

SIMPOSIO CARLOS FUENTES

ACTAS

Columbia, Carolina del Sur
April 27-29, 1978

Isaac Jack Lévy - Juan Loveluck
Editores

University of South Carolina

LA ESTRUCTURA HOLOGRÁFICA DE CAMBIO DE PIEL

John M. Lipski
Michigan State University

La novela experimental latinoamericana, la famosa nueva narrativa, se ha manifestado como la novela de la expansión de conciencia lingüística. Carlos Fuentes, autor de un estudio sobre este nuevo fenómeno literario, le ha apodado la "novela de lenguaje," término sumamente apto para caracterizar esta gran efusión de creación verbal que se ha impuesto como componente importante del ambiente literario latinoamericano.¹ No hay autor que haya hecho más que Fuentes para realizar esta caracterización; desde el principio, Fuentes ha evidenciado una fascinación por las manipulaciones lingüísticas y las cuestiones de forma narrativa. Esta fascinación, y la habilidad con que se ve transformada en texto literario, llegan a un apogeo en Cambio de piel,² obra en que Fuentes crea una novela de lenguaje que rivaliza con cualquier otra, obra en que el lenguaje textual es elevado a niveles de importancia superiores a los que normalmente se encuentran en una novela, aun entre otros ejemplares de la nueva narrativa.

Cambio de piel es una obra extraordinariamente compleja, que exige un acercamiento desde varias direcciones, y cuyo significado total sólo puede ser extraído a través de una síntesis de estas múltiples interpretaciones coordinadas. En particular, es posible acercarse al lenguaje del texto desde varios niveles y metaniveles distintos o parcialmente traslapados, que van desde el dominio de la palabra individual hasta las macrounidades más extensas de la estructura narrativa. Es natural que la atención se enfoque en el nivel verbal más manifiesto, el juego de palabras individuales, y por ende un in-

terés considerable se ha centrado en la forma en que Fuentes utiliza las palabras, la incorporación de elementos míticos, las relaciones intertextuales de nombres y otras alusiones, etc. En cambio, es muy escasa la atención crítica que se ha dirigido al significado narrativo de elementos más extensos del texto, las posibles maneras en que la estructura textual, considerada como un conjunto, puede de alguna forma reflejar y reenforzar ciertos elementos de su significado literario.

El título de este estudio se refiere a la estructura holográfica de Cambio de piel, metáfora que sugiere un fenómeno físico tan bien conocido como poco entendido. La holografía es un proceso que trata de la reconstrucción de una imagen visual por medio de mallas de interferencia obtenidas por la confluencia de rayos de luz coherente. La mayoría de los lectores modernos habrá visto demostraciones populares de hologramas rudimentarios, en que se ve proyectada en el espacio una imagen tridimensional extraordinariamente vívida, efectuada por una luz que pasa por una película que carece de diseño análogo reconocible. El aspecto más importante de la holografía es que, al considerar la 'imagen' contenida en el trozo de película, cada porción de la película contiene la imagen entera en vez de existir una relación espacial de punto por punto entre la imagen original y la película. Este hecho al parecer paradójico, significa en efecto que al reducir sucesivamente el tamaño de la película, digamos cortándole pedazos cada vez más grandes, la imagen holográfica eventual no se fragmenta igualmente, sino que sufre sólo una pérdida gradual de resolución o fineza de detalle. Cada área pequeña de la película contiene el paquete de información necesario para reconstruir la imagen deseada, y la combinación de los varios puntos individuales de como resultado una imagen da una claridad profunda.

La misma técnica holográfica puede emplearse eficazmente en la literatura, mediante la compresión de una imagen o estructura narrativa dentro de cada momento individual del texto. Este proceso exige la eliminación virtual de un espacio discretamente identificable y la noción lineal del tiempo, ya que si el tiempo procede de forma lineal a lo largo de una extensión de texto, crea el concomitante inevitable de la causalidad, y por lo tanto excluye que se recobre un segmento más grande de la totalidad narrativa de un momento individual del texto escogido al azar. Por otro lado, si se eliminara casi o totalmente el flujo lineal del tiempo en la narrativa, sería posible crear un texto en el cual esta falta de flujo temporal le permitiera al autor referirse constantemente a una imagen única, unificada, por lo menos en determinado nivel de la estructura narrativa.

Sólo con la remoción o reordenamiento radical de los indicios temporales y espaciales es posible efectuar una construcción plenamente holográfica, situación en la cual el flujo temporal y las dimensiones espaciales, aun en la narración indirectamente evocada, son tan insignificantes que no impiden la referencia constante a una sola imagen.

Mientras que el espacio puede tratarse con facilidad, por lo menos por el observador de paso, el tiempo es el parámetro más misterioso que afecta al individuo típico, porque es a la vez tenue y de una solidez atómica. El tiempo es siempre presente, nos circunda en cada aspecto de la vida, y sigue adelante inexorablemente. A diferencia de la mayoría de las otras cantidades que constituyen nuestra existencia, el tiempo es (y las excepciones se consideran sumamente insólitas, cuando no imposibles) un fenómeno completamente unidireccional, incapaz de invertirse. Otro aspecto del tiempo que lo diferencia de los parámetros más simétricos es la limitación impuesta por el momento único del presente: tomando el momento presente como punto de referencia, es posible, por lo menos teóricamente, llegar a tener un conocimiento de todos los puntos anteriores del eje temporal. Por otro lado, es normalmente imposible, partiendo del mismo momento presente, compartir un conocimiento activo de los puntos de valor superior. Uno no puede conocer el futuro, que se ve como consecuencia reducido a la especulativa y la hipótesis.³

Conforme a los acontecimientos en la física moderna, que han reducido la noción de un espacio y un tiempo separados a un solo "espacio-tiempo" de cuatro dimensiones, han surgido otros esfuerzos por una reducción del espacio y del tiempo a una sola cantidad, por senderos intuitivos. Este ha sido el papel tradicional del arte, donde aun en una obra estática como un cuadro o una escultura, es posible capturar el tiempo y reducirlo a un solo punto. La invención de la fotografía extendió más esta posibilidad y permitió que las situaciones dinámicas reales se capturaran y se recordaran en una forma gráfica que generalmente proporciona una rendición adecuada de la condición dinámica original. El desarrollo de la fotografía cinematográfica, donde la impresión de movimiento resulta de una sucesión de cuadros instantáneos, representa otra compresión del espacio y del tiempo, mediante el rápido intercambio temporal de unidades en el mismo espacio. La televisión ofrece una etapa más en la confluencia del espacio y del tiempo, debido al método mediante el cual se graba y se reproduce la imagen. La imagen en la pantalla es formada por un rayo que repasa rápidamente el espacio de izquierda a derecha, avanzando constantemente para abajo tan rápidamente que se efectúan 120 'pinturas' completas de la pantalla cada segundo. Cuando la cámara de televisión está enfocada en un objeto fijo, la señal electrónica convierte esta configuración espacial en una secuencia temporal que representa la corriente de electrones, que a su vez pinta el mismo objeto espacialmente en la pantalla del televisor.

Muchas filosofías también ponen énfasis en una visión universal, en la que el espacio y el tiempo no son cantidades individuales, sino que se funden llanamente. Por ejemplo, en muchas filosofías orientales, nunca se llevó a cabo el énfasis central que adquirió la geometría en el mundo occidental, bajo la influencia helénica. Los budistas creen que el tiempo y el espacio no son más que quimeras del intelecto, que deben eli-

minarse eventualmente antes de que se pueda alcanzar la verdadera iluminación espiritual: "Fue enseñado por el Buda que . . . el pasado, el futuro, el espacio físico . . . y los individuos no son más que nombres, formas del pensamiento, palabras del uso común, realidades superficiales.⁴ Un budista tibetano ha declarado que "en esta experiencia espacio-temporal, la secuencia temporal se convierte en una coexistencia simultánea, la existencia de las cosas lado a lado . . . y de nuevo esto no permanece estático, sino que se convierte en un continuo vivo en el cual se integran el tiempo y el espacio."⁵ Un maestro del Zen ha dicho: "La mayoría cree que el tiempo pasa; en realidad, permanece en el mismo lugar. La idea de movimiento puede llamarse tiempo, pero es una idea equivocada, ya que uno sólo lo ve como algo que pasa, no puede llegar a comprender que permanece precisamente allí donde está."⁶ Igualmente, el Y King chino, o Libro de las Mutaciones, enfatiza las constantes relaciones recíprocas entre las fuerzas del universo, la alternación dinámica entre el Yin y el Yang, el hecho de que nada queda sin cambiarse, sino que toda creación existe en virtud de su transformación eterna.

En un texto literario holográfico, la incorporación de los múltiples elementos paradigmáticos o sistemáticos en el flujo de la narrativa desempeña un papel distinto del de la mayoría de otros textos, pues en vez de permitir que el lector visualice y escoja entre una variedad de realidades o situaciones equivalentes, la construcción holográfica divide una sola realidad en una serie de componentes individuales que, aunque parezcan distintos e incompatibles, pueden reconstruirse en una imagen coherente, a fuerza de una lectura cuidadosa.

Cambio de piel es una hazaña singular entre las novelas latinoamericanas, por su manera de comprimir una gran cantidad de diversidad temporal y espacial en una sola cadena narrativa más o menos coherente, aunque dotada de múltiples niveles. Superficialmente, existe una configuración rudimentaria que puede nombrarse la trama. El período temporal básico que envuelve la novela es de 24 horas, plazo en el que los 'personajes' principales se ven varados en el pueblo mexicano de Cholula donde se está reparando su coche, víctima aparente de un acto de sabotaje. Durante este período, el grupo, formado de las dos parejas Javier y Elizabeth y Franz e Isabel, visitan las pirámides, cambian consortes sexuales, y se empeñan en recordar el pasado, con un sentido de culpabilidad. Les acontecen varias circunstancias, entre ellas un derrumbe en las catacumbas, el juicio (real o imaginado) de Franz por un grupo de 'hippies' la muerte de Franz por el derrumbamiento o por acto de los jóvenes rebeldes, el asesinato de Isabel (también real o ficticio) por Javier. El texto es contado por un narrador de primera persona (que se identifica en la última página como un tal Fredy Lambert) que supuestamente viaja en coche detrás del grupo, caminando por la vía principal mientras el coche de los viajeros vaga por los caminos menores. Durante las últimas páginas de la novela, se nos da a saber que el narrador está internado en un manicomio, lugar donde

Elizabeth ha llegado a visitarlo, y le ha contado todo o parte de las 400 páginas precedentes del texto: "Todo esto me lo contaste una tarde, cuando te dieron permiso para visitarme." (439)

Basado en este fundamento narrativo esquelético, casi inexistente, Cambio de piel revienta en un chorro de recuerdos individuales, confrontaciones y situaciones, algunas verdaderas, algunas imaginadas, muchas de origen ambiguo, que tratan de la vida pasada y presente de los cuatro personajes principales, y de sus fantasías. Cada uno de los personajes tiene un pasado variado y sórdido que se revela a pedacitos a lo largo de la novela, y todos los sucesos individuales que se han juntado para formar su pasado se hacen de instante en instante más relevantes a los resultados individuales. Javier es catedrático universitario y empleado de las Naciones Unidas, un escritor frustrado cuya novela abortada forma el tema de muchas discusiones y que, en cierto sentido, está representada por el relato de Fredy Lambert y por eso por la misma novela Cambio de piel. Elizabeth, esposa de Javier, es cuarentona, y se le empieza a notar la edad. Es aparentemente judía norteamericana de Nueva York, y figuran entre sus memorias de la niñez y la juventud la vida de una familia judía ortodoxa y el prejuicio antisemítico de sus compañeros de colegio. Más tarde, habrá indicios que sugieren que Elizabeth haya inventado todo el episodio de su pasado, que en realidad es una judía mexicana que, para aferrarse aún más a Javier, ha inventado un mundo elaborado de la fantasía y ha logrado imponérselo a su marido. Isabel, joven y guapa, es estudiante de Javier en la universidad; tiene relaciones sexuales con él y al final de la novela, Javier la mata, estrangulándola con un chal que Isabel previamente le había regalado a Elizabeth. Javier se ve atraído a Isabel porque ella es más joven que su esposa y tiene más atractivos físicos, pero últimamente descubre que sus relaciones con Isabel sólo llevan a la frustración y que Elizabeth es la única mujer con que puede sentirse realmente cómodo. El narrador, para distinguir entre las dos mujeres, puesto que de vez en cuando se dirige directamente a las dos, tuteándolas, la llama dragona a Elizabeth, mientras que Isabel recibe el apodo novillera.

Franz Jellinek es de origen alemán-checo, y ahora vende coches de segunda mano en México. Durante la segunda guerra mundial, sirvió de arquitecto para el régimen nazi en Checoslovaquia y ayudó en la construcción de los campos de concentración y los crematorios. Tuvo una intriga pasajera con la refugiada judía Hanna Werner, y luego la abandonó cuando ella la pusieron en un campo de concentración. En el campo ella tuvo un hijo, posiblemente engendrado por Franz, y uno de los muy pocos que sobrevivieron las ejecuciones de los nazis y las privaciones de la vida en las prisiones. Es el mismo Jakob Werner que acaudilla el grupo de rebeldes jóvenes que persiguen a Franz a través de México y que llevan a cabo el falso juicio en las cavernas. Es, por lo tanto, posible que Franz sea víctima de su propio hijo, desconocido e indeseado fantasma del pasado de hace unos veinticinco años.

La descripción anterior constituye, sobre el esqueleto básico, el segundo nivel de la narrativa. Además de, o quizás encima de estos esbozos personales, Cambio de piel contiene segmentos que retratan las interacciones anteriores de los personajes, sobre todo los que tratan a Elizabeth, Javier y Franz, ya que Isabel, siendo tan joven, no ha participado tan activamente en la turbulenta vida de los otros tres. Javier, Franz y Elizabeth se criaron durante los años veinte y treinta, y la novela se refiere en muchos lugares a sucesos y personajes de esa época.

La vida de Javier ha tenido sus vaivenes, tanto en su época de soltero como en conjunción con Elizabeth. Su ambición principal es ser escritor, pero con excepción de algunos poemas editados, su producción literaria no existe. Su obra proyectada, en cambio, es de una importancia principal, pues en un sentido muy concreto constituye el fondo de la novela Cambio de piel. Javier había deseado escribir una novela titulada La caja de Pandora, sobre 'el secreto amoroso.' Es la tensión irresuelta que urge de las ideas de Javier sobre el amor, que había de resultar en una novela, lo que tramita la creación de Cambio de piel mediante el recurso de los múltiples niveles de narración. Con esta técnica, Fuentes logra la creación de una novela-dentro-de-una-novela, aunque en forma mucho más sutil e indirecta que en la mayoría de otras obras de una estructura semejante. La narración está formada por los tormentos, las visiones y los recuerdos de Javier, y el Narrador informe lleva el hilo de esta narración; convierte todos los trozos disparados, formados no sólo de la vida de Javier sino también de la vida de los que lo circundan, en la narrativa total de Cambio de piel. Fuentes no entra como tal en la perspectiva narrativa; es el 'tercer narrador' visto que es el autor 'real' de la novela.⁷

Como visión paralela a los recuerdos de Javier, se nos da a conocer el baúl, que contiene objetos que Javier y Elizabeth han acumulado durante sus estancias en París, Buenos Aires y otros sitios, objetos que permiten que ellos y el Narrador reconstruyan aquellos elementos de su pasado que forman la base de la novela. El baúl también asume una función central, y hacia el final del texto el Narrador efectivamente presenta este archivo, y le extrae varios objetos que han servido de puntos de referencia para otros segmentos del texto, entre ellos el cadáver de Herr Urs, fantasma de la vida estudiantil de Franz en Praga. Este último detalle basta para demostrar que el baúl, en vez de ser una entidad real y físicamente determinable, es un gesto simbólico, que se refiere a la vida destrozada de Javier y Elizabeth, y que sirve como espejo para que ellos puedan ver los restos de las esperanzas que surgieron en el pasado.

La historia de Elizabeth es la más insólita, y señala la división más explícita de los niveles ontológicos de la narrativa; Fuentes demuestra este punto claramente con los recursos técnicos que emplea para referirse a ella. El Narrador uti-

liza el término dragona para referirse a Elizabeth, para evitar la referencia ambigua a la equinóbrada Isabel, apodada novillera. Elizabeth también recibe una gran variedad de otros nombres a través de la novela, nombres inventados por su familia, por sus amigos, y por Javier. Entre ellos figuran Ligeia, Betty, Beth, Liz, Lisbeth, Liza, Bette y Betele. Esta proliferación de nombres indica directamente la naturaleza interna de Elizabeth, que es una multiplicidad de visiones antagónicas y contradictorias que se combinan en la tela de fantasía y realidad que ella teje alrededor de sí misma y de Javier. Según la interpretación textual más superficial, Elizabeth es hija de una familia judía ortodoxa de Nueva York; su pasado contiene recuerdos del City College, Flushing Meadows, y de todos los detalles sueltos de vida y cultura que se suman para constituir la metrópoli neoyorquina. Su perspectiva de México es la de una extranjera divertida y distanciada. Cuando habla a Javier, siempre se refiere a México como "tu país," y le ofrece interpretaciones sociológicas sobre la naturaleza fundamental de los mexicanos, una perspectiva externa digna de una norteamericana educada. Si suponemos que el Narrador quiere que el habla de Elizabeth dentro del texto sea una representación fidedigna, entonces ella habla el castellano a la perfección. Casi nunca habla inglés aunque Javier lo hace constantemente. Esta disparidad en el habla de la pareja, al parecer de orígenes diferentes, proporciona otro elemento de paradoja, ya que Javier constantemente habla en otros idiomas, sobre todo en inglés. Sus entradas en el inglés son más que nada humorísticas, y en muchas ocasiones tratan de reproducir el rápido cambio de idiomas ('code-switching') que se encuentra entre muchos habitantes bilingües de los Estados Unidos. Por ejemplo: "Aquí me tienen hecho ciudadano a toda mother. Stop." (50) También, de conformidad con la base de cultura 'pop' de la novela, Javier canturrea trozos de canciones norteamericanas. Es como si Javier, por su uso de anglicismos y frases enteras llevadas del inglés se mofara de Elizabeth, echándole en cara su identidad norteamericana (verdadera o imaginada) con la demostración de que él, aunque sea mexicano, también domina el idioma de los norteamericanos. Es curioso que Elizabeth nunca responde a estas indirectas, sino que se mantiene generalmente dentro del idioma español y se distancia de Javier por su perspectiva extranjera, que a veces linda con el psicoanálisis.

A pesar de la versión bien construida de la vida de Elizabeth, su niñez, sus recuerdos de Nueva York y sus opiniones sobre México, resultará que casi toda la secuencia es pura fantasía, resultado de sus esfuerzos de abrirse paso en un mundo que le permita justificar su existencia, tanto a Javier como a sí misma. Este elemento de fantasía no se da directamente; en efecto la misma posibilidad de fantasía es completamente equívoca y abierta a una interpretación dual, como lo admite Fuentes mismo: "Hay todo un mundo de cosas, muy pesadas, muy graves, muy opacas y que están allí, a partir de las cuales trata de construir su realidad una judía norteamericana o que pretende pasar por una judía norteamericana."⁸ Fuentes

señala que los recuerdos de Elizabeth están en gran medida contruidos de las viejas películas de John Garfield, artista que ella admira mucho. Esta posibilidad múltiple de la ficción dentro de la ficción, este 'contrapunto de dos mentiras'⁹ no se limita sólo a la juventud inventada de Elizabeth sino que penetra la novela entera, con casi todas las escenas retrospectivas geográficas e históricas. Fuentes hace notar que "Hay un intento de ficcionalizar. Entonces, los episodios de Praga y Nueva York, que en apariencia se presentan de manera realista, son otros tantos episodios ficticios de la novela. De la misma manera que las narraciones de episodios del pasado que también incluyo convierten a la historia en ficción, en pura narración imaginaria."¹⁰ Casi cada elemento de la narración de Cambio de piel es un ensayo deliberado de crear un universo paralelo ficticio dentro del texto mismo; Fuentes ha contado que su propio padre, al leer el texto de la novela, declaró, un poco decepcionado, 'entonces resulta que nada era cierto.'

Volviendo al personaje de Elizabeth, es su mundo ficticio, sean cuales sean sus relaciones con la realidad, lo que sirve como sendero paralelo a la vida y las ambiciones de Javier, reflejado en el texto verdadero propuesto de su novela, que es a la vez Cambio de piel. Como ha notado Fuentes, la novela es una exploración de las fronteras que delimitan la ficción, los límites entre lo verdadero y lo fantástico, no sólo en cuanto al autor y sus lectores sino, en un plano más íntimo, efectivamente dentro de la novela misma. Javier sueña con la creación de una realidad distinta mediante el acto de escribir una novela, cuyas ideas básicas ya tiene pensadas y cuya realización puede interpretarse como el texto de Cambio de piel. Elizabeth, a su vez, ha imaginado su propia realidad individual, en este caso no por la creación de una obra de literatura sino por haberse sumergido completamente en una fantasía autogenerada que, igual a una novela, envuelve no sólo a su creador sino también a una audiencia externa, que es Javier (y, por supuesto, también el lector de la novela). Elizabeth recibe una variedad de nombres e igualmente, sus mundos ficticios, algunos de los cuales incluyen sucesos realmente experimentados, últimamente resultarán ser diferentes sólo en detalles sin importancia. Su fantasía de ser norteamericana, si es realmente una fantasía, representa una profunda división de su conciencia, y no se ha de extirpar por una simple maniobra literaria como la revelación de una ilusión o un engaño. Fuentes ha facilitado la ambigüedad deliberada que rodea el pasado de Elizabeth; ella, como Javier, está atrapada en un conflicto formado de su autoimagen y sus relaciones con el mundo exterior, sus padres, su esposo y sus amigos. Es a la vez una sola persona definida y toda una gama de entidades individuales pero no separables, todas conglomeradas en un solo cuerpo y escondidas detrás de un solo nombre, con sus variantes equivalentes. Lo mismo que es imposible resolver estos aspectos múltiples de su personalidad en una sola caracterización monolítica, es igualmente imposible determinar la naturaleza verdadera de las relaciones de Isabel con su pasado. A

este punto, como a varios otros, se ha suspendido la división nítida entre la 'realidad' y la 'fantasía.'

También son significantes las relaciones entre Elizabeth e Isabel, ya que forman uno de los eslabones básicos que, además de los que unen a las dos mujeres, a Javier y Franz, definen las oposiciones fundamentales sobre la disolución de las cuales está fundado el texto. En más de un sentido, se puede considerar a Elizabeth e Isabel como variantes múltiples de una sola personalidad, separadas en el tiempo pero idénticas en cuanto a función. Esto se ve más claramente en sus relaciones con Javier y Franz. Javier trata de encontrar en Isabel lo que ha perdido en Elizabeth, es decir, una relación amorosa íntima. Fracasa esta búsqueda, no por la existencia de unos defectos en Isabel, sino porque Javier mismo ha evolucionado más allá del punto en que sería factible tal encuentro. Del mismo modo que no puede modificar a Elizabeth para que conforme con sus nuevas especificaciones, no puede cambiarse a sí mismo para que funcione en armonía con Isabel. Franz también goza de los favores de las dos mujeres, y aunque no exhiba la dramática incompatibilidad de Javier, se encuentra en esencialmente la misma situación, pero con los individuos invertidos: es Isabel a la que él se puede adaptar más fácilmente.

Si sondeamos aún más la dicotomía Elizabeth/Isabel, la cuestión onomástica se hace más y más importante. Los dos nombres equivalentes se hacen, si uno acepta la probabilidad de que Elizabeth sea en realidad mexicana y no norteamericana, idénticos y en las referencias textuales sólo los varios apodos separan a las mujeres. Esta equivalencia de nomenclatura agrega otro eslabón a la cadena que liga a los dos personajes en una sola personalidad. Elizabeth se da cuenta de esta igualdad entre ella e Isabel; acusa a Javier de ser incapaz de ser específico en su amor: "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 cadena, ¿verdad? Llámese Ligeia. O Isabel." La última declaración es de importancia especial, puesto que la referencia a Isabel es deliberadamente ambigua, ya que puede referirse o a Isabel o a Elizabeth misma en su identidad opuesta y posiblemente verdadera.

Esta dualidad de carácter no se limita a las mujeres, pues, tomando la otra cara de la moneda, es posible considerar a Franz y a Javier como dos personalidades paralelas y traslapadas. Franz y Javier son a la vez separables e inseparables, las dos cabezas de un solo organismo.¹¹ Es más, no se acaba aquí la estructura dual de la novela, ya que Fuentes ha construido Cambio de piel de manera que se pueda considerar la novela entera como estructura dual. El autor declara que "Todo apunta a una cosa: la novela misma es un doble."¹² Cambio de piel es dual a causa de la dualidad (mejor, la multiplicidad) de los niveles de interpretación que ha intercalado el autor, no de insinuaciones sobre interpretaciones posibles,

sino con elementos íntegros y explícitamente indicados del texto mismo. La totalidad de Cambio de piel trata de la supuesta dicotomía realidad/ficción, la dualidad ego/otro, y por extensión, las nociones antitéticas observación interna/externa. El mismo título indica el deseo, la necesidad de un cambio, una transformación del uno en el otro, que da a la fusión última de los dos polos en una sola afirmación sintética.

Además de los cuatro personajes centrales, Cambio de piel tiene otro personaje que no es personaje: el Narrador, quien se identifica, en el último renglón de la novela, como Fredy Lambert. Este personaje (mejor sería llamarlo una conciencia dislocada) penetra la novela, a veces explícitamente, refiriéndose a los personajes con la segunda persona o a veces hasta hablando de sí mismo, a veces implícitamente mediante el entendimiento tácito de que todo lo que está narrado proviene del conocimiento del Narrador. El Narrador añade otro nivel que interviene entre la conciencia del autor y la del lector de la novela. Se presenta de tal forma con el fin de que subraye el empleo fundamental de la ambigüedad en la novela, puesto que aunque aparentemente goce de cierta autonomía, no puede separarse completamente de los otros personajes.¹³ En su identidad de Fredy Lambert, el Narrador maneja un taxi en la ciudad de México, donde en determinado momento ha recogido a los varios personajes, donde conoce a Elizabeth e Isabel y donde retornan constantemente sus pensamientos. El Narrador invita a su casa a los personajes principales y a los Monjes, y les pide que se acomoden mientras él se explica a sí mismo. En esta etapa, parece que el Narrador sea un personaje real que, por una razón desconocida, anda persiguiendo a los otros y ofreciendo comentarios sobre sus acciones previas y su vida actual. Esta supuesta distancia objetiva se reduce severamente en varias ocasiones, por ejemplo cuando el Narrador menciona, refiriéndose al descenso a las cavernas: "Tomé tu mano, Isabelita, en la confusión de esa galería mal iluminada, para que supieras que ya estaba con ustedes, ahora revelando mi rostro aunque tú, dragona, hincada ante Javier, no te diste cuenta de que ya estaba con ustedes frente al friso de los grillos y sólo Franz, recargado contra él, con los brazos cruzados, inquirió por mí y yo sólo era el heraldo del ruido encajonado, de la música de guitarras eléctricas. . . . Y Javier derrumbado en el polvo, atendido por Elizabeth, no podía entender, y Franz tampoco, tú tampoco, dragona. . . . llegaron los Monjes al corazón de la pirámide y al pasar apretaron mi brazo y besaron a Isabel y rodearon a Franz y Ligeia siguió hincada, sin entender, junto a Javier que estaba desmayado. . . . yo qué sé." (376) Aquí el Narrador se mezcla con el grupo de viajeros, porque sus conocimientos de los detalles íntimos de las acciones de ellos a cada paso sobrepasa a los que habría obtenido alguien que siguiera en otro vehículo a una distancia de varias millas. De la misma manera, se igualan el Narrador y los Monjes, no sólo al ser aquél testigo del juicio (apretaron mi brazo) sino también cuando introduce a los músicos vagabundos en su casa "Cuando me buscaron y nos pusimos de acuerdo en todo esto, Isabel los llevó a mi casa y

los seis se posesionaron en seguida, como si siempre hubieran vivido allí." (378) En las últimas páginas de la novela, el centro de conciencia que es el Narrador se vuelve más difuso, ahora identificándose con una más amplia variedad de personajes. El mismo lo admite: "Se besan dos jóvenes frente a la cerca de nopales que rodea mi casa y por un momento pierdo mi virginal distancia, mi helada compostura, soy Javier, Elizabeth y Franz. . . en nombre de ellos retengo la cólera de mi destino, para siempre alejado de esa posibilidad, de ese beso maldito." (415) En otras ocasiones, el Narrador se distancia deliberadamente de uno o más de los personajes, y a veces hasta niega explícitamente cualquier ensayo de identificación: "Y yo lo sé, Elizabeth, porque leí ese libro. El sueño. El primer libro de Javier. Yo puedo leerlo, ¿ves?, porque no soy su cómplice y no busco, como tú, mi propia imagen en esos versos." (269) Como para reforzar esta caracterización, Elizabeth declara, en otro momento: "¿Crees que soy Elizabeth Jonas, la que conociste en Nueva York? ¿No ves que soy tú, tu representación, que ya no hablo ni pienso como Elizabeth Jonas, que soy y hablo y pienso en nombre tuyo, sin personalidad?" (322) Se ofrece al Narrador como aproximación a los varios personajes, que a su vez se presentan a veces como meras variantes, visiones alternativas de una sola personalidad o quizás un reducido conjunto de puntos de conciencia, inferior al número total de personajes individuales de la novela.

Al final de la narración, el Narrador revela que está encerrado en un manicomio, donde se da a entender que Elizabeth ha venido a visitarlo y le ha contado los varios hechos que han formado la narrativa anteriormente presentada. La introducción de un deus ex machina, con la evocación del factor mitigativo de la locura para explicar los varios casos de ambigüedad e inexplicabilidad de la narrativa anterior abre paso a casi cualquier interpretación de la sustancia concreta del texto. En la superficie, es posible que todo sea tal cual lo acaba de describir el Narrador; desde su punto de vista en el manicomio es posible que esté narrando una serie de sucesos que le acontecieron en una época previa, una serie de sucesos tan violentos y tan perturbadores que le condujeron a su estado actual. A favor de esta interpretación vemos que al fin de su estancia en Cholula, los Monjes meten en el baúl de su coche a un bulto que se retuerce y emite sonidos ahogados. Puesto que el narrador, que indicó que estuvo con el grupo, no hace mutis individualmente, se puede suponer que sea él que se vio tan precipitadamente arrancado del sitio. El admite que su versión del viaje de regreso es imprecisa porque en realidad no lo presenció, lo cual indica que pasó el período amarrado y amordazado en el baúl del coche, circunstancia que, posiblemente con la ayuda de otros indicios de una locura incipiente, lo impulsó al manicomio.

Una interpretación variante sería que el Narrador ha estado durante todo el período en el manicomio, por motivos desconocidos, y que la totalidad de la narración ha sido la reconstrucción y reificación fantástica de sucesos que le narró Eli-

zabeth durante su visita. Es enteramente posible esta interpretación debido a la manera no causal en que el Narrador se porta frente a los otros. Aunque en varios momentos se supone que el Narrador tenga encuentros personales con varios personajes, en ningún momento vemos que su presencia afecte o impresione a los demás. Ninguno de los personajes acusa explícitamente la presencia del narrador, y nada de lo que él hace tiene consecuencias para ellos. Aunque tenga una conciencia que le permite escribir, es una entidad inexistente, un fantasma que se mueve alrededor y pasa por entre los otros personajes, que vaga entre ellos sin tocar directamente su vida. Aun es posible que la visita de Elizabeth sea parte de la fantasía; puede que el Narrador haya creado la historia entera desde la riqueza de su imaginación, de fuentes externas de alucinación e ilusión, o de una serie imprecisa de recuerdos que incluyen a los mismos personajes.

La hipótesis más radical, que tampoco excluye Fuentes (como indican algunas admisiones suyas en cuanto a la estructura de la novela), es la de que el Narrador como tal no exista como personaje independiente, que el papel que hace en el texto no sea el de una conciencia separable sino la solución a la necesidad de una función narrativa extraordinariamente fluida, cuyo referente individual cambie de acuerdo con la situación. Al principio, esta interpretación se ve dificultada por la referencia explícita y estricta a los otros personajes del libro, el yo al parecer definitivo que emplea el Narrador y el tuteo consistente y detallado que ofrece a Elizabeth e Isabel al narrar los detalles íntimos de la vida de ellas, pero una indagación más profunda revela que en cada caso la función del narrador es sólo la de proporcionar una perspectiva externa a los sucesos del momento, no desde el punto de vista de un personaje completamente distinto, sino sólo como un distanciamiento de enfoque del centro de conciencia egoísta. En efecto, es una personificación del deseo de 'verse a uno mismo tal como lo ven los demás,' un paso más allá de los límites normales de la conciencia individual para efectuar una observación casi externa, una perspectiva más factual y menos subjetiva que sin embargo puede emanar de la misma persona. La esencia de la novela consiste en la equivalencia de los opuestos polares, de la permanencia de la mutación, el cambio de piel que, aunque ofrece una transformación, da lugar a las mismas configuraciones. Elizabeth y Javier, Isabel y Franz, revisan las experiencias del pasado, ponen en tela de juicio su naturaleza básica, sus motivaciones y sus valores y constantemente tratan de determinar no sólo el pasado sino también el presente y el futuro. Este autoexamen recurrente facilita una interpretación del Narrador como simplemente otra versión de este mismo examen, un seudopersonaje cuya función no es existir independientemente de los otros, sino servir de sustituto compuesto por los personajes individuales, una entidad que sucesivamente ocupará el lugar de los varios centros de conciencia para facilitar el examen. Según esta interpretación, el Narrador habla con un yo espurio y emplea un tú igualmente espurio, puesto que el yo no es el de un personaje independiente sino el de

uno de los personajes de la novela, o quizás de todos, mientras que el tú, en su función deíctica normal que implica una distancia esencial, es igualmente falso, ya que se refiere a los mismos personajes o, de nuevo, a la totalidad: de esta forma niega la función separadora tradicional de este pronombre. Visto así, el Narrador es a la vez una fuerza de solidificación y un agente de destrucción: personifica las tendencias desintegrativas que se ponen de manifiesto a lo largo de la novela, cuando los personajes examinan su vida, buscando respuestas imposibles. El papel del Narrador es de una ambigüedad fundamental y esencial, una ambigüedad subrayada y duplicada en otras partes del texto. Al nivel del paradigma, los varios personajes son equivalentes porque se pueden intercambiar en las casillas o los cuadros sintagmáticos individuales. No sólo el Narrador sino también los otros protagonistas, en este sentido, equivalentes, y trasladando esta equivalencia a la superficie textual, permitiendo esta básica falta de unicidad de los varios conjuntos de personajes, el autor puede reforzar sus opiniones sobre la ausencia potencial de unicidad de sus creaciones literarias. Esta potencialidad permite que el autor (y el lector) haga la inferencia no sólo de que son equivalentes ciertos personajes o nexos de personajes, sino también que el Narrador omnipotente y omnisciente es a la vez cada uno de ellos, mientras se mantiene aparte como una especie de conciencia externa. Es la interpretación múltiple del Narrador, su función y su identidad dentro del texto lo que explica la multiplicidad de Cambio de piel, pues se deja sin resolver la cuestión de interpretación. Como lo ha indicado el mismo autor, él ha optado por no afirmar un análisis único de la obra y preferiría que permaneciera como monumento a la multiplicidad de soluciones simultáneas.

Si se puede fundir al Narrador con los otros personajes, excluyendo así una individualidad definitiva, es posible que la novela entera, mediante las referencias intertextuales, pueda reducirse a una versión de un prototipo mayor, señalando así la caída de otro límite, el que existe entre las discretas obras literarias. En muchas ocasiones se ha acusado la influencia de Cortázar en la obra de Fuentes y las semejanzas obvias entre Cambio de piel y Rayuela; Fuentes mismo lo admite, y le dedicó la novela a Cortázar. Más explícitamente, se encuentran, en Cambio de piel, referencias individuales a las obras de Cortázar, además de referencias a las obras anteriores de Fuentes. Por ejemplo: "Usted manda, mustafa, al fin que es él de la moreliana," (112) que evoca el escritor verdadero o imaginario Morelli, de Rayuela. En otro momento vemos "una librería abierta hasta la medianoche donde los escaparates mostraban qué sé yo, el Cuarteto de Alejandría, Rayuela, El Siglo de las Luces y La mente de un asesino." (202) Este fenómeno se repite en otras ocasiones semejantes. Finalmente, Fuentes cita indirectamente a Rayuela en medio de una referencia explícita a Cortázar: "La verdadera libertad de aceptar todas las posibilidades del hombre. El hombre. El hombre. El Henorme y Hentero y Heroico Hombre, Cortázar. El Negro habla del Hombre y sus Posibilidades." (387) Aquí se

está refiriendo a la escena de Rayuela en que la ebriedad de Oliveira está señalada por el uso incorrecto de la h silenciosa. En Rayuela la borrachera resulta del alcohol, mientras en la novela de Fuentes se trata de una euforia producida por la marihuana, pero el resultado es el mismo.

Aunque tienen el aspecto de referencias humorísticas, las citas que hace Fuentes de Rayuela pueden ser más que divagaciones banales, rápidos saludos a un escritor que admira. Lo mismo que los personajes no son, últimamente, entidades que funcionen individualmente sino los componentes interligados y equivalentes de un solo sistema íntegro, Fuentes da la impresión de que una obra de ficción, aunque ostente ser producto de un solo escritor en un momento fijo, es en realidad la confluencia de impresiones y precedentes que convergen en la obra mediante un conjunto de circunstancias parcialmente fortuitas. Cambio de piel no es totalmente original; ninguna obra mayor de ficción parte de una ignorancia completa de obras anteriores. Tampoco está libre de la influencia del pasado y del presente. Fuentes, que se ha empeñado en enfatizar una unidad entre los escritores latinoamericanos y que es, en gran medida, responsable por la aceptación pública del 'Boom' sigue resuelto en su deseo de demostrar el libre préstamo que entra en el proceso de creación literaria. Esto representa un método de permitir que el lector penetre en el proceso de la escritura. En uno de los niveles de interpretación, el texto está considerado, no como una entidad atómica incapaz de ser analizada, atribuible a un solo proceso autorial, sino como la manifestación de un sistema de creación más amplio, una red intertextual que se extiende a través del tiempo y del espacio e incluye las obras de muchos autores, cada una de las cuales agrega ciertos elementos y ciertas influencias que se combinan de varias maneras y se coagulan para formar determinadas obras literarias. Fuentes avanza esta idea aun más en Cambio de piel con citas de sus propias obras, incorporadas directamente en el texto. Los personajes que el autor creó anteriormente se mueven en este mundo nuevo contenido dentro de Cambio de piel. Por ejemplo: "Regresé sola al salón y me senté en un puff. Vi pasar frente a mí a algunas personas conocidas, de esas que ocupan las páginas sociales de los periódicos . . . Jaime Ceballos y su esposa la hija del banquero Régules . . . Pedro Caseaux, el jugador de polo . . . nuestro anfitrión, Reynaldo Padilla, el heredero de los negocios de Artemio Cruz . . ." (242-3) Estas fugaces referencias a las obras anteriores del autor producen una sensación de déjà vu; el lector que conozca las previas novelas de Fuentes no dejará de percibir este esfuerzo de asimilar toda la producción literaria del autor en un solo intercambio de conocimiento entre el autor y el lector. Parece que el autor está diciendo que no hay razón de separar obras individuales como si no tuvieran nada que ver las unas con las otras; tampoco se puede justificar la consideración de las obras de un autor como libres de influencias y fuerzas externas. Fuentes muestra explícitamente lo que de modo general se revela sólo implícitamente en obras de ficción: la producción de cualquier buen autor es una porción

parcialmente delimitada de un intertexto más extenso, en el cual ha participado el autor junto con una gran cantidad de otros individuos, en la creación de un universo compartido cuyos trámites individuales los tiene que descubrir el lector.

La inseparabilidad inherente de los personajes principales de Cambio de piel, la posibilidad de identificar al Narrador con cualquiera de ellos o con todos, y la posibilidad aun más sorprendente de considerar al texto entero como parte de una extensión intertextual más amplia, se combinan para reforzar la naturaleza múltiple y ambigua de la novela, o, en términos más explícitos, la posibilidad de una interpretación a varios niveles. Esta multiplicidad inherente, expresada más claramente en las estructuras anteriormente mencionadas, se extiende a casi todos los aspectos de la novela, hasta a sus referencias panculturales; de esta manera crea un texto que, aunque superficialmente parezca muy heterogéneo, es un esfuerzo de enfatizar un solo tema, realizado con una homogeneidad sorprendente. El tema, mencionado por Fuentes en una entrevista, es: "Para mí, la unidad profunda es ésa que acabamos de decir: la Historia es ficción, la realidad es apócrifa, el Nuevo Testamento fue escrito por Julio Verne."¹⁴

Cambio de piel contiene una riqueza de alusiones e imágenes mitológicas. Algunas provienen de la antigüedad clásica, pero la mayoría se derivan del México indígena. La novela se abre con un paso de variación paradigmática, con párrafos sucesivos que describen la entrada de los viajeros en Cholula y alternativamente, la vida indígena de Cholula durante la época de la conquista española. Las dos imágenes, la actual realista y la anterior, mítica, mágica, normalmente se mantienen distantes durante una narración; el autor escoge una u otra según el propósito que tenga. Aunque Fuentes eventualmente opta por el tono 'realista' para la mayoría de su novela, la alternación en el primer capítulo establece el fondo para los sucesos subsiguientes y enfatiza con más fuerza las opiniones del autor en lo que se refiere a la naturaleza no absoluta de la ficción y la irreducibilidad de la historia. Los episodios históricos se alternan libremente con los sucesos modernos: no hay señal explícita que indique la transición; sólo la división en párrafos sugiere una alternación coherente. En los dos casos la acción ocurre en Cholula, lo cual les da a las alternaciones temporales una coherencia mucho más extensa que la que inicialmente se sospecha. Se aumenta esta coherencia mediante el hecho de que muchos de los sucesos más importantes tienen lugar en las pirámides de Cholula, monumentos religiosos en la época de los Aztecas, escena de batallas entre la cristiandad de los españoles y los dioses indígenas, y actualmente un sitio turístico, profanado y despojado de su previo significado religioso y cultural. Fuentes restaura el simbolismo religioso de las pirámides al hacer que sirvan como escena de Cambio de piel, el autoexamen ritualista de los cuatro viajeros, el juicio simbólico de Franz. Un derrumbe aísla a algunos miembros del grupo y la escena termina con una tragedia; así se acaba este sincretismo de ritos paganos. "La ver-

dadera venganza de Moctezuma no es la disentería: es el sentido permanente del sacrificio, del sacrificio para mantener el orden del cosmos. Esa ha sido la victoria final del mundo indígena en México."15 En Cambio de piel se mantiene, hasta cierto punto, el orden cósmico, afirmando la falta de unicidad esencial de los personajes individuales, la semejanza si no bien la identidad de los momentos históricos y la naturaleza no discreta del tiempo.

Si uno puede atreverse a presumir que una novela de tales proporciones tiene una sola premisa, que no se trata de simplemente una anécdota contada por el autor, entonces la premisa será la inevitabilidad fundamental de la ambigüedad o, acercándose más a las propias palabras del autor, la disolución última de la dicotomía realidad/ficción. En el mundo 'real', donde ha triunfado la navaja de Occam como el único principio metodológico consistente con la intuición humana, la ambigüedad no puede ser tolerada. Cada suceso necesita una causa y vice-versa. En nuestra vida diaria como parte de la sociedad moderna, se nos presenta una gran cantidad de alternativas, se nos impone la necesidad de hacer decisiones rápidas y nos rodean una tecnología y una mentalidad colectiva que exigen una precisión rígida y una versión extrema del determinismo. Uno de los problemas del mundo actual, especialmente insidioso porque es tan raro que se discuta francamente, es la negación intransigente de la paradoja y la ambigüedad como parte de la naturaleza, como concomitante tolerable de la existencia humana. Si en efecto Cambio de piel representa una 'ficcionalización radical', es posible que esta ambigüedad surja de raíces más profundas, de un deseo de reconciliar o puestos esenciales, no comprimiéndolos dentro de un solo molde, sino llegando a aceptar la naturaleza absoluta de algunas paradojas. La dicotomía entre la ficción y la realidad y entre los hechos y la fantasía siempre se ha ostentado como base fundamental de nuestra existencia, sin la cual la vida, tal como nosotros la conocemos, sería imposible. Aquellos individuos que consideran que esta dicotomía sea algo menos que absoluta son clasificados de locos, sus visiones son calificadas de ilusiones, fantasías, alucinaciones, se dice que no están en sus cabales, y que 'desconocen la realidad,' como si este concepto tuviera una definición absoluta. Se ha reconocido en varios momentos que la frontera entre el genio y la locura es muy tenue y en gran medida arbitraria, pero desgraciadamente, en muy pocos casos de creatividad desafiante se habla en términos del genio; la mayoría de los casos son botados a los basurales de la sociedad normativa. Todo tiene que conformarse con un plan prearreglado, y todo tiene que tener una sólida base en la 'realidad.' Eso es verdad sobre todo con las creencias religiosas: a pesar de la apariencia fantástica de muchos dogmas religiosos, los creyentes aceptan sin vacilación que estas doctrinas son válidas no sólo en un sentido espiritual, sino también textualmente. Esto aumenta la ironía porque, entre las varias escrituras y doctrinas religiosas que se encuentran en el mundo, hay una gran variedad de paradojas y contradicciones que, cuando no se esfuman mediante un acto de

legerdemain por parte de los iniciados, tienen que ser aceptadas como requisitos de la fe. La fuerza de la fe individual se correlaciona directamente con la buena voluntad con la cual uno acepte sin pregunta las paradojas de la religión.

Se ha impuesto, en nuestra sociedad, la necesidad de soluciones únicas, tanto en las ciencias como en las disciplinas humanísticas, además de la vida ordinaria, y eso pone al individuo en una posición equívoca. El ve a su alrededor situaciones paradójicas y ambiguas que, con una parte de su ser íntimo, podría llegar a aceptar tales como son, mientras desde todos costados le llegan reclamaciones de una resolución. En Cambio de piel, Fuentes indica la futilidad de esta búsqueda, la sinrazón del deseo de una verdad última, y el abandono de la dicotomía necesaria entre la ficción y la realidad. ¿Qué es la ficción, sino una representación alternativa de la 'realidad' de otra persona? En Cambio de piel, se han llevado a cabo muchos esfuerzos por destruir para el lector las restricciones que actúan sobre la producción novelística, la necesidad de que los sucesos del texto pertenezcan claramente a un mundo o al otro. En algunos casos hay sugerencias de duplicidad, como en el pasado imaginado o realmente vivido de Elizabeth. En otros casos los sucesos ofrecen posibilidades más sencillas de interpretación múltiple, como el juicio de Franz por los Monjes, las relaciones entre Javier e Isabel o aun el trastorno del coche en Cholula, que puede ser un accidente o un resultado deliberado. Fuentes ha notado que hasta las escenas aparentemente realistas, que tratan de Praga, Buenos Aires, París, Nueva York, etc., son también creaciones enteramente ficticias, que no deben ser confundidas con una interpretación 'real' de estas ciudades. La adición de descripciones superficialmente creíbles de ciudades existentes en una narrativa ficticia y a veces fantástica acerca al lector cada vez más a la revelación final de que tendrá que abandonar esta distinción si ha de aceptar la novela tal como ha sido escrita.

Resultado de la destrucción de las fronteras entre la ficción y la fantasía y de la necesidad de aceptar soluciones múltiples es la unidad inherente del universo, de todos los personajes, de todos los actos de creación. La venganza de Moctezuma, extendida por Fuentes de manera que incluye todos los elementos rituales de Cambio de piel y la cultura que los produjo, tiene el aspecto de una visión sintética de la creación. Cambio de piel cuenta con personajes que, en vez de gozar de una existencia separada, se aproximan cada vez más los unos a los otros, no sólo mediante detalles biográficos comunes sino también por su misma esencia como elementos de creación. Esta unidad se manifiesta más explícitamente en el personaje omnímodo del Narrador, dentro del que están presentes todos los personajes como variantes de una sola conciencia. Mediante las alusiones y estructuras intertextuales, Fuentes ha presentado a Cambio de piel como parte de un segmento más amplio de la creación, la suya y la de otros escritores. La estructura holográfica de la novela, sobre todo con respecto a

las dimensiones temporales y espaciales, subraya el hecho de que el comienzo y el fin son idénticos y, por inferencia, también lo son todos los puntos intermedios.

Regresando a la imagen que da lugar al título de este ensayo, Cambio de piel es una novela holográfica, una obra en que no hay una progresión lineal definitiva, sino una difusión de un pequeño núcleo de elementos narrativos a través de una amplia extensión de texto. Cambio de piel no tiene 'trama' en el sentido de un drama que se desarrolla; las disyunciones temporales y las vueltas al pasado, aunque individualmente contengan indicios minúsculos de moción y evolución, se combinan para formar una tela esencialmente estática que no tiene ni comienzo ni fin. En el caso de que se ofrezca la objeción de que ciertos sucesos, por ejemplo el juicio de Franz o la muerte de Franz e Isabel constituyen acontecimientos definitivos, no reversibles, se puede responder que, dada la suspensión omnipresente de la dicotomía ficción/realidad, estas muertes también deben ser sujetas a la misma interpretación equívoca: es posible que no sucedieran, es posible que no tuvieran lugar en la misma dimensión, el mismo plano narrativo en que todavía funcionan las nociones de causalidad y reversibilidad, o puede ser que sean simbólicas en otras dimensiones del texto. Es necesario aceptarlas tal cual, sin más.

La estructura holográfica de Cambio de piel no resulta de una sola maniobra narrativa, sino que es un rasgo de la fabricación total del texto. Han sido eliminadas, mediante una variedad de recursos técnicos, tanto las dimensiones temporales como las espaciales. El espacio, sea identificado con Nueva York, Praga, Buenos Aires, sea con México o Cholula, resulta irrelevante e intercambiable. Igualmente, el tiempo no es más que otra dimensión espuria del texto. La fusión completa de realidad y fantasía excluye definitivamente la posibilidad de una verdadera causalidad. Sin la causalidad, el elemento determinante del mundo 'real,' el texto de Cambio de piel se disuelve en una masa fundida de imágenes y oposiciones, fusión que refleja con elocuencia muchas de las opiniones ideológicas del autor.

La característica clave de un holograma, y por ende de un texto holográfico, es la habilidad de recobrar una representación reconocible del diseño original sólo considerando una pequeña porción del holograma. Al disminuir el tamaño del espécimen, el rasgo decisivo, sólo se disminuye la resolución de la imagen reproducida, pero el diseño no se descompone nítidamente en porciones discretas. Esta metáfora, aplicada a un texto literario, tiene que ser extendida un poco más allá de sus connotaciones físicas; por ejemplo, no es posible reconstruir la totalidad de un texto considerando una sola palabra, ni tampoco una sola página. Sin embargo, en un contexto más general, los elementos básicos de Cambio de piel son muy pocos y pueden expresarse sencillamente como un pequeño conjunto de proposiciones fundamentales, conjunto que puede ser representado aun más económicamente que la 'trama' extraordinariamente

rudimentaria de la novela. Estos postulados, la destrucción de la dicotomía realidad/ficción, la reducibilidad de la creación, la naturaleza fundamental de la paradoja, pueden reconocerse de virtualmente cualquier porción del texto, una vez reconocidas las claves y las pistas apropiadas. Igual que un pequeño segmento de un holograma puede resultar sólo en una imagen imprecisa y vaga a menos que ya se conozca la imagen original, no sería posible ofrecer una reconstrucción razonable de Cambio de piel de una porción demasiado limitada del texto a menos que el lector ya hubiera leído y digerido toda la novela. Una vez efectuada esta operación, pierde Cambio de piel su apariencia casi lineal, puesto que se ve que todos los elementos textuales arreglados en secuencia son esfuerzos de reducir a forma escrita la simultaneidad paradigmática fundamental que sustenta la estructura de la novela. Como obra holográfica, Cambio de piel exhorta al lector a que no sea sólo un receptor pasivo que deje que las palabras le afecten, sino que tome cada secuencia como unidad significativa fundamental que contiene en sí misma las semillas de una comprensión total.

Notas

¹La nueva novela latinoamericana, (México: Joaquín Mortiz, 1969).

²Cambio de piel, (México: Joaquín Mortiz, 1967). Todas las citas refieren a esta edición.

³Sin embargo ofrece una hipótesis alternativa muy interesante J. W. Donne en An Experiment with Time (Londres: Faber, 1927).

⁴Cita de T.R.V. Murti, The Central Philosophy of Buddhism, (Londres: Allen and Unwin, 1955), p. 198.

⁵L. A. Govinda, Foundations of Tibetan Mysticism, (Nueva York: Samuel Weiser, 1974), p. 116.

⁶Citado por J. Kennet, Selling Water by the River (Nueva York: Vintage Books, 1972), p. 140.

⁷"Esta novela es también Cambio de piel, o Cambio de piel es una novela que el Narrador escribe a través de La caja de Pandora. Y más exactamente: Carlos Fuentes escribe Cambio de piel a través de un Narrador que a través de Javier escribe La caja de Pandora para escribir Cambio de piel. Hay tres narradores, y los tres narran a partir de Elizabeth." J. Ortega, "Carlos Fuentes, Cambio de piel," en Homenaje a Carlos Fuentes, ed. H. F. Giacomán (Nueva York: Las Américas, 1971), pp. 107-124 (p. 115).

⁸Entrevista con E. Rodríguez Monegal, Homenaje a Carlos Fuentes, pp. 23-65 (p. 44).

⁹Es el término que emplea Rodríguez Monegal en la entrevista citada.

¹⁰Entrevista con Rodríguez Monegal, p. 40.

¹¹Durante la entrevista (p. 42), Rodríguez Monegal le confesó a Fuentes que había considerado a todos los personajes como iguales hasta casi haber terminado la lectura, cuando, por más que Fuentes trataba de asimilarlos, más la lectura tendía a separarlos.

¹²Entrevista con Rodríguez Monegal, p. 42.

¹³En la entrevista (p. 37) Fuentes dice: "Iría más lejos: el Narrador puede ser todos."

¹⁴Entrevista, p. 40.

¹⁵Idem, p. 31.