

EVA LUKAVSKÁ

EL NARRADOR EN SEGUNDA PERSONA EN CAMBIO DE PIEL DE CARLOS FUENTES

Lo europeo encontrado por los críticos en las novelas de Fuentes, y sobre todo en *Cambio de piel*¹ que es la cuarta novela del autor mexicano, es debido probablemente al origen del escritor: léase lo que el propio C. Fuentes ha dicho sobre eso: «Tengo el mismo derecho de tratar esos temas que Graham Greene o D. H. Lawrence se adjudicaron para tratar temas mexicanos. Añado que sólo en apariencia he tratado esos temas realísticamente; más bien están bañados por cierta nostalgia cinematográfica, e incluso deformados por ella. Además, hay en todo eso una oscura evocación mía: una parte de mi familia huyó de Alemania a Veracruz durante la segunda mitad del siglo XIX. Mi bisabuelo era un socialista lassaliano de Hesse-Darmstadt inconforme con el régimen de Bismarck. Se llamaba Philip Boettiger y se instaló a plantar café en Catemaco que es un hermoso lago suizo en plena selva tropical.»²

Cambio de piel fue premiado en 1967 con el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix-Barral. Aunque este hecho pone de manifiesto las cualidades de la obra, la censura española se expresó en tales términos contra ésta que hizo imposible su publicación en la península. La negativa de la censura española se basa en un largo informe algunas de cuyas líneas nos permitimos citar aquí: «La narración quiere ser una síntesis simbólica de la superación del mal, del vencimiento de las contradicciones sociales, las apetencias sexuales y los problemas religiosos; pero plan tan vasto se frustra en una serie de planos intencionalmente inconexos, lascivos y tendenciosos. (...) Así, la novela — que tiene grandeza épica al iniciarse con la llegada de Cortés a México — concluye despeñándose en un abismo de fantasías más o menos delirantes, flashes back, y símbolos oscuros de magia negra, vudú, resumido todo ello en algo peor que una misa negra: en una parodia burda del nacimiento de Cristo. (...) Al erotismo feroz se une con frecuencia un propósito antirreligioso. Carlos Fuentes no ahorra al lector ninguna aberración sexual. Las blasfemias y herejías abundan implicando en ellas alusiones sexuales y políticas. Ni Jesu-

¹ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*. México, Joaquín Mortiz 1967. De aquí en adelante vamos a referirnos a esta edición.

² «*Cambio de piel* en Italia», Mundo Nuevo, N. 21, París, 1968, p. 90—91.

cristo ni la Santísima Virgen se salvan del furor puterino de Carlos Fuentes.»³

Otros críticos, considerando la novela, fueron más indulgentes que sus compañeros españoles. Julio Ortega, por ejemplo, califica *Cambio de piel*, la mayor novela de Fuentes después de *Terra nostra* (1977), de un vasto «collage» y «happening» y continúa: «Entre las novelas más importantes de la narrativa latinoamericana, *Cambio de piel* se distingue nítidamente porque todas las posibilidades de inventar un mundo a partir del collage en el espacio de happening, han sido tensamente unificadas al ser convertidas en narración, en novela: el ensayo, la mentira, la experiencia, las técnicas aparecen en esta novela dinamizados en una sola secuencia narrativa, en el lenguaje, que funde todos los niveles para convertirlos en ficción. Esta intensa y desamorada novela reúne, en mayor grado que otra cualquiera, las preocupaciones más hondas de la nueva narrativa latinoamericana.»⁴

Aun con más exaltación habla sobre *Cambio de piel* José-Miguel Ullán: «*Cambio de piel*, (...) pudiera ser la culminación explosiva de esta heterogeneidad lúcida, la plasmación luminosa de un presente que rechaza el enfoque unilateral -aun a riesgo de un sano desconcierto histórico-social, en modo alguno producto del antojo. Esta ausencia de esquematismo digerible levanta polvaredas multicolores: Carlos Fuentes es un peligroso agitador.»⁵

Según Claude Fell, *Cambio de piel* es «una especie de edificio mitológico (...) donde el lector, sobre diversos planos, puede reconocer o recrear grandes temas, sin tener jamás la sensación de agotarlos todos.»⁶ Para Carlos Fuentes, según dice Fell, la cultura latinoamericana conoció tres niveles sucesivos: la utopía, la visión idílica del continente, la epopeya, y hoy día, el mito «cuya intemporalidad permite reactualizar el pasado, disolverlo en un presente sin fronteras»⁷

Sin embargo, algunos historiadores de la literatura hispanoamericana expresan más escepticismo acerca de esta novela diciendo que «tiene una estructura de impotencia» y que «sus mejores fragmentos son los que describen malestares físicos, ciudades que se desmoronan, cuerpos que envejecen.»⁸

La dificultad de las novelas de Carlos Fuentes, la crítica nos la ha señalado. La lectura de *Cambio de piel* exige una dosis considerable de paciencia e imaginación y aún corremos en cada página el riesgo de perdersnos y no entender la intención del autor. «Collage», «happening», «edificio mitológico», ausencia de esquematismo», «culminación explosiva», «plasmación luminosa», «examen microscópico», tales son las expresiones de la crítica al evaluar la novela que, sin duda alguna, ofrece innumerables interpretaciones. Nuestro trabajo no pretende añadir otra a la lista de las ya catalogadas, sino estudiar la estructura de la obra y concentrar la mayor atención sobre el problema del narrador y la

³ «Fuentes y la censura española», *Mundo Nuevo*, N. 17, París, 1967, pp. 90-91.

⁴ Julio Ortega, «Carlos Fuentes: *Cambio de piel*» en *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York, Las Américas 1971, p. 109.

⁵ José-Miguel Ullán, «Carlos Fuentes: Salto mortal hacia mañana». *Op. cit.*, p. 330.

⁶ Claude Fell, «Mito y realidad en las novelas de Carlos Fuentes». *La Cultura en México*, N. 394, agosto de 1969, p. VI.

⁷ *Ibid.*, p. VI.

⁸ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel 1975, p. 402.

relación de éste con los demás personajes. Ensayaremos identificar al narrador ya que plantea el problema cardinal de la novela: el uso de la segunda persona del singular como nueva técnica narrativa. Tal vez la solución de este problema nos ayude a aprehender mejor la significación de la novela de Fuentes.

* * *

Al meditar acerca de la manera adecuada de abordaje, se nos impuso como el procedimiento más apropiado para describir el esquema narrativo en estado bruto de *Cambio de piel* el conjunto «intriga — historia — acción» de E. M. Forster⁹ modificándolo en «intriga — historia — narración». El esquema narrativo en bruto constituye lo que Forster denomina una intriga en la que existen multiplicidad de episodios e incidentes en cuanto unidades narrativas de dimensiones variables. La historia supone personajes y, por lo tanto, sus sentimientos, opiniones, juicios y destinos. Al hablar de la intriga se pone menos énfasis en los personajes que en el encadenamiento de los episodios, en el ensamblaje a veces casi matemático de una estructura narrativa. Visto que el uso del tiempo en *Cambio de piel* divide lo que llama la teoría estructuralista sea «historia» (Todorov), sea «récit raconté» por oposición al «récit racontant» (Bremond), sea «diégesis» por oposición al «discurso» (Genette), en dos capas sensiblemente distintas, hemos tratado de extraer del texto primero la intriga (lo que no es posible hacer en primera lectura ya que esa es intencionalmente distorsionada) y después la historia.

La acción, según Forster, es un principio de unidad general que debe asegurar la progresión y el movimiento de la narración y darle una orientación. Gracias a la acción la narración es coherente. Así concebida, la acción está superpuesta a la intriga que se basa en la noción fundamental de movimiento. Visto que deseamos solucionar el problema del narrador, no nos interesa tanto la progresión y el cambio de la narración, sino la narración como tal, como acto de enunciación y, sobre todo, la doble relación que establece, por un lado, entre el autor y el virtual lector y, por el otro, entre un narrador y un narratario.

En cuanto a la intriga se trata de lo siguiente: Elizabeth Jonas de Ortega (judía norteamericana, de 43 años de edad), Javier Ortega, su esposo (escritor mexicano, empleado de la O. N. U. y profesor en la universidad, de 48 años de edad), Franz Jellinek (arquitecto de nacionalidad checoslovaca emigrado, vendedor de una distribuidora de automóviles, de más de 40 años de edad) e Isabel (una joven mexicana de 23 años de edad, alumna de Javier Ortega en la universidad — su apellido no está mencionado en la novela) viajan un domingo de Semana Santa, el 11 de abril de 1965, en el Volkswagen de Franz Jellinek desde la ciudad de México, siguiendo la trayectoria Cuernavaca, Xochicalco, Cuautla, Cholula hacia Veracruz. Llegando a Cholula un poco después del mediodía, el coche se les descompone y por lo mismo ellos tienen que pasar la noche en aquel pueblo.

Al llegar a Cholula visitan el mercado donde Isabel quiere comprar un rebozo. Elizabeth ofrece a su compañera el suyo negro, pues considera el gasto inútil. Después pasan a lo largo del manicomio y siguen hacia la pirámide.

⁹ Edward M. Forster, *Aspectos de la novela*. México, Universidad Veracruzana 1961.

Isabel quiere entrar, pero los demás se niegan por estar demasiado cansados. Regresan al coche y Franz, que sube el primero, encuentra la caja de velocidades rota: en su ausencia alguien arrancó los cables de contacto. Mientras que Franz anda buscando a alguien que componga el coche, Elizabeth, Isabel y Javier se alojan en un hotel de segunda clase: Elizabeth comparte un cuarto con su marido, Franz e Isabel tienen cuartos individuales.

Primero Elizabeth se va al cuarto de Franz y hace el amor con él. Mientras Javier entra al cuarto de Isabel. Al regresar encuentra a su mujer dormida. Ésta se despierta y propone jugar el dominó. Después de tomar una botella de tequila los dos empiezan a pelear.

Entretanto Franz encerrado en el cuarto de Isabel cuenta a la joven su pasado. Al terminar, a medianoche, Isabel se viste y va a invitar a los Ortega para ir juntos a la pirámide. Después de una pelea entre Franz y Javier dentro de la pirámide se produce un derrumbe: Franz y Elizabeth se quedan atrapados en un lado sin salida. Javier e Isabel regresan rápido al hotel donde Javier mata a su alumna con el mismo rebozo que Elizabeth le regaló la noche anterior. Franz muere dentro de la pirámide.

Esto es lo que hemos propuesto llamar la intriga, simple sucesión de acciones entre las cuales el narrador establece relaciones lógicas. Con premeditación omitimos en el resumen al narrador, aunque participa de una manera importante en el desarrollo de la intriga: él persigue a los cuatro viajando por la supercarretera de Puebla en un coche de lujo, se detiene también en Cholula y en la plaza del pueblo se encuentra con ellos. Mientras que éstos dan un paseo por el pueblo, él rompe la caja de velocidades.

Profundizando en el pasado de los personajes, gracias al narrador, podemos esbozar lo que representa en la novela la historia. Es decir la complejidad de lo humano que está escondida en cada uno de los personajes. En el segundo capítulo de la novela llamado «En cuerpo y alma», pp. 23—364, dividido en 68 partes (el primer capítulo se llama «Una fiesta imposible», pp. 9—21, el tercero «Visite nuestros subterráneos», pp. 365—442), ordenadas sin principio evidente, el narrador nos presenta a los cuatro con sus problemas, traumas y deseos. Durante el viaje y en mayor parte en los cuartos del hotel deja hablar a los personajes de sus propias vidas.

El problema cardinal de Elizabeth, hija de unos inmigrantes judíos rusos, constituye su instinto materno frustrado y el aislamiento de su país y de su familia. Elizabeth se queja de haber abandonado todo por Javier, de sentirse vacía, rota, aislada. Javier se defiende diciendo que la sacó de una casa triste, con una madre loca, un padre extraño, un hermano asesinado por una pandilla de pistoleros negros, la llevó al mundo y le dio su amor a cambio de todo. Elizabeth (a quien el narrador llama «dragona», «Ligeia», «Lizzie», «Beteles», «Lisbeth»), está constantemente proyectada (como ambos personajes masculinos) en su pasado que son los años treinta: las películas vistas en su juventud, los recuerdos de los primeros tiempos de su matrimonio, de la luna de miel idílica con Javier en Grecia, sus traslados en común a Buenos Aires y a la Ciudad de México le sirven para escapar de la realidad, del presente: «Este esfuerzo por recordar es en realidad un esfuerzo por olvidar, dragona.»¹⁰

Javier está fijado en la relación con su madre obsesiva y de algún modo

¹⁰ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, p. 187.

castradora, sus recuerdos tratan de su juventud durante los años veinte y treinta en la capital de México, de la casa familiar de la Calzada del Niño Perdido, de las peleas entre sus padres que vanamente intentaban mantener una apariencia de vida normal, de la publicación de su primer libro *El sueño* y su partida para Nueva York donde conoció a su mujer. Él también es un fracasado: su carrera de escritor a la que sacrificó la vida de su hijo termina en una oficina de la O. N. U. y en los salones de la universidad. Su novela no terminada *La caja de Pandora* es para él un aborto. Durante la pelea reprocha a Elizabeth de haber acabado con él, de haberlo agotado, destruido su vida y traicionado con Franz.

Su relación posterior con Isabel (el nombre tiene el mismo origen que Elizabeth) no es sino la búsqueda de su propia mujer, a través de la otra. Isabel (llamada por el narrador «movillera») es hija rebelde de una familia mexicana adinerada, es un personaje sin pasado que apenas está a punto de empezar a vivir. Javier la mata como se mata al sueño demasiado bello y tentador. «... tú nunca has amado a las mujeres. Has amado a la Mujer. Con mayúscula. Fantasma. Sólo así te sentías libre. Sin cadenas. Una mujer de carne y hueso es una condena, verdad? Llámese Ligeia. O Isabel.»¹¹

La idea del fracaso une a Franz con ambos personajes analizados. Su culpa consiste en haber participado en la guerra al lado de los nazis y abandonado a Hanna Werner, una judía praguense, su primer amor estudiantil. Su fracaso sentimental está acompañado por el de sus planes juveniles: «Quiero construir casas como un oso encuentra su cueva y un águila hace su nido, casas tan naturales como las de un animal, casas como placentas, tibias, húmedas, sin aristas...»¹² En vez de realizar sus proyectos audaces Franz construye los campos de concentración, las cámaras de gas donde muere Hanna Werner al mismo tiempo que su sueño. Franz busca a Elizabeth y a Isabel porque necesita confesar su historia. Su historia de amor se termina también con la muerte de la mujer querida igual que la de Javier. Su culpa la paga con su vida: Jakob Werner, hijo de su novia, nacido en el campo de concentración poco antes de la muerte de su madre, mata a Franz dentro de la pirámide con una navaja.

Hemos esbozado, de una manera poco minuciosa, lo que denominamos la historia poniendo énfasis sobre el aspecto humano de los personajes: éste se revela en general a través de largos pasajes retrospectivos, monólogos interiores, discursos indirectos libres y por parte de diálogos de los personajes. Antes de enfocar al narrador vamos a mencionar el elemento tiempo y espacio dentro de la novela para dar una imagen un poco compleja de la estructura narrativa.

La intriga tiene lugar en un plazo de menos de veinticuatro horas: encontramos a las dos parejas en la mañana del domingo 11 de abril de 1965 y el desenlace se produce a medianoche. La historia que abarca escenas retrospectivas, monólogos y vastas descripciones remonta a los años veinte, treinta y sesenta (invadidos por los objetos de consumo) en el caso de Javier, a los treinta (atiborrados por la mitología del cine) en cuanto a Elizabeth y a los treinta y cuarenta (marcados por el ascenso del fascismo) en lo que toca a Franz.

En el uso del espacio podemos observar un desdoblamiento: la intriga se

¹¹ *Ibid.*, p. 335.

¹² *Ibid.*, p. 168.

desarrolla en el coche en la trayectoria México, Cuernavaca, Xochicalco, Cuautla, Cholula donde se concluye por un lado en el hotel, por el otro en la pirámide. La historia está ubicada en varios lugares lejanos: Grecia, Argentina, Estados Unidos, México en el caso de Elizabeth, Grecia, Londres, Estados Unidos, Argentina, México en lo que se refiere a Javier, Praga, Alemania, México en lo que toca a Franz. El tiempo y el espacio son dobles asimismo que los personajes son dobles: Isabel está implicada en Elizabeth, Franz es el doble de Javier cuyo fracaso es doble también: su aventura frustrada por escribir y su aventura frustrada por amar, persigue el doble del amor en Isabel, el doble de la realidad en una novela. El principio de dualidad está llevado a cabo en el crimen doble: el asesinato de Isabel y el de Franz.

* * *

La historia, común a nuestro juicio, está distorsionada a nivel discursivo por medio del narrador. Siendo el sujeto de la narración (enunciación) organiza el universo de la novela según sus propias intenciones. Es él quien nos muestra las acciones de los personajes, él escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de los personajes o hacernos una descripción. Actualmente ya es conocido que el narrador es una abstracción hecha a partir del texto, que es una de las funciones del autor (se nos ocurre recordar la famosa frase de Roland Barthes: «Quien habla no es quien escribe y quien escribe no es quien existe.»).¹³

Hasta la fecha se han establecido seis tipos del narrador de acuerdo a: 1° la relación con los personajes, es decir según la participación de aquél en la acción (se trata del narrador «extradieгético» o «homodieгético»; 2° el punto de vista que adopta al contar (el narrador puede ser «omnisciente», «equisciente» y «deficiente»). De los manuales teóricos que hemos consultado¹⁴ pocos se preocupan por el tipo del narrador que nos intriga, es decir el narrador en segunda persona. Aparentemente tiene su origen tanto en inglés como en español y en general tiene como objetivo hacer participar al lector en la acción. Según Michel Butor, la segunda persona aparece cada vez que deseamos describir un verdadero progreso de la consciencia, o sea dicho de otro modo, cada vez que un personaje no pueda contar su propia historia y que haya que sacarle su secreto. Sin embargo, no pretendemos trazar aquí el desarrollo del narrador en segunda persona, sino hacer cara a ese problema planteado por *Cambio de piel*.

Para Carlos Fuentes ya es un procedimiento casi tradicional: utilizado por él por primera vez en 1962 en *Aura* y en *La muerte de Artemio Cruz*, logra su máximo desarrollo en 1967 en *Cambio de piel*. ¿Dónde ubicar al narrador de esta novela? Hablar sobre él exclusivamente como el narrador en segunda persona nos parece erróneo puesto que utiliza tanto la primera como la tercera persona a lo largo de la narración (ésta, por su extensión, no se hubiera sostenido sólo con el uso de la segunda persona):

¹³ Roland Barthes, «Introducción al análisis estructural de los relatos». Comunicación, N. 8, Buenos Aires, 1970, p. 34.

¹⁴ C. Booth, *La retórica de la ficción*. Chicago, 1969; Thomas Uzzell, *La técnica de la novela*. Nueva York, 1964; Michel Butor, *Répertoire II*. Paris, Les Editions de Minuit 1964, son los libros que mencionan todas las posibilidades gramaticales del punto de vista, incluso «tú» como una posibilidad adicional de la narración.

1. «Esta mañana, en la carretera, yo también venía hojeando el periódico y marqué la fecha con lápiz rojo.»¹⁵

2. «Y cuando bajó la mirada para ver el pavimento se dijo que la mañana iba ser caliente. Acaba de dejar, atrás, la puerta de cristales giratorios de la oficina y ahora pasa frente a este puesto y se detiene y mira primero esas frutas.»¹⁶

3. «Tú agárrate a los treinta, mi dragona, que fueron tu juventud, y miéntete diciendo que ahí está la semilla de todo con John Garfield, el primer héroe existencial: puro brindsight, puro beneficio de la perspectiva, cuatacha, porque lo que entonces te conmovió fue Paul Muni picando piedra en Soy un fugitivo, di que no?»¹⁷

Los dos primeros ejemplos los podemos ubicar sin mucha dificultad: el primero representa al narrador homodiegético equiscente, el segundo al extradiegético omnisciente. El tercero, tal como se nos presenta, está dentro de la historia y sabe lo mismo que sabe el personaje. Nos atrevemos a decir que el narrador está más que dentro de la historia, dentro del personaje. El «tú» que el narrador dirige al personaje no implica el diálogo entre el narrador y el personaje, sino un soliloquio de éste, un autoanálisis, autoexamen de la propia conciencia. La identificación del narrador con el personaje logra por medio de la segunda persona su paroxismo. Lo que muy a menudo ocurre al confundirse en el estilo indirecto libre la voz del narrador debilitándose con la del personaje, se realiza aquí con el «tú» que no es sino el otro «yo» del que está hablando. «El verdadero narrador en segunda persona emplea el «tú» al hablar de sí mismo...»¹⁸ El narrador maneja la misma suma de información con respecto a la que tiene el personaje (Elizabeth en nuestro caso). El narrador coincide con su personaje, adopta su óptica, sacrifica su conocimiento omnisciente. Renuncia a saber más de lo que sabe el personaje.

Mientras en el estilo indirecto libre hay un predominio del narrador como emisor del enunciado, en el caso de la segunda persona no tenemos la seguridad acerca de la identidad del dueño del discurso. Nos permitimos citar otro ejemplo más para ilustrar nuestras dudas: «En el espejo encontraste tu propio rostro, tus ojos grises, tu nariz aguileña, tu boca grande, antes de sacar el pañuelo, limpiar los anteojos, guardarlos nuevamente en la bolsa del saco y arrojarte en el chal negro que cubrió tu espalda desnuda. Cerraste los ojos. (...) Sabes, dragona, que hay actos que conducen a una magnífica ausencia de conclusiones: la nada es el valor de ciertos momentos de la vida. Y tú le dices a Javier — que quizás no está allí — que durante muchos meses, después del incidente de la carta, tú y él vivieron esa vida suspendida que consistía, sobre todo, en desear, esperar, pero cada cual por su lado. Tú quisieras recordarlo claramente, porque ése fue el puente de tiempo que los condujo — seguro, con todas las graduaciones, momentos muertos y tiempos largos que quieras — a lo que hoy viven y a lo que hoy son.»¹⁹

Regresando a su cuarto Elizabeth se para delante del espejo para examinarse. El narrador pasa primero con su mirada por el rostro del personaje para

¹⁵ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷ *Ibid.*, p. 285.

¹⁸ Richard M. Reeve, «Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio», in *Homenaje a Carlos Fuentes*, p. 79.

¹⁹ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, p. 199.

después descender a su conciencia. Pero no es el narrador quien habla, sino el espejo que devuelve al personaje su propio reflejo y es el personaje que después de escrutar su aspecto físico, se pone a inspeccionar su conciencia buscando su identidad. «A veces el espejo le ofrece a la mujer una prueba de su existencia física, calmando así su angustioso temor a la muerte, pero con mayor frecuencia le recuerda el pasado. (...) Finalmente, en otras ocasiones el espejo inspira preguntas relativas a la verdadera identidad de los seres humanos, la elusiva realidad de nuestro mundo, y sugiere temas tales como la existencia ficticia, la reencarnación, una realidad sobrenatural...»²⁰

Este tipo de discurso comparte con el monólogo interior el descenso en la conciencia. A diferencia del monólogo interior, en este tipo de discurso se trata de analizar y de ordenar los hechos de la conciencia. Lo espontáneo, irracional, caótico, lo que predomina en el monólogo interior, se ve confrontado aquí con el «tú». Es el diálogo consigo mismo, o más bien es un soliloquio dramatizado: la tensión se produce al dividir el sujeto hablante en el emisor y el receptor del enunciado. «El espejo y la cópula-lo sabemos por la frase de un personaje de Borges- son abominables, porque multiplican los individuos hasta lo infinito.»²¹

Según lo que hemos dicho, el discurso del narrador en segunda persona nos parece ser un estado intermediario entre el discurso indirecto libre (en el cual se confunde el punto de vista del narrador con el del personaje) y entre el monólogo interior (caracterizado sobre todo por el descenso en la conciencia del personaje). Por lo mismo el narrador en segunda persona resulta ser nada más una función del narrador como tal, una posibilidad narrativa para dar cuenta de la complejidad de las relaciones entre diversas instancias del universo ficticio.

Ahora bien: nos encontramos en la novela no sólo con el narrador como tal, sino también con el Narrador con mayúscula: ésta le atribuye al narrador otro estatuto que el de la mera instancia del discurso, superior a los personajes. La mayúscula particulariza al narrador, hace de lo general lo singular, lo destrona de su posición sobrepuesta. Y no es sólo la mayúscula que disminuye el poder de nuestro narrador, sino también el epígrafe que hace del sujeto de la enunciación el objeto del enunciado: 1. «El Narrador termina de narrar una noche de Septiembre de La Coupole y decide emplear el apollado recurso del epígrafe...»²²; 2. «Ausente de ambos. No estuve allí: cita de una carta dirigida por el Narrador a su Abuelo tedesco, muerto en 1880, socialista lassaliano expulsado del Reich por el Canciller de Hierro.»²³; 3. «La misma noche de Septiembre, el Narrador es conducido fatalmente a el Lugar.»²⁴

Aquí consideramos útil e imprescindible recurrir al final del libro para poder empezar del principio. «Estamos sentados, esta noche final que es la del principio...»²⁵ El Narrador (que no es el narrador) cierra lo que nos proponemos llamar la «narración».²⁶ Después del derrumbe que separó a Elizabeth y Franz

²⁰ George McMurray, *Hispania*, septiembre de 1967, p. 598. Citado por Manuel Durán, *Tríptico mexicano*. México, Sep Setentas 1973, p. 160.

²¹ *Ibid.*, p. 160.

²² Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 23. (Compárese la cita 2 de la página 1.)

²⁴ *Ibid.*, p. 364.

²⁵ *Ibid.*, p. 434.

²⁶ Compárese la cita 9 de la página 3.

de Javier e Isabel, el Narrador trae a los seis jóvenes (los conocemos ya del primer capítulo en que llegan a Cholula al mismo tiempo que los cuatro personajes en un viejo Lincoln) al centro de la pirámide: cogen a Franz para hacerle juicio y se van juntos con el Narrador a la casa de éste. Bailando a la luz de las velas, reparten los papeles para procesar a Franz: el Hermano Tomás es la defensa, el Güero Barbudo es Franz, la Pálida se encarga de desempeñar el papel de Elizabeth, la Morgana el del juez, el Rosa Correosa actúa como Javier y Jakob Werner representa al fiscal.

En el ambiente siniestro de la casa abandonada, sin luz y bajo la influencia del alcohol, se desarrolla el juicio de Franz. Lo acusan de haber participado en la guerra al lado de los nazis, de haber abandonado a Hanna Werner y no haber tratado de salvarla del campo de concentración. Los seis con Franz, guiados por el Narrador, salen de la casa de éste y continúan el proceso primero en una miscelánea de la esquina donde compran cigarros y refrescos, luego en el Periférico y al final en un burdel, una casa vieja de fin de siglo, de la Calzada del Niño Perdido. Allí fornican todos juntos en una vieja cama matrimonial. Y sobre la misma cama imitan el parto de la Pálida-Elizabeth: de la vagina de ésta sacan a un muñeco, su niño perdido.

Al salir del burdel (hay un paralelismo evidente entre éste y la casa de los padres de Javier y entre la Capitana, dueña del burdel, y la madre del personaje), todos regresan a la casa del Narrador. Éste abre un viejo baúl (aquí se nos ofrece la comparación con la *Caja de Pandora*) y muestra a los seis jóvenes su contenido: los objetos que recuerdan el pasado de los personajes (Elizabeth, Franz y Javier).

Finalmente se termina el juicio de Franz con la sentencia de Jakob Werner: «Yo, Jakob Werner, nacido en el año cero, condeno a Franz Jellinek, nacido hace dos mil años.»²⁷ El Narrador trata de defender a Franz contra los jóvenes, mas ellos no le hacen caso y avanzan hacia la puerta: Jakob mata a Franz con una navaja.

A nuestro modo de ver no es necesario subrayar el carácter onírico, irreal de esta parte (se trata del tercer capítulo «Visite nuestros subterráneos», pp. 365—442). Al proseguir nuestra búsqueda de la identidad del Narrador, de su relación con el narrador y otros personajes, adoptamos dos hipótesis de trabajo: 1. esta parte son las elucubraciones de un enfermo mental, de un loco que recordando su pasado lo transforma en una pesadilla;²⁸ 2. el loco, muy culto y con muchas lecturas, es Javier quien, después de matar a Isabel (Franz, a nuestro juicio, murió a raíz del derrumbe en la pirámide), se pone enfermo, ya antes estaba psíquicamente bastante perturbado. Esta hipótesis la consideramos justificada por los pasajes siguientes: 1. «... primero me preguntaron y les dije en dos patadas, escribo un poco, a veces salgo a manejar un taxi para desorientarme, para recuperar contactos.» (p. 378); 2. «Yo, como buen intelectual -jaja- latinoamericano, sólo sé hacer afirmaciones grandilocuentes!!!» (p. 379); 3. «Escribí un librito. Dejé a mi madre. Encontré a una mujer. Fuimos a Grecia. Creo que eso es cierto. Pero el mundo no cambió para nada. Se negó.

²⁷ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, p. 431.

²⁸ Al terminar el libro pone su firma Freddy Lambert. Los críticos nos señalan la relación entre el apelativo Freddy y el de F. Nietzsche, y entre el apellido Lambert y el del personaje de Balzac.

No quiso hacerme caso.» (p. 395); 4. «¿Querías que fuera como Raúl,²⁹ que muriera después de vivir todos los domingos envuelto en la página de espectáculos, en las hojas de contabilidad, en los forros del misal y en los carteles taurinos: querías para mí esa mortaja de la cual huí, huí, huí contigo, sí por eso hemos vivido juntos?» (pp. 401—402); 5. «Los Monjes me entienden, seguro que me entienden...» (p. 408); 6. «...soy Javier, Elizabeth, Franz...» (p. 415).

Todos los ejemplos citados aquí están extraídos del tercer capítulo y en todos el que habla es el Narrador. En los ejemplos 1, 2, 3, la semejanza con la condición de Javier nos parece significativa. En el 4, el Narrador comparándose con el padre de Javier nos sugiere la misma idea: la de la identidad de aquél con éste. Ad 5: nadie entiendo al loco, sólo sus propios fantasmas. En el ejemplo 6 la identificación es explícita.

Nuestra primera hipótesis se ve corroborada por el pasaje siguiente: «Estos lugares siempre quedan fuera de los poblados; de lo contrario, no tendrían sentido. No sé de qué mañas te valiste para que te dejaran entrar. No quiero imaginarlas. No me atrevo. (...) Claro, te obligaron a permanecer afuera del otro lado de la puerta. Bastante riesgo corrías ya. Tu voz me llegaba muy débil, de arranque, pero luego las cuatro paredes la amplificaban...»³⁰

Elizabeth visita a su marido enfermo encerrado en el manicomio.³¹ Éste engañándose a sí mismo (para escapar a su pasado) nos engaña a nosotros una vez más: «Todo eso me lo contaste una tarde, cuando te dieron permiso para visitarme. (...) Te agradezco que hayas venido a verme. Vas a contarme que tú y él salieron de la pirámide, arrastrando el cadáver. Al salir, lo primero que vieron fue ese Lincoln estacionado allí. Dejaron el cuerpo arrumbado junto a los rieles y aprovecharon esta noche triste de Cholula, tan silenciosa como el polvo, tan oscura al pie de las pirámides, la basílica y el manicomio, para disponer de ese cadáver»³²

Todo lo que consideramos hasta ahora como la narración del Narrador se ve, por medio del empleo de la segunda persona, atribuido a Elizabeth. Ésta, de repente, se transforma del objeto de la enunciación en el sujeto de ésta: así el narrador, por última vez y en grado máximo, trata de distanciarse de lo que ha sucedido. Primero el ha hecho sistemáticamente a lo largo de la novela tratando a Javier de «él»: nunca se ha acercado a este personaje, considerándolo, sentenciándolo del pedestal del narrador omnisciente en tercera persona. Rechazando así a este personaje, y en realidad rechazándose a sí mismo, desea identificarse con el de Elizabeth acercándose a ella por medio de la segunda persona, por medio del «tú» que debe ser «yo»: en ella se busca a sí mismo, en ella busca la verdad y la justificación de su propio ser: «Dímelo tú, por favor; eso te estoy preguntando hoy con palabras y mudo desde que te conocí y sentí que tú poseías eso que a mí me faltaba, la voluntad para salir de mi casa al mundo ... a recuperar en el mundo la energía robada por mi padre y mi madre ... por eso me enamoré de tí.»³³

²⁹ El nombre del padre de Javier.

³⁰ Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, p. 439.

³¹ El motivo de manicomio aparece en el desarrollo de la intriga: al llegar a Cholula, los cuatro personajes observan el manicomio desde el mirador de la pirámide. Fue Isabel quien se dio inmediatamente cuenta de la extrañeza del edificio.

³² Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, pp. 439—440. (El subrayado es nuestro.)

³³ *Ibid.*, p. 207.

Huyendo de su propio pasado que se le convirtió en pesadilla y lo enloqueció, el personaje (el Narrador) se considera a sí mismo con fría distancia, tratando de encontrarse en el otro. No se trata de un «tic estilístico»³⁴ tampoco del abuso de dicha técnica. Fuentes la emplea en la presente novela de una manera adecuada encargándola de una función importante: la de dar cuenta de la complejidad de las relaciones entre los personajes (sin el uso del «tú» no habría enigma), desarrollar el juego entre el narrador y el Narrador, desdoblar al personaje de Javier, ocultar la relación entre éste y los demás personajes. La intriga, por medio del Narrador, vuelve ser la historia, ésta, a su vez, se ve transformada en la narración gracias al narrador. O sea dicho de otra manera: el crimen de Javier se convierte en la locura del Narrador y ésta nunca está lejos de la narración del narrador. El «tú» de Fuentes no introduce al lector dentro de la obra sutilmente, al obligarlo casi a identificarse con el narrador»,³⁵ (ya sabemos que al decir «tú» el narrador dice «yo»), sino que maneja hábilmente las relaciones dentro de la novela y al aspecto de «happening» y de «collage» añade otro: el de la novela policial.

Sin embargo, no se trata del detener al asesino. La superposición de distintos niveles de realidades, la estructuración de varios espacios-tiempos, lograda mediante el narrador, nos señala que estamos en presencia del símbolo de muchísimas significaciones, ya sea en lo social, lo religioso, lo racial y lo histórico. Desintegrando deliberadamente la historia y creando varios planos, Fuentes nos sugiere la posible presencia de otras realidades, de la existencia verdadera y verosímil del sueño y de la locura.

El narrador, pues, nos ofrece una amplia gama de actitudes: 1. Narrador-personaje-espectador (tiene una existencia paralela a la de los actantes, aunque puede contemplar lo que éstos hacen); 2. narrador-personaje (evidentemente es una actitud relacionada estrechamente con la primera, pero en ésta, no sólo el narrador participa en la historia, sino que dialoga permanentemente con Isabel y Elisabeth -el narrador en segunda persona); 3. narrador-omnisciente (esta actitud posibilita que el creador se sepa dueño absoluto de sus personajes); 4. narrador-loco (el narrador sabe que sus personajes son producto de su mente enferma, lo cual no implica que sean puramente ficticios, sino que su existencia se manifiesta en otras dimensiones; esto permite también que el narrador asuma a sus personajes como partes vitales de sí mismo).

* * *

En *Cambio de piel* la locura permite la presencia simultánea de espacios-tiempos muy diversos. La pirámide de Cholula, sus laberintos, presencian el desvanecimiento de los personajes y sus dobles. Cada una de las muertes de cada personaje es un símbolo de muchos significados, en una cadena interminable de perseguidores y perseguidos. Por lo tanto, con esa muerte se conseguirá el nacimiento de un orden nuevo.

En *Cambio de piel*, las identidades de los personajes aparecen muy borrosas e inestables: los personajes actúan, con rostros cubiertos de máscaras a seme-

³⁴ Richard Howard, la reseña de *Aura*, in *Herald Tribune*, reproducida en *Siempre*, noviembre de 1965, citado por Manuel Durán, *Tríptico mexicano*, p. 82. El autor de la reseña considera el «tú» de Fuentes retomado de la *Modificación* de Michel Butor.

³⁵ Manuel Durán, *Tríptico mexicano*, p. 83.

janza de los fantasmas. El Narrador es una figura huidiza e inasible, su identidad está pronta a confundirse con otras entidades de la novela o perderse entre ellas. Lo sabemos muy bien: al derrumbarse el tiempo lineal, se derrumba también la personalidad de los personajes. El «yo» que, desde los tiempos de Descartes, era el punto de partida del laberinto, este «yo» firme y afirmativo, se ve reemplazado hoy día por el «tú» que es en realidad el «yo», mas vacilante e interrogativo.