

Falaraki : Una puesta en abismo en sarta en *Cambio de piel* de
Carlos Fuentes

I. Logie

Citer ce document / Cite this document :

Logie I. Falaraki : Una puesta en abismo en sarta en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes. In: Revue belge de philologie et d'histoire, tome 64, fasc. 3, 1986. Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde. pp. 539-559;

doi : <https://doi.org/10.3406/rbph.1986.3554>

https://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_1986_num_64_3_3554

Fichier pdf généré le 14/04/2018

Falaraki : Una puesta en abismo en sarta en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes

I. LOGIE

1. LA DIEGESIS

La novela *Cambio de piel* del autor mexicano Carlos Fuentes salió en 1967. Recibió el premio Biblioteca Breve. Se considera como una “summa” en su obra novelística : intenta literalmente abarcar todo el siglo veinte. Se presenta como un mural, una especie de pop-art o happening.

La obra ⁽¹⁾ se divide en tres partes de muy diferente extensión : la primera es muy breve : *Una fiesta imposible*. La segunda en cambio es extensa y la mayor parte de las realidades tratadas se desarrollan aquí : *En cuerpo y alma*. La tercera parte, *Visite nuestros subterráneos*, desempeña una función-clave en la interpretación de la novela.

La estructura básica de la novela nos parece ser una ida y vuelta constante entre los dos sectores de la acción que se hallan entremezclados : viaje desde Ciudad de México a Cholula (sector uno) y acontecimientos en Cholula (sector dos). A esos datos se añade la retrospectión que domina la segunda parte : aunque la acción tiene lugar en un plazo de veinticuatro horas (estancia en Cholula), la novela se fracciona en breves fragmentos o incisos que traen otros espacios y otros tiempos y que componen los otros rostros de los personajes como en un rompecabezas. La línea argumental es sencilla pero gracias a las múltiples historias de los antecedentes de los personajes la obra cobra las dimensiones de un panorama del siglo veinte.

a. *Una fiesta imposible*

El domingo 11 de abril de 1965, en semana santa, dos parejas – Javier y Elizabeth, Franz e Isabel – viajando a Veracruz, se extravían y pasan el día en Cholula.

Otro personaje (el narrador) sigue a los personajes mencionados.

Dentro del mismo espacio aparece otro plano temporal : simultáneamente, el narrador pinta la llegada de los conquistadores españoles (Hernán Cortés) el 12 de

(1) Nos basamos en la edición : *Cambio de piel*, Barcelona, editorial Seix Barral, 1981.

octubre del año 1519 y recompone una descripción de la ciudad antigua y del núcleo religioso de los aztecas: Cholula. El narrador opone la ciudad antigua a la moderna: no han desaparecido las desigualdades más fundamentales. Además llega un grupo de seis jóvenes hippies cuya función todavía no aparece claramente. Volverán al final en una función central y parabólica.

El espacio dominante en la primera parte es la plaza principal de Cholula.

b. *En cuerpo y alma*

Aquí la meticulosa delineación del espacio y del tiempo sirve de apoyo a la estructura argumental. Alternan episodios que se desarrollan en los siguientes espacios básicos:

- 1) el Volkswagen de Franz que viaja acompañado por Javier, Elizabeth e Isabel: han salido de Ciudad de México y se dirigen a Veracruz por la carretera México-Cuernavaca-Xochicalco-Cuatla-Cholula-Veracruz. Nunca llegarán a su destino porque el viaje terminará en las pirámides de Cholula.
- 2) el «galgo de lujo» (limousine) en el que viaja el narrador por una carretera paralela: la supercarretera Puebla-Veracruz.
- 3) las dos habitaciones del hotel donde los cuatro forzosamente pasan la noche: mientras visitan algunas ruinas aztecas, alguien, deliberadamente, ha saboteado su coche. Las dos parejas forman un cuarteto confuso: aparecen también intercambiadas (Elizabeth con Franz, Isabel con Javier).

A partir de esos espacios básicos a los que se remite constantemente al lector, se entretejen las historias. Son sobre todo los relatos de los pasados de los personajes ya que esta parte reúne versiones del narrador sobre los personajes encadenadas por vía asociativa.

Aprendemos — simplificando la fábula — lo siguiente:

Javier es un escritor mexicano fracasado, trabaja por la O.N.U. y da clase en una universidad. Sus recuerdos versan sobre su juventud, su hogar que se derrumbó por apuros pecuniarios (una quiebra fraudulenta), las riñas entre sus padres (Raúl y Ofelia) que intentaban vanamente mantener una apariencia de vida normal, la publicación de su primer libro y su partida para Nueva York donde encontró a Elizabeth.

Elizabeth es una judía norteamericana (¿o mexicana?) que está casada con Javier desde hace veinte años.

Recuerda la locura de su madre (Rebecca o Becky), la soledad de su padre (Gerson), las peleas entre sus padres que siempre versaban sobre el ser judío tradicional (Becky) o reformista (Gerson), el asesinato de su hermano Jake por antsemitas y las películas vistas en su juventud que le sirven de escape. Sueña con repetir su luna de miel idílica, pero al fin y al cabo imaginaria, en Grecia y recuerda sus traslados sucesivos a Buenos Aires y a México.

Franz es un arquitecto checoslovaco que en el momento de la acción vende automóviles en México. Durante la Segunda Guerra Mundial colaboró con los nazis diseñando los planes de un campo de concentración.

Recuerda su vida estudiantil despreocupada con Ulrich en Praga donde conoció a Herr Urs, un enano. Recuerda su afición a la música, su amor por una violinista judía llamada Hanna Werner, los horrores del campo de concentración que él ayudó a construir y el final trágico de la guerra. Desertó.

Isabel es la más joven de los cuatro : tiene veintitrés años. Esta mexicana ha sido alumna de Javier en la universidad. Como es joven, tiene pocos recuerdos. Describe el ambiente poco escrupuloso en que vivía : es la hija rebelde de una familia adinerada. Se burla de la hipocresía moral de su madre.

c. *Visite nuestros subterráneos*

El anuncio de los acontecimientos de la tercera parte se encuentra en el final de la segunda : Isabel se reúne en el pasillo con el narrador. Sólo entonces se descubre que ambos son cómplices. Se han puesto de acuerdo (con la ayuda de los seis «Monks», los hippies de la primera parte) para que Isabel convenza a Franz, Javier y Elizabeth de ir al interior de la pirámide de Cholula. Efectivamente, por la noche, los personajes realizan una visita a este espacio que se convertirá en espacio infernal.

Enumeramos los espacios significativos :

- 1) el interior de la pirámide de Cholula. A partir de aquí, la fábula conoce cuatro posibles desenlaces :
 - a) se produce un derrumbe (probablemente producido por la música de los Monks) que aísla a Franz y Elizabeth del resto. Mueren sepultados vivos. Javier vuelve al hotel con Isabel y allí la mata porque se parece demasiado a Elizabeth. La mata con el rebozo que viste y que precisamente le regaló Elizabeth.
 - b) Franz muere aplastado contra el friso de los grillos. Hacen su aparición los Monks que lo rodean con gestos amenazadores : este final queda abierto.
 - c) Elizabeth y Javier se encuentran frente al muro del friso, frente al cadáver de Franz. Se sugiere que Javier mató a Franz.
 - d) Véase a continuación.
- 2) la casa del narrador donde se reúne con Isabel y los Monjes. Les cuenta lo que sabe del pasado cargado de los demás personajes. Comienzan un seudojuicio en el que el reparto de los papeles se hace como sigue :
 - el Barbudo o el Güero o Boston Boy desempeña el papel de Franz, el acusado
 - el Rosa o la Correosa desempeña el papel de Javier
 - la Pálida desempeña el papel de Elizabeth.
 - el Negro o el Hermano Tomás desempeña el papel de la defensa.

- la Negra o la Morgana desempeña el papel de juez.
 - Jakob Werner, hijo de Hanna Werner y probablemente de Franz, desempeña el papel de fiscal.
- 3) desde allí, nos trasladamos a una casa de las afueras : es la casa donde vivió Javier de niño. Ahora, irónicamente, se ha convertido en un prostíbulo. Aquí prosigue el juicio paródico : La Pálida (Elizabeth) da a luz en un falso parto.
 - 2) de aquí volvemos a la casa del narrador : 2). El narrador abre un baúl de donde extrae los elementos constitutivos de la segunda parte : allí están los rollos de películas antiguas, los guijarros de Elizabeth, las viejas fotos de la fortaleza nazi, las etiquetas de viajes a Grecia, los trajes usados por los personajes en los relatos de la segunda parte, los recortes de periódicos y entre todos esos elementos, hace su extraña aparición el enano de los relatos de Franz.
 - 4) la plaza principal de Cholula, como en la primera parte. Se cierra el círculo. Aquí se sugiere el desenlace d) : Elizabeth, Javier y Franz no salen para visitar las pirámides a pesar de la insistencia de Isabel. Pero Jakob súbitamente saca su navaja y es ensangrentada : ya ha asesinado a Franz sin que sepamos dónde ni cuándo.
 - 5) el manicomio. Desde allí, el narrador escribe una carta a Elizabeth en la que cuenta que ella ha venido a visitarlo para relatarle lo ocurrido con ella y Javier una vez muerto Franz (desenlace c).
Arrastraron su cadáver fuera de la pirámide y lo pusieron en la maletera de un Lincoln estacionado cerca – el automóvil de los Monjes –, rescatando ella en lugar de Franz, un extraño bulto vivo y gimiente, al que depositará en las puertas del manicomio. Finalmente, el narrador da a entender que Elizabeth también está encerrada en el manicomio. Firma la carta con el nombre de Freddy Lambert.

2. FALARAKI O LA PUESTA EN ABISMO FICCIONAL EN CAMBIO DE PIEL

a. Teoría

Antes de presentar un análisis más detallado de los factores semánticos en la puesta en abismo «Falaraki», establezcamos su estatuto narrativo que por lo general vale para todas las puestas en abismo ficcionales en el libro (2) :

tipo : se trata aparentemente de una reduplicación simple. Anticipando un poco, hacemos caso de la particular imbricación de diversas puestas en abismo dentro del

(2) Seguimos la tipología de Lucien DÄLLENBACH, *le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Du Seuil, 1977.

escenario de Falaraki : Falaraki contiene el mar que a su vez contiene la imagen de los guijarros. El mar y los guijarros pulidos constituyen dos superficies-espejos.

La reduplicación simple se complica : es mucho menos simple de lo que parece a primera vista. Pero tampoco se convierte en puesta en abismo infinita : los ejemplos citados por Dällenbach ⁽³⁾ demuestran que él tiene una idea rigurosamente idéntica de los espejos paralelos.

Como los espejos en nuestro caso no son idénticos sino análogos, no nos atrevemos a concluir a su naturaleza «puesta en abismo repetida». Proponemos el término de *mise en abyme* compleja, formada por un encadenamiento de puestas en abismo simples análogas.

especie : la puesta en abismo «Falaraki» es ficcional. Funciona como una sinécdoque particularizante o microcosmo. Recibe su significación por analogía y no por contraste.

temporalidad : como se trata de una puesta en abismo fragmentada, no tiene posición interpretable. Enumeramos sus diferentes ocurrencias :

- a) de la p. 61 hasta la p. 64
- b) de la p. 84 hasta la p. 89 (89 hasta 97 forman un primer desenmascaramiento) y 98 reanuda con 89.
- c) de la p. 161 hasta la p. 165.
- d) de la p. 262 hasta la p. 267.
- e) de la p. 292 hasta la p. 297.
- f) de la p. 354 hasta la p. 384.

características ⁽⁴⁾

- a) no obstante su fragmentación, «Falaraki» es un paradigma aislable en el texto : en las ocurrencias citadas siempre se coloca entre otras unidades con marcada interrupción discursiva. Algunas frases sueltas relacionadas con la pretendida estancia en Grecia prefiguran simbólicamente los pedazos del *espejo roto* (cfr. infra) en la escena conyugal final. Radicalizan el fraccionamiento y tiñen así — a medida que progresa la revelación del estatuto apócrifo de «Falaraki» — toda la novela de antemano de ficcionalización oblicua. Establecen una duda general para el lector atento.
- b) la puesta en abismo concierne a Elizabeth, protagonista de la novela que pertenece claramente a la diégesis. Su acto de narrar «Falaraki» se sitúa en el nivel hipodiegético ⁽⁵⁾. El contenido de su relato se sitúa en el nivel hipo-hipo-diegético.

(3) Lucien Dällenbach, *o.c.*, p. 38.

(4) Respetamos las condiciones enumeradas por Mieke BAL, «*Mise en abyme et iconicité*» in : *Littérature*, n° 29, 1978, pp. 116-128.

(5) Para establecer el estatuto del narrador, Gérard GENETTE (*Figures LIII*, Paris, Du Seuil, 1972, - 5) después de haber desconectado la voz del modo, opera una clasificación basada en dos cuestiones : su *nivel narrativo* y su *relación* con la historia. El tercer nivel (metadie-

- c) como ya lo hemos evocado, el aspecto «condensación» es sin duda continuamente presente y muy pertinente para la interpretación de la novela. Como Elizabeth fabrica su pasado, el narrador produce su novela, falsificando la «verdad». Cada una de las versiones del mismo hecho es una construcción sin valor ontológico demostrable. Esta idea-clave recibe más profundidad por su desdoblamiento especular.

b. *Falaraki : escenario de la imaginación y de la escritura*

La tematización del hombre falsificando la realidad se ancla en su añoranza del paraíso perdido, de la unidad rota que uno quiere recuperar. Por eso, el futuro constituye paradójicamente una búsqueda del pasado en un movimiento circular.

Como no tenemos más mitos, actualizamos los sueños :

«pero el mito es un sueño que se puede tocar» (CdP : 96)

Es decir que los sueños no compensan la pérdida de los mitos de una manera satisfactoria. El desfondamiento mítico significa la quiebra del equilibrio entre el principio de la realidad y el del deseo. El mito consistía en :

«poder consagrar lo que se toca, lo que se ama, lo que se sueña y hasta lo que se teme y rechaza». (CdP : 385)

Además, para un mito.

«hay que estar en un lugar, cualquier lugar, aunque lo inventemos, para poder empezar de vuelta, para renacer.» (CdP : 96).

El mito necesita un espacio abierto : será el mar en *Cambio de piel*. «El lugar para representar» será Falarakin, una playa mítica de una isla griega, rodeada por el mar Egeo donde Elizabeth y Javier pasaron su luna de miel. Cumple con todas las condiciones del «locus amoenus».

En realidad, Elizabeth sólo inventó este viaje para escapar de su juventud tosca. Se empeña en repetirlo para poder conjurar así su envejecimiento. Se traba en su sistema de mentiras hasta que se borran los límites de lo real y de lo imaginario. Para los otros, parece una bruja creadora de ensoñaciones que atraen y retienen a los hombres (6).

«Falaraki», en su microestructura, tematiza una práctica al nivel macroestructural : Freddy Lambert (7) demuestra que *escribir* forzosamente conlleva deformaciones respecto a la verdad si verdad hay fuera de estas versiones. «Falaraki» subraya además

gético) se llama hipodiegético en la terminología de Mieke Bal : hipo, según ella, indica mejor la dependencia.

(6) El personaje de Elizabeth, sus poderes vampíricos y el desgaste progresivo de sus amores con Javier se enriquecen a la luz de un intertexto fundador de *Cambio de Piel* : *Ligeia* de E. A. Poe. Los indicios en la novela son clarísimos.

(7) El nombre de nuestro narrador intradiegético y personaje hipodiegético se carga de referencias : Freddy hace pensar en Nietzsche, Lambert en *Louis Lambert*, uno de los personajes más extraños de Balzac. Los dos comparten su «locura».

el carácter determinante de la escritura a la escala de los personajes. Lo que escribieron Elizabeth y Javier en el barco rumbo a Grecia cobrará valor amenazadoramente profético :

«No sé si adivinamos todo, o si cada vez que escribamos una escena posible y nos moríamos de la risa y guardábamos el papelito en un cajón del baúl, del mundo ese con el que viajamos, nos condenamos a repetirla después, tarde o temprano». (CdP : 96-97).

Los personajes-escritores se convierten en lectores y actores : Elizabeth y Javier desempeñarán los papeles redactados «en broma en el vapor» (CdP : 97).

El contenido de lo que escribieron no se cita explícitamente : sólo encontramos una alusión : cuando el narrador utiliza los nombres míticos «Medea» y «Jasón» (CdP : 96), Elizabeth reacciona inmediatamente : «Encontraste el mundo», «Lo sabes todo». Como también se hace referencia a escenas y actores, inferimos de esta información que la joven pareja redactó una tragedia sobre el tema griego de la búsqueda, por Medea y Jasón, del vellocino de oro.

Más adelante, Javier nos confirma su motivo para embarcarse rumbo a Grecia :

«¡ Con ella (= Isabel) no salgo como contigo a un viaje para conquistar el vellocino de oro ! (...) ; ¡ no lo encontramos, hemos pasado nuestras vidas buscándolo y no pudimos pasar las puertas de los monstruos, de las dragonas, de los toros, de las serpientes ! Hay demasiados guardianes. Es todo. No valió la pena.» (CdP : 382).

Javier y Elizabeth ejecutarán todo exactamente como lo habían prefigurado en el guión. Nos aparecen como hechizados : se han trabado en su mundo ficticio. Se convertirán en un Jasón que traiciona a su mujer y en una Medea dotada de poderes mágicos. Incluso cuando aprendemos que la escritura de los papelitos era producto de la ficción al segundo grado (inspirado en PARAMOUNT PICTURES), eso no obsta para que esa imaginación filmica determine la vida de los protagonistas.

Pero «Falaraki» todavía no se agota como símbolo y síntoma de la literariedad de *Cambio de piel* : la puesta en abismo ficcional va acompañada de una puesta en abismo de la enunciación (pone en evidencia la producción y la recepción del texto y presenta diegéticamente al productor (a), y al receptor (b), del relato).

a) Los textos que Javier escribe en sus cuartillas jamás serán listos y jamás los publicará : sólo sabemos que versan sobre temas que ya hemos encontrado :

«Tú lo veías escribir, a veces pedías que te leyera algo, él se excusaba : hasta que el poema estuviera listo y la novela adelantada. Sólo tenía los títulos : *El vellocino de oro*, un poema sobre Grecia como punto de partida y de retorno : *La caja de Pandora*, una novela sobre el secreto amoroso». (CdP : 264).

Descubrimos a continuación que *La caja de Pandora* también tiene por teatro Grecia y que los actores son Medea y Jasón :

«*La caja de Pandora* : ¿ Nombre del Nombre ? ¿ Jasón ? ¿ Argonauta ? (...) Jasón. Argonauta. Medea». (CdP : 489).

Esta puesta en abismo pertenece al tipo aporístico o paradójico. Dällenbach (8) dice al respecto que una novela incluyendo otra (o sea : una novela especular que no acude a una estructura bigenérica) sólo puede realizar este espejismo si la novela inicial ofrece un resumen de la segunda o presenta un doble virtual sugerido que el lector nunca podrá leer.

b) Dällenbach (9) a propósito de la novela *Der Prozess* de Kafka, hace la siguiente observación perspicaz que también se aplica a nuestra novela :

«Mais ce «sei nicht übereilt» du prêtre ne s'appliquerait-il pas au lecteur et au critique aussi bien ? On serait tenté de le croire en se référant aux études consacrées au *Procès* : si la plupart d'entre elles sont brouillonnes et ne réussissent ni à voir la fonction réflexive de la parabole ni, à plus forte raison, à en dégager le sens, ne serait-ce pas à cause de la tendance irrépressible de leurs auteurs à s'identifier à Joseph K. comme celui-ci s'identifiait à «l'homme de la campagne» ?»

A pesar de los indicios de ambigüedad, nosotros, lectores, nos hemos identificado poco a poco con los cuatro protagonistas. Ahora son nuestro universo : hemos puesto algo de nosotros en cada uno de ellos. Nos hemos burlado de Elizabeth y de su loca imaginación, pero hemos caído en la misma trampa : en la tercera parte de la novela, todo se derrumba. Irónicamente, después del choque que recibe el lector, tendrá la libertad de salvar a su personaje favorito porque el narrador nos propone diferentes desenlaces. Esta aparente libertad del lector conlleva confusión. No estamos acostumbrados a una realidad tan multifacética. Se ponen en abismo lectura y lectores.

Los símbolos especulares refuerzan el abismo. Como el *espejo* desborda la puesta en abismo ficcional «Falaraki» para invadir toda la novela, le dedicaremos un apartado.

c. *Un factor semántico-simbólico : el espejo*

En la novela, hemos contado 35 ocurrencias de la palabra «espejo».

Espejo hay sin duda en la caracterización de Elizabeth : dominan los espejos cóncavos y convexos (los espejos «fantásticos») sobre los en que se refleja más o menos fielmente la realidad. Citamos algunos ejemplos de estos espejos de *desrealización* :

«Míranos. ¿ Sabes qué parecemos ?

— ¿ Qué ? ¿ En el espejo ?

— Sí. Allí. Parecemos un recuerdo o una premonición de nosotros mismos. *El espejo no refleja nada* (10). (Cdp : 161).

(8) Lucien DÄLLENBACH, *o.c.*, p. 96.

(9) Lucien DÄLLENBACH, *o.c.*, pp. 112-113.

(10) Los subrayados en esas citas son nuestros.

«Luces de bengala y manzanas con la piel quemada de azúcar empalagosa ; tiovivos con cabellos blancos ; organillos sonoros : *espejos fantásticos* que te alargan, te engordan, te hacen enana». (CdP : 258)

Un último ejemplo no menciona explícitamente el espejo, pero demuestra que Elizabeth lo usa como medio de falsificación : uno de los pocos momentos en que ella se da cuenta del paso del tiempo se da cuando vuelve a encontrar después de quince años a Vasco Montero, un poeta. Su figura gorda y vieja espanta a Elizabeth pero ella está incapaz de notar cambios parecidos en sí misma :

«(...) pero yo me veo igual hoy que en las fotos de hace veinte años». (Cdp : 275)

Su ficcionalización desintegradora parará en su locura como fue el caso con su madre. El narrador sugiere en la página final que ella está encerrada en el manicomio.

Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese ⁽¹¹⁾ examinan la función del espejo en la obra de Fuentes :

«Los personajes de las tres obras se encuentran siempre reflejadas en espejos o cristales, que funcionan de dos maneras antitéticas : o refractan la imagen, aunque no siempre la mantienen idéntica a sí o bien permiten la penetración a través de ellos a una zona que implica un cambio de estado».

Enlazan el primer funcionamiento del espejo con «el valor de espejo-objeto, que refleja hacia afuera», el segundo con «el valor de espejo-símbolo, que refleja hacia adentro, lo que implica una apertura hacia otra realidad, otro tiempo o a la transfiguración de los personajes, situaciones y/u objetos» ⁽¹²⁾.

El espejo-símbolo es la apertura a la vertiente mítica : al ser transparente abre el jardín y al ser profundo penetra en el mar :

«en el primer caso, se simboliza el paso a otra realidad, pero ya irrecuperable : el Edén perdido y su inocencia prístina. (...) centro inaccesible que sólo permite recrear permanentemente el viejo mito» ⁽¹³⁾.

«(...) el espejo se conecta también al mar, y en este caso sí es una posibilidad momentánea de trascendencia por medio del amor de la pareja» ⁽¹⁴⁾.

Los espejos en los que se mira Elizabeth pertenecen en su gran mayoría a la segunda categoría. son espejos-símbolos y remiten generalmente al mar.

Nos parece que sólo hay un espejo-objeto : Isabel, espejo de Elizabeth, ya por su nombre. Javier hace resaltar la dualidad de Isabel atribuyéndole dos rostros : «Tu nariz divide al ángel y al demonio». (CdP : 118)

Por lo tanto, Isabel es el reflejo de Elizabeth que lo destruye y lo salva a la vez.

(11) Liliana BEFUMO BOSCHI y Elisa CALABRESE, *La nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974, p. 183.

(12) Befumo BOSCHI Y CALABRESE, *o.c.*, p. 184.

(13) *Ibid.*, p. 184.

(14) *Ibid.*, p. 185.

Ya en el principio de la novela, hay una confrontación irónica del recuerdo que las dos mujeres guardan de su primer encuentro amoroso con Javier : Javier le obliga a Isabel a que repita el primer encuentro amoroso que tuvo con Elizabeth.

La identificación final de Isabel con Elizabeth se prefigura sobre todo en el acto de transferir el rebozo negro que Elizabeth regala a Isabel, no por motivos de generosidad sino para imprimir en la mente de Javier la semejanza entre sí misma e Isabel y la inevitabilidad de que su doble se convierta en otra Elizabeth, también vieja y dominadora. El rebozo representa el triunfo de Elizabeth sobre su rival ; más tarde es el arma empleada por Javier para estrangular a Isabel.

d. *Microanálisis de una escena : la suerte del espejo*

Las dudas acerca de la existencia de «Falaraki» se resuelven en la larga escena conyugal final entre Javier y Elizabeth (CdP : 354-385).

En un juego de recuerdos muy común entre los dos, Elizabeth otra vez sale su «Falaraki» bajo forma de preguntas (¿recuerdas ?). En una primera fase, Javier sigue el código habitual : aunque no conteste las preguntas de Elizabeth, yuxtapone sus propios recuerdos líricos :

«Recuerdo que bebíamos un vino blanco muy seco, sentados frente a la rada» (CdP : 355) hasta que suelte su puñalada : «no estuve aquí» (CdP : 357).

Javier prolonga el derrumbe de sueños : dice que sí se recuerda algo, pero era :

«un corral cercano donde un cerdo solitario escarbaba la tierra, ahuyentaba a las gallinas y luego se rascaba contra las piedras del muro». (CdP : 357)

Más lejos, sintiendo que Elizabeth se empeña en engrandecer su «casa blanca, hundida en la arena», le opone otra visión poco agradable :

«Lo que recuerdo es una casa donde la madre servía *matzoh-balls* ⁽¹⁵⁾ y contaba chistes crueles en voz baja al hermano y el padre no daba pie con bola y si quieres recuerda eso y no tu ⁽¹⁶⁾ ridícula casa junto al mar ...» (CdP : 358)

Javier no toma esa descripción al azar. Sus palabras suenan tanto más afiladas cuanto que aciertan doblemente : la casa a la que alude es en realidad la casa paterna de Elizabeth. Salta a la vista la repetición del plato judío :

(habla Becky) «niños, es la noche del viernes, nos están esperando, la comida se va a enfriar, niños, niños buenos, habrá *matzoh-balls*, *gefullte* (sic) fish ; ¿no se les antoja ?». (CdP : 251).

Javier destruye a la vez los dos mitos más tercos de Elizabeth : Falaraki y su juventud estadounidense idílica.

Sólo en el momento en que Javier le permite repetir una vez más su sueño, Elizabeth admite :

(15) Los subrayados en esas citas son nuestros.

(16) Llamamos la atención en el valor peyorativo (de insistencia) que cobra aquí el pronombre posesivo.

«Está bien. Fue sólo un sueño». (...) «Cuando abrimos la ventana aquella misma mañana, estar allí, en Falaraki, era creer en lo que nunca habíamos visto ...». (CdP : 364)

Analizamos la secuencia siguiente con particular atención ya que le atribuimos el valor de derrumbe psicológico antes de que se cumpla el derrumbe de la pirámide. Se trata de un ritual de *despedida* definitiva entre los dos amantes que ahora no hacen más que herirse mutuamente : Javier desengaña a Elizabeth : admite finalmente que no regaló los guijarros a Elena, sino que los tiró al mar. Ella a su vez le asesta un golpe decisivo : aniquila la poca fe que Javier tiene todavía en su talento de escritor. Le cuenta que se ha acostado con Vasco Montero, autor muy famoso y auténtico, y que le ha robado la idea para el segundo libro de Javier.

A este abatimiento moral se añade un derrumbe físico : Javier sufre de una enfermedad nerviosa.

Finalmente, notamos un derrumbe simbólico por medio del *espejo roto* :

«Le miroir est par ailleurs le signe de l'harmonie, de l'union conjugale, le miroir brisé étant celui de la séparation» (17).

En el rito de quebrar el espejo, éste se transforma definitivamente de «espejo-símbolo, acceso al mar» en «espejo-símbolo, pérdida del acceso al paraíso».

Asistimos a la preparación del rito de despedida :

«Javier arrojó desde la cama el vaso de tequila contra el espejo de la cómoda. (...) El cristal cayó sobre la cómoda sin ruido, porque el estruendo del impacto seco aún no terminaba y los trozos cayeron unidos y en silencio, dejando ver su dorso pintado de negro. (...) Levantaste el vaso intacto, (...) El vaso no se rompió y el cristal sí». (CdP : 362-363).

Segunda etapa del torneo : Elizabeth protege el gran espejo de otro acto violento de Javier :

«Pegaste las manos al espejo, como si quisieras protegerlo de otro arrebato de Javier : el espejo pequeño de la cómoda estaba roto sobre el piso ; este espejo de cuerpo entero, el del ropero del año de la na hana, querías protegerlo». (CdP : 371)

Su actitud defensiva dura hasta que ella misma fulmina y ejecuta la sentencia de muerte de su amor :

«Tú arrojaste el casco roto, con lo que quedaba de tu fuerza, sobre el espejo del armario y gritaste y corriste a detener los pedazos de azogue que cayeron frente a ti, contigo reflejada en los escorzos destruidos (...). Dejaste caer los cristales que tus manos detuvieron (...) Javier dejó caer sin fuerza el frasco vacío que rebotó en el piso de madera despintada». (CdP : 371-375)

Como después de la destrucción del sueño, la declaración del final del amor conlleva una ternura creciente ; la nostalgia incipiente tiñe los últimos momentos de

(17) Jean CHEVALIER Y Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers & Jupiter, 1973 (1969¹), «Miroir».

delicadeza. Elizabeth se sintió aliviada : «ligera, justificada mientras recogías con deliberación y calma los pedazos de vidrio del espejo y la botella». (CdP : 378)

Pero la renovación del amor parece un espejismo : el conflicto radica en la concepción diferente que los amantes tienen del amor. Para Elizabeth, uno crece en el amor. Para Javier, sólo se ama lo desconocido. La escena desemboca en el silencio :

«Me ibas a decir, dragona, que esa noche tú y él ya no hablaron más. (...) Pensaste que ése era el final del viaje, del recuerdo y de la mentira». (CdP : 384)

En esta cita se establece una relación entre el sentido literal y figurado de «viaje». El viaje a Veracruz ciertamente se puede considerar bajo estos dos aspectos : viaje real y viaje simbólico, búsqueda que fracasa.

e. *El mar : eslabón en la cadena especular*

Precisamos en primer lugar el simbolismo del mar :

«Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort»⁽¹⁸⁾.

El elemento más cargado de significado del escenario Falaraki es sin duda el mar. Inventariando las ocurrencias del tema, hemos llegado a cuarenta.

La posición de los personajes frente al mar los caracteriza. Por eso, y por su papel en la cadena especular (Falaraki, mar, guijarros) examinamos el símbolo.

No es por casualidad que el viaje de los cuatro protagonistas se dirige a Veracruz, la región costera de México :

a) *el mar-deseo : la idealización*

La actitud de los personajes frente al mar los divide en dos grupos. Comparten su debilidad por el mar *Elizabeth* y *Ofelia*. Elizabeth quiere fundirse con el mar : el mar es para ella el gran símbolo del *deseo*, de lo lejano y espléndido :

«Y en él comenzarás, otra vez, a desear, a querer, a anhelar ese mar al que todos iban a llegar mañana». (CdP : 43).

Citamos un ejemplo del afán por el mar de Ofelia :

«— Sería bueno ir al mar, bajar de esta altura. (...) y Ofelia, de tarde en tarde, arrojara la cabeza hacia atrás con un gesto alegre : quizás ese fin de año irían de vacaciones al mar». (CdP : 77)

(18) *Ibid.*, «mer».

Para Elizabeth y Ofelia, el mar es símbolo de *Eros*. Sinónimos son : «la promesa», «la otra tierra», «un perfume», «una intoxicación» y «una alquimia» (CdP : 358). El mar es el aliento de la vida, el deseo que empuja.

Será frente a este mar cuando Elizabeth llega a abrazar sola, en la cumbre de un promontorio, rodeada de cabras, la intemporalidad mítica lograda en un lugar sagrado. (CdP : 266)

Por otra simetría muy marcada, se opera también una asociación Ofelia/Elizabeth : pensamos en el ejemplo de la intromisión de Ofelia en la vida privada de su hijo. Lo espía cuando Javier lee en el patio. Y hasta abre una carta dirigida a Javier. En la carta, le anuncian que será publicado *El sueño*, su primer libro ; con el dinero del libro, viaja a América y allí conocerá a Elizabeth. Citamos el pasaje :

«— Toma. Te llegó esto.

Y si Javier primero toma el sobre rasgado y lee sin intención la carta del editor, ha sido aceptado *El sueño*, le felicitamos, pase a firmar el contrato ...» (CdP : 307)

Esta carte le sirve de pretexto ideal para anunciar a su madre que quiere irse para conquistar su libertad.

En sus amores con Elizabeth afirma «que me (Elizabeth) amaba para que su (Javier) vida no fuera una parodia de la niñez o la adolescencia». (CdP : 60)

No logrará tal propósito. El recuerdo de esta carta ya rasgada se prefigura en el espacio del texto. Citamos el incidente que Javier tuvo con Elizabeth :

«— Toma, te llegó esta carta». Se la tendí abierta. El la tomó sin decir nada». (CdP : 153).

Observamos un fenómeno casi de *acronía*⁽¹⁹⁾ : el recuerdo inicial se relata posteriormente al recuerdo de una anécdota parecida que tuvo más tarde con Elizabeth. Sólo cuando conocemos la escena anterior (ulterior en la narración) se explica la significación que Javier atribuye al gesto de Elizabeth : Elizabeth se revela ser igual a su madre, igual a la de quien huyó.

Las tentativas insistentes de Elizabeth para entrar en el mundo secreto de Javier terminarán por su ensimismamiento y por su relación con otra mujer : Isabel. A su vez, Isabel se revelará ser un reflejo de Elizabeth. Aquí también encontramos una serie de espejos.

El contenido de la carta que rasgó Elizabeth es opuesto al de la carta que rasgó Ofelia. Sólo lo descubrimos en la parodia : el narrador saca la carta del baúl. Sólo entonces comprendemos la trágica inversión :

«Ten fe, dragona, porque ese sobre que la Pálida recoge del suelo en tu nombre y como tú, hace tanto tiempo, cuando regresaron a México, rasga y como tú saca la carta, no explicará nada por más que ella lea en voz alta muy señor nuestro en relación a su atenta del 12 de abril próximo pasado nos vemos en la penosa

(19) Las acronías son anacronías complejas o inextricables : las dobles anacronías (combinaciones de prolepsis y analepsis) tienden a la acronía. Su fórmula es aquí : «Il était déjà arrivé, comme nous le verrons plus tard». (Gérard GENETTE, *Figures III*, p. 118).

obligación de comunicarle que por el momento no entra en los planes de esta editorial publicar el manuscrito que le devolvemos adjunto por separado suyos afectísimos atentos seguros servidores. Etcétera». (CdP : 489)

De la misma manera que Elizabeth repite a Ofelia, Javier refleja a Rebecca. Cuando Elizabeth se despierta en el cuarto de Cholula y no encuentra a Javier porque hace oscuro, le pide de una manera insistente que prenda la luz. Javier se niega a hacerlo. Su actitud corresponde con una actitud típica de Rebecca :

«(Rebecca) nunca prendía la luz. Siempre pedía que alguien lo hiciera, y al encenderse los focos se llevaba distraídamente una mano al frente, como si se protegiera y sólo tú y Jake lo sabían y se codeaban cuando los viernes eran invitados, sólo una vez cada mes, a casa de los señores Mendelssohn, (...)» (CdP : 251-252)

Después habrá una escena donde Javier se niega a reconocer al vagabundo sentado en un banco en la Alameda, al hombre callado y soñador, que es su propio padre que admiraba tanto de niño. Lo reconoce por su maleta y por su traje del domingo :

«Javier se detiene, de lejos. Si el viejo sólo abriese los ojos. No, es otro pobre de la ciudad, nada más. Quién sabe qué historia sórdida y melodramática traiga a cuentas ; qué fastidio. Pero la maleta. No. Y no abre los ojos». (CdP : 310)

Podemos adivinar por qué Javier no quiere compadecerse de su padre : ve en su debilidad un reflejo amenazador de la suya. Teme este destino pero a pesar de esto llegará a asumirlo cuando se somete a la tiranía de Elizabeth.

Siempre lo que parecía diferente se revela ser fundamentalmente igual : cuando los dos buscan otro amor, Elizabeth reencuentra a Javier en Franz, Javier a Elizabeth en Isabel.

La educación de Elizabeth y Javier se desarrolló en condiciones muy similares : madre tiránica, enfermiza y patológica, excesiva protección materna y padre simpático o amigo al que respetan tanto Elizabeth como Javier. Los dos se crían en la misma miseria tapada.

Elizabeth como Javier deciden escaparse de este ámbito social, romper los lazos de familia, pero trágica y fatalmente vuelven a encontrarse por todas partes con su madre, su padre o sus dobles. Así, el pensamiento cíclico y cerrado repercute poderosamente en las relaciones psicológicas fijadas una vez para siempre. Falta la fe en una libertad existencialista : los personajes, a cada intento de huida, caen en la trampa del espejo.

Javier e Isabel rechazan el mar. Pero Javier atraviesa toda una evolución que retrazamos.

Al principio, comparte la visión de Elizabeth. Llaman la atención dos escenas paralelas : a los dos (a Javier y a Elizabeth) les encanta el agua en su juventud, la felicidad de Javier-niño y de Elizabeth-niña coincide con la armonía a las orillas de un estanque. (CdP : pp. 258 y 135).

Aún en el primer tiempo de sus amores con Elizabeth, Javier compartía las ilusiones y espejismos del mar con su mujer :

«Entonces Javier te dijo que lo entendía, que era realmente la ruta, el llamamiento que nadie podría dejar de atender, (...)». (CdP : 84)

Pero ya entonces existía un brote de destrucción, de *Thanatos*, lado que se acentúa cada vez más hasta que Javier se convierta en el asesino de los sueños. En Delos :

«Eso le fascinó, ver que las hormigas se llevaban cargado, poco a poco, y a lo largo de los siglos, el perfil de la casa de Hermes y el del templo de Isis y tú no querías ver eso, dragona, tú te detuviste en la Casa de las Máscaras, (...)». (CdP : 292)

Queda fascinado por un cuadro del Bosco que sólo retrata la ilusión del paraíso. (CdP : 292)

Y más tarde, sufre pesadillas en las que siente que se ahoga. Tiene esta experiencia a raíz de un incidente en Falaraki : un matrimonio alemán pasa también sus vacaciones en Falaraki donde la mujer ahoga a su marido. Son un reflejo irónico de Elizabeth y Javier.

El *mar-deseo* se convierte para Javier en *mar-peligro* :

«Teme recordar su sueño recurrente, un sueño que podría ser, si el hecho de estar despierto no le permitiese dudar, un sueño de miedo al mar, sólo eso : miedo de acercarse al mar, entrar, morir ahogado con una especie de inconsciencia alegre, de abandono ; no moverá los brazos ni las piernas, no necesitará un lastre : entrará al mar y no opondrá resistencia al embate de las olas, a la succión de la arena negra : dejará que el agua y la arena lo arrastren, lo vuelquen, lo envuelvan (...)». (CdP : 48)

Analizando su actitud frente a un símbolo, llegamos a una caracterización de los personajes :

Elizabeth :

Elizabeth quiere fundirse con el mar, con Javier, con el arte. Es un ser centrífugo. Se exterioriza con facilidad :

«Como los tesoros guardados, éste no tendrá valor si no se le gastara : usarlo era la manera de conservarlo (...)». (CdP : 88)

El amor no puede temer el desgaste : ella se siente suficientemente armada como para guardar sus ilusiones y sus mitos :

«(...) y tú me tendías la mano en la oscuridad y me llevabas a bailar y me tocabas como si me acabaras de conocer. Como si yo fuera, otra vez, extraña. Una mujer por conquistar. Una mujer nueva. Una mujer por descubrir. Mientras yo, mi amor, me dejaba acariciar y te devolvía las caricias porque eras Javier, porque te había amado y habíamos vivido tantos años juntos. Rechacé, estremecida, la novedad ; cuando me tocaste esa noche como si lo hicieras por primera vez, sentí asco y desolación ; quería ser lo acostumbrado, ¿ me oyes ? ¿ me entiendes ?, y no lo excepcional». (CdP : 277)

La actitud de Javier le parece cobarde y superficial : cree que uno sólo puede llegar a la madurez si pasa por muchos obstáculos. Elizabeth representa el lado Eros, y

el instinto de conservación : probablemente a raíz del asesino de Jake, siempre quiere *proteger* o *acercarse*. Son palabras básicas en la novela.

Javier :

La «tarjeta de identidad» de Javier constituye casi el revés de la de su mujer. Es un ser centripeto. Se refugia dentro de su yo que quiere reforzar. Sólo permite que el mundo exterior penetre en su yo cuando coincide con sus propias ideas preconcebidas. Impone tantas y tan altas exigencias a la realidad que pierde su contacto con el mundo. Su vida desemboca en la amargura, el egoísmo, la inseguridad y la decepción. Desea lo inalcanzable y lo intocable : su actitud frente al amor y frente al arte convergen.

Ilustramos primero su concepción del amor con una cita :

«Qué mentira, amar más mientras más se conoce. Qué orgullosa mentira. Sólo se ama lo desconocido, lo que aún no se posee». (CdP : 380) Son las mismas ideas que dominan su obra :

«(...) triste paradoja, que a fuerza de querer expresarlo todo, darle un sentido a todo, acaba por vaciarlo todo de sentido, acaba por darse cuenta de la inexpresibilidad de todo a través de esas formas frías y artificiales de la literatura». (CdP : 223)

Al fin y al cabo, Javier tiene una personalidad débil. Se sostiene dependiendo de los demás. Para conservar su frágil identidad, se retira en su torre de marfil. Fracasa tanto en el amor como en la literatura porque para ambos es necesario exteriorizarse, atreverse a exponerse a fracasos.

El mar-deseo funciona como símbolo del deseo de limpieza y pureza, de la idealización y de la mentira. Pero expresa también la sed de aventuras, el deseo de movilidad y de libertad. El mar es un espacio abierto que contrasta con los múltiples espacios de opresión y de rigidez en la novela : el coche, el hotel de Cholula, la pirámide, la basílica, el hospital, el manicomio, el ghetto, la fortaleza y el crematorio. Estos escenarios cerrados, como los de otras novelas de Fuentes, se connotan negativamente y representan el lado *Thanatos* de la existencia. Pero crean la tensión necesaria, las situaciones de crisis que explota la novela como género. El mar simboliza una dilatación de esta unidimensionalidad. Representa el lado *Eros* de la existencia.

La libertad del mar nos lleva hacia un análisis y una evocación del contexto *mítico-histórico* cargado del mar.

a) *el mar-deseo : la aventura*

Nos centramos sobre la escena de diálogo entre Elizabeth y el narrador (CdP : 89-97) donde el tiempo mítico de una renovación eterna se captura por las imágenes míticas y poéticas interpoladas.

Efectivamente, en una indagación por parte del narrador, las contestaciones de Elizabeth son coloquiales y triviales : por ejemplo alusiones al cine popular. Este

nivel de lengua alterna con un lenguaje pulido y poético. Este lenguaje transparenta el mito incluso topográficamente : se señala por la diagramación que lo coloca aparte, excluyéndolo de los guiones. El narrador, aquí claramente extradiegético, crea casi un poema rítmico.

El poema se estructura en gradación : habla primero de los habitantes eternos del mar hasta llegar a las connotaciones históricas : el mar como causa de muerte y llanto, sentido que para Grecia tuvo ese mar. Esta connotación se actualiza agudamente cuando Elena, la criada de Elizabeth y Javier en Falaraki, se despide de sus huéspedes :

«Y en el muelle de Rodas el barco parte. Elena, envuelta en un chal negro, arrugada y oscura como una nuez de ojos y dientes brillantes, grita y levanta plegarias al cielo. Las mujeres se contagian el llanto, unas a las otras, y también ríen entre sus llantos : los hombres se van a trabajar, fuera de la isla (...) : lloran las esposas vestidas de negro ; lloran las abuelas vastas, arrugadas, de pelo blanco y labios delgados : lloran las primas jovencitas y sudorosas ; (...)» (CdP : 498-499)

Como los griegos rompieron la unidad del paraíso para conquistar a Troya, los españoles conquistaron a México :

«Pero es importante notar que paralelamente se va desarrollando otra línea del relato que también alude al mar, pero aquí adquiere todas las valoraciones y atributos correspondientes al mar como escenario de otra Conquista : la de América. Es sumamente significativo que estas menciones aparezcan cuando las que se refieren a Grecia se van densificando de valores negativos, hasta que ambos desarrollos coinciden al final : (...)» (20)

El poema desemboca en una aguda crítica histórica. Tanto Grecia como América latina han sido conquistadas y así pervertidas o manchadas como eventual espacio mítico. Urge hallar este espacio mítico en la *imaginación*.

b) *el mar-espejo : apertura hacia los guijarros*

El encadenamiento de las puestas en abismo ficcionales subraya aún más la estructura encajadora de la novela.

Elizabeth se pasea a lo largo del mar y descubre los guijarros en su lecho : los busca y los colecciona como si fueran oro o piedras preciosas :

«No tienes más ocupación que querer a Javier y caminar con el agua hasta las rodillas, buceando a veces, alargando los dedos para encontrar las piedras más pulidas. Son brillantes como espejos cuando, todavía húmedas, las muestras al sol. Hasta puedes ver tu rostro en ellas». (CdP : 163)

Nos paramos aquí porque esta frase nos propone un *primer aspecto* de la puesta en abismo : acentúa la complejidad de la personalidad de Elizabeth que se explicita claramente en la novela. Los diferentes nombres (Liz, Lizzie, Ligeia, Betele, Betty,

(20) Befumo BOSCHI y CALABRESE, *o.c.*, p. 43.

Lisbeth ...) forman un indicio innegable. A veces, el narrador juega con esa multiplicidad :

«(...) y Ligeia, Elizabeth, tú, dragona, rieron (...)» (CdP : 298) Pero la correspondencia más textual es ésta ;

«El pelo teñido de color ceniza, con atomizador : podía lavarse todas las noches y *pintarse distinto* ⁽²¹⁾ cada mañana ; era sólo una laca, no pintura verdadera. (...) Los ojos cerrados. Son grises. *Cambian de colores* durante el día». (CdP : 239)

Asociamos este rasgo con las técnicas cubistas : la *perspective tordue* o la representación de un objeto simultáneamente de frente y de perfil y los *plans superposés*. Pensemos en el famoso cuadro «Les demoiselles d'Avignon» de Pablo Picasso.

Los guijarros de la costa de Falaraki alegorizan esta variedad de rostros cambiantes. Seguimos la interpretación de Julio Ortega cuando dice que el párrafo que vamos a citar está en el centro del mundo de Elizabeth :

«Tú no sabes cuáles escoger, nunca ; son tantos y tan bellos mientras yacen en ese fondo suelto donde la playa entra al mar. Son una frontera y por eso repiten al mar dentro del mar y se vuelven como la tierra en la tierra ; dentro del mar, como el mar, reproducen a un tiempo todas las luces y a veces parece que el Egeo brilla frente a la isla, se impone de tal manera al paisaje de montañas esfumadas, porque se sostiene sobre ese empedrado luminoso del que los guijarros son como los dientes, las garras suaves del litoral que permiten al mar prenderse a la tierra : sin los guijarros, el mar sería realmente lo que representa ser y lo que tú crees que es : otro mundo, otro sueño, una fe, la promesa del milenio. Por eso, pasas los días aquí acariciándolos, robándote algunos, proponiéndole a los niños que adornen sus castillos de arena con torres de falso jade, baluartes de falso granito, barbacones de falso rubí. Pero ellos, mejor que tú, saben que expuestos al sol los guijarros sólo son piedras comunes, sin brillo ni transparencia. Existen todos los tonos, menos el azul». (CdP : 164)

Citamos el comentario de Ortega ⁽²²⁾ :

«Como los guijarros de la playa de Falaraki, que repiten el mar en el mar, los rostros o las posibilidades mutantes de Elizabeth también la repiten y ella juega a mentir a través de sus rostros (...)»

Después de enfocar el *valor especular* de los guijarros, nos paramos a observar *otro aspecto* : *los guijarros brillan sólo dentro del mar*.

Si uno extrae los guijarros de su ambiente natural, se convierten en piedras opacas sin brillo.

Elizabeth los colecciona y viola así una ley que la gente más humilde conoce :

«Pero fuera del mar, como juguetes o adornos, se vuelven opacos y al cabo se pierden y se olvidan : eso dicen las mujeres de Rodas». (CdP : 164).

(21) El subrayado en esa cita es nuestro.

(22) Julio ORTEGA, «Carlos Fuentes : Cambio de piel» in : *Homenaje a Carlos Fuentes, variaciones interpretativas en torno a su obra*, ed. Helmy Giacomani, New York, Las Américas, 1971, p. 114.

Javier, celoso del mundo privado de su mujer, los tirará de nuevo al mar. Para vengarse del acto de su marido. Elizabeth vuelve las tornas : quiere destruir algo caro a Javier. Irónicamente será :

«En silencio, arrojaste una tras otra las medicinas al excusado, ahora sin temor, sin excitación, casi profesionalmente». (CdP : 382)

Extraer los guijarros del mar trae dos consecuencias :

a) este acto invalida su fuente de luz : paradójicamente, la apropiación conlleva una extinción del sueño. Hay que aceptar que siempre quedará en pie gran parte del sueño porque con cada sueño cumplido surge otro. Esta dimensión es inherente al hombre. Elizabeth no puede obedecer al principio de realidad y se empeña en robar sueños como Prometeo robó el fuego. No se da cuenta de que así desvirtúa sus ideales, según el principio de los «fata morgana».

b) por lo tanto, irrealiza al mar : Elizabeth priva el mar de lo que hace que el mar no sea otro mundo y se prenda a la tierra. Lo priva del lazo, del equilibrio entre el principio del deseo y el de la realidad. El sueño súbitamente alcanzable y tocable pierde su valor y su fuerza radiante : se arruga.

Un tercer aspecto de la puesta en abismo concierne al *azul nunca revelado de los guijarros*. El color azul simboliza aquí el lado absoluto de la existencia. De nuevo, conectamos lo absoluto con lo no realizado o lo realizado sólo míticamente. En *Cambio de piel*, lo azul siempre guarda estrecha relación con la dimensión onírica, imaginaria o idealista de la vida. Citamos algunas ocurrencias :

«Y allí estaba ella, con una sonrisa lejana, con el pelo teñido de negro, revuelto como el de la mujer desnuda sobre el cojín azul que (...)» (CdP : 211) ⁽²³⁾.

«Estaba escrito en el mismo cuadernillo azul». (CdP : 223).

«Hice correr entre las manos las imágenes quebradizas de Caligari, la lenta sucesión de cuadros amarillentos, sepia, azulados (...)»

«Estas montañas son como eminencias del mar profundo, pálidas y azules ; (...)» (CdP : 498)

Pero el simbolismo del azul es sin duda lo más elaborado en la *escena de Miriam* (pp. 171-175).

Cada otoño, Javier y Elizabeth podían ver desde el balcón del apartamento que ocupaban en Buenos Aires la muchacha de enfrente. Los dos veían como fotofijas de la muchacha que, sentada a su tocador, siempre hacía las mismas cosas : se embellecía.

Desde su balcón, Javier la miraba, solo y mudo. En las instantáneas que el narrador nos presenta, abunda lo azul :

«se *azulea* los párpados» (CdP : 172) ⁽²⁴⁾

«(...) hasta que la muchacha corriera, al mediodía, la cortina azul»

«podían ver las gotas de su sudor azul» (CdP : 174)

(23) Los subrayados en esas citas son nuestros.

(24) Los subrayados en esas citas son nuestros.

Citamos el significado que Liliana Befumo Boschi y Elisa Calabrese atribuyen a lo azul :

«Importante resulta destacar la asociación inmediata que el azul proporciona con la noción de mediador/a y es sólo el privilegio de unos pocos de poder alcanzarlo». (25)

Miriam cumple para Javier la función de mediadora. Además, según las mismas autoras, lo azul sugiere un estado de ensoñación (26). Esta experiencia requiere la soledad. Por eso, Elizabeth no puede compartir la visión de su marido :

«El había visto antes que tú a la muchacha ; (...) (CdP : 172)

Una vez, Elizabeth alude a la muchacha :

«Javier enmudeció. Te miró como si hubieses violado su secreto más íntimo». (CdP : 173)

Miriam encarna a La Mujer : Elizabeth le reprocha a Javier su fascinación por lo intocable :

«— A ella le dirías en secreto las palabras que no escribiste, las palabras que me dijiste sin pronunciarlas. A la desconocida, intocable, lejana imagen de soberbia y soledad, hecha tuya en algo más que la imaginación como creí entonces». (CdP : 174)

Para Elizabeth, la contemplación de Miriam trae consigo otra humillación : le hace descubrir su miopía. Va al oculista y regresa con anteojos de carey que no le gustan nada a Javier. Irónicamente, ve ahora mucho más claramente las imperfecciones de Miriam :

«Ahora, con tus anteojos, podías verla sudar. Más de cerca, podrías verla sucia, a pesar de sus afeites, son el pelo sin lavar, con caspa, con grasa». (CdP : 174)

Elizabeth trata de adivinar el origen y la profesión de la mujer. Como tiene la tez oscura, según Elizabeth es :

«(...) una belleza judía, a pesar de la naricilla levantada : era una judía oscura ; (...)» (CdP : 174)

Le aplica un nombre hebreo : Miriam. Miriam aparece como doble de Elizabeth :

«(...) para completar la dualidad trunca, yo la judía rubia, la judía sajona, Miriam la muchacha de enfrente, una hebrea de orgasmos negros, casada, entretenida, viuda, soltera. El descubrimiento de América». (CdP : 174)

Un día, Miriam desaparece bruscamente. Volvemos a encontrar un eco paródico de este personaje en la p. 461 :

«La Negra termina de maquillar a la Pálida : los trazos finales de las cejas, la boca y los párpados nos dirán quién es esta nueva mujer, antes sin rostro, que ahora se amarra el pelo a la nuca con un listón de cobre, con los brazos desnudos bronceados como su nueva tez de pancake y luego se afloja el pelo. La vemos así, con los brazos levantados y las manos ocupadas en su cabellera, de frente, de espalda, de perfil,

(25) Befumo BOSCHI y CALABRESE, *o.c.*, p. 78.

(26) *Ibid.*, p. 79.

como si fuese una estatua giratoria sin más hoja de parra que una cortina azul. De frente, de perfil, de espalda ⁽²⁷⁾ : Morgana la hace girar, deja caer los brazos y nos muestra su obra. (...) Era una belleza judía, una judía oscura. Podíamos ver las gotas de su sudor azul, en las sienes, en los sobacos, en los labios, en la división de los pechos : una judía negra, una hebrea de orgasmos negros. El descubrimiento de América». (CdP : 461)

Este pasaje confirma la semejanza con Elizabeth puesto que la Pálida representa a Elizabeth. Pero salta a la vista la degradación : pasamos de un apartamento en Buenos Aires a un burdel en México. También se confirma una de las conjeturas de Elizabeth sobre Miriam : que era prostituta.

El azul, símbolo del sueño, no aparece porque el centro del guijarro lo contiene : «Graduaste tus guijarros. Y supiste que cada uno, expuesto a la luz de diversas horas, podía contener otros colores : el guijarro amarillo del mediodía, levantado al sol de la tarde, se volvía naranja ; mostrado a la luz del crepúsculo, era rojo ; con la luna, casi violeta, casi rojo-azul. Pero no más lejos. El azul no quería aparecer en el guijarro amarillo, que se veía blanco al amanecer. Los colores, escondidos en los círculos cada vez más estrechos de ese hemisferio pulido, poseían sin duda un azul en el centro mismo». (CdP : 165)

Iría contra la lógica misma del guijarro revelar su azul, como una publicación iría contra la lógica del libro de Javier, *La caja de Pandora*.

Los guijarros funcionan como espejos y continúan la *ficcionalización* de la realidad de Elizabeth e incluso de la realidad de la novela que leemos. Pero además, funciona como clave de la estructura del texto : la *simultaneidad* que no deja ver su centro. Los guijarros son moldes que encierran otros moldes y por ahí adelante. No revelan tan fácilmente el sentido, la esencia de nuestro texto. Lo enmascaran, como hacen las máscaras mexicanas descritas por Octavio Paz ⁽²⁸⁾.

(27) Nótese de nuevo la afinidad con las técnicas del retrato cubista.

(28) Octavio PAZ, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de la cultura económica, 1950, II : «Máscaras mexicanas».