

EL DESMONTAJE AUTORIAL DE LAS ESTRATEGIAS FICCIONALIZANTES EN *CAMBIO DE PIEL* DE CARLOS FUENTES

Susana Tarantuviez

Introducción: un asedio a la problemática de la ficción poética

El tema de la relación, imbricación u oposición ficción/realidad en la obra literaria constituye una problemática medular de los estudios teórico-críticos sobre el hecho literario. En efecto, el planteo acerca de la oposición entre literatura y realidad es el punto de partida de toda consideración teórica sobre la literatura¹. En otras palabras, el concepto de ficción es uno de los fundamentos más importantes de la literatura.

Se trata de una problemática que admite diversos abordajes y distintas respuestas: el tema de la ficción ha sido abordado recurrentemente por casi todas las teorías y posturas críticas que han pretendido determinar el estatuto ontológico del objeto literario. Desde un punto de vista operativo, podría decirse que hay tres modos de abordar a la ficción: la de asimilarla a la falta de referencia verdadera o real; la de entenderla como el resultado de una actividad; y la de hacer de la ficción una cuestión de actitud de lectura o de intención autorial. Así, la ficción atañe a las tres dimensiones semióticas: la semántica (cuando, según el primer abordaje, se la entiende a través de la referencia), la sintáctica (si se la ve como construcción o resultado de una actividad, de acuerdo con el segundo modo de aproximación a la ficción) y la pragmática (cuando se la concibe desde una actitud propia de autores y lectores, como propone el tercer modo de acercamiento a la ficción)².

¹ Cfr. Käte HAMBURGER. *Logique des genres littéraires*. Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 29.

² Vid. Fernando CABO ASEGUNOLAZA. "Sobre la pragmática de la teoría de la ficción literaria". En: Darío VILLANUEVA (comp.). *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade, 1994, pp. 189-190.

Podríamos afirmar que nos encontramos ante un problema epistemológico cuyo espacio de resolución excede los límites de la teoría literaria y requiere la asistencia de la filosofía.

El primer interrogante que debemos resolver consiste en la naturaleza de la ficción, es decir, ¿qué *es* la ficción?

La palabra "ficción" deriva del latín "fingere", vocablo que se presta a diversas acepciones, desde el significado de dar figura o forma, hasta llegar al sentido de fábula e invención que posee el sustantivo "fictio" derivado del verbo. Si bien el verbo latino ha conservado en sus formas romances modernas sólo el sentido de "pretender falsamente", "simular", "fingir", lo ficcional no es algo falso pues no es atribuible a la mentira, ya que esta última, junto con el error, son categorías que se oponen a la verdad, mientras que la ficción, en esta lógica dicotómica, es un "tertium":

Así, pues, si bien los textos de ficción 'no reproducen los objetos existentes', sino que 'más bien proyectan sus objetos' -como señala Iser- ello no significa que ficción y realidad se opongan, sino más bien que la ficción es la estructura lingüística capaz de organizar la realidad de manera tal que ésta sea comunicable. Por ello, podemos decir ahora que 'en vez de ser su mero opuesto, la ficción nos comunica algo sobre la realidad'³.

Para Tomás Albaladejo, la ficción consiste en la creación de una nueva realidad formada por mundos literarios, distintos de la realidad efectiva, y en la *representación textual* de esos mundos⁴. Por lo tanto, la ficción es una construcción discursiva, verbal, una pura realidad de conciencia producto de la fantasía, de la capacidad fabuladora del hombre:

Aristóteles nos dice que la fantasía establece una cierta nóesis. Los fantasmas, pues, se producen después de una manipulación -una reflexión, nóesis- del material sensible [...]. La nóesis implica siempre elaboración. La fantasía toma sensaciones y devuelve fantasmas. Elabora con aquéllas las realidades nuevas que son éstos [...] la fantasía opera con materiales sensitivos, los retiene, los elabora y los entrega aptos para la

³ Mario A. PRESAS. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Almagesto, 1996, p. 152.

⁴ Cfr. Tomás ALBALADEJO. *Semántica de la narración. La ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992, p. 11. Lo destacado en cursiva es nuestro.

conciencia. Sus elaboraciones -es claro- pueden responder o no a la realidad. En todo caso, esto es lo de menos. Pues, aunque así sea, las fabulaciones fantásticas tienen, no obstante, sentido para el alma, mientras que las sensaciones puras, por más verídicas que son siempre, carecen de ese mismo sentido hasta que son elaboradas por la fantasía⁵.

Así, en el origen de la ficción hay una "póiesis" que consiste en la formalización racional de aquello que se encuentra en la imaginación; formalización que se lleva a cabo a través del trabajo sobre la materia constitutiva de la ficción (es decir, sobre el lenguaje) hasta crear una imagen de mundo, hasta conformar algo nuevo.

La ficción, entonces, no es la realidad empírica, efectiva, pero tampoco es su negación: es *otra* realidad que no acepta los criterios de verificación de lo real efectivo. Es una realidad compuesta por objetos imaginarios, por un conjunto de elementos que no están situados en la realidad, pero que sin embargo podrían pertenecer a ella. La "póiesis literaria", por lo tanto, consiste en la configuración de un signo imaginario, de un mundo posible diferente del real efectivo.

Ahora bien, si los elementos que configuran esos mundos imaginarios fruto del hacer literario pueden pertenecer a la realidad efectiva, en tanto mundos posibles, hay aquí una primera relación ficción/realidad que nos lleva al segundo interrogante a resolver: ¿en qué medida se implican los mundos ficcionales y el mundo real? Primeramente, lo ficcional requiere de lo real como punto de contraste: *"el hecho ficcional no puede ser dissociado de la realidad efectiva, que es el punto de contraste para su construcción referencial y textual [...]"*⁶.

Por otro lado, si bien la ficción es algo distinto de la realidad, pues es de otra naturaleza, la realidad es la materia de la ficción, y esto por dos motivos: en primer lugar, porque la literatura es una "mimesis praxeos" que proviene no sólo de la capacidad fabuladora del

⁵ Quintín RACINERO CARMONA. "Eidos, Psique, Phantasma. Sobre el proceso del conocimiento en Aristóteles". En: *Pensamiento*. Vol.35, 1979, p. 24.

⁶ ALBALADEJO. *Op. cit.*, pp. 52-53.

hombre sino también de su necesidad mimética, y se trata de una mimesis de lo real - mimesis no en el sentido de copia sino de representación de la realidad - y es por ello que una novela logra hacer aparecer un mundo de ficción como si fuera un mundo de realidad; es un mundo imaginario pero con apariencia de realidad. En segundo lugar, la realidad es la materia de la ficción porque la actividad fabuladora conforma algo nuevo con aquello que ya existe, es decir, con las experiencias personales del autor, con sus sentimientos, su ideología, sus creencias...:

Entre el mundo imaginario creado por el lenguaje literario y el mundo real, hay siempre vínculos, pues la ficción literaria no se puede desprender jamás de la realidad empírica. El mundo real es la matriz primordial y mediata de la obra literaria; pero el lenguaje literario no se refiere directamente a ese mundo, no lo denota: instituye, efectivamente, una realidad propia, un heterocosmos, de estructura y dimensiones específicas. No se trata de una deformación del mundo real, pero sí de la creación de una realidad nueva, que mantiene siempre una relación de significado con la realidad objetiva⁷.

Por todo lo dicho, el discurso ficcional de la literatura es un discurso ópticamente diverso del discurso real y se desarrolla en un espacio imaginario. La obra literaria erige su propia realidad, crea un mundo a partir de la libre combinación de datos que están, o podrían estar, en el universo cotidiano del autor o del lector.

En la literatura, entonces, contemplamos un mundo imaginado que se refiere oblicuamente a la realidad empírica, y esta referencialidad del texto literario se da por analogía.

Afirmando, entonces, que la literatura es ficción a pesar de las vinculaciones estrechas que mantiene con la realidad, una interpretación de la ficcionalidad como rasgo definitorio de la obra literaria no puede separarse de una reflexión sobre la "mimesis" (término griego que encierra en su significado los conceptos de representación y de imitación), ya que la representación es justamente el lugar por el que la vida se introduce en la obra literaria.

⁷ Vitor Manuel AGUIAR E SILVA. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1972, p. 18.

Podemos definir a la mimesis como la continua relación dinámica entre la obra de arte y cualquier otra cosa que esté fuera de ella en el universo real o que podría estar verosímilmente en este universo: la mimesis supone dinamismo, una relación activa con la realidad viviente mediante un proceso creativo.

Paul Ricoeur⁸ concibe a la mimesis como una "estructuración de los hechos", una composición análoga a la "póiesis": la imitación de las acciones y la imitación o estructuración de los hechos son para Ricoeur una misma cosa y la acción nace con la mimesis, por lo tanto no es copia de nada preexistente, sino sinónimo de invención creadora.

Susana Reisz, en su reflexión sobre el significado de la mimesis, concluye diciendo que

la mimesis literaria es un complejo proceso de estructuración de los datos procedentes de un acto de conocimiento. No se trata de una simple verbalización-reproducción de un modelo del mundo, sino de la elaboración de un modelo nuevo, obtenido en y mediante el proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua, proceso timoneado por las normas del código literario particular adoptado por el artista⁹.

A lo antedicho, podemos agregar, entonces, que la función del artista no es la reproducción o imitación de la realidad cotidiana, sino de aquellas "dimensiones del mundo y la vida que de otro modo seguirían siendo inaccesibles a la mirada"¹⁰. Así, según Ricoeur¹¹, **los** textos poéticos (líricos o narrativos), "también hablan del mundo, aunque no lo hacen de manera descriptiva".

Por todo lo expuesto, podemos afirmar que hay un mundo real que entra al mundo ficticio y por ende se ficcionaliza.

⁸ Cfr. Paul RICOEUR. *Temps et récit*. París, Seuil, 1984.

⁹ Susana REISZ. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 79.

¹⁰ PRESAS, *op. cit.*, p. 8.

¹¹ Citado por PRESAS. *Op. cit.*, p. 145.

El narrador como instancia de ficcionalización

Una de las marcas más evidentes de la ficción es la voz de quien relata, el narrador, pues se trata de un hablante imaginario creado por el autor, pero que no es el autor empírico del texto. La cuestión del narrador, como primera instancia de ficcionalización, permite distinguir, por ejemplo, el discurso histórico del literario:

[...] el criterio básico para discernir la narración histórica de la ficcional apunta a la relación entre autor (implícito) y narrador. En particular al tipo de relación que cada uno de estos tipos de narración incita al lector a suponer: de identificación, en el caso de la historia; de distancia, en el caso de las narraciones ficticias¹².

Somos conscientes de que en ciertos géneros o subgéneros literarios, por ejemplo en la autobiografía, el lector tiende a identificar sin más al narrador con el autor empírico de la obra literaria. Estos "casos límites" (o fronterizos) a los que se enfrenta la problemática de la ficción poética requieren un estudio específico que excede el alcance de este trabajo. Baste decir aquí que, desde nuestra postura, consideramos al "yo" de la autobiografía como un ente ficcional por el simple hecho de encontrarse textualizado¹³: como decíamos anteriormente, la ficción inhiere la totalidad de la obra literaria y, por ende, también al sujeto que narra. Avalamos nuestra afirmación con la premisa de Calvino:

La condición preliminar de toda obra literaria es la siguiente: *la persona que escribe debe inventar ese primer personaje que es el autor de la obra*¹⁴.

¹² CABO ASEGUINOLAZA, *op. cit.*, p. 211.

¹³ Esta afirmación no debe entenderse como adhesión a las teorías de la "ficcionalidad expandida" (todo discurso es ficcional), pues éstas llevan a la pérdida de especificidad de la ficción literaria, la cual termina por disolverse en la concepción de la ficcionalidad generalizada que alcanza a toda construcción textual o discursiva según la proclama derridiana de que la literatura "se anula en su limitación".

¹⁴ Ítalo CALVINO. "Les niveaux de la Réalité en littérature". En: *La machine Littérature. Essais*. Paris, Seuil, 1984, p. 92. Lo destacado es nuestro.

Cerraremos aquí las consideraciones teóricas acerca de la ficción poética para pasar, en el siguiente apartado, al análisis de los elementos ficcionales en un texto narrativo hispanoamericano. Centraremos nuestro análisis, precisamente, en la consideración del estatuto ficcional del narrador, por ser éste uno de los puntos claves en las estrategias de ficcionalización y porque su estatus afecta a toda la dimensión pragmática de la obra literaria:

La elección del punto de vista desde el cual la historia es contada es la decisión más importante que el novelista tiene que tomar, porque aquél afecta de manera fundamental el modo en que los lectores responderán, emocional y moralmente, ante los personajes ficcionales y a sus acciones¹⁵.

***Cambio de Piel* de Carlos Fuentes: "Esto es un montaje"**

El narrador, en la obra literaria, es una entidad distinta a la del autor¹⁶, es un ser ficcional creado por un sujeto empírico. De esta premisa se desprenden dos niveles en la ficción literaria: la ficcionalidad de la enunciación (pues si quien enuncia no es real el acto ilocutivo es simulado) y la ficcionalidad de lo enunciado (si el discurso es el de un ser ficcional, aquél sólo puede referirse al mundo imaginario al cual éste pertenece).

En *Cambio de piel* (1967) de Carlos Fuentes, el estatuto ficcional del narrador está explícito: el texto no comienza con el enunciado (con la historia configurada en la **novela**), **sino con** la referencia al acto de enunciación. Es decir, se ficcionaliza el acto ilocutivo del cual surge la elocución, pues la novela se abre con la descripción del momento en que el narrador termina su narración (la novela que leeremos) y busca un epígrafe que la encabece:

EL NARRADOR termina de narrar una

¹⁵ David LODGE. *The Art of Fiction*. London, Penguin, 1992, p. 26.

¹⁶ Cfr. el planteo de Walter MIGNOLO. "Semantización de la ficción literaria". En: *Dispositio* (ESTUDIOS), Vol. V-VI, n° 15-16, University of Michigan, otoño-invierno 1980, pp. 85-127.

noche de septiembre en La Coupole y decide emplear el apolillado recurso del epígrafe. Sentado en la mesa de al lado, Alain 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...

Terminado, el libro empieza. Imposible fiesta. Y el Narrador, como el personaje del corrido, para empezar a cantar pide permiso primero¹⁷.

Con este inicio, se produce el primer desmontaje autorial de las estrategias de ficcionalización: en primer lugar, se nos aclara (a los lectores) que lo que vamos a leer es el relato de un "narrador" y, en segundo lugar, que el libro empieza una vez "terminado"; es decir, comienza para el lector y termina para el autor. Se hace así hincapié en la diferencia entre la instancia de la escritura y la instancia de la recepción. Estas instancias son temporalmente opuestas y no hay posibilidad de que coincidan; por ello, la "fiesta" (la comunión entre autor y lector dentro del devenir histórico de sus vidas) es, en este sentido, imposible.

Esta reflexión metal iteraría acerca del acto de escribir implica, además, colocar al lector en un espacio que no es el del mundo imaginario: en tanto reflexión teórica acerca de la literatura nos coloca fuera del discurso ficcional. Aquí, entonces, la ficción (la creación de un narrador que ha terminado de escribir lo que nosotros comenzaremos a leer) y la no - ficción (la reflexión metal iteraría acerca de las instancias escritura - recepción) se entrecruzan: en el nivel sintáctico hay ficcionalización (la novela es una *construcción* de un ser ficcional, el "narrador"); en el semántico encontramos una adecuación del discurso ficcional a la realidad empírica (pues es absolutamente cierto y comprobable que, en la mayoría de los casos, no se accede al texto literario hasta que éste no esté terminado, editado, comprado, etc.); y hay un desmontaje de la ficcionalización en el nivel pragmático:

¹⁷ Carlos FUENTES. *Cambio de piel*. Buenos Aires, Alfaguara, 1994, p. 9. Lo destacado en negrita es nuestro. En adelante citaremos por esta edición.

se nos advierte que debemos leer el libro como relato ficcional por ser su creador un narrador ficticio, y no el "autor" real: Fuentes podría haber utilizado la primera persona y decir "terminé de narrar, etc.", realizando así una identificación autor -narrador que, en cambio, evita *ex profeso*.

En estos primeros párrafos de la novela se nos dice, además, que una vez terminado el libro, el narrador buscó un epígrafe y los versos que sirven a tal fin nos remiten a una intertextualidad, a un diálogo con otros textos de la cultura occidental, del canon literario, que podrá o no ser decodificada por el lector dependiendo de sus competencias personales en tales ámbitos.

Después de esta primer página que hemos transcripto, se inicia la historia de los cuatro personajes protagonistas (Javier, Elizabeth, Franz e Isabel), historia ficticia con la cual se entrecruza la historia real, tanto latinoamericana como europea: en la novela hay una referencialidad histórica explícita a la destrucción de Cholula por Hernán Cortés, al gobierno peronista en la Argentina, al régimen nazi (y al holocausto del pueblo judío en los campos de concentración alemanes) y a la revolución mexicana. Ahora bien, estos acontecimientos históricos se textualizan, principalmente, a través de los diálogos de los personajes, en los cuales ellos hacen referencia a estos hechos ya sea porque han tenido algún tipo de participación directa en los mismos (Franz fue colaborador del régimen nazi; Javier y Elizabeth se encontraban en la Argentina cuando Perón estaba en el poder), ya sea porque sus recuerdos de infancia se relacionan con ellos estar de acuerdo con la mirada -o ideología- desde la cual se relatan estos sucesos o advertir, por ejemplo, un cierto sarcasmo en la representación de la figura del líder justicialista).

Por otro lado, la referencia a otros textos literarios y a autores reales, se repite en la página que encabeza la segunda parte del libro, donde se menciona a Tristan Tzara y a Michel Foucault y también en la que precede a la última sección del libro, en la que hay una referencia a Octavio Paz y a Baudelaire.

La página con la que comienza la segunda parte del libro es, al igual que la primera que analizáramos, un desmontaje de las estrategias de ficcionalización en el nivel pragmático, pues allí se nos dice que esta novela no es otra cosa que un "Happening personal", "una novela de consumo inmediato: recreación"¹⁸, es decir, se nos dan pautas acerca de cómo debemos leerla, interpretarla y hasta valorarla.

Finalmente, la deconstrucción del montaje ficcional llega a su punto más alto en la tercera y última parte de la obra, donde se revela la construcción del relato: todo el final de la novela está dedicado a develar el método de escritura y a insistir en que el texto no es más que una construcción imaginaria, algo completamente ficticio, producto del relato que una mujer le hace a Freddy Lambert ("Todo esto me lo contaste una tarde, cuando te dieron permiso para visitarme"¹⁹), el narrador, quien firma la novela. Se reafirma así el carácter ficcional del texto, pues si al inicio se proponía lo enunciado como producto del acto ilocutivo de un ser ficticio, el cierre de la novela lo confirma: todo lo narrado está inferido por la ficcionalidad de quien narra, ese Lambert encerrado en un manicomio, ese "narrador" con cuya firma se da fin al texto.

Este cierre hace de Fuentes un pionero (recordemos que *Cambio de piel* es del '67) en esa modalidad narrativa que se pondrá en boga en las décadas siguientes: la de la reflexión metaliteraria. Serán las novelas de la época tardo - moderna o postmoderna las que insistirán en la problemática de la metaficción:

[...] novelas que exhiben su calidad de artefacto, que problematizan el proceso de la creación y hacen un principio de construcción de la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción, textos que contienen su propia teoría y combinan la práctica creadora con la reflexión autocrítica²⁰.

¹⁸ FUENTES. *Op.cit.*, p. 23.

¹⁹ FUENTES. *Op.cit.*, p. 437.

²⁰ Marco KUNZ. *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid, Gredos, 1997, p. 255.

La complejidad de la construcción de *Cambio de piel* hace que quede mucho por decir acerca de la novela. Sin embargo, desde la problemática de la ficción poética, que ha sido el tema de este trabajo, podemos concluir que Fuentes, en esta obra, desmonta las estrategias ficcionalizantes y, por ende, desmitifica, en un acto casi ruptural, el estatuto autorial y la "sacralidad" de la creación literaria: en última instancia, lo que Fuentes afirma es que "esto es un montaje", "esto es una construcción absolutamente racional", "*esto es literatura*".

Bibliografía básica

A) Teoría Literaria/Teoría de la Ficción

Vitor Manuel AGUIAR E SILVA. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1972.

Tomás ALBALADEJO. *Semántica de la narración. La ficción realista*. Madrid, Taurus, 1992.

Italo CALVINO. *La Machine Littératnre. Essais*. Paris, Seuil, 1984.

Käte HAMBURGER. *Logique des genres littéraires*. Paris, Éditions du Seuil, 1986.

Marco KUNZ. *El final de la novela. Teoría técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid, Gredos, 1997.

David LODGE. *The Art of Fiction*. London, Penguin, 1992.

Walter MIGNOLO. "Semantización de la ficción literaria". En: *Dispositio (ESTUDIOS)*, Vol. V-VI, n° 15-16, University of Michigan, otoño-invierno 1980, p.p. 85-127

Mario A. PRESAS. *La verdad de la ficción*. Buenos Aires, Almagesto, 1996.

Quintín RACINERO CARMONA. "Eidos, Psique, Phantasma. Sobre el proceso del conocimiento en Aristóteles". En: *Pensamiento*. Vol. 35, 1979.

Susana REISZ. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires, Hachette, 1989.

Paul RICOEUR. *Temps et récit*. Paris, Seuil, 1984.

Darío VILLANUEVA (comp.). *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Santiago de Compostela, Universidade, 1994.

René WELLEK. "Literature, Fiction, and Literariness". En: *The Attack on Literature and Other Essays*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982, p. 26.

B) Narrativa Hispanoamericana Contemporánea

Ana María BARRENECHEA. "La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos". En: *Revista Iberoamericana*, nº 118-119, enero -junio 1982, p.p. 277-281.

Carlos FUENTES. *La nueva novela hispanoamericana*. (3ª ed.). México, Joaquín Mortiz, 1972. (1ª ed. 1969).

----- *Geografía de la Novela*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Cedomil GOIC. *Historia de la Novela Hispanoamericana*. 2ª ed. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias, 1980 (1ª ed. 1972).

Juan LOVELUCK. *La Novela Hispanoamericana*. Santiago de Chile, Ediciones Universitarias, 1969.

Guillermo MORÓN. *Escritores latinoamericanos contemporáneos*. Caracas, Equinoccio (Editorial de la Universidad Simón Bolívar), 1979.

Ángel RAMA (ed.). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires, Gandhi-Folios Ediciones, 1984. (1ª ed. 1981).

Donald SHAW. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1981.