

EJES DEL IMAGINARIO SIMBÓLICO EN LA NOVELA DEL PRIMER CARLOS FUENTES 1958-1980

AXES OF SYMBOLIC IMAGINARY IN THE CARLOS FUENTES NOVELS

FROM 1958 TO 1980

LILIA LETICIA GARCÍA PEÑA*

Universidad de Colima

Fecha de recepción: 30 de abril de 2010

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2010

Fecha de modificación: 22 de octubre de 2010

RESUMEN

En una época marcada por el racionalismo, la poética de Carlos Fuentes se caracteriza por recuperar las zonas más profundas del ser humano, tanto en la universalidad como en la mexicanidad. Este trabajo se propone mostrar un acercamiento a cuatro ejes fundamentales del imaginario simbólico presentes en las novelas de Carlos Fuentes escritas entre 1958 y 1980. Los ejes analizados, fundamentalmente a partir de la teoría mitocrítica de Gilbert Durand, son: lo abismal, lo sacrificial, las prisiones del ser y lo nocturno.

PALABRAS CLAVE: Carlos Fuentes, novela mexicana contemporánea, símbolo, imaginario poético, mitocrítica.

ABSTRACT

At a time defined by rationalism, the poetic of Carlos Fuentes is characterized by the recovering of the deepest zones of the human being, universally and including the Mexican identity. This paper's propose is to show an approach to four fundamental axes of symbolic imaginary presents in the novels of Carlos Fuentes in his work written between 1958 and 1980. The analyzed axes, essentially from the mythocritic theory of Gilbert Durand, are: the abismal, the sacrificial, the prisons of the being and the nocturne.

KEY WORDS: Carlos Fuentes, Contemporary Mexican Novel, symbol, poetic imaginary, mythocritic.

* Doctora en Literatura Hispánica. Colegio de México.

En el fondo del abismo oscuro, en tu sueño silencioso, de bocas abiertas, en silencio, la verás avanzar hacia ti, desde el fondo negro del abismo, la verás avanzar a gatas.

CARLOS FUENTES, *AURA*

INTRODUCCIÓN

Sin duda alguna, Carlos Fuentes es un representante fundamental de la literatura mexicana desde la publicación de su primer libro de cuentos *Los días enmascarados*, en 1954, y de su primera novela *La región más transparente*, en 1958, hasta nuestros días. Como señala José Miguel Oviedo, Carlos Fuentes “forma, con Juan Rulfo y Octavio Paz, la trilogía clave de la literatura mexicana en la segunda mitad del siglo xx, y la de mayor proyección dentro y fuera del continente” (140). Por ello, identificar las constantes simbólicas en su obra contribuye a dibujar los contornos de las representaciones imaginarias predominantes en la novela mexicana contemporánea.

En una época y en una cultura de tendencia fuertemente racionalista, que a pesar de las reacciones de la modernidad tardía o posmodernidad sigue prevaleciendo, y desde la cual se privilegian los órdenes lógicos, rígidos y analíticos, la poética de Carlos Fuentes se caracteriza por ser un discurso que, aunque revise constantemente la historia, la política, las relaciones sociales, deja siempre un espacio para las realidades y para las percepciones más íntimas y afectivas del ser humano. Es interesante notar que, a pesar de que Fuentes es tan hijo como todos los escritores mexicanos del siglo xx -al igual que nosotros mismos- de esta inobjetable herencia que es el racionalismo moderno, no parece, como otros escritores, quedar atrapado en él ni sucumbir vencido a sus horrores ni a sus limitaciones. Su obra tiene una fuerza poética y una intensidad vital que doblé la razón, que le permite servirse de ella e ir, a la vez, más allá, trascender sus límites para encontrarse con la profundidad humana, y construir un discurso analógico que supera las dimensiones analíticas propias de la escritura occidental.

Tal vez por esta razón la poética de Fuentes es sumamente simbólica: los símbolos surgen y se enredan formando constelaciones de sentido que van tejiendo redes entre todas sus obras. Coincido con Juan Goytisolo cuando señala, al comentar la novela *Cumpleaños*:

Fuentes escoge el discurso frente al referente, convierte las imposibilidades del referente en posibilidades del discurso: el gato Nino se metamorfosea en tigre; el narrador (¿George?) es sucesivamente viejo, joven, niño, viejo y joven, es Cristo y es Nuncia, es la Santísima Trinidad, es Siger de Bravante. Los objetos simbólicos que aparecen a lo largo del relato (el estilete, los

esquis, los juguetes, las jaulas, el telegrama de cumpleaños) cobran funciones nuevas, sorprendentes conforme la acción se desarrolla. (291)

La palabra símbolo viene de las raíces griegas *sym* (junto) y *ballein* (tirar, lanzar). Es decir, un símbolo tiende a una unión, a un enlace que conecta dos elementos dispares en nuestras representaciones. Por eso, como afirma Lanceros, todo símbolo ha de ser comprendido como vínculo o sutura. El símbolo es un elemento de sentido que se opone a lo racional, tiene otra lógica, su propia lógica. En este sentido, Lotman ya ha señalado que el símbolo nunca pertenece a un corte sincrónico de la cultura, sino que atraviesa siempre ese corte verticalmente, viene del pasado y se dirige al futuro; así, la memoria del símbolo, como importante mecanismo de la memoria de la cultura, siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico y posee gran estabilidad en las redes culturales. El símbolo implica una lógica diferente a la racional, se vincula a lo afectivo y se expresa en las formas de lo imaginario.

Releer las novelas de Fuentes escritas entre 1958 y 1980 no es sólo una tarea intensamente placentera y plena, sino además enriquecedora y asombrosa. Los significados se abren paso para crear cuencas visiblemente identificables a partir de elementos simbólicos que se reiteran para agruparse y crear constelaciones de sentido. Las novelas revisadas para este trabajo son: *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959), *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* (ambas publicadas en 1962), *Cambio de piel* (1967), *Zona sagrada* (1967) *Cumpleaños* (1969) y *Una familia lejana* (1980)¹.

En la red simbólica del imaginario de Carlos Fuentes distingo en este universo narrativo cuatro ejes simbólicos que, si bien predominan en alguna de las novelas, se repiten e interactúan en todas ellas, y desde luego, en su narrativa posterior. Los ejes identificados son: lo abismal, lo sacrificial, las prisiones del ser y lo nocturno. En realidad, me permito insistir, los separo por un modo de exposición de las ideas, pero los cuatro (y muy probablemente otros que mis ojos no alcanzan a ver) se entretienen en un profundo mosaico simbólico, estético y existencial en la obra de Fuentes. Para desarrollar el análisis, el trabajo está dividido en cuatro apartados: en el primero, abordo el espacio en donde se cumple el descenso como zona mítica de lo abismal; en el segundo, analizo el símbolo del sacrificio como elemento esencial para que se realice el proceso de transformación que conlleva el viaje abismal representado en los textos; en el tercero, trato los símbolos de las prisiones del ser; y en el último, abordo los símbolos del eje de lo nocturno.

1. Por razones de extensión y sentido de la obra, me permito dejar para un trabajo posterior el análisis de *Terra Nostra*, si bien, debo decir, que, al menos como una afirmación provisional, no me parece que contravenga el rumbo ni las conclusiones de este artículo.

La perspectiva teórica que orienta el trabajo es la propuesta mitocrítica de Gilbert Durand, que resulta una de las más clarificadoras de los fenómenos simbólicos. Para abordar el análisis, parto de las representaciones simbólico-míticas como formaciones de lo imaginario; es decir, como conjunto de creencias y convenciones culturales compartidas por un grupo sociocultural, presentes en textos literarios.

LA ZONA SAGRADA: TEMPLOS, PIRÁMIDES Y TUMBAS COMO ESPACIO MÍTICO DE LO ABISMAL

Por lo que se refiere al eje abismal, comencemos por recordar el trabajo de Gilbert Durand, estudioso de lo imaginario. Durand se formó al interior del grupo *El Círculo de Eranos*, en donde trabajó hacia los años treinta con figuras como Mircea Eliade, Kerényi, Gastón Bachelard, H. Corbin y Joseph Campbell; quienes comparten el interés por rehabilitar la fuerza de lo simbólico y lo mítico. Para Gilbert Durand, el universo de lo imaginario se puede concebir organizado en torno a dos grandes regiones: el régimen diurno y el régimen nocturno. Tal universo estaría cruzado por la determinación de tres esquemas de reflejos dominantes del ser humano: la dominante postural que se refiere a la verticalización del hombre en su evolución como especie; la dominante digestiva, vinculada a los procesos nutricios; y la dominante cíclica, referida a lo rítmico y a la sexualidad.

Los símbolos abismales nos ubican, según Durand en la recurrencia de las imágenes de la caída, la tumba, el reptil y el engullido. Estos símbolos refieren en términos generales a la idea de descenso frente a las imágenes ascensionales de la escalera, la montaña o el cielo.

Según Metzner, en el transcurso de la historia de la cultura puede observarse una serie de procesos metafóricos configurados por símbolos que expresan las fases que los seres humanos experimentamos en el trayecto de nuestra vida y en el proceso de las transformaciones de la conciencia. Una tesis central de su libro es que “las metáforas, los símbolos y las analogías son esenciales para describir el proceso” (9). En una de esas fases, los símbolos abismales se corresponden con la idea del viaje que todo ser transita en su camino hacia la transformación de la conciencia; en el caso de las novelas analizadas, el viaje sería hacia adentro, hacia abajo, o bien, hacia atrás.

Los símbolos abismales pertenecen a la zona del imaginario que Durand llama régimen nocturno; su carácter, finalmente, antirracionalista y liberador, no garantiza un camino libre de zozobra e incertidumbre, incluso de terror.

En este régimen, las imágenes no se dirigen a la ascensión de la cima sino a la penetración de un centro, y las técnicas ascensionales serán reemplazadas por las técnicas de excavación; pero ese camino hacia el centro será a la vez,

o alternativamente, según los casos... el sendero difícil, plagado de meandros y laberintos, el *durohana* que dejan presentir las imágenes angustiantes del abismo, el desfiladero y el precipicio. (Durand 207)

Por esto, dice Durand, la imaginación abismal del descenso requiere enormes precauciones, que en el imaginario se simbolizan por mentores, ayudantes, herramientas, protecciones, que eviten que el descenso como proceso involutivo de encuentro con los secretos se convierta en frustrante caída. Otra condición que asegura el cumplimiento de su función es la lentitud; los símbolos abismales que acompañan el descenso tienen siempre un ritmo lento: “De tal modo que todo descenso es lento, se toma su tiempo hasta lindar, en ocasiones, con la penetración” (Durand 209).

Como he dicho, en todas las novelas del ciclo analizado puede advertirse la presencia de símbolos abismales. En *Una familia lejana*, por ejemplo, el narrador señala:

Mi amigo le dice a sus anfitriones que bastaría el desmayo del dios que respira el viento o la cólera de la diosa que invade una nube para que esa relación de lejanía o cercanía se invierta y el volcán se aproxime mientras el precipicio se ratifica como la solitaria entrada al paraíso mexicano: - Según mi información, es el único Edén imaginado subterráneamente, allí donde Orfeo, Dante y Sartre, por igual, han reservado sitio al infierno. (106)

Sin embargo, considero que *La región más transparente*, la primera novela de Fuentes, es su paradigma. “La noche descendió, con pasos sofocados, sobre el 16 de septiembre de 1951” (529), se lee. La diégesis de la novela transcurre entre 1946-1952, periodo marcado por la presidencia de Miguel Alemán, y efectúa regresiones en el tiempo histórico hacia 1900 con el nacimiento del personaje de Federico Robles, y en el tiempo mítico a la cosmovisión prehispánica.

Los personajes de *La región más transparente* se trazan en lo abismal, así vemos a Gladys:

Aquí había nacido Gladys, en los palacios huecos de la meseta, en la gran ciudad chata y asfixiada, en la ciudad extendiéndose cada vez más como una tiña irrespetuosa. Un día quisieron llevarla a Cuernavaca unos abarroteros con automóvil, y el coche se descompuso en Tlalpám. No sabía de montañas o de mar; la brizna del jaramago, el encuentro de arena y sol, la dureza del níspero, la hermosura elemental.... (151)

Ixca Cienfuegos concentra las imágenes del centro en un inframundo: “Norma sabía que nunca escucharía esas palabras. Sólo sabía del flujo oscuro y magnético que corría desde el centro de Cienfuegos hacia el de ella. De pie, apretó contra el suyo el cuerpo de Ixca y sobre sus labios cayeron los de él. Las lenguas se enlazaron mientras Norma buscaba la espalda

tenza de Cienfuegos...” (421). Y Norma complementa la imagen abismal en un pasaje pleno de sentido imaginario: mientras ella y Cienfuegos nadan en las playas de Acapulco, es simbólicamente engullida por el mar que la devora; Norma se abisma en el agua:

El mar iba oscureciéndose: el fondo cada vez más negro, el cielo agitado, envolvían a Norma en una placenta de sal opaca ... Norma sintió que otro círculo, intangible, la succionaba y le zumbaba en la cabeza: la oscuridad se pobló de ráfagas plateadas, peces invisibles que surcaban el océano sin otra presencia que su desplazamiento de color sin forma; luego volvió a sentir el aire en la boca y, a su derecha, la respiración de Ixca, asido al salvavidas. — ¡Dame, dame!— trató de gritar la mujer: no quiso creer en la sonrisa húmeda, como la de un tiburón incomprensible, que brillaba, en el centro de la oscuridad, en los anchos labios de Cienfuegos ... El mar se calmó. Las nubes pasaron veloces y tibias entre la noche y Norma, extenuada, pataleaba hacia la costa, hacia los puntos diseminados de luz. (437)

Las imágenes simbólicas abismales se refuerzan con un sentido nutricional, de alimentación, de llenarse de o de llenar. Ser tragado o engullido es un símbolo de gran fuerza abismal por su carácter involutivo e intimista, pero, además, ser engullida por el mar, por agua, refuerza el sentido de descenso a lo primordial. Aquí podemos ver funcionar la metamorfosis de los grandes arquetipos del miedo, transformándose desde el interior, por integración de los valores benéficos (Durand 224).

En *Zona sagrada* podemos ver también la demarcación del territorio, el espacio cerrado como una casa, como un recinto en el que es posible la liberación de la angustia y la superación de las ataduras:

Me importa mucho la zona mítica —señala Carlos Fuentes— y cuando hablo de zona sagrada, claro, estoy estableciendo un territorio, un recinto. Es la idea antiquísima del templo, del templo como defensa contra la epidemia, contra el sitio, y sitio a su vez; es el dónde, es el lugar que es todos los lugares y en el que tiene su sede el mito (Alba-Buffill).

Guillermo, el personaje, siente en su recámara presencias que palpitan en la oscuridad, alrededor de la cama, entre las cortinas: “Las cortinas me envuelven, detenido junto a la ventana. Me esconden, como el manto del monje, me protegen” (138).

En las novelas que analizamos destacan los espacios sagrados como espacios de descenso: capillas, pirámides y laberintos en donde los personajes se encuentran con sus propias profundidades. En *La región más transparente*, el pasado de México se simboliza con una identidad resguardada en las profundidades: Teódula le explica a Ixca

Cienfuegos que “no son los hombres los que hacen la vida sino la tierra misma que pisan”, que lo relevante son “los signos, pero debajo de la tierra” (447).

Hay animales con valor simbólico que, de manera especial, acompañan el descenso al abismo. Uno de los símbolos abismales más claros en *La región más transparente* es “El águila reptante”. El águila, emblema convencional de México, aparece subvertido, invertido de las alturas al abismo, refiere a la Ciudad de México que se representa con calles que “como una serpiente gris, reptaban los pliegues de la ciudad, se enrollaban y erguían bajo los pies cansados de Federico” (525); alude, también, a las vinculaciones simbólicas con Quetzalcóatl², la serpiente emplumada que encarna el pasado prehispánico como uno de los referentes más antiguos y constantes en Mesoamérica.

El águila reptante aparece en *La región más transparente* como la posibilidad de reconstrucción, así como incardinación de la frustración, de promesas nacionales que no se cumplen: “Es el emblema heráldico, el rito olvidado, la moda impuesta, el águila decapitada, la serpiente de polvo: el polvo que huye en constelaciones sobre todos los perfiles de la ciudad ...” (563).

EL SACRIFICIO: DE LA CIMA A LA SIMA

El segundo eje a tratar es lo sacrificial. El sacrificio pertenece a los símbolos abismales cíclicos. Durand subraya que su intención es integrarse al tiempo para participar de las creaciones y destrucciones cósmicas: “Por consiguiente, la esencia del sacrificio radica precisamente en el poder sacramental de dominar el tiempo por un intercambio supletorio y propiciatorio” (Durand 320).

Todo sacrificio es un intercambio. Según Chevalier, en la historia cultural el sacrificio está ligado a una intención purificadora, que exige un intercambio de energía creadora o espiritual: cuanto más valioso es lo que se da, más poderosa es la energía que se genera. *La región más transparente* lo aborda ya en gran medida; hay en esa novela una búsqueda del sentido del sacrificio: reflexiona sobre la condición de los héroes mexicanos que lo son en virtud de su muerte trágica. En aquella primera novela el sacrificio se representa como “el corazón de corolas”, como “el largo cuchillo de jade” (546)

2. Quetzalcóatl o serpiente de plumas preciosas es un dios de la fertilidad presente desde tiempos muy antiguos en toda Mesoamérica; se le representaba como una serpiente o dragón con plumas. Según el mito, Quetzalcóatl bajó al inframundo y, engañando a Mictlantecuhtli, el dios de la muerte, creó, con los huesos de los muertos mezclados con su semen, a los nuevos hombres. Tiene una doble referencia: como deidad y como héroe cultural —rey sacerdote— simultáneamente, engañado por otros dioses es orillado a cometer actos indignos, por lo que huye avergonzado hacia el oriente, pero promete regresar. Tal promesa gesta presagios que permitirán que sea confundido con Hernán Cortés al inicio de la conquista española.

prehispánico. La novela muestra cómo el imaginario mexicano parece creer sólo en la resurrección que viene de la muerte, de una muerte consumada por el sacrificio.

En *Zona sagrada* la escritura es “Una operación precisa. Sin cloroformo. Exacta como la solicitud del bisturí. Matemática como la incisión. Perfecta como la extracción. Impecable como las suturas. Y todo sin cloroformo” (26).

En *Las buenas conciencias*, en medio de la incertidumbre del futuro que se abre para el adolescente Jaime Ceballos, quien finalmente cede a las convenciones del poder y la injusticia, se muestra el sacrificio como la expresión de las contradicciones sociales y la atmósfera moral asfixiante que lo envuelve:

Jaime volvió a sentir las manos calientes del padre Obregón sobre sus heridas la tarde que Balcárcel lo condujo a confesión contra las advertencias del médico. Volvió a sentir el fuede de espinas sobre el pecho. Quería pensar que había salido a lacerarse como un acto de penitencia. El rostro satisfecho de Balcárcel, la mueca frustrada de la tía Asunción, la languidez temerosa de su padre, el horror de su madre en la piquera de Irapuato, dibujaban sus formas en la memoria de Jaime. Había salido, aquel día, a lacerarse en nombre de ellos, y a pagar las culpas de ellos. Un fuetazo por perdón a Balcárcel, otro por misericordia a Asunción, otro por la culpa de Rodolfo: todos por el pecado de la soledad y el abandono de su madre. (177)

Desde mi punto de vista, *La muerte de Artemio Cruz*, además de las diversas lecturas sobre el poder y el cacicazgo en México que implica, muestra una extraordinaria representación de la herida y el sacrificio esencial a la condición humana. Desde los planteamientos de Metzner acerca de la transformación de la conciencia, la herida y el sacrificio son elementos inherentes al proceso que da paso de la fragmentación a la integración del ser.

Como se recordará, la novela narra la agonía de un hombre de poder, un cacique, que desde la cercanía de la muerte recorre su vida a partir de recuerdos, hasta que lo vemos morir en la mesa de operaciones. La novela nos ubica en el México de fines de siglo XIX y llega a 1959 de manera fragmentada y superpuesta. A la par de los recuerdos, la obra va describiendo las sensaciones del dolor de un cuerpo a merced de la corrupción y el sufrimiento. Leemos en el texto:

“Bisturí”... te abren... te cauterizan... te abren las paredes abdominales... las separa el cuchillo delgado, frío, exacto ... encuentran ese paquete de asas intestinales irritadas, hinchadas, ligadas a tu mesenterio duro e inyectado de sangre... encuentran esa placa de gangrena circular... bañada en un líquido de olor fétido... dicen, repiten... “infarto”... “infarto al mesenterio”... miran tus intestinos dilatados, de un rojo vivo, casi negro... dicen... repiten... “pulso”...

”temperatura”... “perforación puntiforme”... comer, roer... el líquido hemorrágico escapa de tu vientre abierto... dicen, repiten.... (315)

El cuerpo de Artemio Cruz, dominado por el miedo, es sucesivamente abierto, separado, disperso; violentado por el hormigueo, por las manos de médicos, por el sudor del cansancio, por las agujas, por el dolor que “lo dobla en dos” (307). El cuerpo de Artemio es el cuerpo herido y sufriente; su apellido: ‘Cruz’ subraya el sentido de sacrificio en la tradición judeocristiana presente en el imaginario simbólico mexicano, que complementa la experiencia sacrificial prehispánica como elementos fundamentales en la construcción de la identidad cultural del ser mexicano.

En *Aura* vemos cómo en el espacio sagrado y nocturno del sacrificio, Aura realiza una expiación:

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros y abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esta imagen se pierde la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero. (30)

Con su falda verde rasgada, nocturna, oscura, Aura se entrega al sacrificio: exhausta, violenta de pasión, manchada de sangre. Sólo dando toda su energía puede renovarse, cambiar de piel, ser otra que se abisma en sí misma: con sus piernas desnudas que “caen rotas y vuelan hacia el abismo” (31).

Cambio de piel hace constantes referencias a la idea de sacrificio (incluso del holocausto europeo), tanto a los sacrificios de la época precortesiana como a la idea judeocristiana del sacrificio por excelencia de Jesucristo:

La larga capilla culminaba en una torre final, un campanario amarillo, y se penetraba en ella por un portón de madera con doble escudo: el de san Francisco, los brazos cruzados del indigente y el fraile; y el de las cinco llagas de Cristo, extraña rodela con cinco heridas estilizadas a la manera indígena, la mayor coronada de plumas y las gotas de sangre, siempre, como un puñado de moras silvestres.

Entraron en la capilla real.

Los seguí y me detuve en la puerta.

Mojaste los dedos, dragona, en una de las dos enormes pilas bautismales a la entrada. Te vi sonreír ante esa incongruencia fantástica: no eran sino urnas de piedra indígenas, viejas, labradas, corroídas, antiguos depósitos de los corazones humanos arrancados por el pedernal en los sacrificios de Cholula. Y este símbolo de recepción, aunado a la luz color perla que se filtraba por las

bóvedas mozárabes y apagaba el color quemado del piso de tezontle, daba su tono de estadio intermedio, de lugar de tránsito entre la luz del infierno en llamas y la opacidad del cielo de aire a todo el vasto aposento, casi desnudo: un Cristo vejado, cubierto con el manto de la burla, con la corona de un imperio de espinas: los labios vinagrosos y las gotas de sangre en la frente y los ojos entornados al cielo y la peluca cuidadosamente rizada y la faldilla de encaje y la vara del poder bufo entre las manos (22)

De hecho, dos personajes también quedan simbólicamente atrapados, sacrificados, bajo las ruinas de una pirámide en Cholula que se derrumba encima de ellos. En este sentido, vemos cómo se cruzan el espacio abismal de descenso y los símbolos sacrificiales.

DE LA PRISIÓN DEL SER A SU LIBERACIÓN

La lectura de *La muerte de Artemio Cruz* nos anuncia ya el siguiente eje en el imaginario de la obra de Fuentes: las prisiones del ser y la posibilidad de su liberación. Para ser, es necesario romper las ataduras. En el imaginario simbólico universal éstas quedan capturadas en diversas imágenes: cárcel, piel, ecos, animales adheridos a la condición humana, laberintos, máscaras. Esos objetos cargados de connotaciones simbólicas remiten a la idea de deshacerse de ellos, de ir más allá de ellos para lograr 'ser'. Artemio Cruz presente, en medio de su agonía, la liberación de la prisión:

Tú estarás allí, en las primeras cimas del monte que a tus espaldas ganará en altura y respiración... A tus pies, descenderá la ladera envuelta aún en ramas frondosas y chirreos nocturnos, hasta diluirse en el llano tropical, tapete azul de la noche que se levantará redonda y envolvente... Te detendrás en la primera plataforma de la roca, perdido en la incomprensión agitada de lo que ha sucedido, del fin de una vida que en secreto creíste eterna... La vida de la choza enredada en flores de campana, del baño y la pesca en el río, del trabajo con la cera de arrayán, de la compañía del mulato Lunero... Pero frente a tu convulsión interna... un alfiler en la memoria, otro en la intuición del porvenir... se abrirá este nuevo mundo de la noche y la montaña y su luz oscura empezará a abrirse paso en los ojos, nuevos también y teñidos de lo que ha dejado de ser vida para convertirse en recuerdo, de un niño que ahora pertenecerá a lo indomable, a lo ajeno a las fuerzas propias, a la anchura de la tierra... Liberado de la fatalidad de un sitio y un nacimiento... esclavizado a otro destino, el nuevo, el desconocido, el que se cierne detrás de la sierra iluminada por las estrellas. (308)

Cambio de piel es un hito fundamental en la configuración de este eje. Tan sólo el título nos ubica en el sentido de la piel como símbolo. La piel es una frontera que nos aprisiona, susceptible de transmutarse y cambiar, de permitirnos la liberación para ser otro, para renovarse. Por supuesto, nuevamente vemos que los ejes de sentido se cruzan y que el ‘cambio de piel’ sugiere una experiencia sacrificial que implica renovación.

El eje simbólico de las fronteras del ser destaca en *Cambio de piel*. En la novela, cuatro personajes viajan por carretera el Domingo de Ramos de 1965 hacia Veracruz y se detienen en Cholula: Javier, Isabel, Franz y Elizabeth —quien también es llamada Ligeia— y Dragona por un narrador que observa desde una vía paralela a los viajeros.

Mientras transcurre el viaje, cada uno de ellos vive un trayecto hacia el pasado a través de sus recuerdos y reflexiones: los recuerdos llenos de culpa de Franz, el arquitecto extranjero; el infortunio de Javier como escritor; las falsas expectativas de la juventud de Isabel y la desilusión del matrimonio de Elizabeth. Todos se replantean el camino de su vida, los límites de sus decisiones e intentan olvidar lo suficiente para visualizar un futuro que los libere de la frustración de sus desacertadas elecciones y renunciadas, y que sólo “un cambio de piel” haría posible; no sólo para ellos, sino para el propio México encerrado también en su vieja piel y sus laberintos.

Desde las primeras páginas, y en medio de un fragmento retrospectivo de la historia de México en su pasado durante la Conquista, podemos ver la analogía simbólica del ser humano limitado, empequeñecido con referentes animalescos:

Los vientres enormes y los perros callejeros eran los signos vivos de Cholula este domingo 11 de abril de 1965. Los perros sueltos que corrían en bandas, sin raza, escuálidos, amarillos, negros, desorientados, hambrientos, babeantes, que corrían por todas las calles, rascándose, sin rumbo, hurgando en las acequias que después de todo ni desperdicios tenían: estos perros con ojos que pertenecían a otros animales, estos perros de mirada oblicua, mirada roja y amarilla, ojos irritados y enfermos, estos perros que renqueaban penosamente, con una pata doblada y a veces con la pata amputada, estos perros adormilados, infestados de pulgas, con los hocicos blancos, estos perros cruzados con coyotes, de pelambre raída, con grandes manchas secas en la piel: esta jauría miserable que acompañaba, sin ningún propósito, el pulso lento de este pobre pueblo, el viejo panteón del mundo mexicano. (11)

Señala Chevalier: “Sin duda no existe ninguna mitología que no haya asociado al perro ... a la muerte, a los infiernos, al mundo de abajo, a los imperios invisibles que rigen las divinidades ctónicas o selénicas” (816). El perro connota las referencias simbólicas de

lo instintivo, de las capas más profundas del inconsciente y también se relaciona con lo impuro, la bestia ctónica.

En *Cambio de piel* Fuentes nos sitúa en la historia de México, en 1965, de manera precisa: “Un pintor pasaba la brocha sobre la fachada, borrando poco a poco la propaganda electoral antigua, la crom con Adolfo López Mateos, y la reciente, la crom con Gustavo Díaz Ordaz...” (17).

Simbólicamente, la novela ubica a los personajes encerrados en su ‘piel’, y, simultáneamente, en el laberinto subterráneo de la pirámide. El narrador percibe, desde su trayecto paralelo (en “un galgo de lujo por la supercarretera a Puebla” [42]), la sensación de confinamiento:

Hay una fosa alrededor de todo, una fosa honda, de puro lodo, honda, entre las murallas de ladrillo morado. Hay un cuarto de recepción y al lado un cuarto de guardia y detrás la oficina del comandante y en la antesala los rifles de la guardia y a un lado la tienda de ropa. El garaje, a la salida, al final del primer patio y entonces se entra a la verdadera prisión (43).

Los personajes, encerrados en el centro de la tierra, deambulan perdidos y desconcertados: “... ese encuentro de opuestos, de la vida interna y la vida violenta, esa pérdida, esa justificación, ese caminar sin gracia, definitivo, impulsado por las órdenes dadas, esa compasión final por sí mismo, ese sueño heroico, encerrado aquí, en la tumba temporal de una pirámide indígena...” (524). La piel los asfixia, ahoga su propio ser, el aire se hace denso e irrespirable.

La piel, las máscaras “Me dijiste, dragona, que esa posesión sin reservas te estaba disminuyendo, estaba cerrando el paso a otras cosas que tú traías allá adentro ... No querías que amara tu máscara amable, sino lo otro, lo que fuese, lo que tú misma desconocías, otra máscara también” (187). La pirámide, la ciudad misma se convierten en prisión y laberinto de los seres; Javier huye una mañana de la oficina como quisiera huir de la ciudad y de su propio cuerpo incapaz para contener sus sueños, sus ansiedades y sus anhelos:

Para esto salió de su casa, temprano, nervioso, a la oficina, y de la oficina a la calle, seguro de que sólo caminando por las calles de la ciudad, moviendo las piernas, mirando sin pensar las calles, las casas, las gentes, podría pasar bien este día, olvidarlo todo, calmarse. Y ahora es la acidez la que asciende y desciende por el esófago y, abajo, empieza a quemar, primero el vacío imaginado de un estomago tierno, en seguida los laberintos irritados que en las radiografías muestran claramente un zigzag de espasmos continuos a la altura del colon, y, arriba, demuestra que no es sólo un movimiento tenso y caprichoso, sino una sustancia amarga que se detiene en la glotis y llena de los sabores de

monedas viejas el paladar y la lengua blancuzcos, pedregosos, tapizados de placas blancas. (56)

La idea del laberinto como prisión del ser se refuerza con dos referencias simbólicas centrales del imaginario mexicano. Por una parte, el narrador se identifica con “Xipe Totec, Nuestro Señor el Desollado, cambia de piel” (517). Xipe Totec es una deidad en la mitología náhuatl, es el dios de la agricultura, la fertilidad y el ciclo de vida-muerte-resurrección. En el imaginario náhuatl, Xipe Totec se desprende de su piel para que la primavera renazca, y en las representaciones aparece cubierto con la piel arrancada de un enemigo sacrificado. Por otra, Elizabeth se vincula con Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Elizabeth se detiene y recorre con sus manos la serpiente del friso de Xochicalco: sus dedos recorren la circularidad de la serpiente “sin principio ni fin”, “una serpiente en vuelo, con varias cabezas y varias fauces” (48).

Elizabeth queda doblemente atada al símbolo de la serpiente: por dibujarla con sus dedos en el lienzo prehispánico y por ser llamada ‘dragona’ por el narrador. Simbólicamente, el dragón y la serpiente se identifican (Chevalier 428).

Si bien el símbolo de la serpiente representa culturalmente, y de forma reiterada, la dimensión de sí que el ser humano menos controla, el laberinto del psiquismo oscuro, la imagen en *Cambio de piel* tiene, como todo símbolo, una significación ambigua: laberinto y liberación, regreso reiterado y desesperado al mismo punto, pero también, posibilidad de integración, de proceso que concluye: “¿Cómo darla o recibirla, dragona? Se me hace que todos queremos cerrar nuestras vidas, saber que el círculo ha concluido y que la línea ha vuelto a encontrar la línea, el inicio: queremos completar tantas vidas dentro de nuestra vida, queremos, así sea nuestro sustento la razón, la voluntad o el sueño, creer que nuestro pasado significa algo en sí ...” (87).

En la novela *Cumpleaños*, el problema del conocimiento del propio ser y el imperativo de enfrentarse consigo mismo da paso a otra forma importante de representación imaginaria de las fronteras del ser. La vida de el-los personajes se encuentran y desencuentran: niño, hombre, anciano... anciano, niño, hombre: “Soy un prisionero en esta casa” (63).

El ser es como una casa, con sus rincones y sus sombras, pasillos cuyo destino desconocemos, cuartos sin ventanas: “Es terrible desconocer, por dentro y por fuera, la estructura de la casa que se habita. Yo no podía imaginar la de ésta. Me levaté, dejé atrás la cama; me dirigía hacia unas cortinas, cerca de mí un círculo de penumbra...” (51). En esta novela leemos el proceso de la transparencia de la conciencia y desde ahí se recorren los pasajes de la casa, porque “(de algún modo debo nombrar a estos conductos que me llevan de ninguna parte a ninguna parte) con la pesadilla indisoluble” (51). Las cortinas, los pasillos, los muros sin ventanas, las galerías velan un secreto que

la vida de cada ser humano enfrenta y esperamos “una revelación: la pared se habrá transformado en el más puro cristal” (65).

LO NOCTURNO

Llegamos al último eje que consideramos en estas páginas: lo nocturno. En *Cambio de piel*, el narrador cita un poema de Octavio Paz (517) inédito, según señala, hasta esa fecha,

Arriba el agua
Abajo el bosque
El viento por los caminos
El pozo no se mueve
El cubo es negro. El agua firme
El agua sube hasta los árboles
El cielo sube hasta los labios

Me parece importante reconocer en este fragmento la presencia de lo abismal y de la dualidad prisión-liberación del ser mostrados antes en el imaginario simbólico de la obra de Fuentes, y vinculada en ambos, por contraparte, a las nociones de libertad, viento, altura, agua y cielo. Valga también esta cita para introducirnos, a través del diálogo Paz-Fuentes en el espacio simbólico de lo nocturno: *El pozo no se mueve / El cubo es negro*.

Como señala Gilbert Durand, las imágenes del régimen diurno tienden a la identidad y a la simetría; en tanto que las del nocturno fluyen en las tinieblas y tienden a la inclusión, la analogía, la confusión, la caída y la intimidad. Caben en lo nocturnal las tinieblas amenazantes e inexploradas, y a la vez, las profundidades protectoras.

En las primeras páginas de *Aura* la atmósfera se envuelve en la oscuridad: “Cierras el zaguán detrás de ti e intentas penetrar la oscuridad de ese callejón techado —patio, porque puedes oler el musgo, la humedad de las plantas, las raíces podridas, el perfume adormecedor y espeso—. Buscas en vano una luz que te guíe” (14). Para cerrar en las últimas páginas:

Cuando te separes de la almohada, encontrarás una oscuridad mayor alrededor de ti. Habrá caído la noche.

Habrá caído la noche. Correrán, detrás de los vidrios altos, las nubes negras, veloces, que rasgan la luz opaca que se empeña en evaporarlas y asomar su redondez pálida y sonriente. Se asomará la luna, antes de que el vapor oscuro vuelva a empañarla. (40)

Los símbolos abismales de la oscuridad de la noche y las sombras se acompañan de animales en el recorrido del espacio sagrado del descenso. La dimensión nocturna de *Aura* se subraya con la inclusión de los gatos y el color verde. El color verde de los ojos y el

vestido de Aura es un color hermético que encierra el conocimiento profundo y oculto de los seres y el destino. Los gatos y el color verde se vinculan a la configuración de la bruja como proyección de los elementos oscuros del inconsciente; con su doble apariencia de hermosura y horror encarnan los deseos más escondidos y los temores más profundos.

Caminas, sonriendo, hacia ella; te detienes al escuchar los maullidos dolorosos de varios gatos —sí, te detienes a escuchar, ya cerca de la mano de Aura, para cerciorarte de que son varios gatos— y la sigues a la sala: Son los gatos —dirá Aura—. Hay tanto ratón en esta parte de la ciudad.

Cruzan el salón: muebles forrados de seda mate, vitrinas donde han sido colocados muñecos de porcelana, relojes musicales, condecoraciones y bolas de cristal; tapetes de diseño persa, cuadros con escenas bucólicas, las cortinas de terciopelo verde corridas. Aura viste de verde. (19)

Al resplandor de Aura, lo acompañan un mundo de objetos que se enlazan en el imaginario nocturno: cristales opacos, cortinas corridas, arcones, candelabros apagados, muros construidos alrededor de la casa que se alzan como murallas, un patio oscuro, la sangre del sacrificio que embruja, el fondo negro del abismo, un cristo negro. Es la oscuridad de la noche la que engendra los fantasmas, pero Aura es la que conduce: “No tienes tiempo de detenerte en el vestíbulo porque Aura, desde una puerta entreabierta de cristales opacos, te estará esperando con el candelabro en la mano” (19).

El espacio sagrado del descenso se acompaña de la oscuridad y de la noche. Los símbolos del régimen nocturno se encuentran en la noche, la oscuridad, la copa, el pozo y, desde luego, se vinculan intensamente a lo abismal. Si bien el régimen nocturno se extiende a lo largo de toda la obra del primer Carlos Fuentes, me parece que se expresa y consolida en *Aura* como una fuente de sentido indiscutible, que se proyecta a toda la obra del autor.

CONCLUSIONES

He ofrecido una revisión y análisis del imaginario en la obra del primer Carlos Fuentes, nos acercamos al valor simbólico de los espacios sagrados del laberinto y la pirámide, a las fronteras del ser, a la oscuridad y la noche, a los animales misteriosos que acompañan el viaje sacrificial del descenso. Como bien señala Gonzalo Celorio, “Carlos Fuentes es un escritor de excepción: importante para la literatura y para la historia de la literatura. La literatura preserva su obra y al mismo tiempo, con cada obra suya, se transforma”. La obra de Carlos Fuentes es, sin duda, síntesis paradigmática del imaginario simbólico

BIBLIOGRAFÍA

- Alba-Buffil, Elio. "En torno a *Zona sagrada* de Carlos Fuentes". Web. 1 de septiembre 2009. <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/07/aih_07_1_013.pdf el 1 de septiembre de 2009>.
- Celorio, Gonzalo. "La región más transparente." Universidad de Guadalajara. Web. 12 septiembre 2009. <luvina.com>.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alan. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Herder, 2003. Impreso.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Aura. El mal del tiempo* I. México: Alfaguara, 1994. Impreso.
- . *Cambio de piel*. Madrid: Punto de lectura, 2001. Impreso.
- . *Cumpleaños. El mal del tiempo* I. México: Alfaguara, 1994. Impreso.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- . *La región más transparente*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- . *Las buenas conciencias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. Impreso.
- . *Una familia lejana. El mal del tiempo* I. México: Alfaguara, 1994. Impreso.
- . *Zona sagrada*. México: Siglo XXI, 1995. Impreso.
- Goytisolo Juan. "A propósito de *Aura* y *Cumpleaños*." *El mal del tiempo* I. Por Carlos Fuentes. México: Alfaguara, 1994. 288-293. Impreso.
- Lanceros, Patxi. *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*. Barcelona: Anthropos, 1997. Impreso.
- Lotman, Iuri. "El símbolo en el sistema de cultura". Web. 11 septiembre 2009. <<http://www.ugr.es/mcaceres/Entretextos/entre2/escritos4o.htm>>.
- Metzner, Ralph. *Las grandes metáforas de la tradición sagrada. Las transformaciones de la conciencia y la naturaleza humana*. Barcelona: Kairos, 2005. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. "Carlos Fuentes en La Edad del Tiempo." Universidad de Guadalajara. Web. 12 septiembre 2009. <luvina.com>.