



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

La corporeización de la urbe en La región más transparente

T e s i s

Que para obtener el título de:

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Diego Ángel Mora Muñoz

Director de tesis:

Dr. César Eduardo Gómez Cañedo



CIUDAD DE MÉXICO

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	4
I. <i>La ciudad, Carlos Fuentes y su primera novela</i>	9
I.1. La experiencia personal como gestación de la novela.....	9
I.2. Las publicaciones de <i>La región más transparente</i> y las reacciones.....	12
I.3. Algunos enfoques de estudio para la novela.....	16
I.4. Quién es Ixca Cienfuegos en la novela. Una propuesta.....	19
II. <i>Las palabras introductorias de Ixca Cienfuegos: un acercamiento</i>	25
II.1. Especificaciones sobre el discurso introductorio de la novela.....	25
II.2. El discurso de Cienfuegos como monólogo interior.....	32
II.2.1. Diferencias entre el soliloquio y el monólogo interior.....	34
II.2.2. Problemas en cuanto a la clasificación del discurso de Ixca Cienfuegos....	40
II.3. El monólogo interior: una aprehensión y expresión de la realidad intangible.....	43
II.4. El monólogo interior de Ixca Cienfuegos, componente anular.....	46
II.5. Método de análisis.....	50
III. <i>Análisis del monólogo interior</i>	51
III.1. Método de análisis.....	51
III.1.1. Propuesta de clasificación.....	50
III.1.2. La constitución del cuerpo y la conciencia.....	52
III.1.3. Fuentes, autores y estudios a seguir.....	54
III.2. Ixca como individuo conflictivo: cuerpo y ciudad.....	55
III.3. El análisis.....	57
III.3.1. Inserción del personaje en su realidad.....	59
III.3.2. El lado del cuerpo.....	62
III.3.3. El lado de la conciencia.....	77
III.3.4. Un acercamiento a la palabra “ciudad” en el monólogo.....	82
IV. <i>Análisis del monólogo narrado en la novela</i>	88
IV.1. Algunas aclaraciones respecto al segundo monólogo.....	88
IV.2. A propósito del modo de análisis y su justificación.....	89
IV.2.1. Teoría utilizada para el análisis.....	91
IV.3. El análisis.....	92

IV.3.1. El ambiente nocturno y sus connotaciones.....	92
IV.3.1.1. El ambiente y las condiciones discursivas en la novela.....	93
IV.3.1.2. La pluralidad de la voz enunciativa.....	96
IV.3.1.3. El espacio nocturno y la inserción dentro del mismo.....	102
IV.3.1.3.1. La inserción axial de dos grupos complementarios.....	104
IV.3.2. Algunos elementos de contraste entre los dos monólogos.....	108
IV.3.2.1. Las enumeraciones: elementos constituyentes del cuerpo urbano..	112
IV.3.3. La polifonía y la saturación enunciativa.....	115
IV.3.4. Consideración narrativa al final del monólogo narrado.....	119
<i>Conclusiones</i>	125
<i>Bibliografía</i>	132

INTRODUCCIÓN

No siempre es fácil acercarse a un autor cuya obra ha sido analizada por una gran cantidad de escritores a lo largo de los años. Menos aún lo es cuando la obra a tratar ha sido retomada por diferentes generaciones y estudiada con diversos métodos de análisis recientes o en boga. Sin embargo, cuando esto se hace, hay una gran oportunidad de enriquecerse sabiendo lo que se ha dicho en torno a determinada obra, con tal de tener un panorama, si no completo, por lo menos un tanto esclarecido.

Esta tesis trata sobre una de las obras representativas de la novela mexicana del siglo XX: *La región más transparente*, el segundo libro de Carlos Fuentes tras la publicación de *Los días enmascarados* en 1954. A pesar de los libros completos, artículos, reseñas y comentarios que se han escrito sobre esta novela, este trabajo busca alejarse un poco de las temáticas predominantes desde las cuales ha sido abordada *La región...* (por ejemplo, la situación social posrevolucionaria, la simbología prehispánica que yace en la novela, la psicología de la identidad mexicana, el léxico de los hablantes, etc.), con el fin de hacer un acercamiento prioritario a los dos textos que abren y cierran la narración con la frase *Qué le vamos a hacer*, a los cuales, como se verá más adelante, se les nombra *monólogo interior* y *monólogo narrado*; dicho acercamiento se basará, por un lado, en la teoría de algunos analistas del discurso y, por otro, en textos que abordan la identidad y definición del cuerpo, con el fin de describir, analizar y vincular la construcción del cuerpo individual y el colectivo en la formación de la ciudad.

Para a esto es necesario que primero haya una descripción de la manera en que fue gestada *La región más transparente*, para que después sea expuesta una revisión general de los estudios hechos sobre esta novela, de manera que el lector tenga así las ideas necesarias a las que se remitirá a lo largo de los capítulos en los que está dividida esta investigación.

Así, pues, la estructura para este trabajo es la siguiente: en el capítulo I se ofrece una explicación de los acontecimientos personales, históricos y culturales que llevaron a Carlos Fuentes a realizar esta novela; se habla de las reacciones positivas y negativas que hubo por parte del público letrado cuando esta obra salió a la luz en 1958; también aparece un recuento somero sobre las posteriores ediciones que se hicieron de *La región más transparente*, esto con el fin de advertir algunas diferencias de contenido, adhesiones o correcciones al texto; asimismo, se habla del entorno cultural y de los acercamientos teóricos y literarios que se han hecho para esta novela desde la primera vez que se publicó.

El capítulo II comienza a entrar un poco más en materia. Aquí se recurre sobre todo a autores dedicados al análisis del discurso—Teun A. van Dijk, Nils Erik Enkvist, Roman Jakobson— y a autoridades literarias pertinentes —Gracies Reyes, Helena Beristáin, Miguel Ángel Garrido— que aprovechen para explicar y defender por qué el hecho de nombrar *monólogo interior* y *monólogo narrado* a los dos textos que, respectivamente, abren y cierran la novela. Además, se dan las características que hay en uno y otro, algunas de las cuales les dan rasgos o bien semejantes, o bien distintivos. Cabe mencionar que se hará uso de terminología específica en algunos apartados de este capítulo, como noción de cantidad enunciativa, marco contextual, polifonía, cronotopo, composición anular o en anillo, mimesis, fluir de la conciencia, discurso, etc. El último apartado termina explicando de manera breve y general el método de análisis que se aplicará para ambos monólogos. Las cuestiones específicas de análisis para cada uno se hallan en sus respectivos capítulos.

Ya que en el segundo capítulo se hablará sobre la noción de cantidad enunciativa en el discurso y sobre el marco contextual que condiciona a éste —además del significado abierto de las palabras, con base en Gaston Bachelard, en el tercer capítulo—, se espera que, teniendo en cuenta esto, y en función del cuerpo discursivo del personajes principal,

Ixca Cienfuegos, además de lo que dice, sea posible exponer de qué modo la enunciación discursiva de cada monólogo elabora y complementa la construcción del cuerpo, su conciencia desconcertada ante su presente, su condición corporal y emocional, y sus expectativas y pensamientos proféticos sobre su entorno; esto con el fin último de proponer y explicar a qué fin llegan tales expectativas y pensamientos, ya sea que se cumplan, se cancelen o que ocurra otra cosa con ellas.

En el capítulo III se hace el análisis del monólogo narrado, seleccionando las cláusulas¹ que se consideran más importantes. Puesto que este primero está elaborado con base en la imitación del fluir de la conciencia, se hace una división entre *cuerpo* y *conciencia* a fin de clasificar las cláusulas en uno u otro campo. Queda hecha la advertencia de que esta dicotomía no es total, pues el ser humano vive y aprehende su realidad con el uso mutuo del cuerpo y la conciencia, por lo que será notorio que algunas cláusulas puestas en el campo de la *conciencia* pertenecen por igual al del *cuerpo*. En el análisis sobresale la descripción física del cuerpo narrado, en el que algunas partes son expuestas y descritas mediante un lenguaje poético, usando palabras conformantes de un campo semántico sobre violencia, frustración y desconcierto. Se finaliza con un apartado intitulado *Un acercamiento a la palabra "ciudad" en el monólogo*, en el cual se hace un breve estudio, con base en Iuri Tiniánov, de esta palabra, puesto que, como al final del monólogo se repite muchas veces y está rodeada de diferentes palabras que condicionan su significado, permite apreciar desde diferentes perspectivas la ciudad.

El último capítulo presenta el análisis del monólogo narrado, y, a medida que éste se lleva a cabo, es contrastado con el monólogo interior. En este caso también se han elegido

¹ La definición de este término también se da en el mismo capítulo con base en un texto de Juan M. Lope Blanch.

sólo las cláusulas más representativas; esto por motivos de espacio y tomando en cuenta la longitud del monólogo. Algunos de los apartados de este capítulo estudian el ambiente en el que se desenvuelve el texto, las condiciones discursivas de la novela, la formación y descripción de un cuerpo urbano mediante algunos recursos del discurso histórico, la cuestión de la polifonía bajtiniana manifestada en la voz narrativa, etc., y finaliza con el estudio de la última acción narrativa que ocurre al final de *La región más transparente*. Se podrá advertir que el capítulo III da prioridad a la aplicación de los estudios sobre corporalidad y subordina a éstos la parte discursiva, mientras que en el caso del capítulo IV ocurre a la inversa; esto no es gratuito, pues una relectura de ambos monólogos permitirá apreciar que, en efecto, el monólogo interior da pie a una explicación más extendida sobre el cuerpo discursivo, mientras que el monólogo narrado ofrece muchos elementos que propician un análisis discursivo más detallado en cuanto a tiempo, circunstancias, historia y espacio geográfico.

Por último, se mencionan las conclusiones a las que se ha llegado, en torno a las aportaciones que pueden ofrecer para la literatura los estudios del cuerpo cuando éste lo valoramos no sólo como organismo físico, sino intelectual y emocional, pues en mi experiencia personal considero un tanto extraño que, a pesar de tan numerosos estudios sobre *La región más transparente*, no se haya ahondado en la relación y construcción corporal entre Ixca y la urbe. Desde mi primera lectura de esta novela en el bachillerato, saltaba de inmediato la manera en la que Carlos Fuentes había vivificado la ciudad en un personaje mestizo, situado entre la modernidad y los tiempos míticos. La elaboración de este trabajo, pues, es resultado precisamente del deseo de entender un poco y explicar esa relación que forma un cuerpo urbano, cuerpo discursivo; en este deseo también hay una intención de reivindicar una de las principales características por las que destacó esta

novela en sus primeros años. Por lo demás, el resto de las precisiones o especificaciones necesarias se explican en el cuerpo del texto o en nota a pie de página a medida que se desarrollan los capítulos.

I. LA CIUDAD, CARLOS FUENTES Y SU PRIMERA NOVELA

I.1. *La experiencia personal como gestación de la novela*

Dentro de su obra *Amor de ciudad grande*, un estudio sincrónico sobre el desarrollo de la Ciudad de México mediante una selección de obras poéticas y literarias, Vicente Quirarte expresa que el amor hacia este lugar se ha convertido en una labor cada día más difícil de llevar a cabo. Por ello, dice, “Fácil es caer en la inmediata provocación de repudiarla”;¹ sin embargo, tarde o temprano, de alguna u otra forma, decidimos volver a ella sin importar lo insoportable que pueda llegar a ser.

Tal idea está cargada de un matiz característico del amor mexicano en la cultura popular, en el cual se goza a la vez que se sufre. Bien podría usarse para hablar de la relación entre ciudad y escritor establecida en la primera novela de Carlos Fuentes: *La región más transparente*, texto de extensión considerable y arriesgada si lo pensamos como el resultado de un joven escritor a finales de la década de 1950. El vínculo entre Fuentes y la capital consiste en una suerte de amor vertiginoso y acelerado por el cual el autor, en sus años de juventud, gracias a los recursos económicos de su familia acomodada, se movió por todo espacio y ambiente capitalino que se desplegaban delante de él, para así conocerlos.²

En un escrito inédito³ Fuentes explica que la ciudad había tomado fuerza en su memoria infantil y juvenil debido a que ella era desconocedora de que él la miraba, ya que, según sus propias palabras, si las ciudades supieran que uno las observa, “se suspenderían,

¹ Vicente Quirarte, *Amor de ciudad grande*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 15.

² Esta idea y las siguientes líneas tienen su origen en el artículo en seguida citado.

³ El cual asemeja una especie de memoria, inédita hasta el 2015, año en que salió a la luz en la revista *Nexos*.

incrédulas, en un tiempo moribundo.”⁴ Con ello se entiende que, para el autor de *La región más transparente*, la vida y el dinamismo de las ciudades consistían en no ser conscientes de las contemplaciones que la gente posa sobre ellas.

Si se relaciona el sentido de la vista con lo dicho en un principio por Quirarte, repararemos en que, si bien el amor de Fuentes por la ciudad comenzó con una actitud contemplativa, pronto se convirtió en acción cuando él decidió sumergirse por completo en la vida metropolitana, con la intención futura, ya que en un principio no lo sabía, de “tocar fondo para poder salir a flote escribiéndola”.⁵ La expresión “tocar fondo” presupone, entonces, que las vivencias posteriores de este escritor no se tildan solamente de manera positiva, puesto que el exceso de las mismas lo llevaron al punto del hastío. Pese a que todo lo que vivió no fue por iniciativa de redactar su primera novela, Fuentes explica que, gracias a ello, en esa época “registraba el habla, los lugares y las vidas, sin saberlo aún, de mi primera novela”.⁶ Tras un tiempo atropellado de placeres y desmesuras en la ciudad, y después de la decepción que su padre sentía por él, optó por salir una temporada del país con el fin de estudiar y cultivarse un poco, para que pudiera conformar, a su regreso, un escrito sobre la urbe, interrogándose a lo largo de su gestación si tenía la capacidad de escribir la ciudad con el conocimiento empírico que poseía.

El resultado de su escritura se llamó *La región más transparente*, obra en la que “Fuentes ha escrito su correspondiente declaración de odio y su correspondiente

⁴ Carlos Fuentes, “ ‘Eres un fracasado’, dijo mi padre”, *Nexos*, núm. 449, p. 60.

⁵ *Loc. cit.*

⁶ *Art. cit.*, p. 63.

declaración de amor a esa infame y santa prostituta que es la ciudad de México”.⁷ El título, se dice generalmente, hace referencia al texto *Visión de Anáhuac* del escritor Alfonso Reyes. Es justo aclararlo un poco este dato: tal frase se encuentra, como explica Claudia Macías, en una obra anterior del escritor regiomontano, llamada “El paisaje de la poesía mexicana del siglo XIX”. Años más tarde Reyes la utilizaría como epígrafe para *Visión de Anáhuac*,⁸ y luego Fuentes para denominar la ciudad, aunque con intenciones muy diferentes.

EL significado del título se ha abordado de dos maneras distintas en cuanto a su interpretación: la primera, apoyada por Luis Alberto Colín,⁹ opta por una relación título-argumento directa, en la que la participación de Ixca Cienfuegos como representación del tiempo pasado es un esfuerzo por volver a la época en la que nuestra tierra aún era vista como la región más transparente del aire; la segunda, dice José Manuel Guzmán basando su estudio novelesco en la estructura arquitectónica de la ciudad y sus componentes, aborda el título en un sentido sarcástico o irónico, “debido a que la ciudad de México de los años cincuenta es una ciudad que se bate entre el hollín producido por la industria, por los autos, por los cableados de electrificación y por los ríos de aguas contaminadas que la atraviesan para evacuar sus zonas industriales”.¹⁰ En lo personal, esta segunda postura resulta más plausible que la primera, ya que el título de Fuentes no sólo asemeja un homenaje a Reyes, quien fue uno de sus más grandes maestros, sino que alude al mismo pero a su vez incluye

⁷ Alfredo Rosas, “*La región más transparente* de Carlos Fuentes como mandala del tiempo y del espacio”, en Micaela Morales y Olga Ayometzi (coord.), *Mito y fantasía: Una vuelta al origen. (Aproximaciones a la obra de Carlos Fuentes)*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2013, p. 94.

⁸ Claudia Macías, “La nueva edición de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: ciudad y discurso identitario”, *Revista Iberoamericana*, vol. 21, núm. 1, p. 148.

⁹ Luis Alberto Colín, “La ciudad de México, un personaje con máscaras en *La región más transparente*”, en Gerardo Bovadilla y Griselda Córdova, *Lecturas y relecturas de La región más transparente*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2009, p. 35.

¹⁰ José Guzmán, “El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes”, *Cultura y representaciones sociales*, vol. 7, núm. 14, p. 175.

un gesto de resignación irónica ante el verdadero panorama que mostraba la ciudad durante el periodo alemanista. Volveré sobre este punto más adelante.

I.2. *Las publicaciones de La región más transparente y las reacciones*

Con la publicación de *La región más transparente* en 1958, esta novela se convierte en el paradigma de la ciudad, según la opinión general de quienes escriben acerca de ella.¹¹ Por su carácter vanguardista, por su estilo basado en un vaivén de focalizaciones y por el intento de abarcar la ciudad como una colectividad a la que afectan las vidas e historias entrelazadas¹² en el tiempo y espacio del periodo alemanista, ha logrado que los más diversos estudios la exploren y ofrezcan con ello nuevas aportaciones, las cuales, además de reafirmar la influencia de autores como Octavio Paz, Alfonso Reyes y Samuel Ramos en Carlos Fuentes, van desde las concepciones míticas hasta las lecturas y cuestionamientos ante el panorama posmoderno, a lo cual, en opinión de Julio Ortega, se adelantó Fuentes.¹³

Cuando *La región...* salió a luz, la situación del país era vista con optimismo desde el lugar de los privilegiados y de la naciente clase media, quienes fueron producto de la Revolución mexicana, motivo por el que no se cuestionaba el hecho de que ésta había traído beneficios notables para la nación. México disfrutaba de un periodo de abundancia durante la gubernatura de Miguel Alemán (1946-1952), lo que propició la opinión compartida del buen rumbo que se llevaba en el periodo del llamado milagro mexicano: “El inicio de la segunda guerra mundial, en 1939, le dio a México la oportunidad de

¹¹ Cf. José María Espinasa, *La literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2015.

¹² Carmen Iglesias, “Historia y novela. *La región más transparente*, de Carlos Fuentes”, en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de las Lengua Española, 2008, p. 549. (En adelante, para hacer distinción entre la edición de la RAE y la edición del FCE dentro de este capítulo, se colocará el año correspondiente a cada una de ellas.)

¹³ Cf. Julio Ortega, *Imagen de Carlos Fuentes*, México, Jorale, 2008.

incrementar notablemente sus exportaciones y con ello reactivar su estancado crecimiento económico, tan urgente como necesario, después de los descalabros sociales y financieros de la Revolución y su larga secuela de ingobernabilidad y rencillas internas”.¹⁴

Para sorpresa de muchos, la primera novela de Fuentes apareció no sólo para reflejar el mundo en el que su escritor se había sumergido, como decíamos en un principio, sino también para poner el dedo en la llaga al dar una visión crítica de la Revolución y su producto: el tiempo posrevolucionario.¹⁵ Esto causó el descontento de muchos y la admiración de otros tantos, razón por la cual, hablando del terreno comercial y editorial de publicaciones, la novela fue todo un éxito y gozó de críticas, reseñas, loas, refutaciones y defensas en muy diversas revistas, así como de la traducción a otros idiomas, como el francés y el inglés (con el título *Where the air is clear*), en un breve lapso de tiempo.¹⁶

Editada por el Fondo de Cultura Económica (FCE), desde sus primeras reimpressiones hechas en 1958 —mismo año de su publicación—, 1960 y 1963,¹⁷ y hasta el año de 1972, la novela no contaba con el cuadro cronológico ni con el listado de personajes que aparecen en las ediciones actuales tras la dedicatoria; éstos fueron agregados en la edición aumentada de 1972. Para 1986 la editorial Cátedra publicó una edición crítica de la novela, que contiene un estudio introductorio y notas abundantes de Georgina García Gutiérrez. Después, como parte de un proyecto para la elaboración de las obras completas

¹⁴ Victor M. Camposeco, *México en la cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, México, Conaculta, 2015, p. 36.

¹⁵ Georgina García Gutiérrez, “Un capítulo de la historia cultural del siglo XX: *La región más transparente* hace cincuenta años”, en Georgina García Gutiérrez (comp.), *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes*, México, UNAM / f,l,m, / Universidad Veracruzana, 2012, p 55.

¹⁶ La exposición de estos datos está basada en el texto citado en la nota anterior, en el cual se hace un conteo de las revistas en las que se escribió sobre la novela y en las que aparecieron adelantos de la misma antes de su publicación total.

¹⁷ El primer tiraje constó de 3 000 ejemplares, un número muy elevado para tratarse de la primera obra de cualquier escritor. Además, según el artículo de Georgina Gutiérrez, se vendió por completo.

de Fuentes, en 2007 el FCE presentó el segundo volumen de este proyecto bajo el título “Capital mexicana”, el cual contiene *La región más transparente* y *Agua quemada*; la edición corrió a cargo de Julio Ortega con la colaboración de María Pizarro Prada e incluyó un prólogo de Carlos Monsiváis y Steven Blody y un epílogo de Pedro Ángel Palou. Para 2008 se llevó a cabo la edición conmemorativa de *La región más transparente* por parte de la Real Academia Española (RAE) y la Asociación de Academias de la Lengua Española (Asale) con motivo de los ochenta años del autor; además de contar con textos de escritores como José Emilio Pacheco, Vicente Quirarte y Gonzalo Celorio, el texto de esta edición fue fijado y corregido por Fuentes,¹⁸ sobre todo en cuestiones de puntuación, ya que algunos signos, en particular el guion largo, no cumplían con el uso correcto si se tomaban en cuenta las reglas de puntuación de 2008.

Después de esta información editorial, retomemos el punto de la disidencia que tomó Fuentes respecto a la opinión acerca del tiempo posrevolucionario, la cual era compartida por algunos intelectuales y la crítica literaria. Su obra había llamado la atención por el realismo que le había impregnado a la ciudad, pues mostraba que no toda la situación de ese México de mediados de siglo resultaba tan positiva como se creía; en torno a esto escribe Georgina Gutiérrez: “La denuncia novelesca fue vista con desagrado por tratarse del momento triunfante de la consolidación del modelo económico de los gobiernos posrevolucionarios”.¹⁹ Lo anterior fue una innovación propia de nuestro autor en el campo de la novela no sólo por cuestionar su tiempo presente, sino por hacer de la ciudad el tema central, con lo cual hubo una separación —o, en términos de Octavio Paz, una ruptura, en este caso, con los escritores mexicanos— con la materia que en ese tiempo seguía tratando

¹⁸ Cf. Claudia Macías, *art. cit.*

¹⁹ Georgina Gutiérrez, *art. cit.*, p. 57.

este género literario en el país: la temática revolucionaria y posrevolucionaria, la cual había pasado a ser “una larga epopeya agraria”,²⁰ ante la cual ya no había más por escribir tras la aparición de *Pedro Páramo*: no se podía ir más lejos, en palabras del propio Fuentes. La pregunta que en ese entonces el joven Carlos se hacía era: ¿qué tema no habían tratado los escritores mexicanos aún? Su respuesta fue: la ciudad.²¹ Nótese que la pregunta anterior se delimitaba a los escritores mexicanos, lo cual puede dar a entender que autores de otros países y lenguas ya habían resuelto escribir sobre la ciudad en sus novelas, tales como James Joyce, Charles Baudelaire y John Dos Passos; como esto faltaba en México, el autor de *Aura* apostó por la escritura de la urbe de una manera muy subjetiva que denotaba la relación empírica que había tenido con ella.

Por ello, si nos ceñimos a la visión que Fuentes dio con su obra sobre México, no es de extrañarnos, entonces, que desde los inicios de la crítica y los estudios literarios dedicados a su novela hubiera una tendencia para estudiarla con enfoques históricos y políticos; para ejemplo de esto tenemos a José Emilio Pacheco, quien figuró entre los primeros en redactar una crítica para *La región...* y quien, según el texto que realizó para la edición conmemorativa de esta novela para la RAE, sostenía que “El tema de *La región más transparente* era y es el fracaso de la Revolución mexicana. En vísperas de su cincuentenario (1960) Fuentes la juzgó una revolución traicionada”.²² Pacheco agrega en su

²⁰ Palabras de Fuentes en Massimo Rizzante, “Entrevista con Carlos Fuentes. Todo es presente”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 102, p. 9. Todas las citas sucesivas de esta entrevista aluden a lo dicho por Carlos Fuentes.

²¹ Aunque bien vale decir que ya otros escritores anteriores a Fuentes habían escrito sobre ella; éstos son algunos ejemplos: Bernardo de Balbuena en *Grandeza mexicana* (1604), Luis González Obregón en *México viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres* (1891), Guillermo Prieto en *Musa callejera* (1883), Salvador Novo en *Nueva grandeza mexicana* (1947) y, en años más actuales, Héctor Perea en múltiples revistas, suplementos y blogs. Quizás la novedad en Carlos Fuentes yacía en lograr que el personaje principal y el espacio geográfico de la obra fueran una y la misma persona.

²² José Emilio Pacheco, “Carlos Fuentes en *La región más transparente*. Homenaje”, en Carlos Fuentes (2008), *La región..., op. cit.*, p. XXIX.

texto eventos históricos a nivel nacional y global con los que su tesis de lectura se refuerza, y con ello se abre la puerta para continuar explotando la obra desde esta perspectiva.

La primera novela de Fuentes también dialogaba con otra de las obras, de género ensayístico, preponderante de las letras mexicanas en ese tiempo, considerada intertexto de ésta: *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz; de este libro hay que mencionar que tuvo una fuerte influencia en la *intelligentsia* mexicana no sólo por la manera en que se elaboraban los argumentos de los diferentes temas tratados ahí, sino también por la figura de autoridad que representaba este escritor a mediados del siglo XX.

I.3. *Algunos enfoques de estudio para la novela*

Los estudios históricos y políticos de *La región...* tuvieron un gran auge, e incluso hasta la fecha se continúa estudiando esta novela desde varias de sus perspectivas.²³ Con todo, a medida que transcurrían los años, con los nuevos estudios de la novela y las aportaciones de las teorías literarias en boga, algunas de las ideas novedosas que aparecían en ese entonces bien podían aplicarse a la novela de Fuentes. Entre las más citadas y seguidas por críticos literarios tenemos los estudios de la polifonía y el carnaval de Bajtín, utilizados para un acercamiento a los personajes más irónicos dentro de *La región más transparente* y a los diferentes desenlaces que puede tener la fiesta; a mi parecer, éstos funcionan sobre todo cuando se aborda el último episodio de la segunda parte, ya que se sitúa en la celebración del 15 de septiembre, día en el cual muere Gabriel en una riña de cantina, muere Manuel Zamacona en Acapulco y Federico Robles cae en bancarrota.

²³ José Guzmán, *art. cit.*, p. 143.

Están también las lecturas del tiempo mítico de la novela entendidas como un retorno al origen, el cual funciona a modo de resistencia o de escape del tiempo moderno; estas lecturas no fueron solamente aplicadas a las obras de Carlos Fuentes: los textos de Juan Rulfo experimentaron este tipo de interpretaciones (hechas por el mismo Fuentes en su libro *La nueva novela hispanoamericana*), debido a que ésta era la poética a la cual se había inscrito el autor de *La región...* y con la cual parecía simpatizar en buena medida. Figura también el análisis de la oposición dual dentro de la obra narrativa, la cual es sumamente aplicable a libros posteriores, como *Las buenas conciencias*, *Cambio de piel* y *La frontera de cristal*, pues, como decía Carmen Iglesias, “desde esta primera gran novela, están presentes varios hilos que reencontraremos una y otra vez, en distintas metamorfosis y variadas interrelaciones, en toda la obra de Fuentes”;²⁴ este tipo de análisis es una herramienta bastante útil que permite aun al lector poco conocedor de la obra narrativa de Carlos Fuentes tener una mejor comprensión de la misma; por ejemplo, en *La región más transparente* una de las oposiciones más claras se da entre las clases sociales alta y baja, las cuales son concebidas, respectivamente, en un plano vertical, que significa mando y posibilidad de ascendencia o descendencia, y en un plano horizontal, que significa límite y subordinación.²⁵ No puede dejarse fuera, desde luego, la búsqueda de la identidad mexicana, las máscaras de nuestra cultura y la afrenta como un sentimiento con el que cargan los mexicanos y que los une.²⁶

Además de estos enfoques, hay otros menos frecuentes y que sólo han dejado propuestas de estudio que están aún por desarrollarse o en su etapa temprana, tales como

²⁴ Carmen Iglesias, *art. cit.*, p. 544.

²⁵ José Guzmán, *art. cit.*, p. 157.

²⁶ Griselda Córdova, “Todos somos Rodrigo Pola. México y su orfandad”, en Gerardo Bovadilla y Griselda Córdova, *op. cit.*, p. 54.

los apuntes psicológicos de la ciudad como un inconsciente colectivo;²⁷ otros han optado por el acercamiento al papel de los intelectuales en la ciudad de México de mediados del siglo XX, y han concluido que éstos pasaron a ser hombres de diversión que se amalgamaban en la clase social más conveniente, por lo que escribían y pensaban para dirigirse a la misma²⁸ (dichas conclusiones bien pueden revelar un espíritu de crítica a la literatura comprometida de mediados de aquel siglo). También hay un análisis de la superposición de planos temporales y espaciales entre Tenochtitlan y la Ciudad de México, en el que la primera es representada por los “guardianes” Cienfuegos y Teódula Moctezuma; esta manera de estudio propone la conformación y futura desaparición de las diferentes épocas que vivió nuestra tierra: el México de la Conquista, la Nueva España y la nación decimonónica; esto, como si se tratara de un fenómeno de fundación y sucesión. Aunque, más que hablar de una superposición, se trata de una conjunción de tiempo y espacio modernos y míticos; entonces, se debe decir que hay una interrelación entre ambos, de modo que no están confrontados, sino que habitan simultáneamente, con lo cual “El tiempo de la historia, el tiempo de la novela y el espacio de la ciudad de México se relacionan, se corresponden y, al final, se mitifican”.²⁹

Hay que mencionar que la mayoría de estas ideas expuestas encuentran su defensa y sus argumentos en la novela misma, expresados en boca de los personajes: las opiniones sobre la Revolución figuran en varias ocasiones: “La revolución llegó como llegan el sol o la luna, como llueve o hace hambre. Hay que levantarse, o acostarse. O cubrirse del agua, o

²⁷ Cf. Ute Seydel, “Imaginario social, memoria histórica y (meta)narrativa nacional en *La región más transparente*”, en Georgina García Gutiérrez, *op. cit.*, p. 160.

²⁸ Luis Alberto Miranda, “Los intelectuales en *La región más transparente*”, en Gerardo Bovadilla y Griselda Córdova, *op. cit.*, p. 112.

²⁹ Alfredo Rosas, *art. cit.*, p. 90.

comer. [...] una vez que estuvo allí, había que entrarle al toro”;³⁰ lo mismo ocurre con las palabras dictadas contra los intelectuales: “—¡Y los intelectuales! [...] son a la inteligencia lo que la saliva al correo [...]. Quieren prestigio y consideración [...]; no quieren a las ideas ni a la obra ni a la pasión que lleva a crearlas; nada más quieren estar en la vitrina”.³¹ La tarea, pues, radica en explotar dichas palabras y profundizar con ellas las ideas propuestas en el texto con ayuda de su contexto, el análisis literario y los intertextos.

Así, pues, entre sus aportaciones a la novela mexicana, destacan: 1) la ruptura de la secuencia temporal, 2) la pluralidad de voces³² y 3) el discurso autorreflexivo, el cual, si bien Fuentes lo aprendió de Faulkner, lo debe primeramente “sin duda [...] a Cervantes, pues es éste [quien] permite el cruce de fronteras entre personajes y autores, entre autores y lectores, lo que tradicionalmente se encontraba separado de forma tajante.”³³

I.4. *Quién es Ixca Cienfuegos en la novela. Una propuesta*

Ixca Cienfuegos es un individuo extraño e indeterminado a lo largo de la novela; es irónico que, a pesar de estar presente durante técnicamente toda la novela, el lector sepa muy poco de su persona. Cienfuegos se encarga de profundizar en los demás, muestra cómo es la gente con la que se relaciona,³⁴ por lo que su papel consiste, o al menos eso parece, en ser una expresión de la ciudad, conformada por las voces y pensamientos de los demás; a causa de esto se ha dicho que Ixca “es la personificación de la ciudad y también, según

³⁰ Carlos Fuentes (1978), *La región...*, *op cit.*, p. 107.

³¹ *Ibidem*, p. 177.

³² *Ibidem*, p. 9.

³³ Luis Carlos Salazar, “Las lecturas del *Quijote* y su praxis narrativa en la obra de Carlos Fuentes”, *Castilla. Estudios de Literatura* [revista electrónica], núm. 5, p. 90.

³⁴ María Fernanda Domínguez Reyes, “*La región más transparente*: las voces de la ciudad de México”, *Revista de Filología Románica*, anejo IV, núm. II, p. 186

Octavio Paz, su conciencia”.³⁵ Entonces, podemos decir que Ixca Cienfuegos permite que comprendamos su persona, sólo que no por medio de sí mismo, sino mediante todos los que están a su alrededor y que forman, literalmente, parte de él.

Esta relación entre Ixca y los demás nos lleva a preguntar quién es él dentro de la novela; es decir, hay que saber en qué consiste su figura, si es la urbe como espacio geográfico, la conciencia de la misma, la unión de las voces, fuerzas y pensamientos de los ciudadanos, o todas las opciones anteriores conjuntas. La formación de su persona por medio de la unificación de las demás entidades propicia dos posibles respuestas: 1) que Ixca sea la ciudad, lo cual nos llevaría a sostener que es un ente plural en cuanto a su conformación; 2) que sea uno de los tantos elementos (geográficos, arquitectónicos, sociales, culturales) que constituye en su totalidad dicho espacio, al tiempo en que él se conforma de los demás. En lo personal creo que no hay una diferenciación de dos entes distintos e independientes, Ixca y la ciudad, sino la conformación y el desarrollo de uno mismo, habitado por todos los personajes. Es decir, Ixca, visto como aposición y elemento inalienable de la Ciudad de México, se relaciona, a nivel interpersonal, con todas las personas que viven dentro de sí —esto, considerando a nuestro personaje a nivel urbe—, y comprende sus vidas, transformaciones, sufrimientos y esperanzas. En cuanto a que es inalienable, justifico esto basándome en José Guzmán, quien, analizando algunos espacios de *La región...* como referentes del pasado ancestral y algunos elementos intangibles de la capital como signos de urbanización y modernización, apunta que la coexistencia de ambos no indica dominio por parte de alguno de los dos, sino todo lo contrario: indica su mutua convivencia, la cual a su vez ayuda al enriquecimiento del “imaginario social que se

³⁵ *Loc. cit.*

actualiza en la práctica cotidiana mediante el habla, la memoria colectiva, las creencias, los rituales y las prácticas sociales cotidianas”.³⁶ Con ello, el pasado, aún existente e invicto en sitios como la Catedral, la Plaza Mayor y los barrios bajos, cohabita con la política, la economía y las finanzas³⁷ latentes del periodo contemporáneo de la novela. Todo esto, pues, es nuestro personaje: un cuerpo a la vez que un espacio, en quien cohabitan el pasado intangible y el presente incierto.

Con base en lo anterior, nos situaremos en el estudio de Cienfuegos como personaje y en la problematización que existe en torno a su relación con la ciudad. Por ser la voz que abre y cierra la novela y por conocer cada parte de la capital, se ha dicho que él y la ciudad son dos sujetos distintos en la novela y que, además, hay una mayor importancia para la segunda, ya que “es una especie de organismo modernizado/modernizador que consume a todos los personajes”.³⁸ Si nos guiáramos por esta postura, el hecho de que la ciudad consuma a todos los personajes conllevaría a pensar que también Cienfuegos figura entre ellos. Además, se podría opinar que este personaje, mediante una postura disidente,³⁹ no pretende simpatizar con ese monstruo que cada día se erige con sus edificios y empresas; ergo, cada uno se desarrolla y construye en la novela, pero sin ser parte del otro. Esto querría decir que Ixca es un personaje y la ciudad otro, ambos con sus respectivos papeles en la novela; de esa manera, uno de ellos sería el principal. No obstante, quede claro que esta idea no es de nuestro parecer; en este trabajo se apuesta por considerarlos un solo

³⁶ José Guzmán, *art. cit.*, p. 152.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Alejandro Puga, *La ciudad novelada a fines del siglo XX. Estructura, retórica y figuración*, México, UAM, 2012, p. 54.

³⁹ Por disidente se entiende que Ixca rompe con la idea común de la época alemanista y, a manera de respuesta, opta por la preferencia del tiempo pasado como única forma hacer frente al presente.

personaje, en el que posiblemente Ixca se expresa en un nivel interno: el de la conciencia,⁴⁰ y la ciudad en un nivel externo: visual, descriptivo y emocional.

Esta consideración se torna un poco más compleja a medida que transcurre la novela, ya que se ve a Ixca como una especie de puente que conecta a unos sujetos con otros, aunque éstos no sean conscientes de las relaciones que puedan tener directamente entre sí —como es el caso de Manuel Zamacona con Federico Robles, quien es padre sanguíneo del mismo, aunque ninguno lo sabe—; debido a las conexiones que se entretajan en la trama, pareciera que Cienfuegos es más bien una especie de instrumento o servidor de la ciudad, a la que ayuda para que los personajes se relacionen con ella: “si no se puede definirlo como el protagonista, seguramente su presencia constante lo identifica como la figura que más establece conexiones entre los diversos desenlaces narrativos”.⁴¹

Según Alejandro Puga, la descripción anterior, junto con los dos textos que abren y cierran la novela, es una profetización del final de la misma, en el que Ixca y la ciudad se funden para ser un solo personaje, como si las dualidades se unificaran: “Esta descripción [...] profetiza el final de la novela, en que Ixca, en efecto, se transforma en la ciudad misma, en sus deslindes geográficos y en todos los personajes que participaron en la novela.”⁴² Entonces, podríamos decir que, a partir de las palabras de apertura de Cienfuegos y de la descripción que se hace de él en su monólogo interior, comienza su proceso de unión con la urbe, hasta que se vuelve parte de todos los habitantes; no sólo ha vivido con

⁴⁰ Aquí conviene una precisión sobre la manera en que se abordará la palabra *conciencia* en este trabajo, sobre todo en cuanto a los dos últimos capítulos. Se trata de *conciencia* no en el sentido de juicio ético o moral para discernir el bien y el mal, sino en el sentido de conocimiento profundo y reflexivo que Ixca Cienfuegos posee acerca de su realidad; con base en ello, hablamos de *conciencia* en la sexta acepción que da el *Diccionario de la lengua española*: “Actividad mental del propio sujeto que permite sentirse presente en el mundo y en la realidad.”

⁴¹ *Ibidem*, pp. 59-60.

⁴² Alejandro Puga, *op. cit.*, p. 61.

ellos como personaje, sino que vive fuera de ellos como espacio que los contiene. Esta idea se sustenta también en la novela gracias a una reflexión hecha por Manuel Zamacona a propósito de lo mixto: “Lo original es lo impuro, lo mixto. Como nosotros, como yo, como México. Es decir: lo original supone una mezcla, una creación, no una puridad anterior a nuestra experiencia.”,⁴³ lo cual expresa que la respuesta para encontrar el principio, sea de México, sea de la existencia de cada personaje, no está en el retorno, sino en una mezcla que dé un resultado distinto, nuevo, que se abra paso por el mundo.

Cabe mencionar que la consumación de Ixca en la Ciudad de México no se logra en la extensión de su cuerpo físico, en un nivel material, sino en un terreno casi espiritual, ya que de pronto comienza a “depositar su forma incorpórea de la nube sobre la superficie plana y extendida de la ciudad de piedra y serpientes”, como si aquella incorporeidad fuese la esencia de la metrópoli que complementa internamente su estructura sólida: el pasado y la conciencia de Ixca ofrecen la sustancia, y el tiempo moderno, la forma.

Sin embargo, este último punto, más que mostrar a Ixca como el personaje principal desde inicios de la novela, lo explica como un sujeto en vías de llegar a ser tal, siempre y cuando cumpla con la condición de mezclarse con la ciudad moderna para dar un nuevo resultado. Esto se apoya en la etimología de su nombre, cuya traducción sería “poner bajo la ceniza”. Esta frase enuncia la relación *vertical* que Ixca tiene con la ciudad; para que esto sea más claro, hay que decir que en un espacio vertical existe la posibilidad de situarse arriba o abajo. Al inicio de *La región más transparente* Cienfuegos parece la base sobre la cual descansa la capital que se erige diariamente; esto implica que su figura en un principio esté en la parte baja: “En efecto, lo que Ixca representa en la novela son los sedimentos

⁴³ Carlos Fuentes (1972), *op. cit.*, p. 68.

culturales sobre los que está asentada la realidad de México”.⁴⁴ Pero, a medida que la novela avanza y la participación de Ixca se vuelve más notoria, su papel consiste en ser la piedra angular de México no sólo en cuanto a su conformación física, sino en cuanto a su pensamiento y memoria. Así como conocemos a los personajes gracias a las palabras que utilizan para relatar sus vidas, comprendemos la persona de Cienfuegos (la ciudad) por la expresión de sus ideas, de manera que, literalmente, se vuelve un ente mucho más elevado, el cual, en esta ubicación vertical, hacia el final de la novela se sitúa en la parte superior de la ciudad cuando se está convirtiendo en una especie de nube ascendente y abarcadora: “una neblina que iba envolviendo su cuerpo, [...], penetrando en su carne hasta poseerla y convertirla en otra neblina, menos real y transparente *que la que ascendía*”.⁴⁵ Su conformación anímica se da gracias a sus palabras, tal y como se lo dice a Norma Larragoiti: “¿quieres mi cuerpo o mis palabras? Yo no tengo sino palabras, hasta mi cuerpo es de palabras”.⁴⁶

Por tal razón, mi propuesta consiste en una defensa de cómo Ixca Cienfuegos puede ser la ciudad como personaje principal desde el principio de la novela, el cual, a la vez que es un espacio físico donde todos habitan y un espacio metafísico de la conciencia colectiva de los personajes, es una persona forjadora de interacciones con los demás protagonistas de esta novela, lo que también nos haría entrar en temas de concepción mítica, donde la figura principal abarca todo a la vez que se corporiza. Mi propuesta en esta tesis, pues, busca partir de la comprensión de las descripciones corpóreas de Cienfuegos en su monólogo interior, las cuales, aunque breves, se encuentran en la novela desde el principio y

⁴⁴ José Guzmán, *art. cit.*, p. 164.

⁴⁵ Carlos Fuentes (1972), *op. cit.*, p. 453.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 312.

establecen una relación directa entre el cuadro de la ciudad y la definición del personaje en el mismo nivel. Después se puede ligar esta cuestión visual con la parte intelectual de Ixca, ya que tanto su corporeidad como su conciencia parten de la palabra. Se trata de una conformación nominal para Cienfuegos tanto en el terreno físico como metafísico.

II. LAS PALABRAS INTRODUCTORIAS DE IXCA CIENFUEGOS: UN ACERCAMIENTO

II.1. *Especificaciones sobre el discurso introductorio de la novela*

En 1972 Carlos Fuentes incluyó en la reedición de *La región más transparente* dos elementos guía para su novela: un cuadro cronológico a dos columnas en el que enumera algunos eventos novelescos y acontecimientos de la Historia de México, y un listado de las genealogías de los personajes de la novela.¹ Con la colocación de ellos antes del monólogo interior la lectura de este libro parecía condicionarse y dirigirse hacia el tema de la ciudad modernizada, pero con acentuación en las consecuencias de la Revolución mexicana, pues los hechos históricos escritos en el cuadro cronológico apuntan en su mayoría a lo ocurrido antes, durante y después de ésta. Mas, si pensamos —aun después de las reediciones— la apertura de la novela como originalmente estaba, sin los matices posrevolucionarios, veremos que las palabras de Ixca no apuntan sólo hacia ese tema y que, por tanto, los elementos anteriores pueden fungir, más bien, como ejes de referencia temporal e identitaria en cuanto al espacio y los personajes; claro, esto no significa que pierdan su importancia, pues serán un punto de apoyo al momento de referir el tiempo y espacio en el que se sitúa nuestro personaje.

Ahora bien, debemos tomar en cuenta que la novela como género literario se caracteriza por no poseer una estructura completamente definida. A esto Vitor Manuel de Aguiar añade que, gracias a la incorporación de registros literarios múltiples, la novela, sobre todo la moderna,² se ha mostrado “apta tanto para la representación de la vida cotidiana como para la creación de una atmósfera poética o para el análisis de una

¹ Este hecho recuerda, indudablemente, a la manera en que epilogaba William Faulkner las novelas *El ruido y la furia* y *¡Absalón, Absalón!*, en cuyo listado de personajes se daban breves noticias de sus acciones posteriores al final de la narración.

² Entendida ésta desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, sobre todo con obras de autores de la talla de Marcel Proust, Gustave Flaubert, James Joyce, William Faulkner, Thomas Mann, etcétera.

ideología”.³ Lo anterior se puede aplicar al caso de *La región más transparente*, ya que en las primeras palabras de Ixca Cienfuegos su autor logró captar la vida de la ciudad, cuya conformación desordenada, desigual y un tanto caótica en pos de la modernización se ve reflejada en la estructura y sintaxis de su discurso.

Si bien podemos hablar de la inserción de otros géneros dentro de la novela, no todos ellos tienen la misma prioridad para ser elegidos y colocados; así, por ejemplo, el autor que se desempeña en el género novelesco puede tener una mayor preferencia por la inclusión del cuento que de la crónica o por la inclusión del género epistolar que del ensayo, y viceversa. Puede darse también el hecho de que se incline, como en el caso de la poesía, por la elección de un híbrido, como la prosa poética. Lo último es mencionado a propósito del discurso de Cienfuegos, pues, a pesar de que empieza con tres cláusulas sencillas en su predicación y en el orden sintáctico, a medida que avanza comienza a hacerse de formas y tonos poéticos de corte vanguardista, debidos a la ambigüedad, hipérboles, metáforas, inconexión de enunciados, repetición, exclamaciones y supresión de elementos, acto que hace de estas palabras, a mi juicio, una suerte de prosa poética estructurada o bien en un único párrafo, o bien en un verso sumamente largo.

Hay que precisar, no obstante, que el hecho de que se hallen los elementos mencionados dentro del texto de Fuentes no indica que éstos sean figuras completamente pertenecientes a la poesía tomadas por o para la prosa. Miguel Ángel Garrido argumenta que, en el caso de la hipérbole y de la metáfora, Quintiliano las enlistaba dentro de los trece tropos que se utilizan en el arte de la Retórica (pese a que su número varía dependiendo del tratadista que se dé a la tarea de recolectarlos).⁴ En cuanto a la ambigüedad, ésta no se da en

³ Vitor Manuel de Aguiar Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975, p. 205.

⁴ Miguel Ángel Garrido, *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2004, pp. 203-204.

el caso de la novela moderna porque sea un intento por parte de la prosa de imitar a la poesía, sino más bien porque la primera no comparte la misma conformación que antes tuvo la novela realista, en que los acontecimientos se redactaban con coherencia y un orden causal sucedido. Resulta que el desorden de la realidad, la multiplicidad de acontecimientos, los pensamientos discontinuos de los personajes y la falta de comprensión de lo acaecido hacen del lenguaje la primera herramienta para reflejar todo lo anterior por medio de la ambigüedad, ya que el contexto en el que se desarrolla la vida diaria no ha sido nunca ordenado ni mucho menos unidimensional. Además, parafraseando las palabras de Charles Bally, se puede decir que, si el lenguaje en realidad no es una expresión lógica, se debe a que la vida, a la cual expresa, no está compuesta de ideas puras a lo largo de su desarrollo, ni tiene que ver con ellas⁵ como si persiguiera ideales. Así que cada una de las características mencionadas hasta aquí se puede denunciar “por medio de la palabra o de los temas tratados, o puede reflejarse en la forma desordenada o ininteligible que adopta la novela. [...]. No es, pues, que la novela moderna suprima información para conseguir ambigüedad, es que sus informaciones no son de la misma naturaleza que las que ofrece la novela tradicional y es preciso interpretarlas en forma adecuada”.⁶

A propósito de la inserción o supresión de información en la novela, esta cuestión ha sido tratada, según Nils Erik Enkvist, por los estudiosos del discurso y los retóricos, y se le ha dado el nombre de “problema de la *densidad de información*”.⁷ De acuerdo con su explicación, la cuestión radica en la manera en que un discurso debe ser formulado y adaptado con base en las capacidades que posee el receptor para interpretarlo

⁵ Charles Bally, *El lenguaje y la vida*, trad. Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, p. 21.

⁶ María del Carmen Bobes, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985, p. 223.

⁷ Nils Erik Enkvist, “Lingüística, retórica y estilística del discurso y del texto”, en Teun A. Van Dijk (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, trad. Diego Hernández García, Madrid, Visor, 1999, p. 40. (El subrayado es mío.)

semánticamente. La saturación de información semántica, por lo tanto, será un impedimento para que aquél lo interprete debidamente; en cambio, la moderación de la misma hará que el emisor logre una correcta comprensión del mensaje⁸ al tiempo en que, hablando de finalidades prácticas, se convenza por lo escuchado. En el caso de la novela moderna, si bien podemos encontrar supresión de información narrativa o descriptiva, del lado del diálogo (sobre todo el de tipo interior) nos hallamos con una gran producción del mismo aunque éste no posea información semántica, ya que muchas de las formulaciones de la mente de un sujeto no están obligadas a poseer una carga de significado.

Así que, en el caso de *La región más transparente*, tratándose de un discurso que versa acerca de la ciudad de México de mediados del siglo XX, y tomando en cuenta a Ixca como conciencia omnipresente de la urbe, se entiende entonces por qué la información dispuesta en sintagmas que simulan una desorganización da la idea de que no hay un orden: nuestro personaje intenta describir una visión panorámica de la ciudad sin tomar en cuenta la noción de cantidad informativa en su habla, bajo el riesgo de hacer fluir el lenguaje al grado en que parezca que éste se atropella a sí mismo; semejante acción puede deberse a dos hechos: *i)* a que las palabras no pueden ponerse y superponerse en un mismo espacio, sino que deben encadenarse sintagmáticamente unas tras otras, de manera que dos de ellas no pueden ocupar el mismo instante de enunciación, ni siquiera el mismo espacio para escribirse; es aquí donde el lenguaje encuentra su límite, ya que, contrario a la realidad que es plurivivencial, sólo puede captar una de las tantas vertientes posibles o, en su defecto, enumerar varias de ellas, pero regidas por un orden inherente;⁹ *ii)* a que, por causa de este

⁸ *Idem.*

⁹ Remito, por antonomasia, al cuento de Jorge Luis Borges en donde esto se ve más claramente: “El aleph”, en el que el personaje, al momento de contemplar ese objeto, tiene la intención de describir todo cuanto ve, pero en ese momento repara en que la lengua en acción lo traiciona en su intento.

límite del lenguaje, se puede pensar que, en términos bajtinianos, el autor se está valiendo de una voz, la de Ixca, para dotarla de cualidades polifónicas en el momento en que hace que las voces de cada personaje de la ciudad se oigan dentro de la suya; cada una de éstas, claro está, expresa frases, lamentos, quejas, reflexiones, etc., de acuerdo con sus vivencias personales. Se trata de una serie de subjetividades encerradas dentro de una voz polifónica que se conforma y existe gracias a las demás. Fuentes expresa la idea anterior de la siguiente manera: “Mi voz, dice Bajtin, quizás signifique algo, pero en todo caso, *mis palabras llegan envueltas en capas contextuales determinadas por las voces de los demás y por la pluralidad de lenguajes que viven dentro de cualquier sistema social.*”¹⁰

Lo último justificaría en buena medida la ambigüedad de significado de este discurso, ya que, en palabras de Miguel Garrido, la obscuridad que rige a ésta puede convertirse “en un mérito desde una perspectiva literaria o retórica en sentido amplio que busque abrir imprecisos nuevos horizontes [...] a la consideración del oyente o lector.”¹¹ Además de esta polifonía de vocablos entre Ixca y los habitantes de la ciudad, es interesante la multiplicidad enunciativa entre el personaje, el narrador y el autor —pese a que no nos atañe tratar profundamente al segundo en este trabajo—. Ésta se explica de la siguiente manera: Graciela Reyes, tratando el tema de la citación en el relato literario, dice que el origen del discurso literario es la voz del narrador, debido a su posición como sujeto de primera persona (*yo*) que enuncia los eventos; pero inmediatamente refuta esta idea al decir que, en realidad, el único que genera un discurso es el autor de carne y hueso, de modo que es “lícito pensar que hay dos discursos simultáneos.”¹² a saber, el del autor verdadero y el del narrador ficticio; la diferencia estriba en que el discurso del narrador es un acto de

¹⁰ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 36. (El subrayado es mío.)

¹¹ Miguel Ángel Garrido, *op. cit.*, p. 211.

¹² Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, p. 92.

citación proveniente del discurso primigenio del autor. Lo anterior se puede aplicar a *La región más transparente*, pero incluyendo un elemento extra: al personaje principal, guardián de la ciudad, que, si bien no es el narrador de la obra, es otro de los medios por el cual se decanta el discurso de Fuentes en tanto autor, aun cuando éste no narre acciones ni se adentre en los pensamientos de los personajes. Por ende, tendríamos que al inicio de la novela la simultaneidad se da entre Ixca y el autor, mientras que en el siguiente capítulo de la primera parte, que abre con la descripción de Gladys García, ocurre entre el narrador y Fuentes, gracias a lo cual nos hallamos ante dos pares de discursos simultáneos.

Así que, enfocándonos sólo en la interacción discursiva dada entre Ixca Cienfuegos y Carlos Fuentes, repararemos en que las palabras del primero engloban las de toda la ciudad, al tiempo en que las del autor encierran las de aquél. Por lo tanto, la simultaneidad es evidente, y pareciera que el origen de lo dicho no recae sobre el autor, sino sobre el personaje, ya que la estructura del texto hace al primero “hablar como un ventrílocuo, que es hablar [...] y hablar por otro u otros, y, a fin de cuentas, no asumir el discurso.”;¹³ no obstante, como ya se ha dicho algo acerca de las vivencias juveniles de Fuentes, que le proporcionaron parte del material para escribir su primera novela, podemos decir que el hecho de situar a Ixca como creador original del discurso no se consuma, porque, en todo caso, se trata una experiencia colectiva en la que están inmersos el autor y el personaje: en la novela, por ende, “No se pretende sólo captar la duración y la textura de una experiencia individual, sino la duración, sobre todo, de una experiencia colectiva”,¹⁴ de la cual no puede escindirse el autor.

¹³ *Ibidem*, p. 108

¹⁴ Vítor Manuel de Aguiar Silva, *op. cit.*, pp. 218-219.

II.2. *El discurso de Cienfuegos como monólogo interior*

Para explicar qué es el discurso, Helena Beristáin se vale de las definiciones que diversos autores —Jakobson, Saussure, Hjelmslev, Genette— han dado sobre el mismo, para después decir, en palabras sencillas, que éste se puede definir como “la realización de la *lengua* en las expresiones, durante la comunicación;”¹⁵ en otras palabras, es “el lenguaje puesto en acción”.¹⁶ Por su parte, Teun A. Van Dijk hace la distinción entre discurso hablado y discurso literario; para él ambos comparten el hecho de que se realizan mediante las estructuras gramaticales de una lengua específica, pero la diferencia yace en que en un discurso hablado “normalmente ocurren errores gramaticales, iniciativas falsas, incoherencia parcial, etc.”,¹⁷ mientras que un discurso literario, o texto, además de sus componentes gramaticales, cuenta “también con estilística, retórica, esquemática [...] y otras clases de estructura que la lingüística actual no puede explicar.”¹⁸ no obstante, contar con estos componentes no hace del mismo una obra mejor elaborada o conectada en comparación con la lengua hablada, sino más compleja en decodificación y significado. Van Dijk deja en claro que, en el caso de la literatura, el texto es un constructo más abstracto y poco homogéneo, cuya unidad no está condicionada por un tipo único de discurso, sino por la inserción de varios.¹⁹

Si nos valiéramos de su definición para juzgar sobre los enunciados de Cienfuegos al inicio de *La región más transparente*, podríamos decir que en esta novela no hay una composición literaria mejor llevada a cabo en contraste con el habla espontánea, ni siquiera un hilo conductor por medio del cual los hechos se sucedan o justifiquen entre sí de manera

¹⁵ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010; —**discurso**, p. 154.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, trad. Myra Gann y Martí Mur, México, Siglo XXI, 1983, p. 20.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibidem*, p. 119.

tal que se encuentre un argumento central. La elaboración de inconexiones y la falta de una estructura coherente no son producto del azar de las palabras ni de la escritura inconsciente del escritor; se trata, más bien, de una elaboración completamente intencional, aunque poco comprensible en lo que a semántica atañe, que tiene como finalidad la mimesis de la conciencia del hombre. En su libro *Logoi*, Fernando Vallejo dice que “el orden de la lengua escrita no es el mismo de la hablada [...] ni el de una prosa de una época es exactamente el de otra.”;²⁰ a esto podríamos añadir que aun el orden de las prosas de diferentes autores en una misma época tampoco es idéntico, ya que cada escritor, además de estar condicionado por su historia y su tradición como dice Barthes,²¹ lo está por la región geográfica que habita y en la que se desenvuelve su lengua, por su educación e incluso por su pasado. Probablemente la jerga mexicana que Fuentes oía durante su juventud en la capital, el acercamiento a la literatura vanguardista (europea y anglosajona) y el choque cultural entre los Estados Unidos y México lo llevaron a optar por una escritura que rompiera con las novelas realista y social en cuanto a su desarrollo, contenido y redacción, o sea, en cuanto al orden de la prosa. En el discurso de Ixca hay estructura y retórica,²² pero no en pro de un orden lógico y lineal como el que seguían las novelas del siglo XIX en su mayoría. En el caso de *La región...* la estructura y la retórica dependen del estilo que maneja su autor, y se utilizan de una manera más intrincada que deliberadamente no sigue las normas clásicas de la *dispositio* ni de la persuasión, esto con la finalidad de mostrar —aunque no claramente,

²⁰ Fernando Vallejo, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 464.

²¹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1987, p. 24.

²² Valiéndonos de algunas ideas de Miguel Ángel Garrido, por retórica se entiende aquí el uso de figuras y elementos que funcionan para hacer más elaborado —y por ende, más complejo— el discurso enunciado por Ixca Cienfuegos, pese a que el uso de los mismos no lo embellezca de acuerdo con “el arte de hablar bien”, pero sí de acuerdo con las estructuras vanguardistas del siglo XX.

pues esto sería una contradicción— lo que antecede a la distribución correcta del lenguaje en cualquier hablante: el pensamiento.

Con base en todo lo anterior, opto por definir el discurso literario, para fines de este trabajo, como la puesta en marcha del lenguaje en situaciones comunicativas,²³ cuya conformación depende, primero, de las situaciones temporales e históricas en las que se ha desarrollado su autor y, segundo, de un lenguaje cuyas categorías y funciones gramaticales están delimitadas, en cuanto a las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, por la época —este lenguaje, además, está destinado a producir un efecto comunicativo.

II.2.1. *Diferencias entre el soliloquio y el monólogo interior.* Para identificar y analizar el texto que hemos elegido para este trabajo, es necesario distinguir entre soliloquio y monólogo interior. Al escuchar el término “soliloquio”, la palabra puede remitirnos, en primer lugar, a las recitaciones del teatro del siglo de oro español (cuyo ejemplo más conocido podría ser Segismundo en *La vida es sueño*) y, en segundo lugar, aunque del lado de la antigüedad clásica, al *subiecto* latino, una especie de diálogo que el emisor (específicamente, el orador) hacía consigo mismo apoyado en preguntas, respuestas y afirmaciones, las cuales le ayudaban a animar su razonamiento para encontrar la mejor solución ante un criterio o interrogante.²⁴ En ambos casos se carece de un receptor copartícipe o activo del acto de comunicación, ya que el emisor funge como si fuera ambas personas; no es, pues, que no haya un público auditor, sino que éste sólo cumple de manera presencial con su función al escuchar las palabras del enunciador del soliloquio o *subiecto*.

Entre sus características principales destacan dos. La primera es el hecho de que se busca convencer al público sobre una postura específica o, en su caso, versar sobre alguna

²³ Aun cuando el receptor sea ficticio o no tenga la posibilidad de intervenir ante lo dicho por el emisor.

²⁴ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 346.

cuestión filosófica o personal que exija una respuesta de la cual los receptores, pasivos, queden convencidos gracias al uso de argumentos, defensas y refutaciones, y a las disertaciones intrapersonales.²⁵ La segunda es el uso obligatorio de la primera persona singular, la cual habla acerca de una tercera, concebida como el tema a tratar.²⁶ Esta tercera persona ha causado posturas opuestas en cuanto al papel que juega dentro del discurso. De un lado se dice que, por cuanto es el tema tratado y no uno de los sujetos de la enunciación, no es más que un pronombre sin índice personal, por lo cual no se le puede incluir en la categoría de persona verdadera, como las que denotan los pronombres *yo* y *tú*;²⁷ pero, por el otro, se le considera una de las condiciones primordiales para que tenga lugar la enunciación literaria, ya que la literatura nace realmente cuando hay una tercera persona que hace que nos despojemos del *yo* para el reconocimiento de la misma dentro del discurso escrito.²⁸ En esta segunda postura hay un principio de otredad en el cual la persona que enuncia (el narrador / autor) se sabe como tal en tanto que el otro (lector / receptor) la reconoce, y viceversa; por lo tanto, el pronombre de tercera persona se encuentra al mismo nivel categórico que los otros dos.

Vemos, pues, que la finalidad del soliloquio se encamina hacia la resolución o reflexión de algún tema en específico, ya sea con la ayuda de segundos participantes, ya sea sólo con el emisor. Esto quiere decir que detrás del acto comunicativo hay una intención por la cual éste ha sido expresado. No obstante, el caso del monólogo interior es más difícil de tratar por cuanto no se puede decir con completa certeza si es un acto puro de expresión

²⁵ *Ibidem*, p. 344.

²⁶ Podría añadirse respecto al tema a tratar, como ya se ha mencionado arriba, la exigencia de que se disponga la información, los argumentos y las figuras de manera mesurada.

²⁷ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 242.

²⁸ Gilles Deleuze, "La literatura y la vida", en María Stoopen (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, FFyL, UNAM, 2009, p. 389.

sin miras a la obtención de algún resultado en el receptor ficticio, o si es un discurso con finalidades existentes pero poco claras hasta el momento.

Si bien el origen de las dos variaciones discursivas dichas arriba es antiguo, el del monólogo interior es más reciente. De entre las principales características que han conducido a su uso está el tratado profundo sobre el *yo*, el cual no permanece en el terreno literario, sino que abarca lo psicológico, lo social, lo antropológico, etc. Característico de la novela moderna y contemporánea, el monólogo interior surge como una modalidad del discurso directo después de la desaparición de la novela social, lo cual conlleva a un “radical tratamiento del yo y de sus procesos internos de reflexión e introspección.”²⁹ Pero el uso de la palabra reflexión no indica orden, sino más bien la elaboración de unidades sintácticas elementales apenas y muchas veces carentes de lógica, en un esfuerzo por mimetizar los procesos subconscientes del pensamiento mediante los signos lingüísticos.³⁰

Es la frase “procesos subconscientes” la que vincula este tipo de discurso con estudios de psicología, cuyo descubrimiento del inconsciente en el siglo XX y sus futuras aportaciones propició aún más esta técnica narrativa. Por ejemplo, Lacan argumentaba que el discurso primario del hombre es el discurso del subconsciente, aquel que proviene del ello y que es intersubjetivo.³¹ Por lo tanto, si en la primera novela de Fuentes hay un intento por imitar el regreso al origen, a las raíces míticas del hombre, éste puede bien comenzar por el lenguaje en su primera fase de gestación. Lo curioso respecto a esto es que no por mostrarse en su etapa subconsciente el lenguaje simplifica sus significados en cada palabra; todo lo contrario: se hace de una mayor pluralidad, la cual es debida a la “incapacidad de

²⁹ Francisco Álamo Felices, “El monólogo como modalidad de discurso del personaje de la narración”, *Lingüística y literatura*, núm. 64, p. 179.

³⁰ *Ibidem*, p. 192.

³¹ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 222.

decirlo explícitamente *todo*, de captar con la palabra todos los secretos.”³² La incapacidad de Ixca para contener la ciudad de manera absoluta por medio del lenguaje nos lleva a apostar por mayores significados aun en las oraciones que parecieran más simples —y por ende, exentas de análisis—, como ocurre con “MI NOMBRE *es Ixca Cienfuegos*”,³³ donde el hecho de comenzar con el verbo *ser* puede expresar predicación no solamente del personaje, sino del sujeto colectivo que se encuentra en su interior; cuando una persona dice quién es, esto implica el despliegue de sus características físicas y psíquicas, para las cuales no hay un orden que las rijan en cuanto a descripción.

En cuanto a estos procesos del inconsciente, María del Carmen Bobes señala explicaciones sociales e históricas por las cuales tuvieron éxito las obras que practicaron el monólogo interior. Como ejemplo de lo social, refiere la soledad del hombre moderno en la ciudad, la cual lo priva de un interlocutor en las situaciones que enfrenta durante su vida,³⁴ y esto, en consecuencia, lo lleva a asumir los papeles de emisor y receptor. También están las técnicas psicológicas que persiguen diferentes intereses en cuanto al estudio del inconsciente, pero que en general apuntan hacia el conocimiento de los momentos que escapan del control racional.³⁵ Por lo tanto, todo aquello de lo que la mente no puede encargarse en su estado consciente, debido a las diversas actividades que absorben su atención en el tiempo moderno, llegó a ser de gran interés para los escritores.

Así que, en el caso del monólogo interior en la novela moderna, se puede decir que es una rebelión en contra de las estructuras rígidas del pensamiento y las palabras, rebelión

³² *Ibidem*, p. 179. Vemos que esta idea, entonces, se opone a lo dicho por Enkvist al hablar del emisor con cierta subestimación, puesto que, para Segre, mientras más clara es la imposibilidad de expresarlo todo, el emisor, o lector, debe entonces tomar una mayor participación en el discurso y desarrollar una capacidad de retención e interpretación más óptima, para que, de esa manera, renuncie al hecho de que la comunicación siempre llegue a él clara y directamente.

³³ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 19.

³⁴ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 260.

³⁵ *Loc. cit.*

en la que se opta por que el sujeto pueda desenvolverse completamente en su pensamiento, debido a que no lo puede hacer en la vida real. Francisco Álamo, citando a Dorrit Cohn, dice que el monólogo interior se trata de un discurso interno “que no depende de ningún marco ni tutela narrativa; es, pues, la expresión del fluir de la conciencia y la intimidad psíquica del personaje mediante su propio discurso y en su propia voz (primera persona), y con el máximo grado de emancipación y libertad.”³⁶ Su característica básica es la omisión de un receptor distinto al enunciadore: no hay ningún deseo expreso de comunicarse con el otro; más bien el personaje busca discurrir para sí mismo valiéndose del fluir de su pensamiento ininterrumpido.

Dicha falta de receptor es un beneficio, ya que “le permite [al personaje]³⁷ una libre asociación en el tiempo, en el espacio, en la analogía, puesto que es un discurso liberado de las leyes de la lógica, de la estética, de la ética, es decir, de todos los códigos que afectan al pensamiento, antes de que se organice para la comunicación en palabras.”³⁸ En el caso de Cienfuegos, otro rasgo distintivo es el reflejo del caos de la ciudad en las unidades sintácticas que, por medio de la capacidad semiótica de la forma de la novela, se utilizan para dar incoherencia intencional a un mensaje.³⁹ Por ende, la elaboración de este monólogo interior conlleva dos intenciones imitativas por parte de Fuentes: captar los procesos psíquicos previos a la enunciación y plasmar una imagen de la conformación de la ciudad por medio de construcciones sintácticas carentes de disposición e ilación.

³⁶ Francisco Álamo Felices, *art. cit.*, p. 188-189. Es conveniente matizar un poco las palabras de este autor, pues, aunque es cierto que el monólogo interior no depende de marco o tutela narrativa en cuanto a la obra se refiere, ello no significa que las frases que lo estructuran se conformen independientemente: sin importar la fidelidad con la que el autor intente reproducir los procesos del inconsciente por medio de las palabras, éstas están regidas por estructuras gramaticales básicas y por la distribución sintáctica que el escritor dicte, aun cuando se trate de un texto aparentemente alógico en su composición.

³⁷ Me parece que también al autor en buena medida.

³⁸ María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 262.

³⁹ *Ibidem*, p. 223.

Pese a estas libertades de las que goza el monólogo interior, hay una condición que rige la estructura global del mismo, a la cual se refiere Van Dijk. Dice este autor que, a medida que se desarrolla un texto, en éste debe haber una secuencia de proposiciones para que se establezcan conexiones; cuando ello no ocurre, el resultado es la incoherencia lineal, la cual puede ser totalmente intencional, sobre todo en la prosa y la poesía moderna, con la finalidad de crear unidades semánticas apenas con significado;⁴⁰ no obstante, aunque haya incoherencia lineal expresada en la sucesión sintagmática, ésta debe verse a nivel global por medio del tema. Esto quiere decir que el monólogo interior debe cumplir con una de las dos demandas siguientes: o bien ser incoherente de manera lineal con sus frases y, con ello, denotar significado a nivel estructural del discurso, o bien carecer de un tema eje como tal, pero compensándolo con una formación más clara en sus unidades sintácticas. En palabras más simples, la lectura del monólogo interior puede ser difícil, oscura y aun así tener significado, o puede ser clara en su estructura y no tratar sobre algo.

Así, pues, la diferencia más clara que se puede establecer entre monólogo interior y soliloquio yace en que el primero es un discurso sin necesidad de expresarse en el acto de habla, mientras que el segundo es un discurso totalmente exteriorizado —su consumación se logra en el momento en el que es pronunciado—. Ya que el primero prescinde de la enunciación oral, entonces está en relación directa con el pensamiento; como el segundo, en cambio, exige la realización oral de la lengua para lograrse, entonces se encuentra vinculado con el habla.⁴¹ Ambos comparten en común los elementos que conforman una lengua para que puedan existir.

⁴⁰ Teun A. Van Dijk, *op. cit.*, p. 125.

⁴¹ Estas palabras y, del mismo modo, la idea trazada en este párrafo están basadas en María del Carmen Bobes, *op. cit.*, p. 255, quien dice que la oposición establecida entre estos dos discursos es “la misma que opone «pensamiento / lenguaje» [...]. El pensamiento no se formula a no ser por medio del lenguaje, aunque

II.2.2. *Problemas en cuanto a la clasificación del discurso de Ixca Cienfuegos*. Respecto al último punto tocado, parece que, en la obra que tratamos, el monólogo interno de Ixca Cienfuegos presenta cierta dificultad al momento de decidir si está exento o no de un emisor. Si bien se libra de las estructuras trazadas por las novelas anteriores a la vanguardia, se apropia del tiempo (referido semióticamente por la distribución espacial de las palabras en una suerte de interrelación), imita un fluir total del pensamiento y no está regido por alguna acción narrativa —puesto que ésta aparece después—, no obstante la cuestión del reconocimiento de un segundo y de un tercero incluso causa ciertas dudas. En un fragmento del monólogo leemos lo siguiente: “*Al nacer, muerto, quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya de tu carroña*”,⁴² en donde el discurso da paso a un sujeto diferente. Ya no es un *yo*, como el que abre el monólogo; en la oración principal el sujeto es un *tú* implícito en la forma del verbo *quemaste*.

Unas líneas después se lee: “*¡No te rajés, manito!*”,⁴³ oración donde el vocativo es aposición del sujeto de segunda persona singular. Poco a poco las cláusulas comienzan a alternar las tres personas gramaticales, algunas veces en singular y otras veces en plural; junto a esto, se alternan frases con el predicado elidido o exentas de él, para cerrar con una tercera persona plural, la cual pareciera la mejor forma de referir la narración polifónica⁴⁴

puede exteriorizarse con signos de sistemas sémicos diversos; por el contrario, el lenguaje es la expresión del pensamiento en cuanto que traduce las relaciones de conceptos, de sentimientos, o simplemente de palabras y cosas”.

⁴² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 20.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Por narración polifónica quiero dar a entender una novela en la que los hechos serán relatados mediante una sola voz narrativa que, empero, se valdrá de muchas voces de distintos personajes para lograrlo, lo cual dará como resultado dos discursos simultáneos: el del personaje y el del narrador, tal como se dijo arriba respecto a la voz del narrador y el discurso literario.

que está a punto iniciar, y con una frase prepositiva que indica el espacio en el que se desarrollará la novela: “*En la región más transparente del aire.*”⁴⁵

Como el discurso cambia de sujeto, si nos basamos en la opinión de Álamo Felices, no se le podría aplicar completamente el término “monólogo interior”, pues se supone que en buena medida en éste debería enfatizarse la figura del emisor,⁴⁶ acto que conlleva al desplazamiento del otro —mas no a su desconocimiento cuando este último es uno de los temas a tratar—. Sin embargo, hay que recordar que en esta novela la ciudad como personaje es un ente que, aunque está expresado en singular, denota pluralidad, tal y como ocurre con los sustantivos colectivos, e inclusión. Por lo tanto, cuando las palabras de Ixca aluden a un segundo o tercero, ambos pueden considerarse no sólo un emisor y un tema, respectivamente, sino la extensión de la primera persona que está hablando, extensión con la cual logra su concreción.⁴⁷ Dicha extensión, por lo tanto, se logra gracias al uso de las tres personas gramaticales, con lo cual no hay un desplazamiento de aquellos que no son expresados en la primera persona, sino un enfoque hacia los mismos, que denota la importancia que juegan al momento de conformar al guardián de la ciudad.

Así que una de las posibles opciones que encuentro para tratar el discurso de Cienfuegos como un monólogo interior consiste en recurrir a la noción de polifonía y de colectividad hallados, respectivamente, en el cuerpo de la novela y la figura de nuestro personaje. Si la voz de Ixca consiste en un conglomerado de voces, diremos que el estado de cada una de éstas es plural también. No se trata, pues, de que las reconozcamos a todas bajo la identificación gramatical de la tercera persona plural femenina (*ellas*), sino de ver

⁴⁵ *Idem*, p. 21.

⁴⁶ Francisco Álamo Felices, *art. cit.*, p. 183

⁴⁷ Es decir que la persona de Ixca Cienfuegos no se puede apreciar en la totalidad que permite el monólogo interior si no se toma en cuenta a los segundos y terceros referidos en él.

que pueden alternar con otro tipo de persona gramatical debido a que constituyen la voz de Ixca Cienfuegos, la cual, desde mi punto de vista, puede ser considerada un macrocosmos expresado con la primera persona singular (*yo*).⁴⁸ Aquellas voces no sólo son *ellas*, sino también *tú* y *yo*, pues participan de la misma gran estructura que conforman y, por ende, tienen el mismo grado de importancia. Por ello, en el caso del *yo*, éste encuentra su consumación, respecto a lo colectivo, cuando se manifiesta en su forma plural. La alternancia del *yo* manifestado en las demás personas gramaticales permitiría hablar de un monólogo interior en cuyo flujo lingüístico las otras poseen la misma condición de sujeto a la vez que de tema tratado. Por lo tanto, esto significa, en terrenos de sujeto / objeto, que el enunciador utiliza su lengua para referirse al objeto tratado en primer lugar; luego la lengua hará lo mismo con él, de manera que forme parte de los objetos o temas del discurso.

A estas alturas es notorio que para el monólogo existen dos posturas en cuanto a los motivos por los cuales el autor lo elabora; la una se inclina por creer que, como todo acto de comunicación oral, persigue una finalidad obligatoria, ya que “ningún texto funciona fuera de una situación comunicativa”,⁴⁹ la otra opta por que el lenguaje no tiene siempre finalidades comunicativas, sino que “sirve también para cumplir funciones expresivas puras, sin comunicación”.⁵⁰ Si tomáramos la postura de los que buscan ver en toda manifestación discursiva, oral o textual una finalidad, podríamos decir que en el monólogo interior ésta consiste en mostrar que sólo el pensamiento no estructurado puede desenvolverse con toda libertad psíquica dentro de sí mismo y que ello enseña, por ende,

⁴⁸ La concepción del cuerpo como un macrocosmos compuesto de cosmos más pequeños es antiquísima. Lo que resultaría llamativo en el caso de Ixca es que esta correspondencia tomada de la dualidad universo / hombre —la cual atañe a los tiempos antiguos cuando el ser humano se explicaba a sí mismo con la creación— la podríamos reformular así: ciudad / hombre; con ello tendríamos una concepción del hombre basada en los tiempos modernos y los procesos de modernización de mediados del siglo XX en México.

⁴⁹ Aron Kibédi, “Retórica y producción del texto”, en M. Angenot *et al.*, *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 2009, p. 257.

⁵⁰ Graciela Reyes, *op. cit.*, p. 95.

que no impera el orden ni la coherencia en el modo en que el hombre se relaciona con su realidad día a día. No opto por el primer punto de vista basado en que, según Graciela Reyes, el cumplimiento de funciones expresivas puras en el lenguaje, al no entrañar comunicación, no exige un oyente y, por tanto, no exige un tú: “Yo no implica tú”.⁵¹ No estoy de acuerdo: el monólogo interior de Cienfuegos implica un tú y, aún más, implica un él, puesto que la cancelación de uno de estos dos llevaría a la cancelación del primero.

II.3. *El monólogo interior: una aprehensión y expresión de la realidad intangible*

En el vínculo que establecen las personas con su realidad el lenguaje juega un papel primordial. Ya desde el *Cratilo* de Platón se expresa la importancia didáctica de nombrar con las palabras cada cosa,⁵² y se dice que el acto de nominalización se establece no de manera arbitraria, sino gracias a que, en una especie de onomatopeya, la palabra y la cosa poseen una semejanza parcial que las relaciona,⁵³ al mismo tiempo que permite, por la misma parcialidad, diferenciar una de otra (si fueran completamente iguales, no existiría la dualidad *res / verba*). Se trata de un principio de apropiación para comprensión: si se quiere entender algo con la finalidad de enseñarlo a la postre, se debe comenzar por contar con algo que permita dominarlo, aunque sea de manera parcial.

No es la cuestión de la enseñanza la que nos interesa, sino lo segundo. Las palabras son la herramienta que permite asir una parte de la realidad para no ser desconocedores de ella. Debido a los límites del hombre ante su entorno, el pensamiento y su conformación verbal deben aventajar al mundo una vez que éste es conocido mediante el lenguaje. Esta idea ha dejado herencia en escritores como Michel Foucault, quien en su libro *Las palabras y las cosas* piensa el lenguaje como el lugar donde se gestan las revelaciones del mundo y

⁵¹ *Ibidem*, p. 95.

⁵² Platón, *Cratilo o del lenguaje*, ed. y trad. Atilano Domínguez, Madrid, Editorial Trota, 2002, p. 145.

⁵³ *Ibidem*, p. 128.

sus verdades,⁵⁴ de manera que éstas nos permiten comprenderlo y establecer los vínculos que cada cosa tiene con las demás dentro del entramado de la existencia. De esta manera, cuando nos enfrentamos ante nuevos eventos o descubrimientos, intentamos describirlos por medio del lenguaje y asignarles un nombre. De manera similar, cada evento histórico y social requiere una nominalización para el conocimiento y futura explicación del mismo; al respecto, Carlos Fuentes señala: “El mundo natural no es una creación humana; pero el mundo social histórico [...] sí lo es y en consecuencia puede ser conocido.”⁵⁵ Por lo tanto, todo lo que tiene un lugar en la realidad necesita un nombre para existir verdaderamente, porque, según Charles Bally, “la vida tiene horror del no ser.”⁵⁶

Ahora bien, para aplicar lo anterior a *La región más transparente*, hay que comenzar por mencionar el término *cronotopo*, de Mijail Bajtin. Más allá de dar una explicación literario-social sobre el mismo, vale la pena tomar la definición que el propio Fuentes da acerca de lo que entiende de éste: “Bajtin advierte que el proceso de asimilación de historia y literatura pasa por la definición de un tiempo y espacio. [...]. El cronotopo hace visible *el tiempo en el espacio* y permite la comunicación del evento”.⁵⁷ Así que, en este caso, el tiempo y el espacio por los cuales está condicionado Ixca Cienfuegos son el periodo alemanista de los años 1946-1952 en la Ciudad de México;⁵⁸ a su vez, estos dos serán las realidades que nuestro personaje debe aprehender por medio de su monólogo interior. Se puede decir, por tanto, que la realidad se conforma en dos planos: en el primero ésta puede entenderse como la manifestación del cronotopo exenta de la observación del ser humano y de su lenguaje; el segundo pertenece al terreno psíquico de la lengua, en el que

⁵⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 2010, p. 44.

⁵⁵ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶ Charles Bally, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 38. (El subrayado es mío.)

⁵⁸ Esta información proviene del cuadro cronológico de la novela que mencionábamos en un principio, el cual, efectivamente, ha servido para delimitar el *cronotopo* del personaje principal.

los objetos ya designados por las palabras encuentran lugar en la mente de quien las ha asimilado. Cuando ambos conviven mutuamente, se da paso a la aprehensión de la realidad.

No obstante, que estas realidades estén delineadas perfectamente en dos ejes perpendiculares no implica que el orden en el discurso estará condicionado por ello, puesto que, como argumentaba Fuentes, la revolución en la novela moderna consiste en una rebelión contra la noción sucesiva del tiempo,⁵⁹ de donde se despliega, por extensión, una rebelión contra el espacio organizado y distribuido.

Esta cronotopía condiciona, entonces, el desarrollo de su monólogo interior en cuanto al *tema* —en palabras de Van Dijk—. A medida que Ixca nombra su mundo en la apertura de la novela, cada uno de los objetos comienza a formar parte de su realidad y, por ende, de su regencia, para que en su unificación ellos sean la ciudad. Una vez definidos por el lenguaje todos los elementos estructurales de la urbe encontrados en este discurso, es entonces más sencillo que Ixca logre asirla.

Recordaremos que en el capítulo anterior citábamos a Fuentes diciendo que, si las ciudades se supieran observadas, entonces se detendrían en un tiempo moribundo. El lenguaje se liga al sentido de la vista para lograr algo parecido, pero en el campo psíquico. Los signos lingüísticos que capturan parte de la esencia de un objeto nos permiten, al leerlos, formar la imagen mental (*significado*) de éste, el cual aparece suspendido en el tiempo, sólo ocupando un espacio interno. Gracias a ello, podemos tener el control de esa imagen, referente semiótico de un objeto específico en la realidad externa. Conforme leemos el monólogo interior, creamos más imágenes, las cuales en su aparición constituyen el cuadro de la metrópoli. Ésta, pues, se presenta suspendida en el tiempo para nosotros, susceptible a nuestra percepción y nuestro entendimiento.

⁵⁹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 42.

II.4. *El monólogo interior de Ixca Cienfuegos, componente anular*

Utilizada desde la antigüedad en los poemas y fábulas no sólo de griegos y romanos, sino de los escritores de la India, la composición en anillo tenía entre sus finalidades didácticas la memorización por medio de la repetición, la cual, además, es reiterativa y enfática; gracias a ello los objetivos de la composición anular pueden ser distintos dependiendo del género en el que sea utilizada, como se verá en el caso de la novela. Aunque esta composición parece más apropiada para estudiar los casos de la poesía clásica o del siglo de oro, no podríamos dejarla fuera del discurso que estamos tratando, ya que en él hay bastantes elementos poéticos (exclamación, repetición, elipsis, etcétera).

Aunque este recurso también se utiliza en las narraciones, cabe señalar que existe una diferencia de uso entre la prosa narrativa y la poesía. En la primera este elemento funciona para hacer digresiones dentro de los relatos lineales, las cuales vuelven al punto donde había quedado la historia principal (de esta digresión y retorno se desprende la figura de un anillo).⁶⁰ En cambio, en la segunda no se trata de elaborar segundas narraciones donde impera el elemento temporal, sino de una conformación circular en la que el inicio del poema conecta con el final al compartir la misma palabra o frase, de lo cual resulta un cierre acentuado donde la repetición juega un papel imprescindible; por tanto, el elemento es más bien visual.

En el caso de *La región más transparente* la composición anular tiene su inicio en el monólogo interior de Ixca y cierra hacia el final de obra. Esto quiere decir que la parte

⁶⁰ Para el desarrollo y explicación de la composición en anillo me he basado, sobre todo, en el estudio introductorio del *Calila e Dimna* de Marcelino Villegas González en la edición de Alianza, pp. 7-32, puesto que, aunque aquella no es una obra que tenga que ver con el presente trabajo, posee en su narración la estructura que he descrito en estas líneas, en la cual la acción principal se ve interrumpida por digresiones de los personajes en las que se insertan otras historias que, una vez concluidas, vuelven al punto donde comenzaron. Remito, además, a dos obras de Mary Douglas: *El levítico como literatura* (1999) y *Thinking in Circles* (2007), en las cuales la autora estudia este tipo de composición.

última del monólogo interior de nuestro personaje (*Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire*) conforma la mitad de la estructura anular, la cual se consuma con su complemento en el discurso que cierra la novela, de modo que se traza una figura circular dentro de la cual se encierra toda la narración de la novela.⁶¹ Si lo explicamos en el terreno de la poesía, el monólogo interior equivaldría a la apertura, la trama narrativa sería el cuerpo o desarrollo de la composición poética, y el discurso último equivaldría al cierre. Por lo tanto, monólogo interior y discurso final conectan entre sí.⁶²

En este último punto es preciso hacer una distinción entre la apertura y el cierre de la novela en tanto composición anular. Al referirme a la primera, he utilizado el término *monólogo interior*, con base en las explicaciones desarrolladas en este trabajo; sin embargo, para la segunda solamente me he valido de la palabra *discurso*. Esto se debe al hecho de que la última parte de la novela de Fuentes no posee las características propias de un monólogo interno,⁶³ si bien es cierto que carece de narración, excepto al final cuando aparece Gladys García en el puente de Nonoalco.⁶⁴ En este caso la voz no parece la de Ixca, ya que no parte de un *yo*, sino de un *nosotros*.⁶⁵ Claro que, si seguimos la lógica expuesta arriba respecto a las tres personas gramaticales, podríamos decir que la persona desde la que se enuncia es un elemento prescindible, pues todas las voces son la de Cienfuegos.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 21 y 470.

⁶² En este punto conviene una aclaración más. Como ya dijimos, las composiciones anulares del *Calila e Dimna* regresan al punto de la historia en el que se quedaron previas a la digresión, de modo que no se pierde el hilo de la trama. Esto quiere decir, por lo tanto, que en el caso de las fábulas e historias (no así en la poesía siempre) para que exista una composición anular primero debe haber una narración. Con la *La región...* ocurre algo distinto: esta composición es anterior y posterior a la novela, de modo que es esta última la que se inserta en aquélla; además, la composición no aterriza en el punto narrativo (tiempo y espacio) del que salió, sino en un estado anímico.

⁶³ Pese a que la eliminación de los signos de puntuación le permite parecerse a un monólogo interior, como los de Joyce.

⁶⁴ Carlos Fuentes, *La región...*, *op. cit.*, p. 469.

⁶⁵ Además de que Ixca Cienfuegos se presenta al principio del monólogo interior, otro elemento distintivo para saber que se trata de su voz consiste en el hecho de que todo el texto está compuesto en letras cursivas.

El problema para clasificar el discurso como monólogo interior no reside, sin embargo, en la voz, sino en su elaboración, pues nos hallamos con un texto que posee características descriptivas y narrativas más que reflexivas, las cuales están regidas por el pensamiento de la voz enunciativa. Por ello, si se tratare de razones de comodidad, optaría por designarlo con la palabra *discurso* para evitar problemas de definición y justificación; no obstante, basándome en Francisco Álamo, opto por clasificarlo como monólogo narrado, ya que en esta variante discursiva “el pensamiento tiende a adquirir mayor relevancia que la voz”.⁶⁶ Diremos, entonces, que la estructura anular de la novela está conformada por un monólogo interior a manera de apertura y un monólogo narrado a modo de cierre.

Siendo, pues, el monólogo de Ixca uno de los dos componentes, cabría realizar su análisis con base en la poética y en la retórica no sólo por los elementos constitutivos del mismo, sino por su función poética dominante (por utilizar el término de Jakobson).⁶⁷ De acuerdo con él, todo discurso posee en su estructura las seis funciones del lenguaje: emotiva, conativa, referencial, metalingüística, fática y poética, mas no todas están al mismo nivel. Una de estas seis funciones debe dominar en el discurso para dirigirlo; por ende, las otras cinco se subordinarán a la principal y servirán de apoyo y reforzamiento. Por lo tanto, me parece que en la apertura de *La región más transparente* la función predominante es la poética, debido a que su estilo es continuo, inconexo y violentado en términos de significación semántica; a la función poética sucedería la conativa por causa de los vocativos y de las oraciones cuyo sujeto son la segunda o la tercera persona.

⁶⁶ Francisco Álamo Felices, *art. cit.*, p. 185.

⁶⁷ La siguiente explicación está basada en la conferencia de Roman Jakobson “El metalenguaje como problema lingüístico”, en su libro *El marco del lenguaje*, trad. Tomás Segovia, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

A propósito de la función poética como la principal dentro del discurso, Segre apunta: “En general, me parece que la función poética es la que se combina más frecuentemente con las demás: es natural, dado que difícilmente se emite un mensaje sin un mínimo de concentración sobre él, y viceversa”.⁶⁸ No obstante, notamos en los monólogos interiores en general un estilo complejo y difícil para muchos lectores. Esta manera “poco llamativa” de elaborar un discurso nos lleva a preguntarnos hasta qué punto la función poética como dominante en el texto conlleva a una apreciación de la formación del lenguaje y hasta qué punto disuelve el mensaje mismo si se la lleva a los límites de su realización.

Entrecomillo la frase *poco llamativa* porque se trata de un juicio subjetivo que se hace respecto al estilo propio de cada autor, entendido como el “conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en un momento particular) el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor.”⁶⁹ Según Enkvist, el estilo puede o no ser atractivo para el receptor cuando el mismo, al tener un conglomerado de modelos de estilo, lleva a cabo la comparación entre ellos⁷⁰ con la finalidad de formar un canon con el cual determinar qué sí es atractivo y qué no lo es, qué sí es aceptado y qué es rechazado. Sumado a ello, Van Dijk dice que para la comprensión de un discurso, y, por lo tanto, de un estilo, el lector necesita poseer un “manejo” [*sic*] estructurado de conocimientos convencionales, llamados *marco*,⁷¹ que funjan como guía en el momento de la lectura. Depende de este conjunto de conocimientos y del diálogo que éstos establezcan con el texto —hablamos, pues, de intertextualidad— si el lector tendrá agrado o no de ello. Según esto, si quisiéramos hacer un análisis de estilo o un ejercicio de recepción con el

⁶⁸ Cesare Segre, *op. cit.*, p. 197.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 225.

⁷⁰ Nils Erik Enkvist, *op. cit.*, p. 32.

⁷¹ Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso...*, *op. cit.*, p. 41.

monólogo interior, entonces necesitaríamos, *grosso modo*, algunos conocimientos de esta modalidad de discurso, de la prosa vanguardista y la novela moderna, de la relación que tuvo Fuentes con la ciudad y de elementos poéticos, puesto que el estilo es el encargado de definir en el receptor “una *dimensión* de análisis”⁷² de entre las muchas que existen.

II.5. *Método de análisis*

Con base en lo que se ha dicho a lo largo de este capítulo, mi manera de analizar los dos monólogos (el interior y el narrado) de la novela consistirá en el estudio de los componentes poéticos y retóricos de ambos, además del uso de algunas explicaciones gramaticales del mismo tipo que las que se han hecho en el apartado II.2.2. Cabe aclarar que, al hacer la distinción entre lo poético y lo retórico, esto no quiere decir que el uno vaya a estar separado del otro: deberán ir juntos en el análisis, puesto que hay figuras difíciles de englobar sólo en uno de ellos, como si únicamente pudieran ser aplicadas a un solo género; éste podría ser el caso de la repetición o la hipérbole, por ejemplo, pues éstas se pueden utilizar de la misma manera en poesía, discursos retóricos y prosa poética, aunque con una intención específica y diferente.

Para apoyar el análisis que se hará, es plausible recurrir a estudios sobre lírica, pragmática y discurso poético, así como a textos en los cuales se pongan en práctica estas materias para el examen de algún texto. Además, conviene tomar en cuenta la situación ficcional que el autor crea en torno a los dos monólogos que analizaremos, esto con el fin de no quedarnos sólo en la explicación de las figuras: es necesario que veamos cómo algunas de las cláusulas o ideas dichas por Ixca Cienfuegos se aplican a ciertos personajes y acontecimientos de la novela, lo cual dará como resultado una explicación más amplia, en la cual se conjugan aspectos poéticos, retóricos, gramaticales y narrativos.

⁷² *Ibidem*, p. 129.

III. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO INTERIOR

El monólogo te acecha a cada paso, con sus exclamaciones, sus signos de interrogación, sus nobles sentimientos, sus puntos sobre las íes en mitad de un beso, su molino de lamentos y su repertorio de espejos rotos. Prosigue: nada tienes que decirte a ti mismo.

OCTAVIO PAZ

III.1. *Método de análisis*

Antes del análisis de estas páginas se mencionará la manera de llevarlo a cabo, teniendo en cuenta por qué y para qué el estudio de este monólogo. Primeramente, el presente análisis surge del deseo de entender la correlación y el vínculo existentes entre el personaje principal, Ixca Cienfuegos, y la ciudad descrita en la novela de Carlos Fuentes. Tal correlación no es muy clara en la imagen que ofrece, quizás debido al lenguaje utilizado en el monólogo, basado en la imitación del pensamiento preestructurado y del fluir de la conciencia. En segundo lugar, se busca hacer una descripción dicotómica del personaje principal, desarrollando dos categorías de análisis: corporalidad y conciencia. Estos dos elementos de la dicotomía, el cuerpo y la mente, tienen en común que funcionan como espacios de intervención en la memoria del sujeto y la ciudad, con diferencias, claro está, en cuanto a la intensidad y cercanía del recuerdo que refieran; pueden darse, no obstante, ocasiones en que alguno de los pensamientos sea compartido por ambas partes, gracias a lo cual lo corpóreo y lo mental participarán en la reacción que ocasione dicho recuerdo.

III.1.1. *Propuesta de clasificación.* Según lo anterior, para llevar a cabo el análisis del monólogo, primero habrá que delimitar las cláusulas del texto y colocarlas, según sea el caso, en el campo correspondiente al cuerpo o a la conciencia. Entendemos por cláusula la parte del texto que inicia tras punto y seguido o punto y aparte, y que termina con la aparición de la siguiente, de modo que existe una unidad de comunicación de sentido

completo.¹ En ocasiones estas cláusulas constarán de oraciones compuestas o simples (con verbo expresado o elidido), o de frases; para el caso de las últimas dos nos limitaremos a entenderlas como cláusulas de oración simple. Al momento de clasificarlas no habrá un orden secuencial, es decir que no enlistaremos una tras otra según su aparición sintáctica, sino que, atendiendo al campo al que pertenezcan (cuerpo o conciencia), colocaremos las cláusulas que guardan relación con su respectivo tema, independientemente de que aparezcan al final, al principio o en medio del monólogo. Esto muestra preferencia por un análisis temático más que por uno de tipo lineal, lo cual puede llevarnos a considerar ciertas descripciones o sensaciones que se repiten o se refuerzan.

III.1.2. *La constitución del cuerpo y la conciencia.* Con tal de delimitar lo más posible nuestro análisis, en este apartado se mencionan los elementos que se espera que constituyan los campos corporal y consciente del cuerpo discursivo en *La región más transparente*. Para el primero, buscamos los mayores componentes de la descripción física del cuerpo, esto es: las partes enlistadas del mismo, el énfasis que se pone sobre algunas de ellas, la manera en que se describen, su estado físico y descripción plástica, los hechos a los que remiten (como la frustración y el fracaso), los sentidos a los que apelan, etc. Todo esto servirá para establecer la posibilidad de una relación (casi) directa entre Cienfuegos y la ciudad descrita al final del monólogo. Hablamos, entonces, de elementos corpóreos que corresponden con el exterior, la urbe: una semejanza de lo corporal con lo urbano.

En el caso del segundo, dentro de la conciencia incluiríamos pensamientos, sentimientos, pasiones y reflexiones en torno al sujeto y su manera de pensarse junto con su situación —por ende, diremos que éste es un campo perteneciente al nivel discursivo propio

¹ Juan M. Lope Blanch, “El concepto de cláusula en Eduardo Benot”, en *Cuestiones de filología española*, México, IIF, UNAM, 2005, p. 288.

del monólogo interior—. Esto mostraría su estado anímico, su concepción en relación con los otros, su incertidumbre ante el tiempo contemporáneo, la preferencia que les da a ciertos sucesos y, posiblemente, el carácter cíclico de algunos de sus pensamientos.

Pese a la división que hemos trazado y a los elementos que queremos incorporar, no hay una intención de ser separativos con los conceptos “cuerpo” y “conciencia”. Habrá casos en que las cláusulas y sus elementos participen tanto de uno como de la otra, pues mente y cuerpo no son divisibles: los pensamientos de la primera provocan reacciones sensitivas sobre el segundo y, del mismo modo, varias experiencias corpóreas estimulan los pensamientos, sentimientos o recuerdos de la conciencia, y esto genera una interconexión entre la razón y el instinto (más adelante repararemos en que en hay una preferencia por la parte instintiva, la cual se hace más clara en el monólogo al leer fragmentos que apelan a la violencia, el sexo, los festejos colectivos, el llanto, las actitudes pendencieras, entre otras).

Para agregar otro aspecto a lo anterior, podemos traer a colación las palabras de José Aguado, quien en su libro *Cuerpo humano e imagen corporal* nos dice que “corporalidad e interioridad son procesos no separables desde el punto de vista *de la cultura*”.² Por ello, la manera indivisible en que ambas se realizan nos ayudará a entender el entorno cultural mexicano del que dan cuenta el exterior y el interior de Ixca Cienfuegos. Dicho entorno, ya que nos valemos de la dualidad cuerpo/conciencia, interior/exterior, podría estar constituido, entonces, por las concepciones prehispánica y moderna, aunque éstas no armonizan —ya se verán más adelante las causas.

² José Aguado, *Cuerpo humano e imagen corporal*, México, IIA / Facultad de Medicina, UNAM, 2004, p. 181. (El subrayado es mío.) El capítulo tercero de este libro, “El cuerpo humano en Mesoamérica, los guerreros mexicas”, será el texto al que recurriré para tratar algunas imágenes de la cultura mesoamericana y expresiones sensitivas que aparecen en el monólogo interior, pues el autor lleva a cabo un buen estudio en el que relaciona objetos, elementos, espacios y emociones entre diferentes culturales, entre las que destacan la náhuatl, la mexica, la otomí y la tzotzil.

III.1.3. *Fuentes, autores y estudios a seguir.* El examen del monólogo interior se basará principalmente en algunos textos en torno al cuerpo como tema de estudio, lo cual ayudará a acercarnos a éste con mejores herramientas para trazar sus correlaciones con la ciudad en tanto ambos son organismos estructurados; si nuestro personaje y la urbe son uno solo,³ deben compartir elementos similares, con la diferencia de que algunos de ellos estén desplazados en función del tiempo al que pertenecen. Con lo último me refiero a que ciertas metáforas, expresiones o descripciones dichas por Ixca que cumplirían una función específica en una época antigua, en el tiempo moderno habrán experimentado un deslizamiento para referir algo distinto, que presuponemos menos sagrado y más tangible.

Además de los estudios corporales, en ocasiones será necesario complementar los comentarios de las cláusulas haciendo explicaciones lingüísticas y gramaticales, con la finalidad de trazar una imagen más concreta del personaje-ciudad. No queda de lado la observación de algunas metáforas e imágenes poéticas que bien vale tener en cuenta, pues, a propósito del lenguaje poético, Gaston Bachelard decía que: “Por medio del lenguaje poético, ondas de novedad discurren sobre la superficie del ser. Y el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Por el sentido, *encierra*, por la expresión poética se abre.”⁴ de manera que lo poético de este texto nos colocará frente a sentidos más abiertos, los cuales rebasan el significado gramatical.

Esta apertura de significados aplica igualmente para el cuerpo que para los elementos de su interior y exterior, los cuales indican que éste no es sólo un conjunto urbano, sino un espejo para el monólogo interior y la novela, en el que se albergan la vida y

³ Esta afirmación se explicó en el primer capítulo de esta tesis, en el quinto apartado, que trata sobre las maneras en que escritores e investigadores han entendido *La región más transparente* desde el punto de vista de su respectiva disciplina.

⁴ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 261.

las experiencias ciudadanas de cada habitante en un contexto social e histórico determinado. Así que algunos autores que ya hemos revisado anteriormente serán útiles aquí junto con otros nuevos; entre ellos cabe mencionar a Maya Aguiluz, José Aguado y Iuri Tiniánov.

III.2. *Ixca como individuo conflictivo: cuerpo y ciudad*

Una primera lectura del monólogo interior en esta novela indica casi inmediatamente que la persona (o, mejor dicho, el pensamiento) que lo enuncia expresa una situación existencial compleja y difícil de llevar en la ciudad de México para ella y para todos los ciudadanos. Las imágenes van trazando un cuerpo lacerado que se coloca en una perpetua posición defensiva, la cual se traduce en una actitud ofensiva descargada contra los otros; también dan cuenta de una conciencia que parece resignada ante su situación, un poco incierta a la vez que profética ante su futuro, el cual no depara nada mejor.⁵

Conforme el monólogo avanza, las palabras de Cienfuegos se desprenden de la primera persona gramatical y pasan a la segunda y a la tercera; esto refiere que los eventos, sentimientos, concepciones, reacciones y actos generados por y dentro de la vida ciudadana pertenecen a diversos sujetos, sólo que se enuncian por medio de una única conciencia y voz. Guiados por la vista, sólo se percibe un enunciador; mas, basados en los cambios abruptos de temáticas y personas, se nota que el monólogo no es producto de un individuo, sino de toda la ciudad: “*Has venido a dar conmigo, sin saberlo [...]. Aquí vivimos, en las calles se cruzan nuestros olores [...], nuestras carnes ociosas y tensas, jamás nuestras miradas. Jamás nos hemos hincado juntos [...]. Ven, déjate caer conmigo...*”⁶

⁵ Todo este párrafo puede leerse a la luz de la idea de que con *La región más transparente*, como dijimos en el primer capítulo, su autor ponía en tela de juicio la aparente situación de abundancia y prosperidad que se vivió durante el periodo alemán.

⁶ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 20.

Lo anterior indicaría que las imágenes corporales que se conciben no pertenecen a una sola persona, sino a todas, quienes se dan cita para conformar exteriormente un cuerpo abierto, cuyas características principales son la precariedad de su aspecto (reforzada con la aplicación de metáforas) y una descripción parcial enfocada en ciertas partes que resaltan. Hay una justificación para que este organismo sea así: cada herida que posea cualquier persona es un signo permanente que indica un daño infligido en ella, sea físico o psíquico; sin embargo, la parte más afectada no es quien fue lastimado, sino quien hirió. En otras palabras, el que hiere es a la vez el herido, y todos los habitantes de ciudad ocupan estos papeles, agente y paciente, en diferentes ocasiones; de ahí que puedan reunirse para conformar un cuerpo heterogéneo.

Ligado a lo anterior, a medida que avanza el monólogo hay una transición por la cual las palabras, después de retratar corporal y conscientemente al individuo, tratan sobre la ciudad en las últimas cláusulas. Puede que esto obedezca al hecho de describir primero al sujeto junto con su tiempo y luego el espacio en el que se desarrolla; pienso, además, que esto es un recurso de correspondencia: el autor relaciona directamente el retrato de Ixca Cienfuegos (ancestral) con el de la ciudad (moderno) a fin de mostrar que, pese a complementarse, luchan por ocupar el tiempo contemporáneo, aun cuando la capital va desplazando el espacio mítico en un proceso de urbanización imparable. En lo anterior, por lo tanto, el cuerpo está desenmascarado y se concibe en continua lucha consigo mismo. Al decir “desenmascarado”, me refiero a que sus dos facetas se exhiben con claridad: la urbana y la mítica, gracias a la pugna entre ambas por seguir existiendo.

Con base en la anterior, diremos que Ixca es un sujeto en crisis, pues las palabras de su pensamiento no aluden a un ambiente ideal ni armónico en su vínculo con la ciudad. Acorde con el estado de esta urbe, su cuerpo se dibuja de manera indeterminada, puesto que

algunas partes se muestran y otras no. Si lo comparamos con los modelos que dicta la modernidad “en su exaltación mediática y comercial como concentración de lo higiénico, lo deportivo, lo estilizado”,⁷ repararemos en que éste no pertenece por completo ni a la modernidad ni a la época ancestral; más bien es una especie de híbrido de ambos tiempos, si bien es cierto que se inclina preferentemente por el ambiente mítico.

Opuesta a los cánones de cuerpos exitosos por sus atuendos, trabajados o ejercitados y embellecidos por productos y cosméticos —donde no hay una relación correspondiente entre el interior y el exterior—, la corporalidad de Ixca se ubica del lado de la mirada mesoamericana, la cual consiste en “una visión ‘espejeada’ entre el afuera y el adentro del cuerpo”,⁸ en la cual el ambiente externo al sujeto guarda relación con su estado anímico. Claro que tal visión espejeada no conlleva consigo los matices sagrados y religiosos de las antiguas culturas, ni siquiera la belleza de la naturaleza; su significado, más bien, se desplaza hacia lo diverso del ambiente citadino, con lo que lo caótico y saturado del mismo encuentra su imagen concerniente en el cuerpo trazado de Ixca Cienfuegos.⁹ La ciudad, pese a la imagen amena que pudiera vender de sí misma, en la que los ciudadanos son íntegros, plenos y felices, es un abundante cúmulo de personajes: algunos en crisis, otros en continuo conflicto con los demás, y otros más conformistas con lo que tienen.

III.3. *El análisis*

A continuación comienza el análisis con la inserción de las primeras cláusulas. Después de transcribir algunas de ellas en su respectivo campo, habrá una interpretación sobre las mismas con base en los textos de los autores arriba mencionados. Nuevamente digo que no

⁷ Maya Aguiluz y Pablo Lazo, “Introducción. Corporalidades, políticas de representación” a *Corporalidades*, México, CEIICH, UNAM / Universidad Iberoamericana, 2010, p. 14.

⁸ José Aguado, *op. cit.*, p. 173.

⁹ A propósito de esto, podemos mencionar una frase sumamente acertada de Charles S. Peirce, quien decía en *El hombre, un signo* que “La palabra o signo que el hombre usa es el hombre mismo”.

se citarán todas las cláusulas de este monólogo ni se seguirá el orden sintáctico en el que aparecen. Aunque la división establecida en el método de análisis es fija, quiero dedicar estas líneas a una excepción para el siguiente apartado: se trata de las primeras cuatro cláusulas con las que da inicio el monólogo interior. De acuerdo con su pequeño contenido, lo ideal sería clasificarlas del lado de la conciencia, pues en ellas se muestra un sujeto que se piensa a sí mismo dentro del lugar en el que se desenvuelve; también notamos cómo califica los hechos de nacer y vivir en la ciudad de México: “MI NOMBRE *es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D. F. Esto no es grave. En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta.*”¹⁰

En esta cita no hay ninguna descripción corpórea, sino una meditación del sujeto. Con todo, exceptúo la inclusión de ese fragmento en el campo de la conciencia al considerarlo un híbrido entre ésta y lo corporal: mientras la primera cláusula refiere la nominalización del sujeto y, por ende, su existencia en el mundo, la segunda muestra un ser humano, un individuo físico colocado en el espacio. De manera más breve: la primera lo presenta interna e intangiblemente, mientras que la otra lo hace de manera externa y perceptible a la vista. Luego, las otras dos cláusulas están en función de las primeras. Para reflexionar en torno a su situación, su cultura, el comportamiento de los demás, y dar entonces una aseveración, es necesario que el hombre experimente todo eso con su cuerpo y con las diferentes reacciones que éste genere, para que a la postre considere su circunstancia. Esta idea del cuerpo como objeto y medio de contacto con lo demás se ha construido “a partir de la percepción, es decir que se encuentra directamente vinculada con

¹⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 19.

el registro imaginario, ámbito primordial del desarrollo del cuerpo percibido”,¹¹ y el registro imaginario lo determinan las épocas, que en este caso serán la época prehispánica y el tiempo moderno de mediados del siglo XX.¹²

III.3.1. *La inserción del personaje en su realidad.* Para no repetir la cita con que inició el monólogo, aquí se hablará de la inserción inmediata del personaje en la existencia. Para ello debemos referirnos a su nombre, cuyo significado ofrece, me parece, la ubicación metafórica¹³ de su cuerpo antiguo. “Ixca” es una voz náhuatl que significa “poner bajo la ceniza”.¹⁴ Teniendo en cuenta el tiempo mítico que él representa y la modernidad de la urbe que comienza a desplazarlo, su nombre adquiere sentido debido a que aquel tiempo primero está puesto, dentro de la novela, debajo del tiempo contemporáneo, lo que muestra una superposición de épocas en la que la más reciente ha enterrado a la más antigua.

En cuanto al apellido Cienfuegos, Georgina Gutiérrez dice que “alude al tiempo mítico o del origen, cuando los fuegos alumbraban el universo (de acuerdo con los mitos aztecas sobre la reconstrucción periódica del mundo y del hombre)”,¹⁵ y luego añade que, en su interpretación personal, el nombre completo Ixca Cienfuegos significa “el ente que por recuperar o conservar el tiempo mítico se abrasa a sí mismo y, a los otros [*sic*] [...], en aras del pasado prehispánico”.¹⁶ Siguiendo esta lectura, veo que estas dos palabras

¹¹ Adriana Guzmán, “Reflexiones encarnadas: cuerpos que se piensas a sí mismos”, en María Olavarría, *Cuerpo(s). Sexos, sentidos, semiosis*, Buenos Aires, La Crujía, 2010, p. 24.

¹² Respecto a las culturas prehispánicas, aquí es necesario decir que, siguiendo el capítulo de José Aguado, nos basaremos en concepciones míticas generales de éstas, por lo que no se delimitará una época o periodo específico, mucho menos una cosmogonía particular.

¹³ De acuerdo con Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010, p. 311, la metáfora “se ha visto como fundada en una relación de semejanza entre los *significados* de las palabras que en ella participan, a pesar de que se asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan”. Con base en esto, la vinculación que se da en el nombre de nuestro personaje surge de *ubicar* en lo profundo no un espacio ni un objeto, sino una época.

¹⁴ José Guzmán, “El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes”, *Cultura y representaciones sociales*, vol. 7, núm. 17, 2013, p. 171.

¹⁵ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, ed. Georgina Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 2005, p. 143.

¹⁶ *Idem.*

conforman una dualidad: el nombre refiere cómo los tiempos antiguos han quedado bajo las cenizas y el apellido indica la viveza y permanencia aún de los mismos, expresada en la llama. Se complementan si pensamos que una característica del fuego es reducir a pavesa cuanto entra en él, aunque lo que se introduce no sea algo material. En la novela, me parece, el nombre del personaje tiene más peso que su apellido, por lo que podríamos pensar que el significado favorece la sepultura del tiempo mítico, ya que el monólogo, a medida que avanza, va dejando atrás la temática prehispánica para concentrarse en la ciudad, aunque no con miras a su ensalzamiento.

Sobre la ciudad y el periodo en el que se sitúa Cienfuegos ya hemos hablado líneas arriba; podemos, entonces, pasar a la parte en la que su voz enuncia que en México no hay tragedia, sino afrenta. Antes de tratar estos dos términos, quisiera desarrollar una reflexión en torno al pensamiento en general de nuestro personaje, la cual en una primera apreciación parecería no tener una relación con el estudio de la corporeidad.

Liuba Kogan desarrolla en un escrito algunas reflexiones en torno a las expresiones, actividades, emociones, imágenes y gustos que la modernidad ha suprimido o aminorado para el cuerpo; respecto a las actividades, la autora dice: “Caminar sin rumbo, sentir la brisa marina o jugar sin necesidad de obtener ganancias son catalogados como ‘pérdidas de tiempo’ ”.¹⁷ Es decir, un cuerpo que se dedica a hacer esto no participa debidamente en el ritmo de la vida moderna; lo mismo si dedica su tiempo a cualquier una actividad malamente catalogada como producto del ocio: el pensamiento. En efecto, como ya dijimos en el capítulo anterior, el monólogo interior es la ficcionalización del pensamiento preestructurado; por preestructurado me refiero al momento en que las ideas dentro de la mente aún no han sido ordenadas para producir una consecución clara de mensajes. Con

¹⁷ Kogan, Liuba, “El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones”, en María Olavarría, *op. cit.*, p. 36.

todo, interesa tomar en cuenta que el acto de pensar sería considerado por la modernidad un divagar improductivo y un ir en contra de ella: una lucha por no dejarse absorber por ella y la urbe. La paradoja yace en que, como el monólogo interior versa en buena parte sobre la ciudad y sus características, ambas existen por la imagen que proporciona el acto reflexivo (aunque caótico y desordenado) de nuestro personaje, es decir, gracias al ejercicio de algo que dentro de ese espacio ciudadano se considera una pérdida de tiempo.

Volvamos ahora a la tragedia y a la afrenta. Para esto mencionemos una entrevista hecha por Massimo Rizzante a Carlos Fuentes, en la cual este último dijo que concebía la tragedia y el mito en el sentido griego.¹⁸ Valiéndonos de este sentido para explicar la palabra *tragedia*, es posible mencionar que en el México del periodo alemanista no ocurrían eventos trágicos que trazaran el destino del individuo y que condujeran hacia la catarsis a todo aquel que los observaba, sino que los acontecimientos se resumían a una continua vergüenza y humillación para los personajes. Esto quiere decir, por lo tanto, que en México no hay destino ni rumbo hilvanados por las divinidades, sino que todo se transforma en vergüenza y azar, en la cancelación de la tragedia: en eso radica justamente la afrenta hecha a los mexicanos, en que su destino haya sido vedado.¹⁹

Pensemos en las implicaciones que la afrenta tiene para las personas que la viven. Se puede afrentar a alguien con algo que se dice o se hace, y, ante la vergüenza y ofensa que siente la persona afrentada, hay por lo menos dos maneras en las que podría reaccionar: por un lado, el intento de luchar, de producir a otros ese mismo dolor a manera de desquite;

¹⁸ Massimo Rizzante, "Entrevista con Carlos Fuentes. Todo es presente", *Revista de la Universidad de México*, núm. 102, p. 11.

¹⁹ Más adelante veremos que no es ésta la única afrenta (aunque sí, podríamos decir, la principal), pues los ciudadanos de la novela han sido y son afrentados los unos por los otros de diferentes modos.

por el otro, un sentimiento de impotencia que impediría actuar y que conllevaría a la resignación, a la frustración y a cargar con el dolor de manera permanente.

Entendiendo la afrenta en la novela como el destino cancelado, tiene razón Luis Salazar al decir que la voz de la novela expresa “que el hombre ha perdido su sentido trágico justamente porque su origen y destino lo ha pulverizado la historia.”²⁰ Aquí hay un desplazamiento:²¹ los planes divinos para el hombre ya no existen más; en vez de ello, la historia ha ocupado el lugar que correspondía a los dioses y, con ello, ha dejado sin rumbo al ser humano. Claro que las tragedias griegas enseñan que los destinos marcados por el hado o los dioses no siempre son faustos para las personas, sino al contrario, y agreguemos que todo aquel que intenta oponerse a lo predestinado perece. Con todo, aunque la vida fuera de esta manera, sería más justificable porque así es el designio, y no por cuanto todo es producto del azar y de la circunstancia histórica en la que el hombre nació.

Ya que a continuación en el monólogo se sigue hablando de la afrenta y se predica de ella con una imagen plástica, esto me parece una buena razón para comenzar con los fragmentos y citas que atañen al campo corporal.

III.3.2. *El lado del cuerpo*. Llama la atención que en la siguiente cita lo primero que se mencione sea la manera en que punza la sangre y, en sentido opuesto y como juego antitético, una parálisis desenfrenada: “*Afrenta, esta sangre que me punza como filo de maguey. Afrenta, mi parálisis desenfrenada que todas las auroras tiñe de coágulos.*”²² Si relacionamos esto con lo dicho arriba y si consideramos las comas como sustitutos del verbo *ser*, entonces la primera cláusula referiría un cuerpo agente, violento y que tiende a

²⁰ Luis Carlos Salazar, “Las lecturas del *Quijote* y su praxis narrativa en la obra de Carlos Fuentes”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 5, p. 93.

²¹ A lo largo de este análisis nos valdremos varias veces de este término, puesto que no hay una cancelación de la concepción mítica por parte de la moderna, sino un traslado de varios de sus elementos y valores, que adquieren otra lectura en la época contemporánea.

²² Carlos Fuentes, *La región más transparente*, *op. cit.*, ed. FCE, p. 19.

reaccionar en contra de la afrenta cuando es instigado por una constante punzada en su interior. En cambio, la segunda coincide con el sentimiento de incapacidad para reaccionar que siente la persona afrentada, sentimiento que produce frustración. Decimos esto por el uso del sustantivo plural *coágulos* colocado al final, pues un coágulo es una masa cuajada que, similar al ánimo de esta persona, está inerte y cuya formación se debe a algo que impide el libre flujo de la sangre, tal y como la afrenta paraliza el ánimo de un individuo.

Hasta aquí no sabemos con exactitud si la descripción del personaje inicia desde alguna parte específica del cuerpo, pero suponemos que el cuerpo se dibuja comenzando desde arriba, ya que el monólogo interior en tanto pensamiento yace en la mente del individuo, y ésta a su vez refiere de inmediato la cabeza; a partir de ella, el pensamiento fluye hacia todo el cuerpo. Nótese que tal idea se relaciona con la sangre punzante, ya que ésta se dispersa y circula por todo el cuerpo, y crea distintas sensaciones en él de la misma manera en que los pensamientos de la conciencia, al fluir, lo alteran mediante diferentes reacciones. Este inicio desde arriba resalta, a mi parecer, porque José Aguado menciona que en las cosmogonías prehispánicas la parte superior del cuerpo se relacionaba con los atributos divinos.²³ Pero, como los dioses juegan un papel más bien pequeño en las temáticas del monólogo —son seres que abandonaron al hombre—, aquí hay una degradación, una ruptura con lo divino y sus cualidades, que desemboca en la preferencia por los instintos y pasiones humanas o, lo que es lo mismo, en los atributos de la parte inferior del cuerpo, que en las cosmovisiones prehispánicas se ligaba con la tierra. Es importante tener esto en cuenta porque nos dará paso para la inserción de las siguientes cláusulas unas líneas más abajo.

²³ José Aguado, *op. cit.*, p. 171.

Quiero mencionar aquí la repetición a distancia²⁴ del sustantivo *afrenta*. Este uso duplicado de la palabra muestra, por una parte, un énfasis sobre su significado; por otra parte, nos anticipa la reproducción de ciertos elementos y formas en el texto y, más importante aún, la existencia de una conciencia cíclica en la persona colectiva, la cual, a medida que se avance en las cláusulas, tendrá preferencia por ciertas ideas o expresiones que figuran en el imaginario colectivo mexicano.

Volviendo a la sangre y la parálisis, estas dos imágenes apelan al sentido de la vista y, en menor medida, al del tacto. La sangre punzante refiere un estado dinámico, un movimiento constante, en contraposición con la parálisis, que apela más a la pasividad, al fracaso e incluso a la cobardía. Ya que es punzante, también provoca una sensación de palpitaciones, propia de cuando se siente enojo, cólera, rabia o sentimientos parecidos. Además, toma una caracterización muy mexicana al compararse con el filo del maguey. Aquí inicia la inserción de elementos que, pese a ser del tiempo mítico bajo las cenizas, logran trascender hasta la época contemporánea.

En cuanto a la parálisis, a manera de antítesis ésta refiere estatismo, quietud; puede ser una expresión plástica no sólo del cuerpo de Cienfuegos, sino también de la ciudad, cuya conformación geográfica es caótica y mixta; así, el cuadro metropolitano no se inclina por el lado del orden o del grotesco, sino por la conjunción de ambos como elementos de la misma urbe. La mutua presencia de éstos, sin embargo, no conlleva a una mejor formación para la ciudad —esto lo indica el monólogo interior con sus estructuras sintácticas no regidas por un orden—. La ciudad agrietada por cientos de calles entrecruzadas es la imagen que observa el personaje guardián en cada amanecer.

²⁴ Sigo aquí la distinción que hace Beristáin, *op. cit.*, p. 425, entre repetición contigua, cuando los sintagmas están colocados uno tras otro, y repetición a distancia, cuando se encuentran separados por palabras en la cadena sintáctica.

Retomemos ahora lo dicho acerca de las pasiones del cuerpo para ver en el siguiente fragmento cómo la apetencia y saciedad de las mismas están ligadas en el cuerpo mexicano a un sentimiento de vacío y a una conducta pendenciera algunas veces, sentimental otras: “*Guerrero en el vacío, visto la coraza de la bravuconada; pero mis sienes sollozan, y no cejan en la búsqueda de lo suave: la patria, el clitoris, el azúcar de los esqueletos, el cántico frisado, mimesis de la bestia enjaulada.*”²⁵

Nótese primero la manera en la que el habitante de la ciudad se concibe como un guerrero protegido por una armadura simbólica, que es en realidad un temperamento; el material del que se elabora esta armadura, en términos palpables, estimula el tacto y hace pensar en lo duro y lo pesado en contraste con lo suave. La figura del guerrero adquiere nuevas connotaciones en el mexicano, al cual ahora podríamos considerar como macho con base en su carácter bravucón: ya no lucha contra los males que pudieran atacar a la comunidad por la cual se habría entregado en otro tiempo,²⁶ sino que libra una batalla contra los vacíos de la ciudad y contra las personas que son iguales que él, en las cuales no quiere reconocerse;²⁷ debe valerse, por lo tanto, de una actitud firme (podríamos decir casi inamovible) que en diversas ocasiones lo conduzca a exponer su integridad física con tal de mantener su pretensión. Mas este gran peso de su coraza le causa un sufrimiento expresado abiertamente cuando dice: *mis sienes sollozan, y no cejan en la búsqueda de lo suave*. Esto es representativo en la personalidad del macho mexicano: si por un lado se considera firme,

²⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ Respecto a la concepción de los antiguos, dice José Aguado, *op. cit.*, p. 189: “entregarse e integrarse no son más que dos formas de mencionar el mismo proceso.”

²⁷ Y así, entrega e integración se transforman en individualidad y separación, respectivamente. Las ideas que se muestran en este párrafo, junto con la manera en que Fuentes redactó el fragmento citado, pueden confrontarse con *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 32, en donde se lee: “Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve [al mexicano] para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. [...] ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino: una mirada puede desencadenar la cólera de esas almas cargadas de electricidad. [...] *todo puede herirle*, palabras y sospechas de palabras.” (El subrayado es mío.)

duro y atrevido contra los demás, por el otro es sumamente expresivo con ciertos sentimientos, sobre todo la tristeza.²⁸ Traigo esto a colación a propósito de lo que dice Kogan: “Sin embargo, se les niega [a los hombres] el discurso sobre esas emociones: muy difícilmente los hombres elaboran discursos sobre sus sentimientos y emociones ligados a la materialidad corporal, ya que ello tendería a feminizarlos.”²⁹ Si insertamos esta cita en la cultura mexicana, resulta certera en su mayoría, excepto hacia el final: el mexicano, aun hoy en día, se permite externar sus emociones —sin ser concebido como una figura femenina— en función de una corporalidad vacía en parte, la cual, por lo tanto, constantemente busca modos de llenar su escasez emocional y material.

Ahora bien, lo que se engloba dentro del campo de lo suave estaría en función de la concepción otomí de la parte inferior del cuerpo,³⁰ es decir, la satisfacción de los gustos del cuerpo, sólo que en el tiempo moderno esto se hace con el fin de llenar algunos vacíos, y no de estar en contacto íntimo con la naturaleza. En otras palabras, el vacío para el macho se llena mediante el ejercicio de las pasiones, aunque la plenitud que esto le traiga sólo sea momentánea. De manera literal, en torno a lo suave Fuentes menciona *la patria*;³¹ metafóricamente, *el clítoris*, *el azúcar de los esqueletos* y *el cántico frisado*, que interpreto así: *el clítoris* alude al sexo, *el azúcar de los esqueletos* a la celebración del día de muertos y a la muerte misma, y *el cántico frisado* (si entendemos el adjetivo frisado en la acepción

²⁸ Esto es algo muy propio, por poner un ejemplo, de la canción mexicana con autores como José Alfredo Jiménez y Agustín Lara, y a su vez ha sido retomado por diversos escritores y poetas, sobre todo por Rubén Bonifaz Nuño en su libro *Fuego de pobres*, en el cual eclécticamente se vale de varias expresiones y elementos mexicanos y de su formación como clasicista para elaborar sus poemas.

²⁹ Liuba Kogan, *art. cit.*, p. 34.

³⁰ José Aguado, *op. cit.*, p. 171.

³¹ Aquí inserto una observación aparte debida a la manera en la que está construido este fragmento. Leemos lo siguiente: “*no cejan en la búsqueda de lo suave: la patria...*”. No me parece casualidad que lo primero que insertara el autor tras los dos puntos fuera este sustantivo, pues considero que es una alusión velada (hecha con el cambio de un artículo femenino, *la*, a uno neutro, *lo*) a *La suave patria* (1921) de Ramón López Velarde.

de *congeniar*) a la entonación de canciones de manera grupal en cantinas, bares y burdeles, la mayoría de las veces bajo efectos del alcohol. Y éstos se resumen en pocas palabras: la *mímesis de la bestia enjaulada*. Así, lo suave y la mimesis podrían ser equivalentes semánticos en este contexto. Los placeres instintivos, que se alojan en el cuerpo, cohabitan con los vacíos de una época dirigida por el progreso y la razón, y ambos se hallan en el campo mental del hombre, pues forman parte de la crisis que éste vive al tratar de unificar, por dualidad, dos opuestos: el vacío y la saturación.

Tenemos, entonces, que, al vestir la coraza de la bravuconada y buscar constantemente lo suave, el mexicano se rige por la siguiente regla: más cuerpo y menos cabeza. Considero que las sensaciones, emociones y sentidos que se avivan por el acto sexual, las celebraciones tradicionales, los cantos grupales, etc., pueden ser una pugna contra el México en vías de modernización, una legitimación de la parte emocional del hombre, a veces grata, a veces desagradable. Esta parte emocional del hombre se reivindica por los suaves estímulos externos que su cuerpo percibe. En este sentido, aludiendo a una dualidad complementaria, lo suave podría indicar lo femenino, ya que el primer elemento constitutivo de este campo es el clítoris y también porque la feminidad está vinculada con la tierra, y ésta, a su vez, con las pasiones y sentimientos.

Continuando con esta coraza, podemos insertar lo siguiente para hablar de la laceración en el cuerpo de uno mismo y del otro: “*Dañarme, a mí siempre más que a los otros: ¡oh, derrota mía, mi derrota [...]!*”.³² En esta cita hay una implicación detrás de la frase *más que a los otros*: el mexicano, siempre a la defensiva, agrade a los demás para salvar su integridad física y emocional, y este acto contra los otros implica, paradójicamente, que la mayor parte del daño (y, por ende, de la afrenta) recaiga sobre él.

³² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 19.

Lo anterior, según las líneas anteriores, habla un poco sobre la cuestión de la colectividad en nuestro personaje, pues es notoria la manera en que la violencia ejercida contra otro retorna al atacante con mayor ímpetu, y da como resultado dos sujetos heridos en un mismo acto. Pareciera que, sin ánimo voluntario de quererse incluir en una comunidad, cada habitante de la ciudad que inflige daño a los demás también se hace partícipe del mismo, primeramente en su cuerpo y en segundo lugar en su mente: todo dolor en el primero conlleva, en el área de la psique, a la experimentación de emociones específicas que dependen del contexto y a la creación de ciertos recuerdos.

En lo anterior hay un vínculo entre lo interno y lo externo, en el que, no obstante, lo de adentro y lo de afuera no son simétricos, respecto a la manera en que se corresponden, en la figura de Ixca Cienfuegos. Aclararé esto valiéndome de un artículo de María Pando en el que habla del poeta John Donne y su manera de proyectar lo grande en lo pequeño en algunas poesías amorosas. Basada en la visión paracelsiana del hombre como microcosmos, dice que lo macro y lo micro se corresponden equitativamente en ciertos poemas; luego escribe: “*Así es como Gaston Bachelard en su Poética del espacio expresó esta dinámica que proyecta lo grande en lo pequeño.*”³³

Por las ideas de microcosmos (hombre) y macrocosmos (universo) tendemos a pensar que las relaciones entre lo interno y externo son equitativas las más de las veces. Sin embargo, creo que en este caso no ocurre así. Gastón Bachelard advirtió que la expresión de lo interior y lo exterior no se formula en los mismos términos de equivalencia; él dijo: “Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de afuera no reciben de igual manera los calificativos [...] que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede *vivir* de la

³³ María Pando, “La poética del espacio en la poesía amorosa de John Donne”, en Maya Aguiluz y Pablo Lazo, *op. cit.*, p. 40. (El subrayado es mío.)

misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de afuera.”³⁴ En ocasiones lo interno resulta más intenso que lo externo y viceversa, si bien hay casos en los que hay simetría entre ambos. Entonces, según lo anterior, diremos que en el monólogo de esta novela las sensaciones interiores son más vívidas que las de afuera, sobre todo si recordamos que estamos tratando un texto cuya estructura se basa en la mimesis del fluir de la conciencia, lo cual indica mayor énfasis en los elementos pertenecientes al campo de la conciencia. No obstante, esto no anula su relación con lo corporal, sino que la refuerza.

Si las emociones y recuerdos se expresan con mayor fuerza,³⁵ tiene sentido aquella parte que dice: “¡oh derrota mía, mi derrota [...]!”, en la que se observa la insistencia, lograda mediante el recurso de la repetición, dada a la derrota mexicana, la cual es prácticamente inherente a cada habitante de México. En efecto, el mexicano es derrotado una vez que se da cuenta de que no puede salir ileso al herir a alguien más. Y lo sabe tan bien que, por eso, se da la duplicación del adjetivo posesivo en sus variantes tónica y átona. Puesto que esta repetición reafirma la pertenencia de la derrota, podemos incluirla como uno de los elementos de la memoria cíclica, de la cual hemos hablado antes.

Si bien en las explicaciones anteriores se observa que el lado de la conciencia impera con mayor fuerza, no demeritamos el cuerpo, pues es copartícipe en la creación de la memoria; de hecho, muchas veces hemos oído hablar de memoria corporal gracias a las remembranzas de experiencias específicas que producen sensaciones particulares. Siguiendo esta idea, cuando algunas de esas experiencias no han sido gratas, en el ser humano surge una reacción de repudio o de defensa, quizás como un intento por evitar que

³⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 254. (Subrayado del autor.)

³⁵ Por ejemplo, en los siguientes fragmentos del monólogo interior (pp. 19-20): “veo mis poros oscuros y sé que me lo vedaron allá abajo [...] ¡Oh faz de mi derrota, faz inaguantable [...]. Vida de espaldas, por miedo a darlas [...]. ¡No te rajes, manito! [...] desgarrados juntos, creados juntos, sólo morimos para nosotros [...]. Aguantarnos, mano.”

lo antes vivido vuelva a ocurrir. Se hablaba al principio de este trabajo, durante el trazo general sobre el sujeto que enuncia este monólogo, sobre una continua posición defensiva que adopta y que se traduce en actos ofensivos. Esto lo encontramos en lo siguiente: “*Vida de espaldas, por miedo a darlas [...] ¡No te rajés manito! Sacá tus pencas, afila tus cuchillos, niégate, no hables, no compadezcas, no mires.*”³⁶ La primera parte de esta cita, antes de los corchetes, cuenta como la postura defensiva, y la segunda, como la ofensiva.

Como ya hemos tratado la primera postura, resta añadir algunas palabras en cuanto a las partes del cuerpo que hasta el momento han aparecido en las diferentes citas del texto: primero el rostro al inicio del monólogo; luego el pecho y la espalda, indicados por la coraza, y después las sienes sollozantes.³⁷ Todas ellas se encuentran en la parte superior de una persona. Si recordamos que en las cosmovisiones prehispánicas dicha parte estaba relacionada con los atributos divinos y, a su vez, que en este monólogo hay una mayor presencia de las pasiones terrenales en estos miembros, entonces hay una desacralización total de la figura humana, la cual comenzó en las partes de arriba, desligadas de sus antiguas cualidades, y se dirige hacia el centro del cuerpo, considerado el origen de las características celestes y terrenales.³⁸ Esto es importante y nos servirá de base cuando tratemos el ombligo del sujeto con su nombramiento metafórico como *cicatriz lunar*.

Conviene decir algo respecto a la mención de la espalda, tomando en cuenta las palabras que siguen inmediatamente: *Vida de espaldas, por miedo a darlas...* Probablemente una vida de espaldas indica cobardía, incomodidad, vulnerabilidad e incapacidad de dar la cara para enfrentar las provocaciones que otros nos causan. Pero

³⁶ Carlos Fuentes, *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁷ Claramente, como no he citado todo el monólogo, he dejado de lado otros miembros que también se mencionan, tales como los ojos y el corazón. Con todo, no me he olvidado de este último; será tratado casi al final del análisis.

³⁸ José Aguado, *op. cit.*, p. 171.

llama la atención que la vida sea así *por miedo a darlas*. En el habla mexicana sabemos lo que indica *las*, aunque no tenga un referente anterior. Pero, para no dar toda la razón a nuestro conocimiento cultural, cito un cuento de Fuentes que puede servir para esto: “La pena”, dentro de la novela *La frontera de cristal*.

En la primera página de dicho cuento el narrador anuncia que su personaje le ha pedido que cuente su historia como si este segundo estuviera de espaldas, justificándose por sentir pena; así, el narrador advierte que los lectores sólo podrán ver la nuca y la espalda de su personaje, e inmediatamente anota: “No digo ‘sus nalgas’ porque ya sabemos lo que esto significa en México. *Darlas*. El acto más ruin de cobardía, entrega o cortesanía abyecta.”³⁹ Por ello, considero que la espalda, dentro de este contexto, es un signo doble: en primer lugar, refiere defensa como la única solución posible ante una situación determinada; en segundo lugar, y como producto de lo anterior, puede significar sumisión corporal y fragilidad, pues, cuando una persona da la espalda para evadir algo, queda expuesta a la posibilidad de recibir un ataque por detrás cuando menos lo espere. Esta parte del cuerpo, pues, es un tanto peligrosa, ya que de manera continua escuda a un sujeto e, irónicamente, lo pone en un peligro mayor. Además, en esta postura hay una alusión al sometimiento sexual, porque en la cultura mexicana los ataques verbales y físicos contra el otro tienen connotaciones explícitas de este tipo.

Antes de tratar la posición ofensiva a la cual se refiere la segunda parte de la última cita, hay que mencionar la persona gramatical que aparece tras los corchetes (*¡No te rajés [tú] manito!*), a la cual le está hablando la voz del monólogo. Aunque ahora aparecen dos sujetos —Ixca Cienfuegos y la persona a la que dirige sus palabras—, sigue siendo uno y el

³⁹ Carlos Fuentes, *La frontera de cristal*, México, Punto de Lectura, 2008, p. 35. (El subrayado es mío.)

mismo de manera pragmática, pues Ixca como persona individual y como ciudad engloba a todos los demás personajes en sus pensamientos y existencia. Para sustentar esto, Adriana Guzmán dice que “va de por medio el hecho de que el sujeto existe en la medida en que existe para los demás y, por supuesto, con la interpretación que los demás tienen del sujeto, la cual será parte fundamental de la interpretación que el sujeto tenga de sí”.⁴⁰ Por ende, la identidad de Cienfuegos se conforma al reconocer la de los otros, acción que lleva a cabo cuando cambia de persona gramatical y que seguirá haciendo más adelante. Más que vivir para los demás, Ixca vive en los demás.

En cuanto a la posición ofensiva, quiero abordarla de acuerdo con las acciones que denotan los verbos de las últimas cláusulas: *Saca tus pencas, afila tus cuchillos, niégate, no hables, no compadezcas, no mires*. Leyendo de manera consecuente esta parte, notamos una acción dinámica y consecutiva, imitante, según parece, de una imagen bélica; sólo que aquí la guerra librada es la de la cotidianeidad, entre autos, edificios y personas parecidas. Los primeros dos imperativos refieren tareas que conciernen a las manos, mientras que los demás conciernen a la mente; además, los imperativos indican los objetos a utilizar para penetrar con violencia en el cuerpo del otro. Así, ahora podemos agregar las manos al listado de las partes visibles del cuerpo dentro del monólogo y calificarlas como *mediáticas*; me valgo de este adjetivo porque éstas no son las que infligen el daño directo a otra persona, sino el medio por el cual un objeto llega a su destino para producir una rajada. Esta cuestión de la mano mediática es interesante porque evita el contacto directo entre dos personas, es decir que la mano desnuda no golpea —y, por ende, no siente— el cuerpo vulnerable del otro: hay una supresión del tacto generada por la violencia. Como ejemplo, pensemos esto en uno de los eventos menores de la novela: la muerte de Gabriel provocada

⁴⁰ Adriana Guzmán, *art. cit.*, p. 24.

por un sujeto “flaco y alto con el sombrero gacho y traje de gabardina”,⁴¹ y originada por una riña que ya había acaecido entre ellos tiempo atrás, según nos dice el texto. Este personaje feneció tendido sobre el suelo de la cantina a causa de una puñalada *con una navaja*;⁴² no murió, usando una expresión coloquial, a puño limpio, sino por el uso de la mano como medio, y no como instrumento.

Así, pues, es notable cómo la violencia ejercida con diversos objetos propicia el distanciamiento de los cuerpos más de lo que lo haría una posición defensiva. Si ésta última aleja a las personas, la ofensiva lo hace mejor, de modo que ambas conforman la figura tan particular del mexicano en la que la falta de contacto con el otro implica no reconocerlo completamente. Si agregamos, además, la negación de cualquier tipo de compasión o contacto visual, el distanciamiento adquiere mayor énfasis y alude a no querer empatizar con los otros (todo lo cual se vincula con el cuerpo incómodo y vulnerable que se protege insistentemente de una u otra manera para no ser conocido por los otros).

Por ello es tan expresiva la cláusula de la siguiente cita: “*Aquí caímos. Qué le vamos a hacer. Aguantarnos, mano. A ver si algún día mis dedos tocan los tuyos.*”,⁴³ donde destacan dos cosas: *i*) que, al decir *Qué le vamos a hacer* y *A ver si algún día...*, se entiende que cuanto se ha explicado en este capítulo (concepciones, sentimientos, reacciones, etc.) es típico para los personajes de la novela, forma parte de su día a día, y *ii*) que, al mencionar el contacto no logrado por parte de los dedos, alude a las extremidades de la mano que sujetan los objetos con los que se daña al otro; por lo tanto, las manos pueden fungir o bien como propiciadoras del contacto y reconocimiento del otro, o bien como todo lo contrario. Y el

⁴¹ Carlos Fuentes, *La región...*, *op. cit.*, p. 390.

⁴² *Ibidem*, p. 394

⁴³ *Ibidem*, p. 15.

uso de *A ver...* indica que la cláusula completa expresa un anhelo, una probabilidad, mas nunca un hecho que se consume.

Quiero seguir este análisis mencionando dos partes más del cuerpo que aparecen en este monólogo: el corazón y el ombligo. La cita en la que se menciona el primero está casi al principio del texto: “*Duende de Anáhuac que no machaca uvas —corazones...*”⁴⁴ Aunque breve y separada del resto de su cláusula, es suficiente para explicarla si nos basamos de nuevo en José Aguado, quien escribe en su libro lo siguiente al hablar de la interioridad del ser humano: “Me inclino a pensar que hablar del interior del corazón es también hablar del interior de la naturaleza o meterse al mundo sagrado de los dioses, ‘por ahí’ se puede acceder a la montaña sagrada e incluso al cielo o al cosmos.”⁴⁵

La cita anterior de la novela es importante, ya que la imagen que nos otorga se concibe en un escenario mítico; junto a esto, el uso de las palabras es hiperbólico y éstas refieren, en primer lugar, el tema de los sacrificios y, en segundo lugar y con relación al primero, la violencia como elemento de la cultura mexicana. Nótese el verbo utilizado: machacar; se trata de un vocablo muy distinto a sacrificar u ofrendar; en él no hay una connotación religiosa en lo más mínimo. Basados en el *Diccionario de la lengua española*, machacar significa en su primera acepción: “Golpear algo para deformarlo, aplastarlo o reducirlo a fragmentos pequeños *sin llegar a tritararlo*.”⁴⁶ Podríamos añadir que se trata de golpes constantes, repetidos con cierta fuerza que se mantiene (así que esto refiere los ciclos funestos en el tiempo de la novela).

Si bien la violencia en los rituales prehispánicos tenía una razón de ser en relación con lo divino, aquí el significado religioso es desplazado y situado en una actividad

⁴⁴ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁵ José Aguado, *op. cit.*, p. 175.

⁴⁶ (El subrayado es mío.)

meramente profana, que podría interpretarse como la negación de lo divino: el corazón extraído del cuerpo humano con su sangre ya no es la ofrenda consagrada, el vino simbólico para mantener complacidos a los dioses. Machacar el corazón, deformarlo sin que se triture completamente, alude a un imaginario cosmogónico y simbólico, casi destruido en los tiempos modernos de la década de 1950, lo cual reafirma la ruptura entre lo humano y lo divino, junto con el carácter terrenal que esta ruptura ha provocado.

Hablar del miocardio, entendido como órgano que da vida y la hace fluir, refiere la existencia de toda una concepción mítica de interioridad expresada en el exterior; si está deformada, o sea, en sus últimos momentos de vida, entonces, retomando el nombre Ixca Cienfuegos, indica cómo el mundo ancestral es enterrado más y más a cada momento, lo que da paso a la permanencia de la ciudad, cuyo ambiente saturado por autos, sonidos y aromas, además de carente de sentido para la vida, corresponde con la situación casi desahuciada del tiempo antiguo, que se ve en la siguiente cita: “*Escucho ecos de atabales sobre el ruido de motores y sinfonolas...*”;⁴⁷ el entorno citadino está referido por el ruido de motores y sinfonolas, mientras que el tiempo mítico, por los ecos de atabales. Al situar ambos en un mismo plano existencial, habrá una saturación de sonidos que propiciará el hartazgo del sentido del oído; este tema de la saturación será visto más adelante con la enunciación de la palabra ciudad y en el siguiente capítulo con el llenado excesivo del cuerpo en el ámbito de la memoria.

En cuanto al ombligo, su mención metafórica se ha colocado en una cláusula que trata sobre la urbe, y no sobre un tiempo y espacio antiguos: “*Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad...*”.⁴⁸ Esto es importante si nos basamos en poética

⁴⁷ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸ *Idem.*

espacial, pues ahora, opuesto al argumento dado respecto a Bachelard y María Pando, aquí sí hay una correspondencia equitativa entre el estado interno que expresa *cicatriz lunar* y el estado externo de la capital. El ombligo es importante ya que se considera el centro y origen de las dos divisiones del cuerpo humano; de él parten las direcciones espiritual y terrenal para propiciar un equilibrio (de ahí que en el hombre prehispánico fuera considerado “el centro de la dignidad”).⁴⁹ Ahora bien, algo ocurre cuando metafóricamente le damos un nombre doliente: *cicatriz*. Una cicatriz es una marca permanente, un recuerdo corporal que refiere, por ejemplo, la privación o el demérito de una cualidad o habilidad. Aplicando la significación mítica en este caso, la cicatriz en el ombligo refiere una herida permanente a la dignidad, al eje del hombre: es un golpe del que no puede reponerse, el cual ha dividido su integridad para exhibirlo como un sujeto inacabado.

Si relacionamos esto con la primera cláusula del análisis, guarda mucha similitud con la afrenta permanente y la derrota del mexicano. Se trata de cuestiones permanentes aunque intangibles, traducidas de manera visible en el cuerpo. Por un lado, se conocen intelectivamente por parte del hombre y, por el otro, se palpan de manera física, de modo que el conocimiento y los sentidos (tal como los concebían los nahuas, según dice José Aguado) van a la par en la conformación de una experiencia.

A propósito del imperativo *déjate caer conmigo*, podemos decir que esta caída voluntaria del mexicano tiene una relación análoga con la caída y sepultura del tiempo ancestral; se trata de un acto que trasciende el tiempo y se introduce en cada persona. Además, es una acción que hace pensar no en algunas partes del cuerpo —no se desploman los brazos o el dorso únicamente—, sino en todo éste: un descenso inmediato, una caída violenta, una derrota total.

⁴⁹ José Aguado, *op. cit.*, p. 171.

III.3.3. *El lado de la conciencia*. Es notorio a estas alturas que en las cláusulas explicadas hasta aquí inevitablemente se han insertado alusiones y comentarios que, en sentido estricto, deberían haber ocupado esta sección. Esto indica las dificultades que implica lograr una separación total entre el cuerpo y la conciencia para su estudio, como mencionábamos en un principio. Puesto que junto con la corporalidad de Ixca Cienfuegos hemos referido elementos constitutivos de su interior, esto es una ventaja para no repetir lo ya dicho y, en cambio, delimitar los puntos que trataremos. Con todo, aun las cuestiones que atañen al terreno de la conciencia de nuestro personaje requieren que el cuerpo sea mencionado, para así darle un sentido completo a cierta idea y, sobre todo, para apreciar la corporalidad en su “totalidad”.

Así, pues, para el desarrollo de esta sección seguiré trabajando principalmente con el texto de José Aguado, en el cual explica una división tripartita de fuerzas conformadores del ser humano, las cuales, me parece, pueden aplicarse para el caso de nuestro personaje, explicando, claro está, cuál impera en menor o mayor medida en contraste con las otras. Apoyado a su vez en un autor llamado Austin López, aquél dice que las tres entidades anímicas que conforman al hombre, según la concepción mexicana, son el *tonalli*, la *teyolia* y el *ihíyotl*;⁵⁰ cada entidad será explicada y aplicada al monólogo interior.

Comenzando por el *tonalli*, proviene del verbo *tona*, que significa *irradiar*, y se relaciona con el sol; tal entidad anímica se asienta en la cabeza de la persona, vincula a cada individuo con un tiempo astrológico y con el cosmos, y además determina sus

⁵⁰ José Aguado, *op. cit.*, p. 159. Pese al gran bagaje en torno a las culturas prehispánicas, ignoro realmente si Carlos Fuentes tuvo conocimiento sobre esta concepción, pues en el libro de Aguado las investigaciones a las que remite datan de las décadas de 1980 y 1990, es decir, tiempo después a la publicación y reedición de *La región más transparente*.

potencialidades y su futuro.⁵¹ Se debe pensar esta explicación en función del sujeto colectivo expresado en el monólogo. Ya que no hay una determinación divina para cada personaje, sería más factible hablar de una determinación causada por las circunstancias histórico-sociales, las cuales muestran a cada uno en el lugar que le corresponde. Con base en lo anterior, tampoco hay una vinculación con el tiempo astrológico ni con el cosmos, entendido éste en el sentido mítico; por ello, Ixca dice: “*Tus héroes no regresarán a ayudarte. Has venido a dar conmigo...*”⁵²

Ya que el *tonalli* es una fuerza técnicamente nula en la sociedad mexicana del siglo XX, Ixca en tanto personaje ancestral es consciente de la desaparición del vínculo divino / humano y, por ende, repara en la soledad e individualidad de cada persona. Esto es importante, ya que habla de cuerpos distanciados de los otros, que en su conjunto estructuran una ciudad, pero dentro de ella, de manera paradójica, siguen viviendo solamente para sí. Es decir, de lejos se aprecia una especie de conglomerado, pero, al acercarnos, no está unificado en realidad. Se trata, pues, de la vida y la muerte en solitario de cada persona.

La segunda fuerza anímica, la *teyolia*, es, según se puede apreciar, una sustancia expresada dualmente, pues acerca de ella se dice que vincula al ser humano con el dios protector y que interrelaciona la mente con el cuerpo, el sentimiento con la razón y al individuo con la comunidad en un espacio físico y sagrado.⁵³ Esto, claro está, pensando en el terreno mítico; sin embargo, ahora hay que desplazarlo hacia los terrenos de la modernidad mexicana, tomando en cuenta el abandono de los dioses y la preferencia por la individualidad. Con esto en mente, para el caso de la novela, la *teyolia* no indica los

⁵¹ *Ibidem*, p. 160.

⁵² Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 20.

⁵³ José Aguado, *op. cit.*, p. 164.

conceptos dichos arriba, sino que se inclina por las cualidades humanas: lo carnal, el sentimentalismo, la individualidad y el espacio físico profano.⁵⁴ Por un lado, hay una reivindicación de la conciencia y la parte sensitiva del cuerpo, aunque de manera excesiva; este exceso, por otro lado, conlleva al agravio de la crisis del cuerpo y propicia los intentos y actos por separarse de los otros —aunque esto no se logre—. La siguiente cita resultará ilustradora: “*En tus ojos, brilla la jauría de soles del trópico alto. En tu cuerpo, un cerco de púas.*”⁵⁵ Enfocados en *la jauría de soles del trópico alto*, la frase puede referir una concentración de enérgica ira con la que una persona quiere lastimar a otra; sin embargo, el daño no se realiza, puesto que se trata de un sentimiento expresado en los ojos del individuo y, por tanto, no externado en tanto acto físico de agresión. En contraste, describir el cuerpo de un sujeto como un espacio rodeado de un cerco de púas da a entender, primero, cómo se concibe su posición defensiva para el cuidado de su integridad; en segundo lugar, el daño que puede infligir a quien se acerque a él, lo cual se relaciona con lo anterior, y, en tercer lugar, la desacralización del cuerpo y el desuso del mismo para la mutua convivencia con otras personas: es más bien un espacio incompartido en el cual refugiarse de todos los demás.

En cuanto al verbo elidido en la segunda cláusula de esta última cita, hay dos maneras en que podemos sobreentenderlo: por analogía con la cláusula anterior se trataría del mismo vocablo conjugado en el mismo tiempo y modo, de manera que la oración sería: *En tu cuerpo brilla un cerco de púas*; la segunda manera de suplir esta palabra faltante es usar el verbo *haber*, ya que es de los más usuales en la lengua y porque, junto con *ser*, se

⁵⁴ Por ende, los atributos de la divinidad estarían conformados por el resto: la mente, la razón, la comunidad y el espacio sagrado.

⁵⁵ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 20.

sobreentiende fácilmente en muchos contextos. Sea *brillar* o *haber*, ambos denotan la existencia de un cerco de púas alrededor del sujeto.

Entonces, retomando lo dicho sobre la *teyolia*, me parece que la inclinación hacia los comportamientos humanos por parte de esta entidad, y no su interrelación entre lo humano y lo celestial, conduce al *ihíyotl*, el cual “está directamente relacionado con la vida, la pasión, el vigor y los sentimientos.”⁵⁶ Es decir, según nuestra explicación, la preferencia de la *teyolia* por lo terrenal desemboca en el dominio del *ihíyotl* sobre el hombre. Por lo tanto, ciñéndonos estrictamente al contexto del monólogo de la novela, si tomáramos las tres entidades y las colocáramos de mayor a menor, según el dominio que ejercen sobre los personajes, en primer término estaría el *ihíyotl*, luego la *teyolia* y al final el *tonalli*.

La entidad que estamos tratando, el *ihíyotl*, se relaciona con el hígado, ya que de este órgano “surgen la apetencia, el deseo y la codicia [...]. También se ubican en el hígado la ira y el aborrecimiento vinculados con la hiel.”⁵⁷ La apetencia y el deseo se pueden ver en la parte del análisis que trata sobre la búsqueda de lo suave, mientras que la ira y el aborrecimiento se encuentran en el campo que corresponde a la violencia junto con las frecuentes posiciones ofensiva y defensiva del mexicano en su vida diaria.

Lo interesante aquí es esto: “Al parecer del estado del hígado dependía la posibilidad de dañar a otros o no; si estaba unificado gracias a la alegría o al placer su efecto era inocuo”.⁵⁸ Con esta cita podemos deducir cómo sería el estado de este órgano en Ixca, para reparar así en lo que en verdad nos interesa: los ánimos que dominan en él y en todos los habitantes de la capital. En un principio dijimos que el cuerpo de Cienfuegos es un organismo en crisis y en constante pugna con el tiempo moderno. Sus problemáticas

⁵⁶ José Aguado, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

se expresan de manera tangible, mediante el lenguaje, en heridas y descripciones de ciertas partes de su cuerpo; ahora vemos con más profundidad que esta relación de lo anímico no se dibuja sólo en el cuerpo exterior, sino que llega a órganos internos como el hígado y el corazón, y aun a la sangre, elemento constitutivo de la vida. Por lo tanto, el elemento emocional se expresa dualmente en el sujeto: en el cuerpo, sí, pero yendo al interior y al exterior en una suerte de vaivén, pues al leer todo el monólogo interior notaremos que no hay un orden que dicte comenzar por fuera (la cabeza, los ojos, el rostro, el pecho, la espalda, etc.) y terminar por dentro (la sangre, el corazón, el hígado) o viceversa.

Para terminar, cito unas palabras de Adriana Guzmán, la cual habla de dos de las (por lo menos) tres dimensiones —cotidiana, significativa y liminal— que constituyen la experiencia del cuerpo:

La primera, la cotidiana [...] debe tomarse en cuenta, pues, precisamente, es en la cotidianeidad donde se juega la mayor parte de la experiencia; en la cotidianeidad donde el sujeto se encuentra [...] consigo mismo, lo cual, en términos del cuerpo, no resulta nada desdeñable, pues la vivencia, percepción e interpretación del cuerpo [...] se coagula en la cotidianeidad [...].

[...] la dimensión liminal de la experiencia [es] alusiva de esos momentos del devenir que *se tornan hitos*; eventos como los rituales en los que el mundo se legitima y se transforma o cualquier otra situación cuya característica sea que se encuentre fuera de la cotidianeidad [...].⁵⁹

En efecto, todo el monólogo interior con que abre *La región...* está basado en el vivir diario dentro de la capital; cuanto se dice no está tomado de ambientes extranaturales o poco comunes; todo lo contrario, es la vida de los que se abandonan a los tiempos rápidos de la modernidad. El pensamiento de Ixca es el resultado del registro de esa cotidianeidad; pero, al leerlo, algo logra transformar el ambiente urbano en liminal, lo que provoca que el mismo no se conciba en su simplicidad. Ese algo es el lenguaje poético con que está construido este texto: por un lado, en esto ayudan el uso de repeticiones, las metáforas

⁵⁹ Adriana Guzmán, *art. cit.*, p. 25.

empleadas, las elipsis y el efecto cíclico de frases; por el otro, lo restante es producto del imaginario colectivo mexicano y los elementos míticos prehispánicos, de manera que el resultado es un texto hiperbólico en que casi es inaguantable para los personajes, en su cuerpo y conciencia, la vida cotidiana en la urbe. Lo decíamos al principio citando a Bachelard: el lenguaje poético *abre* los significados no habituales de lo cotidiano. Por ello son típicas las palabras con las que cierra este texto, las cuales considero una resignación ante la vida diaria y, en términos literarios, el primer elemento de la composición anular de la novela: “*Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire.*”⁶⁰

Y, respecto a la apertura de significados, el cuerpo en esta novela también se abre, pues en primer lugar se despliega de lo individual a lo colectivo y, en segundo lugar, ya no es un mero objeto existente dentro de un espacio, sino que en sí mismo es un mundo lleno de experiencias, miedos, frustraciones, placeres, represiones e incertidumbre. Al abrirse, muestra sus vacíos e intentos por llenarse, además de que se reivindica con sus emociones y expresiones dentro del tiempo moderno, en el cual se tiende a homogeneizar a todo individuo como si fuera una misma cosa sin identidad. No es, por ende, un mero cuerpo entendido de manera biológica: es un espacio de inclusión y riña, de vivencias y memoria en conflicto; es un mapa abierto que traza la conformación interna y externa de la ciudad sin ánimos de idealizarla, y es una conciencia profunda, fuerte y latente que de continuo repara en el agobio de su tiempo.

III.3.4. *Un acercamiento a la palabra “ciudad” en el monólogo.* A lo largo de este análisis se puede reparar en el diálogo continuo entre *La región más transparente* y *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz, que a su vez es producto de otros escritos, como *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos. Este diálogo es más claro en

⁶⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 21.

las páginas que describen la coraza del mexicano, su dureza, expresión y alivio de las emociones, todo lo cual forma parte de su psicología. Las miradas, las palabras y aun el contacto corporal son motivos suficientes para provocar u hostigar al otro, aunque en diferentes niveles, dependiendo de cuál de estas cosas se use. Así, ya que los personajes de esta novela en tanto sujetos urbanos se configuran en gran medida de acuerdo con las ideas de *El laberinto...*, considero necesario un pequeño análisis en torno a la enumeración de la palabra *ciudad* con sus diferentes calificativos y epítetos, pues ésta es el gran tema en la novela. Dicha repetición de la palabra *ciudad* aparece en las páginas 21 y 22 de la edición de *La región más transparente* publicada por el FCE.

Digamos en primer lugar que la enunciación en serie del sustantivo *ciudad* abre las puertas a diferentes modos de interpretación que se complementan. Hablaré, no obstante, sólo de tres lecturas que me parecen las más significativas. La primera se relaciona con el fenómeno llamado *saciedad semántica*, la cual nos habla de la saturación corporal. La saciedad se da en los hablantes cuando, tras haber repetido continuamente una misma palabra, ya no encuentran sentido en ella, pues su mente se ha llenado (saturado) del significado de la misma, por lo que el vocablo se asemeja a una palabra vacía. Aplicando esto a *ciudad* cada vez que surge con sus diferentes modificadores, pensemos en que pierde su semántica con cada nueva aparición que hace en la cadena sintáctica; una vez que queda vacía, o sea, desprovista del significado primario, entran en juego las palabras que la rodean para darle un nuevo significado. La reunión de todos los significados, por ende, conducirá a una descripción vastísima de la capital. Esto quiere decir que la palabra *ciudad* —por lo menos en el caso de la Ciudad de México en mitad del siglo XX— no puede por sí misma explicar toda la metrópoli, ya que su sentido es poco amplio.

La segunda de las explicaciones está en función de una serie de ángulos desde los que la capital puede contemplarse de diferente modo. Con cada grupo de palabras que acompaña al sustantivo *ciudad*, nos damos cuenta de las muchas perspectivas que se crean. Desde un enfoque, se trata de la *ciudad dolor inmóvil*; desde otro, está la *ciudad vieja en las luces*; desde otro más, observamos la *ciudad del tianguis sumiso*, y así sucesivamente. Cada descripción es o bien una pieza de un cuadro panorámico vivo que satura los sentidos y las emociones, o bien una imagen independiente que se superpone a las demás, para mostrar, a partir de una, miles de ciudades.

Si situamos geográficamente a cualquiera de los personajes o incluso a nosotros mismos dentro de estas mil ciudades, será notoria la grandeza —no en sentido meliorativo— del espacio que rodea a todos los habitantes. Se trata de un área que, a pesar de ser extensa, provoca que las personas se sientan rodeadas y situadas por todo lo tangible (el tianguis) e intangible (el dolor), como si estuvieran encerradas, a punto de perecer soterradas por la ciudad. La sensación de asfixia es técnicamente perceptible.

Y la última interpretación se basa en la explicación léxica y semántica de las palabras que ofrece Iuri Tiniánov en su libro *El problema de la lengua poética*. Para él la palabra como abstracción significa en función de los elementos discursivos que la rodean y del orden léxico en el que está colocada.⁶¹ Por esta razón no se puede considerar que las palabras son un recipiente con un único significado: más bien son un contenedor que se vacía para adquirir su semántica según el contexto léxico. Tiniánov, además, agrega que la palabra, pese a ser igual gráfica y fonéticamente en diversos contextos discursivos, se vuelve única a causa de las categorías gramaticales desempeñadas por las unidades léxicas

⁶¹ Iuri Tiniánov, *El problema de la lengua poética*, trad. Eugenio López Arriazu, Buenos Aires, Dedalus, p. 77.

que la rodean.⁶² En palabras llanas, la función gramatical de una palabra depende de la presencia de las funciones que juegan las palabras adyacentes a ella. Esta presencia es nombrada *indicio fundamental del significado*, y va acompañado de un *indicio secundario constante*, que consiste en la viveza de la característica léxica de las palabras adyacentes: cuanto más vívido es ese rasgo, es más probable que el significado fundamental de una palabra se oscurezca o desplace para dar prioridad al significado léxico de su alrededor.

Con base en esto, en el plano literario del monólogo interior la palabra central es *ciudad*, y todos los vocablos que la rodean constituyen el inicio fundamental de significado; por dicho indicio sabemos que la *ciudad a fuego lento* (modificada por una frase preposicional) es distinta de la *ciudad reflexión de la furia* (construida con un epíteto lírico); en ambos casos el significado nuevo de la palabra eje se debe al léxico empleado, o indicio secundario: por una parte, puede sustituirse el significado de ciudad en tanto conjunto de edificios, calles y objetos de la modernidad por el del lugar hirviendo entre la combustión de los autos y el sol ardiente; por la otra, este significado se opaca para proyectar la urbe como un lugar donde tiene lugar el vaivén de la ira.⁶³

El único momento en que *ciudad* se encuentra sola en tanto sustantivo ocurre cuando se cierra la cláusula, cuando el punto que le pone fin conlleva, con esa pausa gráfica, el término de la semiótica de la palabra. Este cierre abrupto, a su vez, indica que todas las descripciones e imágenes vistas antes de la palabra final se contienen en ella: un sustantivo encierra la pluralidad de la capital, desde su gente y sus pasiones hasta los ruidos y olores hastiantes. Todo se reduce al *topos* de la novela.

⁶² *Ibidem*, p. 49.

⁶³ Huelga decir, no obstante, que la enunciación en demasía del sustantivo *ciudad* acompañado de modificadores podría llevar también a una especie de saciedad semántica, en la cual la palabra principal quede tan vacía que la presencia del léxico adyacente no pueda cumplir con su indicio fundamental de significado.

A lo largo de este capítulo hemos visto que la parte dominante en los personajes de *La región más transparente* se centra en el terreno de la conciencia, sobre todo en lo que respecta a emociones y placeres, lo cual se esperaba por tratarse de un monólogo narrado. La subjetividad con que cada persona experimenta su entorno corresponde con la descripción externa de su cuerpo, y ambas cosas, pese a estar enunciadas en parte mediante vocablos de un imaginario mítico religioso, se inscriben en un ambiente profano determinado por el contexto social e histórico. Si tal es el caso para el monólogo interior, se esperaría que en el monólogo narrado —estudiado en el siguiente capítulo— predomine una “objetividad” en el modo de construir la ciudad como contenedor de los habitantes.

En cuanto al cuerpo trazado en el presente estudio, es un cuerpo en conflicto, lacerado por la cotidianeidad de la vida citadina y falta de una identidad propia. Irónicamente, la carencia de identidad conlleva a que se identifique (aunque no lo quiera por voluntad propia) con todos los que están a su alrededor y a que comparta algunas características en común. También es un cuerpo en una caída constante, la cual está vinculada con la perenne afrenta y rajada del mexicano; esto se atestigua en cláusulas tales como *déjate caer conmigo* o *Jamás nos hemos hincado juntos*, en las que los verbos *caer* e *hincarse* denotan, respectivamente, más y menos violencia en la acción: el primero es más contundente e inmediato y refiere un daño tras la caída, mientras que el segundo permite pensar en un descenso de sumisión que bien puede ser voluntario o forzado.

Hay, además, concepciones sobre la figura mexicana que hasta la fecha permanecen en nuestra cultura, por ejemplo el continuo impulso de arriesgar la integridad física en algunas situaciones y el acto de externar las emociones en ambientes en que se bloquea la razón; no obstante, tras esta careta se esconde un individuo en crisis y de personalidad frágil, a quien la más mínima cosa podría herirlo; por ello, busca constantemente cómo

evadir las cuestiones agobiantes, cómo llenar sus soledad. La búsqueda de pasiones y deseos que llenen su vida (al grado de desbordarla) se vincula con la explicación dada respecto a la saciedad semántica en la palabra ciudad; del modo en que las palabras alrededor de *ciudad* le dan un significado diferente o modificado, así cada experiencia en la búsqueda de lo suave añade una característica distinta para este cuerpo, ya sea palpable o intangible, de modo que se vuelve una entidad corpórea polisemántica, pues el cuerpo no puede ser concebido desde un solo punto de vista o desde un único tiempo, tampoco desde un mero enfoque psicológico o lingüístico; quizás pueda serlo con base en dualidades antitéticas: en él yacen significados del tiempo mítico y la modernidad, de la sumisión y la bravuconada, de la carencia y la saciedad, de la memoria permanente y el olvido, de la derrota y la lucha diaria.

IV. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO NARRADO EN LA NOVELA

IV.1. *Algunas aclaraciones respecto al segundo monólogo*

Como se recordará, al final del capítulo II se optó por nombrar monólogo narrado al apartado final de *La región más transparente*. Esto se hizo con base en la estructura y en la persona que lo enuncia: mientras que en el monólogo interior se trataba de la voz y el pensamiento continuos de Ixca Cienfuegos, en éste aparece la voz del narrador que, al momento de leer el texto, pareciera estar dictando cada una de las palabras, como si delante de sí tuviera lugar cada suceso u objeto; sabemos que no se trata de Ixca porque al final de este monólogo la narración hay una acción entre Gladys García y Cienfuegos, por lo que resultaría extraño que él se refiriera a sí mismo en tercera persona y que, por ende, fungiera como personaje y como narrador. Por ello, la principal diferencia entre ambos monólogos es que en el primero gobernaba la representación escrita del fluir de la conciencia, mientras que en este segundo quien rige es el narrador que ha estado presente a lo largo de toda la novela observando y hablando de las acciones de los personajes. Una segunda diferencia estriba en que en este monólogo narrado el pensamiento estructurado adquiere mayor relevancia, pues, en comparación con el otro, parece que aquí el narrador piensa lo que escribe y reflexiona en torno a ello, de manera que exista entre todas las partes una interrelación más clara que en el fluir de la conciencia (usa, claro está, un lenguaje literario y metafórico y algunas expresiones poéticas). No digo que en el primer monólogo no haya reflexión, sino que en éste es más intencional, pues para que el monólogo interior fuese tal era necesario evitar la disposición de ideas y de recuerdos de manera ordenada.

Mas estas diferencias no hacen de ellos textos independientes, de acuerdo con nuestra lectura; al contrario: el segundo complementa al primero porque sus ideas sirven como argumentos de lo ya dicho por la voz de Ixca. Lo que allá se expresó poéticamente

dentro de la mente de un sujeto, aquí encuentra su justificación gracias a eventos y recuentos que mencionaremos durante el desarrollo de este análisis. El monólogo narrado parece más concreto, pues se vale de recursos propios del discurso histórico, como el recuento de eventos, la indicación (simple) de algunas fechas, la mención de figuras célebres, etc., y, sumadas a lo anterior, también están presentes las implicaturas¹ discursivas detrás de lo dicho, las cuales hay que develar. Con esto quiero decir que el monólogo de Ixca partió del interior del sujeto y se basó en su consolidación psíquica y emocional para expresar la vida en la ciudad, mientras que el monólogo narrado hará un recuento temporal de la misma, pero a partir del exterior y con base en una perspectiva un poco más objetiva —lo cual, no obstante, no significa que queden de lado la parte emocional y la parte psicológica.

IV.2. *A propósito del modo de análisis y su justificación*

Ahora bien, en el capítulo anterior nos valimos de Lope Blanch para justificar nuestra división en cláusulas en el análisis del monólogo interior.² Para fines del presente capítulo, considerando la extensión del monólogo narrado, el concepto de cláusula estará basado en Herman Parret, quien se inclina por la división en unidades mayores para analizar un texto;³ esto quiere decir que las cláusulas que citemos en este monólogo no estarán delimitadas de la misma manera que en el monólogo interior, sino que podrán ser citadas en unidades de intención comunicativa mayores, más allá del punto y seguido. Regularmente el monólogo interior estaba constituido por cláusulas cortas, lo cual facilitaba la división del mismo y evitaba la saturación de información; pero en el monólogo narrado hay una extensión

¹ En esta parte me valgo de la *implicatura conversacional* propuesta por H. P. Grice en “Lógica y conversación” (1991, en español). La implicatura es un acto pragmático en el cual el hablante no expresa de modo explícito lo que quiere decir, sino que lo sugiere mediante otras palabras que no aparecen en su acto enunciativo.

² Véase el capítulo precedente, nota al pie número 1.

³ Herman Parret, *Semiótica y pragmática*, trad. María Teresa Poccioni, Buenos Aires, Edicial, 1993, p. 143.

mayor: mientras que el primero no rebasaba las dos páginas y media, éste abarca poco más de quince.

Por ello delimitaré las partes del texto que considero centrales para el análisis. Me refiero a aquellas unidades que tengan una mayor correspondencia a nivel discursivo con el monólogo interior y que arrojen ideas que refuercen las del capítulo precedente. Sobre todo importan el inicio y el final de este monólogo para este análisis, pues pienso que allí yacen aspectos simétricos que vinculan ambos textos: por ejemplo, la construcción de la ciudad por sus calles y avenidas en el monólogo narrado, en correspondencia con la estructura del cuerpo a partir de su conciencia y sus sentidos en el monólogo interior.⁴ Siempre y cuando la extensión no sea demasiada, transcribiré la unidad textual a estudiar; en caso contrario, sólo citaré las frases o palabras más representativas que la compongan.

El acercamiento al primer monólogo se centró, en general, en la explicación de la conciencia y el cuerpo de Ixca Cienfuegos como personaje colectivo, y en menor parte trató la palabra *ciudad* con base en las categorías que propuso Iuri Tiniánov en *El problema de la lengua poética*. Ahora, para el monólogo narrado, nuestro análisis busca dar explicaciones de lo que expresa éste en tanto respuesta del primero; también elucidar lo que se dice y hacer una interpretación de lo que no se dice, y para esto nos valdremos de algunos elementos de pragmática (contexto situacional, intención comunicativa e implicatura discursiva, sobre todo), además de cuestiones gramaticales similares a las usadas en el capítulo precedente.

Aunque el monólogo narrado refiere muchos acontecimientos históricos dispuestos en *zig-zag*, no se busca ordenarlos ni descifrarlos por completo; en caso de ahondar en

⁴ En este punto vale la pena mencionar una precisión: el cuerpo que hemos estado trabajando no parte ni se basa por completo en la categoría de la corporalidad, sino que más bien se estructura por medio de los discursos de los monólogos interior y narrado; podemos delimitarlo, por lo tanto, como cuerpo discursivo.

algunos de ellos, será porque funcionan como argumentos que confirman una idea previa de este monólogo o porque sirven como punto de partida de una idea nueva a explicar. No obstante, cuando tomemos algunos hechos históricos, habrá, claro está, que dedicar algunas palabras para describirlos con brevedad.

IV.2.1 *Teoría utilizada para el análisis.* Ya que para el desarrollo de esta tesis en general me he valido de analistas del discurso como Teun A. van Dijk, Diana Espinoza y José Portolés, y de teóricos como Tzvetan Todorov, Iuri Tiniánov y Helena Beristáin, continuaré el análisis basado en las ideas de algunos de ellos. Además, me valdré de dos textos de Émile Benveniste: “El lenguaje y la experiencia humana” y “El aparato formal de la enunciación”,⁵ pues algunas de sus aportaciones servirán de guía para situar los acontecimientos del monólogo narrado mediante la situación estativa, directiva y mensurativa, las cuales marcan un antes, un ahora y un después respecto al tiempo presente de la enunciación hecha por la voz narrativa. También será útil la “Conferencia I”⁶ de J. L. Austin, la cual trata sobre los enunciados realizativos, cuya importancia radica en que en sí mismos son acciones, esto es, no precisan una consumación posterior en algún acto que compruebe su veracidad o falsedad, aunque bien puede que suceda sin afectar por ello su cualidad de acción.⁷ Esto podría aplicarse, casi al terminar el análisis, para versar un poco sobre la frase *Qué le vamos a hacer*, para considerarla un realizativo que no busca ser respondido, sino solamente expresarse a sí mismo en su condición de resignación o lamento, ya que, al igual que Austin opina que los juramentos o los bautizos se inscriben en

⁵ Ambos en Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, México, Siglo XXI, 1983, pp. 70-91.

⁶ En J. L. Austin, *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Buenos Aires, Paidós, 1971, pp. 41-52.

⁷ *Op. cit.*, p. 52.

el marco de las acciones porque su enunciación es su finalidad,⁸ lo mismo ocurre con esta expresión de conformismo. Con base en esto —parece imposible no caer en una tautología lingüística con la siguiente afirmación— la lógica es que así como el que usa un juramento *jura*, el que se vale de un lamento *se lamenta*: resignarse es *resignarse*.

También estará presente en las últimas páginas un poco la noción de polifonía y de simultaneidad en el discurso, para relacionarlas con la idea de saturación discursiva. Esto para explicar el momento en el que se dan cita las muchas voces que se han oído a lo largo de la novela, desde dos puntos de vista que, en mi opinión, serán complementarios. El análisis no pretende ser exhaustivo; se trata de ponerlo un poco en diálogo con el anterior para mostrar características compartidas y propias de cada monólogo.

IV.3. *El análisis*

IV.3.1. *El ambiente nocturno y sus connotaciones*

Para iniciar, me interesa destacar la apertura del monólogo narrado a causa de todos los elementos insertos dentro del ambiente que describe este texto —ambiente en el cual, a su vez, aquél se sitúa—: “Dueños de la noche, porque en ella soñamos; dueños de la vida, porque sabemos que no hay sino un largo fracaso que se cumple en prepararla y gastarla para el fin...”.⁹ Con el propósito de simplificar, resaltemos cuatro puntos que trataremos en las siguientes secciones: *i*) que el contexto nocturno en que se desenvuelve la voz narrativa ayuda a ubicar el espacio temporal como un referente de la enunciación, basados en Benveniste;¹⁰ *ii*) que la pluralidad de esa voz (expresada en las palabras *dueños* y *soñamos*) se contrapone a la singularidad con que abre el monólogo interior (en la frase *Mi nombre*

⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁹ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 454.

¹⁰ Emile Benveniste, “El lenguaje y la experiencia humana”, en *op. cit.*, p. 74.

es...); *iii*) que la persona que monologa se siente poseedora de la noche —la cual, considero, funge como un espacio para escapar de la derrota—, junto con el hecho de que las justificaciones que da para ello (“porque en ella soñamos”, “porque sabemos que no hay sino un largo fracaso”) son una aseveración del tema del fracaso tratado anteriormente, y *iv*) que el estado anímico que denota la cita parece el prelude para la inserción de personajes y eventos históricos, mas no una de las temáticas principales, lo cual puede ser un elemento de contraste.

IV.3.1.1. *El ambiente y las condiciones discursivas en la novela*. Una vez citado el inicio del monólogo, comencemos con el ambiente temporal como espacio de la enunciación. Para esto hay que valernos de “El lenguaje y la experiencia humana”, de Benveniste. Este autor habla de que todo está incluido en el *tiempo crónico*¹¹ y de que las sociedades humanas instituyen una división del mismo basadas en las recurrencias de ciertos fenómenos naturales.¹² A partir de esto, dice, hay un momento eje que funciona como el punto cero para el ordenamiento y datación de eventos anteriores y posteriores, denominado *condición estativa*. En *La región...* esta condición, o momento eje, se da casi al final, en el mes de diciembre, momentos después de que Ixca, tras descender del auto de Rodrigo Pola, se vuelve una especie de ser etéreo (que abarca por completo la ciudad) y se hace de la voz de todos los personajes, hecho que da paso al monólogo narrado. El inicio de este último, entonces, será la situación axial.

Después de este momento eje se desprende la *condición directiva*, que indica una enumeración anterior o posterior de los hechos a partir del eje temporal: se marcan dos

¹¹ Respecto al término usado, es válido mencionar que aparenta ser un tanto redundante, ya que *crónico* proviene del griego *crónos*, “tiempo”; esto debe ser a propósito para indicar el tiempo en su calidad más pura, exento de la subjetividad de un solo ser. A falta de mejores palabras o de otra nomenclatura que fuera equitativa, diríamos que se trata del tiempo en sí mismo, como contenedor de todo.

¹² *Idem*.

direcciones por medio de ella: un antes y un después. Para el monólogo narrado, entonces, el antes serán todos los eventos y personajes históricos que se describen dentro del mismo, pues cronológicamente fueron anteriores al periodo alemanista en el que se desarrolla la novela; el después será el final del segundo monólogo (que es, al mismo tiempo, el final de la novela), pues, pese a que la enunciación de eventos se desenvuelve en un tiempo presente, éstos dejan de ser contemporáneos cuando las palabras que los refirieron quedan atrás para alcanzar ahora otro acontecimiento que aún no ha sido pero que en breve ocupará el momento actual, de modo que, al llegar al final del texto, habremos arribado a un tiempo posterior respecto de la condición estativa. Lo anterior se explicaría así:

<i>Condición directiva: antes</i>	<i>Condición estativa</i>	<i>Condición directiva: después</i>
Acontecimientos y personajes históricos anteriores al periodo alemanista según el tiempo de la novela; todos estos son descritos dentro del monólogo, en la condición estativa.	Inicia el monólogo narrado. Un momento antes, Ixca ha descendido del auto de Rodrigo y comenzado a perder su condición corpórea.	Finaliza el monólogo narrado. Ixca, semejante a una especie de éter, intenta acercarse a Gladys García, quien fuma sobre el puente de Nonoalco de madrugada.

La tercera condición recibe el nombre de *mensurativa* e indica los intervalos de tiempo dados entre un evento y otro, cuyas unidades de medición pueden ser varias: minutos, horas, días, semanas, meses, años, etc. Basados en esto, esta condición entre los hechos históricos y el inicio del monólogo narrado estará dada por los años, mientras que entre el inicio del monólogo y su final lo estará por los minutos.¹³ Esta última condición, no obstante, interesa menos que las otras dos, si bien líneas más adelante nos valdremos de ella para indicar un posible lapso de durabilidad en la enunciación del monólogo narrado.

Todo lo anterior define el contexto en el que se desenvuelve la enunciación de la voz narrativa. Aunque hay que hacer algunas precisiones más. Al inicio de la explicación

¹³ Lo último, tomando en cuenta al lector. Si fuera desde el punto de vista de la narración, el lapso sería medido en horas, valiéndonos del hecho de que aquella inicia en la noche y finaliza en la madrugada.

de las tres condiciones, éstas fueron enumeradas respecto al *tiempo crónico*, término usado por Benveniste porque para él hay también un *tiempo físico*. La diferencia entre ambos yace en que el primero es el tiempo de los acontecimientos en general, dentro del cual se comprende nuestra vida propia: es una especie de visión global de los acontecimientos sin priorización de los mismos;¹⁴ el segundo es un *continuum* uniforme que se segmenta a voluntad de cada persona, la durabilidad de cuyas experiencias varía, puesto que las mide basado en sus emociones y su ritmo de vida interior.¹⁵ Por lo tanto, el tiempo crónico está permeado de objetividad, mientras que el físico posee una mayor subjetividad, pues se construye libremente. La voz narrativa del monólogo pertenece al primero.

Ya que hemos dividido el monólogo narrado con base en las condiciones del tiempo crónico, esto permite considerar que las palabras del narrador son un discurso cuyas funciones predominantes del lenguaje son la referencial y la fática,¹⁶ las cuales están más cerca de una enunciación objetiva, pues no se basan en la apreciación sentimental de un individuo, sino en la contemplación y descripción de un narrador omnisciente. Si, con base en esto, hacemos un contraste con las palabras de Ixca en el monólogo interior, repararemos en que éstas se inscriben dentro del tiempo físico y en que, puesto que se da una segmentación meramente personal de los hechos, las funciones emotiva y poética sobresalen, hecho que nos muestra una intención más subjetiva, apegada a la singularidad.¹⁷

¹⁴ *Ibidem*, p. 73. A propósito, este tiempo crónico también se puede apreciar cuando el narrador de *La región más transparente* (p. 454) dice: “No tienes memoria, porque todo vive al mismo tiempo...” En efecto, la multiplicidad de acontecimientos en un mismo espacio no permite el ejercicio de la memoria en este tipo de situación crónica, pues es imposible aplicar la subjetividad particular a acontecimientos que el tiempo crónico expresa de manera general.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Aquí retomo lo dicho en el capítulo II, en la sección II.4, con base en el texto “El metalenguaje como problema lingüístico”, de Roman Jakobson,

¹⁷ Aunque la palabra “singularidad” debe ser usada con cautela, pues debemos recordar que Ixca Cienfuegos es un personaje pluridimensional que representa a todos los habitantes de la ciudad.

En cuanto a la durabilidad del tiempo crónico del monólogo narrado —esto es, el intervalo que va de las primeras palabras al momento en que la voz de Ixca quisiera tocar a Gladys García—, aunque no lo conocemos podemos dar una aproximación con base en las palabras que lo inician y la narración que se da al final; las primeras tienen lugar en la noche, mientras que la segunda nos refiere que Gladys “deja caer el cerillo sobre los techos de lámina y respira *la madrugada* de la ciudad”.¹⁸ La enunciación de la voz narrativa, entonces, inicia una vez entrada la noche y llega a su fin cuando el alba está *a punto* de despuntar.¹⁹ Por ende, podemos imaginar las palabras de este monólogo inmersas en un espacio oscuro que define el contexto enunciativo y que, a su vez, resguarda la personalidad del cuerpo urbano: la noche es un lugar de condiciones oscuras y poco claras, en el cual el sujeto puede ocultar su interior y exterior de los demás, quedar en buena parte indeterminado. Esto será detallado más adelante.

IV.3.1.2. *La pluralidad de la voz enunciativa*. Como segundo punto, en cuanto al número gramatical de la voz que monologa, tenemos que, a diferencia del monólogo interior, ésta comienza siendo plural: desde un inicio se abre a lo múltiple para que todos se inserten en lo que se dirá. Considero que esta inclusión se logra por los acontecimientos históricos anteriores y presentes de la novela; éstos competen, en mayor o menor medida, a todos los personajes que han aparecido en la narración, pues los hechos del presente son inherentes a todos los ciudadanos de la capital, sin importar si su vida se ha vuelto mejor o peor a causa de los mismos, mientras que los hechos del pasado condicionan la situación contemporánea

¹⁸ Carlos Fuentes, *op. cit.*, pp. 469-470. (El subrayado es mío.)

¹⁹ Este “a punto de...” es una frase que nos permitirá el enlace entre el monólogo narrado y el monólogo interior, puesto que ya hemos descrito en este último cómo el individuo, su cuerpo y su conciencia están continuamente *a punto de* colapsar, aunque esto no ocurre por completo.

de cada uno. La historia y el tiempo, por lo tanto, los han reunido como a una sola entidad corporal, bajo una misma voz y una misma expresión al inicio de este monólogo.

En cuanto a la pluralidad, destaca la manera en que se decanta unas palabras más adelante para transformarse en una segunda persona singular. Estamos, según considero, ante el proceso inverso al del monólogo interior, el cual pasó de lo singular a lo plural gracias a la alternancia de personas gramaticales; pero, si bien el primer monólogo requirió de aproximadamente una página para realizarlo, éste introdujo la transición de lo colectivo a lo individual no bien pasadas las primeras tres líneas: “Dueños de la noche, porque en ella soñamos; dueños de la vida, porque sabemos que no hay sino un largo fracaso que se cumple en prepararla y gastarla para el fin; *corazón de corolas, te abriste: sólo tú no necesitas hablar*”.²⁰ Este hecho indica un cambio abrupto en el paso a un sujeto distinto, lo que probablemente produce un efecto, *ipso facto*, de inserción inmediata de la segunda persona en la situación actual, como si lo que se va a decir la tomara por sorpresa

Sin embargo, el uso de un *tú* no demeritará la referencia a la multiplicidad, si bien tampoco la ensalzará al describirla. Líneas después de la apertura del último apartado de la novela, una vez leído el listado de nombres de diversos personajes políticos, religiosos y literarios de nuestro país (Sor Juana Inés de la Cruz, Porfirio Díaz, José Vasconcelos, Fray Bernardino de Sahagún, Xavier Villaurrutia), el narrador dice: “y tú sin tu nombre”,²¹ frase tajante no tanto por su brevedad, sino por la implicatura que hay detrás de ella: en ese listado hay personajes poseedores de una identidad e historia que llevan en su nombre. Aunque el tiempo pase, los recuerdos de la memoria colectiva los salvarán del olvido.

²⁰ Carlos Fuentes, *op. cit.*, 454. Las palabras puestas en cursivas indican el cambio de persona plural a persona singular.

²¹ *Ibidem*, p. 456.

En comparación con ellos, existe un conjunto de habitantes mexicanos que carecen de un nombre que los salve del anonimato. El único rasgo común que hay entre ambos grupos es la colectividad, si bien la primera se conforma por sujetos con identidad, y la segunda, por individuos anónimos. A falta de alguna acción que inscriba a estos últimos en la memoria de los demás, el narrador, primero, los separa y hace de ellos un grupo; entonces escribe una palabra que refiere en su individualidad a cada persona que participa de la colectividad: *tú*; y, acto seguido, pospone una oración subordinada relativa a ese pronombre personal, cuyo relativo *que* en todos los casos cumple la función, según lo leo, de sujeto:

tú que lloraste en el altar de los monstruos del crepúsculo, [...], tú que lloraste la orfandad y la derrota, [...], tú que te quedaste sin lengua, [...], tú el que nació sin recuerdos, [...], tú que voceas los periódicos y duermes en el suelo, [...], tú que nada más te aguantas, [...], tú que nomás no das una, [...], tú que te quedaste a rezarle a la Virgen, [...], tú que ya no amaneciste, [...] y tú que no te rajás y tú que me la mamas²²

Conviene mencionar que la función gramatical de este tipo de oración subordinada: al fungir como oración adjetiva, está describiendo alguna característica del sujeto, sea física, anímica, cualitativa, cuantitativa, etc. (Nótese también cómo el léxico literario de la cita anterior, en función del lenguaje poético, hace de *llorar* un verbo transitivo con la finalidad de que el objeto directo tenga un mayor realce.) Con base en esto, los nombres de figuras representativas se contraponen a una gran cantidad de sujetos cuyas hazañas no pasarán a la historia, pues pertenecen al recuento de la vida diaria. Al vivir en el anonimato, el único recurso que tiene el narrador para rescatarlos es describirlos con acciones de todo tipo, las cuales se insertan, a medida que avanzan en su enumeración, en la lucha diaria de la ciudad.

²² Carlos Fuentes, *op. cit.*, pp. 456-458.

Al ser calificado el pronombre *tú* con una oración relativa diferente, la persona referida es distinta cada vez que se menciona. Es decir, en sentido gramatical el sujeto es el mismo, pero a nivel interpretativo es diferente: realiza una acción distinta de la de los demás. Así, cada verbo en las oraciones subordinadas refiere una característica particular que se inscribe en la descripción de un colectivo, como si se tratase de una de las muchas perspectivas desde la cual éste puede ser visto. Vale la pena mencionar que ninguno de los verbos utilizados en las oraciones subordinadas describe una acción positiva. Obedeciendo a la intención emotiva y al estado de frustración del discurso, parecen conformar un campo semántico en torno al dolor, la precariedad y la pugna infructuosa por no dejarse vencer, lo cual enfatiza los hechos cíclicos y funestos en la vida urbana, categoría que veremos más adelante. De acuerdo con lo anterior y con el recurso de la repetición constante de pronombre más oración relativa, hay pauta para pensar en la formación de una segunda persona plural (*ustedes*) como resultado de la multiplicidad del pronombre personal *tú*.

Lo anterior se justifica en las palabras que preceden el listado de los nombres al que nos hemos referido previamente. Antes de que éstos sean mencionados, se dice de ellos: “la piel del rostro sobre la piel del rostro, mil rostros una máscara”,²³ con lo que cada personaje en particular es una de las piezas que estructura la careta con que se cubre el país. A pesar del tiempo físico que los separa, son vistos como un todo dentro del tiempo crónico, pues el espacio geográfico de ellos sigue siendo el mismo aunque en aspecto haya cambiado con el paso de los siglos. Por ello, del mismo modo, cada *tú* es una de las partes integrantes del *ustedes*; es esencial su enunciación para conformar el rostro completo de la ciudad. Vemos

²³ *Ibidem*, p. 455.

así que el lenguaje apela al tiempo crónico para que, juntos, logren la unificación de cada uno de esos habitantes sin nombre, hasta hacer de ellos un mismo individuo.²⁴

Según todo lo anterior, me parece que, si en este monólogo se hubiera usado el *ustedes* con su respectiva oración relativa procedida, se habría dado a entender que *todos* hacían las mismas acciones y reunían características semejantes en una suerte de masa homogénea delimitada, sin particularidades; pero debemos recordar que la intención, de acuerdo con nuestra hipótesis, es bosquejar un cuerpo indeterminado y heterogéneo, tal y como lo es Ixca Cienfuegos al tomar su forma etérea. El uso del pronombre *tú*, por lo tanto, fue usado óptimamente, pues distingue la individualidad de cada sujeto para hacerlo participar en una estructura mixta y diversa²⁵ como la que tienen las máscaras, que encubren una parte de los individuos que las usan.

Antes de pasar al tercer punto, reparemos en un recurso que aparece en la elaboración de ambos monólogos: la repetición de una palabra condicionada gramaticalmente por la función que cumplen los otros vocablos que están a su alrededor.²⁶ Hacia el final del monólogo interior es repetida constantemente la palabra *ciudad* y rodeada de distintos sustantivos, adjetivos y epítetos; aquí, en el monólogo narrado, se sigue la misma estructura, pero trocando el sustantivo por un pronombre personal y las demás

²⁴ Lo anterior también se puede aplicar para el cronotopo bajtiniano: el cronotopo como condicionante de la situación social de la novela se interpreta y vive de manera particular en el tiempo físico de cada personaje, pero se unifica y se vuelve ordinario, completo, dentro del tiempo crónico, en el cual la ciudad y su presente quedan en un estado inerte; en otras palabras, la situación social de la novela no cambia, sino que queda al borde de una resolución que nunca llega.

²⁵ Se puede decir, además, que el uso de este pronombre personal no sólo sirve para referirse al sujeto segundo dentro de la enunciación. En ocasiones utilizamos *tú* para hablar de nosotros mismos alejados de la centralidad del *ego*. Con esto en mente, remitimos a la polivalencia que tenían las personas gramaticales en el monólogo interior, rasgo común de ambos monólogos, si bien la diferencia radica en la preferencia de personas: el primero utiliza mayoritariamente *yo*, *él* y *nosotros*; el segundo, *tú*, *ustedes* y *ellos*.

²⁶ Aquí me remito al libro *El problema de la lengua poética* de Iuri Tiniánov (trad. Eugenio López Arriazu, Buenos Aires, Dedalus, 2010), en el que aparecen el *indicio fundamental de significado* y el *indicio secundario constante*. Doy por sentada la explicación de uno y otro, para decir que, en este caso, el pronombre *tú* es el indicio fundamental, mientras que la oración relativa que lo califica es el *indicio secundario*.

palabras por oraciones subordinadas relativas. En el primero se logra la descripción de un sustantivo colectivo desde varios puntos de vista; en este segundo se hace la imagen de la urbe a partir de la separación de sus habitantes para tratarlos de manera individual, de modo que cada *tú* se liga con el anterior y el siguiente. Si atendemos al orden de los monólogos, podemos ver una transición de lo general a lo particular a nivel ciudad y a nivel individuo, en ese orden; y con ello también se da la siguiente correspondencia: el cuerpo urbano, que al final del monólogo interior aparece saturado y cargado por los muchos significados semánticos de las palabras que lo rodean, halla en este monólogo su relación directa con el cuerpo individual de cada persona referida con el pronombre *tú*, cuerpo que está repleto de características y actitudes en torno al sufrimiento y la afrenta continua.

Considero, de manera personal, que lo anterior muestra el vínculo indisoluble que existe entre la conformación del cuerpo y la estructura de la capital, aunque esto no obedece a una cuestión cosmogónica entre ambos elementos, sino a una meramente secular y complementaria: la formación del primero depende de la otra, y viceversa.²⁷ La ciudad, en su proceso histórico de consolidación, ha llegado a ser tal gracias a los habitantes (esos *tú* tan reiterados) que la han poblado y a las vidas que llevan diariamente; además de esto, la situación de los ciudadanos de la novela es el resultado del contexto histórico-social que les ha impuesto la ciudad a lo largo del tiempo. El desarrollo de ambas partes se da y expresa a la par: el estado físico y material en que se encuentra la ciudad, producto del ritmo de vida de todas las personas, se refleja en las emociones, pensamientos y frustraciones de ellas, y

²⁷ Entre la bibliografía consultada a lo largo de este trabajo no he encontrado algún autor que mencione esta idea de manera explícita; una posible sugerencia de la misma la da José Guzmán, “El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes”, *Cultura y representaciones sociales*, vol. 7, núm. 14, p. 146, de la siguiente manera: “Ixca Cienfuegos [...] se desempeña en dos papeles distintos: uno, como consejero financiero de Robles; otro, como figura mágica, omnisciente y omnipresente [...] Ixca puede transustanciarse en el espíritu de la ciudad penetrando en la conciencia de todos los demás personajes y, encarnando sus voces, en la esencia de los lugares de la ciudad”.

todas estas cosas se expresan por medio del cuerpo, que se pone en juego y sobrevive día tras día en la cotidianeidad cíclica. Además de esto, pareciera que el estado de ambos cuerpos, urbano y humano, ha ido en decadencia a medida que transcurre la historia. Por una parte, la belleza e integridad de Tenochtitlán pudieron tener su interrelación divina con la figura del hombre prehispánico; por la otra, sin embargo, tras el descubrimiento de América, la conquista española, el virreinato, la Independencia y la Revolución, parece que el suelo mexicano, en medio del siglo XX, luce tan lacerado como el cuerpo del personaje colectivo, presentado en el monólogo interior.

Aunado a esto, pensemos en que la decadencia física de la ciudad y la decadencia anímica de sus habitantes no se consuman; no hay señas de un *fin definitivo* del cuerpo urbano y físico, por lo que ambos se muestran inacabados: no gozan más de su estado primigenio, pero tampoco están por completo destruidos: están *casi al borde* de ello en medio de su sufrimiento y crisis. Mas, al recordar el significado del nombre *Ixca*, veremos que queda aún, bajo las cenizas, un poco de estos cuerpos que se resisten a fenecer.

IV.3.1.3. *El espacio nocturno y la inserción dentro del mismo.* Como tercer punto, respecto al contexto nocturno, éste se contrapone al del monólogo interior. Basados en las descripciones gráficas y sonoras que nos ha dado este último en el capítulo preliminar, en el cuadro de la ciudad (con sus ecos de atabales y ruidos de sinfonolas, con sus calles y sus mercados), hay un ambiente matutino o vespertino, bastante movilizadado y acorde con el tiempo moderno. Contrastando, tenemos una atmósfera iluminada para el primero y un ambiente oscuro para el segundo. Tal parece que uno y otro entorno concuerdan con el estado anímico que impera en sus palabras. Por un lado, la voz de *Ixca*, que acentúa la lucha del guerrero en el vacío y el no rajarse ante la situación, refiere el ánimo para la batalla diaria que libra cada mexicano en su entorno, aun sabiendo que el mayor daño es

para sí mismo; este ánimo se corresponde con el brillo, la viveza y la furia que hay en *la jauría de soles del trópico alto*, frase explicada antes. Por otro lado, la voz narrativa se inclina por el fracaso de cada persona, que es uno mismo para todos; a su vez, indica desánimo, melancolía, resignación, y corresponde con la noche porque ésta, por su tono oscuro y su silencio, alude a la pasividad, a una situación estática y sosegada: este ambiente es propicio para soñar, para olvidar la derrota de cada mañana.

Lo anterior es para ver que las descripciones gráficas y emocionales del monólogo interior están cargadas de mayor vigor, mientras que lo enunciado en el monólogo narrado tiene un aire de nostalgia a causa de la gran decepción que representa lo descrito ahí. Considero que esto funciona para mostrar una relación, hecha mediante un juego antitético, entre vigor y nostalgia en una especie de círculo vicioso que se agrava en su repetitividad, ya que el externamiento de la fuerza y la pedantería del macho mexicano en el contexto diurno se trocará, dentro del ambiente nocturno, en humillación, dolor y una más profunda decepción. Por ende, mientras más sea el vigor, mayor será la decepción. Podríamos pensar, entonces, que en las palabras de Ixca los arrojos de los habitantes (contenidos en la persona de este guardián) que visten la coraza de la bravuconada se levantan para enfrentar la epopeya urbana de cada amanecer, mientras que en este monólogo la voz del narrador nos lleva a contemplar el tiempo posterior, el de la derrota diaria dada de antemano.

Por lo tanto, retomando la frase de apertura del monólogo narrado, los “dueños de la noche” son, junto con la voz narrativa, los sujetos referidos por el pronombre personal *tú*, aquellos que le rezan a la Virgen, ya no despertaron, empeñan sus objetos, buscan qué comer, llegan y se van, no saben hablar del dolor, y un sinnúmero de cosas más. Cada una de estas acciones posiblemente es producto y finalidad de las derrotas que viven en la ciudad. Por ello el lapso de medición entre la preparación y el desgaste de la vida es el fracaso,

como lo indica la siguiente cita: “dueños de la vida, porque sabemos que no hay sino un largo fracaso que se cumple en prepararla y gastarla para el fin”.²⁸ Hecho en sumo curioso: si, basados en el primer punto tratado, consideramos la apertura del monólogo narrado como condición estativa dentro de un tiempo crónico, los lapsos de la condición mensurativa (que van de los eventos pasados al tiempo contemporáneo y de éste al final del monólogo) no están calculados por una unidad numérica, sino por un suceso infausto: el fracaso, entendido como una constante de derrotas, frustraciones e impotencias, las cuales generan un sentimiento de resignación en todas las personas. El fracaso es lo cotidiano, lo inalterable. Aquí comienza a asomarse el porqué de la frase *Qué le vamos a hacer*.

Teniendo en mente lo anterior, la noche resulta un tiempo en el que se puede soñar en tanto acto de evasión de la realidad en el tiempo crónico. El sueño podría ser visto como un espacio onírico dentro del tiempo físico que aísla a los ciudadanos de todos los recuerdos de su derrota, los cuales serán los mismos cada día y, por lo tanto, inevitables: “y todos los hombres y cantos y frases y ordenanzas y batallas y ritos no son sino el recuerdo de mañana, el recuerdo que no quisimos encontrar hoy.”²⁹

IV.3.1.3.1. *La inserción axial de dos grupos complementarios*. Retomemos lo dicho respecto al pronombre personal *tú* y las oraciones que lo califican, para complementarlo con la siguiente cita, en la cual aparecen los otros habitantes de la región más transparentes, quienes corrieron con una mejor suerte dentro del tiempo contemporáneo de la novela:

y en la otra orilla ustedes que esperan el bienestar y la fama —yo, nosotros, ustedes, nunca tú, nunca el tercero— y ustedes que burlaron el azar para no ser tú, ustedes que pudieron haber sido ¡bastaba un sol, un parto! el mismo tameme, el mismo suplicante, pero ustedes que fueron los contados, los elegidos del reino de la tuna: ustedes que viajan y van y vienen y poseen un nombre y un destino claro, y ustedes que suben y bajan...³⁰

²⁸ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 454.

²⁹ *Ibidem*, p. 465.

³⁰ *Ibidem*, p. 458.

Aquí vemos un pequeño grupo de personas opuesto a los sujetos que conforman el otro grupo, el de los “dueños de la noche”. (Adelantándonos a lo que vendrá un poco después, diremos que quienes pertenecen a *la otra orilla* son gente de la clase alta, mientras que sus contrarios pertenecen a la clase baja, a *esta orilla*.) Llamamos la atención dos elementos: la separación espacial que se hace entre uno y otro grupo por medio de las palabras que la introducen, y el pronombre personal que refiere a estos pocos contados. En cuanto a lo primero, hay que reparar en que se lee “en la otra orilla”, y no “en aquella orilla” o simplemente “en la orilla”; calificar el sustantivo con el adjetivo “otra” lleva a reparar (valiéndonos de la implicatura) en una primera orilla: la de aquellos que viven en el continuo fracaso. A su vez, este sustantivo hace pensar en el borde de dos territorios separados por una brecha; esa separación denota la imposibilidad de pasar al otro lado, por lo que, hablando en tono un tanto determinista, cada uno de los grupos está en el lugar que le corresponde: no les es posible intentar algún cambio, el cual, forzosamente, sería solamente progresivo para los de la primera orilla.

Sobre el pronombre personal utilizado, se trata de la segunda persona, pero en su forma plural. Esto contrasta con el uso del *tú* no por la simple variación en el número, sino por la manera en que conforma a “los que burlaron el azar para no ser tú”. Habíamos dicho que el uso del pronombre singular de segunda persona refería en cada repetición un sujeto diferente, y con ello la aglomeración de cada individuo explicaba la colectividad de los “dueños de la noche”, sin excluir las actividades propias de cada integrante en particular. En este caso la colectividad se da de facto con la inserción del pronombre personal *ustedes*, y así como el pronombre *tú* se calificaba con oraciones de relativo, ocurre lo mismo aquí: “ustedes que suben y bajan, [...] ustedes que construyen carreteras [...] y ustedes que se

barnizan la cara [...] y ustedes que son amigos del zar del azufre”;³¹ mas estas oraciones muestran acciones hechas unánimemente por la masa de sujetos que conforman el *ustedes* de la otra orilla, de modo que no hay singularidad, sino una especie de homogeneización.

En torno a lo anterior, conviene hablar un poco del uso del lenguaje metafórico que existe en esta cita. La metáfora alberga un mensaje distinto dentro de sí, otro sentido o significado de lo dicho, “asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan”;³² en este caso, el sentido es más áspero al tener como fin descargar la frustración mediante el lenguaje. En este texto dicho sentido se dirige contra los que poseen un nombre: los de la otra orilla; se nota cierta intención violenta y despectiva, tal y como se ve en estos ejemplos: “ustedes que se barnizan la cara”, expresión que ofende y daña al metaforizar y asociar el acto de maquillarse con el de utilizar capas de barniz para cubrir objetos; algo similar ocurre con “ustedes que son amigos del zar del azufre”, en donde la metáfora *zar del azufre* resuena con dureza, quizás a causa de un juego de los fonemas /r/, /l/ y /s/; ambos ejemplos son agresivos e hiperbólicos. También se puede mencionar la frase “el reino de la tuna” que, usando una metonimia en segundo grado, utiliza la tuna como referente a la planta del nopal, y ésta como significante de México. En función de la intención comunicativa, este lenguaje sirve para describir con crudeza elementos de la ciudad corpórea, cuya constitución permanece en parte oculta y en parte desconocida; la descripción metafórica de las partes no ocultas permite que el significado de las mismas sea más amplio o apreciado desde diferentes perspectivas, aun cuando esto signifique que la imagen del cuerpo discursivo luzca más fragmentada, lacerada o en crisis.

³¹ *Loc. cit.*

³² Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*; —**metáfora**, p. 311.

Continuando con el caso de los pronombres *tú* y *ustedes* en la cita de la página 19, vale señalar el uso de la enumeración y repetición,³³ recursos íntimamente ligados cuyos efectos varían según el modo como se distribuyen dentro del texto, aunque el efecto más común es el enfático. En mi opinión, el énfasis es más notorio en el uso de *ustedes* que en el uso de *tú*; en el primero sobresalen las acciones de los individuos de “la otra orilla” con el fin de demeritar a los segundos sin nombre ni historia. En la repetición del pronombre *tú* se podría hablar de un énfasis “negativo”, mientras que para el pronombre *ustedes* sería “positivo”; y ambos, me parece, están inscritos en una relación inversamente proporcional. Uso el adjetivo *positivo* porque las personas que conforman el grupo de “la otra orilla” tienen un nombre y una condición que las liberan de la tradición del olvido; y uso *negativo* puesto que el estado del otro grupo, si se compara con los de la clase alta, se enfatiza aún más: el no poseer identidad ni preservar su memoria se carga de un mayor significado.³⁴ Pero, pese a las características de cada grupo, ambos se conectan: para el reconocimiento de la condición de los primeros es necesario que existan los segundos. Los de la primera orilla son vistos de una manera específica porque hay otros con quienes compararlos, y viceversa.

Como ya se advirtió que los de esta orilla pertenecen a la clase baja, mientras que los de la otra, a la clase alta, explicaremos esto con base en un artículo de José Guzmán, en el cual dedica una parte a hablar de dos ejes geográfico-sociales en los cuales coloca a los personajes de *La región más transparente*.³⁵ A los de la primera orilla corresponde un eje horizontal, que significa los límites de su realización, mientras que para los segundos toca un eje vertical, que indica mando y jerarquización; por eso dijimos líneas arriba que las

³³ Sigo en este párrafo lo dicho en el capítulo “La repetición” en el libro de Fernando Vallejo, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, sobre todo pp. 124-128.

³⁴ Nótese la manera en que la repetición estimula el elemento cíclico no sólo a nivel ciudad (general), sino también a nivel individuo (particular); abarca, por lo tanto, el interior y el exterior, lo físico y psicológico, de este cuerpo ciudadano.

³⁵ José Guzmán, *art. cit.*, p. 157.

personas referidas con el pronombre *tú* no pueden aspirar a un cambio progresivo, pues la brecha abierta no lo permite; esta idea se refuerza al aplicar la imagen de los ejes, ya que con ello repararemos en que sobre el eje horizontal las personas sólo se pueden mover hacia los lados, mas no hacia arriba. Tiempo después Fuentes expresaría esto mediante un personaje en su cuento “Malintzin de las maquilas”: “total aquí nadie asciende para arriba, nomás nos movemos para los lados, como las cangrejitas.”³⁶ Además, en una de sus más famosas frases el autor dice: “Las revoluciones las hacen los hombres de carne y hueso y no los santos, y todas acaban por crear una nueva casta privilegiada”;³⁷ y para que haya una nueva clase privilegiada es necesaria otra en la situación contraria. La primera necesita de la segunda para ser. Ambas son resultado de la Revolución, si recordamos que esta novela es también una puesta en duda de los beneficios posrevolucionarios para el siglo XX.

IV.3.2. *Algunos elementos de contraste entre los dos monólogos*

Con lo dicho hasta el momento podemos enumerar algunas similitudes y diferencias entre el monólogo interior y el monólogo narrado, con el fin de apreciar ciertos elementos que se complementan y otros que se oponen para generar un “equilibrio” entre ambos. En primer lugar, podemos decir que el monólogo interior cuenta con un mensaje lleno de intenciones emotivas, por lo que se enfoca más en la expresión, individual y colectiva, de la conciencia y en su vínculo con el cuerpo como expresión de la misma; el monólogo narrado, en segundo lugar, muestra un mensaje basado en la temática histórica y las transformaciones raciales, políticas, ideológicas, sociales y geográficas del territorio mexicano hasta convertirse en ciudad. Y ambos comparten descripciones corporales, emocionales,

³⁶ En Carlos Fuentes, *La frontera de cristal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 124.

³⁷ Carlos Fuentes, *La región...*, *op. cit.*, p. 120.

temporales, espaciales, etc., aunque en diferentes niveles, además de finalidades que son parcialmente distintas pero complementarias si se toma en cuenta la novela como un todo.

Según lo desarrollado, el fin del monólogo interior consiste, usando un lenguaje sobre todo poético y metafórico, en construir la ciudad a partir de la epopeya diaria; ésta engloba los fracasos, su presunta inhibición a partir de las pasiones corporales, el caos y la saturación de la atmósfera y las primeras menciones sobre la cualidad cíclica de los hechos nefastos. Ese fin, a su vez, se basa en las percepciones sensitivas de los habitantes, referidos en la persona de Ixca. Ya que los ciudadanos son la parte medular en esto, la capital se construye con un enfoque interior, que se despliega poco a poco hacia el exterior. Se trata, por lo tanto, del cuerpo entendido con base en su elaboración psíquica preferentemente. Respecto al monólogo narrado, la construcción de la ciudad se da desde el exterior, e interioriza después en los pensamientos y el sentir de los ciudadanos (según lo dejan ver las citas textuales), haciendo uso de la historia, la geografía de la ciudad, la arquitectura y la distribución de las clases sociales.³⁸ La entidad corpórea se aprecia a partir de un enfoque que establece la voz narrativa, el cual parte del exterior; este enfoque se vuelve específico al final del texto, para situarse en el entorno particular de Ixca Cienfuegos y Gladys García.

El hecho de que el primer monólogo se incline más por lo anímico se basa en el tiempo físico del que habla Benveniste.³⁹ Las emociones, tal parece en este caso, se comprenden mejor desde una perspectiva sensitiva que busca expresar las profundidades del pensamiento no gobernado por la razón y el orden, para lo cual es necesario el uso de la subjetividad por parte de quien las experimenta. Claro, puede darse el caso en que se traten de entender de una manera objetiva, pero esto no es más que un intento por delimitarlas

³⁸ Y es claro que no por ello queda fuera la parte psicológica y emotiva, si bien no son los elementos que rigen el desarrollo de este texto.

³⁹ Emile Benveniste, "El lenguaje y la experiencia humana", en *op. cit.*, p. 73.

estrictamente, como si en su manifestación no hubiera diferentes niveles y matices. Al existir el punto de vista subjetivo, particular y emotivo, entendemos su conexión e inserción con el tiempo físico. La poeticidad del lenguaje en el pensamiento de Ixca manifiesta una aprehensión de la realidad basada en la parte emocional, y no en el lado intelectual.

Ahora bien, el lenguaje poético del monólogo interior no indica desprestigio contra la aplicación de técnicas del discurso histórico, pues, como ya hemos dicho, el monólogo narrado se vale de algunas de ellas. Aunque los eventos que en él se mencionan no poseen la claridad del historiador, algunos de ellos, según parece, son los siguientes: defensa de la liberación de los esclavos en la Nueva España por parte de Fray Bartolomé de las Casas (“porque el anciano sólo quería libertad para los esclavos y las tierras para las comunidades de los naturales”),⁴⁰ la coronación de Agustín de Iturbide (“porque ya es la noche de mayo de 1822 y Doña Nicolasita se ha convertido en princesa”),⁴¹ la colocación de la bandera estadounidense en Palacio Nacional (“El capitán Roberts [...] fue designado por mí para enarbolar la bandera estrellada de nuestro país en el palacio nacional”), el movimiento de Revolución con sus personajes (“‘los terrenos, montes y agua que hayan usurpado los hacendados científicos o caciques entrarán en posesión de los pueblos’”)⁴² y la transformación de la ciudad de México en el siglo XX, explicada geográficamente por el nombre de sus calles, colonias y avenidas: “Candelaria Pantitlán Damián Carmona Balbuena [...] Vértiz Narvarte Eugenia San Pedro de los Pinos Hidalgo San Miguel [...] Coyoacán Tlacopac Oxtopulco San Jerónimo”.⁴³

⁴⁰ *Ibidem*, p. 461.

⁴¹ *Idem*.

⁴² *Ibidem*, pp. 465-466.

⁴³ *Ibidem*, pp. 466-467.

Nótese en esta cita la omisión voluntaria de comas, muy propia de la prosa vanguardista de la que Fuentes fue partícipe; esto no es mera reutilización de un elemento literario. Ya que los nombres arriba citados están conformando, por así decirlo, el esqueleto y el cuerpo de la urbe, y puesto que una ciudad no está estructurada por bloques espaciales separados e independientes, la supresión de comas muestra la ligazón de cada lugar, conectado con los demás gracias a sus diferentes sendas. Así, a medida que se lee cada nombre, el espacio que se dibuja en nuestra mente no se desvincula de los anteriores ni de los procedentes, sino que, mediante la unificación de todos ellos, se está corporizando. Igual que los sujetos denotados por los pronombres *tú* y *ustedes* conforman a todos los habitantes de la ciudad, así estos personajes, eventos, calles y sitios estructuran a nivel temporal, arquitectónico y geográfico el espacio que aquéllos, los de una orilla y otra, habitan.

Se aprecia un cuerpo narrado, un cuerpo urbano que existe y se estructura en sus partes por obra de la memoria; tres de sus componentes, desde mi punto de vista, son: *i)* sustancialmente el tiempo, *ii)* las construcciones arquitectónicas y las calles y *iii)* los ciudadanos —y estos tres proceden de los vocablos, las frases, el lenguaje—, pues tras el listado anterior de calles y avenidas viene el de algunos personajes de la novela, con los que se llena, casi hasta desbordar, la urbe trazada justo antes:

es Gabriel puñado de alcantarillas [...], es Rosenda de todos nuestros olvidos, es Gladys García de acantilados carnívoros, es Hortensia Chacón dolor inmóvil [...], es Teódula Moctezuma del sol detenido, del fuego lento, es el Tuno del letargo pícaro, soy yo de los tres ombligos, es Beto de la risa gualda, es Roberto Régules del hedor torcido, es Gervasio Pola rígido entre el aire y los gusanos, es Norma Larragoiti de barnices y pedrería, es el Fifo de viscera y cuera, es Federico Robles de la derrota violada, es Rodrigo Pola con el agua al cuello, es Rosa Morales de calcinaciones largas⁴⁴

⁴⁴ *Ibidem*, p. 467.

En este listado la descripción de cada personaje refiere su inmutable condición personal a lo largo de la novela; es decir que, tal como aparecen todos ellos en estas líneas, así eran al principio y durante el desarrollo de la narración; no han cambiado nada o lo han hecho muy poco, por lo que los cambios no son representativos. El narrador no hace un recuento de sus historias, sino que las simplifica en epítetos, adjetivos y frases preposicionales. Por ejemplo, cuando aparece “Gervasio Pola rígido entre el aire y los gusanos”, se habla de quien era padre de Rodrigo Pola y oficial de la Revolución, un hombre fusilado junto con tres compañeros —su participación en el movimiento armado, por ende, no significó nada—; cuando aparece “Teódula Moctezuma del sol detenido”, se indica, mediante el sol como elemento prehispánico y metafórico, que ha quedado paralizado su deseo de retornar a los tiempos míticos; cuando aparece “Rodrigo Pola con el agua al cuello”, se piensa en aquel personaje que a lo largo de la novela vive constantemente afanado y frustrado por sus deseos de ser un hombre sobresaliente, reconocido en las letras y la poesía, pero que al final termina trabajando para una empresa cinematográfica, haciendo guiones de segunda.

Sus vidas entre la lucha y la afrenta monótonas se explican tomando en cuenta la composición anular que los envuelve. Puesto que los monólogos interior y narrado en su carácter *complementario* condicionan la narración de *La región...*, entonces la situación de cada individuo estará también condicionada a ser la misma antes, durante y después de la novela. Esta condición se debe al carácter *opuesto* de los monólogos, es decir, al hecho de que algunas ideas del primero no siempre hallan correlación en el segundo, sino oposición, que da como resultado una espera permanente. Con base en esto, tenemos que todos los planes, posibilidades o esperanzas que los personajes formen después del monólogo interior declinarán al final de la narración, antes del inicio del monólogo narrado. Por lo tanto, sea en la novela o sea en el listado anterior, veremos a los personajes en la misma condición.

IV.3.2.1. *Las enumeraciones: elementos constituyentes del cuerpo urbano.* Continuando sobre la misma cita textual, en las enumeraciones anteriores existe una interrelación entre memoria y construcción corporal, puesto que a partir de los listados (desmedidamente) hechos se constituye el cuerpo: lo externo; al mismo tiempo, éstos componen la memoria corporal de la ciudad: lo interno. Por memoria corporal me refiero a los elementos tangibles —personas, calles, edificios— e intangibles —sentimientos, ideas, concepciones— que llenan este cuerpo urbano en tanto entidad psíquica y físico-arquitectónica. El problema es que esta memoria no se ha llenado con medida y equilibrio, sino que ha llegado al exceso, a la saturación; por ello en ambos monólogos el cuerpo también esté saturado de emociones y pensamientos en torno a la furia, el desprecio, el daño, la frustración, la derrota, la lástima y la monotonía.

Basados en lo anterior, desde el aspecto individual, pensemos en que algo (o alguien) saturado está a punto reventar o derramarse, o sea, a punto de verter cuanto hay en su interior. Tal es el caso de este cuerpo urbano, lleno de tiempo, edificios, geografía y palabras: se encuentra a un paso del colapso ante el fracaso y el dolor. No obstante, pienso que ese colapso nunca ocurre debido a la monotonía. Me refiero a que quizás la memoria corporal enumera su saturación y su situación a punto de colapsar, por causa del ambiente cíclico en el que se ha formado y del que no puede salir; es decir, esta monotonía preconditiona y mantiene ese paso anterior al colapso. El lenguaje pareciera evitar la consumación de aquél al fungir como desahogo: las palabras sirven para externar esa saturación en demasía.

Así, por un lado, la enorme estructura enumerativa del lenguaje en ambos monólogos funciona como una expresión de cuanto hay en el cuerpo, tanto a nivel físico como psíquico. La memoria corpórea, por el otro, muestra un cuerpo plural en que se

evidencian debilidades, dolores comunes y el intento por alejar o dañar al otro, aun sabiendo que en él hay parte de la identidad colectiva de todos. Sorprende que, a pesar de esto, el cuerpo lucha por defender y esconder estas cosas en un ambiente oscuro, para que nadie más las conozca. Su pelea se basa en no abrirse al otro, en ser poco conocido —y qué mejor manera de lograrlo que manteniéndose en el ocultamiento de su ser, como si fuera un cuerpo inacabado que para el otro resulta difícil de aprehender.

Con todo, aunque ese ocultamiento es una acción que brinda protección, también forma parte de la crisis identitaria de esta entidad corporal más o menos definida; es, por ende, un arma de doble filo,⁴⁵ pues el individuo, en constante conflicto, tiene que esconder los elementos que lo llenan hasta el hastío pero que irónicamente lo definen. Por ende, a la vez que los encubre bajo la apariencia de un cuerpo desconocido, los exagera dentro de sí. El conflicto es doble ya que por fuera hay un cuerpo incompleto, negado a mostrar sus debilidades y afrentas (la expresión de lo que no se es), y por dentro se reprimen los elementos del verdadero individuo, los cuales se dan a conocer sólo mediante el lenguaje.

Esta crisis de apariencia y ocultamiento, incompletitud y saturación e indefinición y negación es un elemento compartido por todos los individuos de la ciudad, el cual, como se manifiesta una y otra vez en la epopeya ciudadana, participa del campo semántico de lo cíclico. Y como este conflicto continuo es común a todos, podemos considerarlo uno de los elementos más destacados dentro de la consolidación del cuerpo urbano, cuando abarcamos a todos los individuos de la ciudad con el fin de apreciar una masa corpórea heterogénea.

⁴⁵ Recuérdese que, de manera análoga, en el monólogo interior también existía una postura corporal que mostraba protección y vulnerabilidad al mismo tiempo: “la vida de espaldas”, en la cual el sujeto se protege del otro y no lo reconoce, al tiempo en que queda totalmente expuesto para ser atacado.

IV.3.3. *La polifonía y la saturación enunciativa*

En este apartado se tratarán pequeñas partes del final de este monólogo, con las cuales explicaremos la polifonía y su relación con la enunciación constante en el monólogo interior. Se espera que con esto se aprecie el ambiente múltiple y sonoro creado por la voz narrativa para hacer coexistir todo bajo el mismo tiempo y espacio. Para comenzar, reparemos en que ambos monólogos terminan de la misma manera. Aunque el primero destaca por su carácter emotivo y el segundo por su tono objetivo, hacia el final de la novela desembocan en el mismo final, con lo que los aspectos sensitivo e intelectual se alían y conducen a aquel famoso lamento expresado mediante una pregunta retórica: *Qué le vamos a hacer*. Todos los pensamientos y todas las voces que construyen la urbe se han dado cita para enunciar estas palabras, que suenan bajo una sola voz colectiva: la de Ixca Cienfuegos. En ella están inmersos todos.

Ahora bien, tras el listado de calles y personajes en el monólogo narrado, el narrador cita palabras dichas por estos últimos a lo largo de la novela. Para diferenciar unas de otras, hay una separación mediante párrafo aparte sin sangría. De inmediato sabemos que se trata de voces distintas porque las preceden comillas. Todas las palabras citadas muestran el ánimo y la opinión causados por la situación contemporánea de los personajes; en algunas, además, se menciona qué hace llevadera su vida:

”[...]

”no hay nada indispensable en México, Rodrigo

”tu padre no tuvo destino: tuvo muerte, desde que nació, muerte para él y los suyos

”[...]

”luego luego a tenerle compasión a uno

”¡qué más diera uno que trabajar bien y ganar lana en México!

”[...]

”si no se salvan los mexicanos, no se salva nadie

”[...]

”si no fuera por los cuates, Beto; si yo te empezara a platicar mis desgracias

”ya cada quien es quien debe ser, tú lo sabes⁴⁶

Dicho sea de paso, aunque no se sabe explícitamente a quién pertenecen las palabras de cada línea, algunos personajes se pueden inferir recordando la narración y ciertos diálogos de la novela. De esta manera, es Rosenda Zubarán, madre de Rodrigo Pola, quien dice “tu padre no tuvo destino”; es Gabriel quien interpela a Beto, diciendo “si no fuera por los cuates”; es Federico Robles, dirigiéndose a Manuel Zamacona, quien asegura que “si no se salvan los mexicanos, no se salva nadie”, y así sucesivamente.

Retomando la polifonía, cuando hablamos de ésta en el segundo capítulo nos habíamos basado en la idea de producción de discursos simultáneos según Graciela Reyes, y en lo que Fuentes, en *Valiente mundo nuevo*, entendía por polifonía bajtiniana. Considerando la idea de Graciela Reyes, en la cita anterior hay una simultaneidad establecida entre las palabras del narrador y las palabras citadas de los personajes; si bien es cierto que éstas pertenecen más a los segundos que al primero, ambos participan por igual de ellas. Es interesante que la simultaneidad del discurso cobra mayor vida por cuanto el narrador se apropia de una voz, luego de otra, y luego de otra más, y así sucesivamente; estas voces, además, tienen en común la brevedad, por lo cual el cambio de una a otra resulta un juego interesante de una rápida y continua apropiación discursiva.

Puesto que el narrador va de una persona a otra, esto es un intento por lograr la presencia múltiple de todas, presencia consolidativa del cuerpo urbano. Mas no se trata de una coexistencia equilibrada o simple, sino, retomando la idea de saturación, de una coexistencia caótica de expresiones apesadumbradas, revuelta y enunciada con prontitud

⁴⁶ *Ibidem*, p. 468.

para que el ojo se llene (y se atiborre) de ella, como si se tratara de un cuadro pictórico, cuya principal característica es la simultánea aparición de todos sus elementos.⁴⁷

Para la polifonía entendida por Carlos Fuentes, la siguiente cita es útil: “Bajtin distingue entre dos tipos de novela: la novela monológica, dominada por una sola voz, y la novela dialógica o polifónica, dominada por un diálogo con el mundo y por una palabra orientada hacia la palabra del otro”.⁴⁸ La frase “diálogo con el mundo” me parece la mejor manera de calificar la sucesión de voces que estamos tratando. Las voces de los personajes, si lo notamos, no dialogan entre sí para responderse, pese a que tienen el mismo eje circunstancial. Es este último con el que dialogan en verdad; las palabras giran alrededor de él y para él al tiempo en que llegan al lector como propias, pues la enunciación lo hace participar del tiempo del otro sin que lo sienta ajeno (de ese modo se inserta, aunque sea sólo como receptor, en aquel diálogo con el mundo).

Pese a que las palabras de los personajes no dialogan entre sí, se necesita de unas para entender las otras; tomarlas como enunciados independientes y exentos de realidad conllevaría a la carencia de sentido y comprensión; al respecto, Fuentes escribe: “Mi voz, nos dice Bajtin, quizás signifique algo, pero en todo caso, mis palabras llegan envueltas en capas contextuales determinadas por las voces de los demás”.⁴⁹ Ya que sería contradictorio decir que se establece un diálogo entre las voces, convendrá decir que comparten y conforman el mismo contexto; por lo tanto, el significado individual de cada voz se entenderá con lo que dicen las otras. De este modo, cuando se dice que “no hay nada indispensable en México”, tal idea puede apoyarse en otra voz que dice: “qué más diera uno

⁴⁷ Al respecto, Carlos Fuentes decía, Massimo Rizzante, *art. cit.*, p. 10: “La gran pregunta de la novela moderna es la siguiente: ¿por qué la escritura está condenada a la sucesión y no a la coexistencia? La novela moderna es una gran rebelión contra esta ley. Un cuadro se presenta como tal. Todo está ahí y todo tiene lugar simultáneamente.”

⁴⁸ Carlos Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990, p. 36.

⁴⁹ *Idem.*

que trabajar bien y ganar lana”; cuando alguien dice que “luego luego a tenerle lástima a uno”, podemos vincular otra voz que expresa: “si yo te empezara a platicar mis desgracias”, y así sucesivamente.

Los dos puntos tratados arriba funcionan al momento de aplicarlos a tales palabras. Sin embargo, me parece que, sobre todo, dejando un momento de lado las teorías de simultaneidad discursiva y polifonía bajtiniana, en ellas estamos presenciando la manifestación más literal de la plurivocidad, aun a sabiendas de que se leen palabras de diferentes sujetos y de que, mental y visualmente, podemos discernirlas unas de otras; quizás podamos entender esto mejor si pensamos de nuevo en un cuadro pictórico.

En el segundo capítulo de este trabajo dijimos que una intención del lenguaje dentro de la novela consiste en imitar la simultaneidad, pero que esto no es posible a causa del carácter sucesivo de la lengua, el cual no permite insertar dos o más palabras al mismo tiempo. Pero, sólo en este caso, tenemos que pensar en este tipo ideal de simultaneidad, para apreciar que todas las voces de las que se apropia el narrador consueñan. Así, imaginémoslas cohabitando y generando un espacio sonoro polifónico; nuestros oídos se colmarían de ellas, semejante al modo en que el cuerpo urbano se ha llenado de elementos vivenciales que lo tienen al borde del colapso. Por ende, dentro de los dos monólogos la polifonía es un elemento directamente ligado con la saturación enunciativa del cuerpo y la ciudad; este hecho se nota más en el monólogo interior durante las descripciones gráficas del cuerpo y la traza de la capital infestada de ruidos, autos, olores, edificios, mercados. Por lo tanto, aunado a todo lo anterior, esta saturación sonora complementa y exagera el hastío de los sentidos del primer monólogo: el hartazgo de la vista, del olfato y del oído.

Si bien la polifonía se da a lo largo de la novela por los personajes que dialogan con Ixca y mediante la inserción de fragmentos discursivos entre narraciones, en esta parte

ocurre de inmediato, pues no hay que esperar que el avance de la narración condicione la aparición de un personaje que entable una conversación con Cienfuegos. Así, pues, la inserción de estas voces sin marco narrativo regente le permitió a Fuentes crear “una ciudad donde no se oye una sola voz —histórica, social, política—, sino una pluralidad de voces divergentes.”⁵⁰ y al mismo tiempo, pese a la divergencia, crear voces que se necesitan mutuamente para formar el cuadro de la vida y la lucha en la ciudad.

IV.3.4. *Consideración narrativa al final del monólogo narrado*

Para finalizar este análisis, quisiera centrarme en una pequeña acción narrativa que se inserta después del monólogo narrado. En estas líneas no se pretende tratar con profundidad el significado simbólico de Gladys García e Ixca Cienfuegos. Con todo, cabe mencionar la siguiente cita que muestra que las apariciones de estos dos, junto con la estructura de ambos monólogos, enfatizan la circularidad de esta novela: “Las apariciones de Gladys y de Ixca al comienzo y al final de la novela, pronunciando la misma frase (‘Aquí nos tocó, qué le vamos a hacer... en la región más transparente del aire’); y la repetición de la escena inicial de la llegada de Júnior y Pichi con Betina y Jaime a la fiesta de Bobó refuerzan la idea de que *La región más transparente* es una novela circular.”⁵¹ La narración final de este monólogo no está desligada de todo el texto anterior, ni por alguna separación entre párrafo ni por un punto y aparte; si bien ocupa un espacio propio porque no se escribe en el renglón anterior, continúa dentro del discurso por el uso de *y* como conjunción.

y sobre el puente de Nonoalco se detiene Gladys García [...] y enciende el último cigarrillo de la noche [...] y respira la madrugada de la ciudad, el vapor de trenes, la somnolencia de la carne, los tufos de gasolina y alcohol y la voz de Ixca Cienfuegos, que corre, con el tumulto silencioso de todos los recuerdos, quisiera tocar los dedos de Gladys García y decirle, sólo decirle: Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire.⁵²

⁵⁰ Massimo Rizzante, *art. cit.*, p. 9.

⁵¹ José Guzmán, *art. cit.*, pp. 173-174.

⁵² Carlos Fuentes, *La región...*, *op. cit.*, pp. 469-470.

Hay dos maneras de ver la conjunción: puede tratarse de una conjunción copulativa, con la cual lo dicho y lo que está a punto de decirse se encuentran al mismo nivel, o puede ser una conjunción ilativa, de manera que esta pequeña narración es vista como un evento consecuente y secuencial de todo lo anterior. Puesto que, en cuestión del tiempo crónico, a los eventos de este texto no les es dado ocupar la misma situación temporal,⁵³ me parece más factible optar por que esta conjunción es ilativa, con lo que se puede sustituir por el adverbio *entonces*, lo cual dará un efecto narrativo de continuidad. Con la conjunción ilativa esta última parte del texto puede verse como el evento final que da un cierre abrupto, inmediato, a todo lo demás. Lo histórico finaliza en un acontecimiento individual. No importa tanto que el hecho trate acerca de una mujer detenida sobre un puente para fumar, sino, más bien, que es similar a la manera en que abre la novela tras el monólogo interior de Ixca: “El barrendero le dio un empujón en las nalgas, y Gladys respiró la mañana helada.”⁵⁴ En ambos está el mismo personaje en un tiempo más o menos parecido; el lapso entre la madrugada y la mañana helada no es muy amplio, pues la primera precede a la segunda.

Al decir que ambas situaciones son similares, me refiero a que, entonces, casi no ha habido cambios en la vida y las acciones de esta mujer. Al final de la novela aparece ella para mostrar que casi nada nuevo le ha ocurrido: es cierto que continúa con su mismo trabajo y que el tiempo ha pasado por su vida, como también lo es que la monotonía de los días la ha hecho acumular vivencias, recuerdos y anhelos, que no son más que eso y que la han mantenido en el ciclo de lo idéntico. Por ello, Gladys es un individuo que habla de la eterna y monótona batalla en la ciudad: “Aquí había nacido Gladys [...] Amarrada al

⁵³ Esto significa que, por ejemplo, las acciones de De las Casas no eran simultáneas a la coronación de Agustín de Iturbide.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 21.

cemento y al humo, a la acumulación de brillantes desperdicios.”⁵⁵ Si la vida de Gladys continúa de este modo, lo mismo que para la ciudad, es casi seguro que la de los personajes situados en el eje horizontal de la urbe corra la misma suerte.

La capital y sus habitantes constituyen un cuerpo histórico y un cuerpo físico, por cuya interrelación ambos existen; este vínculo, empero, no implica armonía entre los dos, pues pareciera que, al pasar los años, la relación violenta y vertiginosa entre los personajes y la ciudad se ha quedado estática, en un estado que es el principio y el final inherente de cada día.⁵⁶ Por causa de lo anterior me parece que Gladys es un símbolo tangible, humano, una alegoría de todos los personajes que aparecen en la novela, cuyo mensaje es que la vida de todos, en la mayoría de los casos, continuará atada a las circunstancias que la ciudad ha dispuesto; además, dicha vida será devorada, mañana tras mañana, por la capital, tal como lo decía Rodrigo Pola a Ixca Cienfuegos: “Tú qué vas a saber de nada, tú que vives como sombra [...], comiéndote las vidas de los demás. Tú que no tienes carne ni huesos.”⁵⁷

Por su parte, es posible que la figura sustancial e incorpórea de Ixca Cienfuegos sea la alegoría de la conciencia colectiva de la ciudad, ya que este personaje es el portavoz que expresa la incertidumbre, el pesar, la insistencia y la frustración del presente de cada individuo. Al tomar un estado sobrenatural y una figura imprecisa, indica, para ambos monólogos, un cuerpo construido y dado a conocer mediante la palabra, elemento intangible de capacidad creadora. Al respecto, Ixca hablaba de sí mismo de esta manera: “¿quieres mi cuerpo o mis palabras? Yo no tengo sino palabras, hasta mi cuerpo es de

⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁶ Al respecto, reparemos en que dicho estado se manifiesta en la saturación, incomodidad, violencia y protección del cuerpo construido a partir de la memoria.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 448.

palabras, palabras para oprimir y palabras que regresen a ti convertidas en dolor de otros.”⁵⁸ Parece, entonces, que el cuerpo urbano, sus dolores y su carácter colectivo están contruidos a base de palabras que funcionan para lastimar y para unir. En esa unión se logra el reconocimiento del sufrimiento de otro. Aquí nos remitimos nuevamente a la frase del monólogo interior: *Dañarme, a mí siempre más que a los otros*.

Tema aparte, una vez que Gladys está sobre el puente, el cuadro que tiene delante se caracteriza por la saturación del sentido del olfato —análogo a la saturación del sentido del oído que vimos en la polifonía—: “respira la madrugada de la ciudad, el vapor de trenes, la somnolencia de la carne, los tufos de gasolina y alcohol”;⁵⁹ y a estos olores se suma el del cigarrillo que acaba de encender. La atmósfera, cargada de aromas, es sumamente densa. Si ligamos esto con la imagen visual que hace Cienfuegos mediante los elementos conformantes de la ciudad, entonces la imagen se vuelve pesada, física y sensitiva.

Al final de *La región...*, la voz narrativa termina su obra con una breve pero contundente situación en la que las últimas palabras ganan énfasis. Ante la imposibilidad del retorno al origen mítico por parte de Ixca y la asimilación de éste por parte de la ciudad; ante el resultado posrevolucionario para los habitantes de la misma, y ante el conflicto interno y externo del cuerpo en crisis; ante el estatismo de la urbe y la suspensión de toda esperanza o vaticinio, nuestro personaje guardián *quisiera* (no consuma ese deseo) tocar los dedos de Gladys y decirle: “Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire.” Las palabras son claras: no hubo, no hay y no habrá manera de superar cuanto ha acontecido, ni de generar un cambio. Aquí, por una parte, hay resignación y, por la otra, un tipo de condenación en tanto acto realizativo: la frase *Qué le*

⁵⁸ *Ibidem*, p. 312.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 470.

vamos a hacer impide todas las posibilidades de cambio dentro de la ciudad y establece al hombre en su situación actual; al mismo tiempo, de manera paradójica, estas palabras tienen una finalidad como lenguaje: ser un medio de consuelo (aunque sea breve) que permita enfrentar, día tras día, todo ese ambiente cíclico y funesto que se ha descrito.

Este cuarto capítulo ha abordado características que vinculan el monólogo narrado con el monólogo interior: la construcción de la corporalidad, la conexión decadente entre el mexicano y la ciudad, el *continuum* de hechos infaustos (en su mayoría) a nivel histórico e individual, la relación entre saturación enunciativa y polifonía, y el sentido de colectividad. También se vieron las diferencias que se circunscriben en los mismos: la voz por la que se enuncia cada uno; el uso de los tiempos crónico y físico, y sus contrastes en cuanto al ambiente de un monólogo y otro; la conformación corporal y su significado según concepciones prehispánicas, en contraste con la estructura geográfico-espacial, y la idea de una corporalidad física y psicológica expresada por la palabra que atestigua una constante lucha, derrota, riesgo y búsqueda dentro de la ciudad.

En cuanto al sentido del monólogo interior y el monólogo narrado, además del argumento de la sensación de circularidad que hay en *La región más transparente*, considero que Fuentes insertó ambos monólogos de tal modo porque así ofrecía dos referentes guía para la narración, los cuales la rodean.⁶⁰ Según esto, la vida de cada personaje se debe leer a la luz de su historia y de lo que siente en cuanto a su pasado, su presente y su porvenir, elementos que se encuentran en los dos textos que encierran la novela. La circularidad también significa cotidianidad, monotonía, repetitividad y toda

⁶⁰ Esto, claro, no quiere decir que sea la única manera de estudiar la novela.

cuanto se encuentre dentro de este campo semántico. El antes, el ahora y el futuro, entonces, no son más que dos maneras de nombrar lo mismo.

De la manera en que las composiciones en anillo funcionan para hacer una digresión que parte y vuelve al punto de origen narrativo, así también la estructura circular de esta novela obedece a la idea de que la repetición de lo mismo es un elemento (o, mejor dicho, el destino) inherente al inicio, al desarrollo y al final de la narración. Resta decir que el cuerpo discursivo que hemos tratado, por lo tanto, debe su existencia y permanencia a la concepción mítica de lo cíclico, pues todo aquello que forma parte de un tiempo constante no desaparece. Si bien la novela se desenvuelve en una época y un tiempo modernos donde las divinidades no participan, la trama de la misma y la formación de Ixca Cienfuegos obedecen a una idea meramente mítica, tanto así que por ello se decía en el tercer capítulo (apartado III.2) que la figura de aquél tenía cierto aspecto profético en cuanto a la concepción de su futuro que, tomando en cuenta la composición anular, ya está dado de antemano a la cotidianidad.

CONCLUSIONES

Desde su publicación hasta la actualidad *La región más transparente* ha sido analizada, discutida y comentada mediante diferentes puntos de vista según la disciplina a la que pertenezcan los que se han dedicado a tal tarea.⁶¹ Preferentemente esta novela ha sido estudiada tomando en cuenta el ambiente posrevolucionario al que pertenece: ya José Emilio Pacheco había ofrecido su lectura de esta obra considerando que los resultados de la Revolución mexicana eran una traición al país.⁶² Sin embargo, ha habido otros temas en torno a *La región...*, entre los cuales destacan el registro lingüístico que utilizan los personajes, los rasgos mitológicos en la figura de Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, la conformación arquitectónica de la capital, la polifonía dentro de ésta y otras obras de Fuentes, la herencia de las ideas de Octavio Paz respecto al mexicano en esta novela, e incluso en el ámbito de recepción se han publicado artículos que tratan sobre los comentarios, críticas, ventas, ediciones y traducciones hechas para este libro.⁶³

Con todo, en este trabajo decidí abordar la primera novela de Fuentes con base en estudios que no han tenido la misma relevancia que, por ejemplo, los análisis culturales o sociales. En este caso, me he valido del análisis del discurso y de estudios sobre la conformación del cuerpo en el discurso. El primero permitió un acercamiento a los dos monólogos de la obra, tomando en cuenta las definiciones teóricas para delimitarlos junto con el contexto, los significados insertos en las composiciones anulares, la voz enunciativa y el uso poético y metafórico del lenguaje, mientras que los estudios sobre el cuerpo fueron

⁶¹ Remito aquí a Georgina Gutiérrez, “Un capítulo de la historia cultural del siglo XX: *La región más transparente* hace cincuenta años”, en Georgina Gutiérrez (comp.), *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes*, México, UNAM / f,l,m, / Universidad Veracruzana, 2012.

⁶² José Emilio Pacheco, “Carlos Fuentes en *La región más transparente*. Homenaje”, en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid, Real Academia Española/Asociación de Academias de las Lengua Española, 2008.

⁶³ Todo esto se puede revisar en los primeros dos capítulos de este trabajo, especialmente en las notas que se refieren a los trabajos de Georgina Gutiérrez.

de gran ayuda para comprender que los individuos y, por extensión, la ciudad no son sólo el producto de eventos históricos y sociales de su pasado y presente (esto sería una simple lectura determinista en la que el ser humano se estudiaría sin considerar su individualidad y emotividad). Ya que la ciudad es entendida como un cuerpo urbano, se puede decir que hay una reivindicación de la parte intelectual y emocional, la cual muestra un todo orgánico que está en continuo movimiento en medio de una época acelerada que priva al hombre de su parte sensitiva;⁶⁴ también apreciamos los conflictos inter y extrapersonales que se suscitan a diario entre los habitantes de la ciudad, conflictos que chocan con el ideal del hombre mexicano en una época de prosperidad y avance.

Este estado en conflicto del sujeto se vincula con el cuerpo saturado que está *a punto de* colapsar, lo cual se vio en el monólogo interior al tratar la relación entre saciedad semántica y saturación del cuerpo, y también en el segundo monólogo narrado con la relación dada entre la memoria cíclica y la consolidación del cuerpo a partir de lo enunciado. Así, a simple vista se podría pensar que el primer monólogo describe y satura al individuo en crisis para llevarlo al colapso y al vacío; sin embargo, el resultado es muy diferente: el monólogo narrado, mediante los recursos cíclicos y enfáticos, nos muestra que esa saciedad y atestamiento del cuerpo narrado no llegan a un fin último (ya sea destrucción o vacío), sino que, inmersas en un estado de monotonía, refrenan y suspenden el estado *a punto de*, por lo que el individuo (cuerpo, conciencia, crisis) queda siempre a un paso de colapsar, y con él la ciudad.

Además de lo anterior, gracias a la conjunción del análisis del discurso y los estudios corporales, junto con la composición en anillo dada por la unión de ambos

⁶⁴ Cf. Liuba Kogan, “El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones”, en María Olavarria, *Cuerpo(s). Sexos, sentidos, semiosis*, Buenos Aires, La Crujía, 2010, pp. 33-40.

monólogos, la ciudad es un ser multifacético construido a partir de la existencia de los otros. Explicaré esto de la siguiente manera: Ixca Cienfuegos no es un personaje con una voz propia, sino que más bien es la suma de todas las voces; además, la personalidad de este individuo es técnicamente desconocida para todos los personajes de la novela. Tomando esto en cuenta, podemos pensar que, a nivel macroestructural en *La región más transparente*, lo que dice cada personaje participa dentro de la conformación de Cienfuegos, para así darle un cuerpo y una conciencia, de modo que visualicemos en él qué es la Ciudad de México y cuáles son sus polifacéticas características.

Al usar la palabra “polifacética” me refiero a las diversas actitudes y temperamentos que se expresan en una misma persona, dependiendo de cada experiencia que ésta viva, ya sea la guerra en el vacío, ya sea la negación de sí misma u otro evento similar. De esta manera, a medida que se desarrolla la novela entre los dos monólogos, la figura de Ixca comienza a dibujarse con mayor o menor precisión; al final, sin embargo, nos hallamos con un ser etéreo y, por lo tanto, indeterminado: es una voz que abarca a todos y que se ha construido y ha llegado envuelta en capas sonoras y contextuales (recordando la definición de Bajtín), las cuales hablan de la compleja y semántica personalidad mexicana, cargada de máscaras —ocultamiento del rostro verdadero.

Por lo tanto, la ciudad y sus habitantes conforman un cuerpo que se puede apreciar de maneras muy distintas dependiendo del ángulo desde el cual lo veamos; por un lado, es sensible; por otro, es intelectual; desde otro, es una entidad en crisis; desde otro más, es un cuerpo vulnerable. Esto se vincula con el análisis hecho en torno a la palabra *ciudad* y los elementos adyacentes que la modificaban en su significado. Cuerpo y ciudad, por lo tanto, poseen abundantes características y significados en función de su situación presente.

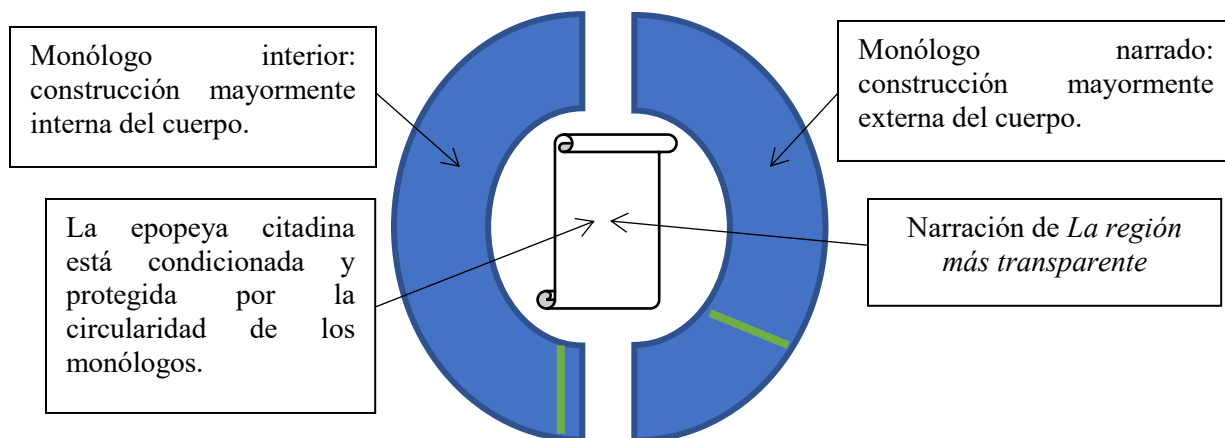
Considero que haber examinado *La región más transparente* con fuentes en torno al análisis del discurso y la corporalidad, para crear a partir de ellas la noción de cuerpo discursivo, es una propuesta para estudios que tomen en cuenta situaciones y personajes a partir de aquello que los pone en contacto directo con su realidad y todo cuanto hay en ella. El cuerpo, decía Adriana Guzmán, se construye, sobre todo, en la cotidianidad de su existencia y de acuerdo con la manera en que lo conciben los otros que habitan y experimentan el mundo con sus respectivos cuerpos.⁶⁵

Basados en lo anterior, en un caso hipotético, Artemio Cruz como personaje novelesco podría ser analizado mediante un contraste corporal en el que se compare su cuerpo enfermo en la narración presente con los diferentes cuerpos (jóvenes, rudos, violentos, audaces, callados) que tuvo en los años anteriores referidos en cada capítulo de la novela *La muerte de Artemio Cruz*. También se podría examinar a este personaje tomando en cuenta las tres personas gramaticales (yo, tú, él) con las que juega el narrador y desde las que es explicado Artemio a lo largo de la novela.

En los análisis hechos se han dicho varias cosas en cuanto al sentido del monólogo interior y el monólogo narrado. Puesto que mencionarlas aquí sería repetitivo, a continuación se presentan un cuadro y una ilustración que funcionan como guía visual para entender un poco mejor el ambiente que condiciona y dirige la narración de la novela:

⁶⁵ Adriana Guzmán (2010), “Reflexiones encarnadas: cuerpos que se piensas a sí mismos”, en María Olavarría, *op. cit.*, p. 25.

<i>Monólogo interior</i>	<i>Monólogo narrado</i>
<ul style="list-style-type: none"> • Se desarrolla en un ambiente diurno: indica lucha y exposición del cuerpo. • Parte de un sujeto singular y tiende poco a poco hacia un sujeto plural con el fin de expresar un cuerpo colectivo, saturado y caótico. • Se narra un cuerpo indeterminado, que expone ciertas partes y otras las oculta. • Se desenvuelve en el tiempo físico, que es subjetivo y particular según la percepción del sujeto. • Predominan la función poética y emotiva del lenguaje, a causa, sobre todo, de la mimesis del fluir de la conciencia. • Existe una conformación circular; algunos hechos son reiterados mediante la repetición; se deja ver una conciencia profética y la expresión de expectativas. • Saturación del sujeto individual y colectivo, tanto en su cuerpo como en su conciencia, pero nunca hay un desbordamiento: permanecen <i>a punto de</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> • Se desarrolla en un ambiente nocturno: sensación de derrota y ocultamiento. • Inicia con un sujeto plural y cambia abruptamente a uno singular; hay una inserción inmediata y desprevénida en la situación actual. • Formación del cuerpo urbano a partir del tiempo, la geografía y la arquitectura. • Se rige por el tiempo crónico, el cual condiciona un contexto enunciativo más general para la voz narrativa. • Por sus técnicas de discurso histórico y por el distanciamiento de la voz narrativa, sobresalen las funciones fática y referencial. • Las posibilidades y expectativas anunciadas por el monólogo interior no se cumplen ni se cancelan, sino que hay un estado de resignación. • Enumeración de los elementos constitutivos de la ciudad; la ciudad se satura de eventos, personajes, fracasos, historias, edificios; no hay un colapso ni derrumbamiento.



- La narración está inserta en los monólogos y, por lo tanto, desarrollada por ellos.
- Los monólogos forman un círculo, el cual en una gran cantidad de cosmogonías indica eternidad en ciclos que se repiten, sin inicio ni fin.
- El círculo puede indicar, míticamente, protección por parte de Ixca, aunque esa tarea signifique su afrenta, pues se trata de cuidar lo que no se quiere con miras a un bien mayor: la preservación del pasado ancestral que aún yace bajo la ciudad.

- Dentro del círculo hay dos rayas de un tono más claro; la del lado izquierdo indica el inicio y crecimiento de las palabras proféticas y de las posibles expectativas que hay sobre el futuro, y la del lado derecho refiere el bloqueo de éstas, lo cual supone que el monólogo narrado, casi al llegar al final, las detiene para que no se cumplan ni se cancelen, sino solamente para que, obedeciendo al hecho de la monotonía, queden en un estado de suspensión discursiva.

Pienso que con estas dos guías podemos ver hacia dónde se encamina la hipótesis del presente trabajo. En el capítulo II hablábamos, en cuanto a una característica del monólogo interior, de la incapacidad de decir todo de manera explícita, por lo que quedan significados ocultos o suspendidos en las palabras. Esto es, en efecto, lo que ocurre con las ideas circulares y proféticas dichas en el monólogo interior: cuando se llega al final del monólogo narrado, reparamos, por la insistencia de la frase *Qué le vamos a hacer* y por la figura inmutable de Gladys García, en que no hay cumplimiento ni cancelación de las expectativas anunciadas por Cienfuegos, sino un perenne estado de suspenso, dentro del cual el entorno y la vida de la ciudad quedan en las mismas condiciones que al inicio de la novela; no hay un declive ni fin de la urbe, tampoco un resurgimiento de los tiempos ancestrales: todo ha quedado petrificado, estático en el tiempo, como decía Fuentes al mencionar que las ciudades, si se supieran observadas, se detendrían en un tiempo moribundo.⁶⁶ El cronotopo de la novela (término bajtiniano) permanece idéntico antes, durante y después de ésta.

Además del punto anterior, debemos pensar que algunos de los elementos que se presentan en cada monólogo no son siempre complementos de un cuerpo discursivo, sino antítesis que generan una especie de equilibrio. En el monólogo interior hay mayormente acción, fuerza, lucha, desdoblamiento; en el monólogo narrado hay sobre todo pasividad, rendición, renuncia, ocultamiento. Por lo que, en conclusión, en el primero crecen y se desenvuelven con efusión varias incertidumbres y posibilidades para la ciudad, mientras

⁶⁶ Carlos Fuentes, “ ‘Eres un fracaso’, dijo mi padre”, *Nexos*, núm. 449, p. 60.

que en el segundo éstas son detenidas y refutadas por el ambiente descrito por la voz narrativa, con lo cual se llega a una especie de cuerpo que ha sido sometido a un “equilibrio” forzado, tenso, que aparenta romperse en cualquier momento.

Con base en el cronotopo bajtiniano y en la relación que hay entre cuerpo y ciudad en *La región más transparente*, considero que, ya que el ser humano y su tiempo presente son inseparables, dentro de un análisis formal, histórico, discursivo, poético, debería incluirse seriamente la presencia y la semántica del cuerpo, ya que propiciarían la formación de significados más profundos o, en palabras de Gaston Bachelard, más abiertos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Teodor, *Notas sobre literatura*, trad. Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- Aguiluz, Maya, y Pablo Lazo, *Corporalidades*, México, CEIICH, UNAM/Universidad Iberoamericana, 2010.
- Aguado, José, *Cuerpo humano e imagen corporal*, IIA / Facultad de Medicina, México, UNAM, 2004.
- Álamo Felices, Francisco, “El monólogo como modalidad de discurso del personaje de la narración”, *Lingüística y literatura*, núm. 64, 2013, pp. 179-201.
- Angenot, Marc, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner, *Teoría literaria*, [sin traductor], México, Siglo XXI, 2009.
- Austin, J. L., *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bally, Charles, *El lenguaje y la vida*, trad. Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1962.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1987.
- Befumo, Liliana, y Elisa Calabrisa, *Nostalgia del futuro en la obra de Carlos Fuentes*, Argentina, Fernando García Cambeiro, 1974.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, México, Siglo XXI, 1983.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010.

- Bobes Naves, María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985.
- Bovadilla, Gerardo, y Griselda Córdova, *Lecturas y relecturas de La región más transparente*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2009.
- Calila e Dimna*, trad. Marcelino Villegas González, Madrid, Alianza, 2008.
- Camposeco, Victor M., *México en la cultura (1949-1961). Renovación literaria y testimonio crítico*, México, Conaculta, 2015.
- Domínguez Reyes, María Fernanda, “*La región más transparente: las voces de la ciudad de México*”, *Revista de Filología Románica*, anejo IV, núm. II, 2008, pp. 181-187.
- Espinasa, José María, “Los años cincuenta”, en *La literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2015.
- Fuentes, Carlos, “‘Eres un fracaso’, dijo mi padre”, *Nexos*, núm. 449, pp. 52-65.
- , *La región más transparente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- , *La región más transparente*, ed. Georgina García Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 2005.
- , *La región más transparente*, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de las Lengua Española, 2008.
- , *La frontera de cristal*, México, Punto de Lectura, 2008
- , *Valiente mundo nuevo*, Madrid, Mondadori, 1990.
- García Gutiérrez, Georgina (comp.), *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes*, México, UNAM / f,l,m, / Universidad Veracruzana, 2012.

- Garrido, Miguel Ángel, *Nueva introducción la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2004.
- Guzmán, Adriana, “Reflexiones encarnadas: cuerpos que se piensas a sí mismos”, en Olavarria, María (comp.), *Cuerpo(s). Sexos, sentidos, semiosis*, Buenos Aires, La Crujía, 2010, pp. 22-32.
- Guzmán, José, “El espacio de la ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes”, *Cultura y representaciones sociales*, vol. 7, núm. 14, 2013, pp. 142-185.
- Jakobson, Roman, *El marco del lenguaje*, trad. Tomás Segovia, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Kogan, Liuba, “El lado salvaje de la vida: cuerpos y emociones”, en María Olavarria, *Cuerpo(s). Sexos, sentidos, semiosis*, Buenos Aires, La Crujía, 2010, pp. 33-40.
- Lope Blanch, Juan M., *Cuestiones de filología española*, México, IIF, UNAM, 2005.
- Macías Rodríguez, Claudia, “La nueva edición de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: ciudad y discurso identitario”, *Revista Iberoamericana*, vol. 21, núm. 1, 2010, pp. 141-166.
- Margarito, Mayra, “La ciudad de México como espacio de convergencia de la historia y el mito”, *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras*, año XIX, núm. 67, 2015, pp. 1-16.
- Monsiváis, Carlos, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, ed. Eugenia Huerta, México, El Colegio de México, 2010.

Morales, Micaela, y Olga Ayometzi (coord.), *Mito y fantasía: Una vuelta al origen. (Aproximaciones a la obra de Carlos Fuentes)*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2013.

Ortega, Julio, *Imagen de Carlos Fuentes*, México, Jorale, 2008.

Pando, María, “La poética del espacio en la poesía amorosa de John Donne”, en Maya Aguiluz y Pablo Lazo, *Corporalidades*, México, CEIICH, UNAM/Universidad Iberoamericana, 2010, pp. 37-51.

Parret, Herman, *Semiótica y pragmática*, trad. María Teresa Poccioni, Buenos Aires, Edicial, 1993.

Platón, *Cratilo o del lenguaje*, ed. y trad. Atilano Domínguez, Madrid, Editorial Trota, 2002.

Puga, Alejandro, *La ciudad novelada a fines del siglo XX. Estructura, retórica y figuración*, México, UAM, 2012.

Quirarte, Vicente, *Amor de ciudad grande*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.

——, “El nacimiento de Fuentes”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 100, 2012, pp. 36-41.

Reyes, Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.

Rizzante, Massimo, “Entrevista con Carlos Fuentes. Todo es presente”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 102, 2012, pp. 5-13.

- Salazar, Luis Carlos, “Las lecturas del *Quijote* y su praxis narrativa en la obra de Carlos Fuentes”, *Castilla. Estudios de Literatura* [revista electrónica], núm. 5, 2014, pp. 86-100.
- Segre, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Silva, Vitor Manuel de Aguiar, *Teoría de la literatura*, versión española de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1975.
- Stoopen, María (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, FFyL, UNAM, 2009.
- Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.
- Tiniánov, Iuri, *El problema de la lengua poética*, trad. Eugenio López Arriazu, Buenos Aires, Dedalus, 2010.
- Van Dijk, Teun A., *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, trad. Myra Gann y Martí Mur, México, Siglo XXI, 1983.
- (ed.), *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*, trad. Diego Hernández García, Madrid, Visor, 1999.
- Vallejo, Fernando, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013.