

LUIS T. GONZALEZ-DEL-VALLE
and **CATHERINE NICKEL**

**SELECTED PROCEEDINGS
OF THE MID-AMERICA
CONFERENCE ON
HISPANIC LITERATURE**



SOCIETY OF SPANISH AND SPANISH-AMERICAN STUDIES

CONTENTS

El modelo de Jakobson en <i>Cambio de piel</i> . Mario A. Blanc	9
Funeral Home: Passivity and Action. Becky Boling	17
The Orphic Substructure of Manuel Puig's <i>El beso de la mujer araña</i> . Ruth Katz Crispin	25
El motivo del espejo en <i>La desheredada</i> . Catherine Jaffe	33
Voice and Genre in Gabriel Miró's <i>El humo dormido</i> . Roberta Johnson	41
Cronos y Kairos: Un ensayo sobre la comedia y los comienzos. José A. Madrigal	53
<i>El incendio y las vísperas</i> de Beatriz Guido: claves para el rescate de un mundo mutilado. Nora de Marval-McNair	63
Juan Goytisolo y la perversa inversión paródica del cuento infantil. Genaro J. Pérez	69
Delibes y el interlocutor ausente. Janet Pérez	81
The Multiples of Reality in René Marqués' <i>El apartamento</i> . Bonnie Hildebrand Reynolds	93
Grotesque Realism in <i>El otoño del patriarca</i> . Timothy A.B. Richards	103
Galdós, «Poet of Space»: On the Interrelationship of Character and Milieu, and Physical Symbols of Mental Process, in the Early <i>Novelas españolas contemporáneas</i> . William R. Risley	113
Motivos mitológicos y del folklore en <i>El mismo mar de todos los veranos</i> , de Esther Tusquets. Mercedes M. de Rodríguez	129
Amparo, o la metamorfosis de la heroína galdosiana. Douglass M. Rogers	137
<i>El cuarto de atrás</i> . Diferentes visitas según diferentes «horizontes de experiencias» y «horizontes de expectativas». Miguel R. Ruiz-Avilés	147
Narrative Distance in Arguedas' «La agonía de Rasu-Ñiti». Bradley A. Shaw	159

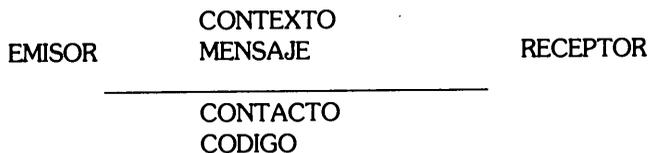
Primavera de la muerte: Time, Reality, and Paradox in the Poetry of Carlos Bousoño. Jerry Phillips Winfield	167
<i>El audaz</i> and the Revolutionless Revolution. Clark M. Zlotchew	179
Participants. Mid-America Conference on Hispanic Literature	187

EL MODELO DE JAKOBSON EN *CAMBIO DE PIEL*

MARIO A. BLANC
The University of Kansas

En la producción novelística de Carlos Fuentes se evidencian dos trayectorias. Una es la novela realista de la ciudad con una visión panorámica de la sociedad de México D.F. que la vemos en *La región más transparente* de 1958 y luego en *La muerte de Artemio Cruz* de 1962. La otra trayectoria se percibe en *La región más transparente* con las características de inclinación a lo fantástico y las identidades inestables de los personajes. En las novelas más cortas como *Aura* de 1962 y *Zona sagrada* de 1966, esta segunda trayectoria y sus características se intensifica. Esta bifurcación en dos tendencias se une y confluye en *Cambio de piel* de 1967.¹ A las características de novela de gran ciudad, llegando a ser cosmopolita y universal; novela de visión panorámica y contextualista; novela fantástica y narración que confronta inestabilidad de sus caracteres, se le une una quinta característica. *Cambio de piel* es, además de todo esto, una narración que se contempla a sí misma, es decir, como lectores estamos concientes del acto de escribir. Se reincide en la autocontemplación del proceso comunicativo. Es una ficción que contempla su propio acto de crear y nos encontramos, por lo tanto, con una metaficción.

El modelo del acto de comunicación de Roman Jakobson, en sí, conlleva una actitud y acercamiento metaficticio al considerar las estrategias y componentes del discurso narrativo.² Para Jakobson existen seis factores involucrados en el acto de narrar:



Un texto de ficción contiene un gran número de actos comunicativos. Pero resulta razonable en un principio resumir y englobar el texto en su totalidad en términos del modelo de Jakobson para después hacer el esfuerzo de concentrarnos en un aspecto en particular que revele elementos interesantes de ser analizados. En el lado del EMISOR está el Narrador Freddy Lambert; del otro lado como RECEPTOR están Elizabeth, Isabel, Javier y Franz. En el medio, como CONTEXTO están Cortés y la conquista, Cholula y las pirámides en semana santa de 1965, el campo de concentración nazi en la segunda guerra mundial, etc. EL MENSAJE versa sobre la violencia humana. El CONTACTO se establece básicamente a través de diálogos, pero también por telegramas, periódicos, revistas, prescripción médica, discos, canciones, clásicos literarios, letreros y propagandas, etc. El CODIGO más importante es el castellano contemporáneo de la ciudad de México, pero también se usa el de Argentina, también hay frases en latín, alemán, italiano, inglés, francés, etc.³ Las formas de CONTEXTO, CONTACTO y CODIGO son como abanicos de espectros de posibilidades sin podemos detener en uno en especial. Como es fácil de adivinar, el acto de comunicación es sumamente variado y complejo. Pero su complejidad no sólo reside en la multiplicidad infinita de elementos que se mezclan en tiempos y espacios confluyentes, sino que además, en *Cambio de piel* se agrega la mutación continua de los papeles o funciones del EMISOR y RECEPTOR. Por razones prácticas, simplifiquemos y reduzcamos el modelo de Jakobson en:

EMISOR

SIGNIFICADO

RECEPTOR

El SIGNIFICADO, esta suma del MENSAJE «la violencia humana», los CONTEXTOS, los CONTACTOS y los CODIGOS, es lo que se transmite con el acto comunicativo total. El SIGNIFICADO de *Cambio de piel* apunta a la violencia. En la primera lectura traté de organizar el esquema y procuré identificar qué se comunicaba, cuál era el mensaje y, en resumen, el significado total. En la segunda pude reconstruir mejor el esquema, clarificarlo, pero no pude precisar mejor el significado. Pienso que la dificultad en esto es justamente por la constante violencia con que se produce el acto comunicativo, la convulsión y agitación con que el acto narrativo se realiza. Parece que la técnica se asocia perfectamente con la temática. El acto comunicativo reincede en el tema de la violencia, y el proceso turbulento y violento en que se transmite apoya con la técnica, la temática. Pero repito, la complejidad no sólo se reduce a la turbulencia técnica con que se produce la transmisión del SIGNIFICADO, sino también al cambio de piel constante de EMISOR y RECEPTOR.

En el comienzo aparece: «ME IBAS A CONTAR algún día, Elizabeth. . .» (p. 27) Es el Narrador hablando, es decir, emitiendo un mensaje, como personaje, dirigido a otro personaje dentro de la novela, Elizabeth. Lo interesante es que este emisor depende de lo que la receptora le cuente para hacerlo base de lo que él pueda emitir. Desde el comienzo se vislumbra un aspecto paradójico, contadictorio, complejo y mutante. El emisor Freddy Lambert Narrador-personaje le cuenta en diálogo a Elizabeth personaje-receptora algo, el significado y mensaje, que ella emitió.

Muchos trabajos críticos se han concentrado en el juego comunicativo del Narrador-personaje. Se ha dicho mucho de un Narrador-emisor muy poderoso, pero a mí me gustaría considerar los poderes del receptor. Para este trabajo encuentro tan o más interesante concentrarme en el otro extremo del modelo, es decir, en el aspecto de la recepción.

El texto rompe con los convencionalismos de que el emisor es la parte activa, motora y masculina en el desarrollo de la comunicación, mientras que la función receptora y la lectura son la parte pasiva. *Cambio de piel* es parecida a *Rayuela* de 1963 de Julio Cortázar, por ser novela para armar, donde el receptor está forzado a la función de reconstruir y dar forma al acto creativo. *Cambio de piel* va un poco más lejos en este aspecto dado que en muchas partes de la novela no sabemos quién habla, dónde está hablando, cuándo lo hace y por consiguiente, de qué habla. Si el emisor está muchas veces perdido, nosotros como lectores, lo estamos aún más. *Cambio de piel* no es simplemente una novela para construir y armar porque las partes no estén organizadas, sino que uno debe de dar forma a aquello que en el texto no lo tiene. Entonces, la función del receptor es sumamente activa. Hacemos como receptores lo mismo que efectúa Franz en el texto. Como arquitecto nazi en la segunda guerra mundial construye hornos crematorios. Construye a partir de la destrucción. Nosotros nos vemos forzados a construir en base a la descomposición del modelo narrativo convencional que el texto presenta.

El Narrador de *Cambio de piel* entabla conversación, significativamente, con los personajes Elizabeth e Isabel. El les habla, pero ellas no contestan, sólo están de receptoras. Pero, paradójicamente, es como receptoras que comunican o emiten todo lo que Freddy Lambert es capaz de narrar.

En el comienzo del libro nos sorprende la imagen de dos caracoles haciendo el amor y se contempla la posibilidad andrógena: «—El caracol tiene dos sexos. Puede hacerse el amor a sí mismo» (pp. 31-32). La posibilidad de emisor y receptor en uno mismo. Más adelante se vuelve a este aspecto de activo y pasivo en uno: «. . . cada personaje es otro, él y su máscara, él y su contrasentido, él y su propio testigo, contrincante y victimario dentro de él» (p. 352).

Otra imagen que sorprende es la de los muñecos del enano que son