

CSIKÓS ZSUZSA

LOS CÓDIGOS PARALITERARIOS EN CAMBIO DE PIEL DE CARLOS FUENTES¹

1. INTRODUCCIÓN

Los códigos temático e ideológico son entidades abstractas: el tema, las ideas y los valores que una obra literaria trata de sugerir jamás se presentan en forma explícita. El tema de una obra puede ser un determinado conjunto de valores o cierta concepción de la existencia. En el caso del código ideológico el conjunto de valores e ideas está dotado de cierta organización, se manifiesta de diversas maneras y se integra en la dinámica de la comunicación literaria.²

Los motivos - como elementos recurrentes de la narración - ayudan en la configuración de estos códigos. Los motivos de *Cambio de piel* de Carlos Fuentes (1967)³ reflejan la repetición cíclica, por eso, en la mayoría de los casos funcionan como dobles y subrayan el carácter dual de las creencias aztecas y de la religión cristiana.

2. LAS ARTES

En *Cambio de piel* las artes -música, pintura, cine, teatro - son partes orgánicas de la narración, funcionan como complementos verbales de la novela. Estas referencias artísticas contribuyen a la complejidad de la simbología de la obra y la colocan en un contexto cultural más amplio.

2. 1. La música

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

En el plano histórico - la conquista de Cholula - "... el ruido ensordecedor de tambores, trompas, atabales, caracolas y silbos sale al encuentro del estruendo de la pólvora, las pelotas del cañón, los tiros de bronce..."⁴ o sea, el enfrentamiento de los españoles y de los cholultecas se expresa mediante metáforas musicales.

En el plano del presente - el 11 de abril de 1965 - la música cacofónica que se oye en la plaza de Cholula repite el ruido de la batalla, es su doble moderna.

Algunos personajes de la novela también están vinculados con la música. Para Javier su padre, Raúl, es la música del domingo: se relaciona con la felicidad. La música de los mariachis, en cambio, le recuerda el parto que no terminará nunca: "... como si la madre y el hijo siguieran gritando de dolor toda la vida." ⁵ El sentimiento del dolor está en contradicción con el significado general de este tipo de música. El término mariachi - que viene del francés - surge durante la intervención francesa del siglo XIX en México, cuando esta clase de grupos musicales se contrataban por los invasores para amenizar las fiestas de boda.⁶

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

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

Los jóvenes monjes se identifican con la música de las Beatles. Las letras de sus canciones esbozan el futuro como la tierra prometida y de la libertad: "I'll give you back your time, there 's a place where I can go, any time

¹ En estas páginas publico uno de los capítulos de mi tesis: El problema del doble en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes. Análisis narratológico, Budapest, 2001.

² Sobre el tema véase: Reis, Carlos: *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, 1989. p. 327-349.

³ Utilizo la edición Carlos Fuentes: *Cambio de piel*, Madrid: Alfaguara, 1994.

⁴ *Cambio...* p. 16.

⁵ *Ibid...* p. 113.

⁶ Según Donald Fogelquist "el mariachi, cuyas canciones son exaltaciones del sacrificio, es un prototipo de este permanente sentido sacrificial que describe Fuentes". *Tiempo y mito en Cambio de piel*, in: *Cuadernos Americanos*, 1980/231. p. 104.

at all", y las demás letras manifiestan la opinión de una generación cuyos miembros son inocentes en cuanto a los pecados del pasado, sin embargo, su actitud se considera cínica.⁷ No sienten ninguna responsabilidad por el pasado, lo niegan completamente.

El hilo musical de la novela es otro recurso para expresar el sentimiento vital de los personajes en su dualidad fundamental: la vida es inseparable de la muerte, la felicidad del dolor, sin pasado no hay futuro. "La danza de la muerte es himno de alegría"⁸- dice el Narrador sobre la obra de Brahms: una cosa y su opuesto.

2.2. La pintura

Los cuadros que se mencionan en la novela cumplen el mismo papel que el motivo musical: refuerzan el carácter paradójico y confuso de la existencia humana. Una parte de las pinturas de Herr Urs son naturalezas muertas, paisajes tradicionales "...en un remolino de colores y contrastes"⁹, la otra, cuadros con escenas horrorísticas, pintados en tonos sombríos. Ambas manifestaciones forman parte de su creación "artística" y revelan la contradicción de su estado de ánimo.

Elizabeth conoce a Franz en una exposición de obras recientes de Cuevas donde la mujer está admirando un dibujo del Marqués de Sade con su familia. La ilustración oximorónica implica el carácter profundamente dual del ser humano que lleva en sí su antítesis. "Las figuras de José Luis Cuevas... están en lucha consigo mismas, con su apariencia" - valora Fuentes las obras de este pintor mexicano.¹⁰

Javier alude a un cuadro del Bosco en el que las figuras están en el Paraíso, pero el Paraíso tiene un infierno propio.¹¹ La pintura del Bosco presenta un mundo lleno de sueños y pesadillas al mismo tiempo.

Las mujeres de la pintura de Modigliani- según Javier -son meras repeticiones, funcionan como espejos: "... pero ahora se dio cuenta de que eran las mismas mujeres de Tesalia, Micenas, y Creta...".¹²

2.3. El cine

De todas las artes la influencia del cine es la más significativa.¹³ El predominio del arte cinematográfico se manifiesta tanto en la aplicación de las técnicas como en las constantes alusiones a películas y actores. Fuentes tiene interés especial por la producción cinematográfica alemana de los años 20 del siglo XX. Como continuación y contrapunto de esta tendencia aparece en la novela la película norteamericana de las décadas 30-50. Muchas de las figuras representativas del expresionismo alemán de los veinte abandonan su país para seguir su carrera en Hollywood y contribuyen al nacimiento de las películas fantásticas norteamericanas.

Al mismo tiempo, a partir de los años treinta nacen una tras otra las producciones "típicas" de Hollywood que reflejan las ilusiones románticas de la vida.¹⁴

Los representantes más importantes del expresionismo alemán se mencionan varias veces en el texto. Paul Leni, Murnau, Fritz Lang, Emil Jannings o Conrad Veidt marcan las películas de aquel entonces: *Dr Caligari* (Robert Wiene, 1919), *El Gólem* (Paul Wegener, 1920) - basada en la leyenda judía que se convertirá en prototipo de las películas sobre Frankenstein, *Nosferatu* (Murnau, 1921) - sobre Drácula y con referencias a las escenas de Herr Urs -, *La caja de Pandora* (Pabst, 1928). Esa tendencia cinematográfica se basa en la renovación de los motivos de la novela gótica y de los cuentos románticos con el predominio de la fantasía, las pesadillas y los sueños. Las películas son expresiones de conflictos parabolísticos y con sus estructuras de marco y sus historias intercaladas corresponden a las formas indirectas de la narración, y hacen difícil o imposible la reconstrucción cronológica de los acontecimientos. En la mayoría de los casos la motivación de los personajes queda solapada, las referencias son pocas y opacas. El montaje subraya más bien el carácter fragmentario de estas obras.¹⁵

Tanto el *Golem* como *Nosferatu* y *El gabinete de doctor Caligari* son películas basadas en mitos antiguos y medievales, y en adaptaciones literarias generalmente escritas como novelas góticas. La tendencia nace en el siglo XVIII en Inglaterra siendo el padre de este tipo de novelas un político y escritor inglés, Horace Walpole. Se

⁷ Las letras se encuentran en las páginas 20, 235, 239.

⁸ Ibid... p. 249.

⁹ Ibid... p. 139.

¹⁰ Carlos Fuentes: La violenta identidad de José Luis Cuevas. in: Carlos Fuentes: Casa con dos puertas, México, 1970. p. 252.

¹¹ Cambio... p. 254.

¹² Ibid... p. 184.

¹³ Sobre el tema véase el artículo de Fernando Salcedo: Técnicas derivadas del cine en la obra de Carlos Fuentes. El autor dedica interés destacado a la influencia de la película *Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) en *Cambio de piel*. Cuadernos Americanos, 1975/3. p. 175-193.

¹⁴ Véase Cambio... p. 185. La lista de los actores y películas de esa página indican claramente esta tendencia.

¹⁵ Sobre el tema véase: Oxford Filmenciklopédia, Budapest, 1998. p. 140-155

trata de obras llenas de misterio y de terror, cuyos acontecimientos tienen lugar en un castillo gótico en el que pasan hechos extraños. Rasgo característico es, además, la intervención de seres aterradores.

El Golem, un monstruo animado hecho de barro, se independiza de su creador y le amenaza. La adaptación literaria de este mito se debe a Mary Shelley: ella crea en el siglo pasado la figura del "científico" Frankenstein y su monstruo. Una de las fuentes de la escritora es la novela gótica de Horace Walpole, titulada *El castillo de Otranto* (1764) aludida también en la obra de Carlos Fuentes.¹⁶ El Frankenstein de Mary Shelley libera el demonio de la destrucción con su criatura imperfecta y este demonio se rebela contra su creador. Su castigo llega a ser la muerte y la desesperación, sin ningún remedio para la redención. Los cuadros y los muñecos y muñecas de Herr Urs demuestran claramente las consecuencias de este tipo de creación. "Lo que yo pido es hacer lo que no se puede perdonar. Sólo en este caso vale la pena exponerse a la redención" - dice él al salir del baúl del Narrador.¹⁷

Los misterios de Udolfo de Ann Radcliffe, otra obra representativa de la novela gótica sirve de base para varias adaptaciones fílmicas de los años 30 y 40 en Hollywood. El mismo Fuentes - como él confiesa en uno de sus ensayos - siente entusiasmo por la novela gótica y las narraciones de lo sobrenatural "... en la intuición de su gran correlato romántico, no el del falso romanticismo sentimental, sino el del descubrimiento de la mitad ocultada por la convención burguesa, la mitad del sueño..."¹⁸

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

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

Conrad Veidt en general desempeña papeles de figuras negativas, de antihéroes: desde el sonámbulo César - que comete crímenes bajo acción hipnótica - en *Dr. Caligari* hasta el mayor Strasser en *Casablanca* (1942). El discurso del Narrador justo después del diálogo entre Franz y Elizabeth, trata precisamente el problema del héroe: " Quién te dice que los bellezos tenían razón y que la heroína era la Princesa y no la Bruja?" -pregunta él y evoca las escenas de *Nosferatu*.¹⁹

Emil Jannings, en el papel de profesor Unrat, hace popular la famosa película *El ángel azul* en los Estados Unidos. En la novela su figura aparece en función comparativa: también en una de las conversaciones entre Franz y Elizabeth sobre los profesores en la Universidad de Praga.²⁰

El profesor Dr. Mabuse de las películas del director alemán, Fritz Lang, refleja el prototipo del científico genial pero tiránico, que trata de adquirir un poder absoluto sobre la humanidad con sus manipulaciones. Por fin, se enloquece ya que en sus visiones cree ver a sus víctimas resurgidas exigiéndole que se responsabilice de sus actos criminales.²¹

En las películas fantásticas de Hollywood los monstruos liberados se convierten en los dobles del ser humano. En el hombre está encerrado algo demoníaco que corresponde a lo irracional. Esta idea básica de la película titulada *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) se menciona en la novela precisamente a propósito del alter ego: "... y cuando Dios dejó de ser el espectador del hombre, hubo que inventar otro testigo: el alter ego, Mr Hyde, el doble, William Wilson."²²

A base de la novela de Mary Shelley nace una serie de películas de Frankenstein: la primera es de 1931 - *Frankenstein*, el autor del monstruo de James Whale - protagonizada por Béla Lugosi y Boris Karloff, actor británico, también mencionado en *Cambio de piel*.²³ A partir de ese momento ambos se convierten en los máximos especialistas en papeles de monstruos del cine norteamericano.

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

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

¹⁶ véase: Cambio... p. 155.

¹⁷ Ibid... p. 422.

¹⁸ Carlos Fuentes:Tiempo mexicano México, 1987. p. 58.

¹⁹ Cambio... p. 156.

²⁰ Ibid... p. 99.

²¹ El cine mudo de Fritz Lang (1890-1976), debido a los rasgos estéticos específicos de sus películas se convierten en rivales de la producción cinematográfica de Hollywood. Véase más detalladamente in: Oxford Filmenciklopédia... p. 200-201.

²² Cambio... p. 306.

²³ Ibid.. p. 209. Los demás títulos son entre otros: La novia de Frankenstein (1935), La maldición de Frankenstein (1957).

"Todos los seres de identidad extrema, de la novela gótica al cine surrealista, efectúan ese viaje de un encierro a otro: agotan el origen, viajan hacia lo subvertible, hacia el futuro" -escribe Fuentes en su ensayo ya mencionado.²⁴ Freddy Lambert, el Narrador, recorre precisamente el mismo camino y termina en el manicomio de Cholula.

La otra tendencia de la producción cinematográfica de Hollywood de aquel entonces está marcada con los nombres de Cary Grant, Clark Gable, Kay Francis, John Garfield, James Dean, Humphrey Bogart y Marlon Brando, entre otros.²⁵ Las películas protagonizadas por estos actores no tienen nada que ver con lo fantástico: representan las más diferentes corrientes del cine realista: de las comedias divertidas a las películas de aventuras o de Oeste.

"...Luis Buñuel también fue muy importante para mí... la conversación con ese rudo picador aragonés me ha acercado para siempre a una tensión creadora entre la rebelión y lo sacro: a la corrupción y humanización de los reversos de la vida que Buñuel salva, a la postre, en una confrontación de espejos entre la caída religiosa y la enajenación secular" - confiesa Carlos Fuentes en su ensayo *Radiografía de una década* (1953-1963).²⁶ Salcedo menciona que la influencia que tiene Buñuel en el escritor mexicano a veces se traslada en imágenes que parecen haber sido sacadas de producciones fílmicas del conocido director español.²⁷ Los métodos surrealistas de Buñuel se basan en los sueños que conducen a lo inconsciente: en este sentido él sigue las tradiciones del expresionismo alemán. Las alusiones en la novela a *El perro andaluz*, a *La edad de oro* y a *Nazarín* - películas de Buñuel - enlazan con las categorías de surrealismo, sueño y religiosidad.²⁸

2.4. El teatro

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

La segunda es el happening, el teatro de consumo inmediato, "una representación perpetua"²⁹, en el que los monjes - beatniks desempeñan los diferentes papeles. Sin embargo, el tema sigue el mismo: el pecado y el juicio. Las dos representaciones teatrales, por lo tanto, funcionan como dobles.

3. EL PERRO

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

Los perros están presentes en todas las partes de la novela, como si vigilaran algo o indicaran alguna amenaza. En el plano del presente los perros simbolizan a los habitantes de la ciudad de Cholula. Están sueltos, son roñosos, de pelambre raída con manchas secas en la piel. Tienen las miradas plañideras, son rojas o amarillas, irritadas y enfermas.³⁰ La descripción de los perros generalmente viene acompañada con la mención de los seres humanos de México: "... un pueblo miserable de perros roñosos y mujeres panzonas."³¹ Más adelante se refiere a los niños del país: "... perros sueltos, niños vestidos con cortas camisetas agujereadas... olvidados por los padres."³² Según la creencia de los aztecas los perros funcionan como dobles de los hombres, representan la materia que no puede ser salvada más que por su propia muerte: los perros muertos de la novela sugieren la dualidad del sacrificio/redención.³³

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

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

²⁴ La casa... p. 269.

²⁵ Cambio... p. 185 y 313.

²⁶ in: Tiempo mexicano... p. 58-59.

²⁷ Salcedo: Técnicas... p. 175.

²⁸ Carlos Fuentes tiene un ensayo sobre Buñuel publicado en Casa con dos puertas. véase: Luis Bunuel: el cine como libertad. in Casa... p. 197-215.

²⁹ Expresión utilizada por Fuentes in: Casa... p. 272.

³⁰ Cambio... p. 11. y 433.

³¹ Ibid... p. 12.

³² Ibid...p. 96.

³³ El motivo del perro muerto aparece al final de la visita de Xochicalco: "...los zopilotes clavan los picos en los despojos de un perro muerto." (p. 71). Javier, mientras pasea por las calles de la capital mexicana "...tira de la cola el cadáver de ese perro amarillo.." (p. 47)

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

4. EL "BULTO"

El bulto enigmático, vivo y gruñente, - otro motivo recurrente y presente en toda la novela - también indica la dualidad mencionada a propósito del perro: "...serán dos cuerpos, uno el animal del otro, abrazados, quietamente devoradores" -sugiere el Narrador mientras viajan en el viejo Lincoln de los monjes.³⁴ Los dos motivos, el del perro y el del bulto se unen.

El bulto, además, funciona como elemento imprescindible de la obra ya que es parte de la vida al morir.³⁵ A lo largo de toda la novela se encuentra en el cofre del coche de los monjes. Al final de la narración Elizabeth lo saca de allí y lo coloca en el umbral del manicomio. El bulto parece ser una momia, las vendas esconden una piel viva que indica el sacrificio, la redención de los pecados: alguien tiene que morir para que el mundo continúe. Las víctimas se consideran mensajeros para evitar las catástrofes: el cuerpo muerto de Franz también se identifica con esta función. Otra vez se trata de la supervivencia de las antiguas creencias: al enterarse de la llegada de Cortés/Quetzalcoatl, Moctezuma, lleno de remordimientos por el fin del Imperio, decide morir y envía emisarios cargados de pieles de hombres desollados al dios azteca de la muerte Mictlantecuhtli - Señor del País de los Muertos - .³⁶ El mundo de los muertos significa para los aztecas el de la paz. En *Cambio de piel* Elizabeth coloca en nombre de la humanidad el bulto en el umbral del manicomio que es "... la tierra infecta de Nazaret...la tierra de los muertos que resucitan...el palacio de Lázaro nuestro señor"³⁷ en espera de la resurrección. En las ilustraciones cristianas Lázaro aparece como un muerto vendado - otro significado del bulto - que simboliza la fe en la resurrección. Al mismo tiempo, Lanin A. Gyurko llama la atención que Lázaro - persona bíblica - aparece en las obras de Fuentes como una figura predestinada. "The Lázarus depicted by Fuentes is a man without responsibility for his actions, one who is reduced to the status of a mere puppet."³⁸ La palabra "puppet" hace recordar a la figura de Herr Urs en la novela: él muere también en la espera de resurrección.

5. EL NIÑO

Se trata de otro motivo donde se observa la dualidad de la creencia azteca y cristiana. En ambos casos los niños están relacionados con la muerte. En el plano histórico, antes de la batalla, los cholultecas sacrifican a siete niños a Huitzilopochtli para propiciar la victoria. En la sociedad azteca los niños, por haber nacido bajo un buen signo, son inmolados a los dioses entre ellos a Tláloc para obtener lluvia.³⁹

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

En *Cambio de piel* la mayoría de los personajes está enlazado al motivo de niño. La antigua casa familiar de Javier se encuentra en la Calzada del Niño Perdido. El niño perdido puede referirse al Narrador: expresa cómo se siente él en el mundo. Isabel y Javier mencionan a "Nuestros Niños Héroe" a propósito de su mexicanidad común.⁴⁰ Ellos se refieren al episodio trágico de la invasión norteamericana del siglo XIX: en 1848 los Niños Héroe del Colegio Militar se arrojaron del Alcázar antes de rendirlo a los gringos.⁴¹

Isabel, además, casi atropella a un niño mientras conduce el coche de Franz. Después del incidente Elizabeth baja y corre hacia el niño de dos años, acompañado por un perro, lo abraza y lo levanta "...como si lo mostraras, dragona, al sol más que a tus tres compañeros de viaje."⁴² El acto simbólico y sus palabras de protesta niegan precisamente la supervivencia de las antiguas tradiciones. Sin embargo, el posible aborto de la mujer encadena otra vez este motivo con la matanza o muerte. El hermano de la mujer, Jake, tiene 13 años, cuando le matan.

³⁴ Ibid... p. 385.

³⁵ Ibid... p. 206.

³⁶ Laurette Séjourné: Pensamiento y religión en el México antiguo, México, 1988. p. 49.

³⁷ Cambio... p.440.

³⁸ Lanin A. Gyurko: Autonomous Characters and the Victimized Narrator in *Cambio de piel*. in: Iberoromanía, 1976/5 - reedición de 1980. p. 165. El autor cita un fragmento de la primera novela de Fuentes - La región más transparente - donde también aparece como una persona de la cual se niega la verdadera redención para siempre, ya que él es despojado de la libertad de elección.

³⁹ Séjourné... p. 21.

⁴⁰ Cambio... p. 178.

⁴¹ El episodio se menciona en otra novela de Fuentes: Los años con Laura Díaz, Madrid, Alfaguara, 1999. p. 197.

⁴² Cambio... p. 239.

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

6. LA FIESTA

Una fiesta imposible es el título de la primera parte de la novela. La fiesta en la sociedad azteca aparece como una serie de atrocidades, de ritos ceremoniales, del sacrificio humano. En el presente - el Domingo de Ramos, día último de la Cuaresma que da principio a la Semana Santa - la fiesta en Cholula corresponde a la de un pueblo miserable "...acentuada por el intento falso de bullicio que venía del altoparlante con su twist repetido una y otra vez..."⁴³.

En el happening el Narrador llama "fiesta" la representación de los monjes.⁴⁴ La fiesta disfrazada, además, permite decir la verdad como en los carnavales. Los disfraces funcionan como dobles: se pone la máscara del otro ser.

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

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

El espacio de la fiesta del sueño de Franz también está relacionado con su país: él se encuentra en una aldea alemana medieval. El carnaval se convierte en espectáculo - "...Franz entra al escenario..."⁴⁵ - y acentúa su aspecto religioso. La mención del reinado de Momo corresponde al símbolo del carnaval. Reaparece otro motivo ya mencionado de la novela: los niños como protagonistas enmascarados en enanos, curan a los pájaros, fabrican muñecas, desempeñan los papeles del monarca, del diablo o de los locos. Franz en este sueño también está acompañado por un niño, Ulrich, muerto en su lugar en la vida real. La escena alegre de los niños que juegan, de repente se convierte en una pesadilla rodeada de actos violentos. Los niños vestidos de uniformes grises y con estrellas amarillas asaltan a Franz. Él tiene que responder ante el Juez. Estas visiones contienen un fuerte reflejo de su pasado: se confronta con las consecuencias de sus actos anteriores y preve su destino porque "... cuando el Juez tome asiento, todo lo oculto se manifestará y nada permanecerá sin castigo."⁴⁶

7. EL DISFRAZ

El motivo de la fiesta conduce al motivo clave de la narrativa de Carlos Fuentes: el del disfraz. El título de la novela - *Cambio de piel* - ya es una referencia al fenómeno de ocultarse. El origen del país lleva en sí este motivo: Quetzalcoatl significa Serpiente Emplumada: su cuerpo está cubierto con plumas de quetzal. Según la leyenda, cuando ve su propio rostro y cuerpo en el espejo - presa del terror de su apariencia - abandona su pueblo y huye hacia el mar.⁴⁷ Él es el único dios mexicano con cuerpo e identidad, sin embargo, esto no se revela debido a su huida.

En la época antigua era costumbre pintar el cuerpo, la que también corresponde a una de las formas de disfrazarse. En *Cambio de piel* se alude a "la pintura negra de los cuerpos" en el plano histórico.⁴⁸ El día de la resurrección en el atrio de la iglesia de Cholula se pone en escena la caída, y Dios ordena a los ángeles vestir a Adán y a Eva.⁴⁹

⁴³ Ibid... p. 15.

⁴⁴ Véase: Cambio... p. 418. "...de que la fiesta no haya terminado."

⁴⁵ Ibid... p. 297.

⁴⁶ Ibid... p. 301.

⁴⁷ El mismo Fuentes alude a la leyenda de Quetzalcoatl en su ensayo De Quetzalcoatl a Pepsicoatl in: Tiempo... p. 17-42.

⁴⁸ Cambio... p. 15.

⁴⁹ Véase: Cambio... p. 20.

Los vestidos de los personajes funcionan como disfraces que ayudan a ocultar su verdadero rostro. "Y todo es máscara: el cuerpo está escondido por un traje barato..." - dice el Narrador a propósito de la figura del padre de Javier.⁵⁰ Los monjes se distinguen mediante sus ropas, escondiendo sus verdaderas identidades.

No solamente la ropa sirve de disfraz: las miradas, los gestos, los movimientos del hombre mexicano cumplen la misma función: la sonrisa del anciano al que Javier ve en su niñez en el tren corresponde a la máscara de un instante eterno.⁵¹ Según Elizabeth todas las miradas mexicanas hacen tres cosas: matan, desnudan - quitan el disfraz - y consagran.⁵² Éste último tiene una connotación religiosa - dedicación a Dios - y sugiere la idea del sacrificio. En México la función original de los abrazos entre los hombres es saber si el otro viene empistolado.⁵³

El uso del disfraz es propio de la gente mexicana a partir de su nacimiento. "México es una máscara. No tiene otro sentido este país" - menciona el Narrador a Elizabeth.⁵⁴ La máscara sirve para ocultarse del mundo.

El machismo mexicano también aparece como un fenómeno de disfraz. Según Javier el mito del machismo fue inventado por las mujeres para engañar a los hombres y para imponer los valores femeninos, los únicos que dominan en México.⁵⁵ Sin embargo, Fuentes en uno de sus ensayos define el machismo como un homosexualismo latente, "... que debe afirmarse en la violencia, la negación de la personalidad femenina y el estrecho abrazo de los demás cuates machos."⁵⁶

Para Javier la locura puede ser la máscara del conocimiento excesivo, o sea se relaciona con la sabiduría.⁵⁷ En la Edad Media, por ejemplo, el trabajo de los bufones - llamados también locos - exige mucho talento. Gozan de gran ascendiente en las cortes, divierten a los convidados, no obstante, detrás de sus chistes o bromas muchas veces se percibe el tono irónico o satírico.

El motivo del disfraz en la literatura también está presente desde la antigüedad: "... los héroes antiguos inventaron la literatura porque obligaron a las fuerzas naturales a esconderse y reaparecer disfrazadas..." - dice el Narrador.⁵⁸ Según Elizabeth México es una aldea con un código de comunicación secreto.⁵⁹ El lenguaje, las palabras de una obra literaria disimulan lo esencial: detrás de la trama se esconde el mensaje, el verdadero significado de la escritura. El idioma de los mexicanos es prestado, es el del conquistador y "... los vencidos lo convierten en circunloquio, defensa, agresión, pero nunca en palabras reales, humanas."⁶⁰ Fuentes llama a esta operación lingüística "albur", que significa "desviar el sentido llano de las palabras".⁶¹

8. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

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

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

Los mexicanos sacrifican sus vidas privadas a la institución: el uso de los sobornos es general en casi todos los terrenos de la vida cotidiana. "En México uno acaba dándose la mordida a uno mismo" - dice Elizabeth.⁶² Tampoco falta la ilustración concreta en la novela: en el happening el policía que detiene el coche de los monjes por exceso de velocidad deja de ponerles la multa en cambio de una cierta cantidad de dinero ofrecida por el Narrador.

La cosmovisión de los aztecas se basa en la necesidad del sacrificio, correspondiente al doble proceso de muerte y renacimiento. Esta dualidad sigue viviendo hasta el presente. El país es una ruina natural, es la tierra de

⁵⁰ Ibid... p. 269.

⁵¹ Véase: Cambio... p. 69.

⁵² Ibid... p. 200.

⁵³ El ejemplo está mencionado por Fuentes in: Tiempo... p. 26.

⁵⁴ Cambio... p. 324.

⁵⁵ Ibid... p. 178.

⁵⁶ Tiempo... p. 82.

⁵⁷ Cambio... p. 332.

⁵⁸ Ibid... p. 157.

⁵⁹ Ibid... p. 159.

⁶⁰ Ibid... p. 160.

⁶¹ Tiempo... p. 25.

⁶² Cambio... p. 160.

promesas jamás cumplidas tanto para los conquistadores como para los que creen en el regreso de Quetzalcoatl. Nuestro México es pobre pero tiene corazón - identifican su país los personajes "mexicanos" de la novela, Isabel y Javier.⁶³ La caracterización de los mexicanos mediante el uso de formas oximorónicas subraya la dualidad original del país y de sus habitantes: me refiero a las expresiones como "sonrisa sin alegría", "tristeza a carcajadas", etc. Al mismo tiempo, la tipificación popular del país - como "México no hay dos" - sirve para la afirmación de la singularidad mexicana.⁶⁴

El problema de la identidad mexicana está estrechamente enlazado al fenómeno de la chingada. El tema tratado con mucha profundidad en las novelas anteriores de Fuentes - *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz* -, reaparecerá en *Cambio de piel*, sin embargo, no en forma tan elaborada, sino a nivel de alusiones.

La chingada identifica a los mexicanos como "los hijos de la Malinche", los descendientes de la Madre violada, encarnada por la mujer de Cortés.⁶⁵ Malinche es el símbolo de la traición del pueblo mexicano. El mito no carece de antecedentes: la perdición de Quetzalcoatl también se debe a una figura femenina: él se acuesta con su propia hermana, Quetzaltépatl. El acto es el resultado de las intrigas de los demás dioses rivales, entre ellos de Tezcatlipoca, hermano de Quetzalcoatl.

A partir de la conquista, la vida de los mexicanos gira alrededor de este fenómeno. En México - como menciona el Narrador - todo se hace en forma de pirámide y esta jerarquía permite ser chingado y chingón al mismo tiempo.⁶⁶ En este sentido, la pirámide de Cholula simboliza la construcción jerarquizada de la sociedad mexicana.

En la noche del incidente con los mariachis en el bar Javier identifica a los mexicanos como hijos de la chingada y habla de la brutalidad de su concepción.⁶⁷ La violencia se convierte, pues, en la parte orgánica de la vida mexicana desde los principios. La cortesía decorativa de los mexicanos también sirve para la recompensa de esta eventual brutalidad.⁶⁸

"El clima, los nopales, Moctezuma, la chingada, todo les sirve para justificarse" - dice Elizabeth.⁶⁹ Los adjetivos utilizados para la caracterización del país - seco, sofocado, hostil - adquieren doble sentido. El primero puede referirse concretamente al clima, el segundo al mismo hombre mexicano. El nopal es uno de los símbolos más importantes de México, que también aparece en el escudo nacional. La figura de Moctezuma se identifica con la traición del pueblo azteca y desde este punto de vista él parece ser uno de los promotores del proceso de la chingada.

Otro componente significativo de la identidad mexicana es el miedo procedente de las tradiciones del pasado prehispánico.⁷⁰ La idea del posible fin del mundo penetra en toda la sociedad azteca rodeada de leyes y sentencias innumerables. La tradición sigue viviendo: México es el único país que no ha matado a sus dioses - como dice Javier⁷¹ -, y de esta manera, la amenaza tal vez pueda cumplirse en los tiempos modernos. Esta idea no parece ser ajena de la narrativa de Fuentes. En sus dos cuentos - *Chac Mool* y *Por boca de los dioses* - son Tláloc, el Dios de la lluvia, y Tlázol, la Diosa de la muerte y de la brujería los que ejecutan la venganza del pasado sobre el hombre moderno.⁷²

La Revolución Mexicana hubiera sido capaz de romper con la fatalidad de su pueblo pero fue traicionada. Este acontecimiento histórico cumple la función de un carnaval - o fiesta de encarnaciones - y enfrenta al pueblo con su pasado. Por un momento permite quitarse el disfraz⁷³. La opinión del Narrador según la cual la revolución destruye un status quo y crea otro, refleja esta voluntad frustrada: se trata solamente de un cambio de ciclo.

En México el problema de la modernidad toma cuerpo en el mito de Pepsicoatl, símbolo de la sociedad de consumo. En la Comercial Mexicana - dice el Narrador - "... las familias se pasean con carritos de aluminio... los niños están ahogados entre los frascos de Ketchup, las lechugas, los detergentes y chillan."⁷⁴ En la visión del

⁶³ Ibid... p. 178.

⁶⁴ Sobre la frase que se encuentra tanto en la novela (p. 178.) como en la obra ensayística del escritor mexicano véase: Radiografía de una década in: Tiempo... p. 59.

⁶⁵ La expresión utilizada es el título del famoso ensayo de Octavio Paz publicado en el volumen *El laberinto de la soledad*, Madrid, 1990.

⁶⁶ Véase: Cambio... p. 160.

⁶⁷ Ibid... p. 113.

⁶⁸ El problema está mencionado por parte de Elizabeth véase Cambio... p. 133.

⁶⁹ Ibid... p. 331.

⁷⁰ El Narrador comenta a Elizabeth que México es un país con tigre dormido en la barriga, y todos los mexicanos tienen miedo de que un día vuelva a despertar. in: Cambio... p. 159. En el ensayo de Fuentes -*Kirkegaard en la zona rosa* - dice que "... el tigre nacional está cloroformado, pero no muerto. in: Tiempo... p. 12.

⁷¹ Cambio... p. 275.

⁷² Ambos cuentos fueron publicados en el primer volumen de relatos del escritor mexicano, *Los días enmascarados*. (1954)

⁷³ Fiesta de encarnaciones: es la expresión utilizada por Fuentes en su ensayo *Kirkegaard...* p. 11.

⁷⁴ Cambio... p. 407.

Narrador, a través de la metáfora de estas hipertiendas - acuario del consumo - los verbos como ahogar, sofocarse, llaman la atención sobre los peligros de la uniformización del mundo.

Las constantes comparaciones de México con los Estados Unidos manifiestan la otra cara de la moneda: el resultado del modelo industrial que sigue éste último es la ruina mecánica: las fábricas abandonadas con sus letreros son los monumentos del siglo XX.⁷⁵

Sin embargo, el problema de perder la autenticidad del país mediante el seguir el camino del desarrollo occidental no se soluciona por el regreso al pasado azteca: la identificación del joven Guauhtémoc - el héroe mítico de la defensa azteca contra los españoles - con el político y escritor nazi Baldur von Schirach, el jefe de las juventudes de Reich por parte del Narrador es la clara negación de esta posibilidad.⁷⁶

⁷⁵ La conversación en el coche de Franz sobre el tema véase: Cambio... p. 87-88.

⁷⁶ Ibid... p. 413. Baldur von Shirach fue condenado en el proceso de Nuremberg a veinte años de cárcel. Después de su liberación en 1966 él negó la ideología nazista y luchó por impedir su resurgimiento.

Paraliterális kódok Carlos Fuentes: Cambio de piel című regényében

Carlos Fuentes 1967-ben megjelent, *Cambio de piel* című regényének paraliterális- ideológiai és tematikai – kódjai megfejtéséhez – többek között a mű motívumai révén juthatunk el. Ezek a motívumok az emberiség történelmében fennálló ismétlődéseket hangsúlyozzák, az esetek többségében alter ego-ként működnek, és kihangsúlyozzák a keresztény illetve az azték hitvilág duális jellegét.

A regényben szinte minden művészeti ág – zene, festészet, szobrászat, színház, mozi, építészet – motívumként van jelen. Közülük is kiemelkedik a 20-as évek német szürrealista filmjeinek, illetve a harmincas évek amerikai fantasztikus alkotásainak hatása (különböző Frankenstein adaptációk).

A regény többi motívumai között fontos szerepet tölt be a gyerek, amely mindkét hitvilágban a halállal függ össze, a csomag, a fieszta és az álarc. Ez utóbbi a fuentesi művek alapvető és állandóan visszatérő eleme, amely végső soron elvezet az identitás problémájához. Ennek az identitáskérdésnek az individuális és társadalmi vetületében fogalmazható meg a regény ideológiai kódja, amely szoros kapcsolatban áll a „chingada” jelenségével. Az ország autenticitásának elvesztése, az állandó összehasonlítások az Egyesült Államokkal, a Pepsicoatl mítoszban megtestesülő modern fogyasztói társadalom negatívumai, a prehiszán múlt továbbélése, valamint a nyugati típusú történelmi fejlődés (lineáris időviszonyok) tagadása mind- mind fontos összetevői ennek a kérdéskörnek.