

01086

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

La primera recepción de *La región más transparente*
de Carlos Fuentes y el sistema literario mexicano
de los años cincuenta

Tesis
que para obtener el grado de
Doctor en Letras
presenta
José Martínez Torres

Ciudad de México
2001





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

IN QUEXQUICHIC IUII MANIZ CAMANAHUATL AYC POLLIHUIZ YV
INTENYO IN ITAUUCA IN MEXICO TENOCHTITLAN

*(Mientras exista el mundo, no acabará la fama
ni la gloria de México Tenochtitlan)*

Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuánitl
(citado por Salvador Novo en *La vida en México en el periodo presidencial de
Miguel Alemán*, p. 11).

*Cala hondo en ti mismo y toparás con la sabiduría
del lenguaje, que no proviene
de ti, sino que está entrañada en él,
como en los refranes*

C. Ch. Lichtenberg
(citado por Emilio Uranga en *Astucias literarias*, p. 7).

INDICE

| | |
|--------------------|---|
| Presentación | 6 |
| Introducción | 9 |

PRIMERA PARTE

| | |
|--|-----|
| Capítulo I. La ciudad de la novela | 24 |
| 1. Aviso | |
| A | 25 |
| B | 32 |
| 2. Fundación de la ciudad | |
| A. Los Orígenes | 39 |
| B. La ciudad en donde transcurre la novela | 43 |
| C. Los escenarios de <i>La región más transparente</i> | |
| a. El moderno escenario urbano | 48 |
| b. Escenarios y movilidad ciudadina | 53 |
| Capítulo II. Apropiación e impronta de los maestros | |
| 1. Alfonso Reyes y su visión de Anáhuac | 65 |
| 2. William Faulkner | |
| A. La relevancia técnica de Faulkner | 72 |
| B. William Faulkner en dos personajes de <i>La región más transparente</i> | |
| a. Rosenda Zubarán | 80 |
| b. Hortensia Chacón | 83 |
| 3. James Joyce | |
| A. El proyecto joyceano | 86 |
| B. Las técnicas de expresión de Joyce | 92 |
| C. James Joyce en <i>La región más transparente</i> | 97 |
| Capítulo III. Los paratextos de la edición | |
| 1. El título del volumen | 107 |
| 2. Los demás paratextos | 111 |
| A. Referencialidad | 118 |
| B. El autor, sujeto de admiración y de ostación | 126 |

SEGUNDA PARTE

| | |
|---|-----|
| Capítulo I. Instancias culturales | |
| 1. Carlos Fuentes y el Centro Mexicano de Escritores | |
| A. La gestación del Centro y su funcionalidad | 134 |
| B. Carlos Fuentes como becario | 143 |
| 2. La Colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica | |
| A. Continuidad del Centro Mexicano de escritores en el Fondo de | |

| | |
|--|-----|
| Cultura Económica..... | 149 |
| a. Perfil de las colecciones de Fondo | 152 |
| b. Las primeras ediciones de los libros de Carlos Fuentes | 154 |
| Capítulo II. <i>El joven</i> de Salvador Novo y el relato urbano en México | |
| 1. <i>El joven</i> en la Editorial Popular Mexicana | 164 |
| 2. Literatura urbana y modernidad | 168 |
| 3. Características urbanas de <i>El joven</i> | 169 |
| 4. Dos tipos de relato urbano | 175 |
| 5. Otras novelas urbanas | |
| A. Pablo Palomino | 179 |
| B. José Revueltas | 183 |
| C. Rubén Salazar Mallén | 186 |
| Capítulo III. Una recepción polémica | |
| 1. La crítica radicalizada | 192 |
| A. La crítica de Chumacero a Fuentes y a Rulfo | 201 |
| B. La crítica a favor y la crítica en contra | 203 |
| a. Carlos fuentes en la <i>Revista de la Universidad</i> | 212 |
| Capítulo IV. “Continúa la discusión”. | |
| 1. Recuento | 216 |
| 2. La recepción de la crítica por parte del autor | 217 |
| A. Un incipiente feminismo en los medios de comunicación..... | 221 |
| 3. La recepción por parte de Rulfo | |
| A. La parodia de Fuentes | 225 |
| B. Reacción ante la parodia | 229 |
| 4. La recepción por parte de Reyes | 231 |
| 5. La recepción por parte de Emilio Uranga | 236 |
| 6. <i>La región más transparente</i> en estados Unidos | 243 |
| Conclusiones | 255 |
| Bibliografía | 263 |

Presentación

Al inicio de esta investigación se planteaba observar el fenómeno de la literatura urbana en México a partir de la primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Del enorme conjunto de novelas ambientadas en las grandes ciudades durante el siglo XX, se tomaría *Ulises* de James Joyce como el ejemplo literario idóneo para observar diversos aspectos presentes en aquella novela mexicana, cuyo autor se había formado en los refinamientos de la vanguardia literaria internacional, de la que la prosa joyceana forma parte preponderante. El espacio diversificado, anónimo y masivo en donde se sitúa la mayoría de las novelas contemporáneas —El París de Marcel Proust o el Nueva York de John Dos Passos— era modelo de los relatos hispanoamericanos cuyas acciones se verifican en capitales como La Habana o Buenos Aires. De esta suerte, vincular el detallado Dublín de los libros de James Joyce con la ciudad de México en los años cincuenta de *La región más transparente* preveía una riqueza de elementos dignos de observar.

El gran fresco histórico que propone el relato del joven Fuentes, compuesto por situaciones y personajes entre los que destacan aquellos revolucionarios que ceden ante una generación de civiles que sólidamente prosperan mediante la corrupción del poder político y financiero; la particular utilización del habla popular urbana; una dramatización de los símbolos nacionales presente en un tejido social de claroscuros, con el pasado prehispánico como un fondo más o menos explícito, revelaron más tarde que la huella del narrador irlandés se añadía al cúmulo de obras que determinaron aquella novela, entre otras las de Aldous Huxley, William Faulkner y

Malcolm Lowry. Así, el estudio dedicado a James Joyce se redujo a un capítulo, si bien aparece referido en diversas ocasiones a lo largo del estudio. A cambio de esto, el interés en la novela referida de Carlos Fuentes se concentró en la aplicación de conceptos literarios como el de apropiación, instancias culturales, paratexto, vacíos semánticos, lector privilegiado, horizonte de expectativas, que permiten observar, entre otros aspectos, cómo el número de lectores no define el valor intrínseco de un texto, y sí en cambio cómo un campo o sistema literario determina o regula su aceptación por parte de un público. La investigación hemerográfica efectuada para observar esto último constituye la segunda parte del trabajo, en tanto la primera parte se compone de textos críticos heterogéneos que se articulan para ofrecer un contexto en el que el libro de Fuentes estuvo inserto.

Tras observar que la primera recepción de aquella novela señalaba una clara división entre la crítica que la exaltaba y quienes la execraban, se concentró la investigación en la prensa cultural de aquel momento. Así, la primera de las dos partes hace referencia a la ciudad de México como el sitio en donde sucederán los hechos del relato, su historia y el tipo de escenarios presentes; se hace una evocación de los principales acontecimientos en aquel año de 1958 y se señalan ciertos modelos literarios importantes en la gestación de la literatura de Fuentes. Hacia el tercer capítulo se lleva a cabo una aplicación del concepto de paratexto, del crítico Gérard Genette, que permite observar distintas vicisitudes editoriales que posibilitaron el éxito de librería de *La región más transparente*.

Esta primera parte avanza hacia la polémica verificada el año en que se publicó el libro, para que la segunda se aboque a la documentación de una

serie de instancias culturales que le fueron favorables, al punto de propiciar el triunfo señalado. Se discute la idea de que *La región más transparente* constituya la primera novela urbana de México, para lo cual se hace referencia a un temprano texto de Novo y a otras novelas urbanas más que la preceden. Los últimos capítulos ofrecen un análisis de la hemerografía que establece la debatida primera recepción de la novela, en donde personalidades como Rulfo y Reyes formaron parte, de modo directo o no. Se insiste en un hecho importante, que consiste en la paradoja de que los detractores favorecieron la atención del libro, que finalmente obtuvo grandes ventas, no sólo en México, sino también en el extranjero, principalmente en Estados Unidos.

Para conformar esta última parte del trabajo, fue de gran utilidad la recopilación denominada "Fuentes, Carlos. Escritor", del Fichero Bio-Bibliográfico Mexicano del Fondo Silvino Macedonio González, perteneciente al Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional. En ocasiones, los artículos no presentan fecha y otros carecen de la referencia de publicación, por lo que se citan de este modo: Fondo Silvino Macedonio s/f, o bien Fondo Silvino Macedonio s/r, después de lo cual se trata de inferir el dato por el contexto respectivo, anotando la palabra *Circa*. En este caso, las citas van a pie de página, en tanto las de libros se marcan en el *corpus*, con la fecha entre paréntesis, que remite al enlistado final. La edición empleada de *La región más transparente* es la de la Colección Popular del FCE de 1984, aunque se consultaron otras más, también relacionadas en la bibliografía.

INTRODUCCIÓN

A lo largo del presente estudio se reitera el término apropiación, que procede de John Locke y en su origen designa el apoderarse materialmente de una cosa, en un sentido jurídico.¹ El concepto se desarrolló y adquirió en la obra de Hegel una significación diversa, semejante a la asimilación del cuerpo humano.² Para designar este proceso en una acepción teórica, Johann Gottlieb Fichte introdujo un adjetivo: “intelectual”, a fin de calificar la apropiación en lo cultural y diferenciar ese fenómeno de la asimilación orgánica: “asimilación intelectual.”³ Se refería a la recepción del contenido de un texto como propiedad intelectual ajena para “apropiarse de cosas incorpóreas, hacerlas suyas, casi transformarlas en atributo propio”. También se señala que “Schleiermacher observa el término de un modo pedagógico-psicológico-personalístico, o sea, hermenéutico en cuanto a los textos”.⁴ En el proceso de su educación, un individuo adquiere ideas y afina sus facultades, en una asimilación durante la cual el sujeto se apropia de lo ajeno, de lo externo. Escribe Simmel: “La socialización es la apropiación intelectual del mundo cultural heredado y fijado objetivamente en símbolos (lengua), obras de arte, máquinas, instituciones, que constituyen una segunda naturaleza de origen intelectual, creada por algunos individuos excelentes, pero susceptible de ser apropiada por todos.”⁵

Estas definiciones son importantes en el análisis de la novela de Carlos

¹ Los conceptos de apropiación proceden del “Prefacio” y de la “Introducción” al volumen Dill. Hans-Otto, Carola Grundler. Inke Gunia, Klaus Meyer-Minnemann, eds (1994) *Apropiaciones de la realidad y la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, pp. 9-26

² *Opus cit.*, p. 14.

³ *Ibidem.*

⁴ *Opus cit.*, p. 15.

⁵ *Ibidem*

Fuentes, desde el inicio mismo, o sea, al haberse efectuado la apropiación de la célebre frase de Alfonso Reyes para titular su primera novela: “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire”.⁶ En la segunda parte de este estudio se observa que entre los reproches más violentos hacia la obra de Carlos Fuentes están el de una apropiación demasiado evidente de diversos modelos y el del retraso con el que se llevó a cabo.⁷

Para continuar con la idea de apropiación, se debe mencionar que teóricamente se considera también en un doble sentido: apropiarse de la realidad, por parte del autor, y de la obra escrita, por parte del lector: “Este concepto de la apropiación primaria del mundo por destacados intelectuales [es] seguida por la apropiación secundaria de sus libros u obras de arte por parte del lector”.⁸

Los autores citados señalan que en una parte de la teoría marxista conocida como “De los individuos particulares”, también se menciona a los artistas como aquellos sujetos que se apropian “productiva y consuntivamente de las facultades y ventajas de la humanidad, a costa de los demás, de los individuos explotados”.⁹

Por otra parte, existe una diversa correspondencia o similitud entre el mundo extraliterario fáctico y el mundo novelesco, por lo que se debe observar la historia de una novela, sus personajes, procesos, acciones e ideas, a la luz del tiempo y espacio determinados al que alude la narración. En Hispanoamérica,

⁶ Más adelante, en el capítulo dedicado a la impronta de Alfonso Reyes en la obra de Fuentes, se señala la procedencia de esa frase, falsamente atribuida a Humboldt.

⁷ En distintos momentos de la recepción de Fuentes en la prensa escrita se le ha llegado a acusar incluso de plagio, como se verá en la segunda parte de este trabajo, por ejemplo en el artículo “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, donde se le llega a aplicar el epíteto de “caballero andante de la antioriginalidad” Revista *Vuelta*, mayo de 1988, y *Novedades*, publicado por entregas, 9 al 14 de junio de 1988.

⁸ Hans Otto Dill, *et al.* *Opus cit.* p. 16.

⁹ *Ibidem*, p. 15.

sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, ha predominado el tipo de narración en el que, de acuerdo con la idea aristotélica, “el mundo novelesco plantea un suceso o una serie de sucesos que de hecho no han sucedido en el mundo extraliterario fáctico, pero que bien hubieran podido suceder.”¹⁰ Es importante señalar que la credibilidad de un texto literario estará en función de lo que en una época se tiene por necesario entre los sistemas de pensamiento vigentes. En este sentido, debe recordarse que el decenio de los cincuenta, época del lanzamiento editorial de *La región más transparente*, se verificaba un cambio de paradigma en el sistema literario mexicano, y que en el caso de la distribución de literatura se había avanzado notablemente respecto a los decenios anteriores: se contaba ya con más editoriales y librerías, asociaciones y centros literarios, premios y becas y, sobre todo, existía una crítica más numerosa y profesionalizada; había aumentado asimismo el número de revistas, suplementos literarios, premios, bibliotecas, teatros y, además de la radio, comenzaba el auge de la televisión.

2.

Distintos enfoques del fenómeno del arte se deben a la erudición romántica; poetas y pensadores alemanes e ingleses de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, dieron una visión más amplia del *Quijote*, que a partir de entonces se convirtió en uno de los emblemas del espíritu humano.¹¹ Asimismo se dio a la tradición

¹⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹¹ Roy Harvey Pearce, en su “Prólogo” al volumen de Stephen Gilman (1993: 7-14) hace referencia a este fenómeno. Más tarde, diversos escritores retomarían la figura emblemática del personaje cervantino, como por ejemplo Thomas Mann, quien en el texto *Travesía marítima con Don Quijote*, escribió: “Soñé con Don Quijote: era él mismo, y yo hablé con él. Mas al igual que la realidad, cuando se presenta ante uno, se diferencia de la idea que nos hemos hecho de ella, así también tenía él otro aspecto que en las ilustraciones”. Citado por Erwin Koppen (1990: 256). Curiosamente, Don Quijote se representa ante

clásica sistematizaciones diversas, al tiempo que se advirtió la necesidad de situar a un autor en el contexto socio-político e histórico en que concibe y compone su obra. Más tarde, la turbulenta segunda mitad del siglo XIX insistía en el estudio de las relaciones entre sociedad y literatura, al punto de convertirlas en la médula de los estudios literarios, mientras que el positivismo pretendía otorgar su método científico para el efecto. No fue sino hasta la aparición de los formalistas rusos y de la escuela estructuralista de Praga cuando se fundamentaron gran parte de las definiciones y de la terminología aún vigentes, no sólo en conceptos tan indispensables como el de inmanencia y el de intertextualidad, sino además en cuanto a las relaciones entre el escritor y el público.¹²

En este contexto de continuidad de grandes problemas y preguntas surge la teoría de la recepción, hacia 1967, con el artículo de un miembro de la denominada Escuela de Constanza: Hans Robert Jauss, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", especie de declaración programática, que proponía un modelo semiótico que mostrara la relación comunicativa entre el texto y el lector, y a la crítica como una especie de árbitro que proporciona legitimidad al texto.¹³ En consecuencia, la teoría o estética de la recepción elige como principal objeto de estudio al receptor, no al productor, en el acto comunicativo literario, y a las funciones que cumple el lector en un contexto social determinado. En esta orientación teórica, el texto se observa en su totalidad significativa, dando una gran relevancia a ese amplio grupo indiferenciado de lectores que habitan en un espacio y en un tiempo particulares.

el autor de *La montaña mágica* bajo la figura de Nietzsche. "uno de los dechados y puntos de referencia intelectual de su pensamiento y de su obra" (*ibidem*).

¹² Cfr. Terry Eagleton (1988: 9-28).

La labor del escritor es una parte de ese proceso; la escritura y la lectura constituyen un solo proceso, por lo que al lector se le otorga una importancia también decisiva: la obra no se cumple en cuanto se termina su composición, sino hasta que se verifica el acto de su lectura.

De esta suerte, la estética de la recepción dilucida la función que cumple el receptor en el proceso de la creación literaria: de qué modo la recepción propicia componentes formales que se vinculan en el desarrollo de la textualidad. Así, estudia la obra literaria considerando la temporalidad en que se produce, la historicidad que envuelve al texto y, sobre todo, la estética del efecto producido, función primordial del lector en la comunicación literaria.¹⁴

Jauss de esta forma se pregunta por el papel que el público desempeña en la construcción de sentidos que permiten trazar líneas esenciales de una historia de la literatura. Antes, el receptor era un factor de la composición literaria, no una perspectiva que interviene en el proceso textual; la teoría de la recepción busca incluir el proceso histórico y el factor valorativo, el proceso de comunicación textual y extratextual, en una correspondencia entre formas artísticas y estructuras sociales que las posibilitan. En la teoría de la recepción no sólo importa la relación del autor con la sociedad en que vive, sino la de los receptores con un horizonte social, cuyas circunstancias se convierten en un código de significaciones del que la obra, por rechazo o aceptación, ha de dar cuenta.

Por su parte, Roman Ingarden formula una idea de la obra de arte como un objeto intencional cuyos valores sólo podían completarse por la actividad del

¹³ Estos conceptos y los que siguen se obtuvieron principalmente de los siguientes volúmenes. Hans Robert Jauss (1970 y 1992), Dietrich Rall (1993), Alberto Vital (1994) y Fernando Gómez Redondo (1996).

¹⁴ Cfr. Hans Robert Jauss "Historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria", en Dietrich Rall, *opus cu*, 57.

receptor, un lector determinado por la línea de su temporalidad, un lector ideal, abstracto, que forma parte activa en la construcción literaria, en el que la historia tiene un valor. Al desentrañar el sentido de la obra de arte, aparece lo que Ingarden denomina “estructura esquemática” de significados. La lectura, por tanto, pone en juego una tabla de valores y prejuicios que impiden a los textos literarios adquirir un contenido objetivo: “Las afirmaciones que aparecen en la obra literaria no son juicios verdaderos, sino casi-juicios cuya función radica en dar sólo un aspecto de realidad a los objetos representados en la obra”.¹⁵

Wolfgang Iser, otro miembro sobresaliente de la Escuela de Constanza, definió la estética de la recepción como “el estudio de todas las circunstancias que intervienen en el proceso de la lectura, tanto los procedimientos como las condiciones de comprensión de un sistema de conocimiento de los textos”; Iser propone una teoría acerca del “lector implícito”, y así vuelve a la noción de la historicidad como factor intrínseco del desarrollo textual, atendiendo a su circunstancia temporal y a las intenciones que un autor tuvo al componer un texto. A diferencia de Jauss, Iser busca establecer “una teoría del efecto y no una teoría de la recepción”, es decir, una teoría que explique los efectos que el texto causa en el lector y analice los elementos que intervienen en la conformación del texto, para esclarecer el ciclo de éste. Así, la interpretación no se limita al interior del texto, sino que se funda en otros esquemas de significado que explican sus sentidos, ya que un texto lleva, en la transmisión temporal, incorporadas lecturas y valoraciones críticas que lo codifican, un uso comunitario que define sus sentidos.

La actividad interpretativa se vincula con la noción de “época del crítico”

¹⁵ Roman Ingarden. “Concretización y reconstrucción”: en Dieter Rall, *opus cit.* p. 31. También puede verse el capítulo “La estética de recepción” de Fernando Gómez Redondo, *opus cit.*: pp. 235-260

como elemento que configura los valores que intervienen en el proceso de conocimiento de la obra. La historia es vista como un estudio del pasado que cambia cuando se incorporan nuevas ideas al análisis histórico.¹⁶

Otros fundamentos de la estética de la recepción son la nueva valoración del concepto de historia literaria, que engloba apreciaciones diacrónicas y códigos de sentido que las lecturas llegan a configurar; la atención a la noción de consumo, desde la que se puede plantear el lenguaje literario; los puntos de vista con los que la recepción interviene en el proceso de comunicación literaria, no sólo el lector real, sino el lector implícito existente en cada texto, y un marco surgido de los procesos de lectura que indican qué grado de literariedad recibe cada obra en su respectivo momento histórico.

Al unir literatura e historia, resultan cruciales los efectos que los textos causan en la sociedad a la que se dirigen. El público tiene una fuerza creadora e histórica tan importante como la que representan el autor y el texto. Jauss escribió lo siguiente:

Mi intento de superar el abismo existente entre literatura e historia, entre conocimiento histórico y conocimiento estético, puede comenzar en el límite ante el cual se han detenido ambas escuelas. Sus métodos conciben el hecho literario en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la presentación. Con ello quitan a la literatura una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y efecto.¹⁷

La obra literaria posee una vida histórica que sólo puede conocerse desde el papel activo que desempeña el receptor.

¹⁶ Cfr. Wolfgang Iser. "El acto de la lectura. consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". en Dieter Rall, *opus cit*, pp. 121-143

¹⁷ Hans Robert Jauss (1970): *La literatura como provocación*, citado por Fernando Gómez redondo. *opus cit*, p. 235

El lector pone en juego, aunque no sea conscientemente, todas las lecturas que ha hecho, y contribuye a una tradición de recepciones, que es la base para la construcción de una historia literaria, atenta a la función creadora con que el receptor piensa y transmite la obra literaria.

3.

La teoría de la recepción se sustenta en varios conceptos, entre otros, el horizonte de expectativas, concebido como la suma de condiciones que una sociedad presenta ante la recepción de un texto; observando estas condiciones se puede llegar a deducir las preferencias de un público, que en el caso del presente estudio es el de la ciudad de México en los años cincuenta. Las diversas instancias que mediaron entre el texto y el lector de este periodo fueron rastreadas a través de la prensa cultural de aquel decenio. De este modo pudo obtenerse un diagnóstico a través del cúmulo de documentos aparecidos en revistas y suplementos. Si bien es un tipo de crítica fugaz, constituye la recepción más viva y la que aporta un gran conjunto de elementos en la reconstrucción de un horizonte de expectativas, que se concibe como el conjunto de experiencias, dudas y preguntas de una comunidad, las cuales se hallan determinadas por una cultura, su historia y ámbito social. La recepción de obras está condicionada por este horizonte y es una apropiación activa, que se modifica en cuanto a su valor y su sentido a través de las generaciones.

Entre las ideas de la teoría de la recepción también está aquella que se refiere a la estructura apelativa de los textos y a los puntos de indeterminación

contenidos en aquéllos.¹⁸ Se trata de un conjunto de elementos intratextuales cuya función consiste en exigir la participación constante del lector para completar el sentido del texto. Ya que no es posible fijar, con un número limitado de palabras, la variedad ilimitada de las determinaciones de los objetos individuales representados en una obra, el autor presenta una serie de señales que el lector interpreta. Este fenómeno se observa en los llamados vacíos semánticos, los cuales deben ser cubiertos, completados mediante la concretización de un texto por medio de su lectura. La estrategia individual de lectura y la competencia de cada lector completará dichos vacíos y reconstruirá las posibilidades significantes de una obra. Esta indeterminación representa un elemento importante, pues enlaza al texto con el lector, activando las ideas y la experiencia de cada uno para llevar a cabo la coejecución de la intención de sentido original del texto. La indeterminación es, pues, la base de la estructura apelativa de un texto, en la que el lector es parte sustancial.

Explica el mismo Iser que esos lugares vacíos son la base de la estructura apelativa y permiten al lector aproximar a su experiencia los hechos y los contenidos que el autor expone.¹⁹ No existe así un texto de puro sentido explícito, sino que siempre existen mayores o menores espacios que hacen posible la intervención del lector. Todo mensaje contiene un elemento de apelación; todo signo lingüístico tiene una función apelativa, que se extiende a todo enunciado, en tanto la enunciación puede existir por esta función. De este modo, los lugares indeterminados y los elementos presentes, los lugares determinados, garantizan y regulan la intervención del lector, que no es arbitraria. La actividad de la lectura es parte sustancial, ya que complementa el

¹⁸ Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Dieter Rall, *opus cit.*, pp. 99-119

acto creativo y se hace posible en función de esos vacíos dispuestos en el texto.

4.

Por otra parte, el concepto de paratextos de Gérard Genette permitió la elaboración de uno de los capítulos de la presente investigación. Estos elementos funcionan como una guía y anticipan contenidos. Son parte de la definición de transtextualidad de aquel autor: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos”.²⁰ Así, la obra se relaciona con esa breve información presentada en los lugares más llamativos de los libros, portada y contraportada, páginas iniciales y finales, en donde aparecen el título, el subtítulo, el *incipit*, la dedicatoria, el epígrafe, el prólogo, incluso el índice. Esta particular organización tipográfica conforma un conjunto de señales que orientan y transmiten información diversa del texto central. Es una pequeña estructura que ofrece y delimita las orientaciones temáticas e ideológicas del volumen.

Los paratextos juegan un papel esencial en la estrategia comunicativa de un libro, pues éste llega a obtener una recepción más eficiente en la medida en que estos elementos susciten más interés en el público. El conjunto de paratextos genera en el lector diversas preguntas, a través de su breve información, las que aquél responde desde sus propios intereses y experiencia. Y si bien un texto puede leerse masivamente —en parte por los oficios de un editor audaz, que proporciona una presentación renovadora del volumen, incluye opiniones y críticas enfáticamente favorables—, sólo puede considerarse la profundidad de un libro en proporción directa con las preguntas y expectativas que produce y con la

¹⁹ *Ibidem.* p. 196.

riqueza de las respuestas que ofrece en su lectura a lo largo de la historia de su efecto.

De este modo, la estructura apelativa de los textos es una de las estrategias comunicativas más importantes: toda situación, toda sospecha o sugerencia crea ese vacío semántico en el arte narrativo. Una característica de la literatura contemporánea es que ha intensificado la actividad creadora del lector al apartarse de cierto exceso de explicitud en el que a veces incurría la novela decimonónica. Un ejemplo de esto en la literatura del siglo XX lo constituyen las “epifanías” de James Joyce, por ejemplo en los cuentos del volumen *Dublineses*, en donde la escena preparada como final del texto no aparece y cada lector debe imaginarla para completar el final.

Un concepto importante más para el presente estudio complementa el de los vacíos de información: es el que observa el propio Wolfgang Iser acerca de los comentarios del autor implícito, expuestos a través de la voz que más lo identifica, un narrador o un personaje que condiciona el mensaje, contiene la imaginación del lector y lo orienta hacia una posición, moral o ideológica.²¹ Básicamente son dos tipos de comentarios: los que reproducen la intención de sentido del autor y se confirman al aparecer en otras partes del texto, y los que sólo en apariencia lo hacen, mediante ironías, y obligan al lector a guardar distancia y diferir su postura definitiva ante el texto. Los primeros limitan la estructura apelativa y reducen la tarea del lector, que sólo recibe los contenidos —esas intervenciones abundantes en la novela decimonónica—; los segundos son más enriquecedores, al hacer participar muy activamente al lector. Por su parte, la novela contemporánea ha llegado al punto de desaparecer los

²⁰ Gérard Genette (1989: 9-11)

comentarios, como ocurre en la obra de Juan Rulfo, y a utilizarlos sesgadamente a través de los personajes, con un propósito lírico y dramático, como en la obra de William Faulkner, uno de los modelos importantes de la novela estudiada de Carlos Fuentes.

Los comentarios vinculan la ficción a la didáctica, el texto literario a un afán de convencimiento moral o ideológico. La interrupción del relato para dar paso a un comentario no dejaba duda sobre la intención de sentido del autor y limitaba así la libertad y la creatividad del lector. Sin embargo, en textos de difícil lectura, el comentario llega a ser una valiosa orientación. Este rasgo narrativo presupone un público que en su mayoría requiere de ser orientado, en tanto otro sector exige estrategias más complejas y diversificadas.

Al mencionar *código estético* se hace referencia a ese conjunto de expectativas y preferencias manifiestos en asociaciones, revistas o grupos, que mantiene un cierto carácter coercitivo, no sólo en cuanto a preceptos estéticos, sino también políticos e ideológicos; se trata de posturas, generalmente radicalizadas, acerca de un programa según el cual se deben gestar los textos. Ahora bien, autores como Pierre Bourdieu señalan que la institucionalización del discurso literario forma parte de la evolución de la sociedad burguesa y que el establecimiento de un campo literario se produce en relación con el campo del poder político y económico que lo sustenta:

Los que ostentan el poder político tratan de imponer su visión a los artistas y de apropiarse de la consagración y de la legitimación de que éstos gozan, particularmente a través de lo que Saint Beuve llama "la prensa literaria"; por su parte, los escritores y los artistas actuando como peticionarios e intercesores o incluso como auténticos grupos de presión, luchan por asegurarse un control

²¹ Wolfgang Iser. *opus cit.* p. 100 y ss.

mediato de las distintas prevendas materiales o simbólicas repartidas por el Estado.²²

Hans-Otto Dill *et al* señalan, en este sentido, que dicha institucionalización y la creación de un campo o sistema literario, en Hispanoamérica, “dentro de un contexto burgués, sólo empieza a articularse después del proceso de Independencia”.²³ El mismo Bourdieu escribe que “la profunda imbricación del campo literario y el campo político se manifiestan [mediante] una red de relaciones poderosa, que aúna escritores, periodistas, altos funcionarios, personajes de la alta burguesía [...] y ello más allá de todas las diferencias de gustos o de estilos de vida”.²⁴

En este contexto, *Institución literaria y lector privilegiado* son importantes porque explican, además, el concepto de *horizonte de expectativas*: la obra individual, en sí misma, no es suficiente para completar el ciclo y llegar a tener una recepción determinada. En este proceso operan instituciones de tipo oficial y particular que hacen posible editar, distribuir, criticar —con un afán de normatividad, explícita o implícita— una obra. Desde luego, las instituciones oficiales o privadas se consideran a sí mismas imparciales (así al menos se presentan ante la opinión pública) y proporcionan a los autores el estatus de considerarse entre los que merecen ser leídos.

Este carácter de institución, con su apariencia de arbitrio objetivo, está representado no sólo por las academias de la lengua, los premios nacionales, la universidades públicas y privadas, las editoriales y publicaciones de todo tipo, sino también por individuos que han adquirido un prestigio social y un poder

²² Pierre Bourdieu (1995: 84-85).

²³ Hans-Otto Dill, *et al. opus cit.*, p. 21

²⁴ Pierre Bourdieu, *Ibidem*.

político-cultural considerables dentro de un contexto nacional, a tal punto que tienen un efecto decisivo en la relación autor-lector.

El *lector privilegiado* es pieza fundamental del sistema literario, de la respectiva institución que representa. Su función permite que el acto privado de la lectura de un texto —al ofrecer los resultados de ésta en una suerte de dictamen— se vuelva público. Al difundir su concretización, regula en cierta medida el gusto de los lectores. Este tipo de lector con privilegios ejerce en mayor o menor medida una influencia en la recepción de libros, desde el espacio que se le otorga para la publicación de sus reseñas o en su papel de editor, copartícipe éste del proceso de comunicación entre el autor y el lector. Éste es una especie de intermediario cuyo poder llega al punto de manipular la recepción de un volumen, al sugerir cambios y participar directamente en el potencial de sentido del original, al añadir elementos semióticos, que van desde la orientación al público a través de solapas y contraportadas, la eventual composición de un prólogo o una presentación. En cambio, el autor sabe que al asignarse su libro a una colección determinada acepta implícitamente la “maqueta” que se utiliza en ella, y, se debe plegar a estas disposiciones.

Editoriales, revistas, suplementos, reseñistas, articulistas y críticos son los representantes de grupos de poder, que legitiman una obra. Se asume que el editor y el redactor de una contraportada han calculado e interpretado lo que el público espera, por lo que las expectativas de este público pueden entenderse al interpretar esos textos. Así, los medios que publican aquellas breves notas, las convierten en documentos de investigación para observar las circunstancias de edición y recepción de un texto, que corresponden a las propias de un sistema literario específico, conformado por aquellas instancias.

Printer

part

1. AVISO

A)

El domingo 6 de abril de 1958 se dio a conocer una de las novelas más representativas de los años cincuenta: *La región más transparente*.¹ Al estudiar su recepción en la prensa cultural de aquel decenio, se advierte que los medios de comunicación —impresos y electrónicos— se encontraban en el inicio del vertiginoso desarrollo de la actualidad. Y precisamente por ser el inicio —antes de las llamadas técnicas “subliminales” y de las teorías de McLuhan—,² parecían unidos a un cierto provincianismo que aprendía los mecarismos de la manipulación consumista. En la prensa y en los programas televisivos y radiofónicos difundidos en aquel decenio, predominaba cierto dejo de ingenuidad, si bien existían publicaciones como la *Revista de la Universidad*, la revista *Estaciones*, la *Revista Mexicana de Literatura* y suplementos como el de *Novedades*, *México en la Cultura* o el de *Excélsior*, *Diorama de la Cultura*, de tal solidez editorial y contenidos culturales que saldrían airosos en el examen que hiciera un lector en este siglo que inicia.

Durante la investigación hemerográfica efectuada —una revisión general de las principales publicaciones de entonces, y una en particular del año de la primera edición de la novela, 1958—, se encontró que las técnicas de impresión

¹ El colofón de la primera edición consigna que la novela se terminó de imprimir el 29 de marzo, la distribución da inicio el lunes 7 y los suplementos culturales que aparecieron el día anterior le dieron una cobertura muy significativa, como señala Richard Reeve (1982: 51) “*La región más transparente* appeared in the stores of México City on Monday, April 7, 1958.” El día anterior, *México en la Cultura* publicó una entrevista de Elena Pomiatowska con Fuentes, junto con otra que realizó Emmanuel Carballo con Alfonso Reyes; se ofreció así el espacio más importante de ese número a la publicación de *La región más transparente*. Véase, en la segunda parte de este trabajo, “La recepción de Reyes”.

de aquella época eran muy limitadas, sobre todo en cuestiones de fotomecánica, por lo que la mayor parte de los diarios y de las revistas debían recurrir al trabajo de dibujantes, más que de fotógrafos, no siempre innovadores, que dan cuenta del gusto del público de aquellos años: trazos estereotipados y modelos artificiales como muñecos de aparador. Sin embargo, el paso del tiempo ha recubierto ese momento de la historia mexicana moderna con una pátina de nostalgia —tal como ahora se percibe y revalora el cine de la época—: aquellas figuras de hombres maduros con infaltable sombrero, de señoras con falda hasta la pantorrilla, corto cabello y guantes blancos, a la vanguardia de una moda femenina llamada *Chemise*, que permitía más variaciones en el diseño que centímetros en el largo de los vestidos. La prensa de esos años registra anuncios de “Relojes de pared que cada hora reproducen el Ave María”; fotograbados a línea o en medios tonos del codiciado sillón Reposet, con el jefe de la familia fumando pipa y la señora atendiéndolo, ambos sonrientes. Se publican instrucciones (para las señoritas que trabajan) acerca de cómo subir y bajar las escaleras con propiedad, y de cómo sentarse debidamente al tomar el dictado, acompañadas con imágenes alusivas. Aparecía, profusamente ilustrada, la campaña publicitaria de la prestigiada “Feria del Hogar”, del año en curso, en tanto el Instituto Nacional de Bellas Artes lanzaba esta convocatoria: “Concurso de pintura. Tema: ‘La madre’”. Hay copiosos anuncios de este tipo: “Vengan a ver ‘Rumba Casino’ y vean cómo algunas gentes viven en una sola noche lo que la gente honrada no vive en toda su vida”.³ En *El libro semanal* (comic de

² Marshall McLuhan escribió que “la novela es la expresión literaria que caracteriza la cultura impresa”, y añade que la estandarización que se vive en el mundo moderno es una de las consecuencias del “invento de Gutenberg”. Citado por Stephen Gilman (1993: 17).

³ *Exclélsior*: 12 de abril de 1958. En estas fechas, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM anunciaba una gran exposición: “La mujer en la plástica mexicana”. *México en la Cultura*, 2 de marzo de 1958. El evento permite observar un

formato más pequeño de lo común y con un número mayor de páginas) se leían estos títulos, junto con dibujos de cierta morbidez, impresos en tinta sepia: “Más allá de las sombras” y “Al borde del abismo”. Las ediciones de los principales diarios capitalinos destinaban una parte significativa de sus espacios a la promoción de casas y terrenos, a ofertas de cemento, varilla, conductores eléctricos Anaconda Nacional, calidra, torres metálicas, pisos de duela y parquet, muebles de todo tipo, como un signo de la expansión vertiginosa que se verificaba en la ciudad de México.⁴ Las Lomas de Chapultepec y, sobre todo, el más reciente fraccionamiento residencial, El Pedregal de San Ángel, eran un emblema de la prosperidad de la que se hacía gala desde el alemanismo, como también lo era Acapulco, el centro vacacional de moda: “aprenda a esquiar”; “Vacaciones todo pagado”; “Adquiera su terreno frente al mar”. Las inmobiliarias y, consecuentemente, los productores y distribuidores de materiales de construcción, pagaban planas completas, enormes desplegadas en los espacios principales de diarios y revistas, lo que da una idea del auge en ese gremio y del intenso desarrollo urbano de la capital del país en aquel momento.

Los llamados “balazos” de la sección deportiva eran de este tipo: “Ante la derrota del Pájaro Moreno, Sally López ingirió varias cápsulas de nembutales [sic] para calmar la histeria que se había apoderado de ella por causa de la derrota de su novio”, y también: “Para enfrentarse al peleador francés Alphonse Hamili, José ‘el Toluco’ López ha prometido portarse bien y meterse al gimnasio”.⁵ En un recuadro se anunciaba “El guión litúrgico para hoy”, a un

contraste significativo entre este periodismo al que se alude y la presencia de una verdadera vanguardia cultural. Cfr. Jaime García Terrés (2000: 815).

⁴ Los llamados “diarios nacionales” deben este nombre a su distribución, no a su temática, pues en ésta el tratamiento de lo “nacional” se restringe a una breve sección, casi siempre titulada “De los Estados”.

⁵ *Excelsior*, 4 de abril de 1958.

lado del crucigrama cotidiano: “Para la hora del café”, de Pedro Dávila.⁶ Proliferaban pseudónimos como “El abogado Patalarga”, “Oscar” “El vengador solitario” o “Interino”. Desde luego, debe verse este tipo de periodismo considerando simultáneamente la presencia de figuras tan notables como José Alvarado, Francisco Martínez de la Vega o Salvador Novo; los diarios también contrastaban aquellas citadas imágenes comerciales con caricaturistas políticos que abordaban sus temas con sagacidad, como Freyre y Ernesto García Cabral; otros autores de importancia colaboraban también en esos espacios, por ejemplo Carlos Denegri, Francisco Liguori y Tomás Perrín, y había profesores universitarios que se dedicaban al periodismo, como Gutierre Tibón y Francisco Larroyo. Por lo demás, la vida cultural mexicana se había enriquecido, según se verá en los capítulos siguientes, y el grado de profesionalización de los escritores iba en aumento, con editoriales de eficiente distribución y comercialización, como el Fondo de Cultura Económica; con mayor número de librerías, como Zaplana, y de premios, como el Xavier Villaurrutia; grupos teatrales, bibliotecas y una universidad nacional que crecía, no sólo en número de estudiantes, sino en sus labores de investigación y difusión cultural.⁷

Mientras tanto, los medios de comunicación, en concordancia con el discurso oficial, exaltaban el “desarrollo” y la “modernización”: *Novedades* reproducía una fotografía de aquel edificio inspirado en los edificios del Chicago de los años veinte que se halla frente a Bellas Artes, junto con el

⁶ *Ibidem*.

⁷ Fernando Benítez (1981. 144. vol. III) escribe que desde el decenio de los cuarenta se observa una serie de cambios significativos en la vida de la capital: “el cine desplaza al teatro, la estufa de gas al bracero de carbón. El radio se hace indispensable y los discos proscriben al piano y a la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan librerías, cafés y restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad [vive] una época de transición”

comentario “Aunque usted no lo crea, éste es el primer rascacielos de México.”⁸ La televisión cobraba mayor auge; muchos actores y cómicos que en la década anterior se repartían entre el teatro de comedia (léase “la carpa”) y el cine, ahora se contrataban en ese flamante medio de comunicación.⁹ Permanecía el uso de arcaísmos y expresiones con un dejo de elegancia: “Padre y madrastra se encuentran ya a buen *recaudo*”. Los “refrescos” locales como Mexi-Cola intentaban competir con los norteamericanos Coca-Cola y Pepsi-Cola, si bien éstos tenían la más fuerte competencia en la fábrica Mundet, con cuatro productos: “Limonada, Prisco, Kola y Sidral, a 35 c/ Botella grande, en sus tamaños Intimo, Popular y Real”. La competencia entre los distintos almacenes era asimismo intensa, con “avisos” de todos los formatos en diarios y en revistas (los clasificados de *El Universal* se denominaban “Anuncios de pronta acción”): Astor, Sears, Salinas y Rocha, Liverpool, Junco (Ayuntamiento, entre Bucareli y Balderas), El Palacio de Hierro (Durango 230), París-Londres (16 de septiembre 81), La Princesa (Tacuba y Brasil). En espacios más reducidos aparecía anunciada la revista *Já-Já y Los Supersabios*; Pablum, alimento para bebés; Calzado Canadá; Café Oro; Pycsa conductores eléctricos; Sidra El Pastor;

⁸ *Novedades*, 8 de agosto de 1958. La historiadora Julia Tuñón recuerda aquellos inicios típicos de las películas de los años cuarenta y cincuenta con un recorrido por la ciudad de México: “La toma se hace desde arriba y la ciudad hierve de gente y coches que atraviesan las avenidas, muchas veces Reforma y Juárez. Se dejan ver los edificios clave: la Lotería Nacional, Bellas Artes, el Monumento de la Revolución, la Torre Latinoamericana. A menudo se retratan estructuras de edificios en construcción. La ciudad va para arriba y la cámara se deleita en mostrarla [] con una voz en off que informa de la gran urbe. En esta escena, la voz y la música presentan el progreso” “La ciudad actriz. La imagen urbana en el cine mexicano”, en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del I. AH* No. 27, Octubre de 1991-marzo de 1992, p. 192.

⁹ En *Excélsior*, 4 de agosto de 1950, se señala que México importaría 42.000 aparatos de televisión, pero que ante la guerra de E.U. con Corea, el gobierno norteamericano había “dado la orden para que las fábricas de radio, en su mayor parte, [hicieran] trabajos de experimentación bélica, [] limitando la fabricación de aparatos de televisión”. La importación se redujo a 10,000 unidades. Por otra parte, la televisión en México tuvo una etapa experimental con el equipo de Guillermo González Camarena, quien en 1939 había inventado el sistema de televisión cromático. Hacia 1946 se hicieron las primeras demostraciones sabatinas en un estudio de las calles de Bucareli y Atenas. Rómulo O’Farril, dueño de la estación radiofónica XEX y del diario *Novedades*, instaló el Canal 4 en los pisos 13 y 14 del edificio de la Lotería Nacional, y el 1 de septiembre de 1950 se transmitió por ese medio el informe presidencial de Miguel Alemán. Emilio Azcárraga, a su vez dueño de la estación radiofónica XEW, tardó más en consolidar XEW Televisión, oficialmente inaugurada con el canal 2 en 1951. En su inicio, la televisión se veía en algunos cines, a los que denominaban “teatro-estudios”; se cobraba \$1.50, anunciaban

Comiteco (aguardiente de Chiapas que dejó de producirse); Cursos de inglés; “Máquinas de Coser Singer” y su competidora “Máquinas de Coser Díaz”. Causaba gran expectación entre el público un concurso de popular romanticismo: “Carta a mi hijo”, mientras que alcanzaba su mayor auditorio el programa televisivo “Reina por un día. Un sueño hecho realidad”, que premiaba la labor de las mujeres en el hogar y que conducía Carlos Amador. La programación televisiva incluía el tipo de concursos que tuvieron un gran auge durante los años treinta y cuarenta en la radio, como el “Risámetro”, “La hora del aficionado” y “El gran premio de los \$64,000”. Había dos frontones de Cesta punta, el más famoso, varonil, el Frontón México, frente al Monumento a la Revolución, y otro, para mujeres, en Melchor Ocampo y Gutenberg, el Frontón Metropolitan, cuyos horarios se escalonaban para que el aficionado asistiera a uno y a otro espectáculos: “Hoy a las 4:00 Conchita y Avelina Vs. Hortensia y Marichú”; en el México: “Hoy a las 7:30 Urcola y Churruca Vs. Elorduy y Frías”.¹⁰ La Plaza México anunciaba a Manuel Capetillo, Jorge Aguilar, El Ranchero, Juan Silveti, Humberto Moro y Joselito Huerta. En la región chiapaneca de Yajalón se había descubierto a un grupo de brujos que causaron un gran revuelo en los medios y aparecían reportajes y anuncios para consultar a

preferentemente la transmisión de corridas de toros, partidos de beisbol y la lucha libre Cfr. *Excélsior* del 20 y 21 de marzo y 4 de abril de 1951

¹⁰ En distintas épocas, este recinto ha tenido gran relevancia social, así como literaria: recuérdese el Apartado I del “Libro cuarto” de *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán (1929), “Los hombres del frontón”, en el que Axcaná, que hasta entonces no conocía la Pelota Vasca, descubrió ese día su plasticidad admirable y las emociones que produce: “Con los ojos llenos de visiones extraordinarias, se creyó, por momentos, en presencia de un acontecimiento de belleza irreal —asistió a la irrealidad de que se saturaran, en la atmósfera de las lámparas eléctricas, las proezas de los pelotaris [...] Con todos los sentidos admiraba aún, como hechos sobrehumanos, como fenómenos ajenos a las leyes físicas y al vivir de todos los días, los incidentes del juego que acababa de ver. Seguía asistiendo a la increíble agilidad de Egozcue —que trepaba por el muro de la cancha cual si fuera a colgarse de la pelota con la cesta—; a la infinita eficacia de Elola —que devolvía a tres metros saques mortíferos, saques casi invisibles—; a la acometividad rabiosa de Irigoyen —que se lanzaba de cabeza contra la pared cada vez que perdía un tanto porque la pelota le taladraba la cesta—, y a la maestría heroica de Goenaga —que se dejaba ir de espaldas al suelo mientras recogía, a dos centímetros, rebotes inverosímiles” (pp. 113-114). También Salvador Novo, en su libro *Nueva grandeza mexicana* (1946), durante el recorrido en el que sirve de guía a un amigo suyo de visita en la ciudad de México, alude al mismo espectáculo: “Todavía alcanzamos a asomarnos al Frontón —vibrante, eléctrico, preciso (p. 194).

“Los Yajalones Astrovidentes”.

También durante 1958 se celebraron el “Centenario del Milagro de Lourdes” y el Mundial de fútbol de Estocolmo, por lo que líneas aéreas internacionales como Lufthansa y KLM promovían viajes a ambos eventos (el Aeropuerto Internacional de la ciudad de México se había inaugurado en 1954). Mientras, las ofertas de los más diversos productos de consumo en los medios de comunicación impresos iban en aumento. “Peines Pirámide, pídalos por su nombre”, estufas, radios y tocadiscos Admiral y Packard Bell en consolas de “alta fidelidad”, tinacos, tubos e instalaciones eléctricas; mujeres en flojos pantalones anunciando productos norteamericanos y autos de procedencia internacional: De Soto, Volkswagen (sedán negro), Morris, Oldsmobile, Jaguar 2.4, y el Austin of England. Lovable, ropa íntima para señora; la estación de radio XEPRM 660, “Frecuencia de oro”, anunciaba: “Escuche ‘México canta y México vive en sus canciones’”, y en otro espacio: “Irasema Diliam es Mata Hari. Escúchela de lunes a viernes a las 18:30 hrs”. Agustín González “Escopeta” era ya el “Decano de los comentaristas radiofónicos”, junto con Cristino Lorenzo. “¿Siente comezón en el cuero cabelludo? Caspa + Desidia = Calvicie. Compre la Fórmula Pantene”. “Hemostyl: vino medicinal con vitaminas”. “Aprenda a bailar”. “Colgate al mal aliento combate”. Club 45. Vodka Oso Negro. Brandy Evaristo Primero. Cerveza Don Quijote. Rones Negrita y Castillo (“Cada botella lleva un recetario”). “Busque su cheque en las botellas de Tijuana Presidencial”. “Conservas Clemente Jaques. Desde 1887”. “Palillo y el grupo de la ‘Porra universitaria’ verán en exhibición privada a Elvis Presley en *Prisionero del Rock and Roll*”. “Viva intensamente la historia de Casanova, el galante aventurero. De 16:00 a 16:15. XEW”. “La Callas interpreta

con arte y sin vedetismo El Barbero de Sevilla”. La cartelera cinematográfica anunciaba como un hecho más importante que la propia historia de la película el que ésta iba a ser proyectada *a todo color*: “Lana Turner interpretando la tragedia de su propia vida: ‘La caldera del Diablo’, en *Cinemascope*. Una película que llega como un azote social... Un drama con toda la fuerza del realismo, presentado con tacto y dignidad, pese a la grandeza de su audaz y valiente tema”.¹¹ “Escandaloso tumulto en el cine Mariscal para ver la más reciente película de Clavillazo”. “*Hollyday On Ice* en la Arena México, con sus 20 cuadros maravillosos y las estrellas del cine mundial: ¡Patinando en el hielo!” “Los formidables Viruta y Capulina con su vía cómica, sana y limpia, han ganado el favor del público”. Esquelas de Eusebio Gayoso. “¿Casimir inglés?” Sombreros Stetson y Tardán (“de Sonora a Yucatán”). “¿Obesidad?”. “Una novia del joven Rionda intentó ayer arrebatarse la vida”. “Pita Amor, la más pecadora, es también la más religiosa de nuestras escritoras”. “A las 12:00 horas de este sábado 11 de julio de 1958 quedaron sellados para siempre los destinos de la señorita María Luna y del señor Pedro González Icazbalceta”.

B)

Naturalmente, el contexto cultural se hallaba subordinado al sistema político, que vivía una situación de lo más conflictiva.¹² 1958, como se recordará, fue un año especialmente difícil de la historia mexicana; era un año de elecciones, en el que las mujeres mexicanas votaron para la presidencia de la República por

¹¹ Cherye Crane, la hija de Lana Turner, había asesinado al amante de ésta, John Stopanato, lo que significó el mayor escándalo del Hollywood de aquellos años. En México, los medios de comunicación escritos hicieron un seguimiento puntual del acontecimiento. Puede verse una amena relación de los principales hechos de la mitad del siglo XX en el volumen de José Agustín *Fragicomedia mexicana I La vida en México de 1940 a 1970* (1990, 67-226).

primera vez en la historia, y si bien las planas de los diarios llevaban titulares como éste: “La economía está a salvo de tropiezos”, citando naturalmente al presidente Adolfo Ruiz Cortines —quien meses más tarde cedería el poder a López Mateos, del mismo nombre y partido—, los movimientos sociales habían llegado a un punto de tensión insostenible.¹³ El más significativo de éstos fue el movimiento de los trabajadores ferrocarrileros que conducía Demetrio Vallejo.¹⁴ Al mismo tiempo, los sindicatos de maestros, petroleros y telefonistas se hallaban en un litigio constante. El país aún sufría los estragos de la devaluación ocurrida en 1954 y había un alto índice de inmigración de las zonas agrícolas a las zonas industriales, sobre todo a la ciudad de México, tras “el crecimiento industrial incrementado en 1955”.¹⁵

Se había convertido en una norma institucional la fácil negociación entre los representantes del gobierno, la Secretaría del Trabajo y los líderes sindicales, que concluía otorgando las demandas que las empresas podían cumplir para seguir beneficiando a la parte patronal, pues entre los trabajadores se observaba una ausencia de doctrina política, y los paros y las huelgas sólo buscaban reivindicaciones laborales en lo económico. Hacia 1958, además del PAN, había tres partidos políticos de oposición: el PCM (Partido Comunista Mexicano), el PPS (Partido Popular Socialista) y el POCM (Partido Obrero Campesino de

¹² Recuérdese el señalamiento acerca la relación entre el discurso literario y su “institucionalización en el contexto de la evolución de la sociedad burguesa, o el establecimiento de un campo literario específico en relación con el campo de poder político y económico que lo sustenta” Hans-Otto Dill, *opus cit.* p. 17

¹³ Poco antes había sido reconocida la ciudadanía femenina sin restricciones, en un decreto del 1 de septiembre de 1953, anunciado en el primer informe de gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines, y hacia 1955, las mujeres votaron para elegir representantes en las cámaras. Cfr. Richard Reeve, *opus cit.*, p. 35. Algún dato de interés puede hallarse en la biografía de Adolfo Ruiz Cortines que escribió Miguel Alemán Velasco (1997), donde recuerda que el 3 de julio de 1955 “el XLIII Congreso de la Unión recibió a cuatro damas”, p. 136.

¹⁴ Los ferrocarrileros decidieron votar sólo para la presidencia y abstenerse en cuanto a diputaciones y senadurías, debido a que sus líderes, a los que consideraban traidores a la causa obrera, se habían postulado como candidatos a las curules en las cámaras por el partido oficial. Cfr. Antonio Alonso (1972: 118).

México), con Vicente Lombardo Toledano y Valentín Campa al frente de estos dos últimos, decididos a “concientizar” a la clase trabajadora. Hasta cierto punto lograron este objetivo, a juzgar por el número de afiliados que perdía la CTM, como es sabido, la central obrera más oficialista que ha existido en el país, y el surgimiento de nuevas agrupaciones, no todas en busca de una auténtica reivindicación de la clase trabajadora, como el BUO (Bloque de Unidad Obrera), que postuló al mismo candidato oficial, Adolfo López Mateos, para el período presidencial 1958-1964, junto con el partido político de Lombardo Toledano. Mientras tanto, el PCM y el POCM se unieron para nombrar como su candidato a un antiguo combatiente zapatista, Miguel Mendoza López, el que, sin embargo, era poco conocido entre la ciudadanía. El resultado fue que López Mateos obtuvo más de seis millones de sufragios y el candidato de los partidos de izquierda estuvo debajo incluso del número alcanzado por Mario Moreno “Cantinflas”. La única oposición seria fue la del PAN, cuyo postulante fue Luis H. Álvarez, y alcanzó apenas un poco más del 9 % de los votos.¹⁶

El 4 de febrero del año en cuestión, los telegrafistas protestaron para obtener un alza en sus salarios. Adolfo López Mateos, en aquel momento titular de la Secretaría del Trabajo, había dado inicio a su campaña para obtener la Presidencia. Dos días después, el 6 de febrero, estalló la huelga, que sólo pudo levantarse tras dieciséis días de arduas negociaciones entre los líderes y los representantes del secretario del Trabajo. Este mismo mes, el Sindicato Mexicano de Electricistas rompió las pláticas con la Compañía de Luz y Fuerza para revisar el siguiente contrato colectivo de trabajo. El 8 de abril, los trabajadores petroleros se quejaron ante los medios de su escaso salario,

¹⁵ *Ibidem.* p. 99

mientras los maestros normalistas partidarios de Othón Salazar fueron desalojados del zócalo de la ciudad de México, cuatro días después, con lujo de violencia. Ante la intervención policiaca, los othonistas recibieron un fuerte apoyo y la solidaridad de diferentes sectores obreros, de estudiantes y padres de familia.

Mientras tanto, los ferrocarrileros comenzaban a reunirse con el fin de mejorar sus condiciones de trabajo. En una de estas reuniones, la del 20 de mayo, un trabajador de transbordos, de la Sección 13 de Matías Romero, Oaxaca, “un delegado de la gran comisión de apellido Vallejo, aunque no le concedieron la palabra, gritó que lo dicho no era la opinión de todos”.¹⁷ Era el inicio del fuerte liderazgo que obtendría, no sólo entre los ferrocarrileros, Demetrio Vallejo.

Los diarios informaban poco del movimiento de los obreros ferroviarios y de las demás movilizaciones de los sindicatos independientes, e incluso, cuando lo hacían, como señala el propio Antonio Alonso, “con frecuencia sólo publicaban los puntos de vista de la gerencia”.¹⁸ El 26 de junio de 1958 dieron inicio los paros escalonados con que habían amenazado los trabajadores de los ferrocarriles: el primer día suspenderían sus labores por una hora; el segundo, por dos, y así sucesivamente hasta llegar a un paro total de actividades: “[todo ello] prueba que estamos viviendo una etapa de gloria en el sindicalismo mexicano, porque se lucha por un aumento de justicia y porque ya no somos borregos manejados por los líderes”, declararía César Márquez, quien era, junto

¹⁶ Cfr. Richard Reeve, *opus cit.*, p. 35.

¹⁷ Antonio Alonso, *opus cit.* p. 114.

¹⁸ *Ibidem*

con Demetrio Vallejo, uno de los representantes de los trabajadores.¹⁹

Lo más relevante de este movimiento es que no se limitaba a exigir un mejoramiento económico en los salarios, sino que se pronunciaba en contra del control ya institucionalizado de las organizaciones sindicales, es decir, “subyacía en el fondo de su lucha la protesta contra las estructuras sindicales apegadas incondicionalmente a la estructura del Estado mismo.”²⁰ El movimiento pugnaba en contra de líderes que negociaban con los patrones a espaldas de los obreros, principalmente en contra de Fidel Velásquez, y en aquel momento sus demandas recibían el apoyo de los sindicatos de electricistas y maestros, de los petroleros y de los estudiantes universitarios. La base ferrocarrilera nombró a Demetrio Vallejo secretario general del sindicato, del que antes había sido sólo uno más de los representantes, y el mismo mes de julio, ante el crecimiento del movimiento ferrocarrilero, los petroleros decidieron seguir su ejemplo; ante esta situación, la parte patronal “de inmediato acordó el aumento que pedían”.²¹ La inminente salida del presidente Ruiz Cortines parece haber permitido el crecimiento de los movimientos sindicales, por una parte debido a el país se hallaba entre el poder que aún detentaba el presidente saliente y el virtual del presidente entrante, y en parte porque el Estado se veía sorprendido en un litigio que siempre se resolvía a favor de los patrones. Por fin, el 2 de agosto, judiciales y policías detuvieron a doscientos trabajadores y representantes, excepto a Vallejo, y el paro estalló esa misma noche en todo el sistema.

Las asociaciones empresariales, como la Cámara del Acero y la del

¹⁹ Antonio Alonso. *opus cit.* p. 116.

²⁰ *Ibidem*

²¹ Antonio Alonso. *opus cit.*, p. 125.

Cemento se quejaban del alza de precios que se produciría ante la falta de transportación de sus productos: “Se atentó contra los intereses generales de la nación y los industriales no encontramos justificación ni legal, ni humana ni lógica a esta conducta. Ojalá el gobierno proceda con toda energía para beneficio de todos los mexicanos y evite mayores males que no tendrían ya remedio si llegaran a ocurrir”, declararon.²² Vallejo denunció que habían sido asesinados “tres compañeros [a manos de] la policía”.²³ Después fue ante el gerente de los ferrocarriles y le ofreció que renunciaría a su puesto si es que él también renunciaba: “como le respondiera que sólo renunciaría a petición del presidente de la República, Vallejo dijo que a su vez sólo renunciaría a petición de los ferrocarrileros”.²⁴

El 6 de julio se celebraron las elecciones, con los resultados citados más arriba, pero los problemas se agudizaban. El 4 de agosto se declararon en paro los telegrafistas, los maestros y los petroleros, y los electricistas publicaron un manifiesto en el que se solidarizaban con todos aquellos sindicatos. Diversos sectores de estudiantes secuestraron camiones de pasajeros en protesta por una alza en el precio del transporte urbano.²⁵ El 28 de agosto los granaderos y la policía disolvieron una huelga de petroleros; el 7 de septiembre el gobierno reprimió una concentración del Movimiento Revolucionario del Magisterio y detuvo a Othón Salazar. Se intensificaba el endurecimiento del gobierno hacia los trabajadores del país, antes de concluir el periodo sexenal de Adolfo Ruiz Cortines, y así continuaría durante el inicio de la presidencia de Adolfo López Mateos. El nuevo gobierno garantizaba la estabilidad política, para lo cual debía

²² *Excélsior*, 4 de agosto de 1958

²³ Antonio Alonso, *opus cit.*, p. 125.

²⁴ *Ibidem*.

reprimir “los elementos perturbadores y nocivos que impedían que el desarrollo capitalista dependiente del país continuara. [...] Era necesario un sindicalismo fuerte, pero limpio, habían dicho [comerciantes y empresarios]: ellos conocían también la separación entre base obrera y representantes sindicales oficiales, que había alcanzado su punto culminante con el *charrismo*”.²⁶

Para el efecto, se desencadenó una oleada de desprestigio en contra del sindicalismo independiente y en especial en contra de Demetrio Vallejo, a quien se acusaba de ser agente del comunismo internacional e incluso de traidor a la patria. Apareció un manifiesto en el que se denunciaba “ante toda la nación la subversión armada que estérilmente prepara Demetrio Vallejo, pretendiendo el derrocamiento del régimen gubernamental”.²⁷ El propio procurador general de la República amenazaba veladamente al líder ferrocarrilero y lo exhortaba a seguir los cauces de la legalidad. Finalmente Vallejo fue aprehendido el 28 de marzo de 1959, y con ello dio inicio una represión masiva dramática, con cerca de diez mil trabajadores despedidos y la ocupación de los locales sindicales por el ejército; varios miles de asalariados más, petroleros y maestros entre otros, también fueron expulsados de su trabajo; hubo cerca de ochocientos detenidos, entre ferrocarrileros, petroleros, maestros y estudiantes; la Procuraduría declaró: “figuran entre ellos 150 fichados como agentes comunistas, incluso algunos de ellos ocupaban puestos de dirección sindical, lo que es sencillamente intolerable y no lo puede permitir México”.²⁸

²⁵ *Novedades*. 28 de agosto de 1958

²⁶ Antonio Alonso, *opus cit.*, p. 139

²⁷ *Excelsior*, 23 y 25 de febrero de 1959

²⁸ *El Popular*. 31 de marzo de 1959. Citado por Antonio Alonso, *opus cit.*, p. 153. Recuérdese que José Revueltas fue expulsado del Partido Comunista Mexicano debido a su posición respecto de los movimientos sociales de entonces. Su tesis de un “proletariado sin cabeza” implicaba “la inexistencia histórica del partido de la clase obrera en México”. Revueltas pensaba que la falta de un liderazgo que condujera a los trabajadores los llevó a la derrota; más tarde, al separarse del PCM, fundó la Liga Leninista Espartaco (de la que también fue expulsado) y escribió el volumen *Ensayo sobre un proletariado sin*

Podría observarse, para finalizar este apartado, que en el compendio *Los ferrocarriles de México*, de Sergio Ortíz Hernán, en su cuadro XII, que hace un recuento cronológico de la historia del ferrocarril en México, de lo sucedido en aquel año, se dice: “1958: Paros escalonados en los *Nacionales de México* por aumento de salarios y por la autonomía sindical. Demetrio Vallejo, dirigente del STFRM”, y en el espacio del siguiente año: “1959: Huelga en los ferrocarriles Mexicano y del Pacífico declarada inexistente. Paro solidario en los *Nacionales*. Se rompe el movimiento mediante la fuerza. Detenciones en masa. Violencia. Vallejo, dirigentes sindicales y de partidos de izquierda, encarcelados”.²⁹

2. Fundación de la ciudad

A). Los orígenes

Los escenarios en la narrativa moderna se relacionan estrechamente con aspectos antropológicos tales como el origen de las ciudades. Los estudios literarios sobre los sitios en donde se desarrollan diversos textos, por su parte, tienen una vinculación directa con la investigación urbanística. Debido a que *La región más transparente* presenta una referencialidad constante con la ciudad de

cabeza (1962). En el prólogo a este libro, Andrea Revueltas, Rodrigo Martínez y Philippe Cheron escriben que “Revueltas insistía, en el documento ‘Enseñanzas de una derrota’, de abril de 1959, sobre el ‘contenido burgués de la política antiobrero del gobierno hacia los ferrocarrileros’. Según el autor, los errores cometidos se debieron a la carencia de una ‘verdadera dirección política de la vanguardia’”. José Revueltas. *opus cit.* p. 22. Por otra parte, Carlos Fuentes declaró en su artículo “Mi amigo Octavio Paz” (*El País*, 13 de mayo de 1998) que, en 1958, “marchamos los dos juntos, Octavio y yo y amigos como José de la Colina, en apoyo a Othón Salazar y su movimiento de maestros disidentes. Pasamos por la avenida Juárez bajo el balcón de la Secretaría de Relaciones Exteriores, desde donde nos miraban, con asombro, nuestros jefes”. Más adelante, en el mismo texto, hace una breve referencia al líder ferrocarrilero: “Nos reunimos [Octavio Paz y el propio Fuentes, a principios de los años setenta] con Demetrio Vallejo y Heberto Castillo para formar un partido o movimiento de socialismo democrático”

²⁹ Sergio Ortíz Hernán (1970: 269-271).

México, valdría la pena detenerse un momento para señalar algunas consideraciones sobre la capital mexicana.

La crítica ha insistido en los vínculos entre la narrativa de Carlos Fuentes y la historia nacional, pero quizás no lo suficiente en cuanto a su relación directa con la capital, depositaria del desarrollo de un país eminentemente centralista.¹ En este apartado se hace una breve referencia a la ciudad, en su progenie indígena, y más tarde a la ulterior modificación y expansión del espacio urbano, acentuadas en el período en que se compone y publica *La región más transparente*, para después observar los escenarios en donde se desarrolla esta novela.

Los nahuas fundaron la que sería la capital de México en un sitio inhóspito, del que no había antecedentes fundacionales ni mucho menos urbanos.² La tradición dice que el propio Tenoch en el año 2-Casa (1325) determinó la estructura de la ciudad en la isla, dividiéndola en cuatro partes, según “el modelo de los calpullis de Aztlán”.³ Un elemento importante es el sitio estratégico en que ésta se encontraba, una isla que, por una parte, era inexpugnable y, por otra, muy propicia para la comunicación acuática. Ambos factores, que difícilmente convergen, lograron estructurar un núcleo urbano y

¹ Por ejemplo, en la crítica reunida sobre su obra, en Robert Brody y Charles Rossman, eds. (1982) *Carlos Fuentes A critical View*, y en el volumen también colectivo Helmy F. Giacomani, ed. (1971) *Homenaje a Carlos Fuentes Variaciones interpretativas en torno a su obra*, en ambos se analizan los vínculos entre esta prosa, los mitos, la historia de México y el concepto prehispánico del tiempo, buscando elucidar dicha novelística.

² Sobre la fundación y el desarrollo de México Tenochtitlan y de la cultura mexicana se revisaron los estudios de Ignacio Bernal (1972), Gutierre Tibón (1983), José Alcina Franch, Miguel León Portilla y Eduardo Matos Moctezuma (1992), Felipe Solís y Ángel Gallegos (1997) y Nigel Davies (1999). El libro de Federico Navarrete Linares (1998, 4) se aboca sólo a este hecho y cita que “entre fuentes nativas y españolas, hay más de veinte historias, pintadas y escritas, que nos hablan del viaje de los mexicanos entre Aztlán y México”. Los estudios generalmente remiten al *Códice Boturini*, que también se ha denominado *La Tira de la Peregrinación*, documento pictográfico en forma de un biombo que explica la ruta que siguieron los mexicanos desde Aztlán hasta el lago de Texcoco. Por otra parte, las cuestiones urbanísticas se obtuvieron del volumen de James H. Johnson (1980) y del de Aldo Rossi (1976): la información urbana de México Tenochtitlan se recabó del volumen de Sonia Lombardo (1973).

³ Felipe Solís y Ángel Gallegos, *opus cit.*, 36 y ss.

con ello alcanzar una hegemonía extraordinaria en aquella amplísima región, durante los dos siglos anteriores al arribo de los españoles a la meseta de Anáhuac. La condición de pueblo de guerra de los nahuas, por otra parte, estableció una economía fundamentada en los tributos recibidos de los pueblos subyugados.⁴ De esta forma, el desarrollo urbano de México Tenochtitlan se gestó de un modo inverso al común: en vez de establecerse como un centro urbano como resultado del excedente de la producción agrícola, en primera instancia se fundó como una ciudad, y después se buscaron los medios suficientes para sustentarla.

Así, ni siquiera en el mejor momento de sus triunfos y conquistas, México Tenochtitlan logró independizarse de los pueblos que sojuzgaba, pues requerían de sus tributos para subsistir, y México Tenochtitlan fue el centro jerárquico que mantenía una relación simbiótica con las ciudades que rodeaban los lagos y actuaban como satélites, en consecuencia de la magnífica comunicación que permitían pequeñas y ligeras embarcaciones.

La isla inhóspita llegó a ser el lugar de la elite del mundo prehispánico, con una restringida población dividida en artesanos, burócratas, comerciantes, militares y sacerdotes, estructura que le permitía controlar cada vez más pueblos de la región mesoamericana. De ser un grupo nómada, hambriento y despreciado por los demás habitantes asentados en el valle de México, se convirtió en el pueblo más rico y fuerte de Mesoamérica.

Aunado a lo anterior, se debe considerar que la cosmovisión náhuatl se

⁴ Nigel Davies (*opus cit.*, pp. 191-230) explica que las razones por las cuales los aztecas dominaron un territorio tan amplio son, fundamentalmente, "la capacidad de movilizar, armar y alimentar enormes fuerzas y entrenarlas para la guerra" (p. 192), la formación de los guerreros en el calmecac y el telpochcalli, según se tratara de nobles o plebeyos, respectivamente (p. 194 y ss); un refinado sistema de espionaje, que les permitía saber cuándo atacar, siempre con superioridad de fuerzas (p. 292 y ss), y la negociación y el fomento de la lealtad que emprendían con el enemigo vencido (p. 227). Davies no niega la destreza

sustentaba en la convicción inquebrantable de que eran el pueblo del sol, cuyo destino era imponerse sobre los demás pueblos.⁵ Un rasgo importante es que la austeridad y el fanatismo de que hacían gala, los hacía un pueblo capaz del sacrificio estoico con el objeto de alcanzar el mejoramiento común. “Eran pendencieros, crueles, ladrones de mujeres y en extremo valientes”.⁶

Al apropiarse de las demás culturas del valle de México, habían aprovechado su experiencia urbana y conocían patrones citadinos como los de Tula y Azcapotzalco, que se habían organizado con un núcleo de poder religioso y político en el centro, rodeado de cuatro grandes parcialidades.⁷ Una efectividad en el transporte menos limitada en aquel contexto cultural y geográfico, logró que la sociedad mexicana estableciera instituciones muy efectivas para la distribución y comercio de bienes; se fundaron barrios de especialistas de diversos productos, así como de guerreros y sacerdotes; y ya que toda sociedad urbana se asocia con la civilización y el refinamiento, puede observarse también que los nahuas alcanzarían un notable ejercicio artístico y científico; al cumplir dos siglos de fundada, poco antes del arribo de la armada de Cortés, México Tenochtitlan se había constituido en uno de los centros urbanos y culturales más importantes en la historia de la América meridional. Al ser la última de las grandes culturas existente en el México prehispánico, la azteca se apropió de los avances de sus antecesores y, toda vez que la naturaleza

militar azteca ni su fuerte espíritu religioso, pero considera que ante todo sus “proezas fueron resultado de cualidades tangibles desde el punto de vista de organización militar” (p. 225).

⁵ Ignacio Bernal. *opus cit.* p. 112

⁶ *Ibidem*. Aquí debe considerarse la matización de Davies de la nota 7 y señalar que no podría explicarse la razón de los triunfos de “Los depedadores del lago de Texcoco”, como los llama el propio historiador inglés, sólo con una “ideología”, sino que las razones fueron múltiples, con factores como los que se transcriben en aquella misma nota, a los que, de cualquier forma, habría que añadir la convicción de su destino como herederos de los toltecas.

⁷ Sonia Lombardo (*opus cit.* p. 102) señala: “los aztecas fueron un grupo invasor, que en su lugar de origen eran cultivadores marginales, toitequizaños, y conocieron, ya antes de asentarse en Tenochtitlan, rasgos y formas de vida urbanos, porque fueron mercenarios, primero de Tula y después de Azcapotzalco”.

dejaba de ser el enemigo a vencer, se rodearon de los beneficios y privilegios de la ciudad:

Casi todas las culturas que han alcanzado un nivel artístico notable, que poseen los rudimentos de una ciencia exacta, han demostrado tener también una vida urbana bien desarrollada. Quizás es exagerado afirmar que la ciudad constituye una condición esencial para la civilización, pero lo cierto es que en muchos casos ambas se han desarrollado paralelamente.⁸

B). La ciudad en donde transcurre la novela

La ciudad de México que encontraron los conquistadores conserva, a la fecha, la traza ortogonal, en forma de damero, establecida por los aztecas. Sin embargo, aquel espacio, exaltado por propios y extraños, perdería lentamente su unidad para dar paso a un sitio arquitectónico heterogéneo, como aparecerá representado en *La región más transparente*.⁹ Francisco de la Maza señala que si bien la traza de la nueva ciudad resultó ser moderna, las casas del siglo XVI fueron antiguas, medievales: “pequeños castillos feudales con torres, almenas y fosos. Así duró la ciudad hasta principios del siglo XVII, en el que fue cambiando su rudo aspecto por el más amable de casas renacentistas, platerescas o mudéjares y templos con bóvedas y cúpulas”.¹⁰ De esta suerte, también Luis

⁸ James H. Johnson (*opus cit.*, p. 18). También la historiadora Marcela Dávalos, en referencia a los orígenes de la ciudad de México, escribe que “a la ciudad, por axioma, se le tiene asociada con civilización. “La traza. Origen mítico de nuestra ciudad”, en la revista *Historias. opus cit.*, p. 58

⁹ Los elogios de que ha sido objeto la ciudad de México, después de la conquista, darían inicio un siglo después de ésta, con el poema de Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana* (1604), en tanto que el siglo XIX fue pródigo en epítetos hacia la capital mexicana, como los del barón de Humboldt, que la señaló como “una de las más bellas ciudades que hayan construido los europeos en uno u otro hemisferio” (*Ibidem*, p. 11). Para componer estas páginas se consultaron los volúmenes de Luis González Obregón (1891 y 1972), Artemio de Valle Arizpe (1980), Salvador Novo (1938, 1982 y 1992), Guillermo Tovar y de Teresa (1991), Álvaro Matute (1992), Agustín de Vetancurt *et al* (1990), José Joaquín Blanco (1983), Manuel Ramos Medina, comp. (1998), y la citada revista *Historias*.

¹⁰ Francisco de la Maza. *opus cit.*, p. 9.

González Obregón (1891) se refiere al notable cambio entre la ciudad edificada por los conquistadores y la ciudad que las generaciones posteriores de colonos erigieron con un sentido civil, ya no como fortalezas de guerra.¹¹ Los siglos XVII y XVIII dan el carácter de estilo europeo a la antigua capital mexicana. El mismo historiador de la Maza cita dos documentos gráficos del siglo XVII, para señalar la acusada diferencia entre la ciudad del siglo XVII, en sus inicios y hacia su finalización: el plano de Juan Gómez de Trasmonte, de 1629 y el de Diego Correa, de 1695: “En el plano de 1629 es aún la ciudad con iglesias de techos de dos aguas y casas bajas; en el segundo ya señorean algunas cúpulas y las casas son de dos pisos”.¹²

En el decenio de los cincuenta hubo una transformación de la ciudad debida a la expansión urbana.¹³ Son los años en que se verifican las acciones del libro que se analiza; el “Cuadro cronológico”, que aparece en las ediciones de 1972 y posteriores de *La región más transparente*, señala el período 1946-1952 como el de la “Acción central de la novela”. Adjunto a esa tabla comparativa, se añade el dato: “Miguel Alemán, presidente. La burguesía mexicana en el poder”.

Carlos Fuentes escribió *La región más transparente* en el Centro Mexicano de Escritores, entre 1956 y 1957, volumen que se publicó en 1958, pero que el autor había comenzado a redactar desde antes de obtener una beca de

¹¹ Luis González Obregón (1891. 30 y ss).

¹² *Ibidem*, p. 13. Un rasgo de la ciudad de México es el revestimiento de sus fachadas. El mismo autor cita, también en este espacio, un texto de 1612, de Fray Antonio Vázquez de Espinosa: “Todas sus casas son de muy buena fábrica, labradas de una piedra finísima, colorada y peregrina en el mundo, la cual es dócil de labrar y tan liviana [que] flota en el agua sin hundirse, como vide cuando estuve en aquella ciudad”.

¹³ Guillermo Tovar y de Teresa señala que, hacia la mitad del siglo XIX, “los viajeros continuaron sorprendiéndose y alabando la belleza de la capital mexicana [...] heredada de la colonia”. Sin embargo, a mediados del siglo XIX se inicia una intensa transformación en la arquitectura de la ciudad (de hecho, el volumen lleva como subtítulo el de *Crónica de un patrimonio perdido*), durante un dilatado lapso “que concluye en los años cincuenta de nuestro siglo”; ello se debe a las más diversas razones, de tipo ideológico, como las pugnas entre Iglesia y Estado: más tarde, durante el porfiriato, debido a la adopción de modelos de construcción parisinos, y también por intereses comerciales y de especulación respecto al uso del suelo. De este modo, Tovar y de Teresa señala que este proceso destructivo “concluye en los años cincuenta de nuestro siglo”. *opus cit.*, p. XX. Véase también Alvaro Matute (1992) y Manuel Ramos Medina, comp. (1998).

aquella institución, como se observará más adelante, o sea, al finalizar el período presidencial de Miguel Alemán (1946-1952), precisamente cuando se incrementa la señalada transformación de la ciudad de México, un fenómeno que no se menciona en el texto; años después, sin embargo, Carlos Fuentes escribiría:

Ya a mediados de los cuarenta y en plenos cincuenta, la ciudad había cambiado notablemente. Los edificios ganaron altura y los dos más altos pertenecían, oh paradoja, a resistentes aristócratas porfiristas, Pedro Corcuera frente al Caballito y Mae Limantour en Juárez y Balderas. No digo más acerca de la ciudad de hoy. Se me ha pedido evocar la ciudad de mis ayeres. No tengo, sin embargo, otra más próxima, más entrañable, que la ciudad que una vez fue y nunca más será.¹⁴

Durante el sexenio del primer presidente civil tras la Revolución Mexicana, el afán de modernización llevó a destruir edificios de valor arquitectónico y espiritual; al término del período alemanista, el nombramiento de un regente de la ciudad sería letal para la vieja “Ciudad de los Palacios”, y además su administración fue dilatadísima: de 1952 a 1966, más de dos sexenios: el de Adolfo Ruiz Cortines, el de Adolfo López Mateos y los dos años iniciales del de Gustavo Díaz Ordaz. Ahora que también debe preguntarse, ¿hasta qué punto el regente llevaba a efecto las expectativas de la ciudadanía?

Ni la prensa ni los libros de aquel tiempo criticaron estas acciones, y sólo un profesor universitario, Antonio Castro Leal, alzó la voz para denunciar a Uruchurtu cuando anunció que “ampliaría” la calle de Tacuba “para cruzar con facilidad desde San Lázaro hasta Peralvillo”.¹⁵ Los escritores de los años

¹⁴ Carlos Fuentes. “La ciudad anterior”. *La Jornada Semanal*. 14 de diciembre de 1997. En un volumen posterior, también hará referencia al deterioro de la ciudad de México: *Agua quemada Cuarteto narrativo* (1981)

¹⁵ Manuel Magaña Contreras. “La ciudad de México en el siglo XX”. *Excelsior*. 26 de septiembre de 1999. La relevancia histórica de la calzada de Tacuba, vigente desde los tiempos prehispánicos, entonces como una de las tres calzadas que comunicaban México Tenochtitlan con tierra firme, se encuentra documentada en el volumen de Artemio de Valle Arizpe *Por*

cincuenta tenían en mente otras inconformidades, como la traición a los ideales de la Revolución Mexicana, lo que había convertido en farsa el reparto agrario, como se observa en el cuento “Nos han dado la tierra” (1953) de Juan Rulfo, o bien se hallaban en busca de otras significaciones en lo político, como el tráfico de influencias en *Casi el paraíso* de Luis Spota (1956), y la impronta histórica de la revolución maderista en la sociedad mexicana de los años cuarenta y cincuenta, en la propia novela inicial de Carlos Fuentes (1958).

La ciudad crecía incontroladamente, en función de la especulación y no de un modelo urbano; la regencia perpetró otros desatinos que, si bien menos graves, cambiaron el ambiente de la capital del país, como el prohibir el funcionamiento de los centros nocturnos. Con una doble moral, frecuente en los funcionarios públicos, el regente erradicó las principales actividades recreativas nocturnas, pero permitió que siguieran operando lugares más discretos (y caros) como la casa de La Bandida, en la calle Durango de la colonia Condesa, de la que él mismo era asiduo.¹⁶

Mientras que en la Europa de la posguerra se reconstruía con gran cuidado las ciudades bombardeadas hasta dejarlas escrupulosamente como fueron antes, en la ciudad de México se perdían construcciones de valor histórico. Dos

la vieja calzada de Tlacopan (1989) Respecto del templo de San Lázaro, ya en 1891, Luis González Obregón lamentaba el deterioro de esta parte de la ciudad: “el hospital, el cementerio, la iglesia, conocidos con el nombre de San Lázaro [. . .] todo ha cambiado, todo se encuentra triste y en ruinas”. *opus cit.*, p. 59

¹⁶ Graciela Olmos. La Bandida, era una personalidad de la vida social en el decenio de los cincuenta. “Durante sus tiempos de esplendor [. . .] llegaban con la Bandida los actores de cine más famosos del momento, los periodistas más leídos, los hampones más temibles, algunos de los toreros más célebres [. . .] Pasaban por allí todos los hombres de vocación por el poder” Carlos tello (1999: 132) Desde los tiempos revolucionarios, había establecido amistades y relaciones con diversos políticos encumbrados —como por ejemplo con el presidente Plutarco Elías Calles— e incluso se dice que el inmueble en donde operaba su negocio “había sido [. . .] un obsequio del regente de la ciudad de México, Don Ernesto P. Uruchurtu” (*opus cit.*, p. 127). Este tipo de relaciones, al darle impunidad, le facilitaron amasar fortuna. Además de lo anterior, Graciela Olmos era la autora de canciones como *La Enramada*, y el propio “Agustín Lara, amigo suyo, le compuso por esos años una canción que fue muy popular: *Señora Tentación*” (*ibidem*). Carlos Fuentes había conocido en detalle aquel recinto, según sus propias palabras. “Eramos arrastrados por el vendaval bohemio que era José Alvarado a la célebre Casa de la Bandida, donde Paz contestaba a las canciones un tanto impúdicas de Graciela Olmos con versos de Baudelaire que “las muchachas” imaginaban más léperos aún” (cfr. el artículo citado antes, “Mi amigo Octavio Paz”).

visiones culturales antagónicas animaban una y otra acciones. La ciudad europea era rehabilitada para afianzar el orgullo de los valores tradicionales, su personalidad cultural. Por el contrario, para los mexicanos de la capital del país, en la medida en que hubiera espacios lacustres, acequias y campos de labranza, casas viejas y no rascacielos, su sentido de modernidad sufría, aun cuando en esa fiebre modernizadora se afectaran sus inmuebles patrimoniales.

De esta suerte, la desordenada expansión urbana, que se intensificó en el sexenio de Miguel Alemán, debilitó al resto del país, al inhibir la productividad de los estados de la República y atraer a la población hacia el centro, en un proceso centralista cuyos estragos continúan. La ciudad de México se deformó y perdió parte de su personalidad para adquirir una nueva, en una continuación de lo ocurrido desde el inicio mismo de su historia, cuando cada gobernante imponía un nuevo volumen sobre la antigua edificación.¹⁷

Como un remate de este apartado podría citarse un párrafo del escritor suizo Max Fritsch, en el que inicia refiriéndose a la actual ciudad de México en términos no demasiado elogiosos, pero que remata con una exaltación más de las que se han prodigado a la vieja metrópoli. Frisch hace referencia, en primer término, a que en ciertas capitales europeas “es un objetivo sagrado el que ninguna construcción sea dominante. Eso significa, como todos sabemos, que finalmente domina el aburrimiento, la monotonía”; así continúa:¹⁸

¹⁷ Felipe Solís y Ángel Gallegos señalan que “según la tradición el Templo Mayor fue construido justo en el sitio donde los peregrinos de Aztlán encontraron el sagrado nopal. [...] Este primer basamento dedicado a Huitzilopochtli, aunque humilde, [...] marcó el principio de lo que con el tiempo sería uno de los edificios ceremoniales más famosos de su época. Uno a uno, los gobernantes de México Tenochtitlan dejaron como testimonio de su devoción una nueva etapa constructiva sobre aquella pirámide”, *opus cit.*, p. 46. Eduardo Matos escribe que “la etapa I del Templo Mayor es aquella que nos señalan las fuentes que fue construida al llegar los mexicas [al] lago de Texcoco y asentarse en él para fundar la ciudad de Tenochtitlan en 1325 d. C., conforme a lo hasta ahora aceptado. Fue hecho de piedra, madera y paja, y debe encontrarse a una profundidad de por lo menos 8 metros del nivel actual de las calles circundantes. [...] por debajo del nivel de las aguas freáticas”, *opus cit.*, p. 365.

¹⁸ Citado por Wolfgang Czesla (1996: 234).

La ciudad de México [en cambio] no conoce de ningún modo esta fina sensibilidad por las proporciones vecinales (como es el caso en Suiza); es una selva arquitectónica, un horror al que nuestras academias nunca otorgarían un diploma; está plagada de mala hierba [...]; por otro lado, hay orquídeas de arquitectura [...] magnífica en las consecuencias que traen y, curiosamente, son suficientes para hacer esa desordenada ciudad más encantadora que Zurich.¹⁹

C. Los escenarios de *La región más transparente*

a) El moderno escenario urbano

Los estudios literarios comparativos sobre los más diversos temas se inscriben en la tradición de la investigación de los argumentos o motivos literarios, revalorada ahora en el campo de la llamada tematología. Sin embargo, los estudios sobre los escenarios tienen dificultades para ubicarse en un campo de investigación conocido: “Los escenarios de la acción aún no han sido investigados sistemáticamente”, escribe Wolfgang Iser, y señala que tampoco existe “ninguna obra de consulta que registre ‘escenarios de la literatura universal’ en una escala global”; en consecuencia, no se han realizado estudios tales como “escenarios de la literatura”, como tampoco existe algún “diccionario de escenarios literarios”, pues la crítica se ha concentrado en otras funciones narrativas, y escasamente en su contexto descriptivo. De este modo, hacen falta trabajos que cataloguen o registren los sitios en donde la novela se ha ambientado.²⁰

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

Cziesla propone una breve clasificación, según la cual se distinguirían tres categorías: los grandes espacios, a los que se denominaría *Macro-escenarios*, en los que lo sucedido se verifica en todo un país, o hasta en varios países, como, se puede pensar, sucede en *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773), de Alonso Carrió de la Vandra, en donde los desplazamientos del personaje, a la sazón una suerte de cartero, comprenden gran parte de los países sudamericanos.²¹ En el caso opuesto están los *Micro-escenarios*, que corresponderían preferentemente a piezas narrativas breves, donde las acciones se verifican en espacios muy reducidos: una casa, una escuela o un café, por ejemplo en los *Cuentos* de Anton Pavlovich Chejov (1887). Finalmente estarían los *Escenarios intermedios*, en los que se suscribiría a la mayoría de las novelas ambientadas en una ciudad: la amplitud de la novela implica que los personajes se localicen en distintos puntos, tanto en calles o parques, como en el interior de recintos, departamentos o bares, sin excluir algunas incursiones fuera del espacio urbano, tal y como sucede en el caso de *La región más transparente*, que bajo esta óptica de *Escenarios intermedios* se analiza en las siguientes páginas de este apartado.

Por otra parte, el sitio en el que un autor presenta a sus personajes y en el cual se desarrollan sus actos y decisiones, generalmente corresponde con el lugar de origen del autor empírico o, si no, es aquel sitio que éste conoce en detalle. Así, en la novela de Carlos Fuentes, el escenario es idéntico al sitio en que se produjo la obra y el cual el autor conoce mejor: una ciudad de México que conservaba las dimensiones propias de un ámbito urbano habitable, descrita casi en sincronía con la fecha de la redacción.

En el lado opuesto de esta última característica se halla el tipo de relato

²¹ *Ibidem.*, p. 120.

que compone sus escenarios mediante el recuerdo, como el Dublín reconstruido desde París, Zurich y Trieste, donde vivía James Joyce durante la composición de *Ulises*.²² Asimismo existen ejemplos de autores cuyos escenarios novelescos no concuerdan con su respectivo origen, como el Rudyard Kipling de *El hombre que sería rey* (1889), cuya trama se desarrolla en la India, o el Thornton Wilder de *El puente de San Luis Rey* (1935), que se ambienta en el Perú del siglo XVII. Las acciones de estas dos novelas transcurren en sitios remotos, no sólo del lugar de nacimiento de sus autores y de su tradición cultural, sino que incluso en estos relatos aparece otro rasgo, que consiste en ubicar la narración en un tiempo muy distante de su composición. El interés narrativo se concentra en los hechos y en el desarrollo de las acciones, más que en los escenarios, que son descritos brevemente, para dejar un conjunto de vacíos semánticos que la lectura ha de complementar.

El mismo crítico Wolfgang Czesla propone el término “Escenariología” para designar aquella función que consiste en llevar a cabo los más diversos análisis de esa función narrativa.²³ Esta línea de investigación formaría parte de la literatura comparada; investigaría la naturaleza y referencialidad de los escenarios, así como las relaciones que existen entre éstos y el estilo narrativo. Por ejemplo, un estudio de los escenarios que aparecen en los relatos de ciencia ficción, tan remotos en el tiempo —el siglo XXI casi siempre— y en el espacio —otros planetas, como en el caso de las *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury (1926)—, necesariamente presentará sus escenarios mediante analogías, para acercar al lector lo desconocido mediante lo conocido. Una trama desarrollada

²² Cfr. Jean- Michel Rabaté, “La segunda patria del exilio. James Joyce en Trieste”, en Jean Piel (1985, 175-213).

²³ Wolfgang Czesla, *opus cit.*, p. 223. También Hans-Otto Dill escribe que en la novelística hispanoamericana de los siglos XIX y XX “se plantea la representación de la realidad las más de las veces con respecto a una realidad extraliteraria fáctica, latinoamericana, coetánea a la redacción y publicación de las correspondientes novelas”, *opus cit.*, p. 19.

en Marte, se presenta ante el lector sustentada en los recursos tradicionales de la novela, con descripciones, diálogos, conflictos y acciones heroicas. En estos relatos, la novedad se localiza en la variedad de términos referentes a una avanzada tecnología, no tanto en las técnicas de exposición, al fin y al cabo convencionales. Otro efecto que produce la ciencia ficción es el de cierta irrealidad, ya que cuando un relato acusa un menor acercamiento de los escenarios, cuando su descripción es menos precisa, más se aparta de la escuela narrativa denominada realismo.

Sea como fuere, ya se trate de un escenario presentado con mayor o menor profusión, la concretización que efectúa el lector juega un papel fundamental en la complementación del ciclo autor-texto-lector. Los elementos intratextuales que permiten ubicar el tiempo y el espacio ficticios, así como cada voz, agente o paciente, impelen a que el lector configure el escenario respectivo, pues siempre se establece un margen de interpretación: ¿cuántas veces no se ubica en un sitio compuesto por recuerdos personales las acciones que emprenden Emma Bovary o Nikolai Vesegedovich? La ubicación de los hechos de un relato es modificada y adaptada por las imágenes que se representan en la mente del que lee.

La novela hispanoamericana ha ubicado preferentemente sus acciones en las grandes capitales del continente, salvo excepciones ilustres, como en el caso de los relatos de Juan Rulfo o de Agustín Yáñez. En el estudio referido, Cziésła elige como ejemplos los escenarios de dos libros cuyas acciones se suceden en La Habana: *Tres tristes tigres* y *Paradiso*, de 1966 y 1967, respectivamente.²⁴ En el libro de Lezama Lima, la ciudad se presenta como un conjunto urbano cuyos rasgos se asemejan a una figura humana: “Las calles tienen una

²⁴ Wolfgang Cziésła. *opus cit.*: p. 227 y ss

individualidad y a la ciudad entera se le atribuyen rasgos antropomórficos.”²⁵ El “paraíso” no es La Habana del momento en que se compuso el libro, sino la ciudad de su infancia; entonces, la ciudad sólo es el medio para evocar el sitio infantil que ya no es lo que una vez fue.

En cuanto al otro volumen, Cziesla advierte un cambio de visión narrativa muy útil para el propósito de este apartado. Se trata de la velocidad de los desplazamientos: Cabrera Infante, en *Tres tristes tigres*, transforma a sus personajes, de peatones, en “transeúntes motorizados.”²⁶ Y es que, en efecto, los personajes de las novelas anteriores al invento del automóvil iban a pie o en carruajes; tras la masificación de este invento se convierten en viajeros más veloces. Lo relevante de esta inclusión tecnológica en la novela moderna, acorde con el desarrollo de las ciudades, es que altera la percepción, tanto del narrador como de los personajes; en consecuencia, cambia la visión de las cosas descritas y de los hechos narrados. Como el que viaja en automóvil mantiene un radio de visión distinto del que camina, se reduce por ello notablemente el tiempo en que se ha de observar e identificar algún sitio. La calma se hace prisa: la detenida mirada de antaño se vuelve menos atenta.

Los recorridos en carruajes y en tranvías de principios de siglo, comunes en distintas novelas urbanas, han sido sustituidos por una clase de desplazamiento vertiginoso, en artefactos con motores más sofisticados. Recuérdese el angustioso recorrido de Swan por los cafés de París, tratando desesperadamente de encontrar a Odette, a boruo de un pesado carruaje tirado por caballos,²⁷ o también los recorridos de los personajes de *Ulises*, tanto a pie

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 229

²⁷ Cfr. Marcel Proust: *Por el camino de Swann* (1979: 382 y ss.)

como en auto, que permiten a los respectivos narradores variar los escenarios, en concordancia con la velocidad de los desplazamientos.²⁸

El personaje que se mueve a bordo de un artefacto, produce la impresión en el lector de detenerse cuando el narrador intercala la acción con el diálogo: cada vez que interviene la voz de un personaje se suspende la acción, el trayecto. En el párrafo siguiente, último de este capítulo, se analizan algunos escenarios y trayectorias de los personajes de la referida novela de Carlos Fuentes.

b) Escenarios y movilidad citadina en el relato

Pocos novelistas mexicanos han vinculado tan estrechamente la historia del país con su literatura como Carlos Fuentes. La ciudad de México —centro crucial de los eventos nacionales—, aludida desde el título de la novela, estará presente, con diversa explicitud, como parte del relato. El urbanista Aldo Rossi ha señalado que una ciudad puede considerarse como “la memoria colectiva de los pueblos”,²⁹ y también se ha señalado a la novela como “la historia privada de las naciones”,³⁰ así que en el caso de *La región más transparente* podrían reunirse ambas definiciones, pues existe una relación directa entre la historia de la capital y la vida privada: cada personaje se relaciona con el hecho histórico principal del siglo XX: la Revolución Mexicana y sus repercusiones —sociales y políticas— posteriores. Entre las observaciones de Czesla está la siguiente:

²⁸ De igual forma se observan cambios en la iluminación de la tenue luz de las calles de París, a la más intensa de sus cafés y restaurantes, para volver luego a la semioscuridad del carruaje en el que Swan se desplaza, furioso y humillado, por su parte, en el relato irlandés, conforme transcurre la jornada del 16 de junio de 1904, se pasa de escenarios diurnos —como la Torre Martello, las oficinas de los diarios que visita Leopold Bloom o el colegio en donde da clases Stephen Dédalus—, por distintos medios de locomoción, hacia los oscuros rincones en donde operan los bares y los burdeles de Dublín, en el capítulo 15. Cfr. James Joyce (1989: 426-519).

²⁹ Aldo Rossi, *opus cit.*, p. 191.

³⁰ Esta sentencia de Balzac aparece como epígrafe de la novela de Mario Vargas Llosa *Conversación en la catedral* (1985).

Un “diccionario de escenarios literarios” no solamente tendría que ser sumamente voluminoso, ya que las obras en que el lugar de la acción cambia frecuentemente [...] tendrían que aparecer bajo varias entradas, conceptos clave o referencias cruzadas. También éstos se configurarían como un grupo de términos relativamente no-homogéneo, si se registraran igualmente macro-escenarios como “Brasil”, “China”, “Australia”, y micro-escenarios como “Café Griensteidl”, “Fifth Avenue”, “River Liffey” y todos los otros escenarios de tamaños intermedios (ciudades, paisajes, países...).³¹

Según la magnitud de los escenarios que propone este crítico, se podría pensar que la novela como género, al referir preferentemente la vida privada, propende a crear escenarios de igual naturaleza, Micro-escenarios, como casas y bares, en tanto la historiografía alude con más insistencia a los Macro-escenarios, como los sitios, distantes entre sí, en que se gestan las decisiones internacionales. Es evidente que los dos tipos de escenario se entreveran en ambos discursos, y con ello crean Escenarios intermedios, por lo que sólo se trataría de una mayor insistencia en uno u otro contexto. Esto se observa en la primera novela de Carlos Fuentes, que se desarrolla sobre todo en la ciudad de México, y refiere sitios en donde se verifican los hechos más íntimos de un grupo de personajes; asimismo ubica el relato en calles, teatros y edificios públicos. Como se recuerda, en *La región más transparente* se alternan escenarios privados y públicos, así por ejemplo el interior de una vivienda: “En la calle de Berlín, Colonia Juárez, en el departamento de barniz y terciopelo, de vitrinas enchapadas y última sequedad de las siemprevivas, Pimpinela de Ovando despierta con los ojos rasgados por la luz” (p. 357).

En cuanto a los escenarios exteriores, puede recordarse los recorridos a pie, durante los cuales la ciudad de México de los años cincuenta, se presenta

aludida en su contexto físico; la siguiente cita puede servir como ejemplo de esta representación: “Ixca bajó a la Avenida Juárez y caminó lentamente hacia Bellas Artes. Manuel Zamacona, con unos libros bajo el brazo, salía del pórtico desnivelado” (p. 368). El personaje central, citado arriba, Ixca Cienfuegos, en varios momentos aparece caminando libremente por las calles de la ciudad. Hacia la parte final del libro, se mantiene en movimiento: realiza un recorrido en escuadra que va desde El Salto de Agua, por San Juan de Letrán, hasta la calle de Madero, en donde da vuelta, enfilándose hacia el zócalo:

Ixca Cienfuegos caminaba entre los miembros sin coyuntura del esqueleto de México, Distrito Federal, de la fortaleza de las Vizcaínas al témpano de cemento y baratijas de San Juan de Letrán, túnel por donde volaban todas las hebras y cáscaras de la noche anterior con el deterioro brutal de lo que nada dice. Museo de cortinas de hierro que a esa hora es Madero, museo roto por la espera profunda y olorosa a claveles de San Francisco, por el olvido encubierto del Palacio de Iturbide. Cienfuegos caminaba como de costumbre (p. 355).

En ocasiones, el narrador refiere lugares de la realidad fáctica con una deliberada imprecisión: “Los puestos de revistas se estaban doblando, había colas que esperaban el Lindavista, el Mariscal Sucre, el Lomas, el Pensil” (p. 368). El contexto permite inferir que se trata del centro de la ciudad, pero no se sabe la calle ni la esquina en la que la gente esperaba el autobús; otras veces, la referencialidad es muy evidente: “Sanborn’s, High Life, María Pavigniani, Pastelandia, American Book, cine Rex, Mazal. Kodak, RCA, Calpini, Kimberley, Hotel Ritz” (p. 156). Una ubicación también aparece durante el último encuentro de Rodrigo Pola y Norma Larragoiti, en el momento de la despedida definitiva entre ambos: “un muchacho pasó corriendo, gritando el

³¹ Wolfgang Czesla. *opus cit.*, p. 220

periódico vespertino, cruzó entre Norma y Rodrigo [...] y se perdió en la noche de la Avenida Juárez” (p. 366). Se encuentran afuera del Hotel Del Prado, porque se menciona el bar de este sitio, el Nichte-Ha, lugar en el que Rodrigo Pola la vio por última vez. De este modo, una característica en la presentación de los escenarios exteriores de la novela es su brevedad:

[Federico Robles se mantenía] con la mirada lejana en los árboles de la Alameda, las cúpulas perdidas de la Santa Veracruz y San Juan de Dios. Más allá, una bruma exacta, de pólvora y luz, comenzaba a levantarse, desde la gran plaza olvidada de Santiago Tlaltelolco y sus cuarteles pardos, de altísimos muros descascarados, desde las calles festivas de Peralvillo” (p. 390).³²

El contexto físico que se presenta adquiere una mayor nitidez cuando se entrelaza con las acciones, como en el caso en que uno de los personajes, catalogado como del “Pueblo”, Fifo, acude a los festejos del 15 de septiembre, en el corazón de la ciudad, el Zócalo:

“Desde que tenía uso de razón, el Fifo venía a la fiesta del Grito: a robar carteras, a vender gorditas, después a arrimárseles a las mujeres. a gritar ¡Mueran los gachupines! Ahora que se abría paso a codazos entre la turba, para divisar mejor el gran balcón central y la campana bañada de luz artificial, se perdía entre el surtidor de fuego, lo iba masticando una de las multitudes” (p. 387).

A la página siguiente, el mismo Fifo encuentra a sus amigos y todos se dirigen al oriente de la ciudad, La Merced, la parte más pobre y de mayor

³² Como un contrapunto de esta brevedad podría pensarse en las descripciones en las que se demora el narrador de *La sombra del caudillo* (1929), por ejemplo en el Libro I, “La magia del Ajusco” (aquel apartado en donde Rosario identifica esta montaña con la masculinidad, así como la delicadeza femenina con los volcanes cercanos): “La enorme mole del Ajusco se alzaba frente a ella, en el fondo del valle, a grande altura por sobre los arbolados y caserios distantes. Mientras hablaba Aguirre, miraba Rosario a lo lejos... Estaba el Ajusco coronado de nubarrones tempestuosos y envuelto en sombras violáceas, en sombras hoscas que desde allá tenían de noche, con tono irreal, la región clara donde Rosario y Aguirre se encontraban. Y durante los ratos, más y más largos, en que se cubría el sol, la divinidad tormentosa de la montaña señoreaba íntegro el paisaje: se deslustraba el cielo, se entenebrecían el fondo del valle y su cerco, y las nubes, poco antes de blancura”. Martín Luis Guzmán (1980: 12).

actividad comercial —quizás por esta última razón la mejor conservada del centro histórico—: “Todos se abrazaron y se metieron por la callejuela lateral de la Academia. [...] La Santísima, con su cúpula de mantequilla, vibraba con luces bajo los castillos y los cohetes. Cantaban y chiflaban” (p. 338).

En algunos recorridos a pie de Ixca Cienfuegos, una línea sirve para ubicar la acción: “Ixca detenido en la esquina de Madero y Palma para encender un cigarrillo” (p. 357). Otras veces, la vaguedad con la que se remite el sitio en el que se halla un personaje limita la visualización:

“Robles descendió con el traje arrugado de tres días de vida, y vio la placa de la calle: Fray J. Torquemada. Una vía recta, donde el color sin tonos del pavimento se continuaba en las casas y en el firmamento. Robles caminó sin rumbo, perdido en su afán secreto, conducido por otras manos y otros pies al centro y ombligo de la urbe, al lugar del nuevo encuentro” (p. 429).

El “centro y ombligo de la urbe” hacen referencia al zócalo de la capital, según el origen del nombre de la ciudad de México que ofrece el investigador Gutierre Tibón: “ombligo de la luna”.³³ En cuanto al “lugar del nuevo encuentro”, la frase parece aludir al encuentro entre la cultura mexicana y la española, si se asocia aquel mismo sitio con la referencia histórica señalada. Por otro lado, cuando casualmente Zamacona y Cienfuegos se encuentran a la salida del teatro de Bellas Artes, según se dijo más arriba, se despiazan, de este sitio, a un café de la calle Aquiles Serdán. Como se sabe, antes de cambiar de nombre, Aquiles Serdán era la continuación de San Juan de Letrán, en dirección norponiente, a la altura del teatro Blanquita y antes de llegar a Santa María la Redonda. En ese trayecto, Ixca Cienfuegos y Manuel Zamacona pasan por

³³ Se hace referencia al volumen *Historia del nombre y la fundación de México* (1983). Véase más adelante el capítulo “Los paratextos de la edición”

Madero y por Cinco de Mayo; a su derecha está el Banco de México, en lo que fue la plaza y el edificio Guardiola. Se alude al “palacio veneciano del Correo”, a los tranvías que recorrían la calle de Tacuba, y al palacio de Minería. Los personajes discuten sobre la historia nacional. Zamacona viene de presenciar una “Mesa redonda sobre la literatura mexicana”. Bajo el brazo lleva algunos libros: uno de éstos es de Alfonso Reyes (no se sabe cuál de todos) y otro es de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.³⁴ Zamacona refiere distintos aspectos de la identidad del mexicano, de su ideología y de sus orígenes culturales; Ixca expone sus puntos de vista sobre la esencia cósmica de los ritos prehispánicos y elogia veladamente la inmolación voluntaria para la preservación del sol.

En contraste, el encuentro —que aparece en la última de las tres partes del libro— entre el propio Ixca Cienfuegos y Rodrigo Pola es de lo más ríspido (p. 436). A lo largo de una amistad que los ha unido por años, Cienfuegos conmina en distintas ocasiones a Pola al autosacrificio, como una especie de purificación iniciática: su desesperación, expresada de distintas formas, como el aislamiento y el rechazo a su madre, encontraría en la muerte cauce y justificación a su existencia; sin embargo, Pola desatiende la sugerencia de su amigo y decide abandonar su incipiente carrera literaria para acceder a un círculo de oportunistas que viven de la producción de películas de dudosa calidad. Es la última vez que se encontrarían: Ixca anuncia que dejará para siempre la ciudad de México: “No vivo en esta ciudad. Aquí ya hice lo que tenía que hacer” (p. 437). La frase de Ixca se halla en referencia a la muerte que acaba de sufrir Norma Larragoiti; Teódula Moctezuma, especie de guía espiritual de Ixca, se

³⁴ Recuérdese la importancia que tuvo el tema de la identidad nacional para los escritores de entonces, a partir del volumen de Octavio Paz, de 1950, citado en la misma novela de Fuentes, y aun antes, desde el libro de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934). La cercanía de las ideas del personaje Zamacona con el tema de lo mexicano permiten

complace en observar los despojos de la residencia del banquero Robles y de su esposa:

Teódula volvió a sonreír. Limpia de oro, sentía los brazos y el cuello ligeros. —Así lo queríamos los dos, Ixca hijo —murmuró mientras se alejaba del puño de fuego negro de la mansión de Federico y Norma Robles. —Te lo dije; ellos andan escondidos, pero luego salen. A recibir la ofrenda y el sacrificio (p. 406)

Ixca Cienfuegos, a manera de despedida, hace que Rodrigo Pola observe de cerca su propia muerte, durante un recorrido vertiginoso por la avenida más larga de la ciudad. El autor de guiones del cine nacional había salido de una fiesta de Bobó Gutiérrez, ese personaje de farsa en el que hace énfasis la narración. Rodrigo había estacionado su automóvil en la misma avenida de los Insurgentes: el Jaguar que un productor, Evrahim, “le había regalado como anticipo de varios argumentos de cine” (p. 366). Cienfuegos se introduce en el lujoso auto para esperarlo allí mismo. Naturalmente, al entrar, Pola se sorprende. Introduce la llave, se recupera y enfila el auto por la misma avenida. Cruza las calles de la colonia Roma hasta detenerse en “el cruce de Chapultepec, Oaxaca e Insurgentes, donde un rostro plano y sonriente lanzaba humo por la boca desde el anuncio de los cigarrillos Raleigh” (p. 444).

El ascenso económico y social de Rodrigo Pola es comparable a la velocidad para la que ha sido diseñado el auto. Usa un elegante abrigo; guantes de piel para manejar. Se ha casado con Pimpinela de Ovando, que pertenece a una familia de abolengo y, si bien se vio arruinada con la revolución de 1910, mantiene su condición aristocrática en los modales, algo tan respetado entre el pueblo y que es modelo de los arribistas. Rodrigo Pola ha reconstruido la casona

al narrador la inclusión de diversas consideraciones en este sentido, ya sea en forma de diálogos o de ensayos que se transcriben en abundantes páginas y se asignan como de la autoría del propio Zamacona

porfiriana en ruinas de la calle de Hamburgo, en la colonia Juárez, perteneciente a la familia de su esposa. Ahora vive con ella en el Pedregal de San Angel, el fraccionamiento más suntuoso de la capital durante el alemanismo. La acción se interrumpe reiteradamente con breves descripciones como las antes citadas, de anuncios, luces y temperatura ambiente, por ejemplo ésta: “La noche era de diciembre, y un viento tenue pero cortante cruzaba bajo el cielo estrellado” (p. 446). Pola detiene ante los semáforos, como el de Insurgentes y Alvaro Obregón, mientras siguen conversando. El narrador hace referencia a ciertas avenidas, lo que permite inferir que mantienen el rumbo hacia el sur de la ciudad: “La cadena interminable de anuncios luminosos y focos de colores —se aproximaba la Navidad— amarraba los miembros de Insurgentes” (p. 447).

El jaguar se detiene bruscamente: “Rodrigo metió el freno. Ixca fue arrojado hacia adelante y se detuvo con ambas manos sobre el parabrisas”. Arranca de nuevo, esta vez con suavidad: “Las manos enguantadas de Rodrigo arañaban sin fuerza el volante” (p. 448). Ixca lo escucha durante un rato, como esperando el mejor momento para vengarse del exabrupto. Rodrigo Pola hace un recuento irónico de lo que ha obtenido en esos años: “Una casa de grandes muros blancos y jardines de piedra y piscina y esculturas de Henry Moore, Jaguar a la puerta y esposa con apellido” (p. 450). Cruzan Nuevo León y lo que ahora es el Viaducto, poco antes el Río de La Piedad, en tanto “los autos corrían veloces. Disminuían las luces, aumentaban los jardines” (p. 450). Al frente había una especie de pista, conformada por la avenida casi desierta, lo que Ixca aprovecha para tomar revancha de cuando Pola lo impulsó hacia el parabrisas:

Oprimió el pie de Rodrigo mientras el automóvil ascendía en su marcha. Rodrigo apoyó un brazo sobre el claxon, que comenzó a berrear por encima del chillido de ruedas. Ixca gritaba y reía, hundiendo el pie cada vez más sobre el de Rodrigo. Los

faroles de los autobuses y de los otros autos pasaban como luciérnagas rojas entre los ojos de los dos hombres. Por fin, sin dejar de reír, pero sin el ruido de la risa, Ixca retiró el pie. El automóvil se detuvo abruptamente, con un estremecimiento de aceite y vapor. Estaban frente al convento del Carmen (p. 453).

De este modo, podría considerarse que, al menos en aquel momento de su carrera novelística, en Carlos Fuentes predominaba la idea de que lo descrito hace referencia a una imagen interior que de antemano el lector lleva representada, por lo que no hace falta incurrir en descripciones demasiado minuciosas. Los sitios exteriores, en *La región más transparente*, ofrecen una ubicación breve y dan paso a las acciones y a los diálogos: “El hombre de sombrero norteco respira hondo en el cruce de Reforma e Insurgentes” (p. 289); “Iba atardeciendo sobre las copas azules del Paseo de la Reforma y el tránsito, a la altura de la calle de Sevilla, era en esos momentos escaso” (p. 131). Casi siempre, la situación de los personajes en el espacio urbano se mezcla con ciertas acciones:

Hacia las siete salíamos juntos del café París y nos íbamos caminando hasta el Puente de Alvarado, donde él vivía. Nos despedíamos en la esquina de Sadi Carnot y yo caminaba hasta la ventana junto a la cual, en la calle del Chopo, mi madre tejía”. (P. 451).

Es la voz de Rodrigo Pola, y al personaje al que se refiere es Tomás Mediana.

Los interiores de casas y edificios, los Micro-escenarios, como los denomina Wolfgang Czesla, son descritas con la misma economía: “Bobó cambiaba las luces del azul al verde [...] se había sentado en un peldaño, solo con un vaso, para gozar a sus anchas este espectáculo del éxito y la animación. Una dulce ensoñación flotaba por sus ojos azules” (p. 47); o también: “Rodrigo

Pola vació el vaso del séptimo daiquirí y recorrió el salón con la vista” (p. 53). Con breves trazos se describe el sitio en donde se celebran aquellas reuniones de un tipo de esnobistas de los años cincuenta. Es el caso también de una de las casas de Federico Robles, que se presenta mediante unos cuantos elementos: “Todos estaban allí cuando Federico Robles entró en la casa de la Colonia Narvarte, adornada con cuadros taurinos de Ruano Llopis y un mantón de Manila sobre el piano de concierto” (p. 58). En cambio, el interior de un autobús foráneo que arriba a la capital es descrito con más detalle:

El olor a vómito, respiración pesada, sueño. se suspendió un segundo al frenar el camión. “¡Méee-ico!” eructó el chofer y se echó la gorra hacia atrás. Cagarruta de pájaro embadurnada en las ventanas, y un lento removerse de los pasajeros, de pollos en huacales, de petaquillas maltratadas y zapatos descartados. Gabriel trató de limpiar el vidrio para peinarse; se acomodó la gorra de beisbolista y descolgó el saco de cuero. ¡México! A correr, ahora sí, a gastar unos pesos en un libre, y llegar pronto a la casa. Con la mano apretada sobre la cartera, Gabriel se abrió paso hasta la puerta del camión (p. 51).

Un desplazamiento motorizado más se verifica en la novela. Se trata también de un autobús, que sube y baja pasajeros, se mueve sin prisa y permite observar las calles desde una ventanilla. En una sola página se narra el recorrido de dos personajes secundarios que, no por serlo, dejan de tener cierto relieve simbólico. Es el texto inicial de la segunda parte del libro: “El anciano de bigote amarillo” (p. 158). Un domingo, el anciano del bigote amarillo sube con su nieto a un autobús, en el monumento a Carlos IV (ese personaje ante el que los indígenas se persignaban, según cuenta Salvador Novo),³⁵ cuando estaba en la esquina de Juárez y Reforma. Habían ido “de una casa oscura de la calle de Edison hasta el Caballito” (p. 158). Suben, toman asiento, y el anciano señala

³⁵ Salvador Novo, *Nueva Grandeza Mexicana* (1992. 55).

con su bastón: “la casa de los Iturbe, la casa de los Limantour, el Café Colón. Antes ésta era una avenida de puros palacios”, y añade: “Después del general Díaz este país se acabó, muchacho”.

Para cerrar este capítulo, se puede mencionar que los departamentos y las casas descritos en la novela, las oficinas desde las que se observa la actividad urbana, los desplazamientos a pie por las calles de la ciudad, junto con los recorridos en automóviles y camiones, son ejemplos de los elementos descriptivos de *La región más transparente* que permiten clasificarla, según propone Czesla, como un relato de escenarios intermedios, al presentar al lector el contexto físico, tanto de la vida privada como de la vida social de la ciudad de México.

1. Alfonso Reyes y su visión de Anáhuac

Hacia 1955, Alfonso Reyes colaboraba en la *Revista de la Universidad* con una columna que había titulado “Historia documental de mis libros”.¹ En cada entrega, narraba las vicisitudes, tanto de la ejecución como de la edición, de los volúmenes que componen su paciente obra. El artículo citado resulta de un interés fundamental en el presente estudio, pues lo dedica a *Visión de Anáhuac* (1917), el breve volumen cuyo epígrafe aprovecharía Carlos Fuentes para titular su segundo libro: “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire”. Las siguientes páginas llaman la atención acerca de una de las figuras más relevantes de la literatura mexicana, para de esta forma ubicar a Reyes como una de las presencias importantes en el desarrollo intelectual de Fuentes y así dar inicio a la observación del contexto literario presente en la composición de su novela inicial.

Alfonso Reyes refiere que escribió aquel conjunto de cuatro ensayos hacia 1915, durante su estancia en España, para publicarlo dos años después, en 1917, en una editorial que estaba a cargo de su colega Joaquín García Monge: El Convivio, que publicaba, en San José de Costa Rica, libros misceláneos de diversos autores hispanoamericanos.

En la primera década del siglo, la turbulencia revolucionaria en México y diversas circunstancias familiares llevaron a Alfonso Reyes a emigrar a Madrid, donde se convirtió, señala Pedro Henríquez Ureña, “en uno de los obreros de

¹ *Revista de la Universidad*, abril de 1955. De esta colaboración, que duró hasta 1959 –primero en la *Revista de la Universidad* y luego en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*–, José Luis Martínez (1992: 148) señala que Reyes escribió esos capítulos “como si fuera un investigador que estudia una obra ajena, le da importancia a cada minucia de la elaboración de sus libros, a sus fechas, a los estímulos de la composición, a los pormenores de la edición y a los comentarios que recibieron”. Las citas que se hacen en este apartado de *Visión de Anáhuac* proceden de la edición del Fondo de Cultura Económica, Colección Lecturas Mexicanas No. 14 (1983: 9-30).

taller en el Centro de Estudios Históricos y en la *Revista de Filología Española*, bajo la mano sabia, firme y bondadosa de Ramón Menéndez Pidal”.² Entre sus compañeros de trabajo estaban Américo Castro, Federico de Onís y Tomás Navarro Tomás. Fue un dilatado período de estancia en la capital española, de 1915 a 1924, durante el cual Reyes escribió numerosas páginas de distinta índole: estudios y ediciones de Lope de Vega, de Quevedo, así como su versión en prosa del *Cantar de Mio Cid*. El propio Henríquez Ureña afirma que “de esos trabajos proviene una porción interesante de las nociones con que se ha renovado en nuestros días la interpretación de la literatura española”.³

Como se sabe, la actividad intelectual de Reyes era muy intensa, así que en los momentos en que podía liberarse “de la tiranía creciente de la pantufla filológica” tradujo varias novelas de David Keith Chesterton y de Robert Louis Stevenson, y compuso tres libros de creación: *El suicida*, *Cartones de Madrid* y *El cazador*.⁴ *Visión de Anáhuac* podría considerarse en este mismo género, definirse como una exaltación lírica de la historia de la ciudad de México, de la nación entera; asimismo, el breve volumen de Reyes se inscribe en la tradición ensayística que fundamentara Montaigne y que el mismo Reyes, a su vez, consideraba una forma abierta a todas las posibilidades de escritura, refiriéndose al género ensayístico como un ‘centauro’:

² Pedro Henríquez Ureña. “Alfonso Reyes”. en *Obra crítica* (1986. 169-177) Ese ensayo sobre Reyes fue publicado por primera vez en 1927.

³ Carlos Fuentes, en el artículo “Mi amigo Octavio Paz” (*El País*, 13 de mayo de 1998), escribe que Alfonso Reyes, tras la muerte de su padre, dio la espalda al mundo exterior para dedicarse a una vida de estudio: “El mundo terminó el día de febrero de 1913 en que su padre, el general Bernardo Reyes, murió acribillado en el Zócalo de la ciudad de México” Otra observación al respecto, no necesariamente contradictoria, es la de José Alvarado “Los primeros balazos, en la puerta misma del Palacio Nacional, abatieron al general Bernardo Reyes, uno de los jefes de la conspiración y padre de quien habría de ser, luego de mucho tiempo, un destacado personaje de la cultura mexicana [...] De no haber muerto, sobre Bernardo Reyes habría caído la sangre de Madero y a él hubiera tocado el sombrío prestigio de Huerta, pese a sus atributos personales [...] Alfonso Reyes cargó toda su vida el luto por la muerte de su padre y ese luto se advierte en la parte más importante de su obra. Mas, ¿cómo hubiera sido el Alfonso Reyes errante por el mundo u oculto en un rincón, con el apellido de un usurpador? No habría escrito la *Ifigenia cruel*. Otra habría sido la obra de Alfonso Reyes, otra la escena de la cultura mexicana y quizá fuera bueno decir sí, a pesar de todo, no fue mejor lo sucedido”. *Excélsior*, 7 de febrero de 1968.

... y el ensayo: ese centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a la curva abierta, al proceso en marcha. el 'etcétera' cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía".⁵

Visión de Anáhuac tiene como fuentes implícitas los textos de los Cronistas de Indias: Francisco López de Gómara, Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo y el Conquistador Anónimo, así como los libros de los frailes del propio siglo XVI, Bernardino de Sahagún, Torquemada, Motolinía, Zumárraga y Las Casas, además de apoyarse en numerosos datos de los ensayos de Humboldt y de los historiadores del siglo XIX en México, como Vicente Riva Palacio, Lucas Alamán y Joaquín García Izcabalceta. En la *Visión de Anáhuac*, especie de recorrido histórico nacional, también hay alusiones a personajes del periodo colonial y del México independiente, incluso a autores de otras naciones, sobre todo ingleses. Sin embargo, a diferencia de los estudios que entonces componía en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, *Visión de Anáhuac* no se plantea como un libro de erudición: en ocasiones sólo menciona el apellido del escritor, y tampoco se registran fuentes de consulta, sino sólo algunas breves referencias insertas en el contexto, así como cuatro notas a pie de página.⁶

⁴ Pedro Henríquez Ureña, *opus cit.* p. 174

⁵ Alfonso Reyes. "Las nuevas artes", en *Los trabajos y los días*, citado por James Willis Robb (1984: 91).

⁶ En el texto se lee: "Cuatro veces el Conquistador Anónimo intentó recorrer los palacios de Moctezuma: cuatro veces renunció, fatigado"; la nota, de 1955, aclara: "Se dice ahora, según entiendo, que la *Crónica del Conquistador Anónimo* es una invención de Alonso de Ulloa, fundada en Cortés y adoptada por el Ramusio. Ello no afecta a esta descripción" (p. 23). La segunda nota versa sobre la autenticidad de la poesía náhuatl "traducida" al español; Reyes refiere: "Sobre estos extremos, prefiero hoy remitirme a la introducción de mi libro *Letras de la Nueva España*, 1948, y a la erudición posterior" (p. 26). La siguiente sólo marca la fuente de la traducción de unos cantares aztecas que se citan en el texto: "Arreglo castellano de J.M. Vigil sobre la versión inglesa de Brinton" (p. 27). La última aclara el sentido de una voz náhuatl: "Tloque-in-Nahuaque: cabe quien está el ser de todas las cosas, conservándolas y sustentándolas. -Molina" (p. 28). Sin embargo, el texto menciona autores y personajes históricos, desde Netzahualcōyotl y Bernal Díaz del Castillo hasta Robert Louis Stevenson, Humboldt, el Nigromante, Wordsworth y John Keats, entre otros. Reyes había escrito: "Sueño con emprender una serie de ensayos que

De este modo, los materiales de estudio que darían paso a un denso volumen se convirtieron en un breve texto barroco de ritmos múltiples, una prosa de amplísimo léxico que exalta con melancolía aquel “alto valle metafísico” del que el autor, durante su composición, se hallaba lejos.

El propio título ofrece una clave de la intención original: una personal “visión” de la cultura mestiza que para Reyes definía a México, de la que personalmente él procedía y para la que eligió un vocablo náhuatl. Efectivamente, si bien Reyes no realizó indagaciones de tipo indigenista y sus estudios sobre literatura española son abundantes, sí buscó conciliar las dos tendencias que han marcado una polémica histórica desde que el país se formó: hispanismo *versus* indigenismo. Naturalmente, *Visión de Anáhuac* no es una defensa del pasado indígena; como tampoco es una justificación de la conquista española, sino que propone una serena aceptación de las dos procedencias del país —culturales, raciales—, tanto europeas como americanas, y cuya amalgama nos define como nación:

Cualquiera que sea la doctrina histórica que se profese (y no soy de los que sueñan en perpetuaciones absurdas de la tradición indígena, y ni siquiera fío demasiado en perpetuaciones de la española), nos une con la raza de ayer, sin hablar de sangres, la comunidad del esfuerzo por domeñar nuestra naturaleza [...] Nos une también la comunidad, mucho más profunda, de la emoción cotidiana ante el mismo objeto natural (p. 30).

Sin embargo, entre las partes más conmovedoras de la *Visión de Anáhuac* están las dedicadas al pasado indígena, y también las que más se han evocado, por ejemplo en la impresión de Valéry Larbaud, que escribió: “colorida reconstrucción del espectáculo del México Azteca, centro de la civilización

habrían de desarrollarse bajo esta divisa, en busca del alma nacional. *La Visión de Anáhuac* puede considerarse como un

esparcida en aquella majestuosa altiplanicie, ‘La región más transparente del aire’”.⁷

Poco antes de su arribo a España, Reyes había formado parte del Ateneo de la Juventud, fundado por Antonio Caso y en el que destacaba también José Vasconcelos. Caso denostaba el pragmatismo positivista que se había impuesto en la universidad porfiriana, en tanto Vasconcelos realizaría, pocos años después, una vasta tarea de escolarización en el país y fundaría las principales instituciones educativas nacionales, pugnando por encontrar en la historia la verdadera esencia de México.⁸ Una vez que ocupó puestos de dirigencia en el sistema político mexicano, Vasconcelos apoyó los temas nacionales en las artes, como los presentes en las obras de Martín Luis Guzmán y Mariano Azuela, de Diego Rivera y José Clemente Orozco –estos dos últimos habían aprendido diversas técnicas murales en Europa y en aquel decenio poblarían diversos edificios públicos con representaciones de la historia mexicana, desde una visión ideológica revolucionaria.⁹

A diferencia de José Vasconcelos, Alfonso Reyes tenía la idea de universalizar el conocimiento, y de que el nacionalismo en sí mismo no era una

primer capítulo de esta obra” *Obras completas*, vol., IV, p. 421. Citado por Stella Mastrángelo (1993: XXI).

⁷ Citado por Pedro Henríquez Ureña, *opus cit.* p. 175. Textos de Reyes en defensa del indio son “Testimonio de Juan Peña” y “La silueta del indio Jesús”, incluidos en el volumen *Prosa y Poesía* (1984: 36-54), en tanto que *La x en la frente* (1993) es una reflexión sobre la identidad mexicana en la que el signo x representa una incógnita, como en el álgebra, además de un cruce de senderos, que podría interpretarse como el de las dos culturas primigenias, en un punto de coincidencia: “Oh x mía, minúscula en ti misma, pero inmensa en las direcciones cardinales que apuntas, tú fuiste un crucero del destino”, *opus cit.*, p. 96.

⁸ Las ideas de Vasconcelos procedían del debate antipositivista verificado en el Ateneo de la Juventud, en 1909, señala Claude Fell (1989), y añade: “a un sistema que descansaba básicamente sobre la clasificación comtiana de las ciencias, Vasconcelos opone una ‘mística’, un ‘ideal’; su campo de exploración no es ya la naturaleza y la materia, sino el alma y la emoción. [...] Aun si a menudo insiste sobre el aspecto práctico de la educación, Vasconcelos construye el sistema educativo y cultural implantado a partir de 1920-1921 sobre la filosofía espiritualista adquirida, precisada y expuesta en el Ateneo de la Juventud”, *opus cit.*, p. 662.

⁹ El mismo Fell señala que “lo que caracteriza la obra emprendida por Vasconcelos, por los intelectuales reunidos a su alrededor [...] y por los artistas que recibían subvenciones de la SEP [entre otros, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Manuel M. Ponce] es la confrontación directa del pensamiento y de la acción”, *opus cit.*, pp. 660-661. Cfr. también el capítulo

virtud. A Reyes le importaba menos generalizar la conciencia de lo nacional que asumir con naturalidad la historia y la literatura occidentales, desde la Grecia antigua hasta Goethe. Con el tiempo, Reyes se convertiría en el humanista contemporáneo más notable de México. Ha de recordarse que Reyes fue la guía intelectual más importante de los primeros tiempos como escritor de Carlos Fuentes, y que una de las enseñanzas cruciales que éste obtuvo del autor de *Pasado inmediato* se resume en una frase que ha declarado en más de una ocasión: “La literatura mexicana ha de ser importante por ser literatura, no por ser mexicana”.¹⁰

Reyes era tradicionalista, pero un tradicionalista capaz de abrir hacia nuevas generaciones los resultados de sus disquisiciones teóricas, así como también de aceptar las nuevas tendencias de los autores más recientes con sincera simpatía, aunque no le complacieran del todo. La diversidad de géneros emprendida por Reyes permite inferir que su presencia en la obra de Fuentes es de diversa índole, preferentemente intelectual, teórica, como resultado de la cercanía personal, pues incluso existió una divergencia de ideas acerca de la novela; sin embargo, la labor ensayística de Fuentes, constante a lo largo de su trayectoria, sí permitiría emprender un estudio comparativo entre la prosa crítica de Reyes y los volúmenes de ensayos de Carlos Fuentes.¹¹

Con Juan Ramón Jiménez, Reyes dirigía la Colección Índice, que publicaría la segunda edición de la *Visión de Anáhuac*, en Madrid, en 1923, la que dio oportunidad de resarcir las erratas de la publicación costarricense. Al

“La tormenta” del volumen de Fernando Curiel (1998: 395-399), donde se afirma que el “Ateneo de la Juventud [desde 1910 y hasta 1923], con eclipses y súbitos destellos, había regido la vida intelectual y cultural de México”.

¹⁰ Cfr. el citado artículo “Mi amigo Octavio Paz”.

¹¹ Ver más adelante el capítulo “La recepción de Reyes”, donde se ofrecen algunos datos sobre la relación entre ambos escritores y se citan las palabras del propio autor de *La región más transparente* con las que confiesa que su novela llegó a desagradar a don Alfonso, algo que éste, sin embargo, nunca manifestó públicamente.

reconstruir el pasado de sus libros, el autor de *Prolegómenos*, deslizó una de sus bromas, conciliadora y a la vez impregnada de sarcasmo: “Debo a las erratas algún involuntario acierto”.¹² En el mismo artículo, también con un dejo de ironía, Reyes hace referencia al gran impacto que, más que el texto de *Visión de Anáhuac*, ha suscitado su epígrafe que dio título a la novela de Fuentes:

Yo, por mi parte, creo que mi premio ha sido el que todos repitan y hayan convertido en proloquio las palabras con que se abre mi libro: “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire”. Pero estas palabras, justas todavía para la diamantina meseta, ¿siguen siéndolo, en especial para la ciudad de México y sus alrededores? ¿Quién, al volver de Cuernavaca por el Ajusco, no ha visto con pena ese manchón de humo, de bruma y polvo posado sobre la ciudad? Han cambiado un poco las cosas desde 1915. En 1940 tuve que escribir la “Palinodia del polvo” (*Ancorajes*, 1951), que se abre con este lamento: “¿Esta es la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?”¹³

Desde la aparición de la *Visión de Anáhuac*, es común atribuir aquellas palabras acerca del valle de México a Humboldt, quien en realidad nunca las expresó, según explica el estudioso de la obra de Reyes, Samuel Willis Robb: “‘Viajero: has llegado a la región más transparente del aire’, ese epígrafe que ha sido falsamente atribuido a Humboldt, es invención propia de Alfonso Reyes, como claramente se ve en otro texto suyo, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*”.¹⁴ En efecto, en este ensayo, Reyes escribía lo siguiente:

Nosotros, como los griegos que tan ostentosamente elogiaban, por inscripciones grabadas a las puertas de las ciudades, la bondad de su tierra y su clima, y a éste llamaban “el predilecto de los dioses”, pudiéramos, sin hipérbole, escribir, a la entrada de nuestra llanura central: —Caminante, has llegado a la región más

¹² Alfonso Reyes, *Revista de la Universidad*, opus cit.

¹³ Alfonso Reyes, *ibidem*

¹⁴ James Willis Robb (1984: 95)

propicia para el vagar libre del espíritu. Caminante: has llegado a la región más transparente del aire.¹⁵

Por lo demás, cabría la especulación de que tampoco fuera una frase original, sino que ya se hubiera convertido en parte de la memoria colectiva de los habitantes de la capital legendaria cuando Reyes dio acomodo a lo que sería el epíteto más perdurable de la capital del país, en tanto que Carlos Fuentes, por su parte, al nombrar como lo hizo su primera novela, se apropió de una frase de gran significación, hecho que favoreció sin duda el éxito de su volumen.

2. WILLIAM FAULKNER

A). La relevancia técnica de Faulkner

Junto con James Joyce, William Faulkner es de los narradores de lengua inglesa que más han influido en la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Entre una gran cantidad de ejemplos, se podría mencionar el parecido que existe entre Benji, personaje de *El sonido y la furia* (1929) y Macario, el narrador protagonista del cuento del mismo nombre, incluido en el volumen de Juan Rulfo *El llano en llamas* (1953): ambos presentan un evidente trastorno mental, que se expresa mediante un punto de vista “especial”, naturalmente distinto del resto de los personajes, en un dechado de virtuosismo técnico.¹

¹⁵ José Luis Martínez señala que el ensayo *El paisaje en la poesía mexicana* del siglo XIX es uno de los que más tempranamente compuso el autor. publicado hacia 1911 y presentado en el Concurso Científico y Artístico del Centenario, un año antes. Además, se dice que el trabajo de Reyes se envió “en representación del Ateneo de la Juventud”. *opus cit.*, p. 194. Hacia 1955 fue incluido en el Tomo I de las *Obras Completas*.

¹ A su vez, Faulkner se había apropiado para el efecto, de las descripciones del inicio de *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce (1916): “La descripción de la conciencia infantil, con formas, olores y sensaciones táctiles muy claros pero

Además, la primera novela de Carlos Fuentes debe observarse en el contexto de la cultura norteamericana, por las razones que en seguida se exponen. El propio autor declaró en entrevista con Emmanuel Carballo que vivió una infancia en la que debía defender el español como su idioma ante un contexto de habla inglesa. Fuentes ha estado cerca de otros novelistas norteamericanos del siglo XX, como Scott Fitzgerald y John Dos Passos. Esta presencia en la narrativa de Fuentes merecería un estudio comparativo independiente. El primero de ellos es el autor de una novela que tuvo una cuantiosa recepción en Estados Unidos: *El gran Gatsby* (1926). Fitzgerald escribió en París, como otros norteamericanos de la Generación Perdida, pero el contexto social de su libro es el de la llamada *Jazz Age* –período éste de auge económico antes de la crisis de 1929. El volumen tiene como personajes un puñado de miembros de la alta burguesía que se desenvuelven en medio del esplendor del dinero, revelando así ese sentido mítico norteamericano de intensa felicidad a través del poder y la riqueza, con sus vaivenes, paradojas y aspectos sombríos, los que pudieron inspirar a Carlos Fuentes las debacles financieras de Los de Ovando, o de Federico Robles, especulador cuyos errores políticos propician su caída. Éste y otros personajes de la novela mexicana denominados “Los burgueses”, como los de Fitzgerald, revelan la hipocresía y la soledad de los miembros de esa clase social, que en ocasiones oscilan entre la cúspide del poder y la penuria.

En la novelística de John Dos Passos se observa otro rasgo, de moda entonces: un cierto tono de crítica social. *Manhattan Transfer* (1925) proporcionaría a Fuentes la idea de un gran fresco nacional, una novela que abarcara la historia del país mediante grandes trazos alusivos, distintas líneas de

que aún no se comprenden, y con palabras que empiezan a generar ecos. era tan asombrosa que proporcionó a William Faulkner la técnica que utilizó para su no menos admirable descripción de la mente del idiota de *El sonido y la furia*”

acción que se alternaran para conformar una especie de enorme fotomontaje. En ese libro de Dos Passos también se reproducen los titulares de los diarios, los mensajes comerciales de la ciudad, ciertas consignas políticas, al tiempo en que se alude a personajes de la vida pública, todo ello con recursos de distinta índole, como el empleo de un tono sarcástico que se intercambia por uno poético. En *Manhattann Transfer*, como en *La región más transparente*, aparecen los polos más radicalmente opuestos de la sociedad: ricos y pobres, millonarios e indigentes, junto con representantes de las capas medias, sobre todo los intelectuales, que asumen una conciencia crítica de la situación en la que viven y llegan a ceder sus pequeños privilegios para situarse al lado de los desprotegidos.

De esta forma, la literatura norteamericana representó una parte crucial en la formación del autor de *Los días enmascarados*: el dominio de la lengua inglesa que Carlos Fuentes adquirió desde la infancia hace pensar que la lectura de los novelistas citados la llevó a cabo en ediciones originales.² En las páginas que siguen se observará, mediante un personaje de la novela de Faulkner, Addie Bundren, de la novela *Mientras agonizo*, la huella que indudablemente ejerció este volumen en dos personajes femeninos de *La región más transparente*: Hortensia Chacón y Rosenda Zubarán.

Addie Bundren, tanto como aquellas dos protagonistas, ha sufrido los estragos inherentes a su condición femenina, como el dolor y la felicidad de la maternidad, pero además, ya que la mujer ha ocupado lugares secundarios, las tres viven entre el desamor y la incomprensión de los hombres que las rodean. En un arrebato de sinceridad, en sendas novelas, aparece una especie de

Richard Ellmann (1991. 119).

² Emmanuel Carballo (1986: 539-540).

recuento agónico del sufrimiento que les ha correspondido enfrentar. Para escribir este pasaje, esa síntesis de la trayectoria vital de su personaje, Faulkner, de igual modo que Fuentes, se apropió de la técnica joyceana del “fluir de la conciencia” —una de las más difundidas del escritor irlandés—, ese discurso íntimo, “monólogo interior” cercano al estado psíquico al que conduce la hipnosis, especie de ensueño, de alteración de la conciencia que expresa lo que no se diría en la normalidad.

Por otra parte, el cambio de perspectiva que consiste en ceder la voz a los personajes, es un rasgo característico de la narrativa faulkneriana. De esta forma, el aspecto de mayor concentración lingüística del autor de *Santuario* es adaptar el habla popular del Mississippi, plasmar la ignorancia y dureza de los *poor white* y de los negros de los pueblos que inspiraron la instauración mítica del condado de Yoknapatawpha.³

Las tensas situaciones derivadas de una exaltada conciencia de la moral protestante, la crueldad y la traición, son los materiales de Faulkner, rurales, al fin y al cabo, más que provincianos:

Yo escribo sobre la gente de Oxford —declaró Faulkner—. La conozco y me conoce. No les preocupa demasiado lo que escribo. ‘Miren’, dirán. ‘Bill Faulkner fue y salió retratado en un periódico de Nueva York’. Entonces vienen a pedirme dinero prestado, convencidos de que, de algún modo, he obtenido un millón de dólares. Después reconsideran y calculan que no podría haber ganado ni mil.⁴

La fuerza expresiva faulkneriana logra hacer del tipo de gente con la que el autor convivió —elementales y pobres, sin educación ni demasiadas

³ Los blancos pobres de esta región son “jornaleros, cazadores, que subsisten malamente en las zonas rurales más apartadas [del sur de los Estados Unidos] y a los que se aplican una serie de epítetos que dan idea del desprecio con que el resto de la población (incluidos a veces los mismos negros) les trata: *white trash, roughnecks, hicks, hillbillies, craquers*, etc.” Nota de Javier Coy en la “Introducción” del volumen William Faulkner *Mientras agonizo* (1989: 28)

alternativas en la vida— personajes inolvidables. Para lograrlo, se debe llamar la atención sobre algunos aspectos propiamente técnicos, uno de los cuales es el proponer una literatura de participación sumamente activa por parte del lector: el narrador representa sólo un instrumento de visión, una especie de cámara cinematográfica dotada de un minucioso cromatismo que aplica los más finos matices líricos y se expresa en un tono aparentemente impersonal. Y es que el lector de los libros de Faulkner no puede saber del todo lo que está ocurriendo; existe un deliberado desorden en los acontecimientos, por lo que el lector debe organizar los datos, expuestos demasiado lenta, como avaramente. Para recrear las atmósferas más cruentas, se muestran los hechos con aparente objetividad, para que así se dé un sentido a todo lo que el narrador se rehusó a analizar.

En la lectura de novelas como *El sonido y la furia* (1929) y *¡Absalón, Absalón!* (1936) se tiene la impresión de que lo narrado es algo sabido por todo el mundo, excepto por el lector, que avanza a ciegas, sin poder ubicar el sentido general de una acción, incluso de una gesticulación o de una actitud; hay que atender al sentido de lo implícito para más tarde engarzar todo en una línea argumental, o en varias de ellas. De inicio, la realidad expuesta —colmada de violencia, crimen, incesto y locura— parece rechazar al lector, pero una vez inmerso en el mundo faulkneriano aquella truculencia adquiere una realidad independiente y verosímil; aun más: ejerce un intenso poder de expectación y dramatismo.

Entre los valores éticos que se ponen en juego en las novelas de William Faulkner está la idea de la libertad en un sentido negativo, es decir, la libertad como una carencia; mientras tanto, en la trama se imponen diversas formas del

⁴ Citado por Michael Millgate (1972: 82).

mal y de la culpa, narradas preferentemente a través de sensaciones; se insiste en presentar fieles reproducciones del habla popular, y se renuncia a incluir definiciones y conceptos.⁵ Al no ser calificada la conducta de un personaje, se ignora quién es culpable o inocente de alguna falta; si alguien acierta o se equivoca, sólo puede saberse por sus acciones; los diálogos asimismo son escuetos, difíciles, manifestando, cada uno de los personajes, una tremenda dificultad para expresarse, una incomodidad ante el lenguaje, al punto que cuando alguno llegan a hablar parece que lo hacen sólo porque no les queda otro remedio. *Mientras agonizo* (1930) pertenece al periodo en que Faulkner experimentaba con el señalado recurso joyceano del “flujo de la conciencia”. En *El sonido y la furia* (1929), la novela que antecede inmediatamente a aquélla, Faulkner había llevado al extremo el recurso de ceder la voz a los personajes al incluir a Benji, aquel personaje ya citado antes, un joven oligofrénico que ofrece una versión personal subjetivísima de los hechos, con una congruente simplicidad de ideas, de frases incorrectas y una percepción de la realidad en exceso precaria. También se señaló que Juan Rulfo procede de un modo muy semejante en el cuento “Macario”; no obstante, la recepción de este relato no estimó con suspicacia su originalidad ni la apropiación de las técnicas faulknerianas, como, por el contrario, sucedió en el caso de *La región más transparente*, a la que la crítica reprochó una exagerada semejanza con sus modelos. Quizá ello se debiera a que la prosa del autor de *Pedro Páramo* se asumía, en su primera recepción y en algunos casos, como una literatura con temas y personajes rurales utilizados desde la Novela de la Revolución, en tanto que la novela de Fuentes era una propuesta desmesurada, un fresco de la historia

⁵ “Es necesario enfatizar que el mejor Faulkner no se preocupa por el sentido abstracto de las ideas. Sus preocupaciones no son intelectuales sino morales”, escribe Millgate. *opus cit.* p. 411

del país, a la manera de Dos Passos, simbolizado en su ciudad capital y llevado a efecto mediante diversas apropiaciones técnicas de la novela moderna y contemporánea.⁶

En cuanto a *Mientras agonizo*, las acciones giran en torno a un solo personaje femenino, en una tensa situación por demás dramática: Addie Bundren, la madre de una numerosa familia, se encuentra a punto de morir. Desde el título del volumen es evidente esta centralización en un solo personaje, pues el sujeto de la acción total de la novela es Addie, quien agoniza y representa, además, un ejemplo de ese otro proceso en el que el narrador se desvanece para dar paso a la voz de los personajes.

El libro se estructuró en cincuenta y nueve secciones conformadas, cada una, mediante monólogos interiores. Una de estas partes es la que da voz a Addie Bundren, la más importante, el núcleo del relato, especie de declaración testamentaria que confronta las versiones que cada uno de los personajes tiene de la tragedia que se vive; esto permite descubrir las contradicciones que aparecen al mostrarse diversos puntos de vista. No obstante el cruento planteamiento, existe una línea de comicidad, típica de la prosa faulkneriana: los personajes manifiestan una percepción del todo equivocada, tanto de los demás como de sí mismos, lo que produce un efecto humorístico.⁷

En esta novela, Faulkner muestra que la verdad de un asunto es relativa y que los individuos asumen un solo hecho de las más distintas formas, incluso

⁶ Véase el capítulo III de la segunda parte "Una recepción polémica".

⁷ Se ha considerado a Faulkner como "representante de la tradición humorística del sudeste norteamericano, y por cierto esta vena recorre su obra, desde los textos escritos en Nueva Orleans hasta su último libro, *The Reivers*. [...] Faulkner utiliza el humor persiguiendo objetivos literarios específicos y calculados de antemano lo hace consciente de su historia y con un refinado conocimiento de la elaborada relación de rasgos tradicionales y experimentales que constituye la presentación múltiple de sus novelas". Michael Millgate, *opus cit* p. 416. Este efecto cómico que se consigue al mostrar lo erróneo de los juicios que un personaje tiene de sí mismo, se halla también en los monólogos interiores del cónsul Geoffrey Firmin, en la novela *Bajo el volcán* (1944) del británico Malcolm Lowry.

contradictorias. Igual que en *¡Absalón, Absalón!*, en *Mientras agonizo* no existen más narradores que los personajes, inmersos en la tensión de su respectiva interioridad, ante las circunstancias que enfrentan. Al evitar la participación de un narrador extradiegético, desaparecen las explicaciones, en apariencia imparciales, así como ese tono ensayístico tan propio de la novela realista del siglo XIX. El concierto de voces faulkneriano se limita a presentar las diversas facetas de una realidad: los diversos propósitos de los Bundren durante el viaje que emprenden por el campo llevando un ataúd con el cadáver de la madre.⁸

Los puntos de vista diversificados son un recurso que permite dirigir el drama hacia el hecho más relevante: la inminente desaparición física de Addie, que coincide con el declinar del día. La agonía del personaje central y el crepúsculo se unen en un símbolo de muerte que recorre el libro entero. El fuerte carácter de Addie Bundren, su poderosa personalidad, han logrado una difícil paz familiar; cuando ella muera, sucederá lo mismo con ese endeble respeto entre los Bundren que la madre ha logrado imponer. Naturalmente ella será el centro alrededor del cual han de girar la trama y el motivo de las rivalidades entre los hermanos, y entre éstos y el esposo.

Como se dijo, *Mientras agonizo* lentamente revela el sentido que unifica el relato, en tanto avanza la expedición hacia Jefferson, sitio en donde se llevará a cabo el entierro. De esta forma, las acciones sucesivas dan cuenta del origen de la enfermedad —espiritual y física— de Addie Bundren. Cada uno, hijos y esposo, explica el suceso desde su propia perspectiva, lo que conforma una

⁸ Por cierto, tanto Lowry como Faulkner se apropiarían del recurso joyceano de transcribir datos cotidianos, en apariencia nimios, en la narración, por ejemplo la transcripción de la noticia de un diario en "Un caso lamentable" del volumen *Dublineses* (1914), la carta de platillos y bebidas de un restaurante, en la novela referida de Malcolm Lowry, y el sexágono que representa el ataúd de Addie Bundren, en el presente relato.

multiplicidad de posibilidades de entender un solo asunto. Todos se caracterizan a través de su relación con los demás, de la posición que cada uno ocupa dentro del grupo, lo que trasciende sus limitaciones y ofrece una profunda revelación de su condición y de su carácter.

A Addie Bundren se le escucha una sola vez, como para destacar la voz más intensa y la culminación de todo el planteamiento. La intervención de Addie es un intenso poema en prosa del que destaca, además de su riqueza analógica, una adecuación de la percepción y puntos de vista femeninos. Es una suerte de confesión, como las que alguna vez ella haría al sacerdote del pueblo, su ocasional amante y el padre de uno de sus hijos:

Quando me enteré que iba a tener a Cash, comprendí que la vida era terrible y que esto es lo que nos atrae. Fue cuando aprendí que las palabras no sirven para nada; que las palabras no corresponden ni siquiera con lo que tratan de decir. Cuando nació comprendí que maternidad había sido inventada por alguien que tenía que tener una palabra para llamar eso. Comprendí que el miedo fue inventado por alguien que nunca había sentido miedo; y el orgullo por alguien que nunca había tenido orgullo. Comprendí que nos habíamos tenido que usar unos a otros por medio de las palabras, como arañas que se cuelgan de una viga, y que sólo por medio de la vara mi sangre podía mezclarse con la suya en una sola corriente. Comprendí que había sido eso, no que mi soledad hubiera tenido que ser violada una y otra vez cada día, sino que nunca había sido violada hasta que llegó Cash. Ni siquiera de noche por Anse. También él tenía una palabra. Amor, le decía. Pero yo tenía mucho tiempo acostumbrada a las palabras. Sabía que era igual a las demás. Sólo una forma de llenar una carencia; que cuando llegara el momento preciso uno no necesitaría una palabra para llamarlo, como no la necesitaba para sentir miedo ni para tener orgullo.

B). William Faulkner en dos personajes de *La región más transparente*

a) Rosenda Zubarán

Con la apropiación de esta técnica narrativa, Carlos Fuentes compondría dos personajes de *La región más transparente*, según se dijo antes: Rosenda Zubarán y Hortensia Chacón. y además de la visión femenina del dolor, la sangre, el embarazo, la incompreensión y el abandono, en sendas participaciones femeninas de la novela de Fuentes también se aprovecharía el espacio para proporcionar al lector datos diversos de la historia mexicana. En el apartado 2 de *La región más transparente*, “Rosenda [1911-1935]” (pp. 223-237), puede observarse el recurso del fluir de la conciencia, tan empleado, por lo demás, en la novela del siglo XX. El breve relato se estructura mediante un contrapunto: la agonizante Rosenda Zubarán responde al lacónico cuestionamiento de Ixca Cienfuegos —propiciador de confesiones de otros personajes—, que parece encarnar una atávica misión que lo impelía a apoyar a los menos fuertes y a realizar por ellos las tareas difíciles, como, en este caso, cuidar a la madre moribunda de Rodrigo Pola, y después enterrarla.

Asimismo, las respuestas en ese diálogo, al modo faulkneriano, son lacónicas, en tanto se desencadena un torrente de pensamientos, que no son comunicados a Cienfuegos, para mostrar de este modo esa aparente simplicidad cotidiana en que la naturaleza femenina por momentos se vuelve insondable.

La comunicación que se establece entre Rosenda Zubarán e Ixca Cienfuegos no llega a quince renglones, repartidos en las catorce páginas de que consta el pasaje. Mediante esta desproporción, se señala una diferencia profunda entre lo que se expresa y lo que fluye en el interior de Rosenda; la naturalidad e intensidad de ese “flujo” se contrapone con la torpeza de sus palabras, con la imposibilidad de comunicarse, de dominar el lenguaje hablado (dicho

contrapunto también es gráfico, pues la interioridad va señalada con letras cursivas, a diferencia de los diálogos, transcritos en tipografía normal):

Mi marido se llamaba Gervasio Pola.

[fue] un año en que me llenó para siempre de palabras la cabeza y el vientre, y esa palabra del vientre (que él nunca conoció, porque la palabra vino al mundo mientras él se pudría en un calabozo y ya entonces me habían señalado mi estupidez, mi falta de reflexión, mi 'tú lo quisiste', y todos los hermanos sintieron la misma repugnancia de saberme en ese estado, aunque estuviera casada, que hubieran sentido frente a cualquier otro esposo mío, pero que acallaban si el matrimonio era conveniente, sí, si la mansa laguna no se agitaba, sí, si todo siguiera igual, y ahora eso ya no era, y Gervasio estaba en la cárcel y Madero asesinado...

La información que proporciona Rosenda Zubarán a Ixca Cienfuegos no tiene relevancia: o bien Cienfuegos ya la sabía o bien es demasiado ajena al relato; entonces, el verdadero diálogo se establece entre las palabras, que discurren en el interior del personaje femenino y el lector, que da sentido y complementa el texto. De este modo se observa en el referido pasaje de *La región más transparente* una bifurcación en los llamados vacíos semánticos: la percepción que ha de hacer el lector de una realidad individual determinada, se entrelaza con asuntos de índole histórica. La voz agonizante de la madre de Rodrigo Pola proporciona no sólo elementos de su historia familiar sino, además, de la historia mexicana. Esto hace que el lector abandone ese flujo de la intimidad en el que se había visto envuelto y reflexione sobre la directriz que imprimieron en la sociedad ciertos sucesos de la Revolución Mexicana en el presente siglo. El narrador incurre para ello en demasiada explicitud, con diversos elementos referenciales, para exhibir así la trayectoria y los sentimientos de sus personajes, con la idea de demostrar que una vida se engarza

con un conjunto de vidas, y este conjunto con otro más amplio, de modo que nunca se es del todo independiente del devenir histórico, sino que se está a merced de un permanente entrecruzamiento entre la historia particular y las historias nacional y mundial.

En este pasaje es evidente la utilización de otra técnica joyceana, que consiste en presentar una pluralidad de tipos de discurso; en este caso uno lírico, a la manera faulkneriana, y otro de interpolación ensayística, a la manera de la novela *Contrapunto* (1928) de Aldous Huxley. En otra parte del discurso íntimo de Rosenda Zubarán, con un tono lírico semejante al de Addie Bundren y la utilización de la segunda persona del singular del Rulfo de “Diles que no me maten”, de *El llano en llamas* (1953), se continúa interpolando las dos clases de discurso:

[...] hasta ahora lo sé, cuando es muy tarde, dígaselo al pobrecito, dígaselo antes de que sea muy tarde para él: que no hay triunfos ni derrotas en este país, que no hay memoria para el paso de los hombres sobre esta tierra, que todos fueron y serán fantasmas antes de nacer, sin proponérselo, porque sólo los fantasmas rondan en la verdadera vida de México.

b) Hortensia Chacón

Cien páginas más adelante, en el apartado correspondiente a “Hortensia Chacón [1918-1951]” (pp. 345-355), se observa el mismo procedimiento: nuevamente Ixca Cienfuegos hace una visita, esta vez a la amante del banquero Federico Robles, para interrogarla, con un propósito tampoco muy definido; sólo se infiere que es parte de la misma búsqueda a la que lo impele Teódula Moctezuma: debe encontrar un voluntario que acepte ser inmolado, con el fin de

restituir, según la religión azteca, el ciclo vital del surgimiento cotidiano del sol. En estas páginas existe mayor comunicación entre Cienfuegos y este personaje, aunque también predomina el fluir de la conciencia de Hortensia Chacón, que ocupa un espacio más importante, en cursivas: de las diez páginas de la edición, compuesta en una cerrada interlínea, lo que serían unos quinientos renglones, apenas cincuenta y tres de éstos se destinan al diálogo, es decir, un poco más de una página. Aparecen unas cuantas frases de cortesía y una vaga información acerca de la relación entre Hortensia y Federico Robles: “Allí por donde está usted, se sienta él también [...] Vaya; lo voy a aburrir [...] Recuerda usted las pieles que se usaban entonces, las faldas de olanes y los sombreros, muy encajaditos o de alas anchas”

Ixca Cienfuegos interviene una sola vez, para interrumpir el dilatado silencio de Hortensia Chacón, durante el cual se transcribe lo que ella piensa; las intervenciones de ambos apenas son cinco en total:

—Le toleraré todo a mi marido, señor Cienfuegos, pero llega un momento en que...

—¿Usted nunca le...?

—No, nunca le dije a su cara: ¡Mentiroso, mentiroso! No lo permita Dios que se lo diga nunca. Hoy lo odio; y le daría algo muy mío, lo más que pudiera darle, si le dijera la verdad, si lo llamara ¡Mentiroso! Lo digo ahora, y suena como blasfemia en templo vacío. ¡No me avergüence usted, señor!

—¿Alguien niega aquí lo que otro se atreve, de una vez por todas, a afirmar? No, nuestra cortesía es parte de nuestro odio.

—Sí...

A diferencia de la anterior escena, en el capítulo dedicado a la amante del banquero Robles, no aparece más que una alusión histórica, en palabras del propio personaje femenino:

Mi madre —una mujer humilde— ahorró algo, señor Cienfuegos. Ya había paz (yo nací en 1918) cuando pude ir, demasiado grande y atrasada, a la escuela. Hice las primeras letras y luego el curso de taquimecanografía. De repente hubo más oportunidad para la gente como yo.

Es el único momento en que Hortensia Chacón hace referencia al aspecto de mayor interés a lo largo de la narrativa de Carlos Fuentes: la historia de la Revolución Mexicana. Se infiere que Hortensia Chacón llega a ingresar a la escuela al comienzo de los años treinta y que tal vez logró acudir al curso de taquigrafía en pleno cardenismo, cuando ‘hubo más oportunidad para la gente como yo’, es decir, la época del reparto agrario y la expropiación del petróleo, durante el tercer decenio del siglo XX. A diferencia del apartado de Rosenda Zubarán, esta parte de la estructura apelativa, permite al lector completar, entre otros cabos sueltos, que la revolución maderista dio fundamentos para un desarrollo, aunque sea precario, a la gente del campo, la más humilde, como Hortensia; asimismo, que precisamente el movimiento maderista, después de Cárdenas, será traicionado por los propios revolucionarios que lo hicieron posible, como el propio Federico Robles, el amante. Esta falta de explicitud en la que se basa el texto logra una mayor cohesión narrativa y más credibilidad en los personajes. Sin embargo, la parte en que se narra cómo pierde la vista Hortensia Chacón —la cual aparece en cursivas, es decir, sólo como el deseo o la intención, que no se lleva a cabo, de comunicar algo de viva voz a Ixca Cienfuegos— muestra un exceso de patetismo que rompe con la verosimilitud del episodio.

En el pasaje referido, Donaciano, el marido de Hortensia, no sólo es un “espejo del hombre mexicano” en cuanto a desobligación y aberraciones machistas, sino que es capaz de arrancar los ojos de su propia esposa (la madre

de sus hijos, nada menos), porque ésta ha decidido conseguir un trabajo para ayudar con los gastos de la casa; acto seguido, aparece Federico Robles, la protege, manda a la cárcel a Donaciano, de quien era el jefe, y se enamora de ella... Lo inverosímil ensombrece el planteamiento. El lector se pregunta si a un funcionario de primer nivel y próspero empresario se le ocurriría visitar a la víctima de cuencas vacías de uno de los trabajadores más humildes, Hortensia Chacón, campesina que deviene mecanógrafa y se encuentra vejada, empobrecida y llena de hijos. Quizás la conmiseración se apoderara del banquero y quisiera auxiliarla —el mismo Robles procede de una zona rural—, pero de allí a convertirla en su ciega amante y más tarde en su esposa parece rebasar esa línea entre la realidad autónoma de la novela y la realidad objetiva, entre la obra y lo que el lector cree (acepta creer) que es verdadero.

3) James Joyce

A) El proyecto joyceano

El periodista Henry Nash Smith entrevistó a William Faulkner a propósito de su trayectoria literaria. Hacia la mitad de la conversación, Smith sugirió la presencia de la obra de James Joyce en sus libros, sobre todo de *Ulises* (1922). Entonces Faulkner respondió con una negativa:

A veces pienso que existe una especie de polen de ideas flotando en el aire, que fertiliza de manera similar en las mentes de diversos lugares, mentes que no tienen contacto entre sí. Claro que había oído hablar de James Joyce, alguien me contó sobre lo que él estaba haciendo, y es posible que me haya influido lo que oí.¹

¹ Citado por Michael Millgate, *opus cit.*, p. 57. En el mismo volumen, este autor escribe que Faulkner hizo un viaje a Europa en 1925 y que más tarde, "cuando en la Universidad de Virginia le preguntaron si había conocido a Joyce en París, contestó:

Sin embargo, las indagaciones del propio Michael Millgate revelan que el autor de *Luz de agosto* (1942) no desconocía *Ulises* durante los años veinte, pues se llegó a encontrar entre sus libros “un ejemplar de la edición de 1924 — tal vez el mismo ejemplar autografiado con fecha de “1924” que tenía cuando murió”.² Faulkner insistía en no conocer *Ulises* completamente antes de componer *El sonido y la furia*, sino sólo había leído fragmentos y sabía de éste por lo que le contaban sus amigos, aunque ya había leído sus libros anteriores, *Dublineses* y *El retrato del artista adolescente*. No obstante, Faulkner no sólo leería los fragmentos que aparecieron en *The Little Review*, entre 1918 y 1920, revista a la que estaba suscrito Philip Stone, un amigo suyo, sino que Sherwood Anderson, mentor literario y amigo de Faulkner, debió mostrarle el volumen de Joyce. Anderson había conocido personalmente al autor irlandés en 1921, y admiraba *Ulises* al extremo de decir que en su propia novela, *Dark Laughter*, “construyó sus ritmos de prosa sobre los de *Ulises*”.³ Más aún, la esposa de Faulkner, en una entrevista de 1931, aseguró que su esposo la había persuadido de leer aquel libro: “Cuando nos casamos comenzó lo que él llamaba mi educación. Me dio el *Ulises* [...] para que leyera. No lo entendí. Me dijo que volviera a leerlo. Lo hice y comprendí de qué estaba hablando el señor Joyce.”⁴ Se habían casado en 1929, antes de que se terminara de componer *El sonido y la furia*, por lo que las declaraciones de la señora Faulkner despiertan “por lo

“Conocí a Joyce, conocía cosas sobre Joyce, y hacía algunos intentos para ir al café que frecuentaba para verlo [...] es el único escritor que recuerdo haber visto en Europa en aquella época” (p. 49).

² *Ibidem*.

³ Michael Millgate, *opus cit.*, p. 38.

⁴ Marshall Smith, “Faulkner in Seclusion, Writing Movie Script”, *Memphis Press-Scimitar*, 1 de diciembre de 1931. Citado por Michael Millgate, *opus cit.* p. 426.

menos la sospecha de que tal lectura puede haber precedido, si no la concepción, sí por lo menos la redacción final de esa novela”.⁵

Como quiera que haya sido, la presencia de Joyce en una figura de la importancia de Faulkner permite comenzar el planteamiento del presente capítulo, para después observar algunos aspectos joyceanos en la obra de Carlos Fuentes. En la literatura moderna se distingue un proyecto tan ambicioso como el de James Joyce, que se propuso, desde el comienzo de su carrera, alcanzar las metas más altas que hubiera planteado el arte literario en su historia. “Joyce tuvo que pactar con el arte antes de practicarlo. [...] Sus cuadernos de notas están llenos de teorías estéticas y de extractos de autores”.⁶ Desde entonces, Joyce ideó mezclar los diversos estilos literarios que se han utilizado en Europa: la refinada prosa ensayística y el más burdo periodismo; aprovechar los mitos y símbolos del hombre contemporáneo, para comprender con profundidad la decadencia espiritual de occidente: “La *Odisea* revive [en *Ulises*] en una forma degradada porque nuestro mundo no tiene ya la fuerza de engendrar otra y porque su cultura está condenada a vivir de sus restos”.⁷ Joyce buscó establecer una escritura que mostrara el mecanismo natural de la conciencia y que a la vez consiguiera minimizar el tiempo, una prosa de tan múltiples interpretaciones que

⁵ Michael Millgate, *opus cit.*, p. 58.

⁶ Harry Levin (1973:36). En *Las poéticas de Joyce*, también Umberto Eco (1998: 7-8) llama la atención sobre las cuestiones de estética que se entrelazan con el desarrollo de los personajes joyceanos, por ejemplo las ideas sobre filosofía del arte “que Stephen Dedalus expresa a partir de proposiciones tomistas sobre la belleza. [...] Y más allá de las afirmaciones de los personajes, en la obra de Joyce, sobre todo en una novela como el *Ulises*, los problemas de estructura emergen del contexto con tal violencia que representan un modelo de poética implícita que se afirma en las nervaduras mismas de la obra. [...] Podríamos exponer la poética de Valéry, de Eliot, de Stravinski, de Rilke o de Pound sin hacer referencia a la obra de estos autores y tanto menos a su biografía: con Joyce, en cambio, para comprender el desarrollo de su poética, es necesario remitirse constantemente a su desarrollo espiritual o, mejor dicho, al desarrollo de ese personaje que vuelve una y otra vez en el curso del inmenso fresco autobiográfico de las varias obras, llámese Stephen Dedalus, Bloom o H. C. Earwicker”. Por su parte, Richard Ellmann (1991: 261) asegura que James Joyce “en 1906 ya tenía formado en su mente todo el idioma literario del siglo XX”; asimismo cita la arrogancia con la que Joyce se mostraba cuando no había publicado una sola línea, y cuando, no obstante, según el crítico Arthur Symons, “aquel joven producía el efecto de ‘una curiosa mezcla de genio siniestro y de valiente incierto’”. Jean Paris, *opus cit.*, p. 49.

⁷ Jean Paris (1959: 144).

cada lectura que se emprendiera debía durar un lapso idéntico al que requirió el escritor para componerla.

La desmesura de estos propósitos se observa desde el inicio de Joyce como artista, cuando desafiaba la hipocresía de una sociedad inmersa en los prejuicios de su exacerbado catolicismo, dando paso a una escritura que buscaba reconocer, “con indiferente simpatía”, la realidad del cuerpo y de las pasiones del hombre. El proyecto del personaje central de *El retrato del artista adolescente*, Stephen Dedalus, se convierte en la guía literaria del propio James Joyce.⁸ Su obsesión por los fenómenos fisiológicos le proporcionó el poder que rompió las represiones de su formación religiosa.⁹ Mediante una paradoja perfecta llevó los ejercicios espirituales jesuíticos —representaciones sensitivas de los castigos en la eternidad del infierno, de las refinadísimas mortificaciones y los métodos de inquisición— hacia una desinhibición total en el tratamiento de los actos corporales y de sus zonas prohibidas. La casuística completó la paradoja y le dio formas diversas de exposición y un enorme rigor objetivo y analógico. El propio Joyce lo dijo: “Mi pensamiento es escolástico en todo, excepto en las premisas”.¹⁰ Se puede observar, por ejemplo, que en el comienzo de *Ulises*, Stephen Dedalus utiliza la fórmula de la misa en latín —*Introibo ad*

⁸ Ernst Robert Curtius, en un texto crítico de 1929, “James Joyce y su *Ulises*”, señala que *El retrato del artista adolescente* proporciona “la auto-biografía y el autoanálisis de este artista cuyo nombre civil es James Joyce”. Cf. Ernst Robert Curtius (1972: 352).

⁹ “Jamás se había iluminado con tan fría y científica radicalidad el campo de las reacciones sensibles y psíquicas que pueden provocar los fenómenos fisiológicos de las funciones sexuales y excretivas”. Ernst Robert Curtius. *opus cit.*, p. 356.

¹⁰ La frase aparece en uno de los fragmentos inéditos de *El retrato del artista adolescente*, señala Harry Levin. *opus cit.*, p. 36, y concluye. “Perdió la fe, pero conservó las categorías. Da a veces la impresión, aun en las obras de madurez, que sigue siendo un realista en el sentido medieval de la palabra”. Joyce, por lo demás, siempre exaltó las condiciones artísticas de la Edad Media y llegó a opinar que la más elevada manifestación espiritual en la Historia está en las catedrales góticas, así como también que “la arquitectura griega y romana le parecían ingenuas en comparación con la gótica. [...] Irlanda y la propia Dublín le resultaban interesantes a Joyce porque, en esencia, permanecen medievales. Los *pubs* que rodean Christ Church le recuerdan ‘las tabernas medievales en que se codean lo sagrado y lo obscuro’”. Louis Berrone (1980: 83).

altare Dei— e inicia una densa e irónica farsa de la liturgia católica.¹¹

La prosa de Joyce busca decir aquello que en la mente cobra una forma de lenguaje, para llegar a la gestación misma de las palabras, las que revelarán el yo del autor, incluso los secretos más profundos o repudiados; con base en la libre asociación de ideas y sentimientos, el monólogo en *Ulises* observa las obsesiones y las neurosis de los personajes, en un procedimiento cercano del psicoanálisis.¹²

La técnica del objetivismo estricto en literatura procede, como se sabe, del realismo decimonónico, pero en *Ulises*, en ocasiones, llega a asemejarse a una especie de reporte médico, a un informe estadístico o militar. Se incluye lo observado sin omitir detalles, aunque sean los que tradicionalmente se han censurado. Curtius escribió que sólo un escritor formado en el catolicismo, pero no practicante, podría escribir *Ulises*, sólo un escritor educado con los maestros jesuitas de la introspección y la lógica: “El sello de estos poderes de la práctica religiosa se adhiere a Joyce como el *character indelebilis* al sacerdote”. Y más adelante afirma que “en Joyce cabe hablar de un catolicismo que sólo conoce el infierno”.¹³

A partir de un aprendizaje minucioso de las técnicas naturalistas, la prosa de *Ulises* adopta distintas variaciones, un procedimiento expresivo diferente en cada una de sus secciones: un estilo de parodia; una especie de catálogo de citas latinas de la liturgia cristiana, junto con otro de alusiones acerca de la estética en Santo Tomás; un sistema lúdico de preguntas y respuestas, como el que se

¹¹ Aquí, “la profanación, drama secreto de *Dublineses*, se muestra inmediatamente en plena bufonada: al bromista Buck Mulligan, estudiante de medicina, a quien a la vez mantiene Dedalus y vive a su costa, le corresponde el honor de proferir la mágica fórmula *Introibo ad altare Dei*”. Jean Paris, *opus cit.*, p. 147. Cfr. También James Joyce, *Ulises*, *opus cit.*, p. 65.

¹² “La forma misma del libro de Joyce es como una *Summa* escurridiza y ecléctica de su tiempo: montaje del cine, impresionismo de la pintura. *Leitmotiv* de la música, libre asociación en el psicoanálisis” Harry Levin, *opus cit.*, p. 92-93.

establece entre Stephen Dedalus y el director del colegio en donde aquel trabaja; un lenguaje teatral de pesadilla, como en el citado capítulo 15, ambientado en un burdel: “La noche de Walpurgis”,¹⁴ y un denso flujo de conciencia, monólogo somnoliento que abandona las reglas ortográficas en el momento en que Molly Bloom toma la voz y expresa una frase de cuarenta mil palabras sin puntos ni comas, al final del libro.¹⁵

Un ejemplo clásico de esta densidad lingüística en *Ulises* es el encuentro entre Stephen Dedalus y Leopold Bloom (capítulo 2):¹⁶ da comienzo en un idioma arcaico que a lo largo del capítulo se actualiza, como mostrando una síntesis del desarrollo de la lengua inglesa, desde su origen, hasta el hablado en el momento en que aquellos personajes hablan, el 16 de junio de 1904, fecha elegida por Joyce para situar temporalmente la novela, porque fue el día en que conoció a Nora Barnacle.¹⁷

La complejidad técnica no podía ser inferior a la complejidad psíquica: Joyce vinculaba estrechamente el espíritu humano con la animalidad, la razón con los sentidos; en un punto de su obra están la frialdad del análisis y la burla sarcástica: parodias, blasfemias, pornografía y escatología; en el punto opuesto, la persecución del sueño de la belleza ideal, de la total perfección.

Curtius distingue en la obra de Joyce “siete tonos fundamentales: Arte, Espíritu, Indignación, Exilio, Soledad, Orgullo y Pecado”.¹⁸ Precisamente el séptimo de estos componentes generales, el “Pecado”, ha sido ponderado en

¹³ Ernst Robert Curtius, *opus cit.*, pp. 357-358. En la última afirmación, el crítico se refiere principalmente a las escenas demenciales del capítulo 15. “sólo inteligible desde las honduras de una conciencia católica”

¹⁴ James Joyce, *opus cit.*, pp. 426-519.

¹⁵ *Ibid.*, p. 634-671.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 83-122.

¹⁷ “El 16 de junio de 1904 fue el día sagrado que separó a Stephen Dedalus, el joven rebelde, de Leopold Bloom, el marido complaciente”. Richard Ellmann, *opus cit.*, p. 179

exceso por una parte de la crítica —y por la censura—, a expensas del resto, con una descontextualizada curiosidad sicalíptica, más que como un apoyo a la explicación de la obra. De esta forma, *Nora Barnacle, La Vulgar*,¹⁹ aparece como el receptáculo de las fantasías más escandalosas de James Joyce, como sin duda lo era, pero a la vez se olvida que ella conforma la más viva de las representaciones joyceanas, la más bella de sus epifanías.²⁰

B) Las técnicas de expresión de Joyce

El concepto de epifanía entroniza las técnicas narrativas de James Joyce.²¹ Para elucidar este principio, que se halla en toda la obra, se requiere la consideración de ciertos conceptos de la tradición cristiana. Desde 1899, Joyce se había dedicado a buscar “la realidad de la experiencia y a dar forma en la fragua de mi alma a la conciencia increada de mi raza”.²² Tomaba notas de lugares, cosas y personas a su alrededor; acumulaba los materiales para desarrollar los temas de los libros que escribiría, en tanto analizaba los dramas de Henrik Ibsen y los

¹⁸ Ernst Robert Curtius. *opus cit.*, p. 354

¹⁹ La palabra *barnacle* significa concha de mar, lapa, y también una especie de pato marino. explica Jean Paris. *opus cit.*, p. 71. Por otra parte, Richard Ellmann escribe que “Nora Barnacle le hubiera parecido vulgar a cualquier otro escritor de la época, pero debido a su necesidad de buscar lo extraordinario en lo ordinario, Joyce decidió que era distinta”. *Opus cit.*, p. 179.

²⁰ La recepción de *Ulises* se ha visto ensombrecida con el epíteto de novela pornográfica, lo que ha causado alguna decepción en los lectores que quizás buscaran una suerte de “novela galante”, como las que circulaban a finales del siglo XIX y principios del XX, y no la intrincada lectura que exige. En cambio, la correspondencia entre Joyce y Nora Barnacle, capitalizada en beneficio de ciertos editores sensacionalistas y publicada de las más diversas formas, escandalizaría a un espectador de la llamada pornografía dura, no sólo de aquel tiempo. Cfr. *Selected Joyce Letters* (1975), y también *Cartas de amor a Nora Barnacle* (1982)

²¹ Cfr. Harry Levin, *opus cit.*, pp. 39-70. Richard Ellman, *opus cit.*, p. 103 y 185. y Jean Paris, *opus cit.*, pp. 49-83. El primero de estos autores puntualiza cómo las epifanías se hallan presentes en la obra de Joyce: “Esa visión momentánea [...] sorprendió a Dedalus al pasar por *Eccles Street*, ante una de esas casas de ladrillos café que parecía la encarnación misma de la parálisis irlandesa”. Creía entonces que la tarea del escritor era la de recoger esos estados del espíritu furtivos y delicados para convertirse en un coleccionista de epifanías. [También durante] un paseo por la playa, en el *Ulises*, se entretiene [el mismo Stephen Dedalus] pensando en su propia colección, de la que se propone enviar copias a las bibliotecas del mundo, inclusive a la de Alejandría” (p. 70).

²² Frases finales de la novela de Joyce *Retrato del artista adolescente* (1998: 254).

métodos de los narradores rusos y franceses del siglo XIX, pensando en dedicar una mayor atención que estos últimos a las variaciones del fraseo, a las resonancias y ritmos verbales, como resultado de su afición a la música y a sus estudios de canto.²³

Con paciencia de maniaco, coleccionó apuntes que expresaban un estado emocional fugaz e irrepetible, “trozos de vida”, momentos de gracia, suerte de revelación en el momento de más intensidad en que una verdad se descubre. Epifanías: cambios repentinos e imprevistos de la experiencia. Ciertos abismos de la existencia humana sólo pueden comunicarse mediante una objetivación súbita de esporádica autenticidad, sólo a través de aquel “conocimiento repentino de lo que una cosa es en su naturaleza más profunda”.²⁴

La intensa apropiación que Joyce hiciera de la ideas cristianas durante su educación con los jesuitas, es evidentemente aplicada a sus textos narrativos, desde los cuentos de *Dublineses*. El mismo nombre de epifanía tiene esta procedencia religiosa, que Joyce conserva con el propósito de captar los momentos cruciales de una vida y exponerlos en el momento en que un relato alcanza su mayor intensidad.²⁵ En ocasiones, los preceptos católicos aparecen señalados explícitamente, como en el primero de los cuentos de aquel libro:

Cada noche, al levantar los ojos de la ventana, murmuraba la palabra *parálisis*. Sonaba siempre extraña en mis oídos, tal como *gnomon* en las obras de Euclides o *simonía*, en el catecismo. Ahora sonaba con el nombre de un maléfico y diabólico genio. Me llenaba de terror; sin embargo, me hubiera gustado estar cerca para

²³ La crítica joyceana y sus biógrafos hacen constantes referencias a los vínculos entre Joyce y la música. por ejemplo Ernst Robert Curtius, *opus cit.* p. 383.

²⁴ Cfr. Richard Ellmann, *opus cit.* p. 185.

²⁵ “La epifanía [...] aunque basada en la teología, se ha convertido en una cuestión de técnica literaria. Podemos considerarla como una contribución de Joyce a esa serie de cambios que han concentrado la novela en el cuento y sustituido el argumento por el estilo. transformando al *raconteur* en un experto de cámara fotográfica. La medida del éxito de una forma literaria tan desornamentada radica naturalmente en el grado de concentración”. Harry Levin, *opus cit.*, p. 42.

observar su mortífera obra.²⁶

Cada relato de *Dublineses* es la historia de un espíritu que fracasa, y aquellas tres palabras operan como símbolos que aparecen en el volumen de un modo ascendente. Según los principios católicos, *simonía* es un proceso de profanación, que conduce a la *parálisis*, en tanto que *gnomon* es el instrumento primitivo que antecede al reloj de arena y, en este caso, simboliza el transcurso del tiempo. Joyce procede por acumulación cronológica: las primeras historias tratan de la niñez y se van convirtiendo en más complejas conforme los personajes son adultos y viven en circunstancias más sutiles, hasta que en la última de las piezas, en una noche de Navidad, suceden diversas situaciones de insatisfacción, ya en plena madurez del protagonista, cuando el recuerdo de un muerto paraliza la realización de un amor vivo.

Ninguna de las historias de estos grises dublinese es, a la manera de Poe, extraordinaria. Joyce amaba a Chejov, a Tolstoi y a Dostoievski, maestros de una objetividad de efectos hipnóticos, a quienes interesó expresar las causas y la naturaleza de los sentimientos, descubrir el origen de las pasiones, ya sean vulgares o extraordinarias, pero a Joyce sólo le interesaban las vulgares. De aquí la suave ironía del título original de su primera novela, *El héroe Stephen*, es decir, un héroe de lo cotidiano, despojado de los rasgos epopéyicos tradicionales, excepto en un solo hecho: su decisión de convertirse en escritor. Joyce decidió cambiar ese título por el de *El retrato del artista adolescente*, en parte autobiográfico, como se dijo, pero de una exquisita observación naturalista

²⁶ James Joyce (1981: 7). En el original no aparecen caracteres en cursivas.

que lo separa de la literatura confesional.²⁷

Para terminar con la puntualización de algunos aspectos religiosos cruciales en Joyce, puede observarse que, en el desarrollo de *Dublineses*, las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, sufren un progresivo deterioro, mientras que los pecados capitales: orgullo, avaricia, lujuria, envidia, ira, gula y pereza, se fortalecen y se apoderan de los protagonistas, como en una fatalidad. En *Dublineses* cada historia está construida de modo independiente, a la vez que resulta un elemento indispensable del conjunto. Son quince pequeñas novelas que componen una extensa novela, cuyo objeto global y fundamento es develar la entraña de la mítica ciudad de Dublín —*Dear Dirty Dublin*—, propósito general de la obra de Joyce, lo cual obtuvo mediante un avance codicioso y paciente que no observaba límites técnicos ni de variaciones discursivas, estructurales ni temáticas.

Asimismo existe un avance en la complejidad de los libros de Joyce. Del arte lírico tradicional de *Música de cámara*, manifestación verbal de la emoción y la subjetividad, se parte hacia formas que no se limitan a la experiencia personal, sino a las relaciones con los demás, por ejemplo en los cuentos de *Dublineses*, que dan inicio adoptando la primera persona del singular y cambian a la tercera, como si se dijera que el conocimiento de sí mismo exige el conocimiento de los otros, que de un texto lírico se avanza hacia la impersonalidad dramática. Por su parte, *Ulises*, desde su aparición, en 1922, se convirtió en uno de los grandes escándalos de la literatura; a partir de entonces empezó a figurar entre los más importantes libros de estudio de los profesionales de la escritura, y a considerarse como la obra literaria más influyente del siglo.

²⁷ El original de *Stephen Hero* alcanzaba cerca de dos mil cuartillas; al convertirse en *El retrato del artista adolescente* se redujo a trescientas. Cfr. Jean Paris. *opus cit.*, p. 75.

Ulises es el punto culminante del proyecto de Joyce. En el volumen se observan tres puntos de partida: la novela realista del siglo XIX, el pensamiento escolástico y la cultura grecolatina. Se ha observado antes la presencia de los dos primeros. El tercero se vincula con la estructura, fundamentada en el mito de Odiseo; sin embargo, el propósito de la narración no es tanto reconstruir una epopeya clásica en la modernidad como el proponer una nueva forma heroica, mezclando diversos mitos, relacionados con la sordidez del hombre contemporáneo. Así, un lenguaje elegíaco se entrelaza con el habla popular dublinaesa; se utiliza la jerga periodística y la eclesiástica; se ve asimismo cómo un solo día en la vida de alguien puede conformar un extenso libro, al relativizar el tiempo y al dar cabida a todo tipo de digresiones: minuciosos chistes, pasajes de historia, descripciones topográficas y escenas erótico-religiosas, para dejar al descubierto las regiones de la vida profunda de un conjunto de personajes.

De igual forma que en *El retrato del artista adolescente* y en *Dublinaesa*, Joyce mantuvo en *Ulises* la idea de que un texto literario debe regirse por los tres estados que, según Santo Tomás de Aquino, conducen a la belleza: *integritas*, *consonantia*, *claritas*,²⁸ por lo que sus narraciones atienden a un equilibrio entre lo interior y lo exterior, o sea, entre la psique del protagonista y la situación, presentan una congruencia entre objetos y significados y entre forma y función. Además de las ideas tomistas, Joyce se propuso reunir en sus libros las dos tendencias fundamentales: lo clásico y lo romántico: la reglamentación y la experimentación; ajustar los materiales a los moldes sin dejar a un lado la expresión emotiva. La idea fundamental es que un solo día

²⁸ El Doctor Angélico concebía estas tres partes concomitantes de lo bello, como se observa en algunas de las discusiones que sostiene Stephen Dedalus con sus compañeros de escuela, en el *Retrato del artista adolescente* (pp. 206 y ss.): *Ad pulchritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas* ("Tres cosas son necesarias en la belleza: integridad, armonía y claridad"). Citado por Jean Paris, *opus cit.*, p. 59.

basta para expresar una vida entera, como en el caso de Leopold Bloom, e incluso, para tal efecto, basta un instante, una epifanía, para disolver el tiempo: un momento de revelación repentino hace surgir el movimiento suficiente que lleva el instinto al conocimiento, los sentidos a la razón. Así, los textos joyceanos son classicizantes en sus formas y románticos en sus temas: las formas provienen de la tradición y los temas se obtuvieron de la experiencia directa.

C. James Joyce en *La región más transparente*

Tres decenios más tarde, la difusión de la obra joyceana y de su crítica se habían extendido internacionalmente: en México se le citaba con naturalidad en los medios de comunicación, y es un hecho la influencia de Joyce en los narradores mexicanos al promediar el siglo; de igual forma sucede con la novela inicial de Carlos Fuentes, en distintos momentos, sobre todo en la técnica primordial, el *fluir de la conciencia*, si bien ésta parece haber llegado al autor mexicano también a través de William Faulkner, según se observó en el capítulo anterior.

La técnica central de Joyce, el citado *fluir de la conciencia*, aparece desde el inicio mismo de la novela de Fuentes, combinado con el procedimiento del estilo libre indirecto, que ofrecen, entre otras ventajas expositivas, la inclusión de frases incompletas —en aras de una mayor fidelidad a la voz interna de los personajes— y al mismo tiempo proporciona una mayor velocidad al relato, como sucede por ejemplo hacia la segunda página del libro, parte del breve capítulo que consiste en una especie de recuento histórico de la ciudad de México, en voz del personaje central, Ixca Cienfuegos:

Y con sus restos mojamós los pinceles, y nos sentamos a la vera del camino

para jugar con los colores.. Al nacer, muerto, quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya con tu carroña; al morir, vivo, desterraste una palabra, la que nos hubiera ligado las lenguas en las semejanzas. Te detuviste en el último sol; después, la victoria azorada inundó tu cuerpo hueco, inmóvil, de materia, de títulos, de decorados. Escucho ecos de atabales sobre el ruido de motores y sinfonías, entre el sentimiento de los reptiles alhajados. Las serpientes, los animales con historia, dormitan en las urnas. En tus ojos, brilla la jauría de soles del trópico alto. En tu cuerpo, un cerco de púas. (p. 20).³⁴

Hacia el capítulo 15 de *Ulises* puede verse cómo Joyce despliega un lenguaje de pesadilla semejante, donde es utilizado este procedimiento y donde también aparece la utilización de la tipografía en caracteres cursivos, con la función de destacar la expresión de lo oculto en el pensamiento de los personajes, sus deseos más íntimos e inconfesados, o bien las alusiones cruciales hacia su pasado:

Serpientes de niebla de río se deslizan lentamente. De sumideros, grietas, pozos negros, montones de basura, se elevan por todas partes humos perezosos. Un fulgor relampaguea al sur más allá de la desembocadura del río. El peón, avanzando tambaleante, hiende la multitud y va tropezando hacia las aguas de los carriles. [] en el espejo convexo sonríen relajados los ojos bonachones y las gruesas chuletas de las mejillas de Oléoléopoldo triste rescoldo. (p. 428)

La enumeración caótica, la libre asociación de ideas, como en los pasajes anteriores, son aspectos que se aprovechan en diversos momentos de *La región más transparente*, sobre todo para aludir al pasado mítico de la cultura azteca. La primera novela de Carlos Fuentes, en efecto, da la impresión de que la conciencia de un personaje, en este caso Cienfuegos, divaga sin control del narrador; paralelamente, aparece la recuperación del habla popular urbana, de

³⁴ Los fragmentos que se citan proceden de las ediciones mencionadas anteriormente, tanto de *La región más transparente*

las canciones populares. El recurso es reiterativo en *Ulises*: “Hizo una reverencia y se marchó, seguida por la tierna salmodia de Buck Mulligan: *Corazón mío, si más hubiera/ ante tus pies se te pusiera*” (p. 75), y de igual forma se observa en *La región más transparente*: “Silvia besó las mejillas de Charlotte y Pimpinela: –Su Alteza el príncipe –indicó, y Charlotte ejecutó un torpe movimiento de rodillas. –A los demás ya los conocen: la Contessa Aspacúccoli, Cuquis, Bobó... *ay, amor ya no me quieras tanto, ay amor* (p-167).

Con un afán de sarcasmo y de parodia, como ocurre reiteradamente en la novela de Joyce, esta técnica también se observa en la libre reproducción del habla coloquial de un país hispanoamericano, durante el exaltado recibimiento que un grupo de jóvenes escritores mexicanos, encabezado por Tomás Mediana, le prodigan al escritor Favio Milós, a la sazón “poeta imaginista sudamericano, posteriormente eclipsado por Pablo Neruda”:

Esas mujeres que son como tierra de volcán amasada ¡Pucha!, coño, qué tijeras. Todas con sus sabanitas azules. Eso y una caja de tequila, para sentirse cóndor y apalear las nubes con el aliento. Hay que saber rodar, rodar como los delfines cerca de Talara, que brillan sobre las olas un instante para que todos los vean y los añoren, y luego hundirse al fondo. Puchas, y qué nalga... (p. 155).

Por otra parte, *La región más transparente* aprovechó la incorporación joyceana de las más distintas clases de discursos en el interior de la novela, innovación de orden técnico que, como se vio antes, el irlandés había llevado al extremo; por ejemplo, en el capítulo 2 de *Ulises* (pp. 91-93), se reproduce el

chiste que hace el antisemita señor Deasy, director del colegio en el que trabaja Stephen Dedalus, tras una perorata en contra de la presencia, en su opinión nefasta, de los judíos en Europa:

–Fíjese bien en lo que le digo, señor Dedalus –dijo–. Inglaterra está en manos de los judíos. En todos los lugares más elevados. en sus finanzas, en su prensa. Y son la señal de la decadencia en una nación. Dondequiera que se reúnen. se comen la fuerza vital de una nación. Les estoy viendo venir desde hace unos años. Tan cierto como que estamos aquí, los mercachifles judíos ya están en su trabajo de destrucción. La vieja Inglaterra se muere. [...]

El señor Deasy se detuvo, respirando fuerte y tragando el aliento.

–Sólo quería decir –dijo–. Irlanda, dicen, tiene el honor de ser el único país que nunca ha perseguido a los judíos. ¿Lo sabe? No. ¿Y sabe por qué?

Frunció severamente el ceño hacia el aire claro.

–¿Por qué, señor Deasy? –preguntó Stephen, empezando a sonreír.

–Porque nunca los dejó entrar –dijo el señor Deasy solemnemente.

Fuentes, por su parte, también se vale de un cierto lenguaje lúdico durante la participación de una serie de personajes del medio esnobista y pseudointelectual del período alemanista, con la intención de parodiar las proclamas, a un tiempo reivindicadoras de la identidad nacional y de una postura revolucionaria, tan en boga hacia la mitad del siglo XX:

–¡Abajo la comunidad! –gritó, trepándose en un sofá, Paco Delquinto. –¡Si alguien quisiera escribir sobre nosotros, tendría que calcarnos de otra parte, somos la calca de una calca, el fracaso de la mecanografía: la vigésima copia a carbón en blanco! Este es el mexicano creador, original, suntuoso! Naaaa. todos pegados como lapas a sus chambas y a los pequeños tics que no llegan a vicios, hablando de la mexicanidad, la paraguayidad, la hondoruñez, ¡Artistas del columbio cerebral! ¡Artistas de todo el mundo, uníos: no tenéis nada que perder sino vuestro talento! Oh Barbara quelle connerie la guerre... Dulce Filis, ¿en qué piensas? (p. 55)

Este tipo de expresión, que no rehúsa el humor en los diálogos, es el

denominador común de los personajes secundarios que en el índice aparecen bajo los encabezados de “Los satélites”, “Los extranjeros” y “Los intelectuales”, en las escenas en las que participan aquellos grupos de personajes de la clase burguesa y de la clase media arribista, sobre todo durante los eventos sociales que organiza Bobó Gutiérrez; por ejemplo, se lee:

Junior se acercó a la mesa de combate: –Buenas todos; ya vi tu royal match, Charlotte. La aludida se arreglaba el pelo: –Que viva el triunfo de trade over tradition! ¡Qué se puede esperar de gentes que desconocen las tinas de baño! ¿No olieron al Sacro Archiduque? ¡Fiuuuu! Siéntate, Junior. Cuquis corrió a abrazar al columnista que se desprendía con evidente labor de la barra: –¡Mi ocho columnas adorado! ¡Ya me amarré a la testa real! Puedes poner que estuvieron aquí puros nobles para el suceso: el Príncipe serbio, la Aspacúcoli, Charlotte que nos ha resultado de la línea de Cuauhtémoc y yo que fui Sobreana de la Primavera quizá, quizá, quizá. (p. 169)

Por otra parte, se puede recordar cómo el narrador de *La región más transparente* incluye un fragmento en el que se imita con sorna el tipo de encabezados del periodismo mexicano durante el período revolucionario: “‘NO BUSCO LA PRESIDENCIA’, DICE DE LA HUERTA / VILLA ASESINADO (p. 116), a la manera en que Joyce procede para parodiar los periódicos irlandeses, cambiando el nombre de los protagonistas por el de nombres de la Antigüedad Cásica, en el capítulo 6 de *Ulises* (p. 189): “SOFISTA GOLPEA A ALTIVA HELENA EN PLENA TROMPA. LOS ESPARTANOS RECHINAN LAS MUELAS. LOS DE ÍTACA JURAN QUE PEN ES CAMPEONA.

Ahora bien, entre las características fundamentales de la obra de Joyce se encuentra una proclamación de libertad irrestricta. Basta recordar, para confirmarlo, del capítulo 15, la narración de profusas descripciones de los burdeles de Dublín. La completa desinhibición de la que James Joyce hizo acopio, esa “franqueza que habría sido imposible si no hubiera estado prohibida

tal franqueza”,³⁵ pueden cifrarse en la escena en la que el personaje central, Leopold Bloom, acude al retrete a defecar por la mañana, después del desayuno a base de riñones de cordero, “que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa” (p. 109): “Abrió de una patada la puerta desquiciada del excusado. Más vale tener cuidado no mancharme estos pantalones para el funeral. [...] Dejando la puerta entreabierta, entre el hedor de enjalbegado mohoso y telas de araña rancias, se desabrochó los tirantes. Antes de sentarse atizó por una rendija hacia la ventana de la casa de al lado” (p. 129). También, por ejemplo, se podría evocar algún fragmento de tintes pornográficos del extenso monólogo de Molly Bloom:

me miré de cerca en el espejo de mano empolvándome un espejo nunca te da la expresión además aplastándome así todo el tiempo con los enormes huesos de las caderas pesa mucho también con su pecho peludo para este calor siempre teniendo que tumbarse para ellos mejor que él me lo meta por detrás del modo como la señora Mastianski me dijo que le hacía hacer su marido como los perros y sacar la lengua todo lo que podía y él tan tranquilo y manso con su cetra tirirín nunca se sabe con los hombres (pp. 643-644).

En la novela del autor mexicano, esta propuesta de libertad temática puede observarse en los intensos encuentros eróticos entre Ixca Cienfuegos y Norma Laragoiti, en las escenas en donde se menciona el trabajo y las relaciones de Gladis García, “fichadora de cabaret”, en la infidelidad de Sivia Régules con Pedro Caseaux. Asimismo, la intertextualidad entre Ulises y *La región más transparente* parece ser clara cuando uno de los dos escritores argentinos que aparecen, Favio Milós, se refiere precisamente a la procedencia del excusado, manteniendo ese tono humorístico y plagado de sarcasmo que

³⁵ Holbrook Jackson, revista *To-Day*, junio de 1922, citado por José María Valverde. “Prólogo” a James Joyce, *Ulises*, *opus cit.*, p. 27.

abunda en ambas novelas; esa escena podría interpretarse como una alusión que hace homenaje a aquel pasaje joyceano, citado más arriba y tantas veces celebrado por la crítica, una muestra de la voluntad literaria, presente en la novela de Fuentes, de incluir componentes poco convencionales:

–Voy al baño –espetó Estévez.

–¡Y...! ¿Ustedes no conocen la historia del que inventó el retrete?

[...] Sir John Wotton inventa el excusado y traduce, sentado en él, a Virgilio. La gran obra puede llevarse a cabo. ¡Y pensar que los caballeros ingleses de hoy en día no le dedican, al obrar, un piadoso recuerdo a la memoria de Sir John Wotton, latinista, cortesano y gran traductor de Virgilio! (pp. 48-49)

Se podría citar un rasgo más de procedencia joyceana; se trata de aquel que consiste en transcribir literalmente la información obtenida de la realidad fáctica, como los letreros y anuncios de todo tipo, presentes sobre todo en las grandes ciudades: los diálogos callejeros, las canciones populares, los discursos políticos y radiofónicos, algo muy utilizado también en la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo XX. En el capítulo 7 de *Ulises* (pp. 162-190), durante el recorrido de Bloom por la redacción del periódico en el que colabora como agente de ventas, el narrador se complace en parodiar la jerga popular de Dublín; incluye un conjunto de frases típicas del gremio periodístico, y les da acomodo como titulares de distintos fragmentos de la narración, por ejemplo:

CON EL MÁS SINCERO DOLOR ANUNCIAMOS LA DESAPARICIÓN DE UN RESPETADÍSIMO

CIUDADANO DUBLINÉS /

VÍNCULOS CON LOS PRETÉRITOS DÍAS DE AYAÑO /

DAMAS DONAN A CIUDADANOS DUBLINESES PÍLDORAS DE VELOCIDAD CREIDAS

VELOCES AEREOLITOS

De igual forma, en *La región más transparente* se combina el relato con

diversos fragmentos y encabezados periodísticos, y se incluyen frases inconexas, para lograr el efecto de la enumeración caótica, valiéndose también de cierta variación tipográfica, como se lee en los siguientes fragmentos:

LAS FUERZAS DE ESTRADA TOMARON GUADALAJARA/

CARRILLO PUERTO/

TRIUNFO GOBIERNISTA Once horas duró la batalla de Ocotlán/

[.] POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU (pp. 116-117).

1. EL TÍTULO DEL VOLUMEN

En este capítulo se analiza *La región más transparente* en función de los distintos elementos presentes en la edición de un texto; se parte de los conceptos de Gérard Genette respecto a lo que denomina “Paratextos”.¹ Las principales nominaciones de esta clasificación son el título, el subtítulo, los índices, el epígrafe y la dedicatoria. Se trata de un conjunto de datos que orientan al lector en la revisión que lleva a cabo antes de la lectura de un volumen.

El título de un libro, por lo tanto, en su función de paratexto principal, debe observarse atentamente, ya que en la recepción resulta crucial el atractivo que, en el primer contacto entre el libro y el lector, se ejerce en la mente de éste. El título influye, en mayor o menor medida, en la difusión que obtiene el texto entre el público, y también en la valoración que se hace por parte de la crítica. De inicio hay que deslindar la función respectiva de dos elementos centrales, el título y el texto en sí mismo, puesto que el texto es “un objeto de lectura”, en tanto que el título elegido para el volumen es “un objeto de circulación o, si se prefiere, un objeto de conversación”.²

De lo observado por Genette se puede inferir que es posible “conversar” acerca de un libro sin haberlo leído —fenómeno común—, teniendo como base sólo los datos que el editor aporta al lector: el título, la solapa y la contraportada, la presentación o el prólogo. Puede preguntarse hasta qué punto ese objeto de conversación que es el título influye en su distribución y en sus ventas, y hasta cuál otro ese objeto de lectura es asumido con superficialidad por los lectores, o por los potenciales lectores, que se han guiado por ese cúmulo de información

¹ Gérard Genette (1987: 97)

² *Ibidem.*

que el editor proporciona y sugiere en los paratextos.

La obra que da inicio a la carrera literaria de Carlos Fuentes es interesante en relación con estos elementos editoriales. En las páginas que siguen se trata de analizar cómo fueron significativos en su recepción, e incluso de qué modo fundamentaron la aceptación del público que, en general, ha gozado su obra. El título de aquella primera novela de Carlos Fuentes, rico en significados, sin duda colaboró en ello desde el inicio, si se juzga por el éxito de librería que obtuvo: dos ediciones, de cuatro mil y cinco mil ejemplares, en abril y noviembre de 1958, respectivamente.³

El autor eligió apropiarse de una de las frases más recurrentes de la cultura mexicana, esa exaltación de las cualidades del valle de México, cuya fama se remonta hasta los tiempos prehispánicos. En la frase “La región más transparente”, el superlativo implica que esa región tiene una atmósfera “más” clara que ninguna otra región; en sí misma, la frase busca despertar la curiosidad hacia los atributos que le hicieron merecer el epíteto. Este “objeto de conversación” apela ciertamente al deleite de los sentidos; el “objeto de lectura”, sin embargo, desmentirá esto de modo fehaciente, pues resulta obvio que la intención de sentido era utilizar la frase de Alfonso Reyes como una ironía: los ambientes de la novela, desde el mismo arranque, son del todo sórdidos, brumosos.

Al ser el título de un libro el primer acercamiento entre el lector y el texto, se puede imaginar al factible receptor en el momento en que decide comprar (no necesariamente leer) *La región más transparente*, volumen cuyo título le sugiere riquezas espirituales, un sitio de prístina atmósfera, profusas descripciones,

³ Richard Reeve, *opus cit.*, p. 51.

información diversa acerca de la renombrada “Ciudad de los Palacios”. Sin embargo, la particular “visión de Anáhuac” que proporciona el texto no se corresponde con estas expectativas. De este modo, se asume el todo por la parte,⁴ la pequeña parte que es el inicial impacto, antes incluso de dejarse influir por el juicio —indefectiblemente favorable— de la contraportada y del texto de presentación.

Hacia 1915, cuando inscribió el epígrafe para *Visión de Anáhuac*, Alfonso Reyes tenía en mente la imagen de una ciudad digna de todos los elogios, a la manera en que los antiguos griegos grababan a la entrada de sus ciudades unas palabras de exaltación de sus cualidades, según se citó antes. Aquellas palabras con que se titula la novela de Fuentes, evocan la legendaria México Tenochtitlan, erigida en la meseta más alta y transparente. Sin embargo, el autor consideraba el contraste entre la pérdida de esa visión nítida que tuvo el valle y la incontenible mancha urbana; la ironía hacer referencia a los ideales traicionados de la Revolución Mexicana, a la inmigración de los habitantes más pobres de los estados a la capital del país, en busca de trabajo en una ciudad de deteriorados palacios, lejana de la magnificencia que una vez tuvo; parece hacer referencia asimismo a la corrupción que ha campeado en el sistema político mexicano, en donde precisamente la palabra “transparencia” es hoy tan importante en los procesos electorales y en el manejo de la administración pública.

En los años cincuenta, la capital del país se había apartado de su provincianismo y pagaba las consecuencias de un desarrollo urbano que aspiraba a la modernidad. Sin embargo, en la novela no se observa ese anhelo

⁴ Tan importante es el título de un volumen que este fenómeno de sinecdoque se ha generalizó en el mundo bibliográfico se dice que una biblioteca cuenta con 12,000 títulos, o que una editorial ha publicado cien títulos.

progreso sino en unos cuantos, privilegiados arribistas; existe miseria para la mayoría, una pseudoaristocracia en bancarrota, una cuestionable soberanía nacional, debido a la sujeción del país a los designios del capital norteamericano. Estos significados que la lectura del texto ofrece, proporcionan un mayor sentido irónico al título: lo transparente, siquiera en lo físico, se ha convertido en un viejo recuerdo; la opacidad atmosférica, social y política, se acentuaban en el valle central de Anáhuac.

Los nombres y frases con que se titulan los libros presentan una gran variedad en sus efectos y significados. Existen títulos cuya intención es descargarlos de sentido, para no revelar, antes de la lectura, sus propósitos, a la manera en que los pintores titulan sus cuadros: “Mesa con salsa roja”; “Paisaje azul”, como si se intentara simplificar al máximo sus posibles logros artísticos, pues la reproducción de una mesa con un recipiente no parecería, a primera vista, el trabajo de un verdadero artista plástico. De esta forma, despojados de cierta especie de espectacularidad simbólica, en literatura existen títulos despoetizados, se diría, como por ejemplo el de Alfredo Bryce Echenique: *La amigdalitis de Tarzán* (1999) o el de Cormac McCarthy: *Unos caballos muy bonitos* (1992), en los que tampoco se orienta demasiado al lector acerca de la intención del texto ni sobre su temática. En cambio, otros títulos se hallan cargados de sentido, contruidos como un verso, como es el propio caso de *La región más transparente*, o el de la novela de Carson McCullers *La balada del café triste* (1951). En la tradición novelística abundan los libros en los que el solo nombre del protagonista sirve de título: *Madame Bovary*, *Pedro Páramo* o *Aura*, los cuales solucionan de forma sencilla el conflicto en el que se ve envuelto el autor para nombrar un volumen.

Otros narradores proporcionan al lector, con el título elegido, la conclusión anticipada del argumento, como en la novela de Tolstoi *La muerte de Ivan Ilich* o en la del propio Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz*. Ciertos autores dan la impresión de adecuarse a la demanda de un público más amplio, como Mario Vargas Llosa al titular una de sus novelas *La guerra del fin del mundo*, buscando captar tal vez, además de sus lectores habituales, a los círculos de lectores de ciencia-ficción y de literatura de entretenimiento. Otros más, como Graham Green, optan por títulos a un tiempo significativos de su temática y atractivos para el público, como *El americano imposible* (1955) o *Nuestro hombre en La Habana* (1958), que se asocian con el espionaje y con la política internacional. El título de un volumen, en fin, aun cuando no declare su temática, una vez decidido y al dar comienzo las concretizaciones del texto, cuenta con posibilidades de interpretación variadísimas acerca de las palabras empleadas en ese sitio.

El lector puede suponer, sólo por el título del libro adoptado por Fuentes, que el respectivo texto ha de incluir elementos que expliquen la procedencia de aquella reputación: la de ser la región más transparente de todas las regiones del mundo. Además, puede esperar que sea el escenario en el que se desarrollarán las historias íntimas de un conjunto de personajes, las que se engazarán a su vez con diversas referencias del devenir histórico de la nación. Así, *La región más transparente* es un título que despierta curiosidad e interés. ¿Pero es un libro que decepciona las expectativas o desorienta al lector? Difícilmente podría decirse esto, ya que si bien el libro se concentra en las consecuencias socio-políticas que trajo la Revolución Mexicana y les entremezcla con un puñado de

mitos prehispánicos, cuya sobrevivencia es fehaciente,⁵ no desorienta de la manera en que lo hace, por ejemplo, José Saramago en su libro *Historia del cerco de Lisboa* (1984), cuya trama, en la modernidad lisboeta, no se sustenta en el hecho histórico al que alude, sino en el libro de un investigador contemporáneo sobre aquel acontecimiento de siete siglos atrás, en el que los cruzados defienden Lisboa de la invasión sarracena; los conflictos personales del protagonista central, el corrector de pruebas de aquel libro, que decide incluir un elemento ajeno al original, dan pauta al desarrollo de esa historia.

2) los demás paratextos

El título de la primera novela de Carlos Fuentes y los demás paratextos incluidos en la primera edición, así como los que aparecen a partir de la de 1972,⁶ permiten observar una compleja vinculación entre la narración y sus alusiones simbólicas e históricas. Ya que con estos elementos da comienzo la comunicación entre texto y receptor, representa el conjunto de mensajes que permite iniciar su decodificación. Toda obra literaria mantiene siempre “múltiples vínculos con sus paratextos: título, subtítulo, intertítulos, prefacios,

⁵ La permanencia del mundo cultural prehispánico en el México actual ha sido estudiada profusamente por Guillermo Bonfil Batalla a lo largo de su volumen *México profundo. Una civilización negada* (1994). Entre sus afirmaciones está la de que “la historia reciente de México, la de los últimos 500 años, es la historia del enfrentamiento entre quienes pretenden encauzar al país en el proyecto de la civilización occidental y quienes resisten [con] formas de vida de estirpe mesoamericana”. *opus cit.*, p. 10. Asimismo, Laurette Séjourné (1985-70), afirma que “la similitud entre las creencias indígenas de hoy y las de la época prehispánica llega a tal punto que se podrían utilizar muchos de los relatos de los cronistas de los siglos XVI y XVII para describir hechos actuales”.

⁶ Richard Reeve (1982: 59) proporciona el siguiente dato: “La edición francesa [...] incluye una cronología de la historia de México combinada con los eventos vitales de los personajes de la novela”. En la edición de 1972 del Fondo de Cultura Económica aparece esta misma información, así como también se reproduce en las primeras páginas de las mil cuatrocientas de las *Obras completas* de Carlos Fuentes de la Editorial Aguilar, de 1974. A partir de estas ediciones, las reimpresiones en español de *La región más transparente* llevarán al inicio del libro estos paratextos, el “Cuadro Cronológico” y la relación de “Personajes”.

epílogos, advertencias, prólogo, dedicatoria, etc.”⁷

El subtítulo define y hace más concreto el contenido del libro; da una guía a las expectativas del lector, que tal vez se halla desorientado por el hecho de contar sólo con la información que proporciona el título, como en el caso del espectador que lee la cartelera cinematográfica —la denominación de las películas no suele ser demasiado explícita respecto al contenido. En general, los títulos de novelas no llevan un subtítulo, como en el caso de la novela del francés Georges Perec: *La vida. Instrucciones de uso* (1978), que es una excepción, ya que la parte relevante es el segundo elemento paratextual: un título tan general como “la vida”, adquiere, con el complemento, el buscado efecto irónico.

Cuando se ha dado nombre a los capítulos de una novela, se vuelve imprescindible para el editor elaborar un índice que los ordene, a la manera en que lo hacían algunos narradores del siglo XIX, por ejemplo Stendhal: “La sensibilidad es toda una señora piadosa”,⁸ o como Cervantes en el siglo XVII: “Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros en verdad graciosos sucesos”, si bien en la novela contemporánea, la práctica más común es enumerar los apartados respectivos con números romanos.⁹ En el caso de *La región más transparente* se incluye no sólo un índice, sino una serie de elementos editoriales más,¹⁰ como los años en que se verifican los hechos de la narración, en correspondencia con los hechos históricos, y la participación de los personajes, de acuerdo con la importancia que revistan en la trama. Por ejemplo, a los personajes Gervasio Pola y Gladys García se les asigna un solo

⁷ Gérard Genette, *opus cit.*, p. 98

⁸ Stendhal (1994) *Rojo y negro*. cap. V. Libro Segundo, pp. 219-221.

⁹ Miguel de Cervantes Saavedra (1994) *Don Quijote de la Mancha*. Vol. II. Cap. XIX. pp. 165-172

año, el de 1913 y el de 1951, respectivamente, mientras que a otros se otorga un lapso de cuarenta y cuatro años, como a Federico Robles (1907-1951). Si se atiende al énfasis temporal dedicado en la novela a la vida de los protagonistas mencionados, se advierte, desde el inicio de la lectura, que el banquero Robles es un personaje central, en tanto que los otros sólo servirán de apuntalamiento de la trama.

Algunos apartados se denominan sólo con el nombre de un personaje, como Norma Larragoiti” o “Los de Ovando”; otros no son demasiado significativos para las acciones de la novela, como “El anciano de bigote amarillo” y “Un hombre de carnes flojas”, de modo que si se excluyen estos personajes con el objeto de analizar los de mayor connotación, se obtiene el siguiente índice que, como se verá, hace referencia directa a la cultura popular mexicana:

EL LUGAR DEL OMBLIGO DE LA LUNA
 CIUDAD DE LOS PALACIOS
 MACEUALLI
SACA LA CUENTA
 MÉXICO EN UNA LAGUNA
 L'AGUILA SIENDO ANIMAL
 AUNQUE ME ESPINE LA MANO
 VÁMONOS DE AQUÍ, MANITO
 PARA SUBIR AL NOPAL
 CALAVERA DEL QUINCE
 LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE DEL AIRE

Así como uno de los títulos de mayor riqueza de significados en la novela

¹⁰ Véase más arriba la nota 6.

mexicana es sin duda *La región más transparente*,¹¹ sus vínculos y asociaciones con este índice propuesto, pueden ser de ayuda en la explicación de la polémica recepción que obtuvo el libro durante su publicación en 1958.

Conforme al orden citado, aparece en primer término “El lugar del ombligo de la luna”, que es una entre muchas de las versiones sobre el origen del nombre de México, pues de hecho existen setenta versiones distintas de su procedencia, según las investigaciones de Gutierre Tibón.¹² Jacques Soustelle escribe que entre los significados más posibles que ha descubierto el propio Tibón debe mencionarse precisamente éste, que se incluye en *La región más transparente*: “ombligo de la luna”:

La gran laguna que ocupaba en la antigüedad precolombina el valle de México, ¿tenía efectivamente la forma de un conejo, del que la capital azteca habría sido el ojo? Lo que parece en todo caso como cierto es que la laguna estaba consagrada a la luna —Metzliapan, lago de la luna, significa que la luna y el conejo son igualmente intercambiables, como Tibón lo demuestra de manera convincente, apoyándose en numerosos glifos que simbolizan el movimiento del mundo. De allí que la interpretación “México: ombligo de la luna” pueda, a su vez, ser interpretada en un segundo grado como “ojo del conejo (lunar)”.¹³

“Ciudad de los Palacios” es uno de los epítetos más recurrentes para designar a la capital del país, y esta nomenclatura para un capítulo de la novela se ve enriquecida por el sentido irónico que se le imprime, pues ese sitio de la ilusión, centro de oportunidades para los inmigrantes pobres de las demás regiones del país, culmina, en casi todos los casos, en un fracaso. A propósito de aquella frase, Fernando Benítez señala que

¹¹ Si se compara el título *La región más transparente* con otros títulos posteriores como *Gringo viejo* o con el oxímoron *Agua quemada*, se estará de acuerdo en que el primero de los tres es más evocador y más profundamente simbólico.

¹² Me refiero al volumen *Historia del nombre y la fundación de México* (1983: 11 y ss.)

¹³ Jacques Soustelle, “Prólogo” al libro de Gutierre Tibón, *opus cit.*, p. 8

En vísperas de la Independencia, México era en efecto “la ciudad de los palacios”. No la llamó así Humboldt, sino el viajero inglés Charles Joseph Latrobe en su libro *The Rambler in México* (1836). Latrobe se refirió a la misma ciudad admirada por el científico alemán, pues la guerra de Independencia la había dejado intacta y aún faltaban veinte años para las destrucciones y especulaciones que fueron producto de la Reforma.¹⁴

Los tres siguientes paratextos del índice seleccionado: “Saca la cuenta”, “Vámonos de aquí, Manito” y “Calavera del quince” son parte del rescate que el autor ha realizado del habla popular urbana de los años cincuenta. El primero de ellos, “Saca la cuenta” aún es parte del habla de las clases populares, y es utilizado para sintetizar una determinada acumulación, de objetos, de dinero, de padecimientos: “Me desperté en la madrugada y trabajé hasta ahorita: saca la cuenta”. En general, expresa una gran cantidad y, en el apartado respectivo de la novela, resulta adecuado en la medida en que expresa el esfuerzo del pueblo para su sobrevivencia. No podría decirse esto último del siguiente, “Vámonos de aquí, manito”, debido a que el nominativo “manito” —“mano” como síncopa de “hermano”— ha sido tan utilizado —se llegó a identificar “manito” con mexicano en el extranjero—, que hoy en día se percibe desgastada. “Calavera del quince”, el siguiente paratexto, resulta enigmático: se sabe que estos subtítulos no pretenden significar del todo el contenido del texto que designan, sin embargo, los elementos que lo conforman, la “calavera” y el “quince” se hallan disociados en cuanto a las fechas de las celebraciones nacionales que

¹⁴ Fernando Benítez, *opus cit* p. 12. La trascendencia de los estudios sobre México del Barón de Humboldt podría medirse en función de este fenómeno receptivo en el que le son atribuidas las dos frases más arraigadas para designar a la capital de la República, cuando en realidad no expresó ninguna de ellas. La importancia que tuvo en vida Humboldt, según señala Gustavo Vargas Martínez (2001: 47-48), era tal que “No habría palabras para describir la emoción que causaba entre sus contemporáneos: ‘Nuevo Colón’, ‘Nuevo Marco Polo’, ‘Astronauta solitario del pensamiento cósmico’ [...] Existía una generalizada admiración por el científico, empeñoso más que por su obra. Es decir, se le aclamó sin conocerlo, se le respetó aún antes de apreciar el tamaño de su obra”

evocan: las calaveras hacen referencia al 2 de noviembre, el día de los muertos, mientras que la cifra quince para los mexicanos se asocia con el día de la Independencia nacional, la fecha fundacional del país.

“Maceualli” es también de rica significación, pues se refiere a la condición de mayor pobreza en que podía hallarse un grupo social dentro de la sociedad prehispánica mexicana, no sólo en un sentido físico, sino también espiritual: un grupo despreciado por todos, la casta más ínfima; los macehuales eran asignados a las más duras tareas y no tenían posibilidad de movilidad social, una condición que sigue vigente en gran parte de la población, no sólo en el centro del país.

Del índice destacan los versos del corrido famoso: “México en una laguna”, “L’águila siendo animal”, “Aunque me espine la mano” y “Para subir al nopal”, cuya intención de sentido es sin duda la celebración; en realidad, todo el texto mantiene un tono festivo, provocativo, alegre:

Guadalajara en un llano
México en una laguna.
Me he de comer esa tuna
aunque me espine la mano. [...]
L’águila siendo animal
se retrató en el dinero:
para subir al nopal,
pidió permiso primero.

El narrador utiliza estos octosílabos —como los otros, de procedencia popular— sin vincularlos directamente con el argumento de la novela, sólo siguiendo un propósito general de simbolización de lo más singularmente

mexicano.¹⁵ Poco se ha observado este rasgo de comicidad en el índice de *La región más transparente*: el corrido comienza con la ubicación de dos sitios, Guadalajara —que sólo sirve como contrapunto geográfico en el breve texto—, y la ciudad de México, asentada en la isla central de un enorme lago, con el águila devorando a la serpiente sobre el nopal. Sobra decir que mediante la reunión poetizada de estos elementos, el corrido hace homenaje al emblema patrio.¹⁶ El texto nacionalista cifra la búsqueda del placer en la posibilidad del dolor: el sólo ir en pos del fruto lleva la posibilidad del fracaso, puesto que toda empresa implica riesgos, y así también debe entenderse que, para obtener una recompensa, se debe sufrir y batallar antes.

El humor popular es aprovechado en la novela para conformar la nomenclatura de sus capítulos de un modo singular, jocosos; la mejor parte de este índice, sin duda, es la estrofa que otorga cualidades humanas a los animales que integran el logotipo nacional, a la manera en que lo hacen las fábulas:

L'águila siendo animal
se retrató en el dinero.
Para subir al nopal,
pidió permiso primero.

Resulta peculiar que el águila del escudo mexicano tenga problemas para ser captada por una lente (“se retrató”) debido a su condición zoológica (“siendo

¹⁵ Recuérdese que en los años cincuenta, como se ha señalado en otras partes de este estudio, se prodigaban los debates sobre la identidad nacional. Cfr. Abelardo Villegas (1979), sobre todo la Quinta Parte, que da título al volumen: “La filosofía de lo mexicano”, en donde se refiere a los principales representantes de esta tendencia, el mismo Jorge Portilla, Emilio Uranga y Leopoldo Zea, entre otros (pp. 179-228).

¹⁶ El sentido original de la imagen es resumido como sigue por Manuel Carrera Stampa (1960: 118): “El águila sobre el nopal significa que el sol está parado en el lugar en el que recibirá el alimento: el nopal, de pencas amplias, lisas y espinosas, que da como fruto la tuna roja, que simboliza el corazón humano, *cui 'hnochtl* o ‘tuna del águila’”.

animal”).¹⁷ En el siguiente verso, el poeta atribuye al águila cualidades reptantes (“para *subir* al nopal”), precisamente como las de su presa, la serpiente, cuando sería más lógico pensar que el ave, en su vuelo sobre la isla donde se asentaría la magnífica México Tenochtitlan, descubriera, desde su panorámica visión, a la serpiente y después bajara, para *posarse* en el nopal y devorar al ofidio, tal y como hicieran los nahuas al arribar al valle, todo esto al margen de que, “primero” o después, pidiera “permiso”.

Sea como fuere, se debe llamar la atención acerca de los vínculos entre el título y esta especie de subtítulos con los que se denomina a los apartados de la novela, porque su multiplicidad de significaciones y simbolizaciones, todas de origen popular, proporcionan, en primera instancia, la ubicación y procedencia de la mítica ciudad de México, para después, al apropiarse de aquellos versos, ofrecer un sesgo marcada e inequívocamente mexicano.

A) REFERENCIALIDAD

Como se ha señalado, la tabla comparativa entre las acciones y los acontecimientos históricos no apareció en español sino hasta la edición de 1972 del FCE y la de 1974 de la Editorial Aguilar, como se señaló, por lo que los lectores que visitaron el texto en ediciones anteriores dispusieron sólo de los datos proporcionados por la propia novela para relacionar, con las alusiones y fechas, acontecimientos y nombres de la historia mexicana contemporánea, así que para ubicar el tiempo y el espacio de las acciones, el lector consideraba

¹⁷ Por ley del 9 de abril de 1823 se asigna la imagen del águila y la serpiente como emblema nacional. Tras la Independencia, el emperador Iturbide dispuso acuñar monedas en las que el águila, de perfil, iba rodeada de la leyenda “República Mexicana”. En la otra cara aparecía un brazo sosteniendo una vara con un gorro frigio y la inscripción “La libertad en la ley”.

pasajes como el siguiente, en donde la ciudad de México en los años cincuenta aparece de un modo inequívoco:

Guerrero ya no estaba anegada y pudo calzarse. Empezaban a correr las bicicletas, chirriando, sin sombra, por Bucareli; algunos tranvías, ya. [...] Del Caballito a la Doctores, arrancaba un ataúd de asfalto [...] desde la perspectiva de Carlos IV y su corte de neones enanos. [...] La ciudad olía a gas mientras Gladis ambulaba por la Avenida Juárez. [...] Frente al Hotel del Prado se topó con una comitiva de hombres altos y mujeres rubias, alhajadas, que fumaban con boquillas. (p.23)

En efecto, los lugares de la realidad fáctica funcionan en *La región transparente* como los datos que permiten asociar acciones con escenarios ciudadanos, por ejemplo la arena México: “tú que hinchas los labios y chiflas en la Arena México” (p. 458); de igual forma, algunos nombres de artistas contemporáneos aparecen referidos, como en el caso del pintor Soriano: “búfalos azules en una arena teñida de un color ictio, de Juan Soriano” (p. 30), o bien mediante alguna ironía, como en el caso del poeta Alí Chumacero: “El apartamento, forrado de seda naranja, ostentaba en las paredes retratos autógrafos de celebridades: Shirley Temple, el Doctor Atl, Sumerset Maugham, los duques de Windsor, Alí Chumacero” (p. 171). La jerga de aquel decenio también tiene un papel preponderante: “Pero usted también, sin duda, aguanta la respiración cuando viaja junto a un *peladito*”. [...] “Es un *sangrón*” (p. 41); “Conocí a un *mango*” (p. 45). “Me quiso dar con tubo, ¿tú crees?” (p. 46) “No cabe duda que ya estamos *viernes*. Hace poco, tus papis eran el elemento joven aquí” (p. 440).

Por el contrario, la ubicación en el tiempo en ocasiones debe deducirse, cuando se hacen referencias de la historia de México. Por ejemplo, hacia el final

la anotación del valor y el año Había monedas de ocho escudos y de ocho reales, de oro y de plata, respectivamente. El

de la novela, cuando Rodrigo Pola hace un esfuerzo de memoria para evocar al adolescente Ixca Cienfuegos, dice: “Déjame ver: una vez, en la Preparatoria, con el grupo de Tomás Mediana; tendrías entonces diecisiete años, pero tu cara ya era la de ahora, igualita. Otra vez, durante la huelga universitaria” (p.451). El personaje Tomás Mediana y el grupo de escritores al que se refiere en el apartado de Rodrigo Pola (pp. 131-157) se ubica en los años veinte, con las características de un grupo de jóvenes intelectuales semejante al del grupo Contemporáneos. Las “huelgas de la autonomía universitaria” se sucedieron al finalizar aquel decenio y la autonomía se obtuvo en 1929, precisamente cuando José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, entre otros, se reunieron en torno de revistas como *Ulises*. La referencia se vuelve clara, pero antes se deben conocer estos datos.

Otras veces, la moda hace evidente la referencia a aquel decenio, como la música de *cha cha cha* que se escuchaba entonces por todas partes: “Entraron, entre la indiferencia general, los miembros de la orquesta tropical, e iniciaron su ritmo y su estribillo *vacilón, qué rico vacilón, cha cha cha. [...] ricachá, ricachá, ricachá, así llaman en Marte al cha cha cha*” (p.443).

La primera recepción de *La región más transparente*, al carecer de los elementos editoriales señalados, pudo también permitir su orientación histórica a través del texto de presentación de la contraportada, idéntico al de las siguientes ediciones, tanto en la colección Letras Mexicanas como en la Colección Popular. Como es común en solapas y contraportadas, ese texto de presentación exalta las virtudes temáticas del libro, entre otras, la importancia de tematizar aspectos cruciales de la historia mexicana, sin mencionar sus virtudes narrativas,

dejando implícito que éstos mantenían una calidad proporcional con la magnificencia de los temas desarrollados. Desde luego, se capta un público mayor aludiendo asuntos de más amplio interés, como la historia de la Revolución Mexicana y sus consecuencias en la vida nacional de aquel momento.

El carácter anónimo de los paratextos de *La región más transparente* — que dan cuenta de una política editorial, en este caso a través de una colección—, la exigencia de abarcar el sentido global del libro en muy poco espacio, hacen que abunde en términos generales. El texto de la contraportada está construido con frases como: “ambiente social”, “burguesía y proletariado”, “revolución, democracia y poder”, “redención de los humildes”. Por lo demás, es común encontrar alusiones extraliterarias en las novelas de Carlos Fuentes, que invariablemente mantienen una amplia referencialidad la con historia de México. Así, se lee:

Carlos Fuentes recrea [...] el ambiente social de la ciudad de México, desde la alta burguesía improvisada y la llamada “aristocracia” del Porfiriato hasta el proletariado y aquellos que fluctúan de una clase a otra. Después de la Revolución, la reivindicación popular dejó de ser cuidado dominante en quienes, dueños del poder político, pasaron de la lucha violenta a los tranquilos puestos directivos de la industria y la banca.

El autor no ha querido escribir un libro “agradable”, sino dar el testimonio de lo que sus ojos advierten a su alrededor, ni hacer una nómina de fracasados o de falsos triunfadores, sino señalar la sombra del egoísmo que desciende, a veces inconscientemente, sobre quienes en un tiempo cifraron su destino en la redención de los humildes.

A partir de la edición de 1972 de *La región más transparente* en la colección Letras Mexicanas, así como en las subsecuentes de la Colección Popular del mismo FCE, aparecerían los dos paratextos citados anteriormente: un

“Cuadro cronológico” y una especie de repertorio teatral, una clasificación titulada “Personajes”. La primera de estas adiciones —la ubicación temporal y una referencia de los sucesos socio-políticos de orden mundial más importantes hasta 1952— puede inferirse del propio texto, como, se dijo, habrán hecho sus primeros lectores. No obstante, la cortesía editorial de incluir aquella síntesis histórica y relacionarla con el relato, facilita la lectura. A dos columnas, como se hace al presentar la vida de un escritor y los principales acontecimientos de su tiempo, aparecen allí los dos encabezados: “La novela” y “La Historia”, que ilustran al lector y preceden el relato.

La fecha inicial del recuadro comparativo es la de 1900 y finaliza con el sexenio del presidente Miguel Alemán: “1946-1952” y debajo: “Acción central de la novela”. El otro paratexto, “Personajes”, resulta más complejo que el anterior y tiene dos intenciones: el de la objetividad, que busca orientar al lector acerca del perfil de cada protagonista, y el de un tono burlesco, que ayuda a comprender el propósito de caricaturización de varios personajes. Este cuadro aporta datos relevantes acerca de las acciones, de la situación de los actantes y su procedencia.

La clasificación comienza con la familia de Ovando: ocho personajes aglutinados con ese nombre genérico: “Los de Ovando”. Aparece el nombre de cada uno y sólo se señalan los lazos sanguíneos, desde Francisco hasta Pimpinela, respectivamente el primero y la última de la estirpe. De Francisco de Ovando se dice que fue latifundista (se entiende que durante el porfiriato) y también “emigrado con la revolución”; de Pimpinela se informa que se casa con Rodrigo Pola en 1951. De igual forma sucede con “Los Zamacona” y con “Los Pola”. En el caso de “Los burgueses”, apenas se señalan sus actividades y

vínculos maritales. Aquí aparece la primera ironía, cuando se lee que Felipe Couto es “Hombre de confianza y especulador”.

Al llegar al renglón “Los satélites”, puede saberse que el relato incluye personajes frívolos, nombrados según su absurda, inútil o improductiva actividad: un rentista, un jugador de polo, una introductora de celebridades, una modelo de pintores y musa de poetas, un homosexual “de regreso” y un proxeneta. Se trata de personajes sin mayor relevancia, y su función narrativa, además de ofrecer un contexto más amplio, es la de dar expresión al habla de las capas medias y altas de la sociedad mexicana de los años cincuenta.

Asimismo, el perfil de “Los extranjeros” y el de “Los intelectuales” está tan caricaturizado en ese repertorio, que parece el de una comedia de enredos: un cocinero que se hace pasar por un noble italiano, un aventurero texano que también se dice noble y se aut nombra el “Conte Lemini”. Junto con estos personajes, aparecen otros, procedentes del extranjero: una es la “heredera de una cadena de detergentes”, Soapy Ainsworth; otro es “primo en tercer grado del rey Alejandro asesinado en Marsella”; otra más, Natasha, ha “estrenado varias canciones de Kurt Weil”. Los intelectuales, por su parte, son sólo remedos de intelectuales, presentados mediante dudosos méritos: Dardo Morato es un “escritor argentino ex secretario de Victoria Ocampo y corrector de pruebas de Jorge Luis Borges”; Estévez, “Introducción de Heidegger en México” —no su traductor o su editor, lo que sería sin duda meritorio, sino una especie de divulgador.¹⁸

Este grupo de once “intelectuales”, que tampoco tienen relevancia (uno de

¹⁸ Al parecer, aquí existe un equívoco entre el significado del verbo español “introducir” y el verbo inglés “to introduce”, pues mientras Charlotte García es caracterizada como una “introducción de celebridades”, Estévez lo es como el “Introducción” del filósofo alemán en México. En el primer caso, Charlotte García tiene como actividad principal en la vida “presentar” (no

ellos es el “autor de algunos poemas imitados de e.e. cummings”) se caracteriza por su arribismo: un poeta que será “alto funcionario”, y otro más que se hará “embajador”; combinan su tarea literaria con diversos oficios, como la antropología y el periodismo: algunos más sufren muertes violentas, como Roberto Ladeira, “poeta de obra dispersa”; o se suicidan, como Tomás Mediana: “poeta, muerto trágicamente en 1950”. Este último, de los consignados en estas tres clasificaciones: “satélites”, “extranjeros” e “intelectuales” es el único con cierta importancia en la novela.

Al presentar a los otros tres conjuntos de protagonistas, “El pueblo”, “Los revolucionarios” y “Los guardianes”, se vuelve al laconismo del inçio: desaparece el tono de farsa y se revela simpatía hacia las clases populares, cuyo oficio representa una dignidad, diríase natural, de la que carecen intelectuales, extranjeros y satélites: un obrero y espalda mojada, un ruletero, un guardavías, una fichadora de cabaret...

También está el caso de la movilidad social —sólo que a la inversa de los arribistas, como Rodrigo Pola—: la caída del banquero Federico Robles, que figura en el apartado de “Los burgueses”; casado precisamente con la oportunista Norma Larragoiti, se unirá después a Hortensia Chacón, clasificada como del “Pueblo”, en una especie de vuelta al origen. Es evidente que el banquero ex-combatiente de la Revolución Mexicana podría haberse catalogado en el rubro correspondiente a “Los revolucionarios”, así como también al de “El pueblo”, de donde procedía y a donde regresa. De igual forma, algunos otros, como Rodrigo Pola, del que sólo se dice que es miembro de la familia Pola, podría haber aparecido entre “Los intelectuales”, por ejemplo con el epíteto:

introducir, como en inglés) a celebridades, es decir, lograr que se conozcan entre sí personas notables del extranjero y nacionales. en cambio, el papel de Estévez en la novela es el de *divulgar* a Martin Heidegger en México.

“Poeta, después escritor mercenario”; también debido al tono sarcástico con el que son calificados los personajes, cabría pensar que Roberto Régules, el otro banquero, antagonista de Robles y que propicia la caída económica de éste y sufre la ligereza de su esposa, Silvia Régules, podría haberse denominado “financista y cornudo”.

Por otro lado, dos de los personajes llegan a confundir al lector, al llamarse de modo semejante: Paco Delquinto, “imitador local de Hemingway” y Pioquinto, “guardavías”, bastante infrecuentes, por lo demás, en la realidad mexicana y que, cuando aparecen, debe reconsiderarse el contexto o buscar la clasificación inicial para ubicarlos. En otros casos, la semantización parece muy obvia, como en el “Príncipe Vampa”, cuyo sonido es casi idéntico a la palabra “vampiro” en inglés, o en el mismo personaje Régules, que en el habla popular significa “regular”; otro grupo de nombres se presenta al lector con un énfasis que se antoja excesivo: Pinky, Pichi, Junior y Lally. Para finalizar, Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, “Los guardianes”, que luchan por hacer vigente el sangriento rito del dios Huitzilopochtli, fueron denominados con palabras que se asocian con la cultura prehispánica.

El cuadro referido consigna ochenta y tres personajes, de los cuales, la mayor parte son caracterizados por un solo rasgo, en una especie de vasto coro de farsa. La crítica llegó a asociar en este sentido *La región más transparente* con *La colmena*, de Camilo José Cela.¹⁹ En realidad son distintas, pues el texto de Cela equilibra un enorme conjunto de personajes, otorgándoles una importancia semejante, mientras que en el caso de *La región más transparente* existe sólo un puñado de protagonistas centrales, adicionado por otro grupo,

¹⁹ Ver más adelante el apartado “Una recepción polémica”.

muy numeroso, pero que apenas se menciona.²⁰

B) El autor, sujeto de admiración y denostación

Un último elemento por analizar en este capítulo es la importancia que ha tenido el autor empírico en la recepción de la obra, que puede deducirse a partir de un paratexto significativo: la dedicatoria —“A Rita”, a la actriz Rita Macedo. Mediante este elemento pueden relacionarse algunos aspectos del autor empírico de *La región más transparente*, los cuales sin duda intervinieron en la polarizada recepción que mereciera su novela inicial.²¹ La vida personal de Carlos Fuentes representa un caso *sui generis* en el sistema literario mexicano, no sólo de los años cincuenta. Basta pensar en el hecho de que en los círculos intelectuales no abundan los autores casados con estrellas de cine, ni redactan sus libros mientras recorren con placidez el mundo:

[Carlos Fuentes] elaboró *Cambio de piel* lentamente, a lo largo de los años y los países: [...] inició un viaje que duró ocho meses y comprendió Francia, Holanda, Yugoslavia, Turquía, Rodas, Grecia Continental, Creta, Míkonos, Polonia, Checoslovaquia, Austria, Alemania e Inglaterra. Algunas veces nos separábamos —Carlos fue en compañía de su esposa, la actriz Rita Macedo...²¹

La intensa actividad intelectual de Carlos Fuentes, la amplitud de su obra,

²⁰ En la "Nota a la primera edición" de *La colmena* de Camilo José Cela (reproducida en la edición de 1993, p. 11), éste dice haber manejado ciento sesenta personajes. sin embargo, en una nota a pie de página del editor al respecto se lee: "Se trata de un cálculo muy modesto por parte del autor. el censo de José Manuel Caballero Boland recuenta doscientos noventa y seis personajes imaginarios y cincuenta personajes reales; en total, trescientos cuarenta y seis". En *La región más transparente* aparecen setenta y tres, y también se cuentan algunos otros personajes "reales", además de los contabilizados en aquel cuadro inicial: Porfirio Barba Jacob, Juan Soriano, Alí Chumacero, Victoria Ocampo, entre otros

²¹ Fernando Benítez, "Prólogo" a Carlos Fuentes, *Obras completas* (1974, 9). En una novela posterior, *Diana o la cazadora solitaria* (1994), el autor hace un recuento de ciertos pasajes de su vida sentimental y de su trayectoria como escritor. En este caso sólo varían los nombres de los protagonistas respecto de la realidad fáctica, al punto que podría considerarse como un capítulo de las memorias que quizás Fuentes nunca escriba.

se explican en parte con este tipo de rasgos biográficos que revelan unas circunstancias de abundancia y libertad. La ventaja de contar con los medios económicos que otorgan una organización del tiempo personal sin restricciones, le permitieron dedicarse por completo a su vocación y oficio. Junto con ello, contó desde el inicio de su carrera con amistades familiares como Alfonso Reyes, quien desempeñó el papel de mentor literario en la adolescencia de Fuentes. Continúa Fernando Bénitez:

antes de cumplir quince años hablaba el español de los porteños de Buenos Aires, el brasileño de los habitantes de Río de Janeiro, el inglés de Washington y el francés convencional de las embajadas. [...] Cuando se radica en algunas de sus ciudades favoritas —París, Venecia—, es necesario recurrir a sus editores para seguir su pista, pues un día aparece en un palacio carcomido por el Adriático o en un hotel de Saint Germain o en un departamento de la ile Saint Luis, que mira al Sena.²²

Las oportunidades con que contaba el joven Fuentes, la refinada educación que recibió desde la infancia, el éxito social y literario del que gozaba, debieron colaborar en la polarización que se verificó en la crítica de su obra desde el inicio, pues existieron dos tipos de concretización, radicalmente opuestos, publicados en la prensa acerca de su primera novela (como se verá en los capítulos siguientes): mientras que ciertos críticos se esforzaron en revelar las deficiencias del libro, en desdeñar sus esfuerzos narrativos y su idea desmesurada de compendiar en una novela la historia del país, otros exaltaban sin restricciones las virtudes del autor y del libro, y se permitían exponer toda clase de datos, menos de su quehacer narrativo que del carisma y de las

²² Fernando Bénitez, *opus cit.*, p. 24. El propio Fuentes ha expresado abiertamente estas condiciones de privilegio, como se ve con claridad en el siguiente párrafo: "Trabajo en mi casita de Margency. Veo a muy poca gente. Voy a París una vez por semana a comprar revistas, libros y discos, y a encontrarme con algunos amigos. La casa está a unos treinta kilómetros de la

cualidades del autor empírico: su juventud y energía, su enorme talento personal, como con el afán de diseñar la imagen de un escritor fuera de lo común.

La vida cosmopolita que distinguía a Carlos Fuentes era celebrada por sus admiradores con deleite, y seguramente recibida con desagrado y desdén por otros. Esta circunstancia, ajena, por lo demás, a la voluntad del propio autor, llegó a extremos de incondicional exaltación y de denostación furiosa, fenómeno que se advierte en la crítica publicada durante el año de aparición de la novela y en la subsecuente.

Así continúa el retrato del escritor a cargo del propio Benítez:

He sido testigo de que en un viaje de diez y ocho días por el Pacífico, el Atlántico y el Caribe, releyó casi toda la *Comedia humana* de Balzac, las revistas y periódicos que compraba en puertos y, además, como complemento de sus lecturas, ganó trescientos dólares [Sic] en el casino de Panamá, aconsejado por Fidel Castro; sostuvo un romance cuya elevada temperatura no mitigaron [Sic] sus inmersiones en las playas de Colón, Curazao, Trinidad o Barbados; permanecía hasta las dos de la mañana en un bar del Himalaya donde el cantinero se disfrazaba de Harpo Marx o de De Gaulle y donde acudían antiguos funcionarios coloniales, extras de Hollywood, un organista que tocaba los oratorios de Bach, y todavía le alcanzaba el tiempo para tomar las notas de su libro de cuentos *Cantar de ciegos*.²³

La imagen del éxito con la que se ha presentado a Fuentes en la prensa es la de un infatigable escritor que acostumbraba repartir su tiempo en las más distintas capitales del mundo, y tomar con naturalidad el modo de vida de la elite; *bon vivant* intelectualizado y sibarita que tenía por compañero de aventuras al propio Jean Paul Sartre, por amigas íntimas a hermosas actrices

ciudad: una bella *manoir* rodeada de un enorme bosque [...] contruida en tiempos de Luis Felipe, y [en la que] habitó Gustave Doré cuando hizo sus ilustraciones". *Zona franca* No. 3. Caracas, septiembre-octubre de 1977

²³ Fernando Benítez, *ibidem*. Tras la publicación de los primeros libros de Fuentes, también el articulista León Roberto García escribió las siguientes palabras de elogio por la internacionalización literaria del autor, en su columna "Palenque".

como Jane Fonda y María Schneider; era el candidato natural para convertirse en una de las leyendas del sistema literario mexicano. No obstante, ¿hasta qué punto es verdad lo que se ha dicho y no sólo eso, precisamente una leyenda construida con fragmentos de verdad? De cualquier forma, se ha ponderado en muchas ocasiones el carisma personal de Fuentes, sus virtudes de anfitrión y animador de fiestas y reuniones sociales y se ha insistido en el éxito que alcanzaban los eventos que él mismo organizaba. En este sentido, Richard Reeve escribe:

Carlos Fuentes' family belonged to the social and political elite. As a handsome, articulate, wealthy and extroverted organizer he was not simply a witness of the changing face of Mexico, but a participant in its inner circle. [...] Carlos excelled in organizing parties, and his presence was particularly sought after at such gatherings where he was 'a magnificent participant with his gaiety and facility for mimicry'.²⁴

Por su parte, Elena Poniatowska también describe a un Carlos Fuentes carismático y atractivo en lo personal, que domina la escena en las reuniones sociales, las tertulias literarias y las fiestas:

Fuentes es un muchacho sin inhibiciones, guapo, delgado, que se viste bien, que ríe. Se enamora, escenifica tórridos romances y sobre todo —he aquí una de las claves de su éxito— tiene el suficiente arrojo, la suficiente pasión para hablar con todos. Carlos Fuentes se comunica. Pregunta, relata, discurre. En un país de mudos, su presencia resulta insólita en las fiestas. Fuentes, fogoso y trepidante, baila y se coloca en medio del salón, a la vista de todos: Yo soy el *icuiricui*, yo soy el *macalacachimba*.²⁵

"Ahora se habla de las conversaciones de Carlos Fuentes con Jean Paul Sartre en un viaje por barco a la tumba de Tolstoi" *El Día*, 18 de enero de 1964

²⁴ Richard Reeve, *opus cit.*, p. 41.

²⁵ Elena Poniatowska, "Prólogo" a *Cambio de piel* (1967: XXI).

En 1981, el periodista Enrique Aguilar refiere otro pasaje de la leyenda formada en torno a Fuentes: se trata de una anécdota contada por Mario Moya Palencia a Gustavo Sáinz, antes de la conferencia del propio escritor en El Colegio Nacional sobre *Terra Nostra*:

Carlos Fuentes fue el culpable de que se frustrara mi incipiente carrera de escritor [...] y de mi posterior ingreso a la política y a la jurisprudencia. porque cuando estuvimos juntos en el Colegio México, como a los diez u once años –yo becado y el porque tenía papá embajador que podía pagar la colegiatura–, los maristas organizaron un concurso de cuento. [...] El día de la premiación reunieron a los alumnos y a los papás: “Cuento ganador del tercer lugar: tal, del niño Carlos Fuentes; cuento ganador del segundo lugar: tal, del niño Carlos Fuentes; cuento ganador del primer lugar: tal, del niño Carlos Fuentes”.²⁶

Hace apenas tres años, el pintor Manuel Felguérez, atizaba el fuego de la codiciable reputación del autor de *La muerte de Artemio Cruz*. Llama la atención la capacidad en las relaciones públicas y el carisma personal, rasgos en los que coinciden amigos y críticos, esa capacidad de relacionarse tanto con el ambiente de los intelectuales como con la élite de la alta burguesía, la “gente bonita” a la que hace referencia el pintor:

En cuanto a las fiestas, íbamos a las del Edificio Condesa, llamado *Payton Place*. Ahí tenían su casa Gurrula y Juan Vicente Melo. Hacían fiestas semanales en las que no pasaba nada. [En cambio] Carlos Fuentes organizaba fiestas más tumultuosas, mas exquisitas: iban intelectuales de más categoría y los mezclaba con gente de sociedad. Esa mezcla de intelectuales con gente bonita hacía que sus fiestas fueran muy apreciadas, todo mundo quería estar en las fiestas de Carlos.²⁷

La crítica radicalizada en torno a Carlos Fuentes, a su obra y a su imagen, habría colaborado en el enorme éxito de librería que obtuvo *La región más*

²⁶ Enrique Aguilar, “Frustración”, *El Día*, 7 de septiembre de 1981

²⁷ Manuel Felguérez, “Noches de fiesta”, *Refornia*, 15 de noviembre de 1998

transparente, mediante una paradoja por demás interesante: la crítica negativa que apareció en torno de ese libro logró, indirectamente, captar la atención y la curiosidad del público como para hacer que se distribuyera en cantidades poco frecuentes en el mercado editorial mexicano; mientras tanto, sus amigos y admiradores, que lo habían convertido en sujeto de devoción, al dar a conocer los detalles de los privilegios y lujos exquisitos en que se desarrollaba su vida personal, propiciaron amargura y resentimientos en sus impugnadores, algunos de los cuales hicieron público su malestar.

SEVERE

100

100

1) CARLOS FUENTES Y EL CENTRO MEXICANO DE ESCRITORES

A) La gestación del Centro y su funcionalidad

Este capítulo trata de una institución cultural muy significativa en el sistema literario mexicano en el decenio de los cincuenta: El Centro Mexicano de Escritores.¹ Desde su fundación en 1951, y a lo largo de su existencia, ha mantenido una influencia, mayor o menor, en el proceso creativo de los escritores mexicanos, además de guiar indirectamente las preferencias del público lector. En el presente estudio, el CME adquiere un valor adicional, ya que *La región más transparente* fue redactada en parte con ese auspicio,² y pudo vincular a Carlos Fuentes con Samuel Hilman, traductor al inglés de la novela y el virtual introductor y un importante difusor de ese libro en el mercado editorial norteamericano; es probable también que en el mismo recinto haya conocido a Emmanuel Carballo, el más atento crítico de su obra y de los reseñistas más relevantes en la recepción del texto en México. Por lo demás, Hilman y Carballo formaron parte de la misma generación de becarios, la de 1954-1955.

Por esas razones, las páginas de este capítulo se proponen revisar las condiciones culturales en que surgió el CME y sus vínculos con la novela inicial de ese autor.³

¹ En adelante se cita con siglas. CME o simplemente "centro".

² La *Revista de la Universidad* había publicado antes, en el número de marzo de 1955 un fragmento del texto. "Los restos", que se titularía "Los de Ovando" en la edición completa de 1958. Otro fragmento de la novela apareció en la *Revista Mexicana de Literatura* (No. 1. Septiembre-Octubre de 1955) que editaban Emmanuel Carballo y el propio Carlos Fuentes.

³ Se debe recordar que tanto el surgimiento del CME como el lapso en que se sitúa la trama de *La región más transparente* coinciden con el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), que basó su plan de "modernización" del país en múltiples alianzas entre el gobierno federal y grupos de empresarios y banqueros. Esto significó una marcha atrás en el reparto agrario cardenista y una desviación radical de los ideales de la Revolución Mexicana. El banquero-político Federico Robles, personaje central de esta novela, y Artemio Cruz, de la novela posterior, son una simbolización de la historia de la primera mitad del siglo en México. Un estudio sobre este último personaje y ciertos rasgos, como la ambición de poder y riqueza, que lo unen al personaje central del Ciudadano Kane, filme de Orson Wells, se halla en el volumen anteriormente citado *Carlos Fuentes A*

Los principales escritores del país han participado en las sesiones del CME, sometiendo a la crítica las páginas que más tarde les darían prestigio. Basta señalar como ejemplos los dos libros de Juan Rulfo y el *Confabulario* de Juan José Arreola. Algunos de los primeros escritores que obtuvieron el apoyo del centro, han sido posteriormente asesores de las nuevas generaciones de becarios, como es el caso de los mismos Rulfo y Arreola, así como de Salvador Elizondo.

En efecto, la gran mayoría de los escritores del México contemporáneo a partir de 1951 se han beneficiado del CME, mediante enseñanzas invaluable, percibiendo, además, una retribución en lo económico.⁴ Algunos otros respaldaron el proyecto desinteresadamente, como Alfonso Reyes, Agustín Yáñez y Julio Torri, quienes en rueda de prensa anunciaron el surgimiento de este organismo.⁵

En un principio, el CME estaba directamente vinculado con el Mexico City College, debido al financiamiento que otorgaba a este instituto la Fundación Rockefeller.⁶ Entonces el nombre estaba en inglés: *Mexico City Writing Center*, y dependía, tanto en lo económico como en su funcionamiento, de aquel centro cultural. La idea de crear un centro de escritores procedía de Margaret Shedd, Miss Shedd, como se le conocía, una escritora cuya fascinación por la cultura mexicana la había llevado a residir en el país y a escribir la novela fundacional

Critical View (1982), en el artículo de Lanin A. Gyuiko "La muerte de Artemio Cruz and Citizen Kane: A Comparative Analysis", pp 64-94

⁴ Quizás la única figura de primera importancia que se mantuvo al margen del CME fue: a Octavio Paz, quien nunca fungió como becario ni como asesor ni como autoridad moral o pública, como sí lo hiciera en cambio, Alfonso Reyes en su momento. Esto podría explicarse si se piensa que Paz era un escritor formado como para ser uno más de los becarios de la primera promoción: su primer libro, *Luna silvestre*, databa de casi veinte años antes, de 1933, mientras que uno de sus principales volúmenes, *El laberinto de la soledad*, había aparecido recientemente, en 1950. En cuanto a no aparecer como asesor de ninguna generación podría deberse a sus largas estancias en el extranjero. Más tarde, libre de ocupaciones diplomáticas, otros proyectos como *Plural* y más tarde *Vuelta* le impedirían un mayor acercamiento al CME

⁵ Felipe García Beraza, "El pan de cada día", entrevista con Manuel Núñez Nava, *Casa del Tiempo*, julio de 1981, p 8 y ss.

⁶ Recuérdese que las empresas norteamericanas suelen financiar proyectos culturales, no sólo en su país, inversiones éstas que deducen de sus altos impuestos. Entre las líneas de organización de la Fundación Rockefeller está la de donar una

Malinche y Cortés. Al principio de los años cincuenta contaba ya con libros de cuentos y novelas premiados en Estados Unidos y publicados en casas editoriales de prestigio, como Doubleday. Hija de norteamericanos, Miss Shedd nació en Persia; más tarde ocuparía cátedras en la Universidad del Sur de California y en la de Stanford. Algunos de sus relatos aparecen en antologías como *Fifty years of the American Short Story, 1919-1970*, y en *The Best Short Stories*. Sin embargo, en ningún momento se valió de su posición directiva para promocionar su propia obra y, en cambio, concentró su esfuerzo en la realización del proyecto del CME.

De igual forma, Felipe García Beraza, posteriormente el secretario de la organización, se dedicó a hacer posible el proyecto, sobre todo a mantenerlo durante las diversas generaciones. Él mismo explica su posición ante el CME y ante la literatura en general:

c.del t. ¿Qué intereses, Felipe, te llevaron a participar en el CME? ¿Tu interés fue solamente participar de una manera directa y activa en la incipiente vida cultural de la ciudad en esa época, o tenías entonces, y aún ahora, vocación literaria?

F.G.B. Yo creía tenerla, pero el Centro me convenció de que no había nacido para eso, de que nunca podría ser un buen cuentista o un buen novelista y, por lo tanto, me fui quedando en la cuestión administrativa, con un gran interés por lo que se escribe en México, y ahora quiero ver sobrevivir al CME como parte de mí mismo. No me entendería a mí mismo sin el CME. A él le he dedicado treinta años de mi vida. Parte de mi energía aquí la he invertido. Esto quita el tiempo, pero me lo quita muy agradablemente. Es natural que el tiempo se pase en algún lugar y qué bueno que me haya tocado pasarlo en esta institución tan noble.⁷

A cambio de no escribir cuentos ni novelas, García Beraza escribía breves ensayos, por ejemplo el “Prólogo” al libro de José Vasconcelos *Ulises criollo*

determinada suma durante dos o tres años, siempre que al término de este período se consiga una cantidad idéntica, proveniente de alguna institución, pública o privada, del país sede

⁷ *Ibidem*, p. 8.

(1935), una obra que admiraba profundamente, así como la totalidad de las reseñas que aparecían en la pequeña publicación periódica del CME: *Boullletin of The Centro Mexicano de Escritores*.

En un principio, Miss Shedd había ideado la organización de una revista literaria que publicara los mejores trabajos de escritores mexicanos del momento, aprovechando el mismo apoyo de la Fundación Rockefeller. Sin embargo, las actividades de promoción a las que se abocaron ella y García Beraza con el Mexico City College, entre las que estaban algunas reuniones entre escritores y poetas, dio como resultado la consolidación de un pequeña escuela de literatura creativa, la que al final se impuso sobre la idea original. Durante las primeras promociones, las funciones se diversificaban demasiado. Los becarios debían reunirse con escritores y críticos de México y de Estados Unidos, cursar dos trimestres en el Mexico City College (en la convocatoria inicial de 1951 no se especifica qué tipo de cursos, probablemente de inglés) y participar en algunas conferencias.⁸

Como sucede con todo proyecto conforme se va ejecutando, algunas partes del plan original sufrieron ajustes y variaron con el tiempo, como la restricción de admitir sólo escritores que hubieran elaborado proyectos de literatura creativa y excluir el ensayo. En aquella convocatoria se señalaba:

La única limitación de los trabajos es de que sean de creación literaria, y no de índole erudita. Deben ser de ficción: teatro, novela, cuento o poesía. en este último caso se tratará de un poema extenso o de un libro de poesía que responda a un plan orgánico, pero siempre se preferirán los géneros anteriores.⁹

Los lineamientos se adecuaron a las circunstancias, como corresponde a

⁸ Esta convocatoria se reproduce de modo facsimilar en el número citado de la revista *Casa del Tiempo*

una institución no burocrática: desde el comienzo se otorgaron becas a distintos poetas que más tarde serían significativos en el sistema literario mexicano, como a Rubén Bonifaz Nuño y a Alí Chumacero, así como también, sólo que muchas generaciones después, a Jaime Sabines.¹⁰ Asimismo obtuvieron becas numerosos ensayistas en distintas generaciones, el género que se descartaba al comienzo. La calidad de autores como Jorge Portilla y Emilio Uranga hizo que el consejo que dictaminaba hiciera algunas excepciones, hasta que llegó el momento en que ni siquiera se mencionaba el género como condición para participar en los certámenes. Pronto se olvidó también la obligación del becario de dar conferencias y tomar cursos; sin embargo, el reunir a escritores mexicanos y norteamericanos en una misma generación perduró durante más de un decenio, como señala el propio García Beraza:

La señora Shedd insistía en que era muy importante el intercambio de opiniones entre escritores mexicanos y norteamericanos. Fue un error porque [ambos] estaban en formación.¹¹ Poco podían aprender unos de otros. Además, existía la barrera verdaderamente infranqueable del idioma. Ni los norteamericanos sabían el español lo suficientemente bien para juzgar a los mexicanos ni los mexicanos conocían el inglés lo suficientemente bien para juzgar a los norteamericanos. Aquello no funcionó, pero se insistió en ello varios años.¹²

En el inicio de las becas, ni siquiera se mencionaba el taller, que a la larga sería la función principal del CME, donde en verdad se desarrollan los proyectos

⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰ Sabines solicitó una de las becas de la quinta promoción, la cual le fue negada. Diez años más tarde, el propio Juan José Arreola, asesor entonces del CME, le sugirió que participara nuevamente en el certamen, pues tendría a su juicio altas probabilidades de obtenerla, por la calidad de los versos que había publicado entonces. Sabines le recriminó que lo hubieran rechazado en el momento en que la pidió, cuando necesitaba con urgencia el dinero. De todas formas participó y ganó. En ese año compuso su más célebre poema, "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines". Jaime Sabines. Comunicación personal. Noviembre de 1976.

¹¹ Los becarios han fluctuado entre los veinticinco y los treinta años: veintisiete, según el promedio obtenido de las edades de 125 autores de distintas promociones. Cfr. el volumen de Martha Domínguez Cuevas (1999).

creativos y sería la actividad primordial del organismo. Es posible que esto se debiera a los requerimientos de la Fundación Rockefeller, a la que le interesaba aparecer activamente en los medios de comunicación, con mesas redondas y ese tipo de eventos; el caso es que todavía en 1954 el CME se proponía “Alentar la producción literaria en México” mediante las siguientes actividades:

- A). Otorgar becas anuales a los escritores jóvenes y mejor capacitados.
- B). Patrocinar publicaciones de obras originales y traducciones.
- C). Auspiciar conferencias y clases que tengan por objeto fomentar la cultura literaria.
- D). Cooperar al desarrollo del teatro en México.
- E). Realizar toda clase de actos y desarrollar toda clase de actividades análogas o conexas con los propósitos antes definidos.¹³

Estos lineamientos, que se mantuvieron durante los años iniciales, eran más semejantes a los de la difusión cultural que a la gestación misma de las obras, es decir, que en un comienzo se atendía sobre todo a la parte final del arte, la divulgación, vinculada casi siempre con el oropel y el lucimiento políticos antes que con la hechura misma del objeto artístico. De cualquier forma, desde aquella primera convocatoria se preveía la discusión semanal de las respectivas páginas de los becarios con los asesores, pues ya se señalaba que “durante la primavera de 1952” aquellos deberían de participar en sesiones de grupo.

De este modo, paulatinamente, las otras modalidades se olvidaron o pasaron a segundo término, tanto las clases como las conferencias, el apoyo al desarrollo teatral y la reunión de escritores de México y de Estados Unidos,

¹² La primera generación de becarios mexicanos en su totalidad se dio hasta trece años después de la fundación del CME, y fue precisamente la de Jaime Sabines 1964-1965. Cfr. Felipe García Beraza. *opus. cit.*, p. 11.

¹³ “Acta constitutiva del Centro Mexicano de Escritores”, reproducida en facsímil en el número de la revista citada, p. 3

debido quizás a que los becarios, como señaló Felipe García Beraza, se encuentran en un momento de su carrera en el que interesa sobre todo la ejecución de su proyecto, antes que otras actividades, como tomar cursos y dictar conferencias. De igual modo se abandonó el patrocinio de publicaciones originales y traducidas.¹⁴ La experiencia de varias generaciones mostró que lo sustantivo en verdad era la discusión de las obras, el mencionado taller, que ha funcionado como un magnífico ensayo de recepción, pues un conjunto de concretizaciones de lectores reales le son transmitidas al autor, en una suerte de adelanto del ciclo fundamental autor-texto-lector. El escritor en formación puede así medir el potencial aproximado de su original y aun modificarlo, ya que se halla en proceso.

El CME comenzaría pronto a funcionar como lo ha hecho durante cincuenta años, con un mecanismo tan simple como eficaz. Cada semana, corresponde a un becario presentar los avances de su proyecto. Distribuye previamente sus páginas más recientes entre los miembros del CME, que las llevan a casa, las leen y son comentadas a la siguiente sesión, dedicada a aquél en exclusiva. Ese día da lectura de su trabajo en voz alta y al terminar se abre la discusión. Todos ofrecen su punto de vista acerca del original: si cuenta con la calidad requerida, si conforma una parte orgánica del proyecto, si, en fin, puede funcionar por sí mismo como un buen texto literario, toda vez que se ejecuten

¹⁴ La única publicación del CME que sobrevivió fue una gaceta bimestral, pequeña en formato y extensión *Recent Books in Mexico (Boulléin of the Centro Mexicano de Escritores)*, tamaño medio oficio y de doce páginas en promedio por número. Redactada en inglés, la gaceta se proponía con esto favorecer la recepción —sobre todo en Estados Unidos— de las obras en proceso: la colaboración principal era un fragmento de cada proyecto que se realizaba en el CME. Además, aparecía un conjunto de reseñas de libros publicados por editoriales mexicanas, que redactaba el director de la gaceta, el propio Felipe García Beraza. En la parte superior de la portada iba siempre la función y propósitos de la breve publicación: "This boulléin is compiled by The Centro Mexicano de Escritores, a non profit Writer's organization wich acts as liaison between Mexican Writers, publishers, librarians, and readers, and those of other nationalities". Cfr. el número correspondiente a julio-agosto de 1982. Por cierto, *Recent Books in México* publicó una reseña de *La región más transparente* poco después de su aparición, en el número correspondiente a junio de 1958. Citado en la sección, sin firma, "Autores y libros" de *México en la Cultura* 8 de junio de 1958.

las correcciones sugeridas.¹⁵ El director, que por decenios fue el doctor Francisco Monterde, presentaba al escritor en turno, y también cerraba la reunión con sus propios comentarios, a manera de conclusión.¹⁶ De esta forma, ante la obligación de llevar a cabo un proyecto literario creativo durante un año, preparar los adelantos para exponerlos ante un grupo de compañeros de oficio y escuchar los consejos de asesores expertos, el joven escritor adquiere distintas enseñanzas. Junto con esto, se obtiene un reconocimiento de su talento, precisamente en los inicios de su trayectoria, cuando es urgente saber si tiene un valor su trabajo, y obtener esa legitimidad social imprescindible en la actividad de todo individuo.

El proyecto se consolidó en pocos años y se mantendría a pesar de las dificultades económicas.¹⁷ Miss Shedd y García Beraza debían distraerse de la actividad organizativa del CME para obtener un siempre difícil apoyo de empresas estatales y privadas que en México no han tenido demasiado entusiasmo en otorgar recursos a este tipo de proyectos, deducibles o no. Sin embargo, al promediar los años cincuenta, el CME vivía sus mejores momentos, como lo demuestra la magnitud de las obras producidas y su influencia en la literatura mexicana de aquel momento. Un conjunto de lectores privilegiados, muchos de ellos surgidos del propio centro, contaban con espacios en los

¹⁵ Como puede suponerse, las sesiones suelen ser largas y en ocasiones ásperas, pues se confrontan los programas literarios y las poéticas de autores en formación.

¹⁶ Con las renuncias de Juan Rulfo y de Salvador Elizondo y con el posterior deceso de don Francisco Monterde se perdió gran parte de la importancia social y de la calidad literaria que, sobre todo en los años cincuenta, ostentaba el CME. La promoción de 1982-1983 fue la última que tuvo la suerte de ser seleccionada y asesorada por aquel grupo de maestros. A partir de entonces el Centro decayó, luego del auge de las décadas iniciales. Juan Rulfo se refería a cierta crisis en la literatura producida en el CME: "En veintiocho años, del Centro Mexicano de Escritores han salido nuestros mejores literatos, pero durante diez años no sacamos ni uno solo". *Proceso*, 29 de septiembre de 1980, citado en el volumen *Rulfo en llamas* (1981: 54).

¹⁷ En 1981, el año en que se hizo la entrevista citada, Felipe García Beraza reveló que el apoyo económico que recibía el CME por parte de la empresa paraestatal Petróleos Mexicanos era inferior al apoyo que otorgaba la UNAM, precisamente cuando la política lópezportillista había "petrolizado" la economía del país y aquella dependencia tenía un presupuesto muy superior al de la institución académica.

medios más influyentes, como *México en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez, y en la *Revista de la Universidad*, cuyo director era Jaime García Terrés. Críticos como Emilio Uranga, Jorge Portilla y Emmanuel Carballo, de las promociones más recientes del CME, tuvieron una participación directa en la conducción del gusto de los lectores de aquel tiempo.

Por otra parte, no sólo Alfonso Reyes apoyó el proyecto, anunciándose ante la prensa como presidente honorario, sino que también otras figuras institucionales lo hicieron, por ejemplo Salvador Novo: apenas unos días después de la mesa redonda ante la prensa, presidida por Reyes, Novo saludó el recién creado organismo en su columna "Ventana". Dio la bienvenida a los beneficiarios de las que dieron en llamarse "Las becas Rockefeller", no sin valerse de su humor característico:

Durante un año, hasta junio de 1952, estos cinco jóvenes escribirán sin apremio económico lo que su vocación les dicte y su capacidad garantiza como bueno: novela, teatro, poesía, gracias a sendas sumas de un mil quinientos dólares que percibirán en precavidos bimestres vencidos, mientras trabajan en íntimo contacto con sus colegas norteamericanos que forman un interesante centro dirigido por Miss Margaret Shedd.¹⁸

Es común encontrar en la prosa de Salvador Novo rasgos irónicos y humorísticos: la doble adjetivación en la frase "precavidos bimestres vencidos"

¹⁸ *Novedades* 24 de junio de 1951 P. 38. Además, García Beraza, en la entrevista referida antes, señaló "Novo siempre fue un buen amigo del Centro, incluso cuando éste cumplió quince años [en junio de 1966] le dedicó la página que escribía entonces para *El Sol de México* y que ilustró Freyre". En efecto, Novo siempre actuó con solidaridad hacia el proyecto: un año después de su fundación, también escribió (en la misma columna "Ventana" de *Novedades*, 4 de agosto de 1952), "Encuentro vergonzoso que los millonarios mexicanos no hallan tenido el gesto gallardo de instituir becas semejantes con un poco de lo mucho que entre otras cosas como la canasta despilfarran". Por cierto que Alfonso Reyes se comunicaría con él de inmediato "Ayer —continúa Novo en su 'Ventana' de una semana después— tuve el gusto de que me llamara por teléfono Alfonso Reyes para felicitarme por 'esa llamada tan justa a los ricos mexicanos'". Un hecho más de llamar la atención es que el autor de *Poemas proletarios* nombraría en su testamento al CME como el albacea que administraría a su muerte el Fideicomiso de las Becas Salvador Novo. Estos apoyos tomarían como modelo el funcionamiento del Centro otorgarían becas anuales a escritores en formación, que se reunirían con asesores expertos. Las únicas particularidades que estableció Novo en su legado fueron que los escritores tuvieran veintidós años, o menos, en tanto que los géneros se extendían, además de creación literaria, a historia y actuación.

prevé una sonrisa del lector. Así también cuando, líneas más adelante, declara conocer a los jóvenes becarios a excepción de uno de ellos, Herminio Chávez Guerrero, del que sabe tan poco como “sus potenciales admiradores”; y añade que “El Mexico City Writing Center se muestra justamente orgulloso de haberse anticipado a los mexicanos en el descubrimiento de su talento”, como si el país entero estuviera a la espera del surgimiento de nuevos valores en el terreno de las bellas letras.

En aquel momento, los otros cinco autores de esa primera generación tampoco eran demasiado conocidos: Juan José Arreola, Rubén Bonifáz Nuño, Alí Chumacero, Emilio Carballido y Sergio Magaña, pero la beca del CME constituyó uno de sus primeros pasos dentro del sitio revelante que ocuparían después en la literatura mexicana.

B) Carlos Fuentes como becario

En el contexto anterior, Carlos Fuentes aparece en el CME con una propuesta estética, sí no del todo original como ha querido verse, sí con las características que los distintos tipos de lector demandaban: una novela ambientada en la ciudad de México que se ansiaba moderna.¹⁹ Además, para el efecto, se valdría de técnicas procedentes de las literaturas europea y norteamericana. En 1956, un joven escritor se presentó ante el jurado del CME con una escritura cuyos modelos tenían la universalidad de Robert Musil, John Dos Passos, Hermann

¹⁹ Me refiero a la declaración de Emmanuel Carballo de 1958, recopilada en el volumen *Protagonistas de la literatura mexicana* (1986: 534) “Con *La región*, la prosa mexicana le toca las goiandrinas al campo y se instala en la gran ciudad, la ciudad de México”. Véase más adelante el capítulo II de la Segunda Parte.

Broch, Ernest Hemingway, James Joyce.²⁰ Lo respaldaba, así, una abundante concretización de obras de la literatura universal, al mismo tiempo que había incluido como parte de su temática la historia de México —preferentemente el período de la Revolución Mexicana—, lo que le permitiría expresar la situación del país en diversos aspectos sociales y políticos. Aquella apropiación del discurso novelístico internacional se hermanaría con un propósito de simbolización de diversos tópicos, en especial de la cultura prehispánica, y como un elemento básico estaba la identidad nacional. Estas armas le permitirían llevar a cabo el proyecto de componer la novela que titularía *La región más transparente*.

La beca del CME otorgada a Carlos Fuentes en 1956, como se dijo al principio de este apartado, sirve de punto de partida para observar aspectos de importancia en la recepción de su primer volumen. Entre otros, es interesante observar que fue uno de los casos en que, como se empeñaba Miss Shedd, existió una relación fructífera entre los becarios procedentes de Estados Unidos y los becarios locales. Por lo menos, se sabe que Fuentes mantuvo una relación magnífica con Samuel Hilman, y que éste traduciría la novela que aquél presentó como proyecto en el CME; si bien pertenecieron a generaciones distintas, por fin se verificaba una fértil convivencia entre autores de los dos países, en la que tanto confiaba Margaret Shedd. El punto de contacto entre ambos probablemente haya sido Emmanuel Carballo, amigo de Fuentes y compañero de generación de Hilman en el centro. Como haya sido, se puede imaginar a Fuentes conversando con Hilman en un inglés fluido, lo que era una excepción a

²⁰ En esa entrevista con Carballo, Fuentes menciona estos autores, entre otros, y declara que al componer su primera novela "buscaba una salida a los callejones ciegos del naturalismo, el psicologismo y el *nouveau roman*"; y también que tuvo siempre en consideración a "novelistas poéticos y simbólicos como Faulkner y Lowry". Véase la referencia de la nota anterior, p. 551.

lo dicho por García Beraza acerca del desconocimiento generalizado de esa lengua por parte de los becarios: “Crecí —dijo Fuentes— en un país de lengua inglesa, con una cultura pensada y vivida en inglés. Mi lucha continua por conservar el español fue una lucha que abarcó toda mi infancia.”²¹

Es evidente, no sólo por esta última declaración, que el futuro autor de *Terra nostra* era distinto del escritor en ciernes que accede por primera vez a un reconocimiento literario de la importancia que entonces tenía la beca del CME. Fuentes había interactuado con personas de diversos países e idiomas, desde la niñez, y se había familiarizado con el trato diplomático y con el dominio de lenguas extranjeras.²² Como la mayoría de los becarios, Fuentes tenía veintisiete años cuando accedió al centro, pero se distinguía porque no se iniciaba como escritor, ni se relacionaba por primera vez con los círculos intelectuales de México: su primer libro de cuentos se había publicado en 1954 en la editorial Mester, que dirigía Juan José Arreola. Aun antes de la publicación de *Los días enmascarados*, otra figura institucional, José Pagés Llergo, lo invitó a colaborar en las páginas del semanario *Hoy*, en 1950. Ya en 1955 había fundado la *Revista Mexicana de Literatura*, con Emmanuel Carballo; era colaborador de la *Revista de la Universidad* (que había publicado el fragmento, citado en la primera nota de este apartado, de *La región más transparente*, ilustrado por un pintor reconocido desde entonces, Vicente Rojo, a la sazón también el Director artístico de *México en la Cultura*) y de diarios y revistas como *Siempre!* Había tenido, asimismo, una función directiva en las ediciones de la misma

²¹ *Opus cit.*, p. 539

²² En el Prólogo a las *Obras completas* de Carlos Fuentes (1974-9-67), se incluye material iconográfico de la familia Fuentes y, entre otros aspectos, Fernando Benítez se refiere a la actividad del padre en el cuerpo diplomático mexicano, en el apartado “Datos biográficos”, pp. 68-76

universidad y en la Secretaría de Relaciones Exteriores.²³

Carlos Fuentes, en suma, ingresa al CME dueño de una trayectoria singular, adicionada por los consejos literarios de Alfonso Reyes.²⁴ Desde la propia solicitud de ingreso se advierte una seguridad personal, una claridad de propósitos que no es común en los aspirantes, quienes entregan abundantes páginas con sus ideas literarias, aderezadas con densas artes poéticas en apoyo de su solicitud: se busca convencer al jurado con deslumbrantes juicios y ambiciosos propósitos. En cambio, Fuentes presentó un brevísimo texto, impecable, ni siquiera escrito a máquina, sino manuscrito. La abundancia de motivos por los que se solicita la beca, los prolijos proyectos, no se parecen al texto de aquel joven autor que solicitaba ser admitido para componer un libro que se llamaría *La región más transparente del aire*.

Esa lejana página de hace más de cuarenta años se conserva en la sede del CME, debidamente enmarcada y adornando una de las paredes principales del recinto. En medio aparece el nombre del solicitante, a manera de título, subrayado; en el extremo derecho se repite, pero esta vez sólo el apellido, Fuentes; a la letra dice:

Al aprovechar esta beca, pienso llevar a cabo la realización de una novela —“La región más transparente del aire”—,²⁵ en la que trato de abordar, dentro del marco social de la vida urbana de México durante un período de años, el hecho, tan visible y tan pocas veces tratado por nuestra novelística, de la estructuración por primera vez en México, de una clase media y una alta burguesía.

²³ Otros datos como éste, sobre la trayectoria personal del autor, aparecen señalados en el estudio de Richard Reeve, citado varias veces.

²⁴ Ver antes el capítulo “Alfonso Reyes y su visión de Anáhuac”.

²⁵ En ese momento conservaba la frase completa de Alfonso Reyes, con el modificador indirecto del sustantivo “región” “del aire”, el cual desaparecería desde la primera edición de la novela. Quizás a don Alfonso Reyes le parecería pertinente conservar aquella parte de la oración, pues el otro elemento distintivo del valle eran los lagos, que se asocian con opacidad, de modo que lo “transparente” hace referencia sólo a la atmósfera. Por otra parte, recuérdese que no se había generalizado aún en los años cincuenta el inclinar la tipografía para indicar títulos de libros, sino que al citar se utilizaban comillas; asimismo era frecuente que circularan textos manuscritos, por ejemplo, una carta de recomendación o un reporte escolar.

El encuentro de esa novedad histórica con los elementos —cruels, vitales— del México pétreo, eterno, establece, a la vez, mi tema y mi intención.

La captación puntual de lo que un jurado calificaba, en este caso el consejo del CME, es evidente en la pequeña misiva. La informalidad física del texto, junto con el talento para presentar los objetivos con sencillez y belleza, tienen ese tono de naturalidad de quien ya ha enfrentado el dictamen de autoridades semejantes. Ahora, se debe recordar que la solicitud era sólo una parte de la documentación requerida, pues también debían adjuntarse cuarenta páginas de lo que el aspirante considerara lo mejor y más representativo entre su propia obra, de manera que Fuentes compensó con esa parte más amplia la brevedad de su solicitud.

Por lo demás, es evidente que Carlos Fuentes en verdad “aprovechó” los beneficios de la beca del CME, como él mismo advierte al inicio de la misiva. Además de la orientación que le brindaron expertos en la materia, estaba la posibilidad de su publicación en el Fondo de Cultura Económica (una magnífica recomendación ante esa editoria! era entonces ser ex-becario del CME),²⁶ pero quizás el beneficio mayor fuera otra circunstancia que le deparó el propio Centro: el conocer a Samuel Hilman, pues ello significó un lanzamiento editorial fuera de lo común. Este escritor norteamericano traduciría con prontitud la obra (posiblemente hubiera comenzado a hacerlo desde antes, ya que, como se vio, se habían publicado fragmentos desde 1955): apenas un año después de la edición de *Letras Mexicanas* del Fondo de Cultura Económica, se publicó la versión inglesa en Estados Unidos, con el título de *Where the Air is Claire*. La novela obtuvo una magnífica recepción, primero entre los círculos académicos de aquel

²⁶ Véase el apartado siguiente: “La Colección Letras Mexicanas de FCE”

país, que la elogiaron como “la mejor novela mexicana después de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez”,²⁷ y poco más tarde entre el público en general, ya que agotaría, como lo hiciera también en México, dos ediciones durante el mismo año de su aparición.²⁸ En 1960, se llevó a cabo una tercera edición, que ya formaría parte de las ediciones llamadas *pocket books*, reservadas a comprobados éxitos editoriales.²⁹ Esto representaba una aceptación sobresaliente en Estados Unidos, si se compara con las ediciones que hiciera el propio Fondo de Cultura Económica, en las que tardaría más de diez años en pasar de la colección Letras Mexicanas a la Colección Popular, de tirajes más amplios.

Así como el CME fue una instancia determinante en el paso cualitativo que se opera en la cultura mexicana de los años cincuenta, al diversificar los códigos estéticos y dar aceptación a una literatura cosmopolita, como la propuesta por Carlos Fuentes, el civil y tolerante Centro representa, por su parte, una institución que facilitó este cambio en las mentalidades del México de aquel decenio, inaugurado culturalmente con el volumen de ensayos sobre lo mexicano de Octavio Paz, al que el propio Fuentes se ha referido elogiosamente como “Las aguas bautismales de mi generación”.³⁰

Paradójicamente, los fondos y la idea original del CME eran norteamericanos, en un país cuyos intelectuales han sido por tradición antiyanquis —y no sin razón, tras las ominosas invasiones militares y los abusos que han cometido los Estados Unidos con los países más pobres.³¹ De cualquier

²⁷ Richard Reeve, *opus cit.* p. 57

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Cfr. el referido artículo Carlos Fuentes, “Mi amigo Octavio Paz”

³¹ En 1968, durante el movimiento estudiantil, el CME no recibió ninguna solicitud de ingreso, lo que podría interpretarse como una reacción de repudio a los orígenes norteamericanos del organismo, si se recuerdan las consignas antiyanquis de aquel momento, no obstante, el organismo se había independizado de la Fundación Rockefeller y ya no se recibían becairos de aquel país.

forma, el CME demostró que no es tan acertada la idea de que el artista debe nacer como tal, sino que puede aprender a serlo; cuando menos, antes del CME no se tiene noticia entre nosotros de la existencia de escuelas de literatura creativa, hecho que representa una de las numerosas influencias, no todas positivas, de la cultura norteamericana en México.³²

2). LA COLECCIÓN LETRAS MEXICANAS DEL FONDO DE CULTURA ECONOMICA

A) Continuidad del Centro Mexicano de Escritores en el Fondo de Cultura Económica

En las páginas que siguen se observa el proceso en el que los becarios del CME, al término de su proyecto, contaban con la probabilidad de publicar sus páginas en el Fondo de Cultura Económica, particularmente en la colección Letras Mexicanas.³³ Se presenta, además, un breve recorrido editorial de la obra de Carlos Fuentes, durante los dos decenios iniciales de su carrera.

La importancia institucional del FCE es indudable en el sistema literario mexicano. Su labor de mediación entre los autores de distintos géneros literarios y el público lector complementaba, en los años cincuenta, la de aquel otro organismo. La colección Letras Mexicanas da inicio el mismo año en que se otorgan la becas de la primera generación del entonces *Mexico City Writer Center*, y conformaría un ciclo perfecto de continuación entre lo literario y lo editorial.

Uno de los principales animadores del FCE fue Alfonso Reyes, y la

³² Poco después del establecimiento del CME, Juan José Arreola organizaría sus talleres de creación, como el de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en los años setenta; aparecerían, en este último decenio, las becas del INBA y las del Fideicomiso Salvador Novo, y muy recientemente hasta un Sistema Nacional de Creadores Artísticos. Asimismo, se fundó la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México), con un propósito distinto: el de defender los derechos de autor, pero, ahora también cuenta con talleres de creación del mismo tipo.

colección mencionada en este espacio se inaugura precisamente con un volumen de su autoría. Si bien su participación en el CME fue menos intensa que en La Casa de España —la que con el tiempo sería El Colegio de México— o que en el propio FCE,³⁴ en las tres instituciones contribuyó para que hubiera una política de tolerancia y apertura hacia las más diversas tendencias y grupos durante el decenio que promedia el siglo XX. La generosidad de Reyes está documentada en muchos sitios, y el emblema de esta actitud, en lo intelectual, es la frase que, a la manera de Montaigne, mandó escribir en una de las paredes de La Casa de España para que estuviera siempre a la vista: “Todo lo sabemos entre todos”.³⁵

En el ambiente cultural mexicano de los años cincuenta hubo ecuanimidad en la medida en que Reyes ejerciera su influencia sobre las instituciones, como sucedió, de hecho, en la mayoría de éstas, desde la Academia Mexicana de la Lengua hasta la propia Universidad Nacional; y una de las que recibieron su atención fue precisamente el FCE, desde su fundación. El volumen de Reyes que se aludió más arriba, aparece con el número 1 de la colección, y se trata de una antología de sus versos: *Obra poética*. La contraportada, también inaugural, manifiesta las intenciones editoriales de esta nueva colección, en una clara muestra de la apertura que se verificaba en aquel decenio, cuando aún esa

³³ En adelante se cita con sus siglas FCE.

³⁴ Sin embargo, como se dijo en páginas anteriores, nunca escatimó su apoyo al Centro como autoridad literaria, y se mantuvo durante varias generaciones en el papel de Presidente Honorario, hasta que tuvo que declinar por razones de salud “Es que ya no se sentía bien”, declaró Felipe García Beraza, *opus cit.*, p. 14.

³⁵ Al respecto, José Luis Martínez (1992: 9) escribe que Reyes, “[en] su despacho de las calles de Madero, donde organizaba la Casa de España [...] siempre supo enderezar o alentar [...] A veces lo encontraba animoso, hundido en sus tareas intelectuales, lleno de proyectos y la memoria bullente de ocurrencias e ideas, pero siempre quería saber de sus amigos y quería darles la mano”. En la “Introducción” a una entrevista con Reyes, Emmanuel Carballo señala también que “la generosidad de Reyes adopta diferentes formas: en ocasiones se manifiesta en prólogos a obras de escritores oscuros, en otras en reseñas entusiastas sobre ciertos autores o períodos de nuestra literatura, otras más en ayuda a investigadores incipientes, siempre en sistemático elogio a los trabajos de otros”. *México en la Cultura*, 6 de abril de 1958. Finalmente puede verse que esa generosidad del autor regiomontano no se restringía a lo moral, en la *Correspondencia Alfonso Reyes, Octavio Paz* (1998: 64) aparece un recibo manuscrito que dice: “México, a 7 de noviembre de 1939 Recibí [...] la cantidad de \$150.00 (ciento cincuenta pesos) para necesidades de la *Revista Taller*, que devolveré a la primera oportunidad, Octavio Paz.” A un lado de la rúbrica de Paz se lee “Obsequiado” y la firma de Reyes.

estética cercana del Muralismo Mexicano se mantenía en pugna con un código cosmopolita que ya había defendido el grupo de los Contemporáneos desde el final de los años veinte.³⁶ En los años cincuenta comenzaba a declinar, o por lo menos a matizarse la estética nacionalista, gracias a una visión más amplia y universal de la literatura como la que profesaba Reyes.³⁷

La citada contraportada de Letras Mexicanas tiene una gran importancia en la recepción de sus volúmenes, pues era la presentación de la colección entera, y se repetiría en cada libro publicado, en el sitio decisivo, a un lado del comentario editorial respectivo:

Esta colección publicará la producción literaria nacional en sus diversos géneros: poesía, novela, relato, cuento, ensayo y crítica. No sólo comprenderá libros originales e inéditos, sino también recopilaciones y antologías —de autores, de tendencias, de temas— a fin de presentar amplios panoramas de los aspectos esenciales de nuestra literatura.

Por lo tanto, no existían restricciones temáticas ni de género: “Esta nueva colección publicará la producción literaria nacional en sus diversos géneros”. Tampoco objetaría libros que no fueran estrictamente inéditos (de hecho, el libro de versos de Alfonso Reyes no lo era); sobre todo se menciona el caso de recopilaciones y antologías, “a fin de presentar amplios panoramas de los aspectos esenciales de nuestra cultura”. Los lineamientos generales de la colección son reveladores. Se trataba de que todos los autores tuvieran la posibilidad de publicar su trabajo, sin importar acerca de qué escribieran, ni

³⁶ Este debate se haya documentado y con diversos análisis en los volúmenes de Guillermo Sheridan (1985: 304-386) y de Alberto Vital (1994: 199-235).

³⁷ Desde luego, influía decisivamente el programa de modernización del país, emprendido por una nueva etapa histórica de presidentes civiles, que comenzó en la segunda mitad de los años cuarenta, o sea, con el gobierno de Miguel Alemán. La Revolución Mexicana había comenzado a ser una especie de decorado y un estratagema de los discursos oficiales. Cfr. el artículo de Guillermo Sheridan “La polémica sobre el nacionalismo”, *ibidem*

tampoco si eran narradores, críticos o poetas. Esta apertura es sintomática, pues ya se observa la admisión de diversos códigos estéticos; el propósito de “presentar amplios panoramas” literarios parece estar dirigido a quienes aún ponderaban los temas de estirpe nacionalista, como si esto fuera un mérito estético en sí mismo; sin embargo, esta tendencia comenzaba a perder terreno y, en cambio, los materiales que en otro momento se habían condenado por extranjerizantes, tendrían un lugar en esa colección. Se procedería con flexibilidad de criterio: se pretendía un “panorama amplio”, con una variedad tal que representara la esencia “de nuestra cultura”.

En consecuencia, junto con los libros de los ex-becarios del CME, como *Confabulario* de Juan José Arreola e *Imágenes* de Rubén Bonifaz Nuño (Números 2 y 8 de la colección, respectivamente), aparecieron otros de tinte mexicanista, como *El diosero* de Francisco Rojas González y *Tata Lobo* de Ermilo Abreu Gómez, que a su vez constituyen los números 4 y 5.

a) Perfil de las colecciones del FCE

Los textos de presentación de las colecciones del FCE son muy breves, pero permiten observar la política editorial de la que proceden y, con ello, constituyen un conjunto de señales a interpretar. Si se toma como ejemplo, además de lo observado de Letras Mexicanas, el texto de presentación de la Colección Popular, resulta revelador de la flexibilidad de la editorial, bajo la dirección de Arnaldo Orfila:

La Colección Popular significa un esfuerzo editorial —y social— para difundir entre núcleos más amplios de lectores, de acuerdo con normas de calidad cultural y en libros de precio accesible y presentación sencilla pero digna, las modernas

creaciones literarias de nuestro idioma, los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo y las obras de interés fundamental para nuestra América.

Al leer esta declaración de principios surgen preguntas como, ¿a quién correspondía “el esfuerzo” de la Colección Popular? Seguramente al gobierno federal, que la auspiciaba, y a la administración de la editorial, que tal vez sacrificaba utilidades en aras del compromiso “social” que asumía. Ahora bien, la frase “núcleos más amplios” necesita ser concluida: se refiere a un tiraje que buscaría captar a un público mayor que el resto de las colecciones del FCE, cuyo número de ejemplares era más restringido, como lo eran también los de algunas otras editoriales, como las renombradas Ediciones Botas.

También se puede pensar en el orden en que se da sitio a los propósitos de la Colección Popular: en primer término aparece el de difundir “creaciones literarias de nuestro idioma”, lo cual implicaba que no sólo se editarían obras de escritores nacionales; enseguida, se habla de publicar los “aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo”, es decir, que los alcances de la colección trascendían al mundo de habla hispana, y también se incluirían traducciones de obras del pensamiento que se gestara en cualquier sitio, siempre que fueran “importantes”. Al final se señalan, simplemente, “obras de interés fundamental para nuestra América”, por lo que la mención geográfica revela que las ediciones de la Colección Popular contarían con una distribución continental.

De este modo, la última frase del breve texto, “nuestra América”, aparece como una defensa ante lo foráneo: lo nuestro, nuestros valores, nuestra América, debía entenderse como una exclusión del mundo anglosajón; “nuestra” América iniciaba en el río Bravo, en dirección del sur, como se ve en el mapa del escudo de la UNAM, rodeado de la frase que había ideado José Vasconcelos. “Lo

nuestro”, en fin, aún se mantenía vigente en distintos ámbitos como una vaga consigna mexicanista.

La línea editorial de estas dos colecciones del FCE, en suma, colaboró en el establecimiento de un equilibrio entre grupos y tendencias, con el propósito de no limitar a los autores, ni presentar restricciones ideológicas, sino sólo cumplir con “normas de calidad”. Cuando la primera novela de Carlos Fuentes se presentó para ser dictaminada en la primera de estas colecciones, había ya un terreno abonado en favor de propuestas literarias innovadoras, ejemplo de lo cual era sin duda *La región más transparente*.

b) Las primeras ediciones de los libros de Carlos Fuentes

Como se dijo antes, los becarios del CME de los años cincuenta tenían la posibilidad, por el prestigio que les otorgaba esa institución, de ver publicados sus libros en la referida colección Letras Mexicanas del FCE, una especie de culminación del proyecto llevado a cabo en aquel taller; de esta forma, en los años cincuenta, la colección Letras Mexicanas determinaba en gran medida la recepción de los trabajos realizados, y no sólo en el caso de las generaciones recientes, sino también de autores con trayectorias reconocidas, como en el caso de Antonio Castro Leal, Mauricio Magdaleno y Jaime Torres Bodet, algunos de cuyos libros forman parte de ese catálogo. Simultáneamente, un grupo de críticos equilibraba el gusto del público de aquellos años. Ambas instituciones, junto con publicaciones culturales como la *Revista de la Universidad* y el suplemento *México en la Cultura* —precisamente donde publicaban sus ensayos Emilio Uranga y Alí Chumacero, ex-becarios del CME—, propiciaron un cambio

en el horizonte de expectativas de ese periodo, el que a su vez permitió que un libro como *La región más transparente*, de una complejidad técnica que parecía restringirlo a unos cuantos lectores, alcanzara una venta de más de nueve mil ejemplares en menos de un año.³⁸

Si se observa el catálogo de la colección Letras Mexicanas y se confronta con las listas de becarios que se conservan en los archivos del CME, se puede comprobar que el joven escritor que desarrollaba un proyecto literario en el Centro, se encaminaba con un paso firme hacia la publicación de su obra en aquella editorial, precisamente en la colección citada.

En efecto, Letras Mexicanas es muestra fehaciente de este proceso creativo y editorial; entre otros ejemplos, se pueden ver los siguientes: Juan José Arreola compuso su libro *Confabulario* durante la primera generación del CME, en 1951; el volumen apareció publicado al año siguiente con el número 2 de la colección Letras Mexicanas, título que siguió a la antología poética de Alfonso Reyes. Por su parte, Juan Rulfo llevó a cabo esta trayectoria en doble medida: recibió dos veces la beca del Centro, en la segunda promoción, 1952-1953 y en la tercera, 1953-1954, períodos durante los cuales escribió *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, los que se publicarían en 1953 y en 1955, con los números 11 y 19 respectivamente. Casos análogos son los de Rubén Bonifaz Nuño, Alí

³⁸ Carlos Fuentes nunca estaría del todo complacido con la recepción de sus libros iniciales, y en un libro de más de treinta años después, *Geografía de la novela* (1993: 14-15) recordaba "El primer libro de cuentos mío fue condenado [] Era una fantasía: no era realista. Era cosmopolita, daba la espalda a la nación. Era irresponsable, no asumía un compromiso político o, más bien dicho, se burlaba de los dos bandos de la guerra fría y sus respectivas ideologías. Crimen: no se adhería, sin reservas, a unos u otros. Pero mi segundo libro y primera novela, *La región más transparente*, fue acusado de exactamente lo contrario: era demasiado realista, crudo, violento. Hablaba de la nación, pero sólo para denigrarla. Y su compromiso político, revisionista y crítico, era contraproducente, por no decir contrarrevolucionario, pues al criticar a la Revolución Mexicana [...] le daba armas a los yanquis y desanimaba el fervor revolucionario en el continente". Desde luego, Fuentes no menciona que la recepción de su novela se polarizó al extremo de los elogios y los ataques poco críticos, como se verá en los capítulos siguientes, y tampoco que los reproches en su contra fueron más bien de orden técnico, pues se le echaba en cara un demasiado apego a sus modelos. Este último tipo de reseñas se situaba en dos planos, el primero era el de las ideas ya expuestas antes de Fuentes por autores que buscaban dilucidar la esencia de lo nacional, y el segundo ponía en duda lo artísticamente efectuado tras la apropiación de las técnicas de la novela europea y norteamericana.

Chumacero, Rosario Castellanos y Homero Aridjis. Con Carlos Fuentes se repite este paso del CME al FCE: aparece registrado en la sexta promoción, la de 1956-1957, periodo durante el cual llevó a efecto la redacción de *La región más transparente*, a la que corresponde el número 38 de Letras Mexicanas, publicada en 1958.

Al término del decenio de los cincuenta, disminuyó la presencia de los becarios del Centro en esa colección del Fondo; en cambio, al comienzo de los años sesenta, la editorial que fundara Joaquín Diez Canedo a su salida del propio FCE, Joaquín Mortiz, sobre todo en su Serie El Volador, comenzó a funcionar de modo equivalente a como lo había hecho poco antes Letras Mexicanas. Un número importante de ex-becarios de aquel momento forma parte del catálogo de esta otra colección, como se puede ver en los casos de Jorge Ibarguengoitia, Gustavo Sáinz, Alejandro Aura, Julieta Campos y José Agustín. Joaquín Mortiz apareció en la escena cultural de entonces renovando la sobriedad editorial de la colección Letras Mexicanas, si bien entonces aún no llegaba a considerarse tan importante esa vistosidad hoy común en las portadas, una especie de norma del mercado editorial en la actualidad, a juzgar por los libros que producen editoriales mexicanas como Cal y Arena y las filiales españolas que operan en México, por ejemplo Tusquets o Alfaguara.

En los aquellos años, las editoriales tenían diseños conservadores, si se piensa en los libros de las colecciones del propio FCE, en las citadas Ediciones Botas o en la Editorial Jus, en las que parecía buscarse una seriedad tradicional que legitimara a los autores ante el público lector. En los años sesenta se produce este cambio, y cierta soltura campea en el manejo de los elementos gráficos de las portadas y en la tipografía, tanto en los exteriores como en los

interiores de los libros. Es evidente que se verificaba un giro más en las preferencias del público lector. Los catálogos de las colecciones Letras Mexicanas y de El Volador documentan un aspecto de los intereses y preferencias de los lectores de los años cincuenta y sesenta en México. En ambos decenios se inicia un proceso que culmina en los amplios tirajes y las portadas muy vistosas de hoy en día.³⁹ Ahora bien, se debe señalar que Joaquín Mortiz varió el concepto de sobriedad del FCE y, junto con la audacia de algunos de los textos publicados, como los de Parménides García Saldaña y José Agustín, incluyó colores brillantes, una capa de barniz en las cubiertas y un acomodo más ligero del texto —lo que los tipógrafos llaman “la caja”—, incluyendo la fotografía del autor en la contraportada. En general eran autores jóvenes o, si no, se utilizaba una fotografía de cuando el autor era más joven.

Con estos antecedentes, es interesante observar cómo las ediciones de la obra de Carlos Fuentes se encuentran a la vanguardia de este proceso editorial, desde sus inicios en los años cincuenta y sesenta. Este tránsito editorial comienza con el volumen de cuentos *Los días enmascarados*, aparecido en Los Presentes —aquella limpia y artesanal colección de pequeños libros que dirigía Juan José Arreola—, en 1954. Después, *La región más transparente* se publicó en pleno auge de la colección Letras Mexicanas: se trata de una edición de notable pulcritud y sobriedad; lleva en la portada un dibujo del pintor Pedro Coronel, que representa un cráneo, un esqueleto y el perfil de varios hombres, junto con diversas alusiones al mundo prehispánico y mestizo. En la edición de 1972 de la colección Letras Mexicanas (la última que aparecería con este sello,

³⁹ Se debe considerar que el desarrollo tecnológico editorial ha evolucionado de manera vertiginosa, no sólo en la producción en serie de los sellos en relieve que ahora lucen las portadas, o en el paso de la “tipografía en caliente” (es decir los plomos de linotipia que usaban estas casas editoriales) a la tipografía computarizada, “en frío”; sino sobre todo en la velocidad

pues las subsiguientes aparecerían sólo en la Colección Popular) se cambiaron los forros y apareció una viñeta de José Luis Cuevas, que incluye una mano con el obscuro dedo anular erguido.

En la década siguiente, varios títulos de Fuentes se imprimieron, durante el auge respectivo, con el sello de la Colección El Volador, de Joaquín Mortiz: el volumen de cuentos *Cantar de ciegos* (1964) las novelas *Cambio de piel* (1967) y *Cumpleaños* (1969) y el libro de ensayos *La nueva novela hispanoamericana*, también durante este último año.⁴⁰

En los dos decenios iniciales de su carrera, Carlos Fuentes recibió un trato preferencial de esas editoriales, que han publicado la mayor parte de su obra en México. Ambas se han preocupado por contratar solventes grabadores y pintores para ilustrar las atractivas portadas, que invitan a la lectura y acompañan armónicamente el texto. Como se señaló, aún antes de ser editada con o libro, Vicente Rojo ilustró, de *La región más transparente*, el capítulo “Los restos”, que después se llamaría “Los de Ovando”, aparecido en la *Revista de la Universidad*. Años más tarde, *La cabeza de la hidra* luciría en la portada un hermoso cuadro de Ricardo Martínez; Alberto Gironella realizó un grabado con motivos históricos especialmente para servir de ilustración de la cubierta de *Terra Nostra*, cuyo tiraje fue de diez mil ejemplares, cien de los cuales iban encuadernados en piel y oro y llevaban una carpeta con litografías originales del propio pintor. De igual modo, para la reimpresión de *Los días enmascarados*, publicado por la Editorial Novaro, en 1965, José Luis Cuevas diseñó la portada

impresionante con que operan hoy las máquinas de impresión. Habría que preguntarse si estos avances dieron lugar a un auge editorial o si éste propició aquél

⁴⁰ Durante el decenio siguiente, Carlos Fuentes publicaría seis volúmenes más en la editorial Joaquín Mortiz: *El tuerto es rey* (teatro, 1970), *Casa con dos puertas* (ensayos, 1970), *Tiempo mexicano* (ensayos, 1971), *La cabeza de la hidra* (novela, 1978) *Terra Nostra* (novela, 1975) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (ensayo, 1976). Cfr. la bibliografía publicada por el crítico Richard Reeve en *Obras Completas* de Carlos Fuentes, *opus cit.*, pp. 76-115

y dibujó una viñeta expresamente para ésta, una personal interpretación del dios prehispánico Chac-Mool.

La presentación gráfica de un libro es, como se ha sugerido, una de las claves de su recepción; se trata, según señala Gérard Genette, más que de un “objeto de lectura”, de un “objeto de conversación”, es decir, que un volumen magníficamente presentado lleva implícitos mensajes de una concordancia entre el aspecto visual y la calidad del texto, así que es de llamar la atención que las cubiertas de los libros de Fuentes compartan créditos con artistas gráficos de relevancia. Desde luego debe considerarse que algunos pintores que ilustraron las portadas de los primeros libros de Fuentes se hallaban, como él mismo, en los inicios de su carrera. Sin embargo, algunos habían alcanzado renombre, como Vicente Rojo, Director Artístico de *México en la Cultura*. Además de esto, el propio Genette advierte que el mayor prestigio social y económico de los artistas se halla precisamente en los pintores, entre otras causas, porque “no resulta de gran ayuda observar que un cuadro en un paisaje o un bodegón [...] para llegar a la conclusión de que es una obra de arte”; por el contrario, “en otros ámbitos, como el de los objetos verbales, donde el carácter artístico no está garantizado *a priori*, esas especificaciones genéricas son decisivas”.⁴¹

El hecho de contar con pintores de importancia que ilustraran las portadas de sus libros, puede deberse a la iniciativa de los editores (como el autor, interesados en la aceptación del volumen); las relaciones personales de Fuentes con los principales artistas plásticos mexicanos también propiciarían esta afortunada conjunción editorial.

Ahora puede mencionarse otro ejemplo de este adecuado manejo

⁴¹ Gérard Genette (2000, 166). Más adelante se señalará cómo, en efecto, fue cuestionado el género novelístico de *La región más transparente*.

comercial en las ediciones de las obras de este autor. Se trata de la portada del libro de cuentos *Cantar de ciegos* (1964), publicada también en la editorial Joaquín Mortiz. Esta portada incluye una fotografía. La imagen en blanco y negro cubre dos terceras partes del formato. A primera vista podría parecer un recurso gráfico de menor impacto que un grabado o una viñeta, sin embargo no es así, pues allí aparecen el entonces joven actor Enrique Álvarez Félix, hijo de la actriz María Félix, y Julissa, hija a su vez de la también actriz Rita Macedo — como se sabe, la primera esposa del autor.

Ambos jóvenes sostienen una manzana con la boca y ríen, disputando el fruto, en broma.⁴² La joven pareja sugiere la liberalidad que comenzaba a imponerse en aquellos años; al mismo tiempo, se aprovecha la propuesta de un nuevo cine, en el que los dos actores tenían una participación activa. Por ejemplo, Julissa y Álvarez Félix protagonizaron *Los caifanes*, de 1965 —al año siguiente de la publicación del libro de cuentos que lleva esa portada— con guión del propio Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, filme que mostraba una sociedad mexicana cuyos valores morales se hallaban cuestionados. Así, la portada de *Cantar de ciegos* capta una actitud de desenfado, de rebeldía de la juventud de entonces, y aprovecha el prestigio que comenzaba a ganar el renovado cine nacional y sus más jóvenes estrellas.

Entre otros elementos interesantes de señalar en el agudo manejo editorial que se ha mantenido en la difusión de la obra de este autor, se debe recordar también la contraportada de la segunda edición de la novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962), que lleva el sello del FCE y el de la Colección Popular. En el espacio en el que se invita a la lectura, reservado para esos textos anónimos

⁴² Recuérdese que la novela de Fuentes *Zona sagrada* (1967) está inspirada en la compleja relación emocional entre la estrella de cine María Félix y su único hijo.

que señalan las virtudes del libro respectivo, se reprodujo, sustituyendo al que apareció en la primera edición, una de las cartas que le enviara a Carlos Fuentes el general Lázaro Cárdenas, al recibir el ejemplar de aquella novela. Una sola línea introduce las palabras del artífice de la expropiación petrolera y de inmediato éstas se transcriben íntegramente:

Gracias por el envío de su novela más reciente, *La muerte de Artemio Cruz*, la que he leído con el mismo interés que las anteriores, encontrando en ésta también una profunda interpretación de los sentimientos y de la actitud ante la vida de los seres que se desenvuelven en los mismos medios que usted describe en sus novelas con tanta fidelidad. Además de sus reconocidas cualidades como escritor, me parece que la fuerza de sus novelas reside en la intención revolucionaria que proyectan unida a la fina sensibilidad del intelectual estrechamente ligado a la vida de su pueblo y la inquietud del joven escritor que busca una nueva y vigorosa técnica literaria. Esperamos con interés creciente sus nuevas obras literarias que hacen honor a México, aquí y en el extranjero.

De este modo, *La muerte de Artemio Cruz*, cuya temática es la trayectoria de un general revolucionario, se publica con el respaldo explícito de un general de la propia Revolución Mexicana. Entre los aspectos dignos de destacarse de la positiva recepción que manifiesta Cárdenas, se encuentra el de la trascendencia de la obra de Carlos Fuentes, sobre todo al señalar la conjunción entre una “intención revolucionaria” y una “nueva y vigorosa técnica literaria”. La carta señala uno de los propósitos principales de la novelística de Carlos Fuentes: la tematización novelesca de la Revolución Mexicana como la simiente del desarrollo ulterior del país —sus diversas y complejas consecuencias—, expuesta mediante la apropiación de diversas técnicas narrativas de vanguardia. El nudo temático de la tercera novela de Carlos Fuentes, la búsqueda de una explicación del país a través de una voz que narra de primera mano las experiencias de un caudillo revolucionario, encontraría al receptor ideal en el

general Lázaro Cárdenas. Sin embargo, éste no pierde de vista que la cualidad distintiva de la novela es “una profunda interpretación de los sentimientos y de la actitud ante la vida”, por lo que los méritos de Carlos Fuentes no se limitan al hallazgo de narrar un asunto de trascendencia histórica, sino que, al mismo tiempo, exalta en su misiva el que “la fina sensibilidad del intelectual [se encuentre] estrechamente ligada a la vida de su pueblo”.

Junto con lo anterior, reconoce que esa “fuerza” lograda en sus novelas es producto de una “nueva y vigorosa técnica literaria”. El general Cárdenas le hace saber que está enterado del creciente éxito que, ya en aquel momento, alcanzaban los libros del joven narrador, los “que hacen honor a México, aquí y en el extranjero”. De esta forma, para concluir su carta, el expresidente se confirma como uno más de los asiduos lectores de “sus nuevas obras literarias”.

1. *El joven* en La Editorial Popular Mexicana

Desde su lanzamiento, se celebró a *La región más transparente* como la primera novela urbana de México. El entusiasmo por la propuesta novelística de Fuentes hacía de aquella una aseveración poco crítica de la historia de la novela nacional, pues es indudable que antes de 1958 se habían escrito relatos urbanos o, cuando menos, existía un tipo de narración cuyos personajes y escenarios eran ciudadanos. De esta suerte, la primera novela de Carlos Fuentes no conformaría, como señalaba Emmanuel Carballo, una nueva dirección literaria en México, sino más bien la continuación de una tendencia en el ámbito de las letras nacionales.¹ En un ensayo sobre el propio Fuentes, Claude Fell advierte en este sentido que existe un contexto de continuidad literaria: “La capital del país tiene un lugar cada vez más grande en la novela mexicana. Azuela abrió el camino con *La Malhora*, en 1923”.² Y es que, en realidad, podría hablarse de novelas urbanas anteriores incluso a *La Malhora*, por ejemplo *La Rumba* (1890) de Ángel de Campo y *Santa* (1903) de Federico Gamboa. A esta asignación instauradora de Claude Fell, habría que añadir *La luciérnaga* (1932) del propio Azuela, que también se ambienta en una ciudad de México en la que desfilan burócratas, mendigos, putas, vagos y homicidas.³ Es el tipo de personaje que aparecerá también en *La región más transparente*, como uno más de los

¹ Véase el capítulo dedicado a Carlos Fuentes en Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (1986: 536). Desde su aparición, Carballo ponderó la modernidad citadina de *La región más transparente*.

² Claude Fell, “Situación de Carlos Fuentes”, en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea* (1976: 82).

³ El grupo Contemporáneos al que perteneció Novo, según afirma Alfonso Reyes, fue “el que sacó de la oscuridad a un novelista verdadero. [] Mariano Azuela, cuya obra ha merecido la más amplia difusión y ha sido traducida, prácticamente, a todas las lenguas cultas del mundo”. Citado por Raimundo Ramos en el prólogo a *Tres novelas* (1969: 15). Ahora bien, ¿por qué a pesar de la amplia recepción a que alude Reyes no se le dio a Azuela la categoría de novelista urbano? La razón podría ser que la obra de Azuela se ha asociado preferentemente con la Novela de la Revolución, en especial por el libro que da inicio a esa tendencia, *Los de abajo* (1916). Es curioso ver, por lo demás, que durante los años decisivos de su florecimiento,

elementos arquetípicos de la ciudad.⁴

El interés de este capítulo acerca de *El joven* (1928) de Salvador Novo se sustenta en que es un relato no sólo ambientado en la capital del país, sino que además revela un sentido de modernidad literaria ya muy cercano del libro de Fuentes, con un número considerable de lecturas vanguardistas.

Antes de observar los elementos que hacen que se inscriba como un relato inserto en la modernidad urbana a *El joven*, se señala alguna consideración acerca de la edición de 1928.⁵ Xavier Villaurrutia denostaría a la Editorial Popular Mexicana por ser la responsable de la escasa atención que se otorgó al texto de Novo, ya que se había publicado con una serie de descuidos: “[a Salvador Novo] *El joven* se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven”.⁶

Esa editorial imprimía un libro al mes, pero su financiamiento debía ser arduo, a juzgar por las páginas iniciales y finales (“las guardas” y “las blancas”) que llevan anuncios de diversos productos comerciales, e incluso, en un cambio

desde la reedición de aquella novela de Azuela hasta *El águila y la sepiente* (1928) de Martín Luis Guzmán, muchas de las novelas del ciclo revolucionario se publicarían en España.

⁴ Azuela conoció de cerca los tipos urbanos más característicos: “Cuando fui médico de venéreas en el consultorio número 3 de la Beneficencia Pública, enclavado en las mismas entrañas de Tepito —declaró—, nada me quedaba por aprender” Citado por Raimundo Ramos. *opus cit.* P. 12. Recuérdese que en *La Malhora* se hace “una descripción realista y sarcástica del ambiente crapuloso del mercado de Tepito” Claude Fell: *opus cit.* p. 17.

⁵ Apareció en la revista *La Falange* en 1922 con el título “¡Qué México! Novela en que no pasa nada”, en 1925 reaparecería en la revista *La Antorcha*, y se publicaría completo y con el título de *El joven* hasta 1928, en la Editorial Popular Mexicana. Una segunda edición, en 1933, de la “Imprenta Mundial” corrigió las erratas, pero no volvería a editarse hasta 1964, en *Toda la prosa de Salvador Novo*, en Empresas Editoriales. Cfr. Rosa García Gutiérrez, “*El joven* de Salvador Novo: hacia la novela urbana en México” (estudio inédito. Universidad de Huelva, España, 1997). También aquí se señala que a Merlin H. Forster “debemos el conocimiento de la trayectoria editorial de *El joven*, comprendida en su volumen *Los Contemporáneos 1920-1932 Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964” La aguda investigación de García Gutiérrez sugirió las siguientes páginas sobre el temprano texto de Novo, la lectura del volumen de Matei Calinescu, citado más adelante, y otras consideraciones sobre la edición y la importancia de *El joven* como relato urbano precedente de *La región más transparente*.

⁶ “Un joven de ciudad”, en *Obras* de Xavier Villaurrutia, pp. 683-685, citado por Rosa García Gutiérrez, *opus cit.*, p. 1. En la portada de la edición de 1928 aparecen cuatro portatextos: el título (*El joven*), la colección (Novela Mexicana), el autor (Salvador Novo) y el precio (20 centavos), de los cuales, este último elemento ocupa el mayor espacio.

de capítulo, se aprovechó la página para incluir el anuncio de un salero: “*Fancy Table Salt*”. Las intromisiones de orden comercial —en la edición de un texto que sería un hito en la narrativa urbana mexicana— se dividían en dos partes: las que mencionaban la propia empresa y las de anuncios de negocios de lo más diverso. Entre los primeros estaba el “aviso” de la casa, que incluía un directorio de socios y colaboradores, y en el que Novo aparecía como “Director Literario”. También se relacionaban las obras publicadas hasta el momento —cuatro, incluida *El joven*—, debajo del cual iba el exhorto:

PROTEJA USTED LAS LETRAS NACIONALES COMPRANDO LA NOVELA
MEXICANA. ANUNCIANDO EN LA NOVELA MEXICANA, QUE PUBLICA LA
COOPERATIVA DE ESCRITORES JÓVENES DE MÉXICO

Esta cooperativa se anunciaba además como taller de impresiones. Otro anuncio se destinaba al Departamento de Redacción, que ofrecía al público la redacción de textos para leer en público, ya sea en eventos sociales, como bodas, y políticos, como asambleas, además de que también se redactaban poemas por encargo:

NOS ENCARGAMOS DE ESCRIBIR TODA CLASE DE DISCURSOS Y COMPOSICIONES
EN VERSO. Y CONFECCIONAR REVISTAS, PERIÓDICOS. FOLLETOS. ETCÉTERA

De esta suerte, la edición de *El joven* se asemeja más al formato de una revista que de un libro, no sólo por la extensión, sino también por la inclusión de recuadros comerciales. Da la impresión de que, de imbricarse con el relato, se inscribiría en cierto vanguardismo de incluía avisos en un texto literario, según procede por ejemplo Malcolm Lowry en su célebre novela *Bajo el volcán*.

(1944). En esa edición de *El joven* se lee: “Acudimos cuando se nos llame por teléfono”; “Solicitamos jóvenes de ambos sexos”. Desde luego, la novela de Lowry y esa edición del relato de Novo tienen propósitos distintos, según se observa en la citada crítica de Villaurrutia. Lo que sí revela este fenómeno al lector contemporáneo es una etapa editorial en la que se presentaba al público un texto literario junto con los anuncios de “Ron Tenampa”, “Pianos en abonos” y “Terrenos de a \$19.00 al mes en la Colonia Alamos”.

En curiosa convivencia, aparece un joven personaje inmerso en la masa citadina, acompañado de los anuncios de una tienda de casimires (“Artículos para caballero. Lo más escogido”), un servicio funerario (“Entierros al Español”) y una maderería... Debe recordarse que durante el surgimiento de grupos literarios como los estridentistas y el grupo al que perteneciera Salvador Novo, Contemporáneos, al finalizar el segundo decenio del siglo XX, la inestabilidad sociopolítica del país continuaba al punto de la turbulencia, y si bien los estragos mayores habían terminado, aún se verificarían los sucesos de Hitzilac, el asesinato de Alvaro Obregón y el movimiento cristero, así que el país se hallaba en un arduo período de reconstrucción revolucionaria.⁷

En el inicio de los años veinte se vivió un gran entusiasmo posrevolucionario, especie de evangelización educativa que tuvo rotables aciertos, como la creación de escuelas rurales, la campaña contra el analfabetismo, la multiplicación de las bibliotecas públicas y un masivo programa editorial.⁸ No obstante, también se afianza el engañoso mito del nacionalismo como cultura oficial, al que apenas se oponían breves tirajes de

⁷ El contexto cultural y sociopolítico de este periodo se estudia profusamente en el ya antes citado volumen de Claude Fell *Los años del águila* (1989)

⁸ Cfr. Claude Fell, *opus cit.* “la campaña contra el analfabetismo”, pp 23-49. “El Departamento de Bellas Artes”, pp- 395-462. y “La multiplicación de la bibliotecas”, pp 512-552

textos como el de Novo, y de revistas como *Ulises*, que traducían a Paul Valéry y a T.S. Eliot, en un contrapunto ideológico ante al aparato gubernamental que avalaba temas mexicanistas en el arte.

Al mismo tiempo, la ciudad de México había comenzado a ser el sitio en el que el mundo moderno adquiere forma y modifica el arte que se produce en ella. *El joven* es también una reacción ante el crecimiento demográfico e industrial que había dado inicio en la capital del país, así como a la norteamericanización, paradójicamente alentada por gobiernos que se decían nacionalistas, al tiempo que busca ser una alternativa de la narrativa imperante, que tematizaba los hechos de la sangrienta revolución de 1910 como si fuera la única posibilidad de escribir prosa narrativa en México.

2) Literatura urbana y modernidad

La idea de que la primera novela urbana en México es *La región más transparente* parece haberse generalizado a partir de algunas afirmaciones de la polarizada crítica aparecida en 1958, según se verá en los siguientes capítulos. Con un afán de elogio de la obra de Carlos Fuentes, algunos de sus defensores señalaban la innovación narrativa que aquel volumen había logrado al ubicar sus acciones en la capital del país:

Con *La región más transparente*, la prosa mexicana le toca las golondrinas al campo y se instala en la gran ciudad, la ciudad de México: asimismo pone una corona luctuosa en la tumba de la novela nacionalista (conmemorando los servicios que ha prestado a nuestras letras) y se lanza a que la reconozcan como uno de los signos del México pobre y subdesarrollado que se esfuerza por proteger sus derechos.⁹

⁹ Emmanuel Carrillo, *opus cit.*, p. 536.

La afirmación de que antes de *La región más transparente* sólo existieron novelas rurales en México se difundió sin más consideraciones, por lo que conviene observar por un momento este fenómeno receptivo. Es evidente que la ciudad que aparece como escenario en los primeros decenios del siglo XX tenía una extensión y una cantidad de habitantes relativamente pequeñas y que, al promediar el siglo, el espacio urbano de la ciudad de México, representado en la novela de Carlos Fuentes, mostraba un gran crecimiento y una desordenada expansión. Junto con ello, las novelas de Ángel de Campo y de Federico Gamboa tuvieron una difusión acorde con un México cuyos habitantes ilustrados eran una parte menos significativa de la población; asimismo, la ambientación citadina de aquellas novelas se hallaba todavía cercana de la vida rural. En cuanto a Mariano Azuela, como se dijo, fue identificado con el epíteto de “primer novelista de la Revolución Mexicana”. Por último, las novelas más connotadas que inmediatamente anteceden a *La región más transparente*, se situaban en pequeñas ciudades del interior del país o en el campo mismo, como *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, y los escenarios urbanos en el decenio de los cincuenta sólo aparecían con frecuencia en los poetas, como en el caso de Efraín Huerta. En cambio, un relato que se aparta de lo anterior y que podría situarse como el antecedente directo de la narrativa urbana moderna en México, en cuanto a propósitos y técnicas, es *El joven* de Salvador Novo, por los motivos que se exponen a continuación.

3) características urbanas de *El joven*

Es común identificar literatura urbana con modernidad. La novela contemporánea ha referido diversos elementos arquetípicos del espacio citadino, entre otros, un ruido constante (ocasionado por los diversos medios de transporte público, las fábricas y los automóviles), anuncios luminosos de diversos formatos, la utilización de lenguas extranjeras, preferentemente el inglés, grandes hoteles, cafés y restaurantes, apresurados peatones, espacios públicos que contienen un público masivo, como estadios, cines, parques y plazas. El narrador, en este contexto, suele proyectar en sus personajes una defensa de su individualidad amenazada, al mismo tiempo que vive un paradójico sentimiento soledad entre la multitud, otro símbolo de lo moderno.

En este sentido, Salvador Novo presenta en su relato una ciudad de México que era, ya entonces, el centro del desarrollo del país, una ciudad en crecimiento que buscaba equipararse con las capitales del mundo y a la que debería corresponder una literatura a su vez modernizada.

De igual forma que la vocación literaria de Fuentes, la de Salvador Novo estuvo ligada a grandes maestros literarios, como Oscar Wilde y Marcel Proust, por citar dos narradores cuyos protagonistas representan al típico habitante de las ciudades industrializadas, y cuya percepción de la realidad se halla en concordancia con los elementos físicos que componen su ambiente. Desde luego, la ciudad de México no podía compararse con capitales como Londres o París, pero la ambición de Novo era la de ser un autor moderno, inmerso en la colisión existente entre el artista y el centro urbano más grande de la República, y así como padecía la ciudad tuvo la voluntad intelectual de representarla. En el *El joven* se pueden observar los tópicos relevantes sobre la función del escritor en las sociedades modernas.

Desde esta perspectiva de actualización en la literatura mexicana, la ciudad tenía que formar parte esencial de las páginas de Novo –igual que sucederá en la novela de Carlos Fuentes–, con una multiplicidad de elementos urbanos, por ejemplo el cine: “El cine ha sufrido en México alientos grandes y graves desalientos” (p. 16). Asimismo, se hace referencia a una de las películas instauradoras de la actividad cinematográfica en México: “Vinieron luego muchos desfiles de matronas teatrales. Y con el éxito de los grandes episodios, se filmó ‘El Automóvil Gris’” (*Ibidem*). Así como en *La región más transparente* aparecen personalidades contemporáneas, también en el relato de Novo desfilan personajes de la vida cultural del mexicana, como Luis G. Urbina (p. 15), el Doctor Atl (*ibidem*) y José Vasconcelos, aludido éste por la labor editorial que había emprendido como rector: “[...] las ediciones de Clásicos de la Universidad. Los *Diálogos* de Platón, son estupendos, aunque algo indigestos algunos, como el “Banquete”. ¡Y vale un peso, con pasta inglesa!” (*Ibidem*).

En *El joven* se mencionan las figuras populares del momento: Rodolfo Gaona, “El Califa de León”, y “El Tigre de Santa Julia”, al tiempo que se habla del teatro de revista y las carpas: “En cuanto a las canciones cuyas letras venden en hojas, puede reconocerse si se va a los teatros, en donde puede hallarse también la gracia de hablar con dos sentidos; el teatro Lírico es una institución nacional” (p. 14).

El tono burlesco que parodia los círculos intelectuales, reiterado en *La región más transparente*, se encuentra presente en *El joven*: el equivalente es la parodia de la vida universitaria en varias facultades: aquellos estudiantes

admiradores del Maestro Caso, los que aborta la Escuela Nacional Preparatoria. Estos últimos traen graves problemas: la fundación de una revista estudiantil más frecuente que las anteriores; la reorganización de la Sociedad de alumnos y el uso

hebdomadario de los baños de regadera. Fuman y discuten. Ahora llamarán perros a los de la Preparatoria. Y se apresuran a comprar los textos, “de preferencia en español”, en el Volador (p. 10).¹⁰

Conviene acotar que, en gran medida, esta exacerbada crítica se originaba como una reacción en contra del nacionalismo señalado antes. Con los otros escritores del grupo Contemporáneos, Novo profesaba ideas estéticas distintas de las oficiales: basta observar los índices de las revistas que editaron, como *Ulises*, donde abundan textos de escritores europeos, como André Gide, Oscar Wilde o James Joyce. Por esta razón, no extraña que en *El joven* aparezcan alusiones irónicas a la política de los gobiernos revolucionarios, como el de Alvaro Obregón (1920-1924), durante el cual, por ejemplo, se instauró un curioso sistema para enseñar a dibujar en las escuelas siguiendo los rasgos distintivos de lo que se consideraba el “verdadero” arte mexicano, producto de los orfebres prehispánicos (presente también en las nuevas tendencias plásticas), el sistema Best:¹¹ “Y el bateísmo, los puestos, el Aztec Land y los poetas jóvenes han contribuido a estimular al pueblo. No es cosa del Sistema Best ni de Marcelino Dávalos. Ya a principios del siglo pasado se hacían Odas Anacreónticas al Pulque” (p. 14) —en otro momento, Novo vuelve a mencionar a Adolfo Best: en referencia a la Secretaría de Agricultura: “Los Viveros de Coyoacán surten de árboles y estudios fitopatológicos (palabra en modo alguno alusiva a la acreditada halitosis de Fito Best)” (p. 17).

En la narración se acusa a los gobiernos de ser lo opuesto de lo que

¹⁰ Recuérdense las acciones del grupo de universitarios que comandaba Tomás Mediana en *La región más transparente*, ubicadas durante la misma época.

¹¹ Este sistema fue ideado por el pintor Adolfo Best Maugard, producto de sus investigaciones del arte plástico mexicano. “cuyos elementos le fueron proporcionados por el estudio de más de dos mil diseños de alfarería [con lo que] constituyó ‘el alfabeto del arte mexicano’, es decir, las figuras fundamentales a partir de las cuales se puede desarrollar cualquier dibujo de ‘carácter mexicano’” Claude Fell, *opus cit.*, p. 435

pregonan, es decir, que los defensores de los valores nacionales, en el discurso, eran los cómplices del capital norteamericano, en los hechos: “Con la revolución, por fin, hubo tantos autos —ya rápidos y yanquis— como generales” (p. 6). Novo llama la atención acerca de esa contradicción: el llamado *American Way of Life* se ha impuesto en la vida cotidiana del país

Ya los helados no son solamente de limón, de chocolate, de fresa o de “amantecado” como solían. En aquel Lady Baltimore las listas eran largas e incomprensibles. ¿Quién que no sepa pronunciar osará comerse un Marshmallow puff? Y los Ice cream sodas, vasos llenos de espumarajos y con dos popotes, como lo acusaba un su amigo provinciano, eran de moka ¡Y de maple! Los últimos, capricho del destino y deber del joven de la fuente de sodas, saben a safe-savers. Los life-savers tienen el sabor que deja una extracción de muelas.

El joven representa un texto literario vanguardista, esencialmente distinto de los relatos que se han citado. Para Novo, narración urbana era un concepto análogo de narración moderna. Los autores a los que admiraba Novo, como se dijo, ubicaron sus relatos en modernas ciudades, en consecuencia, debía aparecer en la literatura mexicana el espacio correspondiente: una ciudad de México que ya producía los estragos de una ciudad moderna: masificación, hacinamiento, soledad e incomprensión espiritual, como resultado de lo que entonces se denominaba el progreso.¹²

Las ciudades desplazan, marginan y producen aislamiento; sin embargo, también generan un sentimiento intenso de dependencia en quienes las habitan.

¹² Los escritores del siglo XIX convirtieron en una especie de tópico el referirse al aislamiento que las ciudades ocasionan en el artista, tras la Revolución Industrial, un período de los más difíciles para los escritores “El cielo se había entenebrecido de humo; se respiraba un aire espeso por las miasmas de las fábricas, y torturaba el estruendo y el chirrido de las máquinas. En el espacio de unos pocos años, sonrientes valles quedaron transformados en zonas de casas miserables, tranquilos páramos taladrados para la explotación de la turba, verdes campos convertidos en eriales y sepultados bajo montones de desperdicios. [...] Miles de edificios y pueblos repulsivos, iglesias de ladrillo y ‘negras fábricas satánicas’ construidas en ese período afligen todavía nuestros ojos. Todo esto hizo que la mayor parte de los grandes escritores del siglo XIX odiaran y despreciaran el mundo en que vivían.” Gilbert Highet, *La tradición clásica* (1978, 219).

El joven revela una ciudad inconfundible, revestida de pequeñas tradiciones, con citas de célebres personajes, como Madame Calderón de la Barca y Manuel Gutiérrez Nájera:

Ya oscurecía sobre la ciudad. Los periódicos de la tarde decían cosas tremendas. [...] Y se perdían las tiernas voces cuyo futuro desvela a los filantrópicos. Se presentían las seis en las oficinas. El caer de la última letra en el oficio urgente: luego sacar el papel, prenderle un clip y ponerlo en el gran escritorio. [...] Y todo mundo, más o menos, iría a llenar la Avenida Madero. Ya la enredosa señora Calderón de la Barca notaba esta costumbre jurídica de pasarse revista por 'San Francisco'. Estarían en el Globo, en Sanborn's por el Iturbide, los 'grupos bobos' de que habla con tan asombrosa propiedad el Duque Job. Las señoras, de compras durante la tarde, saldrán presurosas de las tiendas sin haber comprado nada (p. 19).

La procedencia intelectual de *El joven* permite observar que el relato, como sus modelos, vincula las características de la ciudad con la conciencia que tiene el escritor de hallarse inserto en un escenario moderno; esta percepción se convierte en el poderoso estímulo que propicia el texto. Una de las diferencias entre el breve relato de Novo y la amplia novela de Fuentes, es que ésta se sustenta en hechos históricos y en sus respectivas consecuencias socio-políticas, con lo cual aquella función de la ciudad como estímulo de la creación literaria se ve limitada por la demostración de los efectos que ha traído consigo la Revolución Mexicana. Para exponer esta realidad, Fuentes se apropia de diversas técnicas procedentes de la novela contemporánea; el relato de Novo, además de mucho más breve, es modesto en sus ambiciones: sólo muestra la visión íntima de un estudiante que vaga por una ciudad indiferente, cuyos valores principales son comerciales y políticos. Y junto con la ironía característica de este autor, la ciudad de México se revela como el sitio

entrañable al que él mismo pertenece.¹³

La novela moderna podría distinguirse en función de su referencialidad con el escenario de la modernidad industrial, tanto como en función de las transformaciones al interior de la conciencia del narrador y de sus personajes, una convivencia entre los avances tecnológicos y la nueva literatura. Novo procedió en consecuencia: a un escenario nuevo le correspondía una nueva narrativa.

4. Dos tipos de relato urbano

La ciudad de México ha sido objeto de alabanzas en ilustres textos que señalan su belleza y singularidad y enumeran sus atributos: páginas insignes como las de Bernardo de Balbuena y las del sabio alemán Humboldt. Se trata, sin embargo, de una tradición descriptiva, premoderna, podría decirse, en la que la ciudad aún no se integra como parte de un relato, ni mucho menos transforma la psique del sujeto que narra, y lo mismo ocurre con la novela del siglo XIX, desde la fundacional *El Periquillo Sarniento* (1808), de José Joaquín Fernández de Lizardi, donde la ciudad aparece como un telón de fondo y en la que los escenarios tienen poco relieve. Así, se trataría de dos tipos de texto: uno, en el que simplemente se menciona la ciudad, y otro, que se propone establecer “la fundación literaria del espacio urbano”, como claramente señala Matei Calinescu:

La fundación literaria del espacio urbano en el siglo XIX (no confundir con la

¹³ Novo escribió un libro de ensayos que tituló con el nombre del primero de éstos: *En defensa de lo usado* (1938). En el inicio del texto “Nuestra ciudad mía” escribe: “[Esta ciudad] que ha ocupado plumas tan diversas en la intención [] no ponen en amarla el fuego ignorante e irracional, todo presente, que me anima al hacerlo”. pp.45-46

presencia de la ciudad en la literatura) y el modo ambiguo en que éste es representado literariamente, tienen su origen en la conciencia por parte del poeta de que la modernidad estética o literaria y la modernidad histórica o técnica (la idea del progreso material) son irreconciliables.¹⁴

Según esto, ninguno de los relatos citados podría llevar la doble adjetivación de moderno y urbano, a excepción de *El joven* de Salvador Novo: no presentan aquéllos los efectos positivos ni los estragos que causa la ciudad moderna. Ninguno plantea tampoco el antagonismo que señala Calinescu entre la masa urbana y el artista, que surge de la vinculación entre el espacio citadino y una conciencia de la modernidad, tanto de lo material como de lo literario, a la manera en que se observa en Marcel Proust, André Gide o James Joyce. Se debe considerar al mismo tiempo que no era posible el surgimiento de un tipo de literatura de estas características sino hasta que se produjera “una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización [...] y la modernidad como un concepto estético”.¹⁵

Después de la Revolución Mexicana, la ciudad de México se convierte en un centro urbano con características modernas, que propicia una literatura acorde con ese desarrollo, restringida en cuanto a un público lector, pero con fuerza suficiente para surgir y mantenerse. Así, antes que Fuentes, Salvador Novo llamaba la atención sobre la renovación de los escenarios de la novela mexicana. Este programa literario le valió, como a los demás miembros de Contemporáneos, ser estigmatizado como extranjerizante en un contexto de exaltación de los valores patrios. *El joven* buscaba ser una alternativa de los temas oficialmente reconocidos, en un implícito reclamo crítico de que el relato

¹⁴ *Cinco caras de la modernidad* (1991-92)

¹⁵ Matei Calinescu, *opus cit.*, p. 50.

de la lucha armada y sus escenarios rurales excluyeran otras manifestaciones narrativas.

Ante el surgimiento revolucionario de 1910, cesó la edición de novelas que revelaban una incipiente cultura urbana, durante el porfiriato. Se verificó un cambio de escenario en la narrativa, un tránsito que iba de la ciudad al campo — es decir, de la ciudad al campo de batalla. De esta suerte, tras la turbulencia de los primeros decenios del siglo XX, se verifica una pugna entre un código estético nacionalista, revolucionario, alentado por instancias oficiales, y un código universalista, cuyos modelos ubicaban su literatura en las grandes capitales. Una paradoja del sistema literario vigente fue que obras como *El joven* recibieron menos atención que las de tema mexicanista, cuando en realidad las primeras significaban el verdadero rompimiento con la estética decimonónica.¹⁶

Finalmente, se puede señalar que existe más de un parangón entre *El joven* de Salvador Novo y *La región más transparente*: en ambos se mezcla la narración con el ensayo, a la manera en que lo experimenta Aldous Huxley en su novela *Contrapunto* (1928).¹⁷ Ya en *El joven* se advierte la mención de valores cruciales en la juventud, como la sinceridad. Debe recordarse que tanto Novo como Fuentes eran también muy jóvenes en el momento de la publicación de

¹⁶ Otra reacción sarcástica de Novo en contra de esta poética oficialista se lee en el poema "Del pasado remoto" de *Poemas proletarios* (1934). Entre las contradicciones de los artistas e intelectuales nacionalistas de esta época (muchos de los cuales "recibían subvenciones de la SEP", según documenta Claude Fell, *opus cit.*, p. 660) es el interés por la aceptación del público extranjero. En sus libros respectivos, Samuel Ramos (1934) y Octavio Paz (1950) observaron que la percepción de lo extranjero en México se encuentra polarizada, y que términos como malinchista y chauvinista son dolorosamente debatidos.

¹⁷ Hacia 1946, Novo publicaría otro volumen sobre la capital del país, *Nueva grandeza mexicana*, evocación y contraste de la ciudad en los albores del siglo XVII, presente en el libro de Bernardo de Balbuena *Grandeza mexicana* (1616), y su situación casi a la mitad del siglo XX. El libro mezcla el tono ensayístico con la amenidad de un relato, como en *El joven*; en cada uno aparecen citados personajes de la vida de la capital en su respectivo momento. En el volumen de 1946, Novo recrea la vida de los cafés y de los bares, el teatro, el frontón y las carpas ("esa sencilla delicia del barrio capitalino en que el circo se hacía íntimo y se purgaba de zoología", p. 45), al tiempo que se refiere a la vasta perspectiva del crecimiento urbano. Un hallazgo de *Nueva grandeza mexicana* estriba en que el punto de vista adoptado por Balbuena es retomado y actualizado, elogiando la misma ciudad, ahora en plena modernización: "Los hombres que de todos los rumbos llegan a disfrutar el privilegio de su aire claro, de su sol luminoso, de su límpido cielo, de su primavera inmortal. Del sueño y del trabajo de todos esos hombres, ejercido en el valle más hermoso del mundo, está labrada la Grandeza de la ciudad de México" (p. 102).

uno y otro relatos, a la sazón, veinticuatro y veintinueve años, respectivamente. Las calles de la ciudad de México de los años veinte y de los años cincuenta se presentan de modo explícito en ambos relatos, hermanados por un solo origen, explicable a través de claves literarias y literario-históricas, combinación indistinguible entre la realidad que representan y los libros de los que se han apropiado.

En ambos relatos se plasma la crítica de la frivolidad y de las modas predominantes de su momento; se mencionan personalidades de los medios intelectuales, los comercios con nombres en inglés y la presencia cultural norteamericana que ha invadido la sociedad mexicana inexorablemente.

A pesar de que el autor de *Nuevo amor*, y el grupo de intelectuales al que pertenecía, fue denostado por sus preferencias estéticas, procedentes del extranjero, *El joven* es un relato que medita sobre la identidad de la cultura mexicana, como decenios después lo hará *La región más transparente*, trascendiendo aspectos evidentes y exteriores. La identidad nacional en la que se demora el libro de 1950 de Octavio Paz, tiene diversos puntos de contacto con la novela de Carlos Fuentes. Por su parte, la “ontogénesis” a la que se refiere Novo en *El joven* es semejante a la que discurre en el pensamiento de Samuel Ramos en el ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México* de 1934. Estos cuatro títulos se declaran, con diversa explicitud, en una búsqueda por comprender las raíces nacionales y, sin embargo, en todos ellos subyace la aspiración de ser los “contemporáneos” de las naciones modernas, en donde los centros urbanos eran un símbolo.

5. Otras novelas urbanas

Es importante detenerse un momento a considerar otras piezas narrativas de estirpe urbana aparecidas entre la publicación de aquel relato de Novo y *La región más transparente*. En este apartado se llama la atención sobre algunos autores más o menos marginados del sistema literario mexicano: Pablo Palomino, José Revueltas y Rubén Salazar Mallén. De Palomino se discute sobre la única novela a la que se tuvo acceso, *Autopsia* (1955), mientras que de la narrativa de Revueltas se eligió *Los días terrenales* (1949), en ambos casos porque se publicaron pocos años antes de que apareciera la primera novela de Fuentes; al abordar a Rubén Salazar Mallén se intenta sintetizar las razones de su marginación. Se han elegido estos ejemplos porque permiten mostrar la diversa recepción que tuvieron, respecto de *La región más transparente*, otras novelas también situadas en la capital del país.

A. Pablo Palomino

El primer ejemplo de lo anterior estaría representado en el poco favor que obtuvo entre los lectores del decenio de los cincuenta la novela *Autopsia* (1955), de Pablo Palomino; como ejemplo de esto, se puede mencionar que el único ejemplar disponible en la biblioteca de El Colegio de México se encontraba intonso en el momento de consultarlo, lo que hace pensar que aquella novela tuvo una distribución discreta y que ha contado con muy pocos lectores. Pablo Palomino, junto con Carlos Fuentes, de quien era amigo muy cercano, había establecido una especie de tertulia literaria, hacia 1949: el autodenominado grupo de los Basfumistas.¹⁸

¹⁸ Richard Reeve, *opus cit.*, pp. 40-43. El crítico norteamericano añade que los Basfumistas formaban un círculo social exclusivo, al final de los años cuarenta, según la usanza de las vanguardias europeas de los años veinte y treinta, pero que en

Con una formación y unos intereses literarios semejantes a los de Fuentes, Palomino compuso y publicó su primera novela tres años antes, en la Editorial Obregón, con un tiraje de mil ejemplares. Además de constituir sin lugar a dudas una novela urbana, como se verá en seguida, *Autopsia* antecede a *La región más transparente* en distintos aspectos técnicos y temáticos; entre estos últimos, se encuentra el tratamiento de la Revolución de 1910 como el origen de todas las transformaciones del México moderno; bajo esta premisa, la novela de Palomino muestra una sociedad de nuevos ricos que sustituye a las viejas familias criollas venidas a menos, y que aparecerán en la novela de Fuentes poco tiempo después.

Como el posterior relato de Fuentes, también *Autopsia* es un texto salpicado de alegatos de tipo ideológico (“Quiero realizar el momento histórico de mi país, aunque tenga que pisotear cien años de historia”, p. 13); aborda el tema de los visitantes de origen europeo que ostentan algún título nobiliario (“Se trataba del Barón von D., aristócrata de origen prusiano”, p. 45), y presenta una visión cosmopolita del intelectual mexicano, que ha viajado por distintos países extranjeros (“Lo menos hace cinco años que no la veo. Una tarde lluviosa en Roma, son mis últimos recuerdos”, p. 17).¹⁹

Los ambientes socioculturales de *Autopsia* se hallan radicalmente contrapuestos: las acciones se producen tanto en los bajos fondos de la ciudad de México, como en el contexto de la burguesía y el de la política; en medio de

realidad sólo eran un grupo de amigos muy jóvenes que compartían sus ideas, hacían bromas de tipo intelectual, como imitar extranjeros de distintas procedencias, y que deseaba filmar alguna película con la colaboración de cada miembro. “They possessed the means among themselves to produce the film — one of their close friends had practical filming experience, and they would be the actors. Later it was decided that Fuentes and Creel de la Barra would write a play rather than a film script. Ernesto de la Peña put forth a name for the group”

¹⁹ Como se recuerda, otra novela, de aparición muy cercana de *Autopsia* pero que obtuvo un éxito incomparable, *Casi el paraíso* (1956), de Luis Spota, se basa en el fraude cometido por Amadeo Padula, italiano que se hace llamar el Príncipe Ugo Conti, valiéndose del provincianismo de ciertos nuevos ricos que se deslumbran ante los títulos nobiliarios europeos. En aquellos años, la presencia extranjera en México fue un acontecimiento significativo, y una apropiación de la realidad en distintos narradores, como Palomino y Spota, así como en el propio Fuentes: incluso en la contraportada de *Casi el paraíso*

ambos, los intelectuales deambulan como una conciencia que observa y juzga. Así, el relato ubica las acciones en los barrios ricos de la ciudad, en cuyas reuniones “se hablaba de golf, [...] de la última amistad en círculos presidenciales, y de vez en cuando se soltaba alguna palabra en idioma extranjero, a fin de no parecer demasiado provincianos” (p. 39); junto con ello, se alude a La Merced y a La Lagunilla, y se demora en el crapuloso ambiente de Tepito, “el barrio famoso por reunión obligada del hampa de la metrópili” (p. 127). Hay un recorrido por la calle del Órgano, sitio de prostitutas en los años cincuenta, y por diversos antros donde se ofrecen paupérrimos espectáculos de cabaret; también son observados los parias de la sociedad mexicana de entonces: miserables, padrotes, travestistas y homosexuales, en ese mismo trayecto en el que se denuncia la corrupción policiaca y carcelaria, la circulación clandestina y el consumo de distintos tipos de droga (pp. 120-135).

La novela de Pablo Palomino ya da cuenta de una mayor amplitud temática en la novela mexicana al desarrollar un personaje femenino de preferencias lésbicas, descubriendo así ante el lector una iniciación sexual distinta. De clase social alta, Clara presenta una visión de la mujer en la modernidad y cuestiona los esquemas tradicionales: no tiene reparos en confesar su lesbianismo, en hacerse la amante de Persons ni en practicarse un aborto. Sus opiniones muestran una desinhibición poco frecuente en los personajes femeninos de entonces: “La misión de la mujer ha cambiado, pero pocas lo comprenden. Creen que han adquirido derechos, pero no obligaciones. Se consideran igual al hombre, socialmente, pero son incapaces de afrontar ningún problema” (p. 147).

(en la edición citada aquí del FCE de 1987) se menciona que “una historia muy semejante a la narrada se dio en México poco después de aparecida la novela”

Como en *La región más transparente*, *Autopsia* hace referencia a la vida de los políticos que se encumbraron al cambiar de manos el poder, con la revolución maderista: “Hemos adelantado políticamente, y aún más, casi he hecho desaparecer al Partido Comunista” (p. 14), explica desde su perspectiva Persons, hijo de un revolucionario del tipo de Federico Robles. Asimismo se echa mano de la erudición para construir diálogos que critican la realidad mexicana, por ejemplo el crecimiento urbano:

Persons explicaba a Luigi:

—La ciudad carece de un plan y de unidad de criterio en materia arquitectónica. A las viejas casonas coloniales del llamado centro de la urbe, se unen ahora grandes rascacielos que rompen la armonía y convierten el espectáculo en un caos de estilos, intenciones o motivos. Los barrios nuevos, poblados de residencias costosas, se localizan en las colinas y lomas próximas a la ciudad, donde la gran plutocracia, que desde 1946 domina al país, finca sus reales (p. 115).

Ciertas frases y vocablos de la jerga psicoanalítica se presentan como algo natural en el léxico de estos personajes intelectualizados (“inconscientemente ha tratado de crearte un complejo de inferioridad”, p. 149), como el propio Persons, Clara y Luigi —éste último, un personaje extranjero, como los de la novela de Fuentes—, quienes reiteradamente hablan de paranoia, trauma, complejo.

Por otra parte, la modernidad citadina aparece cifrada desde el arranque mismo de la novela, cuando la protagonista asciende en el interior de un alto edificio: “El elevador era desesperante. Piso 15, 16, 17... por fin 18” (p. 7); sin embargo, la modernidad literaria —otro de los aspectos que preceden el texto de Fuentes— se manifiesta plenamente en el final: el narrador desaparece y el protagonista central, Persons, a la manera del *Ulises* joyceano, deja fluir libremente sus pensamientos, transcritos, como su precursor, sin utilizar signos

de puntuación:

Al menos haremos lo posible en todo caso abreviando se ganan muchas batallas y se hace menos pesado el tiempo naturalmente que Luigi y Clara serán los más disgustados pero no creo de Sergio que toma las cosas con serenidad esa puerta siempre ha rechinado al abrirla debemos mandar que le aceiten los goznes pues es intolerable ese agudo que se mete hasta la trompa de eustaquio en fin el mito y la verdad se juntan más de una vez en un abrazo de color púrpura del que cae escarcha y así hasta que otros más fuertes llegán

B. José Revueltas

En el sitio más apartado de esta narrativa cosmopolita podría ubicarse la novela de José Revueltas *Los días terrenales* (1949), un texto cuyo propósito más importante es mostrar los ambientes de la militancia comunista en México y, con una visión introspectiva de los personajes, sus vicios y contradicciones.

En la novela aparecerá preponderantemente una ciudad ajena a los centros del lujo y el poder, los barrios de obreros, las zonas fabriles, los tiraderos de basura, la garita de San Lázaro y la de Peralvillo... Sólo es posible observar un contexto físico distinto de la ciudad cuando el narrador sigue el movimiento de alguno de los personajes o sitúa los hechos narrados, por ejemplo cuando se vislumbra la plaza de Santo Domingo durante un mitin disuelto a “garrotazos y gases lacrimógenos” (pp. 114 y ss.), o poco después, durante la discusión sobre la lucha de clases entre Fidel y Gregorio, que se verifica en un café de chinos del llamado centro histórico (*ibidem*). De esta forma, la descripción de los interiores de casas lujosas sólo tiene como función marcar un acusadísimo contraste con el ambiente de miseria predominante.

La ciudad clandestina de Revueltas aloja un grupo de activistas que

oscilan, desde el más abyecto fanatismo —en el caso de Fidel Serrano, especie de fundamentalista de apasionada devoción— hasta una visión en extremo crítica de la realidad mexicana —en el caso de Gregorio Saldívar, especie de *alter ego* del propio Revueltas. Germán Bordes, Rosendo, Bautista y “Ciudad Juárez” se perfilan como un grupo subversivo en el que la ideología cataliza sus más nocivas pasiones, revestidas de fidelidad al partido. *Los días terrenales* muestra cómo la ideologización se permea de brutalidad, sobre todo visible en el drama de la muerte de la niña Bandera, hija de los comunistas Julia y el mencionado Fidel, “inmerso en un proceso misterioso y trágico [...] que lo impulsaba a defenderse de la vida como es, oponiéndole la vida tal como no es” (p. 195).

Las comparaciones entre el aspecto físico de los protagonistas y la diversidad del mundo animal son un recurso propio de la narrativa de Revueltas, una zoomorfización de asociaciones precisas; como el anatomista que reporta con imparcialidad, se describen los rasgos y las gesticulaciones humanas en el punto exacto de su animalización, ese “rostro del hombre que ninguna bestia puede tener” (p. 227).

Hacia la segunda mitad de la novela, la ciudad se observa desde la terraza de un estudio ubicado en un barrio elegante, como se dijo, con el objeto de mostrar la radical estratificación de la sociedad mexicana, en un procedimiento narrativo semejante al que acuden Palomino y Fuentes en sus respectivas novelas. El sitio pertenece al arquitecto Jorge Ramos, “simpatizante” del Partido Comunista, al que apoya económicamente y a cuyos miembros ofrece su lujosa residencia como sitio de reunión. La vida sentimental de Ramos, sus ideas sobre estética y algunas alusiones a la vida cultural de la época, como por ejemplo el

citar un artículo del periodista José Alvarado y a los “pintores Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”, e incluso referir un número de la *Revista de la Universidad* (p. 140 y ss), ofrecen una especie de desahogo al lector abrumado por tantas desdichas.

La variedad y riqueza del léxico de la novela, que se vale de vocablos nahuas como huizaches, teponaxtles, tlacatecuhtli; el agudo oído del habla de distintas capas sociales, sobre todo el habla popular, logra diálogos y acotaciones sumamente convincentes: “—¡Ah, que compañero! ¡Tú si que ni te miras [...] de tan silencito...!” (p. 11); “No más lo menié pallacito” (p. 217); “Has de haber sufrido mucho [...] pero no lloraste ni tantito así” (p. 79), en tanto se recrea la vida de los compañeros, “los camaraditas”, que compiten entre sí para ver quién resiste más el esfuerzo y el hambre; mártires y faquires que observaban con fervor “aquel panorama de esfuerzo, de lucha, de activo combate que era el barrio obrero con sus fábricas, con sus músculos, con su rumor sano, con su fragancia de aceite y petróleo” (p. 138). Los personajes de *Revueltas* ven la ciudad a lo lejos, marginados incluso de la vida cotidiana más pobre; escuchan el silbido del ferrocarril nocturno desde las orillas; cruzan con respeto los barrios más apartados con la ilusión de granjearse la simpatía de los trabajadores y encauzarlos hacia su lucha.

Esta tematización del subsuelo urbano difícilmente iba a juzgarse con otros valores que no fueran ideológicos. El sistema literario mexicano vería en *Los días terrenales* la novela producida por un militante de la disidencia comunista, mientras que el partido sospecharía de la propensión de un compañero hacia la literatura; ante esta confusión de códigos e instado por los propios comunistas, *Revueltas* retiró la novela del mercado. *Los días terrenales*

debió esperar a que la crítica posterior la observara a la luz de estirpe narrativa.

C. Rubén Salazar Mallén

Como la obra de Fuentes y las mencionadas en esta parte, la de Salazar Mallén puede considerarse una narrativa urbana. Desde sus colaboraciones en la revista *Contemporáneos*,²⁰ la ciudad de México se halla presente en su obra, y es del todo identificable en relatos posteriores, sobre todo en una novela breve, *Soledad* (1944), cuyo personaje principal, Aquiles Alcázar, es caracterizado como el prototipo del hombre que habita una ciudad moderna. Los escenarios, como los de *El joven* de Salvador Novo, son explícitamente ciudadanos:

Aquiles Alcázar no se había percatado del todo que hacía mal tiempo; la ciudad se diría envuelta en un sudario gris y las casas más distantes, las del lado de Nonoalco, parecían ahogarse en la neblina. Los árboles del frontero jardín de Los Ángeles daban la impresión de estar tristes, abatidos, estrujados por una infinita pesadumbre. Los viandantes también fingían un aire de desaliento y melancolía.²¹

La ciudad como un contexto que modifica el carácter del protagonista, inserto en una modernidad que lo repele, son características que imponen “soledad” al hombre contemporáneo. Adoptando un nombre homérico para su personaje y también bajo la influencia del *Ulises* de James Joyce, *Soledad* narra veinticuatro horas en la vida de un personaje gris, oficial quinto de la burocracia capitalina. Sin embargo, como en el caso de “primera novela urbana” aplicado al

²⁰ Salazar Mallén publicó en esta revista tres narraciones, en los números 8 y 11 de 1929 y en el de marzo de 1930, con los títulos de “Cinta”, “Espuma” y “Acuario”. Citado por José Luis Ontiveros, *Casa del Tiempo* Revista de la UAM, julio-agosto de 1986, p. 45.

²¹ Rubén Salazar Mallén (1944: 54).

extenso relato de Carlos Fuentes, un solo epíteto sirvió para determinar la recepción de toda una obra, y la de Salazar Mallén fue dictaminada como una “literatura fascista”. La historia de esta recepción da inicio en 1932, cuando la revista *Examen*, que dirigía Jorge Cuesta, publica los primeros capítulos de la novela *Cariátide*, que incluía palabras altisonantes en sus páginas. Por esta razón, autor y editor, respectivamente, fueron encarcelados. Salazar Mallén restaba importancia a los méritos literarios de ese volumen suyo, afirmando que su auténtico logro había sido legitimar el uso de vocablos de todo tipo.²²

Más tarde, decepcionado de su militancia comunista, se declaró fascista, tomando una decisión que marcaría en definitiva su carrera. Al finalizar el decenio de los treinta, el autor de *Camaradas* rompe con aquella filiación y se convierte en anarquista. La realidad es que en los libros de Salazar Mallén no se observan estos cambios de filiación ideológica, sino ante todo una crítica del sistema político mexicano y de los militantes comunistas, muy semejante a la que hiciera José Revueltas en novelas como *Los errores*, pero sus virtudes y carencias narrativas no pudieron ser sancionadas por la crítica, pues los prejuicios se extendieron a la mayoría de las editoriales, tanto oficiales como privadas, y la idea de que la de Salazar Mallén era una “literatura fascista” logró que su obra fuera condenada a aparecer en ediciones de autor, o bien en editoriales de poco prestigio y menos capacidad de circulación.²³

²² Al respecto, Salazar Mallén señala “Excelsior me execró por el uso de malas palabras, era lógico y natural, respondía a los intereses de la gente bien educada, era el eco de los de cuello blanco. En cambio, los comunistas no se escandalizaron, ni tenían por qué, se enfurecieron porque descubría algunos aspectos de la militancia [.] esto fue lo que molestó a *Machete* y no las malas palabras, que le tenían sin cuidado, lo que sí puede resaltarse es la unanimidad de la condena de los medios culturales establecidos”. Revista *Casa del Tiempo*, *opus cit.*, p. 16. En agosto de este año, después de que desapareciera la revista *Contemporáneos*, Cuesta editó el primer número de *Examen*. Cfr. Guillermo Sheridan, *opus cit.*, p. 386.

²³ El volumen *Adela y Yo* (1956) —en el que Salazar Mallén narra la historia de la censura de que fue víctima Adela Palacios con su libro *El hombre*, y la entrelaza con lo sucedido antes con su propia novela *Cariátide*—, así como las novelas *Camino de perfección* (1937) y *Soledad* (1944), son ediciones del propio autor. Cfr. el recuento bibliográfico que hace José Luis Ontiveros sobre la obra de Salazar Mallén en la citada revista *Casa del Tiempo*, p. 45.

La actitud personal de Salazar Mallén se distinguía por ser la de un rebelde incorregible, un inconforme a ultranza; según sus propias palabras, se definía como “alguien que repudia constantemente a la sociedad en que vive y tiene motivos para hacerlo, que siempre está en actitud ofensiva o defensiva, pero jamás en la conformidad”.²⁴ En cuanto a los grupos de poder culturales, Salazar Mallén confiesa que su marginación había sido producto de diversas circunstancias, entre éstas su propio aislamiento y la decisión de no pertenecer a ningún grupo de poder:

[...] aunque han existido en este siglo en México diversas camarillas, bandas o “gangs” de literatos, y que he conocido casi a todas, siempre he estado en plan de solitario; alguien me decía que soy un francotirador. López Mateos, el tráfuga ése que fue presidente y mi amigo en el vasconcelismo, me describió como “un águila solitaria”. He colaborado en muchas revistas literarias pero nunca he pertenecido a ningún grupo. Por otra parte, es evidente que las instituciones oficiales de cultura me rechazan; no he sido reconocido en ningún caso, lo que es una fortuna porque oficialmente se reconoce a muchos papanatas.²⁵

La obra literaria del veracruzano circuló virtualmente en la clandestinidad, sin la difusión que otros autores como Carlos Fuentes tuvieron en abundancia. Excluido de los círculos literarios, Salazar Mallén se dedicó al periodismo, donde encontró otra posibilidad de escritura y también un *modus vivendi*. Practicó ese tipo de periodismo duro, crítico en exceso, cáustico, del que da cuenta la nota dirigida en contra de *La región más transparente*, que se analiza en el capítulo que sigue.²⁶

De esta suerte, *Cariátide* quedó en el olvido durante casi cincuenta años,

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Rubén Salazar Mallén, “James Joyce vernáculo”, revista *Mañana*, 19 de abril de 1958.

hasta que apareció nuevamente en 1980. En el prólogo del autor se advierte un signo de la marginación a la que se vio sometido:

Si se me preguntara, yo diría que las novelas que he publicado pueden clasificarse en dos grupos. En uno de ellos habría que incluir las obras que se sustentan en la vida privada. En el otro grupo habría que incluir las obras cuya base es la vida social. Claro que esta clasificación es convencional y relativa, porque en la novela, como en la realidad, la vida privada y la vida social se entrecruzan y hasta se imbrican.²⁷

La narrativa de Revueltas, de un realismo descarnado y escabroso, tiene un origen semejante y diversos aspectos en común, como lo señala el propio Salazar Mallén:

Revueltas y yo siempre fuimos amigos. Ya te he enseñado sus libros dedicados; nunca dejamos de ser amigos a pesar de que él siguió dentro del marxismo y yo lo repudié totalmente, de modo que cambiábamos impresiones. Fuimos disidentes los dos, él a su manera y yo a la mía [...] En cuanto a *Los errores*, Revueltas continúa lo iniciado en *Los días terrenales* —y que precede *Cariátide*—, es decir, la denuncia desde dentro del aparato de poder, una denuncia contra el comunismo militante, no contra la ideología comunista.²⁸

El estudio crítico y minucioso que merecerían las obras de Salazar Mallén está por hacerse. Cuando al inicio del párrafo citado escribe: “Si se me preguntara”, se hace evidente que nadie iba a hacerlo, y que la clasificación de sus novelas debía hacerla él mismo. Es posible que, de no haber tenido aquel pasaje inicial de militancia fascista, su obra tendría una recepción semejante a la de José Revueltas, es decir, estaría en la situación del autor que señala el

²⁷ Rubén Salazar Mallén. “Prólogo” a *Material de Lectura* No. 37 (1980: 9) Uno de sus contados críticos, Javier Sicilia, escribe una introducción a esta antología, en donde cita al propio Salazar Mallén. “aquellos fragmentos de *Cariátide* se los proporcioné yo a Sicilia: habían sido sustraídos de la imprenta “Mundial” por Natalia Cuesta, la hermana de Jorge Cuesta, cuando éste y yo fuimos sometidos a un proceso penal” *Ibidem*.

²⁸ José Luis Ontiveros, entrevista con Rubén Salazar Mallén. *opus cit.* p. 9.

fanatismo comunista de los años treinta y posteriores, al mismo tiempo que admite su estudio desde la perspectiva de diversos valores literarios.

1. La crítica radicalizada

En este capítulo se da un seguimiento de la naturaleza de las reseñas que aparecieron el mismo año de la publicación de *La región más transparente*. En la recepción inmediata del libro de Fuentes hubo una polarización en la que las opiniones favorables eran más numerosas, principalmente las publicadas por el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*, que encabezaban Fernando Benítez y Vicente Rojo. Las reseñas que elogiaban la novela ocupaban sitios importantes, no sólo en la publicación citada, sino también en *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*; en estos medios no aparecieron reseñas que se refirieran al libro en términos negativos, excepto la que hiciera Elena Garro, aparecida en el mismo *México en la Cultura*. No obstante, se debe considerar que el impacto de una sola nota que niega los valores del volumen que otros elogian, consigue una repercusión muy amplia, su potencial es mayor que el de un conjunto de reseñas laudatorias, ya que contraviene la inercia y la comodidad del elogio fácil e invita a una reflexión más detenida. En el caso de la primera novela de Fuentes, existió una verdadera virulencia en forma de artículos, así como una corriente de exaltación que saludaba el libro con epítetos en extremo laudatorios, lo que despertaba sin duda la curiosidad del público y consiguió un éxito de librería inmediato, fenómeno poco frecuente en el sistema literario mexicano.¹

¹ Sin embargo, otra primera novela, ésta con una circulación mucho menor. *El libro vacío*, de Josefina Vicens, obtendría el Premio Villaurrutia de 1958: "Fue el tercero que se otorgara, y los anteriores los recibieron Paz y Rulfo. La primera novela de Vicens compite ese año con otros textos que pasarían a convertirse en clásicos de la narrativa mexicana []: *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo" *La Jornada Semanal*, 22 de noviembre de 1989. En este espacio también se lee que, a diferencia de *La región más transparente*, "la novela de Josefina Vicens recibió elogios unánimes en el momento de su publicación, y una carta de Octavio Paz desde Europa, que se incluirá a manera de prólogo en la edición francesa". Carlos Fuentes recibiría el premio Villaurrutia dieciocho años después, de una manera que podría calificarse como deslucida, al compartirlo con tres escritores más: Efraín Huerta, Augusto Monterroso y José Vázquez Amaraí. Cfr. *Novedades*, 23 de enero de 1976. Respecto al premio otorgado a Vicens, debe recordarse que Francisco

Uno de los primeros artículos que manifestaron su disgusto fue, como se dijo, el que publicó Elena Garro con el título genérico de: "Carlos Fuentes y *La región más transparente*". El título no deja ver, en su neutralidad aparente, la naturaleza del ataque que daba comienzo líneas más abajo. En un comienzo, la reseñista se refiere al surgimiento casi simultáneo de tres autores que más tarde tendrían una gran presencia en el país: Rosario Castellanos, Guadalupe Amor y el aludido Carlos Fuentes. La mención de tres jóvenes escritores que comenzaban a destacar en aquel momento sólo sirve de preparación para entrar en materia, lo que para ella significaba atacar violentamente al libro y a su autor, que

en un momento encontró su bicicleta de gimnasio, su cámara fotográfica modelo 1915 y una parte de sí mismo. Con estos tres artefactos casi inservibles produjo 460 páginas que giran vertiginosamente sobre sí mismas, que producen mucho alboroto y a las cuales da [él mismo] el pomposo nombre de novela. Me parece que [Carlos Fuentes] fue demasiado lejos con el sonido de su Remington [sic].²

Además de referirse a la vida personal del autor empírico como "un artefacto casi inservible", acusa al narrador de valerse de una prosa en exceso prolija y caótica. La "bicicleta de gimnasio" aparece como símbolo de un

Zendejas se encontraba en el jurado que otorgaba ese premio y no había mostrado una opinión demasiado favorable hacia la novela de Fuentes, por ejemplo, había escrito, en su columna "Multilibros", "El afán puramente técnico es lo que consideramos el desacierto central de *La región más transparente*" *Excelsior*, 9 de abril de 1958.

² *México en la Cultura*, 11 de mayo de 1958. Como se verá más adelante, otras opiniones más aprecieron en este mismo número bajo el título de "El pro y el contra de una escandalosa novela". No se encuentra en este año ningún otro ataque a la novela de Fuentes en este medio, y extraña que Elena Garro haya hecho público tal enojo ante la novela, debe recordarse que en aquellos años Carlos Fuentes era amigo cercano de Octavio Paz, entonces casado con la autora de *Los recuerdos del porvenir*, por lo que ese artículo —entre los más violentos que aparecieron— pudo significar alguna aspereza y distanciamiento entre ambos. Las siguientes líneas pueden explicar algún rasgo del carácter de la escritora: "Recién llegado a la ciudad de México, en 1953, conocí a Elena Garro. [...] De entonces acá la he estimado, la he padecido y en ningún momento he dejado de admirarla. Es, quizá, la mujer más brillante entre todas las que he tratado; también una de las más intrigantes y perversas. La perversidad, se dice, es una de las bellas artes. Gracias a ella, a sus intrigas, dejé de hablarle a Octavio Paz." Emmanuel Carballó, *opus cit.*, p. 512. Pocos años después, Garro tendría con respecto a Fuentes una actitud diametralmente opuesta: si bien con un dejo irónico y poco crítico, como de sobreprotección, dijo: "*Las dos Elenas* de Carlitos Fuentes es una película que defendí en *Siempre!* sin haberla visto. Carlitos estaba muy afligido porque lo atacaban y yo siempre soy paladín de las causas perdidas. Como la película es de él, cálculo que debe ser muy buena". *Ibidem*, p. 505.

supuesto estatismo de la novela, de lo que se mueve pero no avanza, y la “cámara fotográfica modelo 1915” busca significar una crítica al intento de captar las imágenes de los sucesos revolucionarios de modo realista y fidedigno. Elena Garro sustenta sus afirmaciones en lo que, para ella, es una fehaciente incapacidad de sintetizar, en la desmesura de un joven narrador que intenta construir una novela con la historia de su país, y en tratar de hacerlo con “una parte de sí mismo”. Como resultado, escribe, “se tiene el libro de alguien que sólo parcialmente se ha encontrado a sí mismo y se encuentra desesperado por encontrar a los otros”. Es decir, que la novela ha fallado en su actualización e interpretación históricas, y además acusa un desconocimiento, parcial de sí mismo, y total de los demás. Con esta última frase Elena Garro hace un reclamo implícito de la apropiación de Fuentes respecto a los valores culturales de México, sitio en el que, como era de todos sabido, había estado ausente gran parte de su vida.

Otra escritora, María Elvira Bermúdez, escribiría, meses después, una especie de síntesis hemerográfica de la copiosa crítica que se hizo de *La región más transparente*. María Elvira Bermúdez, como en general proceden los reseñistas, utilizando un discurso subjetivo, se propone establecer una evaluación imparcial, un análisis objetivo, de la crítica publicada hasta aquel momento sobre la debatida novela. Pero el malestar que le produjo el texto impidió, de igual forma que había sucedido con Elena Garro, exponer una concretización más equilibrada y objetiva; la indignación de ambas escritoras impedía establecer esa distancia indispensable para escribir con imparcialidad:

Cada comentarista ha señalado en el libro de Carlos Fuentes una distinta influencia: Elena Garro habló de su similitud con *Adán Buenos Aires*; García Ascot de su modelo: John Dos Passos; Benjamín Carrión de sus procedimientos a

la manera de Joyce. Emilio Uranga lo vincula con *El pistol del diablo* de Payno y Emilio Carballido consideró a Aldous Huxley como su principal influyente [sic]. Yo encuentro entre *La región más transparente* y *La colmena* [de Camilo José Cela] una semejanza notoria: escenas aisladas de la vida de muchos personajes, enfocándolas sin orden aparente, ni siquiera cronológico. Enumeración caótica como *Ulises*, descarado monólogo interior, discreta puntuación, pero sin resistir los halagos de la letra cursiva. [En la novela] están presentes las ideas de Emilio Uranga, Jorge Portilla, Leopoldo Zea, Juan Rulfo y, en la aplicación de este conjunto de teorías, que otros han elaborado, está, a mi juicio, el principal contenido del libro [] En conjunto, este libro de Carlos Fuentes no es una novela, o no es una novela bien hecha. Recordando una idea que don Alfonso Reyes expone en *Los trabajos y los días* puede afirmarse que *La región más transparente* carece de forma, en el sentido de fórmula, y que se caracteriza por sus desbordes [sic]. Si en un futuro se llega a estimar que la utilización de técnicas múltiples y de teorías diversas en una sola obra constituyen aciertos novelísticos, éste de Carlos Fuentes será sin duda considerado como un libro lleno de aciertos.³

La recepción adversa de la novela abundó en acusaciones que señalaban una apropiación de temas y textos demasiado visible, malograda o superficial. El artículo de María Elvira Bermúdez resulta un acopio de la crítica negativa aparecida tras la publicación del volumen de Fuentes; permite observar los principales reproches que se hicieron, entre los que sobresalen las influencias y modelos literarios que Fuentes no había manejado bien del todo, y los temas acerca de la identidad nacional que habían vertido ya otros autores. Asimismo, los nombres de Aldous Huxley, John Dos Passos, James Joyce y William Faulkner se repetían, constantemente señalados como los modelos del libro de Fuentes, acusándolo en ocasiones de haberlos plagiado. Como ejemplo de esto último, se puede citar la carta dirigida a *Excélsior*, firmada por Eulogio Cervantes: “Carlos Fuentes o el plagiarismo.”⁴ El texto es una indignada

³ *Diorama de la Cultura*. Fondo Silvino Macedonio, s/f. Este artículo puede ubicarse entre los últimos meses de 1958 y los primeros de 1959, cuando ya habían aparecido los artículos que se mencionan. María Elvira Bermúdez, casada con el escritor Salvador Reyes Nevares, es autora de novelas de tipo policiaco, como por ejemplo *Muerta a la zaga*, número 31 de la Colección Lecturas Mexicanas del FCE. Los datos sobre estos escritores se obtuvieron de Ricardo Garibay (1995: 277).

⁴ *Foro de Excélsior*. Fondo Reservado Silvino Macedonio, s/f. Cuernavaca, junio de 1958.

acusación, no muy bien fundamentada, que termina lamentando que las instituciones mexicanas dieran tanta difusión a un autor que, sin méritos locales, se le prodigaba tal reconocimiento: “[se trata de] un libro copiado de otros libros extranjeros y, por lo tanto, no puede revelar a los mexicanos. No hay que reprocharle que imite a Cela o a Joyce, sino que lo haga tan mal.” El indignado Eulogio Cervantes también decía (y en esto se asemeja a la crítica que hiciera Rulfo de *La región más transparente*, como se verá más adelante): “si le es lícito al ensayista extraer ideas de los sentimientos, le está prohibido al novelista, por impensable y baldía, la tarea contraria: extraer sentimientos de las ideas... y más [sic] si éstas son ajenas”.⁵

Con un tono crítico semejante, Rubén Salazar Mallén escribió otra de las críticas más cruentas tras la aparición de *La región más transparente*: “James Joyce vernáculo”.⁶ Desde el título mismo se advierte la intención mordaz que niega toda originalidad a la novela, e insinúa su provincianismo con el adjetivo “vernáculo”, es decir, que el texto mexicano es una adaptación, una copia del irlandés: “Se trata simplemente de un pastiche”. Esta descalificación causaría un gran impacto, produciendo el tema de más negatividad en contra de la obra, incluso compitiendo con el que sería el aspecto más favorable de su recepción: el de ser la primera novela urbana en México.

Líneas más adelante, Salazar Mallén no sólo acusa a Fuentes de haber escrito valiéndose de técnicas narrativas extranjeras sino, para mayor escarnio, de haberlo hecho con un considerable retraso, señalamiento muy doloroso en un México ansioso de participar en la modernidad, un país que ya alzaba la voz

⁵ *Ibidem*. Para las observaciones rulfianas sobre la primera novela de Carlos Fuentes, véase el capítulo, citado también más adelante. “Una polémica desconocida entre Fuentes y Rulfo”, del volumen de Alberto Vital (1994) *El arriero en el Danubio*, pp 237-248.

⁶ Revista *Mañana*, 19 de abril de 1958, p. 58.

para considerarse “por primera vez contemporáneo de todo el mundo”, como había dicho Octavio Paz.⁷ “Carlos Fuentes —continúa Salazar Mallén— ha hecho un ingenioso trasplante del *Ulises* de James Joyce, sólo que lo hizo treinta y cinco años después”.

La crítica que cuestionaba la novela, como la citada de María Elvira Bermúdez, insistía —una apropiación más— en que *La región más transparente* se sustentaba en las ideas de un grupo de intelectuales de los años cincuenta en torno a un tema crucial: “la identidad del mexicano”, tópico que había cristalizado en el libro de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) y parecía culminar con el volumen de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), pero continuaba en pleno debate al promediar el siglo. En efecto, en el decenio de los cincuenta, esta indagación de lo nacional era muy frecuente en las páginas de los jóvenes escritores de aquel momento, al punto de que ya eran ideas “que flotaban en el ambiente”, como declaró a Emmanuel Carballo el propio Carlos Fuentes.⁸

Sin duda, la novela de Fuentes originaba controversia y malestar en algunos sectores del ambiente literario de los años cincuenta, al mismo tiempo que, en otros, producía admiración y hasta devoción. La apropiación de técnicas vanguardistas y la exposición de temas nacionales que iban de la denuncia de la

⁷ Carlos Fuentes. “Mi amigo Octavio Paz”, *opus cit.*

⁸ Años después, Emmanuel Carballo publicaría una entrevista con el escritor argentino Leopoldo Marechal, en donde señala la influencia de éste en la novela de Carlos Fuentes: “La primera noticia que tuve de Leopoldo Marechal se la debo a Elena Garro. [...] Acababa de aparecer *La región más transparente* y Elena, que nunca pierde la oportunidad para afirmar en voz alta lo que piensa, me dijo que una de las influencias más visibles y menos mecánicas en la obra de Carlos Fuentes era la novela [...] *Adán Buenosayres*” (*Revista de la Universidad*, mayo de 1967). En este sentido, en el capítulo dedicado a Carlos Fuentes del libro citado del propio Carballo (p. 561), se reproduce una carta de Fuentes en la que aclara: “No había leído *Adán Buenosayres* antes de escribir *La región más transparente*. Bastante he insistido (demasiado, si estas cosas se juzgan con malicia, exactamente, si se acepta que ningún verdadero libro es huérfano y que la pretensión de la originalidad absoluta es sólo eso: una pretensión de escritores pequeños) en señalar mis influencias verdaderas en esa primera novela, para que ahora tú me añadas otra, que podría ser honrosa pero no es exacta”. Véase más adelante “La recepción de la crítica por parte del autor”, donde se observa cómo Fuentes ha reaccionado con impaciencia ante este tipo de comentarios. La carta de Fuentes a Carballo remata recordándole sus verdaderos modelos: James Joyce y John Dos Passos

corrupción en el sistema político mexicano a la revisión de la historia del país, no producían juicios indiferentes, reseñas imparciales, si bien cada una de éstas luchaba por parecerlo. Las contradictorias opiniones iban desde el reproche por la ausencia de verdadera vida interior de los personajes, hasta la exaltación de valores como una artística evaluación de la historia del país, tras la Revolución de 1910, y la innovadora escritura del joven autor. Una parte de la crítica celebraba la valentía de denunciar en el libro la traición de los ideales revolucionarios, mientras que la otra parte condenaba el que sus personajes dieran la impresión de no ser auténticas creaciones, verdaderos héroes de novela que revelaran el alma del mexicano: “Los personajes de Fuentes no parecen vivir con los demás, sino con lo que hicieron con los demás”.⁹

Se hablaba de una modernización definitiva de la novela mexicana: *La región más transparente* era la novela que al fin daba la pauta de un arte narrativo vigente, actual. Al desarrollarse por completo en la ciudad de México, trascendía novelas como *Al filo del agua*, cuyos escenarios ya no correspondían a un país en desarrollo. Paradójicamente, otros críticos sólo veían el gran retraso de las innovaciones técnicas de la novela, es decir, señalaban con sorna el dilatado lapso que mediaba entre la publicación de los modelos —los años veinte, como *Ulises*, de 1922, o *Manhattan transfer*, de 1928— y la del texto mexicano, publicado más de treinta años después, en 1958.¹⁰

En menos de un año se verificó una verdadera oleada de entrevistas,

⁹ Fausto Castillo. *El Día*. Fondo Silvino Macedonio s/f. *Circa* julio de 1958.

¹⁰ Edmundo Meouchi, del grupo de reseñistas indignados con el libro, publicó un artículo sobre la segunda novela de Fuentes, *Las buenas conciencias*, “fervorosamente dedicado a Luis Buñuel”, dijo, y aprovechó para referirse también a *La región más transparente*: “A igual distancia entre los que dicen que [aquella primera novela] es una espléndida porquería [sic] como [sic] de los que creen que es un portento, en realidad puede decirse que sólo es un producto tardío de una técnica literaria. Para obtener densidad, echa mano de lo que en el género se llama contrapunto, del cual fue maestro incomparable Aldous Huxley. A Dos Passos lo desmenuza y lo calca. Este autor se complace ingenuamente con la palabra soez, con el gno

cartas, artículos, notas y reseñas.¹¹ Durante esa etapa inicial, *La región más transparente* recibió una atención especial del sistema literario mexicano, y si bien existió una crítica negativa, la crítica favorable fue más numerosa; además, puede observarse no tanto el número de reseñas en uno u otro sentido, sino tres de los elementos capitales en la recepción del texto:

- 1) El prestigio del sello editorial que publicaba el libro:
- 2) la importancia de los medios impresos que se refirieron a éste en términos elogiosos, y
- 3) las personalidades e instituciones que lo avalaban.

La circunstancia de que estos tres factores hayan coincidido, propició su óptima recepción en 1958, como se verá a continuación. El volumen se editó con el aval del sello de mayor prestigio editorial en México, el Fondo de Cultura Económica, lo que llevaba implícito el visto bueno de figuras tan influyentes en la cultura mexicana de aquellos años como Arnaldo Orfila, director de la institución, en la que estaba presente también Alfonso Reyes, la figura literaria más importante del momento, y Jesús Silva Herzog, miembros todos ellos de la junta de gobierno de FCE. Una vez en circulación, la primera novela del joven autor contó principalmente con el apoyo del diario *Novedades*, la publicación que presentaba una mayor concordancia con las expectativas de modernidad, instaurada en el alemanismo y continuada en los siguientes sexenios. Así, podría

populachero. con la situación tremendista y sexualoide" "Buñuelosis galopante" *El Universal*, 13 de diciembre de 1959. Recuérdese que Fuentes dedicaría un libro más al cacicasta aragonés *Una familia lejana* (1980).

¹¹ La inmediata respuesta de la crítica da la impresión de que el libro encalo aun desde antes de lo que señala el colofón, el 29 de marzo, y de su aparición oficial en librerías, aquel 7 de abril (Cfr. Elena Pomatowska "Carlos Fuentes: un tropel de caballos desbocados", en donde advierte: "El día 7 de abril *La región más transparente* estaba en todas las librerías" *México en la Cultura*, 6 de abril de 1958), a la manera en que se realizan exhibiciones privadas de películas sin estrenar, para la prensa en exclusiva. Por ejemplo, el 6 de abril (un día previo a la aparición oficial), *México en la Cultura* publicó, en la columna anónima "Autores y libros" este breve texto: "Carlos Fuentes es sin duda el autor de la semana, con su novela *La*

instaurada en el alemanismo y continuada en los siguientes sexenios. Así, podría decirse que *México en la Cultura*, el suplemento dominical de aquel periódico, era la vanguardia de las publicaciones en el decenio de los cincuenta, formando un grupo de poder cultural notable, a cuyo mando estaba Fernando Benítez, amigo personal, como se ha visto, del autor que en ese tiempo se iniciaba.¹²

A las personalidades anteriores se debe añadir el nombre de Salvador Novo, cuya presencia en instituciones como la Academia Mexicana de la Lengua, sus colaboraciones en distintos medios de difusión, como el propio FCE (el número 10 de la colección Letras Mexicanas es un volumen de su autoría: *Las aves en la literatura castellana*) y los principales diarios, como *El Universal*, lo habían convertido en una figura institucional muy influyente; como tal, publicó una reseña sumamente favorable acerca de *La región más transparente*, según se verá párrafos más adelante. Además, una nueva generación de críticos, que tenían acceso a publicaciones de relevancia, entre otras la revista *Estaciones*, que dirigía Elías Nandino, y *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Excélsior*, publicaron reseñas elogiosas de la novela reciente nente aparecida, por ejemplo José Emilio Pacheco, María Luisa Mendoza, Alí Chumacero, Elena Poniatowska y Emmanuel Carballo.

¹² Una declaración de Alfonso Reyes en este sentido apareció unos días antes "La vida cultural en México [durante esos años] podrá reconstruirse, en sus mejores aspectos, gracias al suplemento de *Novedades*" *México en la Cultura*, 2 de marzo de 1958. En este mismo número, el suplemento anunciaba colaboraciones de Argentina, Cuba, Colombia, Ecuador y Venezuela, con la participación de Ezequiel Martínez Estrada, Guillermo de Torre, Alejo Carpentier, Eduardo Charry Lara, Mariano Picón Salas, que se unirían a la plantilla conocida por los lectores Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Agustín Yáñez, Rodolfo Usigli, Antonio Caso, Eli de Gortari, Francisco Martínez de la Vega, Leopoldo Zea, aparecían también nombrados los exiliados españoles León Felipe, Max Aub, Luis Cernuda, y los mexicanos más jóvenes Pita Amor, Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Salvador Reyes Nevares y Carlos Fuentes. Se señalaba también que, con semejante equipo, se presentaría "un panorama cada vez más rico y amplio de México y del mundo [...] sin reparar en gasto alguno" La importancia del suplemento cultural de *Novedades* no se restringía a la publicación semanal, sino que incluso tenía su propio programa de televisión, que se anunciaba así: "Hoy domingo a las 22.30 hs por el Canal 4. México en la Cultura Un programa de TV que cumple con la alta misión de difundir la cultura universal en México Actuación de Fernando Wagner". *Novedades*, 1 de junio de 1958

A) La crítica de Chumacero a Fuentes y a Rulfo

Uno de los jóvenes críticos de entonces, citado antes, Alí Chumacero, escribió el artículo: “La Revolución y sus descendientes”, en la columna “El libro de la semana”. También ex-becario del Centro Mexicano de Escritores, hacia 1958, Alí Chumacero era a la sazón corrector de pruebas del mismo Fondo de Cultura Económica, reseñista de libros de la *Revista de la Universidad* y de *México en la Cultura*, pero aún no alcanzaba el reconocimiento que obtendría después con el libro de versos *Palabras en reposo* (1961), también publicado por aquel organismo paraestatal. En esa colaboración, dedicada a *La región más transparente*, Chumacero hacía una exaltación no sólo del libro, sino también, algo común en la crítica favorable a Carlos Fuentes, de las cualidades personales del autor:

Pocos escritores mexicanos se habían iniciado en el género con tales ambiciones, pero pocos también habían mostrado en similares circunstancias las capacidades de este autor. Su juventud [en conjunción] con grandes experiencias, en el mundo y en las letras, le ha prestado un impulso indispensable para escribir una obra preñada de verdaderos aciertos.¹³

Tres años antes, el mismo crítico había publicado en la *Revista de la Universidad* el artículo “Las letras mexicanas en 1954”, especie de recuento literario de los libros aparecidos durante ese año, que también sancionaba la calidad de los libros. El primer volumen de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, citado antes, apareció precisamente en 1954, de modo que Chumacero lo incluyó en su reseña. En ese espacio se refiere a Fuentes con

¹³ *México en la Cultura*. 13 de abril de 1958. Recuérdese que en las publicaciones de los años cincuenta se estilaban las condecoraciones virtuales en las que se declaraba “el mejor libro del año” o “el autor del mes”.

términos en los que ya se advierte la polarización que ha suscitado en la crítica su obra, conjuntamente con su éxito de librería:

De *Los días enmascarados* se dijo y escribió más que de los otros libros en prosa. Aficionados y profesionales de las letras emitieron opiniones sobre este joven escritor. Sus cuentos fueron comentados con la misma pasión que si se tratara de una obra didáctica literaria o de desatinos políticos [sic]. Aunque todos concuerdan en 'lo bien escrito', los disidentes han exigido al autor el abandono de lo que es, por definición, la tendencia que él prefiere: la de la fantasía, que se solaza en hermanar realidad e imaginación, con detrimento de la responsabilidad del literato ante la sociedad.¹⁴

Llama la atención el contraste entre los comentarios que, por los mismos años, hiciera el propio Alí Chumacero respecto de los dos primeros volúmenes de Carlos Fuentes y de los dos respectivos de Juan Rulfo —desde luego, el crítico ignoraba que de este último caso irían a ser los dos únicos, mientras que Fuentes apenas iniciaba una carrera cuya obra sería de las más prolijas en México. De cualquier forma, los juicios de Chumacero vertidos sobre *Pedro Páramo* serían, más que negativos, hasta cierto punto displicentes: señalaba que “el cuento era el campo idóneo en que se ejercita la pluma de Juan Rulfo”, pues “la novela exige tratamientos que apoyen una historia, si no más dilatada, sí más sujeta a un acontecimiento único”, y continuaba así:

Con violentos impulsos plásticos, Rulfo evoca —y su novela no es otra cosa que mera evocación— un enjambre de rumores que animan a Comala, y los trae al presente como si auténticamente estuvieran ocurriendo. [...] Promesas, insinuaciones, dinero y muerte son los argumentos que emplea para colmar su devoción por la existencia. En el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza donde lo real aún no acaba. [...] Torna en confusión lo que debió haberse estructurado [cuidando] de no caer en el adverso encuentro entre un estilo realista y una imaginación dada a lo irreal. Se

¹⁴ *Revista de la Universidad*, febrero de 1955

advierde entonces una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que se ha de exigir de una obra de esa naturaleza. [Pero] se trata de la primera novela de nuestro joven escritor.¹⁵

En una entrevista de muchos años después Juan Rulfo recordaría: “Mis contemporáneos no me entendieron. En México no aparecieron reseñas de mis libros.”¹⁶ El entrevistador le dice que no fue así, que aparecieron varias opiniones, tanto acerca de *Pedro Páramo* como de *El llano de en llamas*, a lo que Rulfo replicó: “Hubo alguna... Dos o tres, todas negativas. Tal vez me salió un poco del carril. [...] Para mí la mejor novela que se ha escrito es la de la Revolución [pero a los autores de esta novelística] mis contemporáneos los consideraban reporteros”.¹⁶ Así, la crítica de los años cincuenta parece haber considerado la literatura de Rulfo como parte de una prosa rebasada, cuyos escenarios rurales poco añadían a la anhelada modernización en los más diversos aspectos de la vida mexicana de entonces, incluido el literario.

B) La crítica a favor y la crítica en contra

Como se dijo, las notas y reseñas sobre *La región más transparente* aparecieron copiosamente durante el mismo año de su aparición, 1958. El libro contó con la opinión de diversas personalidades —no sólo de los jóvenes críticos surgidos del CME, algunos de los cuales publicaban en el suplemento que dirigía Fernando Benítez, *México en la Cultura*—, sino también de figuras de mayor

¹⁵ *Revista de la Universidad*, abril de 1955. *Pedro Páramo* se había publicado el 19 de marzo del mismo año y Ali Chumacero aparece como el corrector del volumen.

¹⁶ *Rulfo en llamas* (1988, 56). Rulfo también declaró, “No he podido entrar a la literatura urbana. Vivo en la ciudad pero no me dice nada. Y así vuelvo siempre a la casa pueblerina, a mis evocaciones de infancia, a las visiones y emociones de mi niñez jalisciense. Hay algo que lo impulsa a uno a escribir [...] hay que trabajar pero sin perseguir el éxito ni la comodidad. Mis problemas son feroces, pero no dejo de insistir”. *Ibidem*

importancia en ese momento, como es el caso de José Alvarado, colaborador de *Excélsior* y un columnista importante en aquellos años. Alvarado era fundamentalmente periodista, pero había publicado algunas narraciones dispersas en diarios y revistas y también había participado en la fundación de revistas como *Barandal* y *Taller*, al lado de Efraín Huerta y Octavio Paz. En el medio periodístico se le reconocía su virtuosismo en el estilo —por ejemplo, llegaba a componer largos artículos sin emplear el relativo “que”. A Alvarado le gustaba escribir de la vida nacional, tanto de las esferas del poder y de la cultura como de personajes del proletariado urbano. Escribía, con una perspectiva crítica, de la actuación del presidente Ruiz Cortines y de sus secretarios de estado; de Alfonso Reyes y de Antonio Caso; lo mismo que del “Chiflaquedito” de Tlaxpana y de las quesadilleras de las calles del Carmen, en la Merced. Una de estas colaboraciones la dedicó al reciente libro de Carlos Fuentes, aparecido con el atractivo título de “El altar de los ladrones”. Alvarado emplea aquí un tono mesurado, no demasiado comprometido a favor ni en contra del libro; se vale de términos generales, quizás sólo atendiendo un compromiso de entrega con la redacción de *Excélsior*:

Un libro de reciente publicación en la editorial Fondo de Cultura Económica es el más discutido en México desde hace varias semanas; se trata de la novela *La región más transparente*, del joven escritor Carlos Fuentes, por su lenguaje, sus ideas literarias, el trazo de sus personajes y su punto de vista sobre la vida de nuestra metrópoli.¹⁷

Alvarado elude la discusión que la novela había propiciado, no se

¹⁷ *Excélsior* 21 de junio de 1958. Alvarado publicaría un artículo más sobre *La región más transparente*, en el que compromete más sus opiniones en favor del libro. “A veces el texto se vuelve denso de metafísica. También hay Derecho [] Pero la metafísica y el Derecho son dos sudores de la carne humana. Sin la sobra jurídica, las novelas de Balzac no serían lo que son. ¿Y Stendhal, ese lector del Código Civil? Maïtraux, Joyce, Dos Passos y Faulkner también dejan que la combustión de sus personajes despidan humo metafísico” “Correo menor”, *Diorama de la Cultura*, 22 de junio de 1958.

pronuncia favorablemente ni ataca la novela, y se excluye así de la división radical de la crítica, para lo cual sólo señala el hecho de que las opiniones en torno al libro han “oscilado entre dicterios y alabanzas”. Los elogios que vierte el escritor de Lampazos, Nuevo León, como también fue común en buena parte de las reseñas favorables, se refieren a la temática desarrollada en *La región más transparente*: “Este libro triste, sombrío, es en realidad un libro de protesta, de denuncia de instituciones corruptas, y el de una juventud que reclama la injusticia de una revolución traicionada”. Por lo anterior, concluye Alvarado, “ha de recordarse que en toda protesta siempre hay una esperanza”. Como puede verse, el autor de *Visiones mexicanas* (1976) opta por la neutralidad ante la polémica, si bien muestra simpatía hacia el libro de Carlos Fuentes.

Andrés Henestrosa, uno de los redactores del *Suplemento Semanario de El Nacional*, escribió una columna en la que no se declara a favor ni en contra de las tendencias críticas sobre el libro de Fuentes: sólo advierte que *La región más transparente* es un libro que apareció apenas siete días antes, por lo que sólo referirá en ese espacio algunas generalidades. De entrada dedica varios párrafos laudatorios acerca del tema fundamental de la novela: “una revolución traicionada”, y al hecho de que el volumen denuncie a los caudillos que, alcanzando el poder, olvidaran sus ideales de reivindicación de las masas. Para finalizar, Andrés Henestrosa hace un ejercicio de autocrítica y se disculpa ante el lector por lo escueto de su comentario de esa semana: “Ojalá no se difundieran buenos libros solamente con alusiones y comentarios tan breves [como éste]”.¹⁸

¹⁸ 15 de abril de 1958. Este suplemento cultural de *El Nacional* era la publicación más distinta del moderno *México en la Cultura*. aparecía en un formato más pequeño que los de la competencia, ilustrado con dibujos rudimentarios e impresos “en plastas” de colores, y así se mantuvo hasta el final de los años ochenta, cuando los directores del diario y del suplemento, José Carreño Carló y Fernando Solana Olivares, respectivamente, le dieron un giro editorial actualizado

Edmundo Valadés, el escritor que fundó, junto con Juan Rulfo, Andrés Zaplana y Horacio Quiñónez la revista *El cuento* (una de las publicaciones más connotadas de la vida cultural en México y también una de las de más larga existencia, vigente desde 1939), se sumaría a otro grupo más de reseñistas: los que en el mismo espacio señalaban alguna virtud y algún defecto de *La región más transparente*. Este tipo de crítica mostraba la voluntad de aparecer ante los lectores con imparcialidad. Daban inicio con alguna opinión negativa, para después hacer un elogio o, a la inversa, a un comentario positivo se oponía alguna objeción. El autor de *La muerte tiene permiso* (1955) escribe que los escritores nacionales han mostrado sólo lo negativo y sombrío del país, desde los narradores de la Novela de la Revolución hasta los más actuales, en detrimento de una gran diversidad de riquezas con las que México también cuenta. Así procede Carlos Fuentes, según Valadés, en su reciente libro, pues no reconoce que existen aspectos positivos en la nación. No obstante, esta novela

denuncia a fondo lo que de podrido, de inmoral, de perverso hay en los estratos de la sociedad capitalina, especialmente entre la nueva elite de banqueros y funcionarios, de negociantes y revolucionarios venidos a más, haciendo de la novela un testimonio literario y político, sociológico e histórico de incalculable valor.¹⁹

El artículo de Edmundo Valadés formaba parte del nutrido conjunto de reseñas aparecidas en *México en la Cultura*, bajo el espectacular titular a ocho columnas que decía: EL PRO Y EL CONTRA DE UNA ESCANDALOSA NOVELA.²⁰ Este tipo de crítica aparecida en aquel número busca un equilibrio entre aspectos positivos y negativos que cada escritor observaba en la primera novela del joven

¹⁹ *México en la Cultura*. 11 de mayo de 1958

²⁰ *Ibidem*

Carlos Fuentes. Debe recordarse que las opiniones procedían tanto de autores nacionales como de extranjeros residentes en México; de escritores que se iniciaban como de otros que contaban con más edad y prestigio, como Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo, quien pondera así el libro: “una novela negra de la Revolución Mexicana”. El escritor guatemalteco añade que “es admirable que este autor de menos de treinta años haya logrado la proeza de conservar un clima tenso, de ahogo, su sentido humano, aún dentro de los actos más grotescos de los más grotescos personajes”.²¹ Elena Poniatowska que, en cambio, apenas se iniciaba en el periodismo, sólo advierte que “se trata del libro que más controversias ha suscitado en mucho tiempo en el ambiente de críticos y lectores de México”.

El amplio reportaje dedicado a *La región más transparente* no se limitó a realizar entrevistas con críticos literarios y novelistas, sino que incluso se solicitó la opinión de algún historiador, como la de Miguel León Portilla, quien declaró que la novela era “una síntesis magistral de la historia de México”. Por su parte, el escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja dijo que “Carlos Fuentes es el gran iniciador y mantenedor [sic] de la literatura juvenil mexicana” — epíteto éste último que se prodigaría el decenio siguiente a favor de José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sáinz.²²

El escritor Jomi García Ascot, traductor al español de diversos poetas ingleses, en cambio, dio muestras de un mayor escepticismo. A diferencia de los reseñistas que se refirieron al libro con el único propósito de descalificarlo o elogiarlo, García Ascot, con más sentido crítico, señala que la sátira y la caricatura presentes en la novela, sobre todo en ciertos personajes, resultan un

²¹ *Ibidem*

recurso fallido, así como también que el texto en general “acusa un cierto abuso intelectual de análisis: incluye explicaciones que sobran”. Para Gacía Ascot, en *La región más transparente* existe “un rebuscamiento en las intenciones, acciones y palabras de los personajes”. No obstante lo anterior, rescata del joven novelista una notable capacidad para la recuperación literaria del habla popular, así como su percepción acerca de los valores de la cultura mexicana.²³

Llama la atención no sólo el gran número de declaraciones, artículos y notas, unos laudatorios y otros detractores, sino lo inmediato de las reacciones, publicadas apenas a unos días de la aparición del volumen. Uno de los miembros del grupo Hiperión, que produjo un considerable número de artículos y libros sobre “La identidad del mexicano”, Enrique González Rojo, encontró a *La región más transparente* como “el libro que inaugura un nuevo ciclo de la novela mexicana del siglo XX”.²⁴ Por su parte, el joven autor que para entonces era José Emilio Pacheco escribió que “muchas de las páginas de *La región más transparente* formarán parte de la Historia como una de las prosas más finas jamás producidas en México”.²⁵

Otro aspecto de interés en la recepción inmediata de *La región más transparente* es que gran parte de la crítica adversa apareció en medios de menor circulación que *Diorama de la Cultura* y *La Cultura en México*, como por ejemplo el suplemento de *El Nacional*, órgano oficial que, como se dijo, acusaba cierto retraso en su diseño, incluso con respecto a la época. En esta publicación apareció el artículo del crítico Arturo Martínez Cáceres: “Escándalo y literatura”. En ese espacio señala que “esa novela da la impresión de una gran

²² *Ibidem*

²³ Revista *Estaciones* No. 10, verano de 1958

²⁴ *Novedades*, 11 de mayo de 1958

torpeza y una casi innecesaria complejidad". Martínez Cáceres advertía una influencia no del todo asimilada de William Faulkner, así como que eran demasiado evidentes "ciertas técnicas pseudo modernistas que sólo revelan a un lector incipiente de Proust, Woolf, Joyce y Huxley. [Esto da como resultado] un libro de respetable tamaño, lo cual no es ciertamente el menor de sus defectos".²⁶

Rafael Solana, que contaba con distintas tribunas y cierto prestigio como dramaturgo —además, había formado parte de la redacción de las revistas más arriba citadas: *Barandal* y *Taller*—, en su artículo "Novelas y no novelas" retomaría uno de los principales reproches de la crítica, el de que la obra de Fuentes no pertenecía propiamente a ese género narrativo.²⁷

El libro de Carlos Fuentes *La región más transparente*, que ha sido el más comentado del año y probablemente sea el más importante, no es una novela. Nada le falta para serlo, pero le sobra mucho; es un torrente, una inundación; describe la vida de México como Diego Rivera en su mural del Palacio Nacional, sin dejar nada afuera. Es demasiado ambicioso.²⁸

El tono de la reseña de Solana es prudentemente crítico, en momentos hasta laudatorio, pero al final concluye con un comentario que parece irónico, si se atiende a la negativa recepción que ha tenido entre la crítica mexicana posterior a los años cincuenta el autor de *Casi el paraíso*: "Carlos Fuentes es ya una figura de las letras mexicanas, junto con Luis Spota".²⁹

Una semana después del 6 de abril de 1958, el 13 del mismo mes,

²⁵ *Ibidem*

²⁶ *Suplemento Semanario de El Nacional*, 5 de octubre de 1958

²⁷ Este aspecto crítico a propósito del género en que se inscribiría a *La región más transparente* no se fundamentó debidamente en ese momento y ocasionaría una pequeña polémica, la que Emilio Carballido intentó en vano clausurarla de un plumazo. "Es claramente una novela, sin lugar a dudas". *Diorama de la Cultura*, 13 de abril de 1958

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *El Universal*, 14 de septiembre de 1958

Excélsior, por su parte, dedicaba las dos páginas centrales del suplemento *Diorama de la Cultura* a *La región más transparente*. La enorme “cabeza” del suplemento rezaba:

GRAN ÉXITO DE LA OBRA DE CARLOS FUENTES

El dramaturgo Emilio Carballido defendía a su modo, como se dijo, la controvertida novela, avalando el género en que estaba inscrito el libro. Carballido era otro de los ex becarios del CME —recuérdese que sus obras teatrales comenzaban a representarse con relativo éxito, lo que le confería cierta autoridad en el medio cultural del momento y su opinión favoreció a Carlos Fuentes y su recientemente publicada novela. Francisco Zendejas, reseñista de libros en *Excélsior* por varias décadas y parte del jurado que otorgaba el Premio Villaurrutia, como se vio antes, elogiaba la valentía del autor al tematizar la historia y la política nacionales desde una perspectiva crítica, sin embargo, “a pesar de ser un acierto el tratar asuntos diversos de la historia contemporánea de México, considero un desacierto la técnica empleada, esa técnica suya último modelo”.³⁰ Por su parte, Alí Chumacero la elogiaba:

Carlos Fuentes recrea el ambiente social de la ciudad de México, desde la alta burguesía improvisada y la llamada ‘Aristocracia del Porfiriato’ —que la Revolución Mexicana desplazó— hasta el proletariado y aquellos que fluctúan de una clase a otra [...] Tiene [el autor empírico] una visión en verdad moderna del mundo, como corresponde a un escritor de sólo veintiocho años que, sin embargo, ha madurado con increíble rapidez. La impecable y conservadora edición del Fondo de Cultura Económica tiene en la portada una viñeta de Pedro Coronel.³¹

³⁰ *Excélsior*, 9 de abril de 1958.

³¹ “La revolución y sus descendientes”, *Diorama de la Cultura*, 13 de abril de 1958

Rafael Solana continuaba cuestionando si *La región más transparente* era en realidad una novela: “Su literatura es boscosa; de ella habría sido posible sacar no una, sino muchas novelas, como a una montaña de mármol pueden sacarse estatuas; pero por ahora allí no hay estatua, sino sólo montaña”. A diferencia de Alfonso Reyes (quien apoyó la carrera de Fuentes de distintos modos, pero no escribió sobre su obra), Salvador Novo, en cambio, se preocupó por dedicar una de sus colaboraciones periodísticas a la novela inicial del joven autor: “Carlos Fuentes, una revelación”.³² En ese texto, elogia a *La región más transparente* mediante un estilo ligero, como es de esperarse en los breves textos de este tipo, pero de modo implícito reúne lo que se ha señalado líneas arriba acerca de la primera recepción del libro de Fuentes, Novo también señala que se mantuvo un “prudente” silencio en “los mayores”, al parecer en referencia al silencio en que se mantuvo Alfonso Reyes respecto de esa novela:

Desde *Santa* de Federico Gamboa, *La Calandria* de Rafael Delgado, *Los de abajo* de Mariano Azuela y el *Ulises criollo* de José Vasconcelos, no recuerdo un libro mexicano que haya despertado mayor heterogéneo interés ni más discusiones que *La región más transparente*, la cual ha aparecido con la dignidad y la limpieza de las ediciones del Fondo de Cultura Económica. [...] En tanto sus compañeros de generación lo ensalzaban, Elena Garro discrepaba de esa alabanza y le oponía una dura crítica. Los mayores guardaban un silencio superior, o ignorante, o prudente. Pero era sintomático de la rápida venta y del ávido consumo de esta novela. [...] Lectores irritados censuraban en cartas el que el Fondo hubiera publicado un libro en que lo único que su coprofilia esencial había reparado es en que contenía ‘malas palabras’. [Sin embargo] *La región más transparente* es el acontecimiento literario más importante que haya podido ocurrir en México desde hace muchos, pero muchos años. Es una lluvia que nos lava a la vez de la novela revolucionaria y del reportaje filmable erigido en novela.

³² *Novedades*, 5 de julio de 1958. Tiempo atrás, Salvador Novo había iniciado una columna sobre la ciudad de México, en 1937, “La semana pasada”, que publicaba la revista *Hoy*, eran textos de lo más leídos y comentados. Más tarde continuó escribiendo este tipo de artículos urbanos en distintas publicaciones, como las columnas “Diario” y “Cartas a un amigo”, en la

La región más transparente de Carlos Fuentes tuvo, pues, una extraordinaria recepción desde el mismo inicio. Cada artículo y cada nota o reseña, en uno u otro sentido, intentaba mostrarse imparcial y objetiva, cuando en realidad era desafiante y polémica. *La región más transparente* captó tanto los más elevados elogios como los más crueles ataques, y de este modo ha continuado la recepción del resto de la obra de este autor: agotando las ediciones de cada uno de sus libros, siendo objeto de premios y reconocimientos, distinciones y comentarios desmesuradamente favorables, junto con descalificaciones y ataques muchas veces injustificados.³³

a) Carlos Fuentes y la *Revista de la Universidad*

Para concluir este capítulo, se señala la revisión que se hizo de esta publicación durante 1958. *La Revista de la Universidad* es una de las publicaciones de las que se esperaba obtener una más amplia crítica dedicada a la obra de este autor. Sin embargo, se encontró que durante 1958 esta publicación registra una sola

misma revista *Hoy* y en la revista *Mañana*; la columna "Ventana", en el diario *Novedades*. apareció durante los años cincuenta, con un éxito semejante o aun mayor

³³ Estos últimos parecen culminar con el más conocido artículo en su contra, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", de Enrique Krauz, (*Vuelta* No. 138, mayo de 1988; recuérdese que este texto apareció también por entregas en el diario *Novedades*, paradójicamente el diario que más apoyó a Fuentes en sus inicios). Se utiliza el término "culminar" porque se hacía en el medio cultural más importante de su momento, nada menos que la revista que dirigía Octavio Paz, especie de patriarca de la política cultural mexicana de los últimos decenios, además, quien firmaba el artículo no era un colaborador, sino el subdirector de la publicación —curiosamente no un crítico literario, sino de un historiador. Diez años más tarde, a raíz de la muerte de Paz, el 20 de abril de 1998, se desataron reacciones múltiples, cientos de declaraciones acerca de la importancia y perdurabilidad del único Premio Nobel de Literatura en la historia de México, entonces también se especuló acerca del posible sucesor de Paz en la política cultural del país, aquel que determinara el destino del regimiento de autores insertos en cargos públicos, becas, redacciones, editoriales, medios de comunicación. En balde la izquierda mexicana había buscado un rival literario de Paz, a quien no se le perdonó el haberse pronunciado en contra de los regímenes totalitarios, como el de Fidel Castro, sobre todo durante el debatido "Coloquio de Invierno", en pleno salinismo. La disidencia enarboló la figura de Jaime Sabines, porque sus poemas son de fácil acceso al gran público, a diferencia del citográfico Octavio Paz. Sabines sabía llegar al pueblo y por eso se minimizó su prisma de toda la vida, hasta que, a principios de 1998, denostó al Subcomandante Marcos y al Neozapatismo, en el programa de televisión "Hablemos claro" (también conocido como "Cobremos caro"), de Lolita de la Vega. Una vez descartado Sabines como sucesor, ante la desaparición física del director de *Vuelta*, no había mejor postulante que Carlos Fuentes, con una obra reconocida internacionalmente y, sobre todo, con una positiva actitud política en lo personal, siempre a favor de las causas populares.

reseña sobre el libro, a diferencia de años anteriores, en que se prestaba mucho más espacio al autor de *Los días enmascarados*, mediante espacios privilegiados al interior de la publicación.³⁴

Una circunstancia parece explicar este fenómeno, y es que hacia 1958 el personal que dirigía la revista había cambiado. Recuérdese que en 1955 la misma publicación dedicó un espacio importante de aquel número al capítulo “Los restos” (posteriormente denominado “Los de Ovando”), con ilustraciones de Vicente Rojo. Emmanuel Carballo era entonces el secretario de redacción de la revista, lo que permite especular que, de haber continuado, un órgano más de difusión hubiera contribuido al buen prestigio que le otorgaban otros medios.

De cualquier forma en que esto haya sido, la única reseña publicada, además, no era ésta del todo laudatoria. Llevaba el título: “Carta abierta a Carlos Fuentes a propósito de su primera novela”.³⁵ La firma Emma Susana Speratti Piñero y presenta un tono de confianza, manifiesto desde el título de la reseña, conforme se redacta un texto tan personal e íntimo como una carta, que se vale del uso de la segunda persona del singular y del tuteo. En medio de la lectura que hizo la autora, confiesa que “ciertos pasajes, algunas situaciones, como la ‘carrera’ de Norma Larragoiti y las ‘escenas’ en Acapulco consiguieron que mi fe en ti se tambaleara”. Speratti no explica las razones de esta afirmación, sin embargo, le reprocha, como tantos otros reseñistas, esa “ausencia de vida interior en sus personajes”, así como el hecho de que éstos no vivieran por sí mismos, sino sólo en función de lo que hicieran con los demás.

Más adelante, Speratti recrimina que el autor olvidara su misión de

³⁴ Fuentes había sido Secretario de la Dirección de Difusión cultural de 1953 a 1954 y Secretario de Redacción de la propia *Revista de la Universidad* en ese mismo período. “Acababa yo de conocer a Carlos Fuentes en Europa, y le pregunté si le interesaba trabajar en Difusión Cultural, dijo que sí, y se quedó de secretario de la dirección”. Jaime García Terrés (2000, 825).

“escribir una novela, no un guión cinematográfico”. Recuérdese que también Novo asocia la novela con películas y guiones cinematográficos, quizás ambos críticos evocaban la errática carrera del personaje Rodrigo Pola y sus dudosos triunfos en el cine comercial, traicionando su carrera literaria, o bien la estrecha relación que ha tenido Fuentes con el cine, no sólo como aficionado, sino como autor de guiones y adaptaciones.

Para concluir su crítica vertida en forma epistolar, Speratti ofrece un amistoso vaticinio como despedida. Igual que varios de los reseñistas de *La región más transparente* que publicaron sus notas el mismo año de la publicación del libro, o poco después, Speratti hacía manifiesto su conocimiento del autor en lo personal y, aunque tampoco expresa las razones por las cuales lo piensa, concluye que “*La región más transparente* sobrepasará cómodamente las fronteras de México para ocupar un sitio destacado en todos los países de habla española”.³⁶

³⁵ *Revista de la Universidad*, Abril-mayo de 1958.

³⁶ Es característico de este género periodístico la generalización, si bien su impacto parece ser inversamente proporcional a la profundización de sus juicios, al grado de que un solo adjetivo puede ser la clave para enarbolar o derribar un prestigio: recuérdese el impacto del epíteto “la primera novela urbana” en la recepción de *La región más transparente*, o el de “primera novela de la Revolución Mexicana”, en el caso de *Los de abajo*. Asimismo, se llega a abusar de frases hechas y de fórmulas, como “se trata de un libro lleno de aciertos”, las que abundaron, sobre todo en reseñas anónimas, como ésta que apareció en *El Nacional*, el 27 de abril de 1958: “Tomás Carrasquilla, uno de los más grandes novelistas de América”, afirmación tras la cual el lector no podía enterarse de las virtudes que hacían merecer semejante elogio.

1) Recuento

Este capítulo se propone observar más detenidamente algunos casos de la recepción que obtuvo *La región más transparente*, una vez que se habló de forma genérica de este fenómeno. Se analizan las distintas concretizaciones que se hicieran del volumen: Emilio Uranga, Juan Rulfo y Alfonso Reyes —la recepción de este último no se conoció en su momento y se tiene noticia de ella indirectamente, a través del propio autor de *La región más transparente*. Se hace referencia a otras más, incluida la que llevó a cabo el propio Carlos Fuentes sobre la crítica publicada acerca de su libro.

Como es natural, existe una relación directa de importancia entre los colaboradores y los espacios y tribunas en que aparecen sus páginas, por lo que una evaluación en este sentido no dejaría dudas sobre la positiva recepción en general de *La región más transparente*. No obstante, de ninguna manera fue unánime la exaltación de los méritos contenidos en ese volumen, por lo que puede distinguirse al menos tres tipos de reseñas aparecidas durante el primer año de su publicación:

- 1). Totalmente favorable (virtualmente acrítico);
- 2). Totalmente desfavorable (en extremo crítico) y
- 3). Neutro (favorable, pero puntualizando errores y con un cierto equilibrio crítico).

De este modo, hasta el momento ha podido observarse que las reseñas y artículos negativos hacia el texto —a excepción de algunas cartas que sólo manifiestan un estado de indignación y hasta un dejo de envidia implícito por el éxito que alcanzaba el autor, y cuyo impacto, al aparecer en sitios menos

autorizados, es considerablemente menor— mantenían un mayor cuidado en la elaboración de sus frases, para conseguir el efecto deseado, es decir, la descalificación de la novela. En el lado opuesto de este balance de la crítica aparecida el mismo año de la publicación del texto, estaban entusiastas periodistas incondicionales de la obra, como por ejemplo Elena Poniatowska y Fernando Benítez. Un tercer grupo, en cambio, señala tanto aciertos como errores, mediante análisis más atentos y menos entusiasmados, como los de Emilio Uranga y Jomi García Ascot. En este último apartado se puede incluir una crítica como la de Andrés Henestrosa, que elogia discretamente la novela, con imparcialidad, sin defender ni errores ni cualidades del libro, que elude formar parte del debate suscitado y sólo elogia el tema y el atrevimiento de abordarlo.

En los siguientes apartados de este capítulo se verán con detenimiento las opiniones de escritores y reseñistas para obtener una visión más precisa de la recepción inmediata de esa novela.

2) La recepción de la crítica por parte del autor

Tras las declaraciones negativas que aparecieron acerca de la obra, se debe señalar que los medios de comunicación escritos se ocuparon de entrevistar al autor de *La región más transparente* con el fin de ofrecer lo que se denomina “derecho de réplica”. Al ejercer este derecho, Carlos Fuentes no tomaba en cuenta que había recibido más atención que cualquier otro escritor que publicara una primera novela en esos años, ni que las principales instituciones y personalidades culturales del momento lo habían respaldado, sino que sólo observaba la virulencia periodística de la que había sido objeto. De cualquier

modo, los cinco principales aspectos por los que se le atacaba eran:

- 1). Las digresiones inoportunas
- 2). La falta de profundidad de los personajes
- 3). La excesiva extensión del volumen y, en función de esto, su falta de selectividad y capacidad de síntesis
- 4). Los fatigosos ensayos incluidos sin una convincente justificación
- 5). Una demasiado obvia apropiación de técnicas narrativas europeas y norteamericanas
- 6). El retraso con el que se verifica esta apropiación

No se ha hecho énfasis hasta ahora en ciertos artículos negativos en la medida en que no ofrecen demasiada información; algunos de éstos señalan errores de la novela sin explicar por qué lo eran, como por ejemplo el texto escrito por Alicia Zendejas en el que se lee: “A esta novela le sobra exactamente la mitad. La otra mitad es muy buena”.¹ La autora de la nota no señala cuál parte es buena, en que consisten los errores y los aciertos, ni siquiera con qué criterio divide en dos partes el libro. En cambio, debe advertirse que hubo una crítica que consignaba de modo más fundamentado su lectura, como por ejemplo el texto de Blas Galindo, quien como músico tal vez consideraba que no era propiamente su papel emitir juicios literarios; no obstante, dio muestras de una recepción poco favorable:

De los personajes, Ixca Cienfuegos y el banquero Robles me parecen los más bien trabajados. Sin embargo, el libro de Carlos Fuentes tiene algunos defectos: primero tiene desarrollos dilatados inútilmente, sobre todo en las partes retrospectivas de los personajes; segundo, que por ser muy poco selectivo con sus materiales, no supo escoger los mejores, de allí que algunos personajes se pierden. La supervivencia en la obra de ciertas reminiscencias mitológicas no obedece a una necesidad, las siento como interpolaciones [...] Al final de la lectura me sentí

¹ *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 15 de junio de 1958.

agotado.²

¿Cómo reaccionó el autor ante comentarios y observaciones como éstas? La primera entrevista en la que responde a sus detractores lleva este título en sí mismo un título muy favorable, si se recuerda el afán de “actualización” y modernidad en todos los aspectos de aquella época:

CARLOS FUENTES: ESCRITOR DE ACTUALIDAD

“Textos y dibujos de Sulamita Ibarra”³

En este título, es evidente que el crédito otorgado a Sulamita Ibarra era erróneo, pues los “textos” que le pertenecen apenas eran unas cuantas preguntas muy breves, mientras que la mayor parte del artículo lo conformaban las respuestas que dio el autor de *La región más transparente*. Los dibujos, por otra parte, sólo eran dos pequeñas viñetas a lápiz en las que se representaba a un joven Carlos Fuentes con una pipa en la boca, de aspecto muy semejante al autorretrato de William Faulkner:

—Cuénteme, ¿cómo le afecta su libro [Sic] “La región más transparente”, ya alejado del dominio público? [Sic]

—Me da gusto que se esté leyendo, porque de este modo el libro contribuye a formar mercado para la literatura mexicana en general. Me doy cuenta de sus fallas, mejor que cualquier crítico, pero me preocupa saber dónde colocará al libro el exceso de crítica negativa.⁴

Se dijo antes que una crítica en contra presenta un peso específico superior en la recepción de una obra que los puntos de vista elogiosos, pues

² *Diorama de la Cultura*. 8 de junio de 1958.

³ *Diorama de la Cultura*. 18 de mayo de 1958

⁴ *Ibidem*

incluso un solo adjetivo llega a construir una tendencia, como en el caso del “retraso” en el que se encuentra la novela respecto de sus modelos en lengua extranjera, principalmente James Joyce y John Dos Passos. Sin embargo, la más abundante crítica en favor, que servía de contrapeso de aquélla, no era considerada por Fuentes —al menos al ser entrevistado poco tiempo después de aparecido el libro—: ante las preguntas de los periodistas, sólo hacía referencia a los artículos que atacaban la novela. Al mismo tiempo, llama la atención la aceptación franca que el autor hacía de las “fallas” del libro, declarando que él podía observar todo lo que se le incriminaba “mejor que cualquier crítico”, cuando lo común es que un autor no reconozca con demasiada claridad sus propios errores ni sus verdaderos logros, labor de orientación e intermediación que pertenece preferentemente a la crítica. La última frase citada también revela que existía algún temor de que “el exceso de crítica negativa” se impusiera, y entonces la obra dejara de leerse, fenómeno éste que no se verificó, sino que, por el contrario, fue necesaria una reimpresión de cuatro mil ejemplares a los pocos meses, después de haber agotado los primeros cinco mil.

En otra breve entrevista publicada a fines de 1958, la molestia del autor de *La región más transparente* se intensificó en contra de la crítica adversa, que no había dejado de externar sus objeciones, a pesar del reconocimiento de “las fallas del libro” que aquél ofrecía cuando algún reportero se acercaba. Fuentes reaccionó al grado de mostrar verdadera ira:

Ya sabemos que en México no hay crítica literaria. Enrique González Pedrero tiene una buena explicación a este respecto: “los actuales ‘críticos’ son producto de una etapa muerta de nuestra literatura. Ahora que empieza a haber una verdadera literatura de creación [...] sobre todo en la novela, estos críticos se han quedado atrás; carecen de los instrumentos para juzgar con

inteligencia.⁵

De este modo, la recepción del autor de la crítica negativa, al menos durante el período estudiado ahora, oscilaba entre el reconocimiento público de los errores de la novela y la queja de que no debería ser tan abundante ese tipo de crítica, en la medida en la que el propio autor reconocía abiertamente haberse equivocado en algunas partes.

A) Un incipiente feminismo en los medios escritos de comunicación

Se debe recordar en este punto del análisis que en 1958 finalizaba el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines y daba comienzo el mandato de Adolfo López Mateos. Los habitantes de la ciudad de México se veían literalmente invadidos por una infinidad de productos de consumo norteamericanos, y los gobiernos civiles se sucedían, manteniendo, de los gobiernos militares precedentes, la idea de una mexicanidad cifrada en aspectos folklóricos superficiales, si bien no con la intensidad de cuando eran presidentes de la República los caudillos de la Revolución Mexicana. La idea de modernidad aplicada a la ciudad de México se cifraba en modelos urbanos como Nueva York y Chicago, lo que ocasionó el éxito político transexenal de un regente de la ciudad de México como Ernesto P. Uruchurtu, capaz de destruir parte del patrimonio arquitectónico de la capital del país, en aras de aquella aspiración modernizadora. En este contexto, un rasgo significativo de esta tendencia en la vida nacional lo conforma una participación

⁵ *México en la Cultura*. Fondo Silvino Macedonio. s/f. Circa junio de 1958. En una entrevista muy posterior, Carlos Fuentes declaró ante la pregunta "¿De qué manera la crítica lo influye?" "Voy a distinguir entre crítica y reseña; la reseña periodística, apresurada o influida por entusiasmos, excesivos en ciertos casos, por prejuicios personales, políticos o antipatías, en otros, todo este tipo de cosas no le sirven a nadie, no me interesan" Enrique Aguilar. "La residencia de su imaginación. Entrevista con Carlos Fuentes" Fondo Silvino Macedonio. s/f. Probablemente *El Día*, 4 de septiembre de 1982.

relativamente más activa de las mujeres en la vida cultural del país. Esto último puede observarse en una sección de iniciales tintes feministas, publicada por el suplemento cultural *Diorama de la Cultura*, que se titulaba:

MUJERES QUE TRABAJAN⁶

Era un espacio que prefigura los abundantes sitios que hoy en día ocupan las mujeres en los medios de comunicación. Jóvenes periodistas comenzaban a destacar entonces, como en el caso de Elena Poniatowska, María Luisa Mendoza y Margarita Michelena, mientras que escritoras como Pita Amor, Josefina Vicens, Rosario Castellanos y María Elvira Bermúdez, entre otras, daban a conocer sus primeros volúmenes. Este decenio parece dar paso a la maduración de un público que, en los años setenta, sostendría publicaciones de importantes tirajes, como la revista *Fem*, cuya tendencia iba signada por el propio título y en donde destacaron otras escritoras más, como Alaíde Foppa, trágicamente victimada en Guatemala, su país natal, Margarita García Flores y Elena Urrutia, gestando ya un tipo de lector que más tarde agotaría ediciones masivas de los libros escritos por mujeres de una generación posterior, como Guadalupe Loaeza, Laura Esquivel o Ángeles Mastretta.

La autora de aquella columna del *Excélsior* de los años cincuenta firmaba con el pseudónimo de “Maruxa” —probablemente se trataba de la escritora Maruxa Villalta, quien años después tendría a su cargo un programa televisivo de reseñas de libros. La sección periodística publicaba entrevistas con mujeres dedicadas a los más diversos oficios, ente otros, secretarias, como varios personajes femeninos que aparecen en la primera novela de Carlos Fuentes:

vendedoras y dependientes de los grandes almacenes (como la madre de Rodrigo Pola), cajeras, meseras (como Hortensia Chacón) y empleadas en diversos negocios.

En una de las entregas de Maruxa a *Excelsior*, se entrevista a una joven auxiliar en unos baños de vapor públicos, cuya labor consistía en proporcionar jabones, toallas y estropajos a los clientes y manifestaba curiosas experiencias, como su trato con algunos boxeadores que asistían al establecimiento. El propósito de la sección de Maruxa no era sólo dar expresión a las clases populares, como en el caso actual del programa *Aquí nos tocó vivir*, de Cristina Pacheco, sino que también daba en entrevistar a las representantes de distintas empresas, como propietarias de restaurantes y de tabaquerías. Además de esto, también escribía la contraparte de esa sección, a la que titulaba

HOMBRES QUE DESCANSAN ⁷

Así, las colaboraciones de Maruxa se compaginaban: una semana aparecía la entrevista hecha con alguna dama que hablaba de su oficio y a la siguiente se reproducía la respectiva conversación con un varón. Durante algunas semanas dejaban de aparecer entrevistas con mujeres, y la razón de ello podría ser que la periodista agotara demasiado pronto el material femenino, en un México en el que ellas se dedicaban prioritariamente al cuidado de los hijos y del “hogar”.

De cualquier forma, MUJERES QUE TRABAJAN y HOMBRES QUE DESCANSAN eran dos secciones que con un cierto ingenio invertían el papel tradicionalmente asignado a ambos sexos; desde luego, los sugestivos títulos eran un recurso para

⁶ Cfr. *Diorama de la Cultura*. Fondo Silvino Macedonio, s.f. *Circa* julio de 1958

⁷ *Ibidem*

ganar la atención del público pues, en realidad, los varones entrevistados descansaban sólo en el momento en que Maruxa hacía preguntas, las cuales se referían precisamente a su respectivo trabajo. Éste es el caso de la entrevista con el autor de la controvertida novela, el gran escándalo de 1958.

De igual modo que la colaboración citada de Sulamita Ibarra, el artículo de Maruxa apareció ilustrado con algunos pequeños retratos a lápiz que hicieron de Carlos Fuentes, quien en esa oportunidad reiteró que observaba los defectos de su libro y podía conocerlos mejor que los críticos. La colaboradora de *Excélsior* escribió un breve texto a manera de presentación, antes de entrar en materia, que dice así: “*La región más transparente*, ¿buena o mala? Las opiniones se dividen, pero esto ha hecho a su difusión un bien enorme: el bien de que la novela no pase inadvertida”. Esta era una verdad inobjetable, que la periodista observaba puntualmente, pero que en aquel momento el autor no parece advertir. La entrevista concluyó de esta forma:

—¿Contento? —pregunta Maruxa.

—Contento de la acogida que le han dispensado los jóvenes, la clase media. A la vez me doy cuenta de los errores; mejor que cualquier crítico, veo esos defectos.

—¿*La región más transparente* fue una necesidad o un mensaje?

—Ambos.

—¿Qué finalidad principal se ha impuesto usted dentro de su carrera literaria?

—Ir revelando, poco a poco, en lo que toca a mí, la conciencia de este país, que es opaca. Voy cambiando de época, a través de la conciencia del personaje.

—¿A quién leía usted mientras estaba escribiendo *La región más transparente*?

—A Balzac, *La comedia humana*.

—Así que usted admira a Balzac.

—Lo admiro, creo que inventa desde el suelo creando toda una simbología. Ya quisiera Hitchcock acercarse al suspenso de Balzac.

—¿Cuál ha sido su mayor influencia dentro de la literatura mexicana?

—Martín Luis Guzmán, allí encuentro el enchufe, es decir que de allí tenemos que partir.

—¿Cree usted verdaderamente en un auge actual de la literatura mexicana?

—Creo en él, a pesar de todos los elementos en contra.

—¿Cuáles son esos elementos en contra?

—Los analfabetas aumentan todos los años. Se nota además la ausencia de un gran aparato de distribución del libro mexicano en toda la América Hispánica.

—¿Hubiera preferido su libro en una edición sin prestigio pero con tiraje de sesenta o setenta mil ejemplares.

—Quisiera las dos cosas: prestigio y tiraje. Creo que mi editorial podrá llegar a hacer una verdadera colección hispanoamericana.⁸

Para finalizar, se puede llamar la atención sobre la respuesta en donde Fuentes cita a Martín Luis Guzmán como el punto de partida de la novela moderna en México, pues después no ha vuelto a reconocer en su obra la presencia del autor de *El águila y la serpiente*; ya se ha señalado que, entre otros puntos de contacto entre Guzmán y Fuentes, como la coincidencia de una trama política en ciertos momentos de *La región más transparente* del tipo de *La sombra del caudillo* (1929), se encuentra la nomenclatura de los respectivos personajes centrales en sendos relatos: Axcaná e Ixca.

3. La recepción por parte de Rulfo

A). La parodia de Fuentes

El conjunto de opiniones de Juan Rulfo vertidas sobre *La región más transparente* constituye un caso de recepción singular. Por una parte, aun cuando no era la personalidad que sería más tarde ni tampoco mantenía un compromiso de entrega con alguna publicación —su proverbial parquedad le impedía hacerlo—, como a otros autores que conformaban el sistema literario mexicano de los años cincuenta, se le permitió a su vez responder a la especie de

ataque incluido en *La región más transparente*.

La redacción de *Diorama de la Cultura* recopiló y publicó un conjunto de apreciaciones sobre la novela de Carlos Fuentes, escándalo del momento, a través de su colaborador Carlos Rebolledo, en la que aparecen los comentarios respectivos de Juan Rulfo a propósito de *La región más transparente*.⁹ Recuérdese que en la novela, Fuentes se había permitido componer esta especie de parodia de la escritura rulfiana:

Después de Apatitlán viene un llano seco y luego se sube a San Tancredo de los Reyes. Allí como que las nubes son más bajas, y las gentes tristes. La tierra no da nada, sólo tunas y desolación. Se divisan los indios bajando de la sierra, con los machetes como banderas. Esto no me lo contaron, lo vi. Y más adelante hay un bajonazo y se empieza a sentir calor. Es que nos vamos acercando a Chimalpapán, donde ya se da una hierba cruda y el gobierno empezó a construir una presa. Allí viven los Atolotes, una gabilla de caciques que traen asoleada a la comarca y se roban a las mejores viejas. De eso me acuerdo... (p. 56).

Rebolledo presentó a Rulfo la oportunidad de enjuiciar, a su vez, a Fuentes. Aquel ejercicio estilístico de *La región más transparente* procede, como se ha dicho, de la práctica joyceana de incluir diversos discursos en el *corpus* de la novela, pero en este caso se hace patente una debilidad: la escasa verosimilitud de su contexto; se trata de una escena en la que conversan dos personajes en caricatura: la “Contessa” y “el novelista de la tierra”, presentes en una de las fiestas de Bobó Gutiérrez, y en la que se parodian los narradores protagonistas de *Pedro Páramo* y de *El llano en llamas*. El planteamiento es inverosímil porque, aun dentro de la intención de sentido de la escena, que es el de presentar una farsa, la “Contessa” no resulta el mejor de los interlocutores, pues si bien en la fiesta predomina la frivolidad, también se hallaban en ella

⁸ *Ibidem*.

Rodrigo Pola y varios “intelectuales” con los que podía haber conversado un novelista, aunque fuera “de la tierra”.

El texto de Fuentes se presenta demasiado elaborado como para formar parte de un diálogo, como para parecerse a la viva voz de un personaje. Fuentes se propuso lograr dos efectos, predominantemente: caricaturizar el habla popular campirana, base del lenguaje literario de Rulfo, mediante ese hieratismo y ese tono de desaliento, y la ridiculización de los nombres empleados en su narrativa, tanto los de lugares chuscos, como Cnimalpapán, como los nombres propios de personas pluralizados, como “los Atolotes”.¹⁰ En el brevísimo texto aparecen claras alusiones a las páginas de *El llano en llamas*; así también se alude a la intervención del gobierno en el campo, “donde se da una hierba cruda y el gobierno empezó a construir una presa”, como sucede en “El día del derrumbe” y en “Nos han dado la tierra”.

Por otra parte, parece un alarde del narrador de *La región más transparente* el mensaje implícito de ofrecer al lector una prosa con recursos técnicos más variados —y más visibles— que la rulfiana, mezcla de discursos muy dispares, una mayor capacidad de amplitud y profusión, además, desde luego, de desarrollar una temática acorde con el momento de cambios en el que el país se encontraba.

La recepción implícita que hace Fuentes de la obra de Rulfo hace pensar que no se sospechaba entonces la profundización simbólica que habían logrado

⁹ Carlos Rebolledo. “Sigue la discusión sobre *La región más transparente*” *Diorama de la Cultura*, 8 de junio de 1958.

¹⁰ Alberto Vital (1994: 241-248) hace un minucioso análisis comparativo entre la parodia de Rulfo de *La región más transparente* y los textos rulfianos en que se basa la parodia, en el mismo espacio, se advierte que la respuesta de Rulfo pudo significar una polémica literaria de mayor importancia que sin embargo no llegó a presentarse. Por otra parte, el caso de ambos novelistas es diametralmente opuesto en cuanto a la nominación de sus personajes: se sabe que Rulfo se inspiraba en los nombres inscritos en las lápidas de los cementerios, en un procedimiento referencial que no omitía cierto rasgo cómico y cuyo mensaje parece ser el de “Así se llama la gente. ¿qué quieren que yo haga?” En cambio, muchos de los personajes de las novelas de Fuentes se habían semantizados: Cristóbal Nonato, Teódula Moctezuma y Príncipe Vampa, entre otros.

los dos delicados volúmenes, basada, entre otros aspectos, en el descubrimiento de la conciencia de los personajes a través su propio discurso, es decir, mediante el habla popular, a la manera en que lo hiciera William Faulkner.

En la prosa de Juan Rulfo existen rasgos finísimos de comicidad, que esa lectura inicial parece no haber advertido, confundiéndola con un serio y grave realismo. Se deja de considerar, asimismo, que el autor de *El gallo de oro* escribía sobre el campo pero vivía en la gran ciudad, donde había adquirido — como el mismo Fuentes lo había hecho— una educación muy refinada. La apropiación rulfiana del lenguaje popular y los escenarios rurales en donde sitúa sus historias, hicieron que la crítica asociara su obra con la de la Novela de la Revolución, cuando se trata de un arte más calculado, resultado de lentas meditaciones de índole técnica.

En aquel fragmento, Fuentes muestra una lectura semejante a la de los críticos de Rulfo en el momento en que aparecieron sus libros, en la que subyace cierta displiscencia. En la denominación misma del personaje como “El novelista de la tierra” se advierte la intención de parangonar a Rulfo con autores que, en la recepción de la crítica mexicana de aquel momento, se consideraban rebasados, aquellos que en las historias de la literatura hispanoamericana aparecen con ese rubro, como José Eustaquio Rivera o Rómulo Gallegos, cuya tematización (lo indómito de la naturaleza) era más importante que la diversificación de las formas narrativas, las cuales, en su caso, procedían principalmente del naturalismo decimonónico. La parodia, sin embargo, no alude a esta clase de narrativa hispanoamericana más que en la nomenclatura del personaje, y el texto se sustenta en la exageración de los rasgos estilísticos rulfianos —una evaluación más profunda de éstos debió esperar a que

autoridades literarias de enorme prestigio reconocieran la dimensión de la obra; basta señalar un solo ejemplo, la afirmación de Jorge Luis Borges acerca de la única novela de Juan Rulfo: “*Pedro Páramo* es una de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica, y aun de la literatura”.¹¹

B) Reacción ante la parodia

El reportaje citado anteriormente, que incluía la opinión de diversos escritores sobre la “escandalosa novela” de Carlos Fuentes, como había ocurrido en otras ocasiones, iba con un espectacular encabezado que llamaba la atención del público sobre la polémica suscitada:

SIGUE LA DISCUSIÓN SOBRE *LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE*

La parte que corresponde a las opiniones de Rulfo llevaba una fotografía suya cuyo “pie” rezaba: “¿Fuentes se retrata en Bobó?” La contraofensiva rulfiana se vuelve demoledora en cuanto es más cortés: se conceden distintas cualidades a la novela de Fuentes, pero éstas se matizan o se ponen en duda. La respuesta clave parece estar en el momento en que, con toda intención de ir al asunto importante de la entrevista, Carlos Rebolledo le pregunta por los personajes caricaturizados del texto, uno de los cuales Rulfo habría sido el modelo y la víctima. éste se vale del elogio aparente, para devolver el golpe con vigor y elegancia: “Carlos Fuentes recurrió a la caricatura para que el lector no identificara sus modelos de la vida real. Y lo consigue, en la mayoría de los casos, menos en Bobó, donde yo creo ver un espejo autobiográfico”. Es decir,

¹¹ Citado en el texto de presentación del volumen de Sergio López Mena (1994)

Rulfo establece un agudo juego de oposiciones: si Fuentes en su novela quiso hacer de él mismo y de su narrativa, fracasó, pues no se identifican “sus modelos de la vida real”; en cambio, donde obtiene un resultado exacto es al proyectar su propia personalidad en Bobó Gutiérrez, ese personaje frívolo y superficial, gran organizador de tertulias. La mejor oportunidad de resarcir la afrenta, en cuanto a la parodia de su estilo, se presenta hacia el final de la entrevista, como se señala después de la transcripción:

—Qué opina usted de *La región más transparente*?

—Mire, en general la novela me gusta. Eso sí, noto una revoltura en re opiniones de Octavio Paz (“El laberinto de la soledad”) y Jorge Portilla. Eso le resta a la novela altura, sobre todo si se piensa que no siempre esas ideas hacen carne en Manuel Zamacona sino que muchas veces están fuera de él, como en el aire. [...] Yo asocio esta obra con un tipo de literatura confesional que no quiere serlo; sólo que no es lo mismo soltar un mundo que se lleva dentro que apoderarse del mundo de los demás.

—¿Podría explicar esto por favor?

—Es muy sencillo. Hay novelistas que eligen aquellos aspectos de la realidad que más convengan a sus ideas y sentimientos, pero dejan sin embargo un margen de independencia entre ellos y sus materiales. Y otros, como Fuentes, toman toda la realidad y le transfieren sus puntos de vista, hasta el extremo de que uno no sabe dónde comienza la objetividad y dónde el novelista.

—¿Algo más, Juan?

—Sí, en definitiva el libro de Carlos me parece importante porque casi nadie ha tratado la ciudad de México. Nadie ha visto los problemas que la Revolución creó en las ciudades y nadie había tratado de definir el significado de ellas. En lo estrictamente literario creo que lo mejor de Fuentes está en el esfuerzo de escribir una obra de esa magnitud. En ese sentido me parece trascendente.¹²

En estas observaciones, Rulfo confirma algunos méritos señalados por una parte de la crítica: el ambientar la novela en la ciudad de México en la modernidad, el aspirar a construir un enorme fresco de la nación, el aprovechar el habla popular urbana; asimismo, hace énfasis en uno de los puntos centrales

¹² Carlos Rebollo, *Íbidem*.

de los aspectos que se le reprochaban: la apropiación de diversos textos; la más evidente de éstas era el título que se utilizó para la novela, el cual no fue ideado, sino que “se apoderó del mundo de los demás”, al aprovechar el epígrafe de Alfonso Reyes. De igual forma, se plantea que en la novela de Fuentes existe un propósito de transferir “sus [propios] puntos de vista” a las situaciones y a los personajes; al dar acomodo a representantes de clases sociales muy apartadas entre sí, debió de apropiarse de diversas técnicas literarias y abrir un compás muy amplio en los tipos de discurso, lo que impidió realizar trazos narrativos más finos, que permitieran “soltar [el] mundo que se lleva dentro”, mostrar una ciudad en la que los contrastes entre los bajos fondos y las altas esferas de la política y las finanzas son verdaderos abismos. Como conclusión, Rulfo reduce *La región más transparente* a un buen intento: “lo mejor de Fuentes está en el esfuerzo de escribir una obra de esa magnitud.” Es decir, que al matizar un elogio como “obra de esa magnitud” con el simple “esfuerzo de escribir[la]” se presenta una descalificación implícita.

4) La recepción por parte de Reyes

Es muy sabido que entre Alfonso Reyes y Carlos Fuentes había una relación muy estrecha, “casi filial”, en palabras del propio Fuentes, por lo que resulta extraño que el propio preceptor del autor de *La región más transparente* no haya escrito un solo comentario ni declarado nada en torno a ese libro y, si bien la razón de esa omisión, de ese extraño silencio (el “prudente silencio de los mayores” al que se refería Salvador Novo), es muy simple, tuvo que esperar cuarenta años para que se conociera puntualmente. Lo que podía haber quedado

en el olvido fue revelado en palabras del propio Carlos Fuentes, en el texto que éste compuso tras la muerte de Octavio Paz:

Mi relación con Reyes fue casi filial. Visitándole periódicamente en Cuernavaca, aprendí a leer lo que me faltaba leer entre los quince y los veinte años. Llegué armado por Reyes a otra relación, ésta fraternal, con Paz. Don Alfonso acostumbraba decir que para él el mundo terminó el día de febrero de 1913 en que su padre, el general Bernardo Reyes, murió acribillado en el Zócalo de la ciudad de México. Literariamente, le interesaba más el pasado que el presente. Su gusto tenía límites, Proust, Joyce y pocas cosas más allá. Abominó de mi *Región más transparente*. Le agradecí su franqueza y mantengo viva la llama de mi amor y gratitud hacia el mejor prosista de la lengua español durante la primera mitad del siglo.¹³

El párrafo anterior ofrece pistas para inferir distintos hechos. Entre otros, que la relación entre Alfonso Reyes y Carlos Fuentes parece ser de ese tipo de amistades entre escritores en las que precisamente lo literario llega a convertir en conflictiva la relación personal, pues los conceptos de uno difieren de lo que el otro escribe, como por ejemplo la vez que un editor solicitó la colaboración de Joyce en el volumen que se hacía como homenaje a Ezra Pound. Aquél se negó, sin explicaciones.¹⁴ ¿Se habrá solicitado la opinión de Reyes acerca de la primera novela de Fuentes? Es muy probable, considerando la importancia que se le otorgó a la novela en las instituciones culturales y la enorme influencia que tenía en éstas el autor de *El deslinde*. Con una actitud digna del artista de la diplomacia que era, debió dejar que pasara el tiempo sin ofrecer respuesta. El carácter conciliador y generoso de Reyes impidió, asimismo, que se hiciera

¹³ "Mi amigo Octavio Paz". *El País*: 13 de mayo de 1998. A tal punto era la cercanía entre ambos, que "aunque Carlos Fuentes decidió muy temprano dedicarse a la literatura, siguió a regañadientes el consejo de Reyes, quien le recomendó cursar la carrera de derecho" Anónimo, "Carlos Fuentes gana el Premio Cervantes". *Novedades*, 29 de noviembre de 1987

¹⁴ No obstante, pocos habrían hecho más que Ezra Pound a favor de la obra joyceana consiguió pagos por sus colaboraciones, presentó a Joyce con las editoras de la *Little Review*, quienes publicaron por primera vez un capítulo de *Ulyses*, y a Sylvia Beach, la dueña de Shakespeare & Company, que sería la primera editora del texto íntegro. Cf. Richard Ellman, *opus cit.*, p. 537 y ss.

público su punto de vista, es decir, que trascendiera su opinión más allá de la confidencialidad en la que lo declararía a Fuentes —es evidente que una descalificación de Reyes, con su investidura —intelectual, institucional—, hubiera causado un impacto tan fuerte que tal vez la crítica adversa hacia la novela se hubiera alzado con el triunfo en la “discusión”.

Fuentes hizo pública aquella reacción de Reyes hacia su novela, que debió ser un duro golpe en lo personal, con un gesto de indudable honestidad, muchos años después. Sin embargo, aquella recepción negativa es explicada con una cierta visión conservadora de la literatura en Reyes, a quien “le interesaba más el pasado que el presente”. El argumento no resulta demasiado sólido. Es evidente que el “gusto” de Reyes “tenía límites”, como tienen límites todos los “gustos”. Además, Proust y Joyce no son precisamente tradicionalistas, sobre todo éste último. Ahora, cuando se señala “y pocas cosas más allá”, el lector podría preguntarse ¿y quién ha ido “más allá” de Proust y Joyce en la narrativa contemporánea? Finalmente, extraña que se acote con tanta precisión la importancia de la prosa del autor de *Visión de Anáhuac* en un solo período: cuando Carlos Fuentes entroniza a Reyes como “el mejor prosista de la lengua española durante la primera mitad del siglo”, la segunda parte de la oración puede tener un significado de cortesía hacia Octavio Paz, a quien finalmente se rinde homenaje en el artículo. El mensaje podría ser el siguiente: “Reyes es el mejor prosista de la lengua española durante la primera mitad del siglo: mientras que el mejor prosista de la lengua española durante la segunda mitad del siglo es Octavio Paz”.

Como haya sido, Alfonso Reyes apareció junto al entonces “novel” escritor en el número de *México en la cultura* que lanzaba *La región más*

transparente al público “como si se tratara de un detergente”.¹⁵ Recuérdese que precisamente en 1958 se cumplían cincuenta años de la carrera literaria del autor de *Ifigenia cruel*, y se le prodigaban homenajes, eventos y publicaciones.¹⁶ Ese número de *México en la Cultura* significaba, por lo tanto, un gran aval para la novela de Fuentes, el acceso definitivo a los círculos importantes de la cultura mexicana.

Precisamente el día anterior a la distribución de la novela en librerías de México, la portada completa del suplemento de *Novedades* —recuérdese el enorme formato tabloide— se dedica a ambos escritores: en la parte de arriba aparecen sendas fotografías que buscan expresar significativos contrastes: vejez / juventud; experiencia / entusiasmo; sabiduría / talento natural. Debajo de las dos imágenes iba una serie de oposiciones, éstas por escrito:

ALFONSO REYES

El decano

Por primera vez

cuenta la historia

de su infancia

CARLOS FUENTES

El autor novel

Un tropel

de caballos

desbocados

HABLAN

Uno con

otro con

¹⁵ *México en la Cultura*. 6 de abril de 1958. La frase entrecomillada es de Richard Recve. *opus cit.*, p. 51.

¹⁶ Desde años antes, el propio *México en la Cultura* ya había rendido un homenaje a Alfonso Reyes con un número dedicado a éste en su totalidad, que incluía entrevistas y estudios de diversos autores, mexicanos y extranjeros, fotografías del autor e ilustraciones de Elvira Gazcón. *México en la Cultura*. 7 de octubre de 1951. “Durante los cuarentas y cincuentas [..] todos los suplementos dominicales machacaban con Alfonso Reyes. Una especie de pugilato a ver quién lo alababa más y mejor, quién se le rendía más a fondo. [..] Lo estábamos descubriendo y pasaba la época de veneración a Vasconcelos” Ricardo Garibay (1992: 103-104).

Sabiduría
de su pasado

Furia
de su porvenir

PRESENTANDO

Los dos extremos
de nuestra literatura

“El ser escritor llegó
a parecerme lo más
natural del mundo”

123 libros, un solo
tema: su vida

“No quieras ser de cada
uno sardina de su ascua.
No se atravesie una espada
que no era para ti”.

“Prescindo de toda guerra
que no sea la mía”.

“El escritor mexicano es
un paria”

“A mí me interesa dar fe del dolor
y de las esperanzas de México”

“La enfermedad más
perniciosa de la literatura:
el miedo a llamar las cosas
por su nombre”

“La literatura mexicana tiene
el campeonato mundial
del eufemismo”.¹⁷

A la manera en que se presentaba al público de los años cincuenta una nueva obra de teatro, o un estreno cinematográfico, en el momento exacto de su publicación, se daba un espaldarazo enorme a *La región más transparente*, cuyo autor aparecía compartiendo créditos precisamente con la figura patriarcal de los círculos intelectuales de México al promediar el siglo. Se otorgaba a ambos escritores la misma importancia, al menos en el impacto visual, estableciendo

¹⁷ *México en la Cultura. opus cit.* En este mismo número se publicó un pronunciamiento de los principios estéticos de José Luis Cuevas, que debatían sobre la pintura mexicanista: “José Luis Cuevas, el niño terrible vs. los monstruos sagrados”. Iba en un espacio casi tan importante como el de Reyes y Fuentes. Las declaraciones de Cuevas propiciaron una polémica sobre los valores de la plástica nacional, en la que participaron Luis Cardoza y Aragón, Raúl Anguiano y José Chavez Morado, entre otros.

sólo las naturales diferencias de la edad. El antiguo adagio del discípulo que superará al maestro iba implícito, con el mensaje de que había surgido un heredero del maestro.

Debajo de las espectaculares “cabezas” iban sendas entrevistas: la de Alfonso Reyes a cargo de Emmanuel Carballo, y de Elena Poniatowska la de Carlos Fuentes. Con la opinión citada acerca de *La región más transparente* se explica que Alfonso Reyes no aluda en ningún momento a la novela apenas editada, novedad editorial del momento, y también que Carballo no pregunte al “decano” sobre el autor “novel” con quien aparece compartiendo créditos.

Alfonso Reyes se limita a dar opiniones generales sobre el desarrollo de su propia obra, sobre estética y preceptiva y, durante casi toda la entrevista, se concentra en una especie de recuento de su trayectoria, no sólo literaria, con la elocuencia y elegancia que caracterizan su prosa. En cambio, se advierte un joven Fuentes exasperado (“un tropel de caballos desbocados”), haciendo provocadoras declaraciones, como la de llamar al escritor mexicano “paria” y campeón “mundial del eufemismo”.

5) La recepción por parte de Emilio Uranga

La atención que los medios de comunicación dedicaron al libro, trajo como resultado una de las más formidables respuestas que haya obtenido una primera obra en México. El espectacular reportaje en el que Carlos Fuentes aparecía junto a Alfonso Reyes e incluía las opiniones de los intelectuales más relevantes del momento; la traducción de la novela al inglés, y el franco apoyo y de instituciones culturales de primer orden, conformaron un ambiente que favoreció, si no la unánime recepción positiva del texto, sí su enorme difusión y

su éxito de librería.

Entre los juicios más agudos que se hicieron tras la publicación de *La región más transparente*, se encuentran los que hiciera Emilio Uranga en la entrevista que aparece en el mismo número citado de *Diorama de la Cultura*, en donde Rulfo debate sobre *La región más transparente*.¹⁸

Así como la crítica publicada en torno al primer libro de Carlos Fuentes oscila entre el “dicterio” y la “alabanza”, según había señalado José Alvarado, Uranga, en la misma entrevista, tanto elogia como enjuicia a *La región más transparente*, al responder las preguntas que le hiciera Carlos Rebolledo. Emilio Uranga tuvo reconocimiento en el sistema literario de los años cincuenta y una participación activa, a juzgar por el señalamiento que hacen críticos como María Elvira Bermúdez, citado en el capítulo anterior, al parangonarlo con Juan Rulfo, Leopoldo Zea y Jorge Portilla. También el escritor Ricardo Garibay se refiere a Uranga en términos elogiosos, que también prodigaron importantes personalidades, como Pedro Arnáiz y Freg, acerca de su capacidad intelectual.¹⁹ Su obra dispersa se ha reunido en el volumen editado por la Universidad de Guanajuato con el título de *Astucias literarias* (1990).

En el citado suplemento de *Excélsior*, antes de la reproducción de las opiniones de distintos escritores mexicanos acerca de *La región más transparente*, apareció un curioso recado, en la columna editorial “Su mesa de redacción”:

Sería conveniente que se aclarara en público por qué algunos escritores se han molestado amargamente —en privado— por el magnífico éxito de crítica y de

¹⁸ Carlos Rebolledo. *ibidem*.

¹⁹ Ricardo Garibay (1992: 186) escribe: “[Arnáiz y Freg] me suplicaba no decir vocablos sucios y se atropellaba de tanto énfasis como ponía en la exaltación de Emilio Uranga. ‘Ese hombre, ese joven cuya inteligencia estremece y a ratos mueve a verdadera alegría’”

librería de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Estas columnas están a sus órdenes”.

El tono desafiante de la misiva hace pensar que se había desatado un auténtico escándalo y que los artículos que denostaban la novela de Fuentes apenas eran el síntoma de la comidilla que “en privado” se prodigaba. Las opiniones se dividían; aquel breve texto también parece reducir la inconformidad y el disgusto de “algunos escritores”, a cierta envidia que rumiaban sin atreverse a escribir en contra, ni del autor ni del libro, un resentimiento que, ante las circunstancias de privilegio en que vivía el joven escritor, no está lejos de haber sido una realidad, al menos en algunos casos. Volviendo a la entrevista con Emilio Uranga, puede observarse que es la más extensa de las que se realizaron y, junto con la de Rulfo, la más rica en significados. Por el tipo de respuestas, su profusión y corrección, parece que se procedió mediante cuestionarios a resolver en casa. El entrevistado tendría así la oportunidad de reflexionar las preguntas y pulir un poco más las respuestas, aunque todas se presentan como entrevistas de viva voz.

En esa oportunidad, Emilio Uranga utilizó un cierto método claroscuro de halagos y golpes alternados; señala que el libro de Carlos Fuentes era “la revelación de un gran novelista, independientemente de que [fuera] mala o buena la novela”. Aquí se hace obvio su escepticismo, con una respuesta equívoca, pues ¿cómo iba a ser Carlos Fuentes un gran novelista si su propia novela era mala? Tal vez, como dijera Alí Chumacero de Juan Rulfo, Uranga se refería a que la novela de Fuentes permitía vaticinar el advenimiento de un gran narrador, con el transcurso de los años. Añade Uranga que nadie podría negar el talento de este autor, en razón de que “hasta ahora nadie había mostrado una

familiaridad tan real con el ambiente de la gran ciudad.” Así parece admitir la idea de que Fuentes inauguraba la novela urbana en México, y se vale de un término poco conveniente para un juicio literario: el de “familiaridad”, además de que no podía ser de otro modo, puesto que, como Uranga sabía, Fuentes no había vivido en ningún sitio que no fuera urbano, sino sólo en las grandes capitales.

Más adelante señala que Carlos Fuentes “es un hombre que indaga y se mete en esa caja mágica que es una ciudad. Y porque la tarea de un novelista es ir descubriendo destinos y engazarlos dentro de una atmósfera misteriosa, es por lo que lo considero un autor muy dotado”.

Después de las primeras respuestas, en cierta forma genéricas y hasta elogiosas, declara que “una de las carencias de la novela mexicana es el poco contacto vivo con la realidad que expresan, de allí que se haya hecho casi siempre novela política y no social, como la de Carlos Fuentes”. A diferencia de otros críticos, como Emmanuel Carballo, que saludaron la primera novela del autor como la primera novela urbana en México, Uranga apenas sugiere este mérito, y sólo alude a su “su familiaridad tan real con el ambiente de la gran ciudad”. En cuanto a sus improntas literarias, Uranga destaca que, entre los mexicanos, “a Fuentes lo han influido las novelas de Manuel Payno; de los extranjeros, sobre todo, dos escritores de habla inglesa: John Dos Passos y Aldous Huxley”. En relación con este último autor, dice Uranga que “el libro de Fuentes tiene dos dimensiones, la de la novela propiamente y la del ensayo, sólo que Huxley es un gran ensayista, cosa que se le olvidó a Fuentes”. Es evidente que el crítico no se refiere a un olvido, sino a una limitación, que apenas se disimula con la ironía “se le olvidó”.

A continuación, como Rulfo y otros más que opinaron en cuanto a la apropiación de ciertas ideas, Emilio Uranga insiste en que hubo una intención fallida en la parte ensayística de la novela, la que “a manera de veta aparece aquí y allá; hay momentos, muchos, en que el novelista hace decir a los personajes ideas de él o ajenas, y no son esas partes las más afortunadas: Yo creo que en esto del ensayo lo han aconsejado”. Este remate es la parte más ofensiva de la entrevista, pues es tanto como decir que el autor de *La región más transparente* tenía un criterio débil que le hacía escribir como le aconsejaban. Es posible que se refiera a ese tipo de “consejos” que se prodigaban en las reuniones del CME, lo que de cualquier forma constituye una ofensa. Enseguida el reportero pregunta:

—¿De quién son esas ideas a que usted alude?

—Las más visibles —responde Uranga—, me refiero a ese ensayo minúsculo sobre la ‘lata’, están tomadas de Jorge Portilla. La filiación es muy clara en aquellos aspectos de la novela que tratan de las relaciones de la burguesía con la Revolución. *La región más transparente* tiene una buena dosis de denuncia. Lo que no sabemos es si esa denuncia se convierte algunas veces en complicidad, porque si no ¿de qué sirve recordarle a un burgués que sus orígenes fueron revolucionarios? ¿No implica esto una justificación? Tal confusión podría explicarse si se tiene en cuenta que Carlos no es un revolucionario, sino un hombre de temperamento alerta, vivo. De todos modos, el meollo de la novela está sentimentalizado. El gran problema nuestro, el de México, es que la burguesía se llama nacional en cuanto quiere que el estado la proteja, fuera de eso no le importa el país.

Además de observar que el autor se apropió de “ideas ajenas”, verdadero tópico en la recepción de la obra de Fuentes, llama la atención en este párrafo el trato familiar de Uranga hacia el autor de la novela que se juzgaba: “Carlos no es un revolucionario”, afirmación hecha con gran seguridad y que en aquel momento invalidaba a un autor en lo moral. Enseguida, otorga a Fuentes el calificativo de “vivo”, término que en el habla popular de México tiene una

connotación bastante menos laudatoria que el vocablo “inteligente”: no un hombre de reflexión, sino “vivo”, “un hombre de temperamento alerta”. En la segunda mitad de la entrevista aparecen las observaciones más agudas y significativas de Uranga:

—¿En cuanto a técnica qué le parece?

—Creo que la extensión de la novela es excesiva. Es la obra típica de un principiante que quiso comenzar a la última moda, una especie de “chemise” por donde se le escapa la materia. Es un alarde, antes que una necesidad. Se podía haber ahorrado las retrospectivas dividiendo la obra en personajes revolucionarios y actuales, y no estar con las interferencias.

—¿Dentro de qué tipo de novela incluiría usted a *La región más transparente*?

—Más que una novela de tipo realista yo la considero expresionista, es decir, como hay una deformación buscada para producir un efecto catártico, no sigue por consiguiente el tiempo de la vida, sino el “tempo” de la expresión. Pero el arte expresionista requiere de una experiencia de dolor que seguramente Carlos no tiene.

—¿Cómo interpreta usted a Ixca Cienfuegos?

—Es un símbolo, antes que un personaje. Un gran novelista hace de un personaje un símbolo, pero no al contrario.

—¿Le atrajo algún personaje en especial?

—Manuel Zamacona. Éste sí que es un acierto de personaje. Ese final tan mexicano de la coronación de sus ideas. Supera su indecisión con su muerte.

—¿Considera que la novela es pesimista?

—No tenemos por qué conmovernos o llorar por la suerte de un grupo tan reducido como particular. Pero insisto, si a través de esa denuncia se transporta una carga de desesperación al país entero, entonces la cosa cambia.

—¿Qué piensa usted acerca de la publicidad que ha tenido el libro?

—Es una buena recompensa para el autor. Es muy importante crear un eco para nuestros jóvenes escritores. No me alarma la publicidad.

—¿Otra cosa?

—Para finalizar, creo que Carlos Fuentes debería seguir con esa cosa tan nueva que ha traído a nuestra novelística, o sea que con un microscopio de parasitólogo diera para su próxima novela más detalles sobre el mundo de los banqueros y las finanzas. Y decirle lo que a mí me dijo Alfonso Reyes cuando publiqué mi primer libro: “Mientras usted escribe un libro es suyo; al publicarlo considérelo ajeno o, más rudamente, abandónelo, no se preocupe más por él”.

La recepción de Emilio Uranga ofrece numerosas pistas, quizás la más clara de todas sea la que permite confirmar el conocimiento en lo personal que

tenía del autor; aunque Uranga no explica por qué el expresionismo requiere de una mayor “experiencia de dolor” que el realismo, sí deja en claro que la vida del autor empírico, según lo confirman varios de los textos citados antes al respecto, ha tenido más experiencias de placer que de dolor. En esta observación se advierte también cierta descalificación de la novela, pues si *La región más transparente* no es realista, ya que “no sigue [...] el tiempo de la vida, sino el ‘tempo’ de la expresión” y tampoco es expresionista porque este tipo de arte “requiere de una experiencia de dolor que Carlos no tiene”, se puede concluir, entonces, que el libro falla, al menos en la indefinición del género en que podría situarse. De igual forma, cuando recomienda al autor que “para su próxima novela [ofrezca] más detalles sobre el mundo de los banqueros y las finanzas”, además de que se advierte un matiz irónico, deja implícito que si bien el dolor es “una experiencia que seguramente Carlos no tiene”, éste sí conoce, en cambio, los “detalles” de las esferas de la alta burguesía, de los banqueros y de las finanzas.

Por otra parte, la crítica que hace Emilio Uranga acerca de la estructura de la novela no es demasiado convincente. La alteración de planos espacio-temporales se halla avalada por diversos novelistas contemporáneos, como el mismo William Faulkner, y en la novela mexicana se justifican mediante la evolución natural de los personajes, con sus respectivas relaciones de causa y efecto. Por ejemplo, el banquero Federico Robles, tras su participación en la lucha armada, al competir y rivalizar con Roberto Régules, efectúa un conjunto de acciones en contra de éste, que han de culminar con la revancha del “financista” y su destrucción. Esto mismo ocurre en el caso del odio que siembra Norma Larragoiti en Pimpinela de Ovando y en Rodrigo Pola, humillando a

ambos en sus valores más preciados, acción que se revierte al final del texto en su propia contra. Así, las “retrospectivas” e “interferencias”, de uso muy frecuente en la narrativa contemporánea, hacen pensar en que la sugerencia de Uranga de “dividir la obra en personajes revolucionarios y actuales” está fuera de lugar y podría haber debilitado la tensión dramática de la novela.

Si se mezclara la apreciación de Rulfo acerca de que “no es lo mismo soltar un mundo que se lleva dentro que apoderarse del mundo de los demás”, con la observación de Uranga cuando se refiere a la creación del personaje Ixca Cienfuegos, se podría obtener una sola crítica: una gran novela logra conformar un símbolo a partir de un personaje cuando se escribe desde la más viva experiencia, no mediante la apropiación de ideas que se transfieren a un sujeto narrativo.

Para finalizar, Emilio Uranga se refiere a Carlos Fuentes como “la revelación de un gran novelista”, pero, más adelante, en la frase “un gran novelista hace de un personaje un símbolo”, al declarar que el autor de *La región más transparente* procedió “al contrario”, por omisión, le retira tácitamente el epíteto laudatorio.

6. *La región más transparente* en Estados Unidos

En este apartado se observa que las publicaciones mexicanas que apoyaron la novela, hicieron también un seguimiento de su recepción en los Estados Unidos, entre ellos *Excelsior*, que dedicó otro de sus espacios importantes a Carlos Fuentes y a *La región más transparente*. El enorme título rezaba:

GRAN ÉXITO DE LA OBRA DE CARLOS FUENTES ²⁰

El éxito al que hacía referencia la nota era el éxito de librería alcanzado, al que paradójicamente colaboraba el cúmulo de críticas adversas y, desde luego, las reseñas elogiosas, aparecidas en distintos medios de comunicación, lo que suscitó la polémica. Esta vez, el propósito del reportaje de *Excélsior* llamaba la atención del público con la noticia de que en poco tiempo más *La región más transparente* sería publicada en inglés, en Estados Unidos, mercado editorial en el que también alcanzaría un notable impacto. En la página anónima que, a modo de presentación de la noticia, se solía incluir en estas colaboraciones se lee:

Cuatro editoriales norteamericanas han solicitado ya la traducción y edición en inglés de *La región más transparente*, la extraordinaria novela de Carlos Fuentes aparecida en estos días en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. Esta novela excepcional dará mucho que hablar por sus valores literarios y sociológicos.

La noticia no escatimaba adjetivos: “extraordinaria”, “excepcional”, ya que había sido solicitada para publicarse en cuatro editoriales de uno de los países cuya industria editorial es de las más importantes de mundo. Por otra parte, ha de recordarse que otra novela aparecida con el mismo sello editorial del FCE, *Casi el Paraíso*, de Luis Spota, se vendía también en abundancia, y ya tenía en su haber tres ediciones; no obstante, en los espacios publicitarios que contrataba la administración de la editorial se dedicaba un énfasis mayor en *La región más transparente* que en el libro de Spota. Es posible que se juzgara que

²⁰ *Excélsior*, 9 de abril de 1958.

requería más publicidad el lanzamiento de un autor que publicaba una primera novela que la que ya obtenía ventas cuantiosas; el caso es que se podría encontrar una parte de la explicación del éxito de librería del volumen del joven Fuentes a través de esta difusión, un acontecimiento poco común en el mercado editorial mexicano de los años cincuenta. La propaganda ocupaba un espacio considerable, y aparecía aproximadamente así:

La región más transparente

La obra de Carlos Fuentes es un violento mural literario de la capital de México, en el que se cruzan tiempos y sangres distintos, diversos personajes y paisajes urbanos, las nuevas clases sociales nacidas de la Revolución, y se entremezclan múltiples destinos humanos de dramático signo.

Veraz

Incisiva

Descarnada

Volumen No. 38 de la colección Letras Mexicanas.
464 páginas. Empastado. \$25.00.²¹

Aparte del éxito de la novela de Spota, sólo dos sucesos culturales de aquel 1958 compitieron con la copiosa recepción de *La región más transparente*: la obra de teatro de Luis G. Basurto *Cada quien su vida*, dirigida por Fernando Wagner, con llenos espectaculares en cada presentación, y los constantes homenajes que se prodigaron a Alfonso Reyes por sus cincuenta años de escritor. El éxito de la novela de Fuentes prefiguraba el que pronto alcanzaría en Estados Unidos. En cuanto a la columna que se reprodujo más arriba, pueden observarse algunos elementos de interés; entre otros, se alude a esa condición de

modernidad, ya asignada por la crítica, de considerar como uno de sus principales atributos el que fuera una novela citadina: “un violento mural de la capital de México”. Líneas abajo insiste en que presenta “diversos personajes y paisajes urbanos”. Se advierte además otro énfasis en aquel recuadro: un tópico que sin duda captaría el interés del público: el libro hacía un tratamiento novelesco de “las nuevas clases sociales nacidas de la Revolución”.

La edición norteamericana de *La región más transparente*, en traducción de Samuel Hilman, ex-becario del Centro Mexicano de Escritores y compañero de generación de Emmanuel Carballo, llevaría como título *Where the Air is Claire*.²² La edición norteamericana apareció de manera casi simultánea triunfando, muy poco tiempo después de que lo hiciera en México, en los Estados Unidos, país crucial, por lo demás, en la carrera internacional del autor de *Aura*, y mientras la novela triunfaba en Estados Unidos, los suplementos culturales de Excélsior y Novedades, tantas veces citados, hacían un seguimiento de sus éxitos en aquel país. En sincronía con ello, la oportuna traducción y las gestiones de Samuel Hilman serían determinantes.

Hacia 1960, *México en la Cultura* celebraba con estruendo la recepción que el público norteamericano hacía de la primera novela de Carlos Fuentes. Como hiciera en otras ocasiones, dedicó las páginas centrales a *La región más transparente*, con una disposición tipográfica muy atractiva. El titular iba en estos términos, entre los que destaca el verbo “aclama”, en presente:

ESTADOS UNIDOS ACLAMA LA NOVELA DE CARLOS FUENTES COMO UNA

²¹ *México en la Cultura*. 1 de agosto de 1958.

²² El título en inglés retomó el término “aire”, suprimido del original de Fuentes; eliminó a su vez el superlativo y el elemento más importante de la frase de Alfonso Reyes el sustantivo “región”. De esta forma, se logró un título ingenioso que colaboró en la excelente aceptación del público norteamericano.

Un entusiasmo desbordado hizo que se perdiera de vista la necesaria autocrítica de una publicación cultural del prestigio de *México en la Cultura*. Es evidente que las revistas y los suplementos de este tipo no son imparciales y que dirigen el gusto del público hacia un grupo que mantiene intereses afines, no sólo en lo literario, y utilizan, de modo más o menos implícito, el poder que detentan; sin embargo, esta especie de reportaje fue demasiado enfático con sus puntos de vista, lo que lo hacía menos convincente, además de faltar a la verdad:

La famosa novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, fue traducida al inglés en forma extraordinaria y publicada en Nueva York con el título de *Where the Air is Claire*. El éxito ha sido fulminante: en un mes agotó la primera edición y ya se prepara la segunda. Toda la prensa norteamericana le ha dedicado una especial atención. Este triunfo tiene una significación especial para *México en la Cultura*, publicación que se ocupó desde el principio de la novela, y en un momento en el que el ninguneo mexicano y las voces de la mayoría de los críticos locales se alzaban en su contra, Carlos Fuentes ha logrado algo excepcional: que el nombre de México figure entre las mejores novelas del mundo. [sic] ²⁴

Se olvidaba que si hubo un autor y un libro copiosamente reseñados y atendidos en los más importantes medios de comunicación, al menos durante 1958 y en los medios impresos, fueron Carlos Fuentes y *La región más transparente*. Ahora, en el fragmento del texto que anunciaba el éxito de ese volumen traducido y publicado en Estados Unidos, entre las palabras empleadas destaca el término “ninguneo”, vocablo hiperutilizado para caracterizar uno de los rasgos del carácter nacional, de “lo mexicano”, como se analiza en *El laberinto de la soledad*. Esta actitud de ignorar el trabajo y los méritos de un

²³ *México en la Cultura*, 2 de septiembre de 1960.

²⁴ *Ibidem*.

colega no operó en este caso, así como tampoco el que “la mayoría de los críticos locales [se alzarán] en su contra”, como ya se ha visto en páginas anteriores.

Líneas adelante, se añade que el éxito de la novela en Estados Unidos “le da un rango universal a lo que ha sido casi siempre un ejercicio de campanario”, es decir, el breve texto reprocha a la crítica de México su provincianismo, así como una ceguera fehaciente al no reconocer el valor “universal” del volumen. Remata de la siguiente forma:

Podemos esperar de su talento y de su juventud nuevas obras que sean acogidas con las palabras exactas y apasionadas de Adam Mills: “Carlos Fuentes ha creado en *La región más transparente* un paisaje verdaderamente balzaciano. Aquí está todo el caos turbulento, glorioso, sordo e imprevisto del México contemporáneo”
Nosotros cerramos el círculo que iniciamos en 1958.²⁵

Este texto iba a la cabeza de una suerte de antología de la recepción que había obtenido la primera novela del autor mexicano en distintas publicaciones norteamericanas. Sin embargo, a pesar de lo que se ha citado hasta ahora acerca de la celebración del éxito de *La región más transparente en Estados Unidos*, se puede ver que no todas las reseñas en este país alababan el libro, como podría suponerse. Una lectura más atenta de lo expresado por los reseñistas norteamericanos revela que, como sucediera con la crítica en México, hubo comentarios, tanto a favor como en contra, o incluso, en un solo texto, comentarios entreverados en uno y otro sentidos.

De este modo, existiría un balance muy similar a la recepción verificada en México, poco tiempo antes. Y es que con el fervor con el que aquel texto

²⁵ *Ibidem.*

anónimo deseaba el éxito del libro, se pierde de vista, o se soslayan algunos señalamientos adversos.

En México hubo una polarización radical en la recepción de la novela, al grado que en cuanto aparecían un elogio y un ataque, las ponderaciones siguientes eran más exageradas, así como las denostaciones eran más cruentas. También se ha señalado que los comentarios desfavorables colaboraron para captar la atención y el favor del público, sutilmente sujeto a la conducción de esos lectores privilegiados que conforman la crítica aparecida en diarios y revistas. De otra forma no sería posible la edición de nueve mil ejemplares, en un período tan breve, de una novela de no muy fácil lectura.

El caso es que esta especie de homenaje a la presencia de *La región más transparente* en el mercado editorial de Estados Unidos consistía en extraer un conjunto de comentarios de algunos diarios de aquel país, traducirlos del inglés y publicarlos. Eran los textos que se habían ocupado de comentar el libro; no se trataba de análisis minuciosos, sino sólo de pequeñas invitaciones a la lectura de la novela. Algunas de estas exhortaciones son una síntesis brevísima del libro que, al tiempo que elogian, ofrecen una idea global del texto y de sus desarrollos. A continuación se reproducen algunos de ellos:

The New York Herald Tribune: “Una de las más extraordinarias novelas salidas [sic] de México”.

The Philadelphia Boullletin: “Una obra de enorme aliento, vitalidad y poder”.

The Chicago Tribune: “Toda la frustración y la derrota de su mundo revela la insistencia del hombre en ganar la esperanza y la

luz que también son tuyas”

Kansas City Star: “Es un libro fuera de lo común, que ilumina no sólo la vida de México, sino también la condición humana”.

The New York Times: “La novela más ambiciosa y hábil que ha producido México en mucho tiempo, y desde luego la más moderna”

Providence Journal: “Nos dice muchas cosas sobre México que los norteamericanos necesitamos saber, sobre todo la repercusión que ha significado la sangrienta lucha revolucionaria en el México de hoy. Estamos en deuda con él por habernos ofrecido esta guía del espíritu mexicano”.

Buffalo Courier Express: “La voz de Dios vuleve a hablar al torturado Job: todos somos responsables del sacrificio del indígena y del bracero mexicanos”.²⁶

Mediante ese callar más de lo que se dice, se recurría a temas que captan de inmediato la atención de Estados Unidos hacia nuestro país: la Revolución Mexicana y el maltrato de los braceros y de los indígenas. En otro sentido, también se aludía a la desesperanza del hombre en las sociedades modernas, tantas veces expresada en textos literarios de lengua inglesa, como en *La tierra baldía* de T. S. Eliot. Se puede apreciar, además, cómo el aparato comercial norteamericano operó en la difusión del libro mexicano.

Por otra parte, los titulares y los textos utilizados en la prensa cultural mexicana para invitar a la lectura de *La región más transparente* se asemejan a

²⁶ *Ibidem.*

los correspondientes publicados en Estados Unidos. Ambos tipos de comentario son genéricos, fáciles de asimilar en su ligereza, para llamar la atención del lector que busca información en la contraportada. A diferencia de la tradición editorial mexicana, donde se utiliza un solo texto, minucioso y sintético, en los Estados Unidos se valen de un conjunto de frases aún más breves, como las arriba citadas, suscritas con la firma de autoridades institucionales de prestigio en aquel país. Así, en las ediciones norteamericanas se encuentran siempre frases como ésta: “El mejor libro de la década”, o bien: “jamás un autor se había atrevido a tanto”, o “La más escandalosa novela sobre el mundo actual”; debajo de cada una de las contundentes sentencias va el nombre del crítico, del colega o del medio más célebre, ejemplo de esto último: *The New York Times*.

En México ha comenzado a ser común este recurso publicitario en editoriales de la iniciativa privada, indispensable para su sobrevivencia, aunque no es el caso de ediciones de los institutos de cultura o de las universidades, donde las contraportadas aparecen incluso en blanco, y en ocasiones hasta sin el sello editorial al frente. Las editoriales mexicanas han sido tradicionalmente austeras, con pequeños textos que incluyen análisis más densos que los norteamericanos, dirigidos a un público más reducido. En cambio, en la difusión de la obra de Carlos Fuentes se observa un proceso editorial más parecido al norteamericano: con el apoyo de importantes figuras de la plástica nacional, que han participado en algunas ediciones de sus libros, ha contado con intensas campañas publicitarias, no sólo en México. Asimismo, puede verse que cada nuevo libro se acompaña de declaraciones del propio autor, publicadas en diversos medios informativos. Como ejemplo puede citarse ésta que emitió al arribar al aeropuerto de Nueva York:

Mi novela más reciente y que está a punto de aparecer se llama *La cabeza de la hidra*, y es un *thriller* del Tercer Mundo, protagonizado por una especie de James Bond subdesarrollado, con bastantes menos recursos tecnológicos que Bond, pero con más ingenio.²⁷

Otro ejemplo más es el siguiente: Carlos Fuentes asistió a una rueda de prensa, al arribar a San Juan, la capital de Puerto Rico. Había una gran expectativa por lo que el autor declarara. Sus primeras palabras fueron: “Es urgente despertar al idioma español, aunque sea a patadas y a bofetadas.”²⁸ La comparación humorística entre el personaje que encarnaba Sean Connery y el personaje central de aquella novela, Félix Maldonado, así como la urgencia de ese despertar violento de la lengua española que propone Fuentes, pasan a un segundo plano. Lo relevante es que estas declaraciones han funcionado como una efectiva publicidad para la obra. El autor de *Los años con Laura Díaz* ha dado muestras de saber aplicar sus cualidades intelectuales en el manejo de los medios de comunicación. Una aguda observación de cada tipo de público al que se dirige, predomina en sus entrevistas: en la primera declaración, en Estados Unidos, se hace referencia a la “tecnología” y al “subdesarrollo”, para llamar la atención hacia el autor “del Tercer Mundo” que ha creado, en consecuencia, un personaje tercermundista, pero dotado con “más ingenio que Bond”. En cambio, en la mencionada rueda de prensa de Puerto Rico, en donde la defensa del español es todo un debate nacional, ante la presencia oprobiosa del inglés, se hace una exaltación de la lengua española. Por mencionar un ejemplo más, se puede recordar la vez en que “Carlos Fuentes cantó ‘Guadalajara’ acompañado

²⁷ *El Día*, 21 de octubre de 1977.

²⁸ *Novedades*, 30 de enero de 1981

de una tuna estudiantil, luego de que se le otorgara el Premio Cervantes”.²⁹

En suma, la primera recepción de *La región más transparente* en Estados Unidos mostró comentarios laudatorios y otros menos efusivos, incluso desfavorables. A diferencia de los artículos y reseñas publicados en México, en los nortamericanos no se advierte ninguna motivación personal, envidia ni venganza; éste es el caso del artículo de Anthony West, que el suplemento cultural de *Novedades* publicó con el encabezado: “El *New Yorker* comenta la obra de Carlos Fuentes”. Entre el título y el texto traducido iba este breve párrafo introductorio:

A punto de aparecer en Nueva York la tercera edición de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, éxito editorial que no ha tenido hasta ahora ninguna obra mexicana traducida al inglés, publicamos el juicio que hace de este volumen el último número de *The New Yorker*, la revista famosa.³⁰

Este comentario se sustenta en un equívoco: señala que la novela ha obtenido un “éxito editorial que no había tenido ninguna obra mexicana traducida al inglés”, lo cual es cierto a todas luces, pero, por otra parte, sólo advierte: “publicamos el juicio [de] la revista famosa”, es decir que, al omitir que el “juicio” no era precisamente favorable y al ponderar el medio que se ha ocupado del libro mexicano, se manipula en la orientación del lector.

Los textos anónimos de la redacción de *México en la Cultura* que introducían las reseñas y comentarios traducidos del inglés, diferían ostensiblemente de lo que en realidad éstos decían, como ahora se verá: el éxito

²⁹ *La jornada*, 17 de julio de 1988. Recuérdese también las declaraciones de Fuentes ante la publicación de *Terra Nostra*: “Me juego totalmente mi vida literaria con una obra de esta amplitud y ambición. Si fracaso con ella, me retiro y pongo un puesto de garnachas y aguas frescas”. *El Día*, 15 de marzo de 1975.

³⁰ *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 2 de septiembre de 1960. Anthony West ha dedicado otros estudios a la obra de Fuentes, como el artículo “The whole life”, en *The New York Times*, 13 de enero de 1960. Citado por Richard Reeve, *opus cit.*, pp 60-63

editorial de la novela en los Estados Unidos —como también había sucedido en México—, no impedía ciertas opiniones adversas, evidentes, por ejemplo, en este fragmento del mismo artículo de *The New Yorker*:

La región más transparente es una novela sobre México del mexicano Carlos Fuentes. Está escrita impetuosamente, por lo que su autor comete demasiados errores de gusto o simplemente de principiante. La facilidad en la lectura no es de ninguna manera una de las virtudes de su estilo. Ahora, si bien Carlos Fuentes no es el más refinado y seguro de los escritores modernos de su país, si algunos de sus episodios han sido concebidos de una manera apresurada y ruda, posee de todas formas la valentía necesaria para intentar alcanzar una expresión novelística realmente importante.³¹

Como en algunos artículos aparecidos en México, Anthony West entrevera aspectos no literarios; recuérdese que en México se ponderó reiteradamente la juventud del autor, la denuncia de la corrupción política imperante o la traición de los ideales que enarboló la Revolución Mexicana. Así también West, al rematar el párrafo citado, señala que el autor posee “la valentía necesaria para intentar alcanzar una expresión novelística realmente importante”, lo que le concede, como hiciera Juan Rulfo, simplemente el mérito de “intentar alcanzar”, es decir, no el haber alcanzado “una expresión novelística realmente importante”, no el logro, sino el intento.

³¹ *Ibidem*.

Conclusiones

La evaluación de las páginas anteriores lleva a la conclusión de que *La región más transparente* no inaugura la narrativa urbana en la literatura nacional, pero sí instaura las características principales de una prosa que tiene correspondencias con el desarrollo de las ciudades modernas, en particular con la capital del país. La narrativa europea y la norteamericana del siglo XX proporcionaron a Carlos Fuentes novedosas técnicas vanguardistas que permitieron suscribir a la ciudad de México entre los escenarios de la modernidad literaria; asimismo, la novela con que da inicio la carrera de este autor puede revelar, mediante personajes inequívocamente urbanos, que las ciudades en la narrativa contemporánea no reducen su función a la de simples decorados, sino que ejercen, ante todo, un cambio de carácter, de visión del mundo, al tiempo que producen tanto desánimo en el interior de la vida de quienes las habitan como una dependencia espiritual que les impide abandonarlas. El antecedente de esta renovada visión literaria se puede encontrar en un relato de Salvador Novo, *El joven* (1928), poco considerado hasta ahora por la crítica como un antecedente importante de la novela urbana en México. La novela de Rubén Salazar Mallén *Soledad* (1944), de José Revueltas *Los días terrenales* (1949) y de Pablo Palomino *Autopsia* (1955) preceden también, como novelas insertas en un contexto urbano, la tematización de la ciudad de México en *La región más transparente*.

La capital del país en los años cincuenta podría definirse como un espacio de modernización en distintos sentidos: en lo social existió la aspiración de ser considerados “ciudadanos del mundo”, objetivo tan generalizado que impidió la

conservación de ciertas partes de indudable valor espiritual; el crecimiento urbano sin planeación, al tiempo que produjo este tipo de estragos, propició, en cierto modo, otros cambios sin duda benéficos en el ámbito cultural, por ejemplo, en las instituciones, que manifestaron una mayor tolerancia respecto de la literatura de entonces, como sucedió con la propia primera novela de Carlos Fuentes, beneficiaria de esta más flexible tendencia. El Centro Mexicano de Escritores, La Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y la revista que ya editaba desde entonces este organismo, *Revisión de la Universidad*, los suplementos de *Excélsior* y *Novedades*, *Diorama de la Cultura* y *México en la Cultura*, entre otras publicaciones periódicas, así como un auge en editoriales de primera importancia, como el Fondo de Cultura Económica, dieron el suficiente contexto para que aquélla alcanzara una recepción muy importante, singular, se diría, por lo menos en un sentido cuantitativo. Al mismo tiempo, se observó que la participación de las mujeres en los medios de comunicación había comenzado a ser más activa, como lo era en las más distintas actividades, tanto en la producción de riqueza como en el sistema político.

En este último sentido, el discurso oficial había comenzado a matizar la engañosa ideología nacionalista a partir de 1946, cuando Miguel Alemán asume la Primera Magistratura y los presidentes civiles sustituyen a los militares, quienes venían gobernando desde el estallido de la Revolución en 1910. De este proceso histórico, en ocasiones de manera implícita, da cuenta *La región más transparente*, a través de situaciones individuales, siempre engarzadas en un fondo colectivo. Al mismo tiempo, los escenarios urbanos, si bien no descritos con minuciosidad, sino aludidos a lo largo de sus capítulos, ofrecen una

ambientación suficiente para el desarrollo de personajes y situaciones en los más diversos ámbitos. El personaje Federico Robles representa toda una simbolización de aquel proceso histórico, en el que los ideales revolucionarios se convierten en demagogia oficial, en pretexto para el enriquecimiento de un puñado de representantes de la clase política.

La primera novela de Carlos Fuentes debe observarse a la luz de apropiaciones de diversas técnicas narrativas, señaladas en los capítulos de las dos partes de este estudio y que polarizó la crítica al extremo de considerarlo un modernizador del relato en México o, por el contrario, un simple constructor de “pastiche”. Se observó así que de la literatura norteamericana debe ponderarse la prosa de William Faulkner, principalmente la novela *Mientras agonizo*, cuyos monólogos interiores, en especial el de la protagonista Addie Bundren, sirvieron como modelo en la composición de, cuando menos, dos personajes femeninos de *La región más transparente*, en el momento en que ambos refieren su vida, como se hizo evidente en el capítulo II de la primera parte. De igual forma, la presencia de James Joyce se manifiesta no sólo en el recurso técnico denominado fluir de la conciencia —el que se encuentra de modo constante, ya sea al modo del narrador irlandés, como en los citados monólogos de Rosenda Zubarán y Hortensia Chacón, o mediante cierta variación al mezclarse con el estilo libre indirecto—, sino además en la inclusión de distintas clases de tonos narrativos y de textos de diversa índole insertos en el relato, por ejemplo en la incorporación de los dilatados ensayos que componía el personaje Manuel Zamacona y en la parodia que se lleva a cabo del estilo narrativo de Juan Rulfo, al ser éste caricaturizado como “El novelista de la tierra”. La huella de la lectura de Joyce también aparece en la adopción de cierta libertad en el tratamiento de

temas escatológicos y sexuales, como en la mención que se hace del inglés John Wotton, “inventor del excusado y traductor de Virgilio” —aunque en este caso predomina una intención de sentido más burlesca que de la clase de escatología joyceana.

En cuanto a la presencia de Alfonso Reyes, tercera de las apropiaciones que se observan en los capítulos respectivos de la primera parte, se hizo evidente que fue definitiva en la gestación de la novela. Además de la cercanía personal entre ambos escritores, documentada, como se vio, por el propio Fuentes, está la apropiación que éste hizo de la frase que dio título al volumen y que colaboró indudablemente en el éxito de la primera recepción que obtuvo. Un hecho digno de llamar la atención en este sentido es que la crítica que tanto señaló las apropiaciones hechas en la novela no haya reprochado la más evidente, que es el título, quizás debido esto a que la frase de Reyes se consideraba ya, de hecho, como parte “del dominio público”.

Otra circunstancia, ésta muy poco conocida, se refiere al silencio que Alfonso Reyes mantuvo ante el desagrado que le produjo la lectura de *La región más transparente* —revelada por el propio Carlos Fuentes con motivo del deceso de Octavio Paz, junto con otros datos, como por ejemplo el que aquél no hubiera permitido la publicación de un ataque a éste cuando dirigía la *Revista Mexicana de Literatura*, algo que no ocurrió cuando Paz era director de *Vuelta* y apareció el más cruento de los artículos en su contra: el citado “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, de Enrique Krauze—. En el capítulo I de la primera parte se especula que la recepción de Reyes hubiera desacreditado de manera quizás definitiva el buen curso por el que ha transitado la novelística del autor de *El espejo enterrado* desde sus inicios.

autor de *El espejo enterrado* desde sus inicios.

De igual modo que *La región más transparente* debe incontables beneficios a la novela moderna y contemporánea procedente de Europa y de Estados Unidos, también ha de señalarse que forma parte de una tradición narrativa mexicana, cuya búsqueda ha sido revelar toda suerte de personajes de las más distintas capas sociales —desde la novelística de José Joaquín Fernández de Lizardi hasta la novela capital de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo* (1929)— y no se restringe a lo popular sino que ha tematizado de igual forma las condiciones en que se ha desenvuelto la clase política nacional, desde “los revolucionarios” hasta “los burgueses”. Así, el proyecto narrativo del comienzo novelístico de Carlos Fuentes implicó un afán de apropiación vastísimo, en el intento de convertirse en una especie de mapa del subconsciente mexicano, acorde con la idea del mestizaje como la clave misma de una búsqueda de la identidad nacional, una de las reflexiones más profusamente desarrolladas por los intelectuales de aquella época. Y en efecto, a partir de la fundacional obra de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), los ensayos acerca de la mexicanidad se sucedieron y la discusión de esa esencia abstracta que nos definiera produjo, al momento en que Fuentes compuso su libro, un gran número de debates y de páginas impresas. Afín a la tradición hispánica, que ha destinado parte de su línea ensayística a la autodefinition nacional, la idea de la mexicanidad en el interior de *La región más transparente* propicia uno de sus rasgos principales, evidente sobre todo en el desarrollo de Ixca Cienfuegos y de Manuel Zamacona, dos de los protagonistas centrales. Los candentes discursos de éstos en torno a “lo nuestro” se suceden, como si al lograr establecer una caracterología nacional se resolviera

inmediato en Estados Unidos, donde obtuvo un triunfo muy semejante al de México, tras lo cual se editó simultáneamente en la colección en que apareció originalmente, Letras Mexicanas, y en la Colección Popular del mismo Fondo de Cultura Económica. En ese momento, recibió un renovado apoyo de los suplementos citados, que llamaron la atención acerca del éxito obtenido por la novela en el país del norte, incluso reprochando que la crítica en México no hubiera sido unánime en “aclamar” un libro que comprobaba sus valores al imponerlos en el extranjero, precisamente en Estados Unidos.

De igual forma, las ediciones de los volúmenes compuestos por Carlos Fuentes han contado desde el inicio con la colaboración de editores profesionales (o artesanales, como en el caso de la editorial Mester de Juan José Arreola, que publicó, en 1954, *Los días enmascarados*, primer libro del autor), los que hicieron acompañar cada uno de ellos con imágenes expresamente compuestas por artistas plásticos tan relevantes como Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Pedro Coronel o Vicente Rojo.

Podría afirmarse que, a la mitad del siglo que ha concluido, *La región más transparente* funde las dos tendencias narrativas predominantes en México: la novela de la Revolución —que da comienzo en 1916 con la primera edición de *Los de abajo*, de Mariano Azuela—, y la novela urbana de estirpe vanguardista, que da comienzo en 1928 con el relato de Salvador Novo, *El joven*. Los cuentos y la novela de Juan Rulfo, *El Llano en llamas* y *Pedro Páramo*, en 1953 y 1955, respectivamente, serían la culminación de aquel tipo de relato de ambiente rural, violentado por la lucha armada de la Revolución, en el primer caso, y por la guerra cristera, en el caso de los volúmenes rulfianos. De forma análoga, la novela inicial del joven Carlos Fuentes, en el mismo decenio, recogería la

novela inicial del joven Carlos Fuentes, en el mismo decenio, recogería la diversidad de técnicas, apropiadas de la prosa europea y norteamericana, ya manifiestas en aquella narración de Salvador Novo, y las aplicaría en un relato urbano, ambientado en una ciudad que vivía las consecuencias positivas y los estragos ocasionados por la Revolución Mexicana.

Antítesis de la obra de Juan Rulfo o complemento y desarrollo de la prosa narrativa de Salvador Novo, la novela inicial de Carlos Fuentes es símbolo de una cultura urbana poco desarrollada hasta antes de su aparición: la ciudad de México como la sede de un pasado indígena aún no descubierto del todo, pero cuya presencia no se había observado con tal fuerza en la novelística mexicana al promediar el siglo, así como también un emblema de la historia nacional que pulula como un espectro por los nuevos barrios y por las viejas calles.

Bibliografía

TEXTOS

Azuela, Mariano (1969): *Tres novelas. La Malhora, El desquite, La luciérnaga*. México. FCE. Col Popular. Prólogo de Raimundo Ramos

----- (1979) *Obras Escogidas*. México. Promexa Editores.

----- (1981): *Los de abajo*. México FCE. Col Popular.

Cela, Camilo José (1993): *La colmena*. Barcelona. Editorial Plaza y Janés.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1994). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* Barcelona. RBA Editores. 2 Vol

Correspondencia Alfonso Reyes/ Octavio Paz (1939-1959); (1998). México FCE. Col. Tierra Firme.

Correspondencia Carlos Pellicer/Alfonso Reyes 1925-1959: (1997). México. CONACULTA-Ediciones del Equilibrista. Ed. de Serge I. Zaitzeff.

De Campo, Angel (1979): *Ocios y Apuntes La Rumba*. México. Promexa Editores.

Eliot. Thomas Stearns (1964): *Selected Poems* New York. Harbrace Paperbound Library

Faulkner, William (1987): *Mientras agonizo*. Madrid Ediciones Cátedra Col Letras Universales. Ed. de Javier Coy; trad. de Mariano Antolín

----- (1989): *Santuario*. Madrid. Espasa-Calpe Col. Austral. Int. de Javier Coy, trad. de Lino Novás.

----- (1999): *El sonido y la furia*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Universales. Ed de María Eugenia Díaz; trad. de Ana Antón Pacheco

Fernández de Lizardi, José Joaquín (1979): *El Periquillo Sarniento*. México. Promexa Editores.

Gamboa, Federico (1979). *Santa*. México. Promexa Editores.

García Saldaña, Parménides (1968): *Pasto verde* México. Editorial Diógenes.

Garibay, Ricardo (1992): *Cómo se gana la vida*. México. Editorial Joaquín Mortiz.

----- (1995): *Paradisos literarios* México. Editorial Joaquín Mortiz.

Greene, Graham (1996): *Camino sin ley*. México. CONACULTA. Col. Mirada Viajera.

Guzmán, Martín Luis (1980): *La sombra del caudillo*. México. Editorial Porrúa. Colección de Escritores Mexicanos.

----- (1984): *Obras completas*. México. FCE. Col. Tezontle. 2 Vol.

James Joyce (1975): *Selected Joyce Letters*. New York. The Viking Press.

- (1977): *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London. Grafton Books
- (1977) *Stephen Hero* London. Grafton Books
- (1981): *Dublineses*. México Premiá Editora.. Col La nave de los locos.
- (1981): *Cartas de amor a Nora Barnacle*. México. Premiá Editora. Col La nave de los locos.
- (1989): *Ulises*. Barcelona. Editorial Lumen. Col. Palabra en el Tiempo. Prólogo y traducción de José María Valverde.
- (1990) *Ulysses*. New York Random House Vintage Books.
- (1992) *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, VIII)*. Madrid Editorial Cátedra. Col. Letras Universales.
- (1998): *Retrato del artista adolescente* México. Ediciones Coyoacán. Col. Reino imaginario.
- Lowry, Malcolm (1977): *Bajo el volcán* México Editorial Era. Colección Narrativa. Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz.
- McCarthy, Cormac (1992): *Unos caballos muy bonitos*. Barcelona. Editorial Seix Barral. Col. Biblioteca Breve.
- Novo, Salvador (1928): *El joven*. México. Editorial Popular Mexicana. Col. La Novela Mexicana.
- Palomino, Pablo (1955): *Autopsia* México. Editorial Obregón.
- Proust, Marcel (1979): *En busca del tiempo perdido I. Pcr el camino de Swann*. Madrid. Alianza Editorial.
- Reyes, Alfonso (1952): *Obra poética*. FCE. Col. Letras Mexicanas.
- (1963): *Antología. Prosa Teatro. Poesía*. México. FCE. Col Popular
- (1983): *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México. FCE. Colección Lecturas Mexicanas No. 14.
- (1984): *Prosa y Poesía*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Hispánicas. Ed de James Willis Robb.
- (1993): *La x en la frente. Textos sobre México*. México. UNAM. Col. Biblioteca de Estudiante Universitario. Pról. de Stella Mastrángelo.
- Revueltas, José (1979): *Los días terrenales.. Obras Completas* No. 3. México. Ediciones Era. 18 vol
- Rulfo, Juan (1971): *El llano en llamas*. México. FCE. Col. Popular.
- (1977): *Pedro Páramo*. México. FCE. Col. Popular.
- (1980): *El gallo de oro y otros textos para cine*. México. Ediciones Era.
- Salazar Mallén, Rubén (1944): *Soledad*. México. Edición del autor.
- (1966): *La iniciación*. México. Costa Amic Editor.

- (1974): *Camaradas*. México. Editorial Jus.
- (1980). *Material de lectura* México UNAM. Col. El Cuento Contemporáneo No. 32
- Spota, Luis (1987) *Casi el paraíso*. México. FCE. Col. Lecturas Mexicanas No 71.
- Stendhal (1994). *Rojo y negro* Barcelona. RBA Editores
- Vargas Llosa, Mario (1985). *Conversación en la catedral*. Barcelona. Editorial Seix Barral. Col Biblioteca Breve
- Vasconcelos, José (1979): *Ulises criollo*. México. Promexa Editores. Prólogo de Felipe García Beraza.
- Uranga, Emilio (1990): *Astucias literarias* México. Ediciones del Gobierno de Estado de Guanajuato. Colección Pensamiento actual.

TEXTOS DE CARLOS FUENTES

- Fuentes, Carlos (1954): *Los días enmascarados*. México. Editorial Mester Col Los Presentes.
- (1958): *La región más transparente*. México. FCE. Colección Letras Mexicanas.
- (1984). *La región más transparente*. México. FCE. Colección Popular.
- (1982). *La región más transparente*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Hispánicas. Ed De Georgina García Gutiérrez
- (1998): *La región más transparente*. México. Alfaguara. Edición conmemorativa.
- (1959): *Las buenas conciencias*. México. FCE. Colección Popular.
- (1962): *La muerte de Artemio Cruz*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- (1964): *Cantar de ciegos*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- (1966): *Los días enmascarados*. México Editorial Novaro Col Grandes Escritores Latinoamericanos.
- (1967): *Zona sagrada* México. Siglo XXI Editores.
- (1959) *Las buenas conciencias*. México. FCE. Colección Popular.
- (1962) *La muerte de Artemio Cruz*. México FCE. Col Tierra Firme.
- (1964): *Cantar de ciegos*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- (1967) *Cambio de piel*. México. Joaquín Mortiz Serie del Volador
- (1969): *Todos los gatos son pardos*. México. Siglo XXI Editores.
- (1970) *Cumpleaños*. México Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- (1970): *El tuerto es rey*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador
- (1974): *Obras completas*. Editorial Aguilar. Pról. y Estudio biográfico de Fernando Benítez.

Recopilación bibliográfica de Richard M. Reeve.

- (1975): *Terra Nostra*. México. Joaquín Mortiz
- (1977): *La cabeza de la hidra*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- (1981): *Agua quemada Cuarteto narrativo*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- (1990): *Una familia lejana*. México. Ediciones Era.
- (1993): *Gringo viejo*. Barcelona. RBA Editores.
- (1994): *Diana o la cazadora solitaria*. México. Alfaguara
- (1996): *La campaña*. México. FCE. Col. Tierra Firme.

ESTUDIOS DE CARLOS FUENTES

- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México. Editorial Joaquín Mortiz
- (1976): *Cervantes o la crítica de la lectura*. México. Editorial Joaquín Mortiz.
- (1990): *Valiente mundo Nuevo Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- (1992): *El espejo enterrado*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- (1993): *Geografía de la novela*. México. FCE. Col. Tierra Firme.

ESTUDIOS

- Agustín, José (1990): *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*. México. Editorial Planeta.
- Alemán Velasco, Miguel (1997): *No siembro para mí. Biografía de Adolfo Ruíz Cortines*. México. Editorial Diana.
- Alcina Franch, José. León-Portilla, Miguel, Matos Moctezuma, Eduardo, comp. (1992) *Azteca mexicana. Las culturas del México antiguo*. Madrid. Ediciones del Ministerio de Cultura de España.
- Alonso, Antonio (1972): *El movimiento ferrocarrilero en México. 1958-1959 De la conciliación a la lucha de clases*. México, Ediciones Era. Col. Problemas de México.
- Alvarado, José (1985): *Visiones mexicanas y otros escritos*. México. FCE. Col. Lecturas Mexicanas No 68.
- Aub, Max (1985): *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México. SEP/FCE. Col. Lecturas Mexicanas No. 97.

- Benítez, Fernando (1981): *La ciudad de México (1325-1982)* México. Editorial Salvat. 3 Vol
- (1994): *Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo XVI*. México. Editorial Era.
- (1996) *El peso de la noche Nueva España de la edad de plata a la Edad de fuego*. Mexico. Editorial Era
- Beristáin, Helena (1985): *Diccionario de retórica y poética*. México. Editorial Porrúa.
- Bernal, Ignacio (1972). *Tenochtitlan en una isla*. México. SEP Colección Sep-Setentas No 39
- Berrone, Louis (1980): *James Joyce en Padua*. México FCE. Col. Breviarios.
- Blanco, José Joaquín (1983) *Empezaba el siglo en la ciudad de México*. México. Martín Casillas Editores.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1994): *México profundo Una civilización negada*. México. Editorial Grijalbo. Col Interdisciplinaria.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Editorial Anagrama. Col Argumentos.
- Brody, Robert y Charles Rossman. Eds. (1982): *Carlos Fuentes. A Critical View*. Austin. University of Texas Press.
- Calinescu, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid. Editorial Tecnos. Col Metrópolis.
- Carballo, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana*. México. FCE/SEP. Col. Lecturas Mexicanas No. 48
- Carrera Stampa, Manuel (1960): *El Escudo Nacional México*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- Carrió de la Vandra, Alonso. "Concolorcorvo" (1982): *El lazarillo de ciegos caminantes*. México. SEP/UNAM Col. Clásicos Americanos
- Castro Leal, Antonio (1963) *La novela de la Revolución Mexicana*. México. Editorial Aguilar. 2 Vol.
- Curiel, Fernando (1998): *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. UNAM. Ediciones Especiales.
- Curtius, Ernst Robert (1975). *Literatura europea y Edad Media latina*. México. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios. 2 Vol.
- (1972): "James Joyce y su *Ulysses*", en *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Barcelona. Editorial Seix Barral Col. Biblioteca Breve
- Cziesla, Wolfgang (1996): "Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura", en *Letras comunicantes Estudios de literatura comparada*. Marlene y Dieter Rall editores. México. UNAM.

- Davies, Nigel (1999) *El imperio azteca. El resurgimiento tolteca*. México Alianza Editorial-Editorial Patria.
- De la Maza, Francisco (1985): *La ciudad de México en el siglo XVII*. México. FCE. Col Lecturas Mexicanas No. 95
- (1984) *El guadalupanismo mexicano*. México FCE. Col. Lecturas mexicanas No.37.
- Del Moral González, Fernando, comp. (1988): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* México. Ed SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas 3 vol
- De Valle Arizpe, Artemio (1980). *Por la vieja calzada de Tlacopam* México. Editorial Diana.
- De Vetancurt, et al (1990): *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780)*. México. CONACULTA. Col. Cien de México.
- Dill, Hans Otto, Carlota Gründler, Inke Gunia. Claus Meyer-Minnemann, eds. (1994): *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt-Madrid. Ediciones de Iberoamérica.
- Domínguez Cuevas, Martha (1999): *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952- 1997)*. México. Editorial Aldus.
- Dessau, Adalbert (1986): *La novela de la Revolución Mexicana*. México. FCE. Col Tierra Firme
- Durán, Gloria (1976): *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Col. Opúsculos No- 85. Serie Ensayos
- Eagleton, Terry (1991). *Una introducción a la teoría literaria* México. FCE. Col Lengua y Estudios Literarios.
- Eco, Umberto (1998): *Las poéticas de Joyce*. Barcelona. Editorial Lumen. Col. Palabra en el Tiempo.
- Ellmann, Richard (1991): *James Joyce*. Barcelona. Editorial Anagrama. Col. Biblioteca de la Memoria.
- (1990). *Cuatro dublmeses*. Barcelona. Editorial Tusquets Col. En ayo.
- Fell, Calude (1976): *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. México. SEP. Col SepSetentas.
- (1989): *José Vasconcelos, Los años del águila (1921-1975). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México. UNAM.
- French, Marilyn (1982). *The Book as World. James Joyce's Ulysses*. London. Ed. Abacus.
- García Gutiérrez, Rosa (1993): *El joven hacia la novela urbana en México*. Estudio inédito Universidad de Huelva, España.

- García Gutiérrez, Georgina (1981): *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes* México El Colegio de México.
- García Terrés, Jaime (2000): *Obras. La feria de los días (1953-1994)* Vol. III México. FCE-El Colegio Nacional. Colección Letras Mexicanas.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris. Editorial Seuil.
- (1989): *Palimpsestos*. Madrid Editorial Taurus.
- (1989): *Figuras III* Barcelona, Editorial Lumen.
- (2000): *La obra de arte La relación estética* Barcelona. Editorial Lumen.
- Giacoman, Helmy F. (1971) Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra. Madrid. Ediciones de Las Américas.
- Gilman, Stephen (1993): *La novela según Cervantes* México. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios Pról. de Roy Harvey Pearce.
- Gómez Redondo, Fernando (1996): *La crítica literaria en el siglo XX*. Madrid. Editorial EDAF. Col. Autoaprendizaje.
- González Obregón, Luis (1891): *México viejo*. México. Tipográfica de la Escuela Correccional de Artes y oficios.
- (1972): *Las calles de México*. México. Ediciones Botas.
- Henríquez Ureña, Pedro (1986): *Obra crítica*. Bogotá. Editorial La Oveja Negra.
- Hight, Gilbert (1978): *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México. FCE. Col. Lengua y estudios literarios.
- Jauss, Hans Roberto (1970): *La literatura como provocación*. Barcelona. Editorial Península
- Jauss, Hans Robert (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid Editorial Taurus.
- Johnson, James H. (1980): *Geografía urbana*. Barcelona. Editorial Oikos-Tau.
- Koppen, Erwin (1990): *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona. Editorial Gedisa Col. Estudios Alemanes.
- Leslie Williams, Raymond (1998): *Los escritos de Carlos Fuentes*. México. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios.
- Lombardo de Ruiz, Sonia (1973): *Desarrollo urbano de México Tenochtitlan*. México Ed. SEP- INAH.
- Levin, Harry (1973). *James Joyce. Introducción crítica*. México. FCE. Col. Breviarios.
- López Mena, Sergio (1993): *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México. UNAM. Biblioteca de Letras.

- Martínez, José Luis (1992): *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México UNAM. Col. Cátedras.
- Matos Moctezuma, Eduardo (1998): *Las piedras negadas De la Coatlicue al Templo Mayor*. México. CONACULTA. Col. Lecturas Mexicanas
- Matute, Alvaro (1992): *México en el siglo XIX Fuentes e interpretaciones históricas*. México UNAM. Col. Lecturas Universitarias
- Medina, Luis (1978): *Historia de la Revolución Mexicana 1940 1952 Del cardenismo al avilacamachismo* México El Colegio de México
- Melgosa, Arturo (1984): *Rulfo, Revueltas, Yáñez modernizadores de la narrativa mexicana*. México. Ediciones del INBA.
- Millgate, Michael (1972): *William Faulkner* Barcelona. Barral Editores Col. Breve Biblioteca de Balance.
- Monterde, Francisco (1982): *Personas, revistas y diarios*. México. UAM. Colección de Cultura Universitaria No. 7.
- Nabokov, Vladimir (1997). "James Joyce (1888-1941)", en *Curso de literatura europea*. Barcelona. Ediciones Grupo Zeta.
- Navarrete Linares, Federico (1998): *La migración de los mexicanos*. México. CONACULTA. Col. Tercer Milenio.
- Novo, Salvador (1938): *En defensa de lo usado y otros ensayos*. México. Editorial Polis.
- (1982): *Seis siglos de la ciudad de México*. México FCE. Col. Popular.
- (1992): *Nueva Grandeza Mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*. México. CONACULTA. Col. Cien de México.
- (1994): *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México CONACULTA. Col. Memorias Mexicanas.
- (1996). *La vida en México en e periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. CONACULTA. Col. Memorias Mexicanas.
- Ortiz Hernan, Sergio (1970): *Los ferrocarriles de México*. México. Secretaría de Comunicaciones y Transportes.
- Paris, Jean (1959): *James Joyce por él mismo*. México. Compañía General de Ediciones. Col. Escritores de Siempre.
- Paz, Octavio (1995): *El laberinto de la soledad*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Hispánicas. Ed. de Enrico Mario Santí.

- Piel, Jean, comp. (1985): *Los misterios de Trieste Trieste y lo triestino en Freud, Saba Svevo, Joyce, Rilke, Julio Verne y otros*. México FCE. Col. Breviarios.
- Pound, Ezra (1993): *Ensayos literarios*. México. CONACULTA. Col. Cien del Mundo.
- Putzeys, Guillermo (1974): *Los juicios literarios en James Joyce*. México UNAM. Centro de Estudios Literarios.
- Rall, Dieter, comp. (1993): *En busca del texto Teoría de la recepción literaria* México UNAM Instituto de Investigaciones Sociales. Col. Pensamiento Social.
- Rall, Marlene y Dieter, eds. (1996) *Letras comunicantes. Estudios de Literatura comparada*. México UNAM Textos de Difusión Cultural Serie El Estudio
- Ramos Medina, Manuel, comp. (1998): *Historia de la Iglesia en el siglo XIX*. México El Colegio de México
- Ramos, Samuel (1986): *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid. Editorial Espasa-Calpe. Col. Austral.
- Reeve, Richard M. (1982): "The Making of *La región más transparente: 1949-1974*", en Robert Brody y Charles Rossman, eds. *Carlos Fuentes. A critical View*. Austin. University of Texas Press.
- Revueltas, José (1987): *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*. Obras completas No. 17 México. Editorial Era. Prólogo de Andrea Revueltas, Rodrigo Martínez y Philippe Cheron. 18 vol.
- Reyes, Alfonso (1997). *Obras Completas T. XIV. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*. México. FCE. Col. Letras Mexicanas.
- (1980). *Obras Completas T. XV El deslinde Apuntes para la teoría literaria* México. FCE. Col. Letras Mexicanas.
- Reyes, Alicia (1976): *Genio y figura de Alfonso Reyes*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Rossi, Aldo (1976). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Trad. de Josep María Ferrer y Salvador Tarragó
- Sánchez Reyes, Carmen (1975). *Carlos Fuentes y La región más transparente*. San Juan Editorial Universitaria de Puerto Rico. Colección UPREY.
- Séjourné, Laurette (1985): *Supervivencias de un mundo mágico*. México. FCE. Col. Lecturas Mexicanas No. 86.
- Sheridan, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer* México. FCE. Col. Vida y Pensamiento de México.

- Solís, Felipe y Gallegos, Ángel (1997) *El reino de Moctezuma*. México. CONACULTA. Col. Pasajes de la Historia.
- Straumann, H. (1961): *La literatura norteamericana en el siglo XX* México FCE. Col Breviarios No. 79.
- Tello Díaz, Carlos (1999): *Historias del olvido*. México. Editorial Cal y Arena.
- Toro, Alfonso (1975). *La Iglesia y el Estado en México*. México. Archivo General de la Nación. Prólogo de Francisco Martínez de La Vega.
- Tibón, Gutierre (1983): *Historia del nombre y la fundación de México* México FCE. Sección de Obras de Historia.
- Tovar y de Teresa, Guillermo (1991). *La Ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido*. México. Editorial Vuelta. 2 vol.
- Vargas Llosa, Mario (1992): *La verdad de las mentiras*. Barcelona. Editorial Seix Barral
- Vargas Martínez, Gustavo (2001): *Cuatro ensayos sobre Humboldt en América*. México. Ediciones El Caimán Alado.
- Varios (1988): *Rulfo en llamas*. México. Universidad de Guadalajara/Proceso.
- Villegas, Abelardo (1979): *La filosofía de lo mexicano*. México. UNAM.
- Vital, Alberto (1994): *El arriero en el Danubio La recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México UNAM.
- (1996): *La cama de Procasto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*. México. UNAM.
- Webb, James W y Wigfall, Green, comp. (1967): *William Faulkner de Oxford*. Barcelona. Editorial Diana España