

BLANCA INÉS GÓMEZ*

INTERTEXTUALIDAD Y SINCRETISMO EN CAMBIO DE PIEL

Él te contó ese sueño, dragona, esta tarde otra vez y primero la primera vez que se acostaron juntos y tú se lo creíste porque sólo crees los sueños que son interpretados dentro de los sueños; si, has leído a ese clásico y sabes que as with the dream interpreted by one still sleeping, the interpretation is only the next room of the dream. Cambio de Piel

El proceso de significación en las obras de Carlos Fuentes se centra en el acopio de materiales provenientes de la cultura que ingresan al universo textual. El epígrafe que sirve de encabezamiento a este ensayo da paso, en el texto, a una alucinante lectura de los cuadros de Brueghel el viejo para crear una ciudad fantástica, espacio del carnaval y del juego que integra el cine expresionista alemán, *La ópera de los tres centavos*, de Bertolt Brecht, el *Requiem* de Brahms y la pintura en miniatura de la primera época del pintor flamenco, en la cual es innegable la influencia de Hieronymus Bosch; aluvión intertextual que hace de la interpretación un juego onírico ya que "la interpretación es solamente la siguiente habitación del sueño, cuando quien interpreta está todavía inmerso en el sueño".

El nivel de la historia hace de *Cambio de Piel* una novela críptica; en efecto, el lector que se enfrenta con su lectura debe prescindir de la narrativa lineal y apelar a una lectura semántica, reiterativa y cíclica en apariencia carente de un enfoque teleológico aunque profundamente estructurado donde las alusiones, señales, citas son depositadas en un sistema de cruces, trasplantes, repeticiones e inversiones, provenientes de una concepción sincrética del estilo¹.

Si bien el aquí y el ahora de la narración, o presente histórico, se cifra en el viaje de dos parejas: Elizabeth, Javier, Isabel y Franz a las pirámides aztecas, la narración se retrotrae a partir de las formas analépticas para focalizar momentos anteriores de la vida de los personajes, se crea así la ilusión del simultaneísmo y de la fragmentación de la historia, elementos de la estética postmoderna presentes en *Cambio de Piel*.²

Los paratextos de la novela formulan la exigencia de unas competencias narrativas, no habituales, que el lector debe manejar; la introducción del epígrafe que enmarca el texto propone un rompimiento del lugar común, del cliché en su utilización: "El narrador termina de narrar una noche de septiembre en *La Coupole* y decide emplear el apolillado recurso del epígrafe, sentado en la mesa del lado, Alain

* Profesor Universidad Pedagógica Nacional y Pontificia Universidad Javeriana

¹ Sobre este tema puede consultarse. "El sincretismo como *provocación del estilo*" de Renate Lachmann. *Criterios*, La Habana No. 31, 1-6/94

² En el capítulo "Lo postmoderno, la ironía, lo ameno" de las *Apostillas al nombre de la Rosa*. Umberto Eco señala el papel de la ironía y de la risa en el arte postmoderno, pág. 71-82. Barcelona, Editorial Lumen 1985.

Jouffroy le tiende un ejemplar de Le temps d'un livre comme si nous nous trouvions à la veille d'une improbable catastrophe ou au lendemain d'une impossible fête.."³

La lectura oblicua de la realidad desinstala al lector desde esta primera página y la novela debe ser recorrida sin una guía de orientación para develar un sentido del texto siempre huidizo amparado en el juego irónico que restaura una tradición de escritura que se sabe desgastada.

A pesar de la difícil composición estructural, *Cambio de piel* retoma una de las formas más usuales de la tradición novelesca, la estructura del viaje. En la carretera que partiendo de ciudad de Méjico llega a Veracruz por la ruta Méjico, Cuernavaca, Xochicalco, Cuatla, Cholula se desplaza el Volkswagen de Franz, quien viaja con Javier, Elizabeth e Isabel, y por una carretera paralela a la anterior se desplaza el narrador en un galgo de lujo. Las parejas intercambiadas se alojan en las habitaciones de un hotel para pemoctar. El débil hilo argumental del presente de la narración es continuamente evocado por el narrador, especie como él mismo se denomina de Virgilio que acompaña en su peregrinación a los personajes: *Me preguntaron si estaba de acuerdo y dije que a ver, en principio si, pero como no tenía las razones que algunos de ellos podían tener, quería que me convencieran, no para la acción, pues yo sería una especie de Virgilio presente y de narrador futuro, yo no sería, finalmente, activo, sino para enterarme y tener los cabos en la mano y poder garabatear unas cuartillas con letra de mosca*". pág. 376

La evocación de Virgilio como maestro que acompaña a Dante en su descenso al hades es ya un anticipo del sentido del holocausto al cual el texto remite. El narrador paradiegético, esto es, que participa como testigo a nivel de la historia no mantiene su punto de vista como narrador - focalizador a todo lo largo de la obra pues los episodios de las pirámides son focalizados por la narrataria Isabel, quien se los ha contado en una tarde anterior: "todo esto me lo contaste una tarde, cuando te dieron permiso para visitarme" pág. 435 y cede en múltiples ocasiones la voz a los distintos personajes para dar a conocer su historia a través de discursos transpuestos y monólogos interiores donde cambian los narratarios creándose una polifonía de voces que orquestan la narración en un ir y venir de sucesos, recuerdos y reflexiones de autoconciencia.

El narrador principal del texto⁴, innominado a todo lo largo del relato, dirige su discurso a dos narratarias situadas como él en un nivel intradieгético, Isabel "La Dragona" y Elizabeth "Novillera". La novela así concebida, viene a ser el extenso relato de este narrador que en el mundo de la ficción es también novelista y trabaja por entonces en la redacción de una novela, *La caja de Pandora*, que trata como *Cambio de Piel* de las relaciones entre las parejas.

³ Fuentes, Carlos. *Cambio de Piel*. Bogotá La Oveja Negra, 1967.

⁴ En la entrevista con Luis Harss Fuentes identifica a Freddy Lambert como "un nihilista envejecido, un beatnik, un rebelde sin causa que frisa los cuarenta años." Harss, Luis *Los nuestros* Argentina, Sudamericana, 1978 pág. 380.

La novela se construye como hipertexto de esta obra que resulta ser un hipotexto ficticio. El baúl "apilado en bultos y objetos indescifrables" de *Cambio de Piel* contiene el pasado que al ser recuperado por la ficción constituye el material novelesco. Él oculta los pasados individuales y también sus correspondencias arquetípicas, los candelarios y carteles del cine expresionista alemán; el programa del concierto de Brahms (historia de Franz y Hanna); los guijarros de Elizabeth (pasado de Elizabeth y Javier en Grecia); fotografías de Praga, Buenos Aires, Nueva York, Terezin) que desplazan la narración por épocas y episodios diversos; los recortes de periódico; las vestimentas, uniformes y disfraces utilizados por los personajes en las distintas fiestas; esta pluralidad de episodios evocados por la discursividad textual enmarcan el artificio novelesco de la caotización de la historia contada.

De otra parte, la narración en espejo entre *La caja de Pandora* y *Cambio de Piel* hace posibles frecuentes digresiones sobre la novela y la escritura las cuales acercan el texto al relato metaficcional y son una reflexión sobre el quehacer del novelista en Latinoamérica y la postura de los críticos. Así se hace explícito, el sentido ético de la novela: "Javier escribió en la primera cuartilla de *La caja de Pandora* : "Una novela manifiesta lo que el mundo aún no descubre y quizás jamás descubrirá en sí mismo". O bien, declara la difícil posición del intelectual latinoamericano y la general incompreensión de su quehacer:

"Primero publicas un libro y te elevan, tú inauguras la literatura mexicana, tú eres el mero chingón, para que me entiendas, sí, sabes para qué? Para poder cortarte los güevos en seguida. Si no te hacen alguien primero, no tiene sentido. Te hacen un semidiós para que valga la pena castrarte y se acabó " pág. 277

Si bien, desde el epígrafe se introduce "el narrador", para subrayar el carácter ficticio del relato, el nombre de Fredy Lambert sólo se conoce al final del texto cuando se despide de la narrataria Isabel "Adiós, dragona no olvides a tu cuate" y firma el extenso texto, especie de carta - confesión.

El sincretismo arriba anotado en la construcción de la novela se entronca con el artificio neobarroco que adquiere en *Cambio de Piel* una expresión extrema, no sólo como forma pletórica y abigarrada del mundo ficticio sino como visión desengañada y pesimista del mundo que es distorsionado por las categorías del feísmo y lo grotesco, elementos que en último término revelan la falta de un sentido de la existencia.

La novela puede ser entendida como el requiem de la cultura occidental. El *Requiem* de Verdi y en especial el Dies irae, se escucha a todo largo de la obra y es leído en contraposición al *Requiem* de Brahms, como el definidor del alma alemana, en tanto que el de Verdi define el espíritu judío.

La novela representa un holocausto de la cultura occidental y está concebida como un 'performance', como un 'happening' para representar la desilusión. Uno de los episodios centrales de la obra es la referencia, a través de los recuerdos de

Franz, del holocausto de los judíos en los campos de concentración y Ulrich, el personaje que corre por los tejados de esa ciudad medieval en el sueño de Franz, es un emisario de la resistencia alemana frente al avance de los aliados.

Tres ciudades europeas, dos ficticias y una real, Upsala, son el escenario que hace posible los juegos de deslizamiento de la significación para crear un mundo donde convergen la novela gótica, el cine expresionista alemán, el carnaval como espectáculo sincrético y la puesta en escena de la *Opera de los tres centavos* de Bertold Brecht.

La ciudad de Upsala se desrealiza con la escenografía incipiente del cine mudo de Caligari por el juego de telones en blanco y negro, en tanto que la ciudad medieval pintada fragmentariamente en las tablas de Brughel crea espacios de comunicación interior por donde es posible circular, en espacios laberínticos de patios dentro de patios, y de edificios habitados por los personajes mismos de la novela. De esta manera, Caligari deambula con el sonámbulo César de aldea en aldea sembrando el terror y la muerte.

En *Cambio de Piel* el sincretismo logrado a partir de los metatextos culturales realiza una sincronización, pero también una contaminación de las experiencias semánticas y culturales acumuladas en ella; en el tejido textual se dan cita cine, teatro, literatura, música y pintura para crear un universo de significación.

La ópera de los tres centavos (Bertolt Brecht, 1928) subyace a nivel estructural en la novela de Fuentes. Allá como aquí opera el distanciamiento como técnica del teatro épico, que busca distanciar al espectador de lo que ocurre en la escena y recordarle continuamente que lo que está viendo o leyendo no es más que un espectáculo o una ficción.

A este fin, la novela como el drama, se sirve de una serie de mecanismos de extrañamiento, como es el encubrir la focalización de la voz narrativa, para producir una serie de interferencias en la comunicación, técnica equivalente al uso de la máscara en el teatro épico. La fragmentariedad de la historia narrada y las interrupciones a través de la glosa y del ritomello del Requiem, son análogas a las interrupciones de las canciones en el teatro épico y convierten necesariamente al actor, en el caso de la ópera, y al personaje, en el de la novela, en su propio juez.

De otra parte el cierre triádico de la novela es asimismo una recuperación a nivel estructural de la propuesta del distanciamiento brechtiano; como ocurre en *La ópera de los tres centavos*, el lector debe escoger en tres finales posibles la conclusión de la visita a las pirámides. *Elizabeth, Javier, Franz, Isabel y el narrador están presentes. Se produce un derrumbe que aísla a Elizabeth y Franz del resto, sepultándolos vivos. Javier vuelve al hotel con Isabel y allí la mata, para no reiterar con ella los ritos de su pareja con Elizabeth. Están presentes los mismos personajes, pero Franz queda algo aislado y aplastado contra el friso de los grillos. Hacen su aparición seis hippies, o monjes, quienes al compás de la música rodean a Franz.*

Nuevamente estamos frente al muro del friso de los grillos pero ahora son Elizabeth y Javier quienes han quedado frente al cadáver de Franz".⁵

Como puede observarse los tres finales tienen como tema común el holocausto. En el primer desenlace Elizabeth y Franz, encarnar un pasado lleno de culpa de Franz exnazi y de Elizabeth, judía norteamericana, quienes simbólicamente mueren en el sacrificio ritual. Son arquetipos de las muertes de los miles de judíos perseguidos que hallaron sepultura bajo los escombros. La muerte se produce en los laberintos de la pirámide, espacio característico de lo sagrado, la pirámide como principio pasivo o femenino.⁶

En el segundo desenlace, la muerte de Franz simboliza la muerte del perseguidor de los nazis, recordemos que su amigo Ulrich es un mensajero que incita a arrasar con los judíos. El fue quien construyó los laberintos de Terezín y debe pagar la expiación simbólica después del juicio de los monjes, personajes que lo encuentran culpable.

En el tercer desenlace es a Javier a quien se da muerte, con este episodio la acción se retrotrae a los recuerdos de la juventud de los personajes para negar la posibilidad de vivir a Franz que encarna el poder nazi.

El año de 1968 es el de la ficción novelesca. En México corresponde al holocausto Tlatelolco y en Europa la revolución de mayo del 68 que fue crucial en la formulación de la modernidad- Fuentes ha dedicado a estos hechos históricos importantes trabajos "París, la revolución de mayo" y *Nuevo tiempo mexicano*; pero el verdadero cronotopo de la novela es Alemania entre 1914 y 1944. El simultaneísmo de la acción y la superposición de temporalidades y espacios conlleva a determinar en la estructura profunda la validez del holocausto de la modernidad europea, como el verdadero epicentro de la significación.

A esta simultaneidad histórica se asimila el sincretismo, como estrategia del traspaso de las fronteras culturales que incluye el cruce y la mezcla de diferentes sistemas sgnicos. Al iniciarse la novela en la plaza de Cholula, como espacio del carnaval en la poética bajtiniana, se dan cita realidades tan diversas, disímiles y anacrónicas como los hippies, característicos de la década del 60, Hernán Cortés acompañado de los tlaxaltecas, los cuatro personajes, dos ellos extranjeros y el narrador. La novela mezcla tiempos y espacios diversos dando lugar a una dialogización o sincretismo cultural.

Dentro de los procesos de extrañamiento el registro de lo grotesco y de lo deforme reinscribe la novela en el más extremo barroquismo fomal y coadyuva al proceso de semantización textual. En la versión llevada al film del texto de *Caligari* no aparecen las escenas del manicomio que sí están en la primera versión del guión

⁵. *Befumo Boschi, Liliana, Calabrese Elisa. Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*. Buenos Aires, Femando García Cambeiro, 1974, pág. 133.

⁶. Liliana Befumo y Elisa Calabrese señalan cuatro desenlaces y subrayan algunos de los elementos comentados.

y son retomadas en *Cambio de Piel* para subrayar el carácter de lo macabro, en el episodio final de los monjes que acompañan a la narrataria. Las referencias a Caligari, seis en total a lo largo de la obra, producen una lectura en abismo que hace de la película un hipotexto de *Cambio de piel*. "*Hice correr, dice el narrador, entre las manos las imágenes quebradizas de Caligari, la lenta sucesión de cuadros amarillentos, sepia, azulados que relataban en cinco actos la historia de la autoridad y sus fantasmas, de la razón y su locura, del crimen y sus placeres, de los actos repetidos en el manicomio y la pesadilla como la única realidad de los actos representados en la calle y en la oficina*" pág. 416

La ciencia en manos de Caligari, crea un monstruo que deambula sembrando el terror y la muerte. Veamos cómo la fabula la novela: "Upsala ,1776. En 1703, un mago y charlatán que se llamaba a sí mismo el doctor Caligari sembró terror y muerte de aldea en aldea y de feria en feria, y a través de su obediente siervo, el Sonámbulo César. Etcétera" pág. 427 Caligari entra en consonancia con otro personaje crucial de la novela, el enigmático Herr-Urs, Elenano, dueño del hospital de las muñecas - simbolismo que alude al trabajo en miniatura de Brughel- y a quien se encuentran Ulrich y Franz muerto a manos de César. "Ya lo sé. Yo lo vi. Caligari y el sonámbulo se pierden en un laberinto blanco. No tienes que contármelo, Franz, ya lo sé" pág. 136 y Herr es el creador de la ciudad soñada, la Upsula de 1703, escenario de Caligari, la ciudad pintada por Brueghel y soñada por Franz. En las páginas de *Cambio de piel* ha vuelto a vivir el pintor Flamenco y encuentra la muerte a manos de Caligari.

El film estrenado el 27 de febrero de 1920 en el Marmohaus de Berlín, se convirtió en un mito del cine alemán y mundial. *El gabinete del doctor Caligari* fue enjuiciado junto con otras películas de la época por ciertas suposiciones como la de que con "Caligari se sentarían las bases para la llegada a Alemania de Hitler (tesis de Kracauer); otros señalan el "Caligarismo" como el término que englobaría al "expresionismo" entendiéndolo como el cine mudo de la tradición alemana.

El doctor Caligari aporta al cine valiosas innovaciones técnicas como la decoración con telones pintados en forma extraña, líneas de sesgo, escorzos, y aristas, indicadoras de búsquedas para el desarrollo de los elementos verdaderamente cinematográficos que lo distanciarían del teatro filmado. La obra recoge el choque abierto entre la teatralidad y el cine, propio del cine clásico caracterizado por el sentido plano de las secuencias y el uso de la cámara fija que enfoca determinados personajes que se mueven entre telones pintados.⁷

En la novela Brughel el viejo, pintor flamenco del siglo XVI se metamorfosea en Her-Urs, Elenano, dueño del hospital de las muñecas para ilustrar en sus cuadros la ciudad espectral. "*Uno no escoge los lugares - dijo- es llevado a ellos naturalmente los apartamentos nuevos de las afueras son muy feos. Aquí en cambio, me basta mirar por la ventana para recibir inspiración*" ¿usted pinta, esculpe...?" continuó

⁷. Sobre este tema puede consultarse *Homenaje a los sesenta años de El gabinete del doctor Galigari*. Instituto cultural - alemán VII festival de cine de Bogotá, Nacional y del Pacífico Goethe Institut, Bogotá, 1990.

Franz. Elenano se rascó la barba y dijo: "Ilustro no pretendo renovar. Sólo reproduzco en telas estas viejas calles, para que quede constancia de ellas, antes...". Bajó la mirada y se detuvo, como si dudara de la confianza que pudieran merecerle sus vecinos y luego prosiguió: "antes de que todo desaparezca o se olvide". Franz le preguntó si no creía, entonces, que era mejor fotografiarlo todo. "Un aparato no tiene paciencia ni pasión- respondió con gravedad el huésped- yo pinto dos veces el mismo cuadro, porque todo puede verse con los ojos del reposo o con los de la exaltación y lo cierto es que entre ambos hay un abismo..." pág. 99

Esta segunda mirada, la de la pasión que lleva a ver en la pintura la exaltación de la realidad, propicia la lectura alucinante de Fuentes de los cuadros de Brughel donde se superponen *La tabla del carnaval y la cuaresma, Juego de niños y El martirio de los niños inocentes*, para crear ese espacio ficticio de ciudad medieval habitada por una burguesía buena si bien culposa en su inocencia como lo es occidente del holocausto de la cultura de la modernidad. Aquí reside la fuerza simbólica de la lectura propuesta por Fuentes de las tres tablas: felicidad, juego y carnaval concluyen en el holocausto o en el martirio.

La recurrencia de Fuentes a crear líneas de equivalencia entre lenguajes artísticos plurales y la realidad es una voluntad de estilo claramente expresada por el autor. En la entrevista concedida a José María Marco "*Profecías y Exorcismos*" habla de su afán de teatralizar la realidad y dice: "*El elemento teatral de la novela siempre me ha resultado fascinante. En el arte también.... Todo ese elemento teatral es lo que yo quiero indicar a través de estas ritualizaciones lo he aprendido de lecturas de Artaud, de ver mucho teatro durante toda mi vida, de una concepción de la pintura que es muy cercana al teatro*".⁸

Podemos por tanto concluir que la convergencia de metatextos culturales, el simultaneísmo de las acciones, la fragmentariedad y la polifonía propician en el trabajo de Carlos Fuentes un sincretismo, no aditivo sino implicativo, que permite reconocer, a través de la parodización, un concepto que positiviza la proyectibilidad de textos en textos, de culturas en culturas para hacer de la novela un cromograma totalizador que el lector debe saber ver: "*Ciegos, ciegos: pinto para mirar, miro para pintar, miro lo que pinto y lo que pinto, al ser pintado, me mira a mí y termina por mirarlos a ustedes que me miran al mirar mi pintura*".⁹

⁸ Marco, José María. "Profecías y exorcismos" en *Quimera* 68. Páginas 34 - 43.

⁹ Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. Mexico Joaquín Mortiz, 1975 pág 343.