva todos los problemas". (162)

Pero a través del Narrador el autor también penetra con su punto de vista la forma de pensar de sus personajes. En los anteriores ejemplos la voz corresponde formalmente al Narrador que está entablando un diálogo con Elizabeth. A través de preguntas incita las opiniones de ésta que, una vez expuestas, vemos que no son sino continuación de las suyas propias. En realidad el diálogo resulta ser la representación formal de una sola voz por intermedio de la cual reconocemos planteamientos de Fuentes acerca del ser del mexicano tomados de Octavio Paz y Fernando Benítez o desarrollados en *La muerte de Artemio Cruz*. Dentro del mismo diálogo las expresiones de Elizabeth vienen a confirmar el punto de vista del Narrador:

"-Who knows? Mientras tanto, han domesticado al tigre a base de corrupción. ¿Sabes que dejé de manejar? Todos los días tenía que dar una mordida institucional a un policía institucional que está en combinación con los rateros institucionales que periódicamente me roban el apartamento [...] Es un clan de amorosos parientes que se roban los unos a los otros [...] ¿Sabes? En México uno acaba dándose la mordida a uno mismo. EL delirio". (162)

"¿Sigues creyendo que la revolución fue traicionada?"
(alusión al tema de *La muerte de Artemio Cruz*. J.R.B.) (162)

Este mismo Narrador ordena desde una posición objetiva, externa, cuando no puede sonsacar directamente recuerdos y opiniones a través de sus interpretaciones, los trozos de biografía con los que el autor va definiendo la imagen de los personajes. El es quien recupera la juventud de Elizabeth en Nueva York, la de Javier con sus padres, la de Franz en Checoslovaquia y quien los asedia y cerca con comentarios, reflexiones y digresiones diversas en el presente de la novela en el que dirimen sus conflictos. A través de este narrador objetivo, simbólico por momentos como el Ixca Cienfuegos de *La región más transparente*, Fuentes abarca completamente la vida de sus personajes y les confiere una caracterización individual única y reconocible. Sus personajes son criaturas con una caracterización concluida que representan un papel definido dentro de un drama que sólo puede conducir a una de dos posibilidades con las que el autor establecería la instancia última de significación de su novela: la destrucción definitiva o la redención.

Pero ante de conducirlos a un desenlace cualquiera Fuentes documenta la biografía de sus personajes, el desarrollo a través del cual han llegado a ser lo que son. En la reconstitución de estas biografías surgen algunos de los mejores relatos subsidiarios de la novela, precisamente aquellos en los que sobresalen las más destacadas cualidades del Fuentes narrador:

lirismo en la evocación de los hechos y situaciones conflictivas que marcan un rasgo de la personalidad de los personajes o que los responsabilizan de una culpa, documentación precisa en la reconstrucción de algunos ambientes sociales y planteamiento de una situación humana límite con respecto a la cual se induce al lector a participar con un punto de vista evaluatorio. Tales serían los casos en que se reconstruye la niñez de Elizabeth y la pobreza de su familia en un barrio neoyorquino, la muerte de su hermano Jake a manos de unos adolescentes negros, la locura de su madre y la rebeldía del padre; la historia de la niñez y juventud de Javier con Ofelia y Raúl, sus padres, la separación de éstos, el abandono en que Javier los deja, la culpa de Javier por no haber querido reconciliarse con su madre ni con el padre convertido en mendigo; la historia de Franz, sus proyectos de juventud y su amor con Hanna, a quien abandona a su suerte en Terezin, la experiencia de juventud cuando trata al enano Herr Urs que sintetiza con su megalomanía la del nazismo, la muerte absurda del niño Ulrich a manos de los soldados norteamericanos que consuman el derrumbamiento del régimen nazi.

La imagen definitiva de Javier, Elizabeth y Franz se construye sobre el fondo de sus respectivas biografías. Javier es un hombre que teme al fracaso que se resume en la figura de su padre; finalmente en su afán de autosuficiencia y en su

negativa a comprometerse en la relación que sostiene con Elizabeth, encuentra solamente el fracaso y la esterilidad. Elizabeth a su vez se halla signada por el temor a la locura y al abandono de que es objeto la madre por el padre, teme y rechaza la maternidad y acepta una relación morbosa con Javier en la que aparenta ser dominada para obligarlo a satisfacer sus propias fantasías y, particularmente, su reclamo de dependencia absoluta. Franz, por su parte, se encuentra dominado por una doble culpabilidad: su abdicación de los ideales juveniles con el advenimiento del nazismo, su colaboracionismo con este despotismo y su cobardía para rescatar a la judía Hanna, a quien ama, del campo de concentración a cuya edificación contribuye; como consecuencia de esta doble culpa renuncia a su profesión de arquitecto, huye a México y evoca continuamente el pasado como una forma de expiación.

Bajo cada una de estas dominantes de sus personas los vemos actuar en la novela y podríamos abarcarlos en su conjunto de la siguiente manera: los personajes son o se caracterizan como consecuencia de un pasado en el que se localiza un momento de plenitud al que desean regresar. En la búsqueda de ese momento se encuentra la explicación de sus desdoblamientos: Javier busca en Isabel la perdida juventud de Elizabeth, Elizabeth busca en Franz la virilidad que Javier a gastado con su actitud

hipocondríaca, derrotista y resignada y Franz, por su parte, encuentra en Elizabeth un confidente sensible en que puede apoyarse para recobrar el momento feliz de su relación con Hanna. Los personajes aparecen así predeterminados, definidos de una vez en su caracterización individual y ocasionalmente social; pero ya no en el sentido de constituir solamente símbolos acabados (lo viejo, lo decadente que debe morir o renovarse) cuya significación última ha de evidenciarse en un lugar y en un acto simbólicos (el sacrificio bajo las pirámides de Cholula) o en un juicio paródico que confronta la fálsead de sus conflictos (el happening). La predeterminación en este caso resulta de la afirmación final de un aspecto auténtico o insuperable que surge en la confrontación de la obsesión respectiva y definitiva del personaje con la forma de ser de los otros.

Sólo en el caso de la culpa de Franz es insuperable el rasgo emblemático que lo define porque su crimen (el abandono en que deja a Hanna Werner a pesar de amarla) forma parte de una culpa mayor históricamente condenable: el inhumano exterminio del pueblo judío. Para Franz no existe salvación porque su culpa procede de una afirmación irracional de la muerte y de un rechazo implícito a la vida. Al condenarlo a morir en el juicio a que lo someten los jóvenes beatniks entre los que significativamente se encuentra Jakob Werner, el hijo que Hanna dio a luz

en un campo de concentración, Fuentes es consciente del exceso con que impone su punto de vista y procura diluirlo en parte. Este punto de vista es puesto en entredicho por el Narrador al ser situada formalmente su voz en el mismo nivel de los demás protagonistas de la novela: niega la decisión de los monjes beatniks, pero es incapaz de impedir un juicio que cuenta con el argumento histórico además del moral. La grandilocuencia de la perspectiva histórica, no obstante, es rebajada por Fuentes a través de la actitud de un Narrador que es consciente de la fragilidad de su situación y al cabo opta por una visión humorística. Esto a su vez es posible porque el Narrador mismo no puede escapar a la atmósfera burlesca de la parodia que escenifican los beatniks en relación con las ideas, opiniones, sentimientos y escapatorias con que han pretendido justificar sus vencidas existencias Elizabeth, Javier y Franz. En un ambiente así es imposible sostener con algún rasgo de verosimilitud un "juicio de la historia", de aquí la respuesta relativizadora del Narrador:

"Empiezo a reír, Dragona. No sé si los seis monjes están infectados por lo mismo que condenan. Te juro que ya no sé si sus desplantes teatrales son auténticos o si son la caricatura de la vida que les atribuyen ustedes. Sólo sé que las razones no son convincentes. Y que yo soy el Narrador y puedo cambiar a mi gusto a los destinos. Ellos avanzan hacia la puerta. Yo les cierro el paso sin drama-

tismo, con desenfado.

-No me convencen, Es más: me pelan los dientes.

Pero ellos no me escuchan o parecen no escucharme. Siguen avanzando, entonan otra vez sus letanías.

-Cambió el curso de las estrellas.

Quisiera reírme de ellos, decirles que me han mentido.

¿No han dicho que se la juegan solos? Han dicho que aceptan la vida y que todos, de alguna manera, somos culpables [...]

-Arrojó hacia atrás los tiempos del mar.

Avanzan vibrando, bailando, alucinados, desde el fondo de mi cámara oscura, mientras yo les opongo la razón: entonces perdoné y recuerden que también amó y aspiró:

-Mató la fruta en la semilla.

Atrás, atrás, leones, fieras, si tuviera más látigo que las palabras, hoy no daña a nadie, el tiempo lo ha perdonado, Javier es peor, yo digo y decido que Javier merece todos los castigos mil veces más: ésta es una novela policial y ha llegado la hora del que la hace la paga y no deben pagar justos por pecadores". (431).

La perspectiva histórica apoya la predeterminación a que el autor somete la personalidad de Franz: el nazismo como fenómeno histórico ya ha sido juzgado y condenado y no po-

día ser menos con uno de sus sobrevivientes, como tal Franz está condenado de antemano a ser en la novela la víctima propiciatoria del sacrificio que, de acuerdo a Fuentes, demandan las aún vivientes deidades aztecas. El personaje es así sometido a una doble fatalidad simbólica que nos da de su persona una imagen concluida: reo de un crimen históricamente digno de execración y víctima de un sacrificio necesario para propiciar la perduración de la vida. Esta idea aparece claramente expuesta en la novela por el Narrador y por las frases de tono sentencioso que en contrapunto pronuncian los beatniks al condenar a Franz:

"Sí, más tarde les diré que no lo perdonaremos porque no merece la muerte. Cree haberla comprado con veinticinco años de buena conciencia. Javier y Elizabeth han mantenido su infierno. El no. Franz cree haberlo evadido. Vamos a demostrarle que se equivocó.

-Ordenó al aire que arrojase veneno.

Ya no les impido el paso. Me pego a la pared y les permito descender por la escalera de caracol. Trato de distinguir al tacto sus presencias, al olor. Quisiera detener a la Pálida y tocarla. Explicarle. Preguntarle, ¿qué hizo Franz?, ¿qué les importa? Ahora no. Ahora conozco la respuesta, cerca de los cuerpos veloces de los seis monjes que bajan por la escalera de caracol sin decirme lo que quiero entender. No importa lo que haya hecho. Es lo vie-

jo. Debe morir. El ciclo ha terminado y lo nuevo debe nacer sobre los despojos de lo viejo". (432).

Franz es un personaje a quien el novelista no deja ninguna escapatoria propia y funciona en la novela como medio para la demostración de un punto de vista del autor sobre el fenómeno recurrente de la persecución y el exterminio del pueblo judío. A partir de él Fuentes nos da en la novela su particular visión acerca del carácter irracional de la violencia. Esta ha sido siempre la misma desde que los aztecas son exterminados por los españoles, según la evocación que el autor hace de la des-trucción de Cholula por Cortés al comienzo de la novela, la reconocemos en la diáspora del pueblo judío y también está presente en la implacabilidad con que la novísima generación de los sesentas juzga a sus mayores. Franz constituye así mismo un elemento estructural que anuda todos estos temas que se dan de forma dispersa a lo largo de la narración. De las dos posibilidades con las que Fuentes nos conduce al desenlace, opta en su caso por la destrucción. La moraleja es evidente.

Otro es el caso de Elizabeth y Javier. Como anota el Narrador de esta novela, que más que autorreflexiva resulta a ratos exagerada e innecesariamente autoexplicativa, "Javier y Elizabeth han mantenido su infierno" (432) a diferencia de

Franz. A estos personajes el autor les deja una escapatoria que es congruente con sus biografías, pero, en especial, con un viejo punto de vista suyo acerca del amor y su destrucción. Este se halla tematizado de manera magistral en su pequeña novela *Aura* y es retomado directamente en *Cambio de piel* cuando el Narrador se lo muestra a Elizabeth como uno más de los recuerdos que explican su relación con Javier. Se trata de una idea y una obsesión de Elizabeth, quien se la ofrece como tema literario a Javier:

"Un día la juventud entra por la puerta. Tu propia juventud {...]

Convocas tu propia juventud. Gracias a un esfuerzo sostenido, doloroso, casi mortal de la imaginación, logras reencarnar tu juventud, no en tu propio cuerpo sino separada de ti: tu fantasma carnal.

[...]

Logras mantener algunas horas, o algunos días, esa imagen, reencarnada de tu pasado. ¿Qué haces con ella? La aprovechas para amar. Vuelves a ser joven y ahora puedes amar de verdad, a través de tu fantasma que eres tú, con toda la experiencia, la nostalgia, el deseo retrospectivo que no pudiste tener en la juventud. Sí, sólo poseemos nuestros deseos cuando dejamos de desearlos. Algo así. Por ahí. Javier lo escribió. Fue su segundo libro. Un cuento de veinte cuartillas que publicó en una plaquette hermosa.

¿Por qué le contaste esa historia?" (174)

Si en *Aura* este tema es explotado en una línea romántica en la que destaca un fino trabajo de selección y equilibrio entre los motivos argumentales, el carácter dominante de una voz narrativa (a través del uso del pronombre en segunda persona) que propicia el desdoblamiento de los protagonistas del relato y los elementos descriptivos del ambiente, en *Cambio de piel* adquiere el aspecto de una tesis fundamental con la que el autor intenta resolver su punto de vista sobre "la destrucción de la razón, la esperanza y el amor".²⁴ En efecto, la novela es una vertiginosa y constante demostración de crisis paralelas o análogas que se repiten en un sentido circular o repetitivo y en medio de las cuales (nazismo, exterminio, persecución, violencia, insuficiencia moral, fragmentación de la personalidad, inautenticidad, etc.) la vida naufraga en la época moderna. Ante el drama de la subjetividad de sus personajes y el fracaso ético, social e histórico de la civilización occidental, Fuentes (y aquí el Narrador es el medio de expresión directa del autor) construye una visión apocalíptica para la cual, a su vez, sólo concibe una purgación, sea ésta irónica como en el caso de Franz, o positiva como en el caso de Javier y Elizabeth. Esta purgación ha sido detectada por Lanin A. Gyurko como una constante de la narrativa de Fuentes. En *Cambio de piel* el crítico norteamericano la localiza acertada-

mente en el happening del burdel que escenifican el Narrador y los seis monjes beatniks; pero es incapaz de advertir la intención positiva de Fuentes en la purgación a que somete a Javier y Elizabeth y que, en última instancia, es congruente con la visión apocalíptica o trágica que nos da en su caso de la derrota y la degradación de la relación en pareja y, más aún, con su tendencia a darle a sus narraciones, más allá de su afán estético por crear una imagen novelesca de la pluralidad significativa que ofrecen los signos de la vida moderna, una conclusión de índole propositiva. En efecto, como sostiene el profesor Gyurko:

"De la misma manera en que una tragedia griega frecuentemente iba acompañada de un corto drama satírico en que se hacía la burla del tema de la tragedia, el juicio burlón de Franz y la orgía en el burdel son una parodia de la vida y de las aspiraciones de Franz, Javier y Elizabeth".²⁵

Así como Federico Robles en *la región más transparente* encuentra una escapatoria a la sobredeterminación histórico-social (personaje-representativo-de-la-descomposición-social-de-los-ideales-de-la-Revolución-Mexicana-pero-que-también-conserva-en-sí-mismo-posibilidades-de-autorredención) a que lo somete el autor en la novela, éste, a su vez, no la encuentra menos en relación con un punto de vista que lo hace aparecer a veces como extremadamente rígido y determinista en los temas que tra-

ta. La concepción misma del ambiente en que actúan los personajes en *Cambio de piel*, según hemos visto, los rigidiza también y refuerza esta tendencia de Fuentes a convertir la acción novelesca en una escenificación, es decir, a limitar esta acción en lo tocante a su desarrollo espacio-temporal. Al respecto es importante recordar el dato, ofrecido por el propio Narrador, en el sentido de que toda la acción de esta novela de más de cuatrocientas páginas se verifica en el lapso del domingo de Ramos del 11 de abril de 1965. En lo que hace a la estructura novelesca Fuentes imprime a los dramas subjetivos de la modernidad el carácter trágico de su propia visión, a la que hace concluir en una purgación. Esta, en Javier y Elizabeth, adquiere un carácter moral positivo, pues las pasiones (las "pesadísimas realidades" de las que logra "aligerarse" el hombre a través del arte de la tragedia de acuerdo con Aristóteles²⁶) que dramatizan en el plano de su relación amorosa decadente, encuentra una catarsis y el autor, en ella, un apoyo para la parábola.

Igual que Consuelo Llorente, la protagonista femenina central de *Aura*, es quien convoca su juventud y se aferra a la perduración de la pasión amorosa, Elizabeth en *Cambio de piel* es también quien representa la obsesión por el amor. Es ella quien convoca los pasajes de su juventud con Javier en Grecia, quien es acusada por éste de arrojarlo en la esterilidad de su

vocación con su exigencia erótica insaciable y quien, finalmente, lo contagia de forma irremediable de su pasión al condicionarlo, en el punto mismo de la ruptura, a buscar en Isabel la imagen de la juventud de Elizabeth. Por eso uno de los nombres de los dobles de Elizabeth es, también simbólicamente, cuando uno de los beatniks la representa con el nombre de la Pálida, el de la bruja Jeanne Feary; en este sentido Fuentes reafirma, igual que en *Aura*, el carácter desproporcionado de un deseo en relación con la realidad, de allí el final irónico de *Aura* en el que a Felipe Montero se le desvanece el cuerpo juvenil de Aura y sólo queda entre sus brazos el cuerpo decadente de la vieja Consuelo. En *Cambio de piel* el tema del aferramiento a la juventud como un símbolo de la plenitud física en la relación amorosa, es utilizado como sustento para el desarrollo de un tema mayor que podemos decir que es así mismo la conclusión ideológica final de la novela.

Este tema se halla representado a través de Elizabeth, quien, como señala Julio Ortega, se encuentra "al centro del mecanismo narrativo de esta novela"²⁷ con una constante variación de personalidades, con una continua fragmentación de su Yo, como diría Lanin Gyurko,²⁸ pero mostrando en cada nueva imagen de sí misma el centro de una obsesión que arroja una significación nueva, y que en sí mismas no poseen, sobre las dramáticas

historias de desunión que ilustran Franz y Hanna o los padres de Javier y de la propia Elizabeth. La obsesión de Elizabeth constituye en esta novela, para emplear las palabras de Bajtín, "la idea del autor, plenamente afirmada y valorada", la que marca "el tono ideológico único de todos los elementos de la obra" y tiene "su expresión inmediata en la posición ideológica del protagonista".²⁹ Esta idea, expresada de diversas formas a través de las digresiones ensayísticas del Narrador, de la historia central de Elizabeth y Javier con todos sus desdoblamientos y de las historias subsidiarias en que participan los personajes secundarios, es la de la destrucción del amor, de la razón y de la esperanza como un hecho que se repite a lo largo de la historia del hombre (representada en la novela a través de las ideas y hechos que recuerda el Narrador, así como de la pluralidad de escenarios en los que se localizan las historias cruciales en las vidas de los personajes). Este hecho es inevitable como consecuencia del efecto destructivo del tiempo y el desgaste que es inherente a la vida misma, pero tal situación no cancela la continuidad de ésta. En última instancia, para Fuentes, es preferible la locura del Narrador o la fantasía irreductible de Elizabeth en su empeño por rescatar su relación con Javier en medio del naufragio total, que la posibilidad de supervivencia para Franz, quien simbolizaría la impunidad de la muerte frente al amor y a la vida. Esta parábola o idea del autor es reforzada con el jui-

cio inapelable en el que Franz es condenado a morir y por el acto simbólico a través del cual Elizabeth intercambia el cadáver de Franz por el bulto que encierra un ser vivo, gimiente, al que nunca describe, y que es, simbólicamente, depositado por Elizabeth en la puerta del manicomio en que se encuentra recluido el Narrador Freddy Lambert.

La parábola y su respectiva conclusión son directamente expuestas por los personajes y por el Narrador en las páginas finales de la novela. En los siguientes ejemplos aparecen con toda nitidez en boca de la Pálida que representa a Elizabeth:

"-Mierda. La vida no se deja joder. La vida sólo se puede negar a sí misma, desde el tuétano. Nada, la puede tocar desde afuera. ¿No los han visto imbéciles? ¿No los han -- visto esta misma noche, vendiendo refrescos y jugando rayuela en el polvo? (Se refiere a niños lumpen de la ciudad de México). ¿No, no los volverán a ver mañana, silenciosos, desnudós, revolcándose con los perros, junto a las carreteras, al lado de los arrozales, en los campos de batalla?" (404).

"-Pero sí lograron fatigar mis sentidos. No mi vida."
(405).

"-Mis sentidos odian y condenan. Pero 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". (404).

En el doble de Javier hay un eco positivo a las palabras de Elizabeth que son una afirmación de la vida y, con ella, del amor. De esta manera el autor simboliza el encuentro final y definitivo entre Javier y Elizabeth como producto, a su vez, de una recuperación en común del recuerdo de juventud en la playa griega de Falaraki, en el momento en que Javier deja de negar ese recuerdo (atribuyéndolo a fantasía de Elizabeth) y se decide a compartirlo como algo real:

"-Becky, espérame, ya voy de regreso. Crearé en lo que me enseñaste, aunque me cueste la razón." (404).

"-Si Becky, el Dios de Israel existe fuera de nosotros. No es un fantasma más, inventado por estos hombres que aman mujeres irreales y matan niños inocentes. Sí Becky." (404).

"-Regresaré... Empezaré el nuevo viaje... Regresaré." (404).

En su percepción artística de la idea del triunfo final de la vida frente a la muerte en un mundo dominado por la irracionalidad destructiva, Fuentes parece recorrer todas las modalidades que Bajtín atribuye a la función de la idea en una novela monológica. Nos faltaba precisar, en efecto, que en *Cambio de*

piel el autor explicita a través del Narrador su principio de la visión y representación del mundo en forma de "conclusión más o menos clara de lo descrito".³⁰ Con esta conclusión Fuentes convierte todo el mundo de modernidad y conflictos subjetivos representado a través de las acciones de sus personajes, así como de las ideas directamente afirmadas por boca del Narrador, en un puro objeto de su idea. En las páginas finales de la novela ésta queda planteada así:

"Tú abriste la cajuela del Lincoln y él arrastró el cuerpo. Pero adentro de la cajuela había otro bulto. Se removía y gruñía.

Era algo vivo, envuelto en trapos, como una momia. Tú sentiste miedo, detrás de las vendas había una piel viva, quizá varias. Pero el miedo de tu hombre era mayor que el tuyo, era un miedo activo, de conclusiones. Tomó el cadáver de las axilas y los arrastró hasta el automóvil.

Entre los dos, lo levantaron y luego lo dejaron caer dentro del cofre. El quiso cerrar enseguida. Tú lo detuviste. Al caer el cadáver sobre el bulto, se oyó un chillido agudo, ilocalizable por un instante, como si una monja en la iglesia, un enfermo en el manicomio o un grillo en la pirámide lo hubiese lanzado. Pero esto era el delirio. La razón decía que el grito venía de ese bulto abandonado. Tuviste los cojones, dragona, de tomarlo y abrazarlo, sin

saber qué cosa era. El te dijo que lo dejaras allí, que no era tuyo, que debían cerrar la cajuela y huir. Y tú lo miraste aceptándolo todo, sabiendo que ese bulto era tuyo y no era tuyo, que el mundo está lleno de enigmas que no deben interrogarse a menos que se desee la catástrofe.

[...]

Corriste, dragona, con el bulto ese, agitado como un paquete de lombrices, a la rampa que conduce al portón neoclásico. Tu hombre cerró rápidamente la cajuela del Lincoln y tú depositaste eso en el umbral del manicómio: finalmente no lo habías abandonado. Citaste a un clásico, dragona, como si repitieras una oración de tu pueblo: hay una tragedia en el mundo pero el mundo debe continuar." (440-441).

Así es como se afirma y se valora en la novela la percepción monológica a través de la cual Fuentes se ocupa de la destrucción del amor y la razón en el mundo de los sesentas, un mundo agitado aún por el recuerdo fresco del exterminio del pueblo judío en los campos nazis de concentración y entre agobiado e ingenuamente deslumbrado (según la propia visión de Fuentes) por los nuevos símbolos destructores de la modernidad. En esta lectura final *Cambio de piel* se nos revela como una novela demostrativa, con un hilo temático perceptible con su carga

de juicio moralizante unívoco, a pesar de los serios esfuerzos del autor por darle una apariencia de obra abierta a múltiples interpretaciones. Finalmente se impone una que nos muestra a un escritor de convicciones acabadas respecto de las cuales la realidad, el punto de partida referencial, constituye un simple escenario ilustrativo.

De su observación de la realidad Fuentes ha extraído algunas conclusiones que busca recrear en determinados escenarios. Ellos pueden ser sumamente realistas y cercanos en su descripción (o sumamente ajenos) a la realidad inmediata del lector, pero eso no parece tener importancia si convenimos en el hecho principal de que hay que buscar en sus textos las ideas que unifican los diferentes materiales con los que construye sus relatos y descubrir, luego, de qué forma son recreadas y derivadas hacia una conclusión final. Eso es para nosotros Carlos Fuentes desde sus viejos cuentos de *Los días enmascarados* hasta la novela de la que ahora nos hemos ocupado.

NOTAS

- 1 Ver "Una cultura y una sensibilidad" de Susan Sontag en *Contra la interpretación*, pp. 345-358.
- 2 Las citas subsiguientes, en éste y en el siguiente capítulo, corresponden a la 2ª edición de Joaquín Mortiz (1968) y se incluyen en el texto.
- 3 Así lo hace ver Jean Franco: "Fuentes adoptó una nueva estética en el proceso de escribir *Cambio de piel*. Originalmente se tituló *El sueño* y la primera versión ya se encontraba terminada en 1965." *La cultura moderna en América Latina*, p. 348.
- 4 Susan Sontag. "Flaming creatures de Jack Smith" en op. cit., pp. 272-273.
- 5 Jean Franco. "Memoria, narración y repetición: la novela hispanoamericana en la época de la cultura de masas" en *Más allá del boom*, p. 127.
- 6 Susan Sontag. "Notas sobre camp" en op. cit., pp. 323-343.
- 7 Afirma Jean Franco: "... quiero sugerir que el estudio de la novela de los años sesentas exige un reconocimiento de esta intertextualidad entre la literatura consagrada y la

- cultura de masas." *Ibíd.*, p. 129.
- ⁸ Susan Sontag. *Id.*, p. 338.
- ⁹ Acota S. Sontag: "El gusto camp es por su naturaleza misma únicamente posible en sociedades opulentas, en sociedades o círculos capaces de experimentar la psicopatología de la opulencia." *Id.*, p. 340.
- ¹⁰ S. Sontag. "Happenings: un arte de radical yuxtaposición" en *op. cit.*, pp. 309-322.
- ¹¹ *Ibíd.*, p. 315.
- ¹² Del libro del mismo nombre publicado en 1965. Ver Octavio Paz et al, *Poesía en movimiento*, pp. 269-275.
- ¹³ S. Sontag, *id.*, p. 319.
- ¹⁴ Carlos Fuentes en entrevista con Emir Rodríguez Monegal en *El arte de narrar*, pp. 131-132.
- ¹⁵ Carlos Fuentes en carta a Emmanuel Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 564.
- ¹⁶ *Ibíd.*
- ¹⁷ M.M. Bajtín. "El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski" en Problemas de la poética

Dostoievski, pp. 71-111.

- 18 Enrique Krauze. "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", pp. 17-18.
- 19 José Joaquín Blanco. "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías", p.244.
- 20 Así es como, por ejemplo, Juan Villoro, uno de los jóvenes escritores actuales, se refiere a Fuentes: "Para Fuentes los mitos no sirven de ilustración, sino de explicación. Somos el último eslabón del destino azteca. Desde mi punto de vista, entender al mexicano de hoy a partir de los Caballeros Aguila es una operación tan extravagante como buscar el origen de los problemas de las parejas de Strindberg en la neurosis de los vikingos." "Indocumentados: la narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte", p. 49.
- 21 Malva E. Filer. "A change of skin and the Shaping of a Mexican Time", p. 123.
- 22 José Joaquín Blanco, op. cit., p. 260.
- 23 En los comienzos de su carrera como novelista Fuentes ya definía la orientación de su literatura como la de un "realismo simbólico" que le permitía mantener distancias

tanto en relación con el naturalismo predominante en la narrativa mexicana de los cincuentas como en relación con el ejercicio del arte por el arte. De aquí derivaba una doble aspiración para sus novelas: "la tabla de la realidad externa sólo tiene validez en función de la novela misma, y viceversa." Carballo, op. cit., p. 537.

- 24 Lanin A. Gyurko. "El yo y su imagen en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes."
- 25 *Ibid.*, p. 707.
- 26 V. Juan David García Bacca. "Introducción" a su versión de *Poética* de Aristóteles, p. 53. Cfr. así mismo, cap. 14, p. 150 de *Poética* en esta versión.
- 27 Julio Ortega. "Carlos Fuentes: *Cambio de piel*" en *Homenaje a Carlos Fuentes*, p. 114.
- 28 *Op. cit.*
- 29 M.M.Bajtín. *Op. cit.*, p. 118.
- 30 *Ibid.*

4. La autoconciencia narrativa en *Cambio de piel*.

Nos ocuparemos, por último, de la orientación autorreflexiva en *Cambio de piel*. Si lo hacemos un poco marginalmente es porque este aspecto de la novela, a diferencia de lo que sucede con otros textos narrativos publicados en los años sesentas en México,¹ en los que dicha orientación forma parte del asunto (o sencillamente es el asunto) de que trata la narración y tiene por lo mismo un papel nodal en el plano de la composición textual, no interviene decisivamente en la reconstitución de la perspectiva desde la cual es necesario emprender hoy su lectura. Ni siquiera define, como quiere John S. Brushwood,² la pretendida predilección que Fuentes revela, a partir de esta novela, por los temas fantásticos. Queremos insistir en nuestra apreciación de ver fundamentalmente en él a un narrador que continúa en nuestro país una tradición de novela realista que se orienta a la vez hacia una visión social panorámica y hacia el examen de las vicisitudes existenciales de la subjetividad en el marco de los valores de una sociedad urbana moderna que primero sitúa en la ciudad de México y, después, extiende a otros lugares en su propósito de mostrar el carácter universal de los conflictos que experimentan sus personajes. La incorporación del elemento autorreflexivo en la diégesis tiene importancia, entre otras razones, porque a través de él Fuentes lleva a cabo un re-

planteamiento de su quehacer novelístico que es necesario tener presente para explicar la dirección que toma su posterior producción narrativa. Pero, dentro del objetivo que aquí nos hemos trazado de hacer una lectura reevaluada para ubicar la validez literaria que puede tener hoy la novela para nosotros, esta revisión adquiere una significación particular porque permite comprender cómo todo recurso expresivo nuevo se organiza finalmente en torno a la intención del autor de derivar una visión acabada, conclusiva, del universo ficticio por él elaborado.

La preocupación de Fuentes por asimilar a su narrativa los procedimientos más característicos de una literatura que subraya la importancia de la invención de un mundo ficticio, que coloca a éste en un plano de igualdad con respecto a los procedimientos artísticos y que se esmera en mostrar el proceso mismo de la representación como autoconciencia del carácter creado de la literatura en relación con el mundo real que le sirve de referente, enlaza directamente con la orientación experimental y de búsqueda que caracterizó a la literatura del boom. Más particularmente con el fenómeno de renovación que la narrativa mexicana experimentó en su intento de superar la visión documentalista y un tanto anacrónica (porque la realidad social del país ya hacía mucho que había dejado de definirse por sus perfiles rurales y comenzaba a mostrarse bajo una nueva y más poderosa exis

tencia urbana) de los prosistas que se ocuparon bajo distintos enfoques del movimiento armado de 1910 y sus consecuencias, incluso tardías, en el campo mexicano. Este proceso de renovación queda marcado, como se sabe, con algunos nombres de novelistas que contribuyeron a su gestación: Martín Luis Guzmán, Agustín Yañez, José Revueltas y Juan Rulfo. A ellos se agrega posteriormente Fuentes que, en el lapso de una década, además de contribuir a darle carácter definido a la presencia de la ciudad y sus problemas en la novela, participa de casi todas las distintas orientaciones que tendencialmente van haciendo de la novela una expresión urbana, es decir, una expresión de las contradicciones que determinan que sea la ciudad de México la imagen más identificable del país. Brushwood,³ entre estas diversas orientaciones, destaca dos que encontramos lideradas por la narrativa de Fuentes: el problema de la identidad inestable y la incorporación de la autorreflexión narrativa o metaficción.

La primera característica se resuelve generalmente en Fuentes como un problema que tiene que ver con la necesidad de no cancelar en una sola caracterización las posibilidades de manifestación de sus personajes. El doble, que es la forma que adquiere en su narrativa este aspecto de la identidad inestable, se presenta como un recurso con el que el autor abre una posibilidad de realización distinta a la existencia socialmente so

predeterminada que circunda a los protagonistas de sus historias, aunque finalmente también se convierta en un apoyo más para la demostración de una determinada visión sobre el problema planteado por éstos. Esta técnica determina, pues, la construcción de algunos de los héroes de Fuentes (Artemio Cruz, Aura, Felipe Montero, etc.). En *Cambio de piel* el empleo de esta técnica, como ya vimos, permite a Fuentes conducir a una proposición conclusiva el hilo argumental principal de la novela.

La segunda orientación apuntada por Brushwood señala una paradoja que la narrativa de Fuentes comparte con otras expresiones literarias de la época en cuanto a sus efectos sociales. Nos interesa señalarla para entender mejor en seguida cómo la asume Fuentes en su novela y qué consecuencias específicas le acarrea.

Mientras mayor era la demanda de democratización en la sociedad mexicana, según lo expresaban Fuentes y otros escritores e intelectuales desde el suplemento literario *la cultura en México* o la revista *Política*, y mayor era la desconfianza hacia el discurso establecido (cuyo paradigma en cuanto a falsedad, irrealidad o simulación lo constituía el discurso político oficial) de todo tipo, incluyendo el de la tradición literaria, más reducida se iba haciendo la posibilidad de socialización de la

narrativa mexicana orientada hacia la autorreflexión. Es decir, al tiempo que se constata la irrupción incontenible de la cultura de masas en todos los ámbitos de la vida social, la manipulación interesada que se hace de ella por cuenta del poder establecido y que se deja constancia de esta conciencia, tanto al tematizar estas nuevas realidades dentro de la ficción, como al incorporarlas al proceso mismo de construcción del discurso literario, por otra parte se produce un distanciamiento insalvable entre el lector medio y una literatura cuyo alto grado de elaboración y autorreferencialidad se propone cuestionar formas de no velización declaradas obsoletas.

La preocupación de los novelistas que se ubicaban en esta línea de búsqueda que la crítica norteamericana Linda Hutcheon ha definido de forma genérica como "narcisismo narrativo", dejaba evidentemente de lado las características del público lector real que debía tomar a su cargo la lectura y la crítica de esta nueva forma de novelar. Como ha observado con pertinencia Sara Sefchovich:

"Los autores de la década de los setenta (diríamos más exactamente de los sesenta. J.R.B.) se oponían a la cultura de masas y a los patrones consumistas con un hermetismo y unas preocupaciones que los alejaban de los lectores (del consumo de su obra) aunque su oposición estu-

viera presidida por el afán lingüístico y formal, el del símbolo y el del signo tan en boga en Europa y también tan de signo colonial." 4

En su propia orientación estética esta literatura demarcaba su público potencial y renunciaba a ese otro público que era producto del proceso social y cultural de la Revolución Mexicana. El único público posible que estaba en condiciones de otorgarle existencia a una nueva literatura, pero que, de acuerdo con José Joaquín Blanco, sólo podía hacerlo dentro de una línea conocida de producción y consumo literarios y de herencia reciente: "... porque los novelistas de la revolución que---rían ser leídos por gente que nada tenía que ver con Joyce y con Proust, y sí con Pérez Galdós y con el relato llano del reportaje..." 5

La ficción y su proceso de elaboración se presentaban así en sentido contrario a las exigencias de vulgarización, de difusión y (si aprovechadas y orientadas críticamente) de democratización real que plantean los patrones de consumo dentro de la cultura de masas. Con esta nueva tendencia se optó, en cambio, por circunscribir a la literatura a sus viejos y estrechos ámbitos de consumo históricamente delimitados en América Latina por algunos grupos sociales que Angel Rama ha caracterizado de

la siguiente manera:

"... públicos lectores muy reducidos, de pocos miles, que en los hechos corresponden a la estructura de los mismos transmisores de cultura: profesores, maestros, algunos funcionarios y algunos profesionales... grupos sociales ampliados, no más, que en su mayoría son transmisores de cultura (profesionales, docentes, periodistas) y que, habida cuenta de las variaciones que en la distribución social se opera en las actuales sociedades de masas, cumplen las funciones de las élites antiguas y sus diversas tareas de custodios y transmisores..."⁶

Esta relación inversamente proporcional entre tendencia crítica y autocrítica, entre involucramiento activo del lector en el consumo del texto literario por un lado, y el cada vez mayor alejamiento del público lector por otro, Jean Franco lo observa como un fenómeno presente en toda la narrativa latinoamericana de estos años:

"Ya novelas como *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *62- Modelo para armar* de Cortázar, *De dónde son los cantantes* y *Cobra* (1972) de Severo Sarduy se ocupan no de la realidad sino de la producción del propio texto. La escritura, como lo erótico, está puesta en oposición a la sociedad de consumo a la que ataca en sus propias bases. Quizá lo más problemático de esta nueva vanguardia sea la confu-

sión entre la escritura y la revolución." 7

Los novelistas mexicanos de los sesentas también se esfuerzan en relacionar estrechamente sus experimentos narrativos con la preocupación por profundizar en la conciencia social y en la necesidad del cambio. Son realmente pocos los que logran hacerlo: José Emilio Pacheco y Vicente Leñero, además del propio Fuentes. Pero la autorreflexión, igual que otros dispositivos técnicos con los que estos novelistas querían darle una mayor penetración crítica a su escritura, no sirve al propósito de transmitir una actitud de cuestionamiento social amplio: el deseo de la renovación literaria y la forma que ésta adquirió en el terreno específico de la creación artística, no coincidía necesariamente con la errática preocupación por lo social y, en un momento determinado, como producto que era de una práctica asimilada de la tradición europea o norteamericana, resultaba ineficaz para ocuparse de la respectiva realidad social. Esta pocas veces es tomada seriamente en cuenta y el ejercicio autorreflexivo queda reducido, narcisistamente, a los problemas de la constitución de la ficción y de la escritura. Más aún: la admisión literaria de la nueva y contradictoria realidad social que se crea bajo el influjo de la denominada sociedad de consumo, proporciona un nuevo material frente al cual no siempre fue posible obtener una clara posición de enjuiciamiento. La visión crítica, mu-

chas veces superpuesta declarativamente, se pierde frente a la fascinación real que ejerce un nuevo producto social que queda igualmente incomprendido en la aceptación admirativa que en el rechazo desesperado. Entre estos dos extremos contradictorios se mueve, por ejemplo, el aturdido discurso crítico que Fuentes despliega en la novela una vez por boca del Narrador, otras por boca de los personajes:

"... Las solanáceas, las drogas, las resucitadoras del deseo y la vida, también tienen nombre de mujer pero sus padres son las serpientes totémicas de México y Africa, los brujos de Oaxaca y el Alto Perú y el Congo Negro que ingresan al mundo blanco con sus ritmos y sus hongos y sus hierbas y sus cantos a fusionarse en el Renacimiento nuevo, el Renacimiento de la única religión, la de cuerpo y alma unidos sobre las ruinas oscuras de la Edad Negra de los banqueros y los armamentistas y los comisarios talmúdicos y los marines pentagónicos y los planificadores y los oradores de las cruzadas del asesinato colectivo y de la degradación personal." (240-241).

"Cada intento de responder al tiempo con un libro, un cuadro, una pintura es hacerle el juego a una época que no merece nada. Toda la obra debe quedar dentro de uno

mismo, sin exteriorización, sin la debilidad de entregar a quienes no lo merecen algo que sólo puede ser válido mientras no se comparta: esa es su condición [...] Tendremos mientras dure esta barbarie irónica, que callarnos y cantar el panegírico de una sociedad que desea su consagración o callarnos y servir en la rueda mercantil de otra que ya se siente consagrada porque reparte refrigeradores. [...] ¿Quién se salva? ¿El que debe cantar las glorias del trabajo o el que debe cantar las glorias del producto? Es mejor callarse." (197-198).

"... y la ciudad, les digo, se está haciendo mole, ya no queda nada en pie, nada a la vista, los ricos viven escondidos en falsos palacios coloniales detrás de las bardas coronadas de vidrios rotos, los pobres viven escondidos en auténticos palacios coloniales dados a la ruina, detrás de los laberintos de los desiertos pavimentados, y ya no se ve gente: se ven autos rápidos y camiones repletos, todos están secuestrados dentro de una carrocería y los horarios están dispuestos para que nadie se encuentre, nadie se vea la cara, unos se olvidan de otros para no compararse y matarse, oh México, pobre metrópoli con pies de lodo, pobre aldea untada como queso de tuna a lo largo y ancho de un valle baldío, pobre palacio de

sal que espera la marea de azufre," (388-389).

Excepto por el sentido evidentemente irónico que tienen las reflexiones de la segunda cita, y que corresponden a la forma como Javier concibe su trabajo de escritor, en las tres (la primera y la tercera son digresiones del Narrador) predomina una finalidad crítica que hace de la novela un instrumento de análisis de situaciones concretas de la vida moderna. En este tipo de comentarios diseminados a lo largo de la novela reconocemos apenas un primer nivel de desarrollo narrativo emparentado con el propósito general de la metaficción de involucrar al lector en la construcción de la ficción; dentro de ésta se tematiza la crítica de la sociedad moderna. Incluso, como podemos apreciar en la segunda cita, el carácter degradado de esta sociedad es puesto en evidencia en la visión estéril y onanista que se forma Javier acerca de la creación artística. Visión que, por otra parte, no deja de traslucir algunas de las dudas más características en la concepción ideológica del autor en torno a los problemas hacia los que dirige su crítica.

Ahora bien, si Fuentes expone directamente en el nivel del contenido, de los temas que convierte en objeto de discusión a través del desarrollo de la narración, muchos de los puntos de vista que caracterizan de manera más amplia una visión

del mundo que podemos encontrar expresada extranovelísticamente en sus ensayos políticos y de interpretación artística,⁸ su compromiso con la autoconciencia narrativa resulta aún más evidente en el terreno de la crítica a los procedimientos narrativos con los que había venido operando su literatura hasta el momento de la escritura de *Cambio de piel*. En relación con esto último Fuentes efectúa un auténtico acto de fe consistente en exhibir y evidenciar, llevándolos hasta el agotamiento, algunas de sus más trilladas marcas narrativas, unas veces sometiéndolas a la parodización, alegorizándolas⁹ otras y, de manera constante, acotando el rumbo de la narración con un punto de vista que se encarga al Narrador o a alguno de los personajes.

Aunque no todo queda inmolado en este acto autoconsciente cuyo sentido crítico muchas veces aventaja al lector; también el resultado es que Fuentes se homenajea a sí mismo e incluso es capaz de rescatar lo mejor de su habilidad para elaborar ficciones convincentemente aleccionadoras y que se sostienen por sí mismas en virtud de la definida perspectiva estética sobre cuya base son edificadas: esto es lo que pretendimos hacer ver en el último apartado del anterior capítulo. Y en base a ello también es que podemos entender cabalmente el sentido de las palabras fervorosas de José Joaquín Blanco cuando concluye su evaluación crítica afirmando que Fuentes es uno de los escri-

tores que más estrepitosamente ha fracasado porque también ha sido uno de los pocos en México que más ha arriesgado. En efecto, si bien es cierto que con el riesgo asumido no ha logrado igualmente el encuentro de nuevas perspectivas y la búsqueda ha quedado las más de las veces limitada a una repetición de empeños literarios ya conocidos, también es necesario reconocer que en ese proceso se han producido las aportaciones más auténticas de Fuentes, aquellas, justamente, que después le han permitido escribir los relatos de *Agua quemada* o una novela como *la cabeza de la hidra* que adapta de forma eficaz a un tema de espionaje en México los mecanismos más peculiares del thriller.

Por su inclinación a la autorreflexión en *Cambio de piel* Fuentes fue en algún momento comparado con el Julio Cortázar de *Rayuela*.¹⁰ La comparación sólo resulta válida en la misma medida en que la novela de Fuentes guardaba algún parentesco con las novelas de Leñero y Pacheco publicadas en México también en 1967. Al respecto es necesario hacer notar que la particularidad del narcisismo narrativo de Fuentes ofrece la característica poco común (y casi de su exclusividad) de un escritor que, en México cuando menos y en el caso específico de *Cambio de piel*, se resuelve por la autoparodia como forma extrema de reconocer los límites que afectan a su percepción artística. Su narcisismo, de acuerdo a la clasificación que Linda Hutcheon ha hecho de esta

tendencia narrativa, se sitúa en el tipo "abierto", que se desarrolla dentro de la narración y en el que "la autoconciencia y la autorreflexión son evidentes, generalmente tematizados de forma explícita e incluso alegorizados dentro de la ficción."¹¹

La autoconciencia de los límites son explicitados a través de los comentarios de Javier sobre sus propias limitaciones como narrador:

"Totalidad, mi totalidad vencida por la fuerza de las parcelaciones. Imposible vencer esa realidad fragmentada creando su equivalente literario. ¿Para qué? Si la fragmentación real ya existe sin necesidad de literatura. En tonces, otra vez, sólo el afán totalizador y otra vez el fracaso de la ambición que quisiera fijar para siempre en el pasado, devorar en seguida al presente y cargarse con todas las inminencias del futuro." (197).

La "ambición totalizadora" que Fuentes comparte con Vargas Llosa, otro integrante conspicuo del boom, es presentada pretensiosamente en voz de Javier. Pero Fuentes no se limita nada más a señalar los problemas inherentes a los principios de representación en que se sustenta su realismo literario, también incluye en la novela los retos y aspiraciones a que el autor somete el arte de narrar y que, en última instancia, justifi

can las técnicas que éste adopta. Una y otra cosa son planteadas en la novela respectivamente por Javier y el Narrador. En el primer caso la novela inconclusa de Javier se constituye en el origen de *Cambio de piel*. Y a través de lo que expresa el Narrador a Elizabeth, en el segundo caso, se evidencia la fragmentación espacio-temporal que funciona como principio estructural de la novela:

"Una novela manifiesta lo que el mundo aún no descubre y quizá jamás descubra en sí mismo." (261).

"Tú cuéntame lo que quieras. Selecciona a tu gusto. No estamos haciendo una cronología." (163).

La autoconciencia narrativa de Fuentes nos muestra cómo la literatura es capaz de observarse a sí misma y comentar su propio acto de creación, cómo puede inclusive elaborar su propia crítica. Pero esta autoconciencia se despliega aún más afirmativamente en el acto de reconocer la fragilidad y tal vez la inutilidad de sus propósitos cuando se refiere al mundo que la contiene. Lo que se afirma en la novela con relación al sentido último de la ficción que nos entrega es similar al sentido último que adquiere la posibilidad de salvación que el autor concede a la relación de Javier y Elizabeth. El sentido último de esta historia viene a constituir una *mise en abyme* que refleja el propósito total de *Cambio de piel*:

"¿A qué viene esa puñalada trapera de escribir un libro para decir que la única realidad que importa es falsa y se nos va a morir si no la protegemos con más mentiras, más apariencias y locas aspiraciones: con la desmesura de un libro? La verdad nos amenaza por los cuatro costados. No es la mentira el peligro; es la verdad que espera adormecernos y contentarnos para volver a imponerse: es el principio [...]

La mentira literaria traiciona a la verdad para aplazar ese día del juicio en el que principio y fin serán uno solo. Y, sin embargo, presta homenaje a la fuerza originaria, inaceptable, mortal: la reconoce para limitarla. No reconocerla, no limitarla, significaría abrir las puertas a su pureza asesina, si no Mamá Grande, todos seríamos idénticos al excremento: ésa es la verdad." (407-408).

Como ha observado oportunamente Fernando Benítez a propósito de este fragmento:

" *Cambio de piel* es un microcosmos de mentiras. Fuentes ha querido destruirlo para abrir una puerta a la esperanza y es el primero en darse cuenta de la futilidad de su propósito. [...] Hay algo que impide el triunfo del mal y de la muerte. Es una mentira pero es también lo único

que nos impide convertirnos, antes de tiempo, en una carroña absoluta."¹²

Si la novela falla en su esfuerzo por abrir nuevas posibilidades expresivas al género en un momento en que se consideró, un tanto desproporcionadamente, que la literatura latinoamericana estaba renovándose de forma radical, por otra parte es capaz de imprimir en el lector el convencimiento de que la creación literaria no puede dejar de referirse críticamente a su tiempo, a pesar de las evidentes dificultades que enfrenta para expresarlo en plenitud.

N O T A S .

- 1 En este sentido son paradigmáticas las novelas *Farabeuf* (1965) y *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, aunque son de destacar también la novela precursora *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens y, particularmente, del mismo año de 1967, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *El garabato* de Vicente Leñero.
- 2 Sostiene Brushwood: "Definitivamente, la vertiente realista (en el sentido tradicional del término) predomina en esta novela, a pesar de la referencia a sucesos reconocibles dentro del reino de la vida cotidiana." *La novela mexicana (1967-1982)*, p. 37.
- 3 *Ibid.*, pp. 17-33.
- 4 Sara Sefchovich. *México: país de ideas, país de novelas*, p. 208.
- 5 José Joaquín Blanco. "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías", p. 251.
- 6 Ángel Rama. "Diez problemas para el novelista latinoamericano", p. 209.
- 7 Jean Franco. *La cultura moderna en América Latina*, p. 349.

- 8 Cfr. al respecto los artículos y conferencias reunidos por ejemplo en *La nueva novela hispanoamericana, Casa con dos puertas y Tiempo mexicano*.
- 9 V. Linda Hutcheon. "Thematizing Narrative Artifice: Parody. Allegory and the Mise En Abyme" en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, pp. 48-56.
- 10 Cfr. Malva E. Filer. "A Change of Skin and the Shaping of a Mexican Time", pp.127-128.
- 11 Linda Hutcheon, op. cit., p. 23.
- 12 Fernando Benitez. "Prólogo" en Carlos Fuentes, *Obras Completas*, p. 44.

H E M E R O B I B L I O G R A F I A

- Avellaneda, A.O. "Función de la complejidad en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes en Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Las Américas. Publishing Co. , 1971, pp. 443-454.
- Bajtín, M.M. *Problemas de la poética de Dostoievski* (traducción de Tatiana Bubnova), México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- "La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)" en *Problemas estéticos y literarios* (trad. de Alberto Caballero), La Habana, Arte y Cultura, 1986, pp. 513-554.
- Befumo Boschi, Liana y Calabrese Elisa. *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Bs. As., F. García Cambeiro, 1974.
- Benítez, Fernando "Prólogo" en Carlos Fuentes, *Obras Completas*, t. 1, México, Aguilar, 1974, pp. 9-68.

- Blanco Aguinaga, Carlos "Carlos Fuentes y la nueva novela hispanoamericana", *Cuadernos políticos*, México, 1974, núm. 2, pp. 93-103.
- Blanco, José Joaquín "Fuentes: de la pasión por los mitos al polyforum de las mitologías" en *La paja en el ojo*, México, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, 1980, pp. 243-278.
- "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", *Nexos*, México, agosto de 1982, núm. 56, pp. 23-39.
- Brushwood, John S. *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Grijalbo, 1985.
- México en su novela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Carballo, Emmanuel "Carlos Fuentes" en *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, SEP, 1986 (Col. Lecturas Mexicanas, núm. 48), pp. 534-576.
- Fernández, Teodosio "Carlos Fuentes o la conciencia del lenguaje" en *Carlos Fuentes. Premio "Mí-*

guel de Cervantes" 1987, Barcelona, Editorial Anthropos/ Ministerio de Cultura, 1988, pp. 103-124.

Filer, Malva E.

"A change of skin and the Shaping of a Mexican Time" en Robert Brody and Ch. Rossman (eds.), *Carlos Fuentes, a Critical View*, Austin, University of Texas Press, 1982, pp. 121-131.

Franco, Jean

La cultura moderna en América Latina, México, Grijalbo, 1985.

"Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas" en Angel Rama et al, *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981.

"La literatura, la crítica literaria y la teoría de la dependencia", *La cultura en México*, supl. cult. de *Siempre!*, México, 26 de noviembre de 1975, no. 720.

"Ideología dominante y literatura (El

caso de México postrevolucionario)", en J. Franco et al, *Cultura y dependencia*, Guadalajara, México, Departamento de Bellas Artes, 1976, pp. 7-34.

Fuentes, Carlos

Cambio de piel, 2^a ed., México, Joaquín Mortiz, 1967.

Los días enmascarados, México, Novaro, 1966.

La región más transparente, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Las buenas conciencias, Primera reimpre-
sión, México, Fondo de Cultura Econó-
mica, 1967.

La muerte de Artemio Cruz, México, F.C.E.,
1962.

Aura, México, ERA, 1962.

Cantar de ciegos, México, Joaquín Mortiz,
1964.

Zona sagrada, México, Joaquín Mortiz,
1967.

París: la revolución de mayo (reportaje),
México, ERA, 1968.

La nueva novela hispanoamericana (ensayo),
México, Joaquín Mortiz, 1969.

Casa con dos puertas (compilación de ensa-
yos), México, Joaquín Mortiz, 1971.

Tiempo mexicano (compilación de ensa-
yos), México, Joaquín Mortiz, 1971.

Terra nostra, México, Joaquín Mortiz,
1975.

La cabeza de la hidra, México, Joaquín
Mortiz, 1975.

Agua quemada, México, F.C.E., 1981.

"Carlos Fuentes habla de su vida y de
sus libros" en "La cultura en México",
supl. cult. de *Siempre!*, México, núm.
189, 29 de septiembre de 1965, pp.
II-VIII.

"La definición literaria, política y
mural de Carlos Fuentes" entrevista

- por Alberto Diazlastra, "La cultura en México", supl. cult. de *Siempre!*, México, 29 de marzo de 1967, no. 267.
- García Bacca,
Juan David "Introducción" en Aristóteles, *la poética*, versión de..., México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- García Cantú,
Gastón "A pluma" (Sobre el servicio de los escritos políticos de C.F. al PRI), *Plural*, México, núm. 57, junio de 1976.
- García Gutiérrez,
Georgina "Introducción" en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, edición de..., Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, pp. 11-127.
- Gyrko, Lanin A. "El yo y su imagen en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana*, núms. 76-77, julio-diciembre 1971, pp. 689-709.
- Harss, Luis "Carlos Fuentes o la nueva herejía" en *Los nuestros*, 4^a edición, Bs. As., Ed. Sudamericana, 1971, pp. 338-380.
- "Prólogo arbitrario con advertencias"

- en *Los nuestros*, pp. 9-50.
- Hutcheon, Linda *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Krauze, Enrique "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", *Vuelta*, México, núm. 139, junio de 1988, pp. 15-27.
- Leal, Luis "History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes" en Robert Brody and Ch. Rossman (eds.), *Carlos Fuentes, a Critical View*, Austin, University of Texas Press, 1982, pp. 3-17.
- Mc Murray, G.R. "Cambio de piel. Una novela existencialista de protesta" en Helmy F. Giacomán, *Homenaje a Carlos Fuentes*, Giacomán F.H. ed, 1971, pp. 455-463.
- Monsiváis, Carlos "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, Vol. IV, México, El Colegio de México, 1977.
- "Notas en torno a la cultura mexicana

- en la década de los setentas" en J. Franco et al, *Cultura y dependencia*, Guadalajara, México, Departamento de Bellas Artes, 1976, pp. 199-227.
- Ocampo, Aurora M. *Diccionario de escritores mexicanos*, México y Prado Velázquez, UNAM, 1967, pp. 120-123.
- Ernesto
- Ortega, Julio "Carlos Fuentes: *Cambio de piel*" en Helmy G. Giacomani (ed), *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York, Las Américas Publishing Co., 1971, pp. 107-124.
- Paz, Octavio "La máscara y la transparencia", "La cultura en México" en *Siempre!*, México, núm. 726, 24 de mayo de 1967, pp. IV y V.
- "Viento entero" en Octavio Paz et al, *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1966, pp. 269-275.
- Perus, Françoise *María de Jorge Isaacs o la negación del espacio novelesco*, México, Instituto de Investigaciones Sociales (Mimeo), s/f.

- Poniatowska, Elena "Prólogo" en Carlos Fuentes, *Cambio piel*, México, Promexa, 1979, pp. VII-XXX.
- "Carlos Fuentes. ¿Si tuviera cuatro vidas, cuatro vidas serían para tí!" en *¡Ay vida, no me mereces!*, México, Joaquín Mortiz, 1987, pp. 3-41.
- Rama, Angel "El 'boom' en perspectiva" en *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Marcha Editores, 1981, pp. 51-110.
- "Diez problemas para el novelista latinoamericano" en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Editorial Estela, 1971, pp. 195-259.
- Reeve, Richard M. "La narrativa y teatro de Carlos Fuentes: Una bibliografía selecta" en Carlos Fuentes, *Obras Completas*, vol. 1, México, Ed. Aguilar, 1974, pp. 77-115.
- Roa Bastos, Augusto "Imagen y perspectivas de la narrativa hispanoamericana actual" en

- Aurora Ocampo (ed.), *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1984, pp. 39-57.
- Rodríguez Monegal, Emir "Los nuevos novelistas" en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, UNAM, 1984, pp.25-37
- El arte de narrar*, Diálogos, Caracas, Monte Avila Editores, 1968.
- Rojas, Mario "El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas", *Semiosis*. Cuadernos del Seminario de Semiótica Literaria del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México, enero-diciembre, 1985, núms. 14-15, pp. 86-109.
- Sefchovich, Sara *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Editorial Grijalbo, 1987.
- Sontag, Susan *Contra la interpretación* (traducción de Javier González-Pueyo), Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969.

Vargas Llosa,
Mario

"Novela primitiva y novela de creación en América Latina", *Revista de la Universidad de México*, México, XXIII: junio de 1969, núms. 10.

Vidal, Hernán

"Narrativa del boom.", *Arte Sociedad Ideología*, México, agosto-septiembre, 1977, núm. 2, pp. 10-26.

Villoro, Juan

"Indocumentados: la narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte", *Topodrilo*, México, no. 1, primavera 1987, pp. 46-49.