

La nueva edición de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: ciudad y discurso identitario*

Claudia Macías Rodríguez

Universidad Nacional de Seúl

Macías Rodríguez, Claudia (2010), La nueva edición de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: ciudad y discurso identitario

Abstract La primera novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, aparece después de cincuenta años de su publicación en una nueva edición de homenaje modificada por el mismo autor. En ella asume de manera singular el problema que representa la conjunción del mito con la Historia desde una perspectiva que no repetirá en ninguna de sus obras. Por ello, el objeto de estudio del presente artículo es el “*locus* de la enunciación”, siguiendo a Walter Mignolo, en términos de la incorporación de la cultura prehispánica en el discurso histórico que cuestiona la sociedad resultante de la Revolución Mexicana, con especial énfasis en los paratextos y en la revisión que Carlos Fuentes hace de su novela a cincuenta años de la primera publicación, en el marco geográfico de la Ciudad de México, en vistas a la conformación de la identidad mexicana.

Key words mito, cultura prehispánica, plurilingüismo, mestizaje, identidad

* This work was supported by Research Settlement Fund for the New Faculty of Seoul National University.

Un pueblo tiene derecho a imaginar su futuro.
Yo añadiría que tiene, también, derecho a imaginar su pasado:
no hay futuro vivo con pasado muerto.

Nuevo tiempo mexicano

Carlos Fuentes

I. Introducción

En 1958, José Emilio Pacheco fue de los primeros en escribir una reseña de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*: “Las transformaciones de México han tenido su origen en la capital; la ciudad gradualmente ha cambiado en todos sus aspectos, y de la reflejada en las litografías de Linati se pasa a una aldea afrancesada y fastuosa que lentamente pierde el sello que heredó del coloniaje” (Pacheco 1958, 193). Publicada en los años del auge de la llamada filosofía de lo mexicano sus páginas están impregnadas del movimiento social y filosófico que se vivía en ese momento en la capital mexicana, dando como resultado una obra que se ha sumado -desde entonces- a otras ya clásicas en los años de su aparición: “una obra digna de integrar con *La sombra del caudillo*, *El resplandor*, *Al filo del agua* y *Pedro Páramo* el pentágono de nuestra mejor ficción post-revolucionaria” (Pacheco 1958, 195), según señaló Pacheco sin errar en su temprana afirmación.

Cincuenta años después de su primera edición, la novela aparece en un nuevo volumen que comprende una selección de ensayos sobre la misma, la mayoría inéditos, de críticos y amigos de Carlos Fuentes, pero lo más importante es que se ofrece también una nueva edición, ya que el texto ha sido revisado y modificado por el mismo autor. De esta manera, tenemos de nuevo entre nosotros *La región más transparente* (Fuentes 2008), la primera novela de un autor prolífico que ha variado a partir de ésta su orientación, no sólo en lo referente a la concepción de los orígenes de lo mexicano, sino en el tratamiento estructural y compositivo de

elementos tales como el lugar de la enunciación y la autoridad del narrador, en una intención por definir la identidad nacional a partir de espacios que hablan por sí mismos y por medio del habla de sus personajes.

La región más transparente ha marcado “un *antes* y un *después* en la historia de la literatura hispana -latinoamericana y española-” como gran creación literaria “desde la perspectiva de la historia de México y de la historia en general” (Iglesias 2008, 544), según afirmación reciente de Carmen Iglesias, miembro de la Real Academia de Historia. La obra de Fuentes apareció originalmente a dos años de *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota, ambas novelas portadoras de una nueva ideología en el sentido de que eran retratos de la sociedad de la época engendrada por la Revolución, que ya miraban a la historia de modo distinto y desde la perspectiva de la ciudad de México anunciando los caminos que iba tomando la cultura. Sara Sefchovich señala que *La región más transparente* se encuentra “del lado intelectual que busca la conjunción de lo mexicano y lo universal, de la historia, el mito y el presente” (Sefchovich 1987, 151). El mismo Carlos Fuentes en su ensayo *Tiempo mexicano* se incluyó dentro de la “corriente viva, la que en la literatura mexicana inician José Revueltas, Agustín Yáñez y Juan Rulfo” (Fuentes 1971, 59), reconocidos renovadores de la narrativa mexicana que llevan a sus mejores momentos la dinámica combinación del sustrato/acervo mítico de la cultura mexicana con la historia. Fuentes agrega:

Especialmente en *Pedro Páramo* -para mí, la mejor novela que se ha escrito en México- el mito exterior, consagrado por el uso y las malas costumbres literarias, del cacique malvado y poderoso y de la masa anónima y sufriente, es sólo el bombo de un juego secreto de vida y muerte, en el que las fáciles distinciones se desvanecen en una historia contada por fantasmas de fantasmas mediante una

construcción verbal que alcanza, destruidos los falsos mitos, un mito viviente: el de la verdad como una visión concedida a los muertos. (Fuentes 1971, 59)

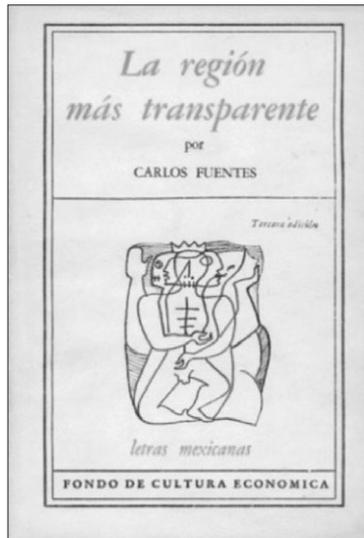
El interés por lo mítico es patente en la obra de Carlos Fuentes y lo reconoce abiertamente tanto en sus novelas y relatos como en sus ensayos: “en México nada funciona como funciona sin la fachada del mito” (Fuentes 1971, 62), veintitrés años después de la anterior cita reitera su postura afirmando que en el mundo indígena “nos aguarda calladamente [...] la intensidad ritual, la sabiduría atávica, la imaginación mítica, [...] la relación con la muerte” (Fuentes 1994, 202). En su primera novela asume de manera singular el problema que representa la conjunción del mito con la Historia desde una perspectiva que no repetirá en ninguna de sus obras. Por ello, el objeto de estudio del presente artículo será el “*locus* de la enunciación”, como lo llama Walter Mignolo, en términos de la incorporación que el autor hace en *La región más transparente* de la cultura prehispánica en el discurso histórico que cuestiona la sociedad resultante de la Revolución Mexicana, con especial énfasis en los paratextos, y en la revisión que Carlos Fuentes hace de su texto a cincuenta años de la primera publicación, en el marco geográfico de la Ciudad de México.

II. De las ediciones

La novela aparece orientada hacia una intencionalidad simbólica. No obstante que el tema y los datos que la alimentan provienen de la Historia de México, y de la Revolución Mexicana en concreto, tanto los elementos externos (paratextos) como internos (estructuras) se proyectan en una dimensión que el lector puede percibir más allá de los simples hechos

históricos. La novela, como toda obra literaria, se presenta rodeada de un aparato que completa y acompaña al texto, imponiendo o sugiriendo al lector un modo de lectura y una interpretación conformes al diseño del autor. Dicho aparato está constituido, siguiendo a Gérard Genette, por paratextos que se integran en el todo de la obra literaria, la cual “rarely appears in its naked state, without the reinforcement and accompaniment of a certain number of productions, themselves verbal or not, like an author’s name, a title, a preface, illustrations. One does not always know if one should consider that they belong to the text or not, but in any case they surround it and prolong it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb, but also in its strongest meaning” (Genette 1991, 261). Revisaremos en un primer momento los paratextos de la novela (ediciones, portada y título), así como los cambios más importantes en las diferentes ediciones revisadas por el autor.

La región más transparente apareció publicada por primera vez en 1958, con el número 38 de la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. Una intensa propaganda propició que la edición casi se agotara a los pocos días de aparecer (Rangel 1958, 76). La primera edición tenía en su portada una viñeta representando a un hombre desnudo como figura central junto a los perfiles de otros hombres, formando un todo indivisible, “la novela y la viñeta integraron un libro cuyo aspecto también fue significativo porque capta[ba] un momento culminante de la cultura mexicana” (García 1982, 70) durante el apogeo de la filosofía de lo mexicano. La edición conmemorativa incluye una réplica de la portada y la siguiente información: Pedro Coronel (1923-1985) “encabeza una verdadera rebelión estética en la que se mezclan las raíces prehispánicas y las vanguardias europeas” (Fuentes 2008, LXI-LXII). De esta manera, la novela evidenciaba desde su portada la intención de reflexionar sobre el elemento prehispánico en torno a la identidad nacional.



Portada con viñeta de Pedro Coronel

En 1972, apareció una segunda edición aumentada en la que el autor agregó el “Cuadro cronológico” y la guía de “Personajes” clasificados por clases sociales aunque, una vez iniciado el discurso, comienzan a convertirse en imágenes muy semejantes a la viñeta de Coronel hasta fundirse todos en la figura de la Muerte (parte central de la viñeta), en correspondencia con la tarea que se impone el personaje Teódula Moctezuma dentro del relato para cumplir su ritual de muerte y sacrificio.

En comparación con las siguientes novelas de Fuentes, el recurso del Cuadro cronológico apareció solamente en esta novela, no obstante la carga histórica de hechos y actores que hay en otras obras, como *Terra Nostra* donde incluye de nuevo una clasificación de personajes, por ejemplo. El autor ha decidido no modificar dicho Cuadro en la revisión de la última edición en la que, por el contrario, sí ha realizado cambios en otros aspectos. Con la inserción del Cuadro, Carlos Fuentes establece una distancia deliberada con la Historia, de manera que su relato se

desarrollará en línea paralela a los hechos consignados sin posibilidad de intersección, marcando de entrada una intención en la lectura de su novela.

Diez años después de la segunda edición, en 1982, Georgina García Gutiérrez publica la edición crítica con un estudio de la época y 1,597 notas eruditas que aclaran al lector no familiarizado con la historia mexicana el contexto y los personajes históricos que aparecen mencionados en la novela, además de ofrecer la explicación de los numerosos matices del léxico de ciertos sectores de la urbe capitalina que Fuentes incluyó en boca de sus actores.

Recientemente, la novela ha merecido una edición conmemorativa por parte de la Asociación de Academias de la Lengua Española que han festejado de esta manera los ochenta años de vida de Carlos Fuentes, en noviembre de 2008. La nota al texto señala que el autor ha realizado cambios léxicos con el fin de acentuar la caracterización de los personajes de acuerdo con el estrato social al que pertenecen, además de eliminar respuestas poéticas que contrastaban con el contexto coloquial de la escena y de recuperar frases de la edición de 1958 o de incluir nuevas a fin de dar mayor dramatismo a ciertas situaciones. De igual manera, el autor ha revisado la puntuación que sale un tanto de las normas, con el objeto de enfatizar frases y diálogos en donde el uso del guión es muchas veces también arbitrario: “Se trata, en fin, de un texto nuevo completamente revisado por el autor” (Fuentes 2008, LXIII-LXVII). A cincuenta años de la primera y cuando el autor cumple ochenta años de vida, *La región más transparente* se publica en una edición revisada por el autor que, sin embargo, no difiere en sus principios compositivos de la versión original.

III. Origen del título: la ciudad de Anáhuac

En el estudio de Vicente Quirarte incorporado en la edición conmemorativa señala que el origen del título se encuentra en el famoso texto de Alfonso Reyes *Visión de Anáhuac* (1917), un texto escrito después de la trágica muerte de su padre ocurrida en 1913, razón por la cual Quirarte lo interpreta como un ensayo catártico sobre el Valle de México para “exorcizar los fantasmas de la venganza y el rencor” (Quirarte 2008, L); cabe señalar que García Gutiérrez había señalado el mismo origen del título años atrás destacando, en igual dirección que Quirarte, la “diferencia enorme” que Fuentes hacía de los elementos del paisaje respecto del “empleo de Reyes”, ya que en la novela se insertaba un mundo opresivo según la valoración de la especialista (García 1982, 29-30).

Sin embargo, la frase que da título a la novela proviene de un ensayo de juventud de Alfonso Reyes, muy anterior al citado por ambos críticos. En “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX”, escrito en 1911 y antes de la muerte de su padre, el joven Reyes se sitúa “a la entrada de nuestra alta llanura central. Caminante: has llegado a la región más propicia para el vagar libre del espíritu. Caminante: has llegado a la región más transparente del aire” (Reyes 1911, 198). Años después, don Alfonso utilizaría la última frase como epígrafe para *Visión de Anáhuac*, texto reconocido mundialmente. De hecho, desde 1964 se señaló que Fuentes había tomado el título de una frase de *Visión de Anáhuac*, tal vez con intención de comparar las dos semblanzas de la misma ciudad de México (Díaz-Lastra 1964, 242-247). Por su parte, Clara Passafari dice que esa expresión de Reyes la aplica Fuentes al México actual “dándole un significado totalmente simbólico, de alusión a la surrealista confluencia de elementos que la ciudad aglutina en su seno” (Passafari 1968, 125). Además de lo que se ha dicho a propósito, el autor pudo haberse

inspirado en la cita de Reyes antes mencionada ya que “La región más transparente”, epíteto de la ciudad de México, aparece como una región propicia en donde aún vaga el espíritu del pasado prehispánico, tal como lo sienten Teódula Moctezuma e Ixca Cienfuegos, éste último ‘caminante’ en búsqueda de su identidad a lo largo del discurso situado en el espacio concreto de la capital de México, desde donde nace la historia en una gama de voces que dan cuenta del plurilingüismo de la novela.

En 1994, Walter Mignolo marcó una serie de puntos como agenda para la siguiente década que servirían de motivos a reflexionar en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Tucumán, 1995), en donde -por cierto- se hace mención al libro de Leopoldo Zea, *América en la Historia* (1958), publicado el mismo año de *La región más transparente*. En dicha agenda y en el contexto de los procesos de globalización que afectan las prácticas culturales, Mignolo señala:

¿De qué manera las lenguas ligadas [a] los imperios (español, portugués, francés, inglés), y las prácticas culturales en esas lenguas imponen formas de pensamiento que tratamos de imponer a prácticas culturales en otras lenguas (aymara, quechua, hebreo, árabe, chino, hindi, etc.)? [...] Es en este contexto que para mí es importante el *locus* de enunciación. El lugar en y desde donde se piensa, habla y escribe está atado a la lengua, a las vicisitudes imperiales de esa lengua (no es lo mismo pensar, escribir, hablar en español que en inglés, en aymara que en español), a los espacios geográficos (no necesariamente a los bordes nacionales imperiales, o no sólo ellos) o, más bien, a la ecología. (Mignolo 1994, 365)

El móvil de la novela en cuestión es la búsqueda de la identidad. Los personajes se enfrentan a su otro yo, al yo de su origen, para luego optar por una identidad asumida como máscara o rostro que en la mitología prehispánica no tiene el mismo significado que el conferido por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, no obstante que uno de los personajes

lleve el famoso libro bajo el brazo, como destaca Quirarte. En *La región más transparente* los protagonistas no viven su conflicto personal en forma aislada -según la tesis de Paz-, sino dentro de la clase social a la que pertenecen o aspiran pertenecer. El tiempo del universo es el período posterior a la Revolución Mexicana y el espacio es la ciudad de México en proceso de modernización. Pero el tiempo de la ficción fluctúa entre el tiempo mítico y el histórico creando una estructura fragmentaria que responde a la complejidad del tema, del tiempo y del espacio de la novela. Carlos Fuentes dijo sobre su obra: “alguien afirmó que *La región más transparente* carece de estructura. No estoy de acuerdo. Existe una estructura y se parece a la sociedad que describo: es chiclosa, a medio cocinar, deforme. Caótica, como la ciudad de México” (Carballo 1986, 543). Volviendo al famoso ensayo de Octavio Paz, Manuel Zamacona es el personaje que lo lleva consigo: “-Mira: Guardini, *El laberinto de la soledad*, Alfonso Reyes, Nerval -dijo, a la altura del Banco de México, indicando los cuatro libros que llevaba bajo el brazo” (Fuentes 2008, 421-422). Llama la atención en esta cita que sólo se mencione ese título y que al resto se les incluya como metonimias, lo cual destaca la intención de marcar específicamente dicha obra. Pero veamos la respuesta que Zamacona recibe de Ixca Cienfuegos a propósito de los citados libros:

-¿Para qué? Nuestra vida cultural vive en un perpetuo *statu quo*, igual que nuestra vida política. Solo la burguesía se mueve y remueve, avanza, se apropia del país. Dentro de diez años este será un país dominado por los plutócratas, tú verás. Y los intelectuales, que podrían representar un contrapunto moral a esa fuerza que nos avasalla, pues ya ves, más muertos del miedo que una virgen raptada. La Revolución se identificó con la fuerza intelectual que México arrancó de sí mismo, de la misma manera que se identificó con el movimiento obrero. Pero cuando la Revolución dejó de ser revolución, el movimiento intelectual y el obrero se encontraron con

que eran movimientos oficiales. ¡Ay del que venga a remover estas aguas! (422)

La intención es clara y la crítica evidente. *Ixca* denuncia la oficialización de los intelectuales cuyo ejemplo más patente fue el mismo Octavio Paz. La novela de Fuentes apareció dos años después de la novela de Luis Spota, como señalamos con anterioridad, y también a dos del compendio de *Filosofía náhuatl* (1956) de Miguel León-Portilla, con prólogo de su maestro ángel Ma. Garibay. En dicho tratado filosófico se encuentra una amplia explicación del sentido del tiempo para los antiguos mexicanos y, especialmente, del significado de tener un rostro -una máscara- como signo de identidad. León-Portilla basándose en los *Textos de los informantes de Sahagún* señala que entre las tareas de los *tlamatinime* estaba “hacer sabios los rostros ajenos, hacerlos tomar y desarrollar una cara”, agregando que la necesidad de enseñar al hombre ‘a tomar una cara’ indicaba “que los mortales que vienen al mundo son algo así como seres ‘sin rostro’, deficientes, casi diríamos anónimos” (León-Portilla 1956, 179).

El sustrato mítico prehispánico funciona como contexto en gran parte del discurso principal de la novela, el cual aporta ideas en forma más de vivencias que de alocuciones. Son numerosos los elementos míticos que se tocan y, en este punto, la crítica se ha limitado a comentar sólo algunos de ellos por darle preferencia al discurso revolucionario que es punto central también en la novela.¹⁾ Los dos ‘guardianes’ de la novela, como los denomina Fuentes en el cuadro de Personajes, tienen un nombre en náhuatl: Teódula *Moctezuma* (Teódula, del griego: ‘sierva de dios’, y como apellido el nombre del emperador azteca que recibió a Cortés) e *Ixca*

1) Cabe señalar que fue de las primeras novelas en cuestionar los logros de la Revolución Mexicana, desde el contexto de la nueva sociedad urbana integrada por clases sociales que albergaron a los triunfadores y beneficiados con la Revolución.

Cienfuegos, su hijo, y ambos son los encargados de velar por la tarea que se impone a los personajes en el texto: cuestionar su origen, sus acciones y su futuro.

IV. México mestizo o México indígena

El nombre de Ixca, según García Gutiérrez, proviene de la voz náhuatl que significa cocer un objeto, poner bajo la ceniza, y sumando el apellido Cienfuegos ofrece una traducción libre como “el ente que por recuperar o conservar el tiempo mítico se abrasa a sí mismo [...] una especie de Fénix que se consume” (García 1982, 143, nn. 6-7). Sin embargo, la raíz ‘ix’ está relacionada también con ‘rostro’. En un texto del *Huehuetlatolli* (‘palabras de los ancianos’, compendio de sabiduría del México antiguo), se habla del filósofo náhuatl que ‘enseña a la gente a adquirir y desarrollar un rostro’ (*te-ix-cuitiani, te-ix-tomani*). Por tanto, el sentido de la palabra rostro (*ix-tli*) aplicado a los individuos “no debe entenderse aquí anatómica, sino metafóricamente como lo más característico, lo que saca del anonimato a un ser humano” (León-Portilla 1956, 190), significado mucho más acorde con la función que realiza Ixca Cienfuegos en la novela, como cuando habla con Rodrigo Pola después de la muerte de su madre:

-No te puedo ayudar. Tú tienes tus signos. Tienes tu vida trazada.

¿Qué quieres que haga? ¿Decirte lo que yo pienso? [...]

-¿Por qué no? ¿Rodrigo colocó dos bolsas de té en las tazas y vació la tetera.

-Porque no lo entenderías. [...]

-Todo, o nada. No sé. -El rostro como la lluvia, el rostro sin fijeza ni memoria-. El mundo no nos es dado -añadió Cienfuegos, comprimido en su gabardina mojada-. Tenemos que recrearlo. Tenemos que mantenerlo. (293-294)

Octavio Paz habló de *La región más transparente* en “La máscara y la transparencia” destacando el acierto de Fuentes en el manejo del lenguaje: “dime cómo hablas y te diré quién eres”, la divisa de Carlos Fuentes según señalaba. En dicho ensayo, Paz reconoce que hay otra intención en el simbolismo de la máscara que aparece en la novela, diferente al de *El laberinto de la soledad* en donde la máscara oculta al individuo y lo aísla de los demás.²⁾ Paz señala a propósito de la novela:

[*La región...*] les mostró el rostro de una ciudad que, aunque suya, no conocían y les descubrió a un joven escritor que desde entonces no cesaría de asombrarlos, desconcertarlos e irritarlos. El centro secreto de la novela es un personaje ambiguo, Ixca Cienfuegos, [...] y es algo así como la conciencia de la ciudad. Es la otra mitad de México, el pasado precolombino enterrado pero vivo. También es una máscara de Fuentes, del mismo modo que México es una máscara de Ixca. [...] No obstante, lo contrario es igualmente cierto: Ixca es una conciencia. (Paz 1967, 592-593)

Más de diez años después de publicada la novela y luego de recibir el gran elogio de Paz, Fuentes declara en *Tiempo mexicano*: “la amistad con Octavio Paz y el contacto con su obra fueron estímulos originales y permanentes de mis propios libros” (Fuentes 1971, 59), una declaración *a posteriori* que podría o no influir en el lector que puede comprobar en su lectura una dirección diferente -y más original- en su primera novela, sumada al hecho de que el mismo Fuentes rectifica su postura ante Paz en *Nuevo tiempo mexicano* (1994), en donde no sólo desaparecen los elogios al Premio Nobel -mencionado sólo de paso- sino que se excluye por

2) En el capítulo “Máscaras mexicanas” podemos leer: “Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación” (Paz 1959, 26).

completo cualquier alusión a su obra como consecuencia probable de la ruptura entre ambos ocurrida durante el Coloquio de Invierno, en 1992. En *Nuevo tiempo mexicano*, Fuentes cambia su dirección y expresa ideas mucho más cercanas a la filosofía náhuatl que al *Laberinto* de Paz, incluso citando palabras en lengua indígena:

[...] el fuego no es necesariamente una llama visible, sino, a veces, la paradoja del agua en llamas -el *atl tlachinolli* de los náhuas- o la conflagración interna que llamamos, o se llama a sí misma, la muerte. [...] Eros y Tánatos, lo sabemos, son ambos ingresos al submundo invisible, el Mictlán de los antiguos mexicanos, adonde se ingresa enmascarado. Necesitamos otro rostro para la muerte, una máscara que nos hace aceptables para la otra vida, una cara mejor, quizás, que la que tuvimos al vivir en la tierra. (Fuentes 1994, 23)

El primer elemento que aparece es el que se refiere al misterio de vida-muerte que encierra la Coatlicue en boca de Ixca Cienfuegos: “Al nacer, muerto, quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya con tu carroña; al morir, vivo, desterraste una palabra, la que nos hubiera ligado las lenguas en las semejanzas. [...] Deja que toda tu nostalgia emigre, todos tus cabos sueltos; comienza, todos los días, en el parto” (20). Teódula Moctezuma, guardiana del universo de la ficción es Coatlicue también:

Quería hacerme una falda de fiesta con las pieles de las serpientes. [...] Cuando iban a nacer los chamacos, me ponía el collar sobre el ombligo para que todos salieran paridos con bien, y ¿sabes?, para que se continuara la trenza de oro sobre el ombligo de ellos. Por eso se han de haber ido tan pronto, para que gozara yo rápido su vida y luego su muerte. Para que les pusiera la joya al nacer y luego los regalos de muerto. (237)

En el pensamiento náhuatl, Coatlicue representa la síntesis del universo.

Coatlicue “la que lleva un falda de serpientes”, diosa de la tierra, en ella están comprendidos los altos espacios celestes y los bajos del inframundo por lo cual es símbolo de la vida y de la muerte, dadora y destructora de la vida. Además de portar una falda de serpientes, sobre su pecho lleva un collar formado por cuatro manos y cuatro corazones que rematan en un cráneo al frente y otro en la parte posterior con las órbitas de los ojos llenas. Los cráneos tienen vida, representan un estado intermedio entre la vida y la muerte, es decir, una agonía. Su cabeza está formada por dos serpientes en movimiento ondulatorio que representan a Ometéotl, el Principio de la Dualidad (Fernández 1972, 113).

Coatlicue es también Ometéotl, el principio dual, y así lo explica Ixca Cienfuegos a Rodrigo Pola: “Cada Dios fue engendrado por dos parejas, y las dos parejas por cuatro, hasta poblar el cielo de más dioses que hombres han sido,” (297). Coatlicue es, entonces, una belleza dinámica en su ser. Belleza que da sentido y justificación a la vida y a la muerte para



Coatlicue. Museo de Antropología e Historia, México D.F.

mantener el equilibrio dinámico del universo. Por ello, el objetivo de presencia de Teódula Moctezuma en la novela es la búsqueda de un sacrificio:

- 1) La viuda, sin abrir los pesados párpados, gimió: -¿Tendré la ofrenda, hijo?
-Estás cerca de ella.
-¡Alabada sea la madrecita santa! -suspiró Teódula, con los ojos siempre cerrados. (240)
- 2) *Norma: recuerda el nombre* -le había dicho Ixca a Teódula. (463)
- 3) -Ya se cumplió el sacrificio -silbó la viuda al oído de Ixca cuando, en su velo de aire, llegó hasta el cuerpo embarrado a la pared de polvo-. Ya podemos volver a ser lo que somos, hijo. Ya no hay por qué disimular. Volverás a los tuyos, aquí, conmigo. (467)

El sacrificio entre los aztecas, tenía la finalidad de mantener el equilibrio de la energía cósmica, la víctima se ofrecía al Sol para que éste asimilara su energía. Teódula-Coatlicue, la madre sola, la viuda, impone en las mujeres de la novela la marca de la soledad, como un sacrificio; por ello, no será coincidencia encontrarlas solas en el momento de dar a luz. Rosa Morales, siempre sola en los partos. Rodrigo Pola nació cuando su padre estaba muriendo según recuerda Rosenda Pola, quien piensa que hasta pudo haberlo engendrado sola por el poder de la palabra. Tenemos también -y aquí retomamos el interés central de nuestro estudio- la imagen de la ciudad de México descrita como una gran matriz que engendrará a esta mujer después de su muerte:

La gestación que ella añoraba repetir se cumplía ahora con su propio cuerpo. La ciudad que Ixca veía correr a su lado, chata, gris, teñida de una lluvia que no se resignaba a confundirse, bienhechora y momentánea, en la tierra que bañaba, sino que permanecía, intermedia, en el lodo y el regurgitar de alcantarillas, se transformaba, por el recuerdo de Rosenda, en una vasta placenta hinchada de

fusilamientos y amor exigido e indiferencia personal y sacrificios gratuitos. (273)

La figura de la madre predomina en la novela como proyección del discurso mítico de Coatlicue, diosa fundadora de la civilización azteca. Todas las mujeres que aparecen como madres de familia son viudas, comprendiendo todos los estratos sociales de esta nueva urbe: Teódula Moctezuma, Rosa Morales, Lorenza de Ovando, Ana María Zamacona, Rosenda Pola, Mercedes Zamacona, la mujer de rostro catalán, la madre de Federico Robles y la madre de Norma Larragoiti. Todas tuvieron que recibir solas a sus hijos y educarlos solas también. Rosenda Pola recuerda a Gervasio en un año preciso: “un año en que me llenó para siempre de palabras la cabeza y el vientre, y esa palabra del vientre (que él nunca conoció, porque la palabra vino al mundo mientras él se pudría en un calabozo)” (255), y antes, Manuel Zamacona en una reflexión que se extiende a todo México: “No saber cuál es el origen. El origen de la sangre. ¿Pero existe una sangre original? No, todo elemento puro se cumple y consume en sí, no logra arraigar. Lo original es lo impuro, lo mixto. Como nosotros, como yo, como México” (74).

En esta última cita, Fuentes se compromete con una postura ideológica. México es mestizo pero también indígena, con una marca que pesa no sólo en la estructura familiar -representada por la viudez- sino en el idioma.³⁾ Todos los sectores sociales de la ciudad de México representados a través de sus lenguajes que buscan conformar una amalgama cuya hibridez sea característica de la mexicanidad. Pero el proyecto no se

3) Tanto el carácter plurilingüe de la novela como la importancia del elemento indígena en el ser del mexicano irán variando en la obra de Fuentes, y a partir de 1991, fecha de publicación de *La campaña*, y dos años después con *El espejo enterrado* se da un giro sustancial al conceder el mayor peso a la herencia hispánica llegada a México a través de la Conquista.

cumple, y Fuentes es consciente de ello. De ahí que la comunicación sea imposible y se quede frustrada desde el principio y hasta el final de la novela.

V. Ixca Cienfuegos, una conciencia

Carlos Fuentes expone el problema de la identidad como no lo hará más en ninguna otra obra, es decir, con el menor grado de intervención como autor y con un narrador externo limitado por la voz de Ixca Cienfuegos. El texto habla por sí mismo mediante los personajes. Octavio Paz lo señala en la cita que incluimos antes sobre uno de los guardianes - “El centro secreto de la novela es un personaje ambiguo, Ixca Cienfuegos”, “Ixca es una conciencia”-, y Fuentes logra articular una serie de planos que impiden al narrador externo la posibilidad de emitir juicios y de acotar la voz de los personajes creando, tal vez sin proponérselo, una novela donde dialogan las diversas visiones de los estratos sociales que (con)viven en la ciudad de México.⁴⁾

El problema de la identidad se presenta tanto a nivel personal como comunitario en *La región más transparente*. Ixca Cienfuegos es uno de los guardianes de la novela. La crítica coincide en señalar que Ixca es un personaje complejo por los poderes que posee y por las funciones que desempeña como narrador, focalizador, actor, enlace de personajes y como motivador de introspecciones: “Cienfuegos parecía tomar el

4) En 1990, Carlos Fuentes publica *Valiente mundo nuevo. épica, utopía y mito en la Nueva novela hispanoamericana*, seguida de la novela *La campaña* que se presenta al público como una “novela dialógica”. Sin embargo, a lo más que llega dicha novela es a configurar un texto con matices dialógicos debido al narrador que controla todo el discurso y al lenguaje de los sectores marginados que queda sin la posibilidad de dialogar con los sectores dominantes, por problemas de estratificación compositiva (Macías 1997, 33-47).

pequeño mundo de la recámara entre las manos, modelarlo, devolver a la pared sus contornos groseros, embutir las cosas, nuevamente, en sus casilleros habituales” (70). Tiene a su cargo también la configuración del espacio y posee la capacidad de mirar desde afuera y desde adentro la situación y las conciencias de todos los personajes, y con algunos de ellos se comunica mejor por medio del pensamiento que por las palabras, como es el caso de Rosenda Pola, Hortensia Chacón y Federico Robles, los dos últimos de origen indígena.

Por medio de Ixca podemos conocerlos a todos, menos a él mismo. El narrador externo no puede penetrar en la conciencia de Cienfuegos y sólo puede ver lo mismo que los personajes, como en la siguiente descripción: “Los ojos encarbonados de Ixca Cienfuegos lo saludaron con esa mirada, lóbrega y alegre, indiferente a las circunstancias personales, que tanto irritaba a Rodrigo” (70), sus ojos son siempre lo que más destaca, “ojos de almendra quemada, de Ixca, sus sienes pobladas de cerdas, sus anchos labios y sus facciones, alternativamente indígenas en pureza, pura y oscuramente europeas” (143). Pero el pasado, la forma de subsistencia de Ixca Cienfuegos se mantienen en el misterio. Sólo hay un detalle que podemos conocer gracias a Rodrigo Pola y es el compromiso social y político de Ixca: “una vez, en la Preparatoria, con el grupo de Tomás Mediana; tendrías entonces diecisiete años, pero tu cara ya era la de ahora, igualita. Otra vez durante las huelgas de la autonomía universitaria” (518). Ixca ha terminado su misión y cambia su papel en el discurso: “No vivo en esta ciudad -respondió Ixca-. Aquí ya hice lo que tenía que hacer” (518). Ixca es el personaje representativo de la gran urbe, de la ciudad de México que se yergue como espacio privilegiado de confusión y cuestionamiento de la identidad. Ixca es el primero en la búsqueda de sí mismo y su medio para lograrlo son los demás personajes; entra hasta lo más íntimo de sus vidas en busca de su origen, gracias a lo cual los

personajes no pueden evitar también pensar en su pasado y en la opción de su futuro para, desde ahí, juzgar la sociedad que están conformando.

La voz de Ixca Cienfuegos inicia la novela seguida por la de Gladys García, prostituta, representante de la clase marginada y la única que se mantiene segura en su propio espacio y, gracias a ello, a distancia de Cienfuegos. El último capítulo representa la otra noche, la que clausura el ciclo de la novela, complementaria de la primera que le da origen. Ahí se expresa de nuevo el deseo inicial aún no cumplido, alcanzar a tocar siquiera la punta de los dedos de Gladys: “y la voz de Ixca Cienfuegos, que corre, con el tumulto silencioso de todos los recuerdos, entre el polvo de la ciudad, 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” (539). El final se cierra sobre sí mismo pero en una circularidad que rebasa el discurso. La frase última no vuelve a la noche primera del inicio sino al título mismo, al espacio comprendido entre dos noches del periodo histórico-mítico representado en la novela. Gladys García es la voz elegida desde el inicio de la novela para cerrar denunciando la marginación de los grupos sociales -y raciales- de los que no tienen voz ni nombre: los *maceualli*, presentes en el capítulo dedicado al pueblo en donde el pueblo se expresa dueño de su propia palabra. Julio Cortázar interpretó este sentido de la novela del joven Fuentes, y le envió una carta con uno de los mayores elogios que hubiera podido recibir en su momento y en toda su carrera como escritor:

No hay que ser lince para sentir en seguida hasta qué punto usted ha llevado este libro adentro durante mucho tiempo (aunque la obra en sí haya podido ser escrita rápidamente); no cualquiera es Ixca Cienfuegos, no cualquiera puede concentrar en unas páginas la tremenda fuerza que son los destinos de Zamacona, de Rodrigo Pola y de Robles, tan profundamente americanos como presencia de

ciertos valores morales y materiales que son la raíz trágica de nuestros países. (Cortázar 1974, 139)

VI. Conclusión: máscara o disfraz

En *La región más transparente* se habla de máscaras como disfraces que ocultan el verdadero rostro, elemento relacionado -según hemos expuesto- con la posesión de un rostro y de un corazón como rasgos definitivos y característicos del hombre dueño de sí (*omáxic oquichtli*), siguiendo la mitología prehispánica. Ixca mueve a los personajes para que busquen y recuperen su rostro, como hacía el sabio *tetezcahuiani*: el que “pone un espejo delante de los otros, los hace cuerdos, cuidadosos; hace que en ellos aparezca una cara (una personalidad)” (León-Portilla 1956, 65 y 327). Ixca influye en los protagonistas para que rescaten sus raíces, por ejemplo, Federico Robles se reconoce dueño de un nombre, y tras quedar en la ruina, regresa a su origen para reintegrarse al mundo indígena de donde provenía mediante su matrimonio con Hortensia Chacón, indígena como él, con quien procrea un hijo como símbolo de la negación del mestizaje. Norma Larragoiti alcanza su verdadera identidad a través de su muerte, la muerte como crisol cantada en los poemas nahuas, convirtiéndose en la víctima de Téodula Moctezuma y obligando a una reflexión sobre el precio que debería pagar la raza blanca en suelo mexicano.

Sin embargo, mientras el resto de los personajes vive su propia lucha encerrado o escondido detrás de un disfraz-máscara, Gladys García puede vagar libremente por la ciudad; dueña de su espacio, su figura aparece en un cuadro delineado por el polvo de la ciudad con el cual terminará la novela. Gladys representa el ‘tú’ que Ixca Cienfuegos desea tocar siquiera

con sus dedos algún día para llegar a la comunión, en la calle, en el espacio abierto de la ciudad al que teme la élite -siempre refugiada en sus mansiones- porque dicho espacio pertenece a los de abajo que aunque no tengan nombre, tienen y dominan la ciudad de México: “-¿Te has fijado, Beto, que hay gente así como que tiene su nombre?” (230), y más adelante, “empieza a contar a los bien jodidos, y no le sabes el nombre a uno solo” (231), reflexión que los reivindica como individuos y les da un lugar en la historia, ya que, como anunciara Ixca Cienfuegos:

-No hay nada indispensable en México, Rodrigo. Tarde o temprano una fuerza secreta y anónima lo inunda y transforma todo. Es una fuerza más vieja que todas las memorias, tan reducida y concentrada como un grano de pólvora: es el origen. Todo lo demás son disfraces. Allá, en el origen, está todavía México, lo que es, nunca lo que puede ser. [...] Una roca madre incommovible que todo lo tolera. (150)

Gladys y Beto se transforman físicamente en el momento en que hablan de la falta de un nombre y la carencia de voz ante la sociedad: “se vieron rojos” (231) dice la novela, para dejar paso a un intertexto mítico (escrito en cursivas) en donde aparecen las máscaras del sueño, la danza, la música, la mujer de piedra y “nuestros signos que nos trajeron y nos llevarán: el conejo y el agua, la serpiente y el cocodrilo, la hierba y el jaguar”, y hasta cerrar con Huitzilopochtli representado en la metáfora “el sol [que] tenía hambre” (231-232). Dicha transformación hacia lo mítico justamente de este sector de la ciudad va en línea opuesta al proceso de Ixca Cienfuegos quien termina confundido en la multitud: “Sin corbata, con un saco negro cruzado y pantalón gris viejo, no se distinguía de cualquier hombre de la ciudad” (518). Ixca ha elegido su opción abandonando su papel de ‘guardián mítico’ y alejándose de las clases sociales poderosas para asumir el del hombre no-indispensable que

seguirá escribiendo la historia de su nación desde la visión de los de abajo.

Un lugar preciso: el Zócalo, la gran plaza de la ciudad de México conocida como “el ombligo de la luna” -en el Valle de Anáhuac- donde Federico Robles consuma su catarsis, donde Ixca inicia su proceso de ‘humanización’ y adonde vuelve su conciencia en el último momento:

Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, sus recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima, con los brazos cruzados de Copilco a los Indios Verdes, con las piernas abiertas del Peñón de los Baños a Cuatro Caminos, con el ombligo retorcido y dorado del Zócalo [...] y era, por fin, su propia voz, la voz de Ixca Cienfuegos. (520-522, subrayado mío)

El “*locus* de la enunciación” es la ciudad de México, depositaria del discurso mítico e histórico. La ciudad de México como madre original y engendradora de la Historia. El Zócalo, centro de la ciudad antigua y moderna. Símbolo del México posrevolucionario en busca de definición, paradójicamente orgulloso de sus héroes caídos. Un país, como bien dijo Luis Harss, donde “el pasado pesa terriblemente, porque aunque triunfaron los conquistadores, los españoles, México es el único país que por su secuela política e histórica ha dado el triunfo a los vencidos. Es la estatua de Cuauhtémoc. En Lima está la estatua de Pizarro, en Santiago la de Valdivia. Aquí los derrotados han sido glorificados. ¿Esto por qué? Porque es un país donde a los héroes sólo se les concibe muertos” (Harss 1966, 348), regresando así a la otra verdad: en México, vida y muerte son una realidad que ha convivido desde siempre en su historia, representando una cultura prehispánica que pareció morir ante la conquista española pero que se mantuvo -y se mantiene- viva como sustrato y elemento vivo, y que -como señala Mignolo- “de la misma manera que Europa vio en la falta de escritura un signo de lo otro,

también los habitantes de Anáhuac vieron en la escritura del dios que le imponía el colonizador, la otredad que no cabía en lo que le garantizaban sus pinturas” (Mignolo 1988, 34). De ahí que se aferraran a sus costumbres y a sus tradiciones guardadas y observadas lejos de los ojos de los dominadores, en un proceso que derivó en el sincretismo que ha dado como resultado el mosaico cultural que comprende y que representa a la nación mexicana. Ante dicha discordancia y contradicción histórica que constituye el origen del pueblo mexicano y de gran parte de los pueblos latinoamericanos, *La región más transparente* ofrece más que como respuesta una estructura que oscila entre el mito y la historia, con un espacio para el diálogo (inter-intra) cultural, con guardianes que pertenecen a la cultura de origen pero ya con un nombre mixto, en proceso de mestizaje, y un lugar cuya mejor metáfora es el título desde donde se enuncia la palabra para delinear el verdadero rostro de la nación mexicana.

Bibliografía

- Carballo, Emmanuel (1986), *Protagonistas de la literatura mexicana*, México: Ermitaño-SEP.
- Cortázar, Julio (1974), “Carta de Julio Cortázar,” en Carlos Fuentes, *Obras completas*, t. 1, México: Aguilar, pp. 137-139.
- Díaz-Lastra, Alberto, 1964, “Carlos Fuentes: La región más transparente del aire,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 175-176, pp. 242-247.
- Fernández, Justino (1972), *Estética del arte mexicano: Coatlicue el retablo de los reyes, el hombre*, México: UNAM.
- Fuentes, Carlos (1958), *La región más transparente*, Georgina García Gutiérrez (ed.), Madrid: Cátedra, 1982.
- Fuentes, Carlos (2008), *La región más transparente*, México: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española.

- Fuentes, Carlos (1971), *Tiempo mexicano*, México: Joaquín Mortiz, 1992.
- Fuentes, Carlos (1975), *Terra Nostra*, México: Joaquín Mortiz, 1982.
- Fuentes, Carlos (1994), *Nuevo tiempo mexicano*, México: Aguilar, 1995.
- García Gutiérrez, Georgina (1982), "Introducción," en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid: Cátedra, pp. 9-127.
- Genette, Gérard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducido por Celia Fernández Prieto, Madrid: Taurus, 1989.
- Genette, Gérard, 1991, "Introduction to the Paratext," traducido por Marie Maclean, *New Literary History*, No. 22, pp. 261-272.
- Harss, Luis (1966), *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- Iglesias, Carmen (2008), "Historia y novela. La región más transparente, de Carlos Fuentes," en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, pp. 543-562.
- León-Portilla, Miguel (1956), *Filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, pról. ángel Ma. Garibay, México: UNAM, 1983.
- Macías de Yoon, Claudia, 1997, "Las falsas polifonías de un narrador monológico en La campaña, de Carlos Fuentes," *Texto crítico*, Nos. 4-5, pp. 33-47.
- Mignolo, Walter, 1988, "Anáhuac y sus otros: La cuestión de la letra en el Nuevo Mundo," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 14, No. 28, pp. 29-53.
- Mignolo, Walter, 1994, "Crítica, historia y política cultural: Agendas para la próxima década," *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 20, No. 40, pp. 363-366.
- Pacheco, José Emilio, 1958, "La región más transparente," *Estaciones*, No. 10, pp. 193-196.
- Passafari, Clara (1968), *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa mexicana desde 1947*, Rosario: Universidad Nacional del Litoral.
- Paz, Octavio (1959), *El laberinto de la soledad*, México: FCE, 1990.
- Paz, Octavio (1967), "La máscara y la transparencia," en *Generaciones y*

semblanzas. Escritores y letras de México, México: FCE, 1987, pp. 592-598.

Quirarte, Vicente (2008), “El nacimiento de Carlos Fuentes,” en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, pp. XXXIX-LIX.

Rangel Guerra, Alfonso, 1958, “La novela de Carlos Fuentes,” *Armas y Letras*, No. 1, p. 76.

Reyes, Alfonso (1911), “El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX,” en *Cuestiones estéticas. Obras completas*, t. 1, México: FCE, 1976, pp. 193-245.

Sefchovich, Sara (1987), *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México: Grijalbo.

Spota, Luis (1956), *Casi el paraíso*, México: FCE, 1985.

Macías Rodríguez, Claudia

Universidad Nacional de Seúl
maciascl@snu.ac.kr

Fecha de llegada: 30 de marzo de 2010

Fecha de revisión: 20 de abril de 2010

Fecha de aprobación: 25 de abril de 2010