

## El pasaje al límite en *Cambio de piel* de Carlos Fuentes

Isabel Jasinski

(*Universidade Federal do Paraná*)

“Repetitivo y abstracto hasta el sin sentido, ellos salieron al encuentro de lo que el hombre ha perdido, la vida trágica, vida-de-chivo, el azar de los límites verdaderos, la voluntad de ir hasta el fin, hasta el filo, hasta el precipicio.”

Carlos Fuentes.

“A primeira das liberdades é a liberdade de dizer tudo.”

Maurice Blanchot.

“É unicamente no instante do silêncio das leis que irrompem as grandes ações.”

Marquês de Sade.

1. Probar el límite es la propuesta de esta obra de Carlos Fuentes, que avanza más allá de él, por el pasaje del sin sentido donde se encuentra un vertedero de imágenes, referencias culturales, lenguajes, espacios y tiempos. Publicado en 1967, *Cambio de piel* compone toda una experimentación formal que invita a la reflexión y conduce a la crítica literaria, cultural, histórica, social, formal. Aunque su diálogo con el cine es cabal, la lectura que les presento en este momento va a detenerse en otro paraje, el que se vincula a la “experiencia-límite” concebida por Blanchot a partir de la lectura de Bataille acerca de la experiencia interior y la soberanía. Es cierto que el camino que toma plantea una visada más universalizante acerca de la condición del hombre en la segunda mitad del siglo XX, cuando ya se había diseminado el imaginario de la cultura de masas y la experimentación vanguardista. Un momento histórico para la producción literaria hispanoamericana, que había alcanzado proyección internacional y estaba

inserida en el gran panorama mundial de las Letras, principalmente desde la publicación de *Rayuela* en el 63, obra a la que está dedicada *Cambio de piel*.

Es cierto que Carlos Fuentes invierte en una articulación del imaginario mexicano y su vinculación occidental, a la vez que elabora una crítica a los patrones sociales presentes, situándose en la realidad y lo mítico, en una relación eminentemente temporal, tal como observa José Miguel Oviedo (2001, p. 316). Pero establece una conexión también espacial, en nuestra perspectiva, principalmente respecto a esta obra que tiene como punto de partida un viaje de la Ciudad de México a Veracruz. No obstante, produce una conexión principalmente simbólica, que compone una “narración por relevos”, dice Oviedo (2001, p. 327), relacionando partes autónomas en una totalidad anacrónica que remite al proceso de escritura en el límite de la creación. Este movimiento postula una libertad conceptual, estética y moral muy acorde con el carácter polémico de su autor.

[...] estas obras eran algo más que novelas: campos de experimentación radical en los que el libre juego de la imaginación, la parodia de otros libros y productos culturales (el cine, sobre todo) y la teorización sobre las relaciones entre el texto y su autor son tan o más importantes que la historia narrada. *Cambio de piel*, y en buena medida *Terra ostra*, no son simples “textos”, sino *performances*, un conjunto de posibilidades que el lector/ participante tiene que activar para incorporarlo a su propia experiencia y hacerlo viable; sólo en estos términos es posible hablar de “narrador”, “personajes” e “historia” (OVIEDO, 2001, p. 323).

El viaje plantea una nueva experiencia del tiempo que, por un lado, es anacrónica, cuando rescata aspectos de la concepción indígena de tiempo cíclico, su relación afirmativa con la muerte, considerado un renacimiento, pero también cuando menciona referencias griegas de la concepción humana, preservada por el cuidado de Pandora que guarda la esperanza en su caja; y, por otro, es semiótica, cuando diferencia dos instancias narrativas, una ficcional y otra pseudo-real. Esos relevos se complementan aún por el flujo vivencial de la contracultura, paralelo a una concepción atemporal de la soberanía que ampara la experiencia-límite, contraria a la

productividad histórica, favorable al instante, al arte, no al conocimiento, conforme comprende Bataille (1996, p. 89). Lo que concibe Fuentes es recrear una conciencia del “ahora” que suspende los conceptos establecidos para permitir lo sensorial por intermedio de la escritura, reconfigurando fronteras como posibilidad de pasaje, o “limen” de acuerdo con Raul Antelo, que confunde el fin con el comienzo, no el límite definitivo, apropiado al conocimiento cumulativo (ANTELO, 2005, p. 39). De este modo, el viaje que traspasa la narrativa de Carlos Fuentes en *Cambio de piel* produce un cambio en la percepción del tiempo pero también de espacio cultural.

Esta concepción rechaza una definición unívoca para el sentido, asimismo un valor inequívoco para la expresión. Su movimiento es de oposición a todo lo racional, consciente, ortodoxo y monogámico, para ceder al deseo en busca del misterio que queda “después del falso misterio de la analogía y la oposición” (FUENTES, 1967, p. 390). Por eso, dicha comprensión se encuentra en el campo de lo soberano, contra toda la utilidad del mundo práctico, que genera el terror porque postula las leyes y la prohibición del avance sobre los límites. Bataille reconoce en esa instancia el valor del arte que nutre la esperanza, pero no la espera del conocimiento que se resuelve en nada (BATAILLE, 1996, p. 76-77). Según esa concepción, no hay posibilidad de comunicar porque el artista se encuentra fuera del mundo de las cosas, lo más cercano a su modo de aprensión del mundo es el sin sentido, el *nonsense*, que sostiene la *performance* en *Cambio de piel*. En el vértigo del instante, el arte sensibiliza para la no permanencia, acentuado por la comprensión de que el hombre nunca es el mismo, es incapaz de preservar el nombre. Muere de una muerte que no es el fin, sino el reinicio, la reinscripción de una subjetividad no absoluta que permanece en cuestión hasta la actualidad, como lo plantea Derrida en entrevista a Nancy (DERRIDA, 2005, p. 152). En la obra de Fuentes, que se conecta a la concepción de lenguaje de Foucault, el narrador se dispone a “salvarse de El Museo, de la Perfección y participar en un *Happening personal* que es una novela de consumo

inmediato: recreación” (FUENTES, 1967, p. 23), de modo a crear mundos imposibles que se constituyen en un acto de magia.

2. El universo de sentido de *Cambio de piel* es dinámico y se concibe por una superposición de tiempo, tal como lo mencionamos, de espacios, a empezar por las diferentes fechas y lugares de composición de la obra (Tonanzintla, 1962; Nueva York, 1965; París, 1966), y de distintos puntos de vista sobre la historia. Además de la voz narrativa absoluta, que es innominada hasta el final de la obra, identificándose principalmente como “yo”, que traspasa la trama y acaba por manifestarse como supuesto autor de la obra (firmada por Freddy Lambert), tenemos un juego complejo de desdoblamiento entre los personajes que efectúan el viaje: Javier, Elizabeth (Ligeia, Lisbeth, “dragona” etc.), Franz e Isabel (también denominada “novillera”). Son imágenes de *personas*, máscaras que disponen diferentes experiencias de la historia y sensibilidades, revelando ambigüedades, dudas y angustias. En el viaje de la capital de México hacia Veracruz, ellos parecen buscar el conocimiento por medio de la revisión del pasado a la que induce la narración de su vida, por la descripción de los espacios en donde pasaron. El arranque es el rescate de un pasado que estaba movido por el deseo de libertad, llevado a cabo con la intención de encontrar un sentido para lo que no se encuentra respuesta o justificación.

Pensaste que este era el final del viaje, del recuerdo y de la mentira. Y que a esto las había conducido una búsqueda de tantos años, un viaje tan largo buscando lo que ya era de ustedes. Todo lo que supieron, lo que quisieron, lo que perdieron y lo que encontraron — te preguntaste esta noche — ¿no lo sabían, querían, perdieron o encontraron igual que hoy, al principio? Pero antes una parte de nosotros vencía a las demás, esa era toda la diferencia, y qué impotente eras para servirte de tu nueva sabiduría, tan impotente como hubieras sido hace veinticinco años para servirte de lo que entonces sabías. Ah dragona, todo es saber consagrar lo que se toca, lo que se ama, lo que se sueña y hasta lo que se teme y rechaza (FUENTES, 1967, p. 337).

La búsqueda se frustra en el intento de atrapar una verdad, la de la sabiduría, estableciendo el sacrificio como forma de resignificación y por eso afirmando la consagración por la muerte. La libertad posible en ese momento es la de la soberanía del imaginario, de la insubordinación generada a partir de la idea de que no hay conocimiento posible en la duración, sólo hay el instante que no ofrece el saber (BATAILLE, 1996, p. 69). Ligeia no supo ser soberana, ella estaba subordinada a la espera del futuro, por eso fue sacrificada. Sólo Javier lo supo, como veremos adelante. El instante soberano es el del arte, de la fiesta, de la muerte, el momento revolucionario que no quiere un centro estable, pero que se abisma en los límites del ser, en la experimentación, en las drogas, en el sexo, en el *rock'n'roll*, en la libertad de todo lo que posee el poder de la contradicción, como dice Artaud según el narrador de *Cambio de piel*. El arte, en la concepción de la obra, no es un modo de jugar un papel social sino una forma que es su propio contenido.

La fiesta y la muerte, “todo lo que nos arranca de nosotros mismos” (FUENTES, 1967, p. 251), es lo que reúne a los hombres. La aceptación de la muerte, del fracaso, de la ociosidad, propone Blanchot, es una afirmación que niega la negatividad impuesta por el sentido práctico de la vida (BLANCHOT, 2007, p. 188). En ese movimiento el hombre ultrapasa sus fronteras en dirección al otro, fundiéndose en él a la vez que suprime todas las leyes, reduciendo a nada al individuo que se tomaba como idéntico a sí mismo. La muerte destruye la expectativa del porvenir y el sentido de la identidad, entiende Bataille, instaurando otra concepción de pensamiento (BATAILLE, 1996, p. 80). Por eso son suspendidos los valores productivos que garantizan la integridad del ser humano y que consideran la muerte como pérdida. Esa es la concepción que subyace a las ideas del narrador.

Me dijiste que ese hombre muerto estaba, al fin, vivo. Que todas las muertes están vivas. Que estaban observando un arreglo vital, no mortal, de las relaciones de ese hombre. Que su asesino le regaló un valor al asesinado que no tuvo otro valor.

Que te olvidaras de tu lógica bárbara. Que nadie muere por venganza. Que nadie muere por castigo. Que nadie muere por algún motivo. Que nadie muere porque el asesinado no tuvo palabras para convencer al asesino con la razón y sustituyó el asesinato a las palabras que no quiso o no pudo pronunciar: ni siquiera eso. No lo mató para vengarse, para castigarlo o para convencerlo. No. Lo mató para regalarle la totalidad de su vida. Le hizo el favor de matarlo (FUENTES, 1967, p. 209).

Aunque el movimiento primordial del pasaje por el límite de la vida exija la presencia positiva de un “yo” soberano que ofrece la muerte y del “otro” al que se le regala otra vida, la fusión entre los extremos se da en la consagración de la apertura, en el goce de lo excesivo. En *Cambio de piel*, podemos reconocer dos categorías de otredad que, para nosotros, son distintas. Por un lado, tenemos la condición de los extranjeros judíos Elizabeth y Franz que, como extranjeros, están excluidos de su comunidad y protegidos por las leyes del estado, pero asimismo “han quedado encerrados con los dioses muertos...” (FUENTES, 1967, p. 371-372). Esa es la condición ambigua que Agamben reconoce en el *homo sacer*, excluido de la comunidad, aunque no pertenezca de todo al ámbito de lo divino, cuya vida desnuda se ofrece al poder soberano, el Estado Alemán del Tercer *Reich* en el caso de los judíos que pasaron por los campos de concentración, por ejemplo (AGAMBEN, 2005, p. 102-103). Los dos extranjeros no son llevados a la muerte por manos de Javier, sino que su condición de sacralidad es exigida por los dioses ancestrales, se quedan soterrados en las pirámides de *Cholula*. No es el caso de Isabel, quien es sacrificada por Javier en la habitación del hotel. La muerte sacrificial en esta concepción teórica, suspende el tiempo por abrir el pasaje de lo profano al campo de lo sagrado, como observa Agamben, con eso garantiza una “juventud” eterna (AGAMBEN, 2005, p. 98). Eso lo dice Javier acerca de cómo se acordaría de ella.

Sin embargo, tanto las muertes de Lisbeth y Franz como el sacrificio de Isabel no son vistas como pérdida, sino como purificación, renacimiento, como recuerda Oviedo, de acuerdo con la referencia cultural indígena mesoamericana,

aportada por el texto en la figura de Xipe Totec, el dios que emblematiza la metamorfosis cíclica (OVIEDO, 2001, p. 325). Esta figura caracteriza la ancestralidad mexicana que remonta a un presente absoluto, el del tiempo mítico, exigiendo el olvido del pasado cronológico en esta muerte simbólica de los extranjeros para celebrar un renacimiento que fertilice las acciones humanas. Pero también configura la soberanía del narrador que mata a sus personajes, en un acto de redireccionamiento de la creación: “El narrador, Xipe Totec, Nuestro Señor el Desollado, cambia de piel” (FUENTES, 1967, p. 365). En ese caso, Javier es el instrumento del que se sirve el autor supuesto para ejecutar una amenaza que había insinuado al principio de la segunda parte de la obra, para lo que bastaba la abstención total de los otros personajes, la renuncia a decidir, que propone una nueva potencia.

Por otro lado, Xipe Totec simboliza la soberanía que se atribuye Javier, capaz de decidir sobre la muerte del otro en el límite de la vida y de los tiempos. En un golpe de dados, como lo plantea Blanchot, que corresponde a la imprevisibilidad de la suerte, ya no acepta la determinación del destino, en su modo de ver (la reedición de Ligeia en la figura de Isabel). Toma los rieles de su vida como sujeto que come de la carne, en la terminología de Derrida, para rescatar el poder de la palabra, la fertilidad de la creación. El ser soberano no es un hombre, recuerda Bataille, es un “dios” que ignora los límites de la identidad y de la muerte, incorpora la trasgresión y juega (BATAILLE, 1996, p. 86). El doble carácter de Freddy/ Javier posibilita que ellos suspendan los valores sociales para dar eclosión a la pasión, conectando en el juego el pensamiento al acaso, sin esperar decirlo todo.

Si la dejáramos, la verdad aniquilaría la vida. Porque la verdad es lo mismo que el origen y el origen es la nada y la nada es la muerte y la muerte es el crimen. La verdad quisiera ofrecernos la imagen del principio, anterior a toda duda, a toda contaminación. Pero esa imagen es idéntica a la del fin. El Apocalipsis es la otra cara de la creación. La mentira literaria traiciona a la verdad para aplazar ese día del juicio en el que principio y fin serán uno sólo. Y sin embargo, presta homenaje a la fuerza originaria, inaceptable, mortal: la reconoce para limitarla. No reconocerla,

no limitarla, significa abrir las puertas a la pureza asesina (FUENTES, 1967, p. 408).

Decirlo todo es la pretensión de la literatura que quiere fundar el sentido del mundo, limitando la fuerza originaria del habla, su poder de muerte anclado en la libertad total. Así queda compuesta la protesta de Carlos Fuentes, en esa obra cuyo contenido está expresado en su forma de composición, una literatura arquitectónica que requiere la suspensión de toda ley en el umbral de la trasgresión.

**3.** El movimiento del viaje y del pensamiento, de la creación, el crimen y el exceso llevan a la suspensión de toda moral y ofrecen el fondo para la escenificación del cambio, que es la propuesta de esta *performance* literaria. En ese juego soberano entre las singularidades, Fuentes quiere preservar algo del otro que no puede ser subjetivable, que confiere una cierta inhumanidad, como lo propone Derrida (2005, p. 163), que no alcanza a tener un sentido descifrable. Es el sin sentido de la obra que se configura como una experiencia-límite, lo planteamos al principio, capaz de deponer el mundo de los valores en su afirmación de la nada potencial. En ese límite, el hombre se cuestiona en su suficiencia frente a lo desconocido prometedor, pierde su identidad y reconoce la imposibilidad, el instante soberano en el no-saber, considera Bataille, que es el espacio del *genius*.

[...] también hay un no ser al que quisiéramos jugar y que en cada instante, llenos de terror, o risa, o locura, nos está convocando. Porque, quién quita, de repente sólo seríamos desempeñando el papel de nuestro no ser, nuestra posibilidad eternamente presente y eternamente negada (FUENTES, 1967, p. 57-58).

El no ser, así como el no saber, permite un modo de relacionarse que se abre en la imposibilidad. En esa situación recreadora, la muerte es el ser especial que restituye al uso el campo sagrado de la vida.



## Referencias

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Traducción de Flávia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ANTELO, Raul. *Pensamiento de los confines. Los confines como reconfiguración de las fronteras*. Traducción de Gabriela Saidón. Buenos Aires, n. 17, p. 33-44, dez. 2005.

BATAILLE, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*. Traducción de Pilar S. Orozco y Antonio Campanillo. Barcelona: Paidós, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A experiência-limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007. p. 183-222.

DERRIDA, Jacques. *Pensamiento de los confines. "Hay que comer" o el cálculo del sujeto*. (Entrevista concedida a Jean Luc Nancy). Traducción de Virginia Gallo y Noelia Billi. Buenos Aires, n. 17, p. 151-170, dez. 2005.

FUENTES, Carlos. *Cambio de piel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4 — De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2001.