creative commons
COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사 학위논문

El concepto de modernidad propuesto por Carlos Fuentes en *La región más transparente*

카를로스 푸엔테스의 *La región más transparente* 에 제시된 근대성 개념

2023 년 2 월

서울대학교 대학원
서어서문학과
Elizabeth Castro Sandoval

El concepto de modernidad propuesto por Carlos Fuentes en *La región más transparente*

지도 교수: **María Claudia Macías Rodríguez**

문학박사 학위논문
이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함

2023 년 1 월

서울대학교 대학원
서어서문학과

Elizabeth Castro Sandoval 의
문학박사 학위논문을 인준함

2023 년 1 월

위원장 김현균
부위원장 우석균
위원 박정원
위원 Fernando Saucedo Lastra
위원 María Claudia Macías Rodríguez

Resumen

Elizabeth Castro Sandoval

Doctorado en Lengua y Literatura Hispánicas

Universidad Nacional de Seúl

En el presente estudio se identifica y se analiza el modelo de modernidad que propone Carlos Fuentes en su primera novela, *La región más transparente* publicada en 1958, considerada como la primera novela moderna y urbana de la Ciudad de México. En su momento, rompió con el modelo canónico de novela mexicana escrita por autores como Mariano Azuela, Juan Rulfo o Agustín Yáñez donde imperaba la temática rural y revolucionaria, si bien los dos últimos ya habían comenzado a experimentar con la estructura composicional. La Revolución Mexicana, además de traer cambios políticos y sociales importantes al país, permeó la literatura mexicana a tal grado que durante la primera mitad del siglo XX fue la temática principal de la narrativa creando un subgénero narrativo: la novela de Revolución Mexicana, fenómeno que solo se ha dado en ese país derivado de una guerra civil.

La región más transparente se distanció de la novela de la Revolución y propuso, por primera vez, a la ciudad como escenario principal de la diégesis, una ciudad que en aquel momento se encontraba en pleno desarrollo urbano y económico. Durante las décadas posteriores a la Revolución, México entró en un proceso de modernización en el cual la ciudad se consolidó finalmente como el centro del país, concentrando los sectores económico, político y cultural incluyendo este último la producción literaria. Hacía falta una novela que plasmara en sus páginas a la Ciudad de México en aquel momento y Carlos Fuentes decidió escribirla reuniendo en ella no solo a toda la ciudad sino a la sociedad mexicana en su conjunto con sus rostros y voces; por ello, la crítica literaria de su momento la calificó como una ‘novela mural’, en referencia a la tendencia del muralismo mexicano

de las primeras décadas del siglo XX de concentrar en sus murales todo lo referente a la cultura y a la identidad mexicana.

En su novela, Carlos Fuentes hace un rescate del contexto urbano mexicano y le imprime una estética literaria que recoge los registros lingüísticos de todas las clases sociales de la Ciudad de México de aquel entonces. Dicha estética consiste también en emular el ritmo del cine de la Época de Oro, que coincide temporalmente con la escritura de la novela. Muchas de las películas consagradas del cine mexicano ya ambientaban sus historias en la gran urbe y trataban las problemáticas sociales urbanas del momento, mientras que la literatura seguía desgastando el tema revolucionario y rural. Fuentes observa estas direcciones y decide escribir una novela propositiva, atrayente, visual, sonora y veloz que terminaría configurando una aglomeración de escenas citadinas desprendidas en gran parte del cine mexicano.

Esencialmente, en esta novela, el autor propone un modelo de modernidad distinto al modelo imperante y establecido por decreto. Para identificar dicho modelo, el marco teórico del presente estudio se enfoca en el análisis de tres conceptos claves que son: la modernidad, la identidad y la ciudad. Para clarificar dichos conceptos se consideraron tres teorías sobre la modernidad: el ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982) de Marshal Berman, en donde se establece que la modernidad sucede en tres fases, la primera de ellas comienza en el siglo XVII con la Ilustración, la segunda en 1789 con la Revolución Francesa y la tercera en el siglo XX, periodo en el cual la modernidad se fragmenta en diversas formas, según afirma el autor.

La segunda teoría consultada pertenece a Matei Calinescu y se desprende de su obra *Cinco caras de la modernidad* (2003), en la cual el autor establece dos tipos de modernidad; por un lado, la modernidad como una etapa histórica que engloba el progreso de la civilización occidental y, por otro, la modernidad como un concepto estético. Finalmente, el *Libro de los pasajes* (1982) de Walter Benjamin, quien propone la modernidad como un eterno retorno al pasado y establece que la modernidad nace a partir del urbanismo del siglo

XIX, donde la ciudad supone un espacio abierto al caminante (*flâneur*) proponiendo a Baudelaire como prototipo del hombre moderno. Asimismo, Benjamin teoriza sobre el paseante de la gran ciudad como un sujeto que se encuentra en el umbral de la burguesía.

En lo concerniente a la identidad, en Hispanoamérica, este concepto está ligado al de la modernidad. Después de las luchas de independencia del siglo XIX, la modernidad no pudo instaurarse en las nuevas naciones americanas antes de definir su identidad y de reencaminar su historia; de ahi que la discusión sobre la identidad fuera crucial durante los siglos XIX y XX. Por lo anterior, se analizaron varias teorías de autores hispanoamericanos; entre ellas, la de Simón Bolívar (1819) que proponía un proyecto de nación hispanoamericana; la de Domingo Faustino Sarmiento (1945), cuya propuesta era eliminar la brecha entre civilización y barbarie, y la de José Martí (1891), quien planteaba una toma de conciencia sobre la esencia hispanoamericana.

Todo lo anterior sirvió de base teórica para dirigir las reflexiones sobre la identidad mexicana y para sustentar una mejor interpretación de la novela y de su propuesta de modernidad e identidad. México era un país en el cual la modernidad se había retrasado porque tuvo que pasar primero por el proceso de definir su identidad tras la independencia en 1810 y, nuevamente, al finalizar la Revolución de 1910. La discusión sobre lo que era México y lo mexicano ocupó a los intelectuales durante la primera mitad del siglo XX. Obras como *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos y *El laberinto de la soledad* (1950-1959) de Octavio Paz, fueron producto de este ejercicio ontológico; pero fue *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes la novela que llevó este tema a la narrativa mexicana, incluyendo el perfil urbano de la Ciudad de México, empresa que hasta entonces nadie había asumido: representar la ciudad como símbolo de identidad nacional, al igual que el campo y la Revolución.

Para identificar el modelo de modernidad que propone el autor en su novela, la presente tesis ha desarrollado una metodología de análisis en cinco capítulos que revisa lo

siguiente: a) el contexto histórico en el cual se desarrolla la novela, la Revolución Mexicana y la posrevolución; b) el contexto político, concretamente del sexenio del presidente Miguel Alemán y su política económica y social; c) el contexto literario, la huella de la novela de la Revolución y los inicios de la novela urbana y d) el contexto sociocultural, la Época de Oro del cine mexicano, el muralismo y la identidad mexicana basada en el folclore. Una vez revisado lo anterior, se procede a hacer un análisis en dos direcciones de la novela, tanto contextual como composicional, para con ello entender en su conjunto este modelo de modernidad que el autor —influido por su cosmopolitismo y sus inquietudes personales sobre el país— trataría de representar a través de una nueva visión de México y de lo mexicano.

El análisis composicional revela una técnica innovadora de escritura en la cual se hace uso de distintos tipos de tipografía para separar la realidad y los diálogos de los momentos de la conciencia de los personajes. La novela supone también un entramado de registros del lenguaje en el que se hace un rescate del patrimonio lingüístico mexicano, dando pie a una obra literaria cuya polifonía actúa como un recurso de equilibrio. De la estética de la novela se desprende también un análisis que revela conceptos claves, como el movimiento y los personajes como paseantes (*flâneurs*) urbanos, con el fin de poder con ello presentar la ciudad, su esplendor y belleza, así como sus lugares y rincones más emblemáticos. El movimiento de los personajes se percibe como un pretexto del autor para poder describir las calles y los monumentos de la ciudad. La novela se desarrolla mayormente en espacios exteriores, por lo que el movimiento de los personajes se hace necesario para lograr esos planos visuales.

El concepto de modernidad en la primera novela de Carlos Fuentes se definiría de la siguiente manera: primeramente, este modelo comienza con el enfoque en lo urbano, dejando atrás lo rural; era necesario ver la ciudad como la nueva tierra fértil del progreso económico. En segundo lugar, Fuentes propone un análisis de las clases sociales; su enfoque en la ciudad es un pretexto para abrir el diálogo sobre la desigualdad de clases que

ha sido, históricamente, un obstáculo para la modernidad. Enfoca su modelo de modernidad en las clases sociales, proponiendo una clase media, moral, ética y madura, como aquella que promovió el cardenismo y que comenzaba a ver su esplendor a mediados del siglo, aunque fuera solo parcialmente.

Por desgracia, el desarrollismo de los gobiernos del PRI reestableció el antiguo sistema de clases, basado en el colonialismo y la emulación de culturas extranjeras consideradas superiores, frustrando el avance de una clase media ética y genuina. Este nuevo régimen, entre otros aspectos, abrió paso a una nueva burguesía que se enriquecía justificada con los ideales de la Revolución que tomaba como bandera, al tiempo que los traicionaba. Fuentes propone, una nueva clase media mexicana digna y genuina, basada en el potencial mexicano e impulsada por los auténticos valores revolucionarios, la educación y el combate del arribismo y la corrupción.

La región más transparente es una 'novela total' que propone una crítica de la sociedad y del modelo de desarrollo del momento. Es una novela donde el autor desarrolla su propio modelo de modernidad contrapuesto al modelo que terminó imperando en el país. La presente tesis se ha desarrollado en cinco capítulos para cumplir con el objetivo central del análisis del modelo de modernidad que Carlos Fuentes propone en su novela *La región más transparente*.

El primer capítulo trata sobre el origen de la novela: análisis de los factores que influyeron en el autor para escribir una obra literaria divergente del canon literario de México en esa época. El segundo capítulo contiene el estudio del contexto sociocultural, histórico, político y literario de la novela como obra literaria total y moderna. El tercero, un análisis de la propuesta estética, una estética visual y ágil muy parecida a la del cine de la Época de Oro, cuyas tramas más importantes como la Revolución, la lucha de clases y la vida urbana aparecen en *La región más transparente*. El cuarto capítulo comprende el análisis de la estructura composicional de la novela identificando los rasgos literarios que hicieron de ella una obra innovadora, más una identificación del discurso sobre identidad

mexicana de mediados del siglo XX y su relación con personajes que tienen una configuración mítica, como Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma. El quinto y último capítulo expone el concepto de modernidad propuesto en la novela y los costos que representó esta modernidad así como las pautas del modelo de modernidad propuesto y sus diferencias frente al modelo oficial criticado en esta novela.

En suma, esta tesis ha logrado establecer los procesos integradores del modelo de modernidad mexicano en *La región más transparente*, cuyas características principales son: una modernidad genuinamente mexicana, la explotación del potencial del país, la ciudad como centro de confluencia de lo histórico y lo mítico, la nueva burguesía y la hegemonía como amenazas del progreso colectivo y la superación de la necesidad de ser colonizado.

Carlos Fuentes refuerza su modelo de modernidad de su novela en su ensayo *Tiempo mexicano* (1971), al afirmar que la modernidad solo puede alcanzarse mediante una proyección de los ideales revolucionarios y el rescate de "la síntesis renovadora de nuestro pasado". En esta tesis se demuestra que no basta con el análisis de la estética de la novela para establecer los alcances de los procesos que conlleva la modernidad que se plasma en la diégesis, como una visión alternativa de progreso para México. Se hace necesario observar la novela como un fenómeno que fue producto de todo un contexto histórico, político, social y artístico.

Palabras clave: cine, ciudad, *flâneur*, identidad, literatura urbana, modernidad.

Número de estudiante: 2015-30728

Índice

Introducción……...1

I.1. Justificación, objetivos e hipótesis……..……...1

I.2. Estado de la cuestión……..……8

I.3. Metodología…….12

I.4. Marco teórico: modernidad, ciudad e identidad……15

I.4.1. Walter Benjamin: modernidad, ciudad e ideología del progreso…….25

I.4.2. El discurso de identidad y modernidad en Hispanoamérica……36

Capítulo 1. El proyecto de *La región más transparente*…… 51

1.1. Carlos Fuentes, el hombre y el escritor……52

1.2. La filosofía de la identidad en la obra de Carlos Fuentes……59

1.3. Modernidad y urbanidad, según Carlos Fuentes…….....73

1.4. Antes y después de *La región más transparente*: la literatura urbana del México moderno ..…….....80

Capítulo 2. Contexto sociohistórico, político y literario de *La región más transparente*…….....100

2.1. Paralelo histórico entre dos revoluciones, mexicana y rusa……101

2.2. El contexto sociocultural posrevolucionario en México……119

2.3. La nueva narrativa hispanoamericana, según Carlos Fuentes……127

2.4. La modernidad en la literatura urbana latinoamericana, en la primera mitad del siglo XX...…….133

Capítulo 3. Referencias cinematográficas de *La región más transparente*…….149

3.1. El cine en la obra de Carlos Fuentes……..151

3.2. La Época de Oro del cine mexicano……...160

3.3. Luis Buñuel y su influencia en la obra de Carlos Fuentes……186

3.4. La narrativa cinematográfica en *La región más transparente*……193

Capítulo 4. El planteamiento de la identidad mexicana a través de *La región más transparente*…….204

4.1. Estructura composicional y paratextos……..205

4.2. Configuración mítica de los personajes…….....222

4.3. Los paseantes (*flâneurs*) de la ciudad: Teódula Moctezuma e Ixca Cienfuegos…….....239

4.4. Identidad e idiosincrasia, los prototipos de la novela de Fuentes……..253

Capítulo 5. *La región más transparente*: un modelo de modernidad urbana…….278

5.1. El concepto de modernidad en la primera novela de Carlos Fuentes …….279

5.2. La Ciudad de México como protagonista…….293

5.3. Los costos de la modernidad en la Ciudad de México…….307

5.4. Procesos integradores del modelo de modernidad mexicano en *La región más transparente*…….320

Conclusiones……...328

Bibliografía…….336

Introducción

I.1. Justificación, objetivos e hipótesis

Carlos Fuentes publica su primera novela, *La región más transparente*, en 1958. En ella, propone una nueva narrativa en la que aparecen tres conceptos esenciales: la modernidad, la identidad y la ciudad. Al ser la primera novela urbana del autor, *La región más transparente* representa un discurso propio sobre la modernidad con el que busca describir la Ciudad de México en la época posrevolucionaria desde una perspectiva particular. Carlos Fuentes, hombre cosmopolita, hace su aportación personal al proceso de configuración de la identidad nacional mexicana, que durante la primera mitad del siglo XX se fue estructurando desde el Estado con ayuda de las artes y la filosofía.

La modernidad que propone Carlos Fuentes en su novela de 1958 dista de la modernidad oficial de la época, impulsada desde el Estado como un proyecto visionario encaminado a poner a México en el mapa internacional y a promover al país como modelo de modernidad y progreso en América Latina. México era entonces un país que empezaba a recuperarse de los estragos de la Revolución que retrasaron su inmersión en la modernidad; la experiencia que el exilio le dio a Carlos Fuentes le abrió un campo de visión más universal y menos localista que el de sus contemporáneos, visión que generó severas críticas hacia el autor. Por todo lo anterior, es importante analizar el concepto de modernidad propuesto por Carlos Fuentes en su novela y su aportación a la identidad nacional en su faceta sociourbana, debido a que esencialmente la identidad se había estado discutiendo desde una perspectiva preferentemente nacional y derivada del proyecto revolucionario.

La modernidad supone un cúmulo de procesos de transformación en diversos ámbitos: social, político, económico, cultural, inclusive artístico e intelectual. Estos procesos están encaminados a modificar y renovar aquello que se concibe como tradicional. Desde sus comienzos en el siglo XV, la modernidad constituye una constante sucesión de modernidades encaminadas a sustituirse unas a otras. No hay manifestación de modernidad más clara que

una revolución y son las grandes revoluciones sociales, culturales e industriales las que abanderan y empujan la modernidad.

En el ámbito mexicano, se puede decir que la modernidad del siglo XX es un proceso que inicia con la Revolución Mexicana en 1910. Una revolución que le da voz al pueblo y que devela la otra cara de México, el rostro de la opresión y la miseria, el rostro indígena y mestizo. La Revolución nacida de un pueblo aguerrido e históricamente rebelde, empujaba una verdadera modernidad desde el origen del México real, o al menos el de las mayorías, el México indígena y mestizo, y no el afrancesado de la aristocracia minoritaria colonial o porfiriana. Los ideales de la Revolución se vuelven realidad solo cuando Lázaro Cárdenas toma el poder en 1934, con el reparto agrario, la expropiación del petróleo y el nacimiento del Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938, que sustituyó al viciado Partido Nacional Revolucionario (PNR) fundado en 1929.

Pero esa etapa de modernidad revolucionaria duró muy poco, solo el sexenio de Cárdenas porque, a partir del gobierno de Manuel Ávila Camacho, en el Estado comienza a gestarse el presidencialismo mexicano que se apoderó de país por más de setenta años bajo el Partido Revolucionario Institucional (PRI), de 1948, cuyo nombre encierra su propia ideología, la Revolución como justificación para volver al institucionalismo. De esta manera, la Revolución devino en partido político y aparato de Estado.

El presidencialismo generó toda una estructura hegemónica de resignificación no solo de la Revolución, sino de la propia historia mexicana, de la cultura, la política y la sociedad en general, con el fin de tomar el control de todos estos aspectos y construir un camino hacia la etapa neoliberal.[1] Una nueva burguesía va a gobernar toda la segunda mitad del siglo,

[1] "El neoliberalismo nació después de la Segunda Guerra Mundial, en una región de Europa y de América del Norte donde imperaba el capitalismo. [...] Su texto de origen es *Camino de servidumbre*, de Friedrich Hayek, escrito en 1944. Se trata de un ataque apasionado contra cualquier limitación de los mecanismos del mercado por parte del Estado [...]. El mensaje de Hayek era drástico: «A pesar de sus buenas intenciones, la socialdemocracia moderada inglesa conduce al mismo desastre que el nazismo alemán: a una servidumbre moderna». Tres años después, en 1947, [...] Hayek convocó a quienes compartían su orientación ideológica a una reunión en la pequeña estación de Mont Pélerin, en Suiza.

suponiendo una regresión de la lucha revolucionaria; pero no solo eso, esa burguesía se apodera de las instituciones y genera una nueva narrativa de lo mexicano con miras a poner a México en el mapa mundial del mercado. Todo lo anterior dará origen a una modernidad sin fundamentos ideológicos sólidos,[2] con un discurso de identidad basado en el estereotipo que promoverá el cine y, posteriormente, la radio y la televisión. Esta es la modernidad que Carlos Fuentes confronta en la década de los cincuenta y, a través de *La región más transparente*, el autor propone una modernidad alternativa, con bases en el pasado prehispánico, el mestizaje y la Revolución, elementos claves de la identidad nacional. Una modernidad donde caben todas las voces, incluso las extranjeras que llegaban a México exiliadas huyendo de la opresión en sus propios países y que contribuyeron al desarrollo del país. Una modernidad que va más allá del nacionalismo y el individualismo, basada en los valores colectivos y en el contexto social mexicano concentrado y estratificado en la urbe capitalina.

La presente investigación tiene como objetivo principal identificar y analizar el modelo de modernidad que Carlos Fuentes propone en *La región más transparente*. Este trabajo examina las características urbanas de la novela relacionadas con la búsqueda de una modernidad e innovación literarias, sobre el distanciamiento del autor de la temática rural y revolucionaria que era tendencia en aquel momento y la influencia que tuvo el contexto social y cultural del momento en que fue escrita.

Presentamos un análisis del contexto literario de la época y de las novelas contemporáneas a la de Fuentes que siguieron una temática urbana similar, con el fin de encontrar elementos coincidentes y que pudieron haber inspirado al autor para trasladarlos

---

Entre los célebres participantes estaban [...] entre otros, Milton Friedman, Karl Popper, Lionel Robbins, Ludwig Von Mises, Walter Eukpen, Walter Lippman, Michael Polanyi y Salvador de Madariaga. Perry Anderson, "Neoliberalismo: un balance provisorio", en *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999, pp. 25-26.

[2] *Cf*. Luis Bernal Tavares, "El proyecto Alemán-Lombardo: la modernización equívoca de la posguerra", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 18, 1998, p. 180.

a la realidad urbana de la Ciudad de México. También, se analizan las razones por las cuales la novela no fue bien recibida por la crítica de su tiempo y su reivindicación posterior. Carlos Fuentes, un autor joven y con ánimos de innovar la literatura mexicana, escribe su primera novela donde experimenta con la configuración de sus personajes, los dota de libertad discursiva, incorpora a la ciudad como elemento central y propone un estilo narrativo libre, visual y ágil. *La región más transparente* se presenta al lector como una novela social que intenta recuperar la esencia de la identidad mexicana de aquella época, y como una novela histórica que evidencia los estragos de la Revolución y su fracaso, escrita en el momento de mayor esplendor de la industria cinematográfica mexicana, fenómeno artístico que marca al autor y a su primera novela tanto en el ritmo como en la estética cinematográfica.

Carlos Fuentes, además de cosmopolita, fue un autor influido por el cine; el discurso cinematográfico impregnó su obra posterior, pero es en *La región más transparente* donde predomina la presencia del cine mexicano de la Época de Oro, cuyo mejor momento coincide con el periodo de la escritura de la novela, una producción cinematográfica de calidad en la que ya se discutía el tema de la urbanidad y sus problemáticas mucho antes que en la literatura, prueba de ello es *Los olvidados* de Luis Buñuel estrenada en 1950, y otros largometrajes urbanos de la década de 1940. La estética citadina llevada al plano visual por el cine, además del urbanismo y la búsqueda del origen de lo mexicano, son características de la modernidad propuesta primero por el cine y después en las letras, ya en la década de 1950. Todo lo anterior buscando explicar lo mexicano, su origen, su presente y su futuro, indagando en las etapas históricas a través de las cuales se fundó la Ciudad de México.

El presente estudio se ciñe a la época y al contexto en los cuales se escribió la novela, así como a la visión del autor sobre la identidad y la modernidad en ese momento, visión que incorporó también en su primer ensayo, *La nueva novela hispanoamericana* de 1969, el más cercano cronológicamente a la novela. El marco teórico comprende una exposición

de los conceptos primordiales para este análisis que son la modernidad, la identidad y el contexto urbano, que serán confrontados posteriormente con la novela. *La región más transparente* se ha convertido en una novela canónica de la literatura urbana del siglo XX, considerada desde su publicación por Emmanuel Carballo como innovadora y que confronta al lector con el pensamiento y la técnica de los nuevos escritores del siglo.[3] *La región más transparente* propone una poética de la novela, una novela moderna en la que quepan todas las voces y todos los géneros narrativos, pero más allá de su propuesta estética, subyace la de un modelo de modernidad del autor, un modelo no solo literario, sino social, político, histórico, cultural y artístico. Se establece como premisa central en este estudio que Carlos Fuentes propone en *La región más transparente* un modelo de modernidad distinto al que imperaba en el México de mediados del siglo XX, una modernidad ideada desde las élites y el Estado. Fuentes critica ese modelo y lo pone en evidencia en su novela, pero además propone un modelo alternativo de modernidad basado en la pluralidad, en el origen de la cultura mexicana. Un modelo de modernidad promovido a partir de los ideales del movimiento revolucionario mexicano que dio voz, por primera vez, al verdadero rostro de México, de las mayorías y de la pluralidad social y cultural; el rostro del proletariado, el rostro rural pero también el rostro intelectual, cultural y político.

La propuesta del autor parte en gran medida de la discusión que el cine ya había iniciado: la observación del fenómeno urbano y su problemática desde el punto de vista estético, pero también sociocrítico. El discurso cinematográfico y su estética tienen una influencia previa tanto en las temáticas de la novela como en su manera de abordarlas, y se proyectan en dos direcciones; por un lado, la composición de la novela, con su focalización y cambio de voces se acerca a la del guion de cine por sus cortes de cámara y la agilidad que caracteriza al discurso cinematográfico; por otro, Fuentes propone una nueva interpretación de la realidad mexicana, mediante un análisis de la identidad y de los

[3] *Cf.* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ermitaño, México, 1986 [1.ª ed. 1965], p. 534.

personajes estereotípicos que configuraban el México posrevolucionario y moderno. Esta es una propuesta utópica que no llega a concretarse del todo, pero que sí marcó una dirección de transformación estética y cultural en el país.

Nos ocuparemos en hacer primero un análisis contextual, tanto del contexto previo a la escritura de la novela que despertó la inquietud de escribirla en el autor. Este análisis nos permitirá establecer un panorama histórico, político, estético y cultural que explique la necesidad del autor por escribir esta novela, el origen y la selección que hizo de los temas que compondrían este gran fresco del México moderno. El segundo momento será el análisis textual de la novela misma para encontrar cuál es ese modelo de modernidad que se propone, en qué se diferencia del modelo de modernidad oficial y las reacciones que provocó *La región más transparente* tanto en la sociedad como en la crítica literaria.

Al término de la Revolución, México logra la estabilidad política que le permitirá finalmente incursionar en la modernidad. A partir de los temas desarrollados en el cine mexicano de la Época de Oro, la novela de Carlos Fuentes se suma al proyecto de hacer visibles a los que se quedaron marginados de los proyectos de modernidad, a pesar de los esfuerzos de los gobiernos que podríamos llamar revolucionarios, concretamente, el de Lázaro Cárdenas (1934-1940). El proceso comienza durante este sexenio, con el cumplimiento del reparto de tierras ejidales y la expropiación del petróleo. El cardenismo se distancia de Europa y de Estados Unidos y establece las bases para que tanto el México rural como el urbano se fundan y den cabida a una verdadera nación independiente. La Revolución, que había puesto en evidencia la existencia del rostro indígena del país y le había dado voz, se transforma con miras al futuro. Cárdenas ofrece asilo político a los españoles desplazados por el ascenso de Franco al poder, entre ellos a una basta comunidad de intelectuales que fundan la Casa de España en 1938, cuyo primer presidente fue Alfonso

Reyes, y que pasaría a ser El Colegio de México en 1940.[4] Estos intelectuales exiliados constituyeron una de las fuerzas modernizantes que colaboraron en la nueva etapa de progreso cultural.

Cárdenas pone fin al Maximato de Plutarco Elías Calles. La elección se inclina a favor de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), apoyado por Vicente Lombardo Toledano con la fuerza que le confería el liderazgo del movimiento obrero. El gobierno de Ávila Camacho media entre la izquierda y la derecha oficiales en una posición que las iguala en la lucha contra el fascismo. Su sucesor, Miguel Alemán Valdés (1946-1952), que "se caracterizó por no dar muestras de ninguna definición ideológica y por no exponerse públicamente",[5] se desmarca de la ideología de la Revolución y representa a la nueva burguesía en el poder. Es el primer presidente civil que deja atrás la tradición de los militares revolucionarios en el poder: "El alemanismo abanderó la industrialización justificándola como sinónimo de juventud, modernización y progreso".[6] Para ese momento, los agraristas y la izquierda oficial entraban en una crisis hacia la decadencia. El sexenio de Miguel Alemán será el contexto histórico y político de *La región más transparente*.

El alemanismo constituye el inicio de todo un proceso de construcción de un entramado político, social, económico, educativo, cultural y artístico que se instaló en la realidad mexicana bajo el pretexto de modernizar al país, pero cuyo fin principal fue devolver a la burguesía el poder que la Revolución y el movimiento obrero le arrebataron. La traición a los ideales revolucionarios empieza con la constitución del PRI y su presidencialismo hegemónico, partido creado por el propio Miguel Alemán, cuyo gobierno se desmarcará finalmente de la Revolución Mexicana no sin usarla como elemento

[4] *Cf*. Clara E. Lida, "El Colegio de México en sus 75 años: 1940-2015", *Centro de Estudios Históricos*, El Colegio de México, México, 2015, https://www.colmex.mx/historia-75-aniversario [consulta: 14 noviembre 2022].
[5] Luis Bernal Tavares, "El proyecto Alemán-Lombardo: la modernización equívoca de la posguerra", art. cit., p. 180.
[6] *Ibid*., p. 190.

simbólico que abanderaría las causas del nuevo régimen que decantó finalmente en el proyecto neoliberal trinfante que le devolvió el poder a la burguesía y al mercado.

Carlos Fuentes, un autor joven y sin compromisos literarios ni políticos todavía, escribe su primera novela en medio de este contexto de transformación. Inserta su novela en la tradición de la novela urbana contagiado, por un lado, de su propio cosmopolitismo y, por otro, de un deseo de innovar y proponer su visión de modernidad. En el presente trabajo, responderemos a las preguntas: ¿Cuál es ese modelo de modernidad? ¿De dónde surge? ¿Cuáles son sus orígenes y aportaciones? Y ¿por qué molestó esta propuesta a la crítica literaria de su momento?

I.2. Estado de la cuestión

Los estudios publicados que se han hecho en torno a *La región más transparente* son escasos, si se compara con otras novelas más estudiadas como *Aura* o *La muerte de Artemio Cruz*, y están orientados en siete líneas principales de análisis: los elementos míticos, identidad y cultura, la ciudad, los personajes Ixca y Teódula, la Revolución, la estética literaria, y su comparación con otras obras literarias. Temas medulares también en el presente trabajo. Sobre la primera, destacan los artículos de Maarten Van Delden, quien analiza el existencialismo en la novela a la par que la herencia prehispánica propuesta por Fuentes como una búsqueda existencialista del origen;[7] el de David William Foster, un análisis de la configuración de los personajes centrales, su carácter mítico y artístico;[8] el de

[7] *Cf.* Maarten Van Delden, "Myth, Contingency, and Revolution in Carlos Fuentes's *La región más transparente*", *Comparative Literature*, vol. 43, 1991, pp. 326-327.
[8] *Cf.* David William Foster, "*La región más transparente* and the Limits of Prophetic Art", *Hispania*, vol. 56, núm. 1, 1973, pp. 35-37.

Silvano Iván Higuera sobre el tiempo,[9] y el de Dilean Robles sobre el carácter mítico de la novela.[10]

El tema de identidad y cultura es importante en el análisis de esta novela, por lo que existen varios estudios dedicados al análisis de la identidad, la mexicanidad y la cultura mexicana; los más relevantes son el de H. Ernest Lewald,[11] dos estudios de Lanin A. Gyurko,[12] el de Ruth Katz Crispin,[13] el de Gerardo Francisco Bobadilla,[14] y el de Georgina García Gutiérrez sobre la identidad mexicana, incluido como estudio preliminar de la edición que preparó de la novela.[15]

En lo concerniente a los estudios realizados con el tema de ciudad y espacio urbano, encontramos que una gran mayoría de los análisis que se hacen respecto a la primera novela de Fuentes versan sobre esta temática. En ellos, se analizan el espacio, las voces y la Ciudad de México como ente y personaje de la literatura mexicana; destacan el de Alejandro de la Mora Ochoa,[16] el de María Fernanda Domínguez Reyes,[17] el de Damas Ondoa Edzengte,[18]

---

[9] *Cf.* Silvano Iván Higuera Rojas, "El mito del eterno retorno en *La región más transparente*: la subversión del tiempo o la infinita sospecha circular", en *Lecturas y relecturas de* **La región más transparente**, (eds.) Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Griselda Córdova Romero, Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009, pp. 73-96.
[10] *Cf.* Dilean Robles Lomelí, "Crimen o sacrificio ritual: la convergencia de dos mundos en *La región más transparente*", en *Lecturas y relecturas...*, *op. cit*., pp. 137-153.
[11] *Cf.* H. Ernest Lewald, "El pensamiento cultural mexicano en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista Hispánica Moderna*, núms. 3-4, 1967, pp. 216-223.
[12] *Cf.* Lanin A. Gyurko, "Individual and National Identity in Fuentes' *La región más transparente*", *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 25, núm. 4, 1978, pp. 435-457; *Cf.* Lanin A. Gyurko, "Identity and the Mask in Fuentes *La región más transparente*", *Hispanófila*, núm. 65, 1979, pp. 75-103.
[13] *Cf.* Ruth Katz Crispin, "The Artistic Unity of *La región más transparente*", *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, núm. 3, 1969, pp. 277-287.
[14] *Cf.* Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "La identidad de la máscara en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista de Crónica Literaria Latinoamericana*, núm. 65, 2007, pp. 161-178.
[15] *Cf.* Georgina García Gutiérrez, "Introducción", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, (ed.) Georgina García Gutiérrez, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 27-44.
[16] *Cf.* Alejandro de la Mora Ochoa, "*Los días terrenales* en *La región más transparente*", *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 23, núm. 43, 2011, pp. 95-103.
[17] *Cf.* María Fernanda Domínguez Reyes, "*La región más transparente*: las voces de la Ciudad de México", *Revista de Filología Románica*, vol. 6, núm. 2, 2008, pp. 181-187.
[18] *Cf.* Damas Ondoa Edzengte, "Espacio y discurso en *La región más transparente*", *Verbeia*, *Revista de Estudios Filológicos*, *Journal of English and Spanish Studies*, núm. 1, 2016, pp. 230-245.

más uno de Georgina García Gutiérrez, una de las críticas que más ha abundado en el estudio de Carlos Fuentes, sobre la ciudad y el carácter de lo mexicano,[19] el de Carmen Patricia Tovar,[20] el de Isaura Contreras Ríos,[21] y el de Demetrio Anzaldo González.[22]

Los personajes Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, descritos como 'los guardianes', son personajes centrales en esta novela de Fuentes; por ello, existen estudios sobre el análisis del carácter mítico de estos personajes y su relevancia en la diégesis, como los artículos de Steven Boldy,[23] de Oscar J. Montero,[24] y de Gerardo Bobadilla.[25] También existen estudios sobre otros personajes relevantes en la novela, tales como el de Luis Alberto Miranda,[26] y el de Griselda Córdova Romero.[27]

La Revolución Mexicana es otro tópico de análisis en los estudios sobre *La región más transparente*, un análisis relevante es el de Felipe Sánchez Reyes, quien analiza la crítica contundente que hace Fuentes en su novela de la Revolución Mexicana por no cumplir con los beneficios prometidos y, contraria a sus principios, por instaurar un nuevo régimen de pobreza y decadencia.[28] Los estudios realizados sobre esta temática

[19] *Cf.* Georgina García Gutiérrez, "Introducción", art. cit., pp. 11-26.
[20] *Cf.* Carmen Patricia Tovar, "La disyunción de significantes urbanos en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, núms. 244-245, 2013, pp. 1001-1015.
[21] *Cf.* Isaura Contreras Ríos, "Experiencia realista e invención mítica: La escena urbana en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, núm. 12, 2019, pp. 40-50.
[22] *Cf.* Demetrio Anzaldo González, "La Ciudad de México como centro y laberinto heterogéneo de la Nación en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", en Demetrio Anzaldo González, *Género y ciudad en la novela mexicana*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2003, pp. 55-83.
[23] *Cf.* Steven Boldy, "«Mi nombre es Ixca Cienfuegos»: introducción a *La región más transparente*", *América Cahiers Du Criccal*, vol. 22, núm. 1, 1999, pp. 79-90.
[24] *Cf.* Oscar J. Montero, "The Role of Ixca Cienfuegos in the Thematic Fabric of *La región más transparente*", *Hispanófila*, núm. 58, 1976, pp. 61-83.
[25] *Cf.* Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "Ixca Cienfuegos y la disolución de la conciencia original", en *Lecturas y relecturas...*, *op. cit*., pp. 15-32.
[26] *Cf.* Luis Alberto Miranda Gaxiola, "Los intelectuales en *La región más transparente*: un acercamiento hermenéutico", en *Lecturas y relecturas...*, *op. cit*., pp. 97-105.
[27] *Cf.* Griselda Córdova Romero, "Todos somos Rodrigo Pola. México y su orfandad", en *Lecturas y relecturas...*, *op. cit*., pp. 51-72.
[28] *Cf.* Felipe Sánchez Reyes, "Descifrar el título de *La región más transparente*", *Tema y Variaciones de Literatura: La Novela Mexicana del siglo XX*, núm. 20, 2003, pp. 239-253.

generalmente lo hacen en términos comparativos y recopilatorios de varias obras del autor, por ejemplo el de Nacer Ouabbou, un artículo que comprende varias novelas de Fuentes, entre ellas, *La región más transparente*,[29] y el de Raúl Ernesto Osorio que la compara con las novelas de Revolución.[30]

Sobre la estética literaria y el discurso, numerosos estudios se enfocan en el análisis del estilo y el proceso de escritura de la novela, como el de Richard M. Reeve,[31] el de Asher Gutkind sobre la soledad,[32] el de Gilma Buitrago de Muñoz y Martha Pardo Segura,[33] y el de María Pía Pasetti sobre las máscaras.[34]

El análisis comparativo entre esta novela de Carlos Fuentes y otras novelas anteriores o posteriores es frecuente también, los estudios comparan diferentes tópicos, como el de Richard M. Reeve que la contrasta con el grupo Hiperión,[35] "*Adán Buenosayres* y *La región más transparente*: primera aproximación comparativa" el de Georgina García Gutiérrez que la analiza junto con la de Leopoldo Marechal,[36] y el de Francisco Manzo-Robledo, con una novela de Guadalupe Loaeza.[37]

---

[29] *Cf.* Nacer Ouabbou, "La paradoja de la Revolución en Carlos Fuentes", *Revista de Estudios*, *Universidad de Costa Rica*, núm. 17, 2003, pp. 247-256.
[30] *Cf.* Raúl Ernesto Osorio Cortés, "En torno a la contemporaneidad y la Revolución en *La región más transparente*", en *Lecturas y relecturas...*, *op*. *cit*., pp. 117-135.
[31] *Cf.* Richard M. Reeve, "The Making of *La región más transparente*: 1949-1974", en *Carlos Fuentes a Critical View*, (eds.) Robert Brody y Charles Rossman, University of Texas, Austin, 1982.
[32] *Cf.* Asher Gutkind, "El ritmo de la agresión y el cementerio de la soledad. Acercamiento crítico a las formas del discurso en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Aisthesis*, núm. 57, 2015, pp. 31-41.
[33] *Cf.* Gilma Buitrago de Muñoz y Martha Pardo Segura, "Cronotopía en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 10, 2007, pp. 73-96.
[34] *Cf.* María Pía Pasetti, "Las máscaras en *La región más transparente*", *Narrativas: Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, núm. 13, 2009, pp. 3-7.
[35] *Cf.* Richard M. Reeve, "Octavio Paz and Hiperión in: *La región más transparente*: Plagiarism, Caricature Or...?", *Chasqui*, vol. 3, núm. 3, 1974, pp. 13-25.
[36] *Cf.* Georgina García Gutiérrez, "*Adán Buenosayres* y *La región más transparente*: primera aproximación comparativa", en *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*, (ed.) Rose Corral, El Colegio de México, México, 2000, pp. 57-70.
[37] *Cf.* Francisco Manzo-Robledo, "La segmentación de los grupos sociales en el espacio urbano: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Las reinas de Polanco* de Guadalupe Loaeza (1988)", *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, núm. 23, 2003, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/segmenta.html [consulta: 27 marzo 2022].

Las temáticas anteriores son las más frecuentes en cuanto a estudios sobre esta novela de Carlos Fuentes. Pero no existen análisis dedicados al estudio de la modernidad en *La región más transparente*, lo cual nos permite justificar la pertinencia del presente estudio. Sin embargo, cabe decir que muchos de los artículos anteriormente citados abordan la temática de la modernidad a manera de complemento de sus objetivos de estudio, especialmente aquellos que analizan la ciudad y la temática urbana, pero se limitan al análisis de la ciudad como personaje y escenario de la novela. La modernidad no es objeto central en el análisis de ninguno de dichos estudios.

I.3. Metodología

El presente estudio tiene como objetivo central analizar el modelo de modernidad que Carlos Fuentes propone en la novela *La región más transparente*, precursora del *boom* y una de las primeras novelas urbanas sobre la Ciudad de México. Un planteamiento de modernidad que no corresponde a la realidad de la capital mexicana en su momento y al proyecto modernizante encabezado por el Estado. Fuentes integra también en esta novela la discusión sobre identidad nacional, una preocupación crucial para el entendimiento de la modernidad mexicana de la época posrevolucionaria y que ya otros pensadores sobre el tema, como Vasconcelos, Ramos y Paz, habían tratado anteriormente en sus obras.

Carlos Fuentes, un hombre cosmopolita, que vivió parte de su infancia y juventud en Washington, Santiago de Chile y en Buenos Aires, capitales encausadas en la modernidad antes que la Ciudad de México debido a las consecuencias de la Revolución Mexicana, se vio influido por las corrientes de la modernidad que se acercaban a México. Entre estas corrientes está la literatura sobre las grandes ciudades escrita por autores como Balzac, Joyce, Dickens, John Dos Passos, Döblin, entre otros; pero también el cine que desde sus inicios establece el espacio urbano como uno de sus principales escenarios. En *La región más transparente* se encuentra inserto todo un contexto histórico, artístico y sociocultural que intentó capturar a toda la urbe en su época. Se encuentran en ella vestigios

del muralismo mexicano, del cine, de la música de la época, de la propia literatura y del movimiento revolucionario mexicano que propuso un viraje no solo político, social y económico en el país, sino también cultural y artístico.

Revisaremos como aspecto relevante la relación que existe entre modernidad e identidad en Hispanoamérica. Las naciones hispanoamericanas han buscado establecer, a lo largo de su historia independiente, un punto de inicio en el camino de la modernidad; ese punto inicial sería el establecimiento de su identidad propia como nación, su cultura e historia. El discurso de modernidad que presenta Carlos Fuentes en su novela hace referencias constantes al origen de lo mexicano y a la configuración de la identidad nacional en México, durante la primera mitad del siglo XX. Pero trataremos de demostrar que el escritor crea un modelo de modernidad derivado, en cierta manera, de su formación previa y cosmopolita antes de instalarse, siendo ya adolescente, en la Ciudad de México, donde escribe su primera novela, *La región más transparente* en 1958.

Para cumplir con los objetivos anteriores, el presente estudio considera un análisis contextual de la novela, que dará comienzo en la época anterior a su escritura y el contexto en que se escribió. Para entender los motivos que llevaron al autor a escribir una novela que rompía con todos los cánones del momento, se hace necesario un rastreo de todo lo que existía detrás y fuera de la novela, que la inspiró y llevó al autor a escribirla. Por lo anterior, este estudio no solo se limitará al análisis literario textual de la novela, comprenderá también un estudio del contexto y del momento que propiciaron su surgimiento. Es por ello que la metodología a seguir será, primero, una indagación sociohistórica de la novela que revele el contexto mexicano anterior a ella, en el cual el autor se encontraba inmerso. Después, vendrá una indagación estética y sociocultural del origen de las temáticas de la novela, la mayoría de ellas afincadas en el cine antes que en la propia literatura y, finalmente, una indagación literaria y filosófica de la propia novela que nos ayude a esclarecer cuál es el modelo de modernidad que, a través de esta novela, propone el autor.

En el primer capítulo, se hará un seguimiento del origen de la novela, las inquietudes del autor y la recepción de la crítica. Para ello, nos centraremos en su historia personal y el contexto en el cual se decide a escribir su primera novela de la Ciudad de México.

En el segundo capítulo, se ofrece un estudio del contexto sociocultural en el que fue escrita, así como la revisión del paralelo histórico que ofrece el propio autor en las primeras páginas de la novela. Esto nos permitirá establecer las bases de un análisis en el que estudiaremos otras obras literarias hispanoamericanas modernas anteriores a la escritura de *La región más transparente* que coinciden en proponer la modernidad y lo urbano como objeto primordial en su diégesis.

En el tercer capítulo, analizaremos las referencias del discurso cinematográfico implícitas en la novela y la influencia que la narrativa del cine tuvo en la obra de Carlos Fuentes. El cine juega un papel importante en la conformación de las obras del autor previas y posteriores a *La región más transparente*, y es un rasgo de modernidad en el perfil del escritor. Veremos de qué manera el cine y la literatura se fusionan por momentos en la obra de Carlos Fuentes y cómo esa fusión se comienza a dar paulatinamente a partir de su primera novela publicada durante la Época de Oro del cine mexicano.

El cuarto capítulo se dedicará al análisis del planteamiento de la identidad mexicana en la novela y de la estructura composicional del texto. Se analizará el concepto de la identidad mexicana en la novela, así como la configuración mítica con la cual el autor configuró a sus personajes y prototipos. Analizamos también el concepto de los paseantes de la ciudad (*flâneurs*), planteado por Benjamin, y su configuración en *La región más transparente* vista como la primera novela urbana y moderna consagrada por la crítica.

En el quinto y último capítulo, revisaremos la propuesta del modelo de modernidad de Carlos Fuentes en *La región más transparente*. Analizaremos también el concepto de ciudad tratado en la novela y su relación con el discurso, así como los costos que representó la modernidad en la Ciudad de México y la manera en que se reflejan en esta primera novela urbana de Carlos Fuentes.

I.4. Marco teórico: modernidad, ciudad e identidad

La modernidad ha estado presente en la historia de la humanidad desde hace cinco siglos, es un elemento de cohesión entre sociedades de todo el mundo. Marshall Berman la define como "una forma de experiencia vital que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo".[38] Esta experiencia vital, según Berman, no distingue nacionalidad, etnia ni religión, es incluyente, aunque distópica y se presenta una paradoja en esa unidad:

> Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia.[39]

Berman define también la modernidad como la constante amenaza a la historia y a la tradición. El desarrollo de la modernidad a través del tiempo ha devenido en el surgimiento de una multitud de tradiciones propias de la modernidad, lo que contrasta con su sentido original que era romper la tradición; sin embargo, la modernidad misma ha forjado sus propias tradiciones. Berman divide el desarrollo de la modernidad a través de la historia en tres fases. La primera comienza en el siglo XVI y se extiende hasta finales del XVIII, periodo en el cual se comienza a experimentar la vida moderna. La segunda fase deviene con la Revolución francesa y sus repercusiones, se extiende durante todo el siglo XIX. Los tiempos revolucionarios provocan una toma de conciencia por parte de los individuos de estar viviendo en una época moderna y se experimentan cambios sociales y

[38] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, trad. Andrea Morales Vidal, Siglo Veintiuno, México, 2004 [1.ª ed. inglesa 1982], p. 1.
[39] *Idem*.

políticos importantes, además del surgimiento de escuelas como el Modernismo, movimiento artístico que surge a finales del siglo XIX y que continúa en las primeras décadas del XX, y la modernización, proceso mediante el cual personas y ciudades incursionan en la modernidad. La tercera y última fase acontece en el siglo XX, inicia ligada al Modernismo y a sus repercusiones en el arte y el pensamiento para luego fragmentarse en diversas formas.[40] Berman refiere que esta fragmentación de la modernidad en el siglo XX difumina su profundidad:

> La idea de modernidad, concebida en diversas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad.[41]

Durante la primera fase, surgieron el Iluminismo y la Ilustración, movimientos que trajeron consigo pensamientos como el de Rousseau y de Voltaire. Horkheimer y Adorno refieren que "el Iluminismo, en el sentido más amplio del pensamiento en continuo progreso, ha perseguido siempre el objetivo de quitar el miedo a los hombres y de convertirlos en amos",[42] con referencia al antropocentrismo que trajeron estos movimientos contrarios al cristianismo. El poder pasa de la Iglesia al Estado, y la ciencia y el hombre experimentan una liberación que convierte al ser humano en dueño de sí mismo que ahora buscará las respuestas a sus preguntas existenciales en la naturaleza. Surge también la clase burguesa y se establecen nuevos cánones de clases sociales. La Ilustración trae también la primera desmitificación de lo mágico y lo divino, lo cual se consolidará plenamente en el

[40] *Cf*. *Ibid*., pp. 1-3.
[41] *Ibid*., p. 3.
[42] Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, trad. H. A. Murena, Sudamericana, Buenos Aires, 1987 [1.ª ed. alemana 1947], p. 2.

siglo XIX con el pensamiento de Nietzsche y de Marx. Sobre esta primera desmitificación, Guido P. Galafassi apunta:

> Esta razón ilustrada es razón instrumental en la medida en que al dejar la naturaleza de ser algo diferente, temido y reverenciado, pasa a construir el medio de la propia realización del hombre, que usa la naturaleza para su propia autoafirmación. Así, razonar se convierte en el conocer para dominar.[43]

Carlos Fuentes fue, desde sus inicios, un admirador de las ideas revolucionarias de la Ilustración y la modernidad, la aparición constante de referencias directas en su obra a Rousseau, Voltaire y Diderot no son casuales. Desde su primera novela, *La región más transparente*, pone en una conversación de dos de sus personajes, Norma y Natasha, una comparación metafórica entre el concepto mexicano del pudor femenino y la relación idílica de Rousseau con Madame Basile. En su novela *La campaña* de 1990, es mucho más evidente; los personajes principales del relato, influidos por las ideas de la Ilustración, se adhieren al movimiento independentista de América del Sur. Van Delden, en su prólogo a *La campaña*, afirma lo siguiente:

> Al convertir a un joven intelectual en el protagonista de la novela, Fuentes centra la atención del lector en el papel de las ideas revolucionarias de principios del siglo XIX. Y al abrir la novela con una descripción del impacto embriagador de los escritos prohibidos de Voltaire, Rousseau y Diderot en los tres jóvenes argentinos Manuel Varela, Xavier Dorrego y Baltasar Bustos, Fuentes está sin duda aludiendo a la tesis historiográfica según la cual la

[43] Guido P. Galafassi, "La teoría crítica de la escuela de Frankfurt y la crisis de la idea de razón en la modernidad", *Coatepec*, núm. 2, 2002, p. 16.

> influencia de las ideas de la ilustración fue un factor clave en el surgimiento del movimiento independentista.[44]

Si bien Carlos Fuentes parece comprometido con las ideas liberales, con la Ilustración y la modernidad, aparece constantemente en su obra también el estereotipo del escritor romántico que contribuye a la lucha libertadora a través de la escritura: "El papel romántico que el escritor se atribuye es el de un liberador que desenvaina la pluma y rompe cadenas con la fuerza de la tinta iracunda".[45] No obstante, Fuentes ve en Hispanoamérica una zona fértil y virgen para cultivar las ideas ilustradas de las primeras dos fases de la modernidad, y en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* recoge lo siguiente:

> Rousseau afirmaba que se podía hacer una historia de la libertad y de la esclavitud a partir del estudio de las lenguas. Semejante proyecto merecería cumplirse en la América Española, zona fértil como pocas para proyectar, en la pantalla del idioma, las imágenes de un divorcio profundo entre lo real y sus signos.[46]

Berman asegura que el pensamiento más importante durante la segunda fase de la modernidad será el de Nietzsche y el de Marx. El siglo XIX es un momento de fractura en el que el hombre moderno ya se ostenta como racional y establece una política racional también a través del aparato de Estado. Marx develará la importancia de las puertas abiertas por la revolución y las capas de la sociedad que se esconden bajo esa estructura aparentemente sólida,[47] lo que se puede observar en las revoluciones de independencia en

---

[44] Maarten Van Delden, "*La campaña*. La nación real y la nación legal", en Carlos Fuentes, *Obras reunidas IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p. 335.
[45] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1980 [1.ª ed. 1969], pp. 12-13.
[46] *Ibid*., p. 57.
[47] *Cf*. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, *op*. *cit*., p. 5.

Hispanoamérica del siglo XIX. Por su parte, la ciencia aparecerá para explicar todo aquello que ya no se considera proveniente de lo divino:

> Para Nietzsche como para Marx, las corrientes de la historia moderna eran irónicas y dialécticas: así, los ideales cristianos de la integridad del alma y el deseo de verdad habían llegado a destruir el propio cristianismo. El resultado eran los sucesos traumáticos que Nietzsche llamó "la muerte de Dios" y el "advenimiento del nihilismo". La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo, una notable abundancia de posibilidades.[48]

En el siglo XIX, además del Modernismo, está el Romanticismo, movimiento que representa las ausencias que la muerte de Dios trajo consigo, el vacío y la orfandad del ser humano. El Romanticismo apareció a finales del siglo XVIII como un movimiento reaccionario ante el Iluminismo y la Ilustración, y busca ahora en el interior del ser humano, en sus sentimientos, la razón de su existencia. Heidegger interpreta los versos de un poema de Hölderlin que lo describen a plenitud: "Es el tiempo de la indigencia, porque este tiempo está marcado por una doble falta y una doble negación: el «no más» de los dioses que se fueron y el «no todavía» del dios que va a venir".[49] El siglo XX, en cambio, trajo una fragmentación de la modernidad, según refiere Berman, pero también proliferaron los avances tecnológicos que lo colocaron como el siglo más moderno de la historia, debido a que produjo:

[48] *Ibid*., p. 8.
[49] Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía", trad. Antonio M. Bergmann y Cayetano Betancur, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. 11, núm. 38, 2020 [1.ª ed. alemana 1937], p. 24.

> [...] una sorprendente cantidad de obras e ideas de la más alta calidad. Puede que [...] sea el más brillantemente creativo de toda la historia mundial, en gran medida porque sus energías creativas han hecho eclosión en todas partes del mundo.[50]

Sin embargo, señala Berman, en el siglo XX la perspectiva del pensamiento sobre la modernidad se vio reducida debido a la falta de entusiasmo que el atiborrado mundo moderno del siglo XX trajo consigo, y porque el concepto de modernidad llegó a un punto en el cual se mitificó pasando a ser incuestionable:

> Si prestamos atención a los pensadores y escritores de la modernidad del siglo XX y los comparamos con los de hace un siglo, encontramos que la perspectiva se ha achatado radicalmente y que el campo imaginativo se ha reducido. Los pensadores del siglo XIX eran, al mismo tiempo, enemigos y entusiastas de la vida moderna, en incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones; la fuente primordial de su capacidad creativa radicaba en sus tensiones internas y en su ironía hacia sí mismos. Sus sucesores del siglo XX se han orientado mucho hacia las polarizaciones rígidas y las totalizaciones burdas. La modernidad es aceptada con un entusiasmo ciego y acrítico, o condenada con un distanciamiento y un desprecio neoolímpico; en ambos casos es concebida como un monolito cerrado, incapaz de ser configurado o cambiado por los hombres modernos.[51]

Entre esos pensadores del siglo XIX podemos citar a los que se encaminaron a la modernidad a través de la literatura: Goethe, Hegel, Stendhal, Dostoievski. De entre todos,

[50] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, *op. cit.*, p. 10.
[51] *Ibid.*, p. 11.

Baudelaire es quizá uno de los más representativos, su postura hacia la modernidad y su toma de conciencia lo consagró como un modelo para muchos otros de su tiempo y posteriores. Berman lo cataloga como el que "hizo más que nadie en el siglo XIX porque los hombres y mujeres de su siglo tomaran conciencia de sí mismos como modernos".[52] Este término de la modernidad, usado por vez primera por Rousseau, fue reiterado por el poeta maldito hasta la saciedad: "La modernidad, la vida moderna, el arte moderno, son términos que aparecen incesantemente en la obra de Baudelaire".[53]

Pero la modernidad tiene un origen anterior al descrito por Berman, al menos en lo que al término respecta. Matei Calinescu, en su estudio *Cinco caras de la modernidad* publicado en 1987, se remonta hasta la Edad Media y expone que la palabra *modernus* derivaba en aquel momento de adverbio *modo* cuyo significado era "recientemente, justo ahora",[54] de manera que el antónimo de *modernus* era *antiquus*. La claridad sobre lo contrapuesto de estos términos era evidente durante la Edad Media, según dice Calinescu, el tiempo se ha ido encargando de difuminar la brecha entre ambos conceptos. Durante el Renacimiento: "La oposición «moderno/antiguo» adoptó aspectos particularmente dramáticos".[55] El autor señala que el concepto del tiempo se revalorizaría como un concepto práctico y dejaría de ser teológico, esto provocó "un estado de tensión en aumento con una nueva conciencia del alto valor del tiempo práctico —el tiempo de la acción, creación, descubrimiento y transformación—".[56]

Calinescu señala también que la discordia entre modernos y antiguos tiene su auge con el surgimiento del racionalismo y la doctrina del progreso,[57] lo cual permitió a los modernos emitir una serie de críticas que el autor divide en tres categorías: "*El argumento*

[52] *Ibid*., pp. 129-130.
[53] *Ibid*., p. 130.
[54] Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, trad. Francisco Rodríguez Martín, Tecnos, Madrid, 2003 [1.ª ed. 1987], pp. 27-28.
[55] *Ibid*., p. 33.
[56] *Ibid*., p. 34.
[57] *Cf*. *Ibid*., p. 41.

de la razón, *El argumento del gusto* y *El argumento religioso*".[58] Pero lo más destacable de las dilucidaciones que hace Calinescu sobre la modernidad es dividirla en dos tipos; por un lado, la modernidad como una etapa histórica que engloba el progreso de la civilización occidental, esto tiene que ver con el progreso y reúne factores como lo industrial, lo tecnológico, lo social y al capitalismo, y por otro lado, está la modernidad como concepto estético. [59] El autor señala que ambas modernidades conviven hostilmente pero influyéndose entre sí a pesar de ello:

> En lo que respecta a la primera, la idea burguesa de modernidad, podemos decir que en general ha continuado las notables tradiciones de los periodos anteriores de la historia de la idea moderna. La doctrina del progreso, la confianza en las benéficas posibilidades de la ciencia y la tecnología, la preocupación por el tiempo (un tiempo *mesurable*, un tiempo que puede comprarse y venderse y [que] tiene por lo tanto coma como cualquier otra mercancía, un equivalente calculable en dinero), el culto a la razón, y el ideal de libertad definido dentro del marco de un humanismo abstracto, además de la orientación hacia el pragmatismo y el culto de la acción y el éxito, todo ello ha sido asociado en varios niveles con la batalla por lo moderno y se mantuvo vivo fomentándose como valores esenciales de la civilización triunfante establecida por la clase media.[60]

Esta primera modernidad tiene que ver con la división de clases sociales y, por ende, es la que origina la burguesía. Es una modernidad que se alinea con el capital y su desarrollo en una sociedad donde los valores económicos, especialmente el del dinero, son cada vez

[58] *Ibid*., pp. 42-46, cursivas del texto.
[59] *Cf. Ibid*., p. 55.
[60] *Ibid*., p. 56.

más relevantes. El concepto de riqueza íntimamente relacionado con el dinero como elemento simbólico está ligado a esta modernidad, dejando atrás el concepto de posesión de bienes tangibles. Calinescu disocia esta modernidad económica y social de la modernidad artística porque, según sus palabras, se contraponen:

> En contraste con ello, la otra modernidad, la que habría de originar las vanguardias, se inclinó desde sus comienzos románticos hacia radicales actitudes antiburguesas. Sentía náuseas por la escala de valores de la clase media y expresó su repugnancia por medio de los más diversos medios que iban desde la rebelión, anarquía y apocalipsis hasta el autoexilio aristocrático. Así que, más que sus aspiraciones positivas (que a menudo tienen muy poco en común), lo que define a la modernidad cultural es su rotundo rechazo de la modernidad burguesa, su negativa pasión consumista.[61]

Esta modernidad artística o estética es la que aparece como objeto de estudio en la obra de Baudelaire en el siglo XIX, a la par que sus disertaciones sobre la ciudad de París y los efectos de la modernidad en esta urbe. Calinescu menciona, sin embargo, que no fue Baudelaire el primero en teorizar sobre este concepto, lo había hecho anteriormente Chateaubriand, según declara:

> En las notas de su diario de 1833 tomadas durante su viaje de París a Praga e incluidas como tales en *Mémoires d'outre-tombe*, utiliza *modernité* para referirse despectivamente a la mezquindad y banalidad de la "vida moderna" cotidiana como algo opuesto a la eterna sublimidad de la naturaleza y a la grandeza de un legendario pasado medieval.[62]

[61] *Idem*.
[62] *Ibid*., p. 57.

Pero será Baudelaire el personaje que se consagraría históricamente como el hombre moderno y el representante de la modernidad francesa del siglo XIX:

> El romanticismo no solo es, según Baudelaire, "la forma más reciente y más contemporánea de lo bello", sino que también es —y este punto merece subrayarse substancialmente— diferente de *todo* lo que se ha hecho en el pasado.[63]

Walter Benjamin, miembro de la Escuela de Frankfurt, es uno de los pensadores críticos de la modernidad más destacados, sus estudios sobre la figura de Baudelaire son notables también así como su visión del espacio urbano y sus pasajes como escenario de la modernidad y, a diferencia de los marxistas, no verá al burgués ni al obrero como el personaje de esa modernidad, sino al paseante, al *flâneur*. Carlos Fuentes reconoce la importancia del pensamiento crítico de Benjamin sobre ciudad y modernidad, sobre él dice:

> No conozco ensayo más hermoso sobre una ciudad que el de Walter Benjamin, titulado "París, capital del siglo XIX". Benjamin, el producto más acabado de la civilización alemana de su época, fue una víctima del nazismo que murió al filo de la noche, entre la espada y la pared, suicidado por la historia. Es, acaso, el más grande ensayista de nuestro siglo y sus palabras sobre París, la ciudad que él soñó y perdió en la muerte, me servirán de guía para acercarme a los problemas que trataremos en este curso: identificación, percepción y nominación del sujeto y el objeto literarios en el movimiento de desplazamiento. Ciudad cerrada, ciudad abierta; ciudad virgen, ciudad desflorada. El paisaje moderno, nos dice Benjamin, es el pasaje comercial inventado en París en el

[63] *Ibid*., p. 61, comillas y cursivas del texto.

> siglo XIX: una naturaleza de vidrio y fierro, los elementos modernos que la revolución industrial añade al aire, al agua, la tierra y el fuego clásicos; vidrio y fierro contra la quebradiza opacidad de la pobreza antigua, las ventanas cubiertas de papel aceitoso, las chozas asfixiadas, sin ventanas, pozos de humo oscuro.[64]

La ciudad como escenario y el paseante son los signos de la modernidad del siglo XIX y se repetirán en el XX. París representa para Benjamin la simbiosis de todos los elementos que conforman el mundo moderno; Baudelaire, el paseante, es el hombre moderno que habita la ciudad y, a su vez, se deja habitar por ella. Estas reflexiones serán de vital importancia para Carlos Fuentes en la escritura de *La región más transparente*, el contexto urbano de la Ciudad de México como el escenario y el conjunto de personajes que la habitan.

I.4.1. Walter Benjamin: modernidad, ciudad e ideología del progreso

Para entender la modernidad es necesario comprender al hombre moderno. Benjamin sugiere que Baudelaire es el ejemplo más concreto de hombre moderno del que se tenía referencia a principios del siglo XX, época en la cual Benjamin escribe su obra. En su *Libro de los pasajes*, obra póstuma e inacabada del filósofo alemán, describe a Baudelaire como el paseante por excelencia, el *flâneur*, término usado primeramente por el propio Baudelaire en su prosa. El poeta describe a este ser desocupado y despreocupado que vaga y que con su mirada alegórica se encuentra con la ciudad, París. Benjamin retoma este concepto para explicar el ejercicio artístico del poeta:

[64] Carlos Fuentes, *A viva voz. Conferencias culturales*, Alfaguara, México, 2019, p. 13.

> El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, un objeto de poesía lírica. Esta poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del *flâneur*, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa.[65]

Baudelaire es el hombre cosmopolita que recorre sus calles, que conoce sus lugares más recónditos y que está familiarizado con los distintos niveles de la ciudad. Este primer vistazo a lo urbano y a la manera en que se configura el hombre en dicho contexto lo hace el propio Baudelaire en su prosa, un hombre moderno, un *dandy* que se distingue de la multitud, descubriendo la ciudad, ese nuevo concepto de espacio reformado por la modernidad que la revolución industrial trajo durante el siglo XIX. La modernidad del siglo XX nace a partir de ese nuevo urbanismo, pero los indicios de esta modernidad son anteriores. La identidad del hombre moderno del siglo XX experimenta una metamorfosis completa debido a los espacios urbanos en los que habita; novelas como *Ulises* de James Joyce darán crédito de ello a través de una narrativa centrada en el naturalismo de las grandes ciudades. Benjamin analiza la figura de Baudelaire y los elementos que lo definen como hombre moderno, el hombre cosmopolita, su rebeldía y asocialidad son dos de sus principales características, pero también su relación íntima con la ciudad, París:

> La poesía de Baudelaire obtiene su fuerza del *páthos* rebelde de esta capa social. Se inclina del lado de los asociales. Su única vida sexual la realiza con la prostituta. [...] Es exclusivo de la poesía de Baudelaire que las imágenes de la

[65] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005 [1.ª ed. alemana 1982], pp. 44-45.

> mujer y de la muerte se mezclan con una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad hundida, y más bajo el mar que bajo la tierra. Los elementos [...] de la ciudad —su génesis topográfica, el antiguo y abandonado lecho de piedra— han dejado sin duda su impronta en él. Sin embargo, lo decisivo en Baudelaire y en su recreación "idílico-fúnebre" de la ciudad es un substrato social moderno. Lo moderno es acento señero de su poesía. Revienta el ideal haciéndolo *spleen*.[66]

No obstante, hubo algunos rasgos en la personalidad de Baudelaire que lo han catalogado según otros autores como un 'antimoderno', esto por su defensa hacia la burguesía y la aristocracia, en un momento en el que la modernidad desprendida de la Revolución francesa despreciaba los excesos de las clases sociales en el poder, Nieto Yusta explica sobre Baudelaire citando a Antoine Compagnon, autor de *Los antimodernos*:

> [...] pese a zambullirse en la multitud, a su coqueteo con los bajos fondos y a su vida de pobreza y miseria, el *dandy* Baudelaire se regía por criterios elitistas, despreciando al vulgo y considerando necesario el papel de la aristocracia en la gestión y desarrollo de la cultura y del arte. De ahí que algunos autores como Antoine Compagnon prefieran considerar a Baudelaire como uno de los grandes "antimodernos" que poblaron el panorama intelectual desde el siglo XIX hasta finales del siglo del XX: junto a figuras como Balzac, Chateaubriand, Léon Bloy, Paul Bourget o Ferdinand Brunetière, Baudelaire formó parte del grupo de "los modernos en dificultades en los tiempos modernos, el modernismo o la

[66] *Ibid*., p. 45, comillas del texto.

> modernidad, o los modernos que lo fueron a regañadientes, modernos desarraigados, o incluso modernos intempestivos".[67]

Este pensamiento de lo antimoderno tiene su origen en Nietzsche y en su idea de que nada nuevo puede ser creado debido a que el tiempo es infinito y, al no tener un principio, no es posible establecer un principio de las cosas; por lo tanto, lo nuevo que es simbólico en la modernidad en realidad no existe.[68] Al respecto, José Manuel Romero señala: "Esta tesis ontológica que afirma la absolutez de una inmanencia que cierra la emergencia de toda nueva posibilidad *parece* contraponerse a la esencia de la modernidad y ha sido considerada como una prueba del antimodernismo de Nietzsche".[69] Estas teorías sostienen que la novedad es en realidad un retorno al pasado, a lo antiguo. Benjamin también habla del futuro utópico o mesiánico como un retorno al pasado; sin embargo, su visión al respecto es distinta:

> Benjamin, sin caer en una simple identificación entre modernidad y eterno retorno, descubre en la dinámica profunda de aquella una peculiar dialéctica entre lo nuevo y lo siempre igual que la define como época del infierno: "Definición de la «modernidad»" como lo nuevo en el contexto de lo que ya siempre ha sido [...], la modernidad es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra "siempre otra vez lo mismo" [...], sino de que la faz del mundo, la inmensa cabeza, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera,

[67] Constanza Nieto Yusta, "Fuera del mundo, dentro del arte. Correspondencias entre Baudelaire y Ortega", *Boletín de Arte*, núm. 37, 2016, p. 150.
[68] *Cf.* José Manuel Romero, "Teoría de la modernidad y experiencia moderna del tiempo en Habermas", *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 113, 2007, p. 436.
[69] *Idem*., cursivas del texto.

> se trata de que esto "novísimo" permanece siendo en todo punto siempre lo mismo.[70]

Así, Baudelaire es considerado por Benjamin como moderno en el sentido de que existe una fusión de lo nuevo con lo viejo y esto constituye en sí mismo una novedad. Buck-Morss refiere que el *Libro de los pasajes* de Benjamin "[e]stá lleno de evidencias de esta fusión de lo viejo y lo nuevo. La moda vuelve continuamente sobre el pasado".[71] Benjamin habla del pasado como una 'fantasmagoría', esto no es despectivo, el pasado abre paso a lo nuevo y lo nuevo se nutre de esa esencia que le dejó lo antiguo. En el *Libro de los pasajes* Benjamin afirma: "las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado [siglo XIX] entran en el universo de una fantasmagoría".[72] Buck-Moss completa diciendo: "Cuando Baudelaire buscó las palabras para describir los conflictos específicamente modernos del poeta urbano, revivió la «imagen arcaica del esgrimista»".[73]

La ciudad como escenario de la vida moderna juega un papel fundamental en la teoría de Benjamin: "La «ciudad en pasajes» es un sueño que acariciará la mirada de los parisinos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo [XIX]".[74] En un momento en el que el mercado es el escenario de la vida moderna y la mercancía el medio que lo conecta con el burgués o el obrero, actores de ese escenario, Oliva Mendoza dice: "Benjamin no prioriza el mercado como escenario, sino el pasaje, por eso su sujeto dramático no es el comerciante, el burgués o el obrero, sino el *flâneur*, el y la que vaga por la ciudad".[75] Según Buck-Morss,

---

[70] *Idem*., comillas del texto.
[71] Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. Nora Rabotnikof, A. Machado Libros, Madrid, 2001 [1.ª ed. inglesa 1991], p. 129.
[72] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op*. *cit*., p. 50.
[73] Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, *op*. *cit*., p. 129, comillas del texto.
[74] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op*. *cit*., p. 53, comillas del texto.
[75] Carlos Oliva Mendoza, "Crescenciano Grave, *Walter Benjamin. Una constelación crítica de la modernidad* [reseña]", *Valenciana*, núm. 17, 2019, p. 318.

Benjamin escribe su *Libro de los pasajes* en un mapa que oscila entre las ciudades de Berlín, París, Moscú y Nápoles; el proyecto está colocado en un punto cero en medio de las cuatro ciudades divididas en dos ejes: "uno que indica el avance de la historia empírica en términos de su potencial social y tecnológico, otro que define retrospectivamente a la historia como las ruinas de un pasado irrealizado".[76] El espacio urbano determina en gran medida el perfil del hombre moderno, según Benjamin. París es la ciudad ejemplar en la cual ese hombre moderno se puede descubrir a sí mismo como tal, a través del deleite de recorrer una ciudad como esa:

> El ideal urbanístico de Haussmann fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planeación artística. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarán su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas, que se cubrían con una gran lona antes de estar terminadas, para luego descubrirlas como si se tratara de un monumento.[77]

La ciudad se desenvuelve para el *flâneur* como el espacio abierto idóneo donde la existencia moderna acontece en el siglo XX, un espacio destinado al mercado y el paseante es el destino de ese mercado. El *flâneur* mira con curiosidad las mercancías que se ofrecen a través de los pasajes. Un ente ligado al estudio del *flâneur*, según Benjamin, es la prostituta que pasea por la ciudad vendiendo una mercancía que es ella misma; la prostituta es parte de ese entorno urbano, un pasaje más, pero un pasaje ambulante, mercancía y mercader que se ofrece al paseante.

---

[76] Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, *op. cit.*, p. 43.
[77] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 47.

El *dandy*, el poeta maldito, el *flâneur*, el artista moderno en general, según Benjamin, ha perdido la posibilidad de tener un mecenas que financie su arte, por lo que se ve obligado a salir y ofrecerlo al mercado. En este ambiente moderno de las grandes ciudades, escenarios del mercado, el poeta es un vendedor más, al tiempo que paseante y consumidor, y también es el destino del mercadero de la prostituta; por ello, Benjamin dice que es con ella con quien el *flâneur* tiene sus únicos acercamientos sexuales. El *flâneur*, según Benjamin, al estar en el umbral de la ciudad y de la burguesía, desea pertenecer a esos ámbitos; su transitar es esa búsqueda constante y en el viaje es interceptado por el mercado, su último viaje de ese *flâneur* será la muerte.[78]

Benjamin también analiza el tema de los olvidados en las grandes ciudades, los desplazados que han perdido su conexión con esa nueva urbe que les es extraña, aquellos que se ven orillados a vivir marginados o expulsados por la misma. Georges Eugène Haussmann, quien durante el mandato de Napoleón III encabezara la gran renovación urbanística de París, establece su ambiciosa política de reestructuración por encima de ese sector desprotegido de la población; sobre eso, Benjamin dice:

> Un discurso parlamentario [de Haussmann] de 1864 expresa su odio hacia la población desarraigada de la gran ciudad. Esta crece continuamente a causa de sus empresas. El alza de los alquileres arroja al proletariado a los suburbios. Los barrios de París pierden así su fisionomía propia. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de "artista demoledor". Se sentía llamado a hacer su trabajo, y lo subraya en sus memorias. Entretanto, vuelve extraña a los parisinos la ciudad. Ya no se sienten en su casa.[79]

[78] Benjamin se refiere al último poema de *Las flores del mal*: "El viaje" donde le habla a la muerte; de ahí su afirmación: "El último viaje del *flâneur*: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo. Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía". *Ibid*., p. 46.
[79] *Ibid*., p. 47, comillas del texto.

No obstante, París se convertirá en el modelo urbano a seguir, durante los siglos XIX y XX, el urbanismo parisino cautivará al mundo. Un modelo con consecuencias, que desplaza a aquellos que no pueden costearse una vida citadina. Los proyectos arquitectónicos modernizadores de las grandes ciudades del siglo XX se distinguieron por el desplazamiento y la expulsión de los más pobres hacia las afueras de ciudad, al mismo tiempo que se convirtieron en centros de peregrinación y destino para quienes iban en busca del progreso económico. Urbes embellecidas pero frívolas y selectivas, objeto del deseo del migrante al que muchas veces terminan expulsando. En "París, capital del siglo XIX", Benjamin expone las razones por las cuales la modernidad en la ciudad es un aspecto visual que tiene que ver con el diseño y los materiales empleados, la arquitectura y las artes en combinación:

> Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Se ve sometido a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo. Recibe el impulso definitivo cuando resulta evidente que la locomotora, probada a finales de los años veinte, solo es útil sobre raíles de hierro. El raíl viene a ser el primer componente montable de hierro, el precursor de la viga. Se evita el hierro en los edificios de viviendas y se lo utiliza en los pasajes, en los pabellones de las exposiciones, en las estaciones de tren —construcciones que sirven a fines transitorios—. Al mismo tiempo se amplía el campo de aplicación del cristal.[80]

París junto con las grandes capitales del siglo XIX establecen una tendencia arquitectónica a través de uso del hierro, un material moldeable, duradero y que proponía una estética innovadora. La Exposición Universal de París de 1889 lo pone de manifiesto.

[80] *Ibid*., p. 38.

En las naciones en desarrollo se adoptaron dichas técnicas también como una fiel imitación del estilo parisino. En México, se inaugura El Palacio de Hierro en 1891, la primera tienda departamental moderna instalada en un emblemático edificio construido de hierro y acero localizado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, inspirado en las tiendas de París, Nueva York y Londres. Carlos Fuentes habla de esta tendencia a copiar lo europeo que acontece especialmente a fines del siglo XIX y principios del XX en México. Explica que en México, por ejemplo, tras la pérdida de la mitad del territorio en 1847, Estados Unidos deja de ser un modelo de modernidad inspirador, de manera que había que mirar hacia otro lado:

> [...] ¿hacia dónde deberíamos voltear la cara en busca de inspiración y modelos? El siglo XIX latinoamericano encontró su respuesta inmediata en Francia, y especialmente en París, la ciudad que Baudelaire llamó "la capital del siglo XIX". La influencia parisina se dejó sentir desde La Haya hasta Argelia, y de San Petersburgo a El Cairo. Pero en México, Bogotá o Buenos Aires, sirvió a la necesidad profunda de llenar el vacío de cultura dejado por la ausencia de España.[81]

Benjamin analiza también la utilidad que esta nueva realidad representa para el mundo, en su obra hace especial énfasis en las disciplinas de la arquitectura, el cine y la fotografía. Sobre esta última dice: "la fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intromisiones subjetivas en la información pictórica y gráfica". [82] El mundo moderno buscará eliminar a los intermediarios en el arte y acceder a la obra sin filtros, sin la intervención del pintor, como

[81] Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 297-298, comillas del texto.
[82] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 40.

sucede con la fotografía. Sin embargo, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, el filósofo mira con recelo estas nuevas artes, en especial la fotografía por carecer de 'aura', ese concepto que para él significa la esencia de una obra de arte que la hace única e irrepetible. La fotografía se puede reproducir un número infinito de veces por lo que esa característica de autenticidad, propia del arte, se pierde. Benjamin señala:

> "Acercarse a las cosas" es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción.[83]

Sobre el cine, el análisis será más complejo; la cinta que conserva la obra de arte, en este caso un filme, es un instrumento de reproducción por lo que Benjamin le niega un 'aura' al cine; no obstante, tanto la producción como las actuaciones sí la tienen. Benjamin llega a la conclusión de que la visión del productor, la manera en que coloca la cámara y el arte escénico sí son originales. Los actores, por su parte, ofrecen en su actuación la interpretación única y especial del personaje por lo que también puede considerarse como un arte:

> Uno es el tipo de reproducción que la fotografía dedica a una obra pictórica y otro diferente el que dedica a un hecho ficticio en un estudio cinematográfico. En el primer caso, lo reproducido es una obra de arte; no así su producción.

[83] Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, Itaca, México, 2003 [1.ª ed. alemana 1935], pp. 47-48.

> Porque el desempeño del camarógrafo con su lente no crea una obra de arte, como no lo hace tampoco un director de orquesta frente a una orquesta sinfónica; lo que crea, en el mejor de los casos, es un desempeño artístico. Otra cosa sucede con una toma en el estudio cinematográfico. [...] La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía. Si no son obras de arte ¿qué son entonces estos sucesos reproducidos en el cine?[84]

La modernidad supone un abanico de nuevas posibilidades que se abren por medio de la industrialización de los siglos XIX y XX y, posteriormente, con la incursión de las tecnologías y la era digital en el siglo XXI. Para Benjamin, todo lo que acontece en la ciudad es motivo de análisis social y filosófico, el cine y la fotografía fueron las nuevas artes creadas por esas sociedades modernas, pertenecen al ámbito de lo social al igual que de lo cultural.

El espacio en el que habitan estas nuevas sociedades es relevante también. París es el ejemplo más claro para el autor. Los pasajes de París son el espacio en el cual se dan los intercambios económicos, el comercio de las mercancías en los pasajes se convierte en una nueva manera de espacio de socialización; pero hay una ruptura allí, no importa qué tan grande sea la multitud, el *flâneur* es un alma solitaria:

> La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace guiño al *flâneur*, como si se tratase de una fantasmagoría. Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma *flânerie* para la venta de mercancías. El gran almacén

[84] *Ibid*., p. 66.

> es el último territorio del *flâneur*. Con el *flâneur*, la intelectualidad se dirige al mercado.[85]

Así, lo que deviene de esta mercantilización que ofrecen los pasajes de la ciudad al paseante es el aislamiento y el individualismo. La soledad que viene cuando el individuo se vuelve hacia sí mismo. Las sociedades modernas agrupan a multitudes de ciudadanos que son al final almas solitarias:

> La crisis del interior se produce en el cambio de siglo con el *Jugendstil*. De todos modos, el *Jugendstil* parece que implica, a juzgar por su ideología, la culminación del interior. El ensalzamiento del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su teoría.[86]

Las sociedades sumergidas en el individualismo y el anonimato que les ofrecen las grandes ciudades y su crecimiento desmesurado producto de la modernidad terminan haciendo una introspección ontológica sobre sí mismas y surgen las preguntas nuevamente sobre quiénes son y hacia dónde se dirigen.

I.4.2. El discurso de identidad y modernidad en Hispanoamérica

Durante el siglo XIX, dan inicio los procesos de independencia de las naciones hispanoamericanas; es un siglo caótico en el cual la identidad de las naciones nuevas tardará en configurarse junto con las fronteras físicas que separarían un país de otro. A diferencia del siglo XIX europeo, en donde las fronteras y culturas estaban casi completamente definidas lo que contribuyó a que afloraran las artes y el pensamiento moderno, en América, el proceso de modernización caminó lentamente junto a otro, el de

[85] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 45.
[86] *Ibid.*, p. 43.

la configuración de las identidades nacionales. Este doble proceso marcó en gran medida el siglo XIX y parte del XX. Modernidad e identidad irán ligadas y serán la nueva búsqueda de las jóvenes naciones americanas.

Las corrientes del pensamiento liberal que se desarrollaron gracias a los postulados de la Ilustración, adoptados por los criollos en Hispanoamérica, desembocaron en las luchas independentistas y, a partir de allí, devino una problemática ontológica entre todos aquellos que lideraron esas luchas al encontrarse con la interrogante de cómo definirse a sí mismos en adelante. Simón Bolívar, proclamado como el Libertador de América, tuvo un rol importante tanto en el proceso militar de la lucha independentista sudamericana, como en el proceso ideológico. La figura de Bolívar ha estado envuelta en el romanticismo gracias al discurso oficial que lo define como el gran héroe latinoamericano, además de visionario, que persiguió la utopía de reunir en un gran proyecto político a varios países sudamericanos que conformarían la Gran Colombia, un proyecto muy ambicioso que nunca pudo llegar a realizarse. Bolívar era un criollo, de buena familia y clase acomodada, por lo que el discurso oficial que lo describe como un defensor de la igualdad y el bien común dista de la realidad; Díaz Espinoza aclara:

> [...] el pensamiento de Bolívar transitó desde un discurso que criticaba las estrategias de exclusión a las que estaban sometidos los criollos al interior de la administración colonial, a un discurso criollo que ahora invisibilizaba y excluía a las masas populares que habitaban en el continente.[87]

Pese a eso, el discurso de Bolívar es uno de los primeros en buscar establecer una nueva identidad acorde con la modernidad que se veía venir para la región. Díaz Espinoza

[87] Raúl Díaz Espinoza, "Modernidad política en el proyecto de Simón Bolívar: ambivalencia en sus discursos de liberación", *Contextualizaciones Latinoamericanas*, vol. 1, núm. 20, 2018, p. 1.

señala que la modernidad era entendida en Europa ya como un proceso histórico de transformación social y cultural; pero en América, la modernidad se constituyó sobre bases distintas:

> [...] cuando aquí hablamos de la modernidad como un proyecto filosófico-político, nos vamos a referir a un paradigma ideológico que asume a Europa como centro del universo, y único territorio capaz de dinamizar la historia y el progreso de la humanidad. Desde esta óptica, la modernidad vendría a ser, ante todo, un proyecto intelectual eurocentrista, el cual tendría como principal misión enunciar ciertos discursos civilizatorios al resto de la humanidad.[88]

Después de las independencias, las nuevas naciones latinoamericanas buscaron alinearse con el proyecto de modernidad europeo; la imitación fue el primer intento de modernización, el cual tuvo aciertos, pero también errores; era difícil implantar una modernidad pensada para Europa en el contexto hispanoamericano equidistante social, cultural, política y económicamente. Una de las primeras voces de la imitación de la modernidad europea fue la de Domingo Faustino Sarmiento, quien publica en 1845 su texto *Facundo*, en el cual traza una línea divisoria entre la civilización: Europa, y la barbarie: América. Esta brecha descartaba toda posibilidad del mundo hispanoamericano de acceder a la modernidad sin dejar de ser bárbaros. La clave estaba en convertirse en europeos o lo más cercano a ello, y su propuesta fue la de copiar fielmente a Europa, especialmente a Francia.

En 1845, Sarmiento escribió su ensayo *Facundo o civilización y barbarie*,[89] considerado como "la expresión cabal del proyecto de modernización que orienta el

[88] *Ibid*., p. 2.
[89] Publicado en folletines, el primer título con que aparece como libro es *Civilización i barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga i aspecto físico, costumbres y ábitos de la República Arjentina*. La tercera edición cambia por *Facundo. Civilización i barbarie en las*

desarrollo institucional de la Argentina en la segunda mitad del siglo XIX";[90] en él manifestó su beneplácito por la búsqueda de Juan Manuel de Rosas de alianzas con los europeos para adentrarse a la modernidad y criticó con severidad al resto de naciones hispanoamericanas por no hacerlo:

> Los otros pueblos americanos, que, indiferentes e impasibles, miran esta lucha y estas alianzas de un partido argentino con todo elemento europeo que venga a prestarle su apoyo, exclaman a su vez llenos de indignación: "¡Estos argentinos son muy amigos de los europeos!" Y el tirano de la República Argentina se encarga oficiosamente de completarles la frase, añadiendo: "¡Traidores a la causa americana!" ¡Cierto!, dicen todos; ¡traidores!, ésta es la palabra. ¡Cierto!, decimos nosotros; ¡traidores a la causa americana, española, absolutista, bárbara! ¿No habéis oído la palabra *salvaje*, que anda revoloteando sobre nuestras cabezas?[91]

Sin embargo, ese modelo de modernidad europeo no podía ser implantado ni funcionar de igual manera en Hispanoamérica. Sobre esto, Noé Jitrik menciona: "podremos entender que las ideas francesas, los modelos de pensamiento, no podían pasar tal cual, que debía forzosamente producirse algún choque o, por lo menos, alguna distorsión en su aplicación".[92] A pesar de todo, no solo Argentina optó en primera instancia por repetir el

---

pampas arjentinas. La cuarta edición (Hachette, París, 1874), toca levemente el anterior, *Facundo ó Civilización i Barbarie en las pampas argentinas*, que sería el título final. *Cf*. Mónica E. Scarano, "El libro y su autor: las mutaciones textuales del *Facundo*", *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 1, núm. 1, 2012, pp. 54, 58.

[90] Marcos Olalla, "Civilización y barbarie. Dos interpretaciones del rol letrado frente al proyecto modernizador en América Latina: Sarmiento y Martí", *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, núm. 24, 2007, p. 189.

[91] Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, Ayacucho, Caracas, 1977 [1.ª ed. 1845], p. 12, comillas y cursivas del texto.

[92] Noé Jitrik, "El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza", en Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, *op*. *cit*., p. XLII.

modelo de modernidad europeo, México lo haría en su momento también en 1864, con la crisis del estado republicano y el establecimiento del Imperio de Maximiliano de Habsburgo y, posteriormente, durante la dictadura de Porfirio Díaz mediante una tendencia transcultural de la burguesía que buscaba identificarse con lo europeo.

El periodo posterior a las guerras de independencia dejó un vacío de gobernabilidad en las nuevas repúblicas independientes debido a la ausencia de un proyecto de nación y a la incertidumbre que imperaba. Era necesario establecer el orden, el gobierno y la paz antes de buscar el progreso económico de la modernidad. El propio Sarmiento reconoce en su ensayo esta problemática, que se acentuaba especialmente en las zonas rurales:

> [...] la necesidad de manifestarse con dignidad, que se siente en las ciudades, no se hace sentir allí, en el aislamiento y en la soledad [...]. La sociedad ha desaparecido completamente, solo la familia feudal, aislada, reconcentrada; y, no habiendo sociedad reunida, toda clase de gobierno se hace imposible: la municipalidad no existe, la policía no puede ejercerse y la justicia civil no tiene medios de alcanzar a los delincuentes. Ignoro si el mundo moderno presenta un género de asociación tan monstruoso como éste.[93]

El caos en el que se encontraban muchos de los territorios que conformaban las nuevas repúblicas en formación era también la excusa perfecta para que una nueva clase social burguesa, que se estaba conformando tras la independencia, buscara el retorno a la seguridad que suponía que le proporcionaría el esquema social y político europeo, escudándose en que era el único camino hacia la modernidad. Sarmiento pertenecía a este grupo, no sorprende entonces que defendiera dichos ideales. Jitrik refiriéndose a eso dice:

[93] Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie*, *op. cit*. pp. 30-31.

> Una nueva clase podía vislumbrarse en un horizonte no demasiado lejano y para darle consistencia bueno era emplear los recursos intelectuales que servían para justificarla en otras partes, aunque el pretexto para adoptar ese corpus ideológico se manifestara por medio de un entusiasmo a las nuevas ideas o por el deseo de ingresar en el mundo moderno, así fuera tan sólo manejando sus formulaciones, no sus recursos económicos.[94]

De esta nueva clase social emergente provenía la mayoría de los intelectuales que contribuyeron a que se configuraran las nuevas repúblicas, Bolívar y Sarmiento eran dos de ellos, y adelante vendrían Juan Bautista Alberdi, José Martí, Manuel González Prada, José Vasconcelos, Ezequiel Martínez Estrada, Samuel Ramos y Octavio Paz, todos ellos con un discurso sobre la identidad y la modernidad. La contribución de reconocidos intelectuales en este proceso de modernización en las Américas fue crucial; pero el hecho de que pertenecieran a las élites marcó un distanciamiento entre su discurso y la realidad del ciudadano común, especialmente el discurso de quienes, como Sarmiento, apostaban por el sacrificio de las clases proletarias y campesinas en aras del progreso. Sobre esta tendencia del discurso intelectual en la Hispanoamérica independiente, Marcos Olalla escribe:

> La propensión pues a sobrevalorar la labor de los intelectuales en el proceso de modernización se configura en el marco de un discurso que asume el carácter civilizador del capitalismo mercantil. Su matriz burguesa pronto va a producir el socavamiento de la autoridad así ganada por los letrados en el momento inicial de tal proceso. El papel de los intelectuales pertenecientes a esta

[94] Noé Jitrik, "El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza", art. cit., p. XLI.

> incipiente burguesía es significativo por cuanto determina la afirmación de una autoridad convalidada precedentemente por su praxis política.[95]

Pese a todo, las aportaciones del discurso intelectual a las causas independientes y republicanas tuvieron sus aciertos; por ejemplo, en el florecimiento de la literatura, las artes y la cultura en medio del desorden político, así como la contribución al estudio de las identidades nacionales y su incursión en la modernidad. José Martí, escribe *Nuestra América* en 1891 y, contrario a Sarmiento, plantea su modelo de modernidad para Hispanoamérica con una aspiración más universalista y utópica:

> Pero lo singular y sorprendente en la predicción martiana sobre los cauces de la expresión de sus pueblos está en su modernidad, en su actualidad, en su vigencia. Nuestro crítico extraordinario cortó de raíz, de un solo tajo conceptual, los graves peligros del cerco nacionalista. Fue él quien nos dijo, no sólo con su predicación, sino con su ejemplo, que lo cercano debía comunicarse con el torrente universal, no para marcarlo con su señal efímera, ni para entregar el mando en el encuentro, sino para ganar en el contacto consistencia, rumbo y vuelo.[96]

José Martí tenía claro que el camino hacia la modernidad de Hispanoamérica era el camino de la aceptación de su propia identidad, su discurso antiestadounidense y antieuropeo es radical, pero su pugna por buscar una identidad latinoamericana auténtica y universal, incluyente para todos los latinoamericanos, era contundente. Ya desde entonces

[95] Marcos Olalla, "Civilización y barbarie. Dos interpretaciones del rol letrado frente al proyecto modernizador en América Latina: Sarmiento y Martí", art. cit., p. 194.
[96] Juan Marinello, "Fuentes y raíces del pensamiento de José Martí", en José Martí, *Nuestra América*, Ayacucho, Caracas, 1977 [1.ª ed. 1891], p. XVII.

se marca la división ideológica entre norte y sur. Juan Marinello recoge dos frases que definen el pensamiento de Martí:

> Un día escribió: "En América hay dos pueblos y no más de dos, de alma muy diversa por los orígenes, antecedentes y costumbres, y solo semejantes en la identidad fundamental humana". Y antes había dicho: "El desdén del vecino formidable que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América". Diferencia y conflicto: pugna inevitable y decisoria.[97]

Martí advierte del peligro que constituye el desconocimiento del alma de un pueblo, su identidad, tanto por terceros como del pueblo mismo. Su visión universalista es coherente, pero el discurso de cohesión de las naciones americanas implícito en el título de su ensayo no terminará nunca de conectar con dichos pueblos; una vez más, al igual que sucedió con Bolívar, fracasa el intento de constituir una Latinoamérica unida. Martí afirma: "el deber urgente de nuestra América es enseñarse como es, una en alma e intento".[98] Su filosofía sobre la identidad basada en la igualdad social es quizá, uno de los aspectos más destacables de su ensayo, su discurso en momentos va más allá de la modernidad de su época:

> No hay odio de razas, porque no hay razas. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el observador cordial buscan en vano en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la

[97] *Ibid*., p. XI, comillas del texto.
[98] José Martí, *Nuestra América*, Ayacucho, Caracas, 1977 [1.ª ed. 1891], p. 38.

> identidad universal del hombre. El alma emana, igual y eterna, de los cuerpos diversos en forma y en color.[99]

La identidad supone para Martí también una base para el entendimiento de una nación y, al tomar conciencia de ella, los individuos en consecuencia toman mejores decisiones sobre sí mismos y sobre el bien común, lo cual repercute en la política y en mejores gobiernos: "Los gobiernos perfectos nacen de la identidad del país y el hombre que lo rige con cariño y fin noble, puesto que la misma identidad es insuficiente, por ser en todo pueblo innata la nobleza, si falta al gobernante el fin noble".[100] El marxismo fue un referente directo en el discurso de Martí, su obra ensayística está fincada en él; en cambio, hay un trasfondo personal en sus ideas, con eso se comprueba la tesis de que las corrientes tanto ideológicas como culturales adoptadas del exterior siempre enfrentarán un choque en Hispanoamérica.

La modernidad para Martí yace en la identidad, la universalidad y la equidad. Existen también otros elementos en su obra que remiten hacia su preocupación por el acontecer de la modernidad en su tiempo. Después de viajar por Europa y Estados Unidos, su visión del mundo se amplía y cambia. En su poesía, aparecen elementos que hacen referencia a ese cosmopolitismo, José Gomáriz estudia los versos de Martí y la proyección del mundo moderno que ofrecen:

> Junto al algodón, el hierro era para Marx una de las industrias centrales del capitalismo. A su vez, en su ensayo "París, capital del siglo XIX", Walter Benjamin establecerá una correlación entre el hierro de los pasajes y el auge de la burguesía. El hierro se identificará con la modernidad en la escritura martiana, relación que establecería Rubén Darío en su crónica "El hierro" (1893). El

[99] *Idem*.
[100] *Ibid*., p. 228.

> "hierro caldeado" y los "surtidores candentes" que manan en el prólogo de *Versos sencillos* [...]. El metal moderno además se identifica en la poética martiana con el obrero, como indica la variante de una primera versión del poema "Hierro". [...] El hierro, además de codificar la modernidad burguesa, y la colonia, es símbolo de resistencia y de justicia en la poética martiana.[101]

La modernidad es un concepto inseparable de la burguesía, pero también de la identidad, y la identidad plantea un discurso incluyente por lo general, un discurso que rescata la tradición, la historia y el origen de los pueblos, toma ciertos elementos representativos con los cuales los individuos se identifican y con ellos logra unificar en cierta forma una nación. Por un lado, la modernidad necesita el empuje de la burguesía, pero por otro necesita también cohesionar la identidad entre clases sociales, de manera que todos coincidan en cierta forma. En México, esta filosofía de la identidad tomó fuerza durante la primera mitad del siglo XX con José Vasconcelos, quien comenzó la discusión hablando del proceso de legitimación por el que tuvo que pasar el mestizaje y la mezcla de razas como un acontecimiento inevitable en el futuro cada vez más cercano a la universalización, en su ensayo *La raza cósmica* publicado en 1925. Es hasta 1948 cuando, en la segunda edición, incluye un prólogo en el que reflexiona sobre los acontecimientos de la Primera y Segunda Guerra Mundial, y el escenario de la posguerra como una oportunidad para discutir el fenómeno, Vasconcelos subraya:

> Vuelve, pues, la doctrina política reinante a reconocer la legitimidad de los mestizajes y con ello sienta las bases de una fusión interracial reconocida por el Derecho. Si a esto se añade que las comunicaciones modernas tienden a suprimir las barreras geográficas y que la educación generalizada contribuirá a

[101] José Gomáriz, "José Martí en las entrañas de la modernidad", *Casa de las Américas*, núm. 231, 2003, pp. 87-88, comillas del texto.

> elevar el nivel económico de todos los hombres, se comprenderá que lentamente irán desapareciendo los obstáculos para la fusión acelerada de las estirpes.[102]

José Vasconcelos es reconocido por su labor a favor de la cultura y la educación; en 1921, fue nombrado Secretario de Educación Pública en México y emprendió una transformación educativa a gran escala. Carlos Monsiváis rescata la labor de Vasconcelos "al reinstalar la Secretaría de Educación Pública suprimida por el gobierno de Carranza, estudia admirativamente el programa de Lunacharsky como Ministro de Instrucción en la URSS y elabora un plan de salvación/regeneración de México por medio de la cultura".[103] Pero más allá del proyecto de difusión educativa y cultural de Vasconcelos, como trasfondo existía una ideología definida por Monsiváis como nacionalismo cultural, sobre esto explica:

> Como señala Juan Franco, el nacionalismo cultural reaparece en México precedido o estimulado por la lectura de *La decadencia de Occidente* de Spengler, por el abatimiento de la fe en el devastado ideal de Europa, por las reacciones a la influencia creciente de Estados Unidos. También, al nacionalismo cultural lo desata y lo configura la realidad política y el texto de la (muy avanzada para la época) Constitución de 1917. Hay que corresponder en el arte, en la cultura, a la novedad de la Revolución, a la fuerza de sus violentos estímulos.[104]

---

[102] José Vasconcelos, *La raza cósmica*, Espasa-Calpe, México, 1948 [1.ª ed. 1925], pp. 9-10.
[103] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Daniel Cosío Villegas *et al*., *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000 [1.ª ed. 1976], p. 986.
[104] *Ibid*., p. 988.

El siglo XX en México trae una nueva etapa en el campo de la modernidad, las problemáticas, todavía no resueltas, que dejó la independencia, se agravan con la Revolución Mexicana. Vasconcelos escribe su ensayo *La raza cósmica* en ese contexto, un momento histórico de ruptura en el que Europa pone en pausa la modernidad a causa de las guerras mundiales y Latinoamérica tiene que buscar, en el referente más cercano que tiene —Estados Unidos— un modelo a seguir. Vasconcelos, sin embargo, se inspira en la Unión Soviética para configurar su plan de desarrollo educativo y cultural con miras hacia el futuro: "Vasconcelos se refiere a una sociedad futura, nueva y utópica que supone la emergencia de un hombre nuevo: el mestizo, ya que entiende que las etapas más espléndidas son fruto del mestizaje".[105] Pero la influencia de Vasconcelos en la discusión sobre identidad y modernidad que impulsarían el importante movimiento muralista mexicano de la primera mitad del siglo XX, terminará en la década de 1930, dando paso a otros intelectuales que llegarían a depurar sus propuestas; sobre esto Lladó Pol explica:

> El fracaso de Vasconcelos, en las elecciones de 1929, puede leerse como la desaparición del símbolo de unidad racial, que por ignominiosa no fue seguida por el muralismo, el cual reconvertido en símbolo de denuncia social fue asimilado a la hora de defender los derechos de los desfavorecidos.[106]

Vasconcelos abrió el debate sobre el mestizaje y la inclusión de todas las razas para definir esa nueva estirpe universal y moderna, producto de la mezcla de muchas otras. Samuel Ramos en cambio, se enfocó en lo micro, en definir lo mexicano desde lo universal. La estela de la Revolución Mexicana dejó un ambiente caótico y de anarquía, Octavio Paz dice: "Apenas consumada la derrota militar del antiguo régimen, el país tuvo que hacer

[105] Francisca Lladó Pol, "Identidad Latinoamericana como símbolo de modernidad", en *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, (eds.) Concha Lomba y Juan Carlos Lozano, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2014, p. 395.
[106] *Ibid*., p. 396.

frente al peligro que amenaza a toda revolución triunfante: la anarquía".[107] Las primeras décadas del siglo XX fueron cruciales en materia de reestructuración de la política nacional, pero también hubo una reconfiguración ideológica de la identidad nacional mexicana:

> Dentro del ámbito filosófico, a las preguntas ontológicas siguieron otras interrogantes de orden ligado a la antropología filosófica: ¿por qué somos como somos?, ¿dónde radica la originalidad de la cultura mexicana?, y de manera extrema llega formularse la pregunta: ¿cuál es su esencia?[108]

En su obra *El perfil del hombre y la cultura en México*, Samuel Ramos apunta hacia una definición de la identidad mexicana basada en la teoría de Alfred Adler, quien trabajó el concepto del complejo de inferioridad y la problemática del individuo ante sus aspiraciones, aunque Ramos advierte que es posible cambiar los rasgos negativos de este carácter nacional puesto que "es prestado y lo llevamos como un disfraz para disimular nuestro ser auténtico".[109] Ramos opta por buscar la esencia de lo mexicano en lo cotidiano y social: "Para Ramos, la mexicanidad se expresa en las formas de vida, y por ello para definir la «cultura mexicana» deben analizarse las formas de vida del mexicano. Y a eso dirige sus esfuerzos".[110]

Octavio Paz ofrece la descripción del carácter nacional a través de un tipo, el del pachuco y, al igual que Ramos, indica que esta personalidad del mexicano repercute en el complejo de inferioridad que yace en la soledad, pero no coincide en el hecho de que el

---

[107] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, en *El laberinto de la soledad*. *Posdata*. *Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, Fondo de Cultura Económica-Programa Pensar en Español, Madrid, 2007, p. 00. [1.ª ed. 1950], p. 229.
[108] Julieta Lizaola, "Samuel Ramos y el nuevo humanismo", *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, núm. 7, 2012, p. 479.
[109] Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Planeta, México, 2001 [1.ª ed. 1934], p. 50.
[110] Julieta Lizaola, "Samuel Ramos y el nuevo humanismo", art. cit., p. 479, comillas del texto.

carácter puede cambiar puesto que "el hombre es fruto de la historia y de las fuerzas que lo mueven".[111] Paz y Ramos concluyen que México es una nación joven que, al encontrarse con un mundo ya formado, sufre un doloroso proceso de adaptación.

Paz también menciona que el origen del carácter mexicano se encuentra en la cultura primitiva, pero sostiene que es mucho más variada y que no se puede definir únicamente como la cultura del mundo rural, como ocurrió con el movimiento cultural y artístico que buscaba definir la identidad mediante todo lo concerniente a lo rural, desde lo prehispánico hasta la Revolución, durante la primera mitad del siglo XX. Según Paz, existen varias culturas primitivas cuya fusión desencadenó en el mexicano de hoy: "La historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen. Sucesivamente afrancesado, hispanista, indigenista, «pocho», cruza la historia como un cometa de jade, que de vez en cuando relampaguea".[112]

Pero la reflexión ontológica se desencadena casi siempre de la comparación con el otro, o desde la toma de conciencia de quienes somos realmente frente a otros. Paz escribió *El laberinto de la soledad* animado por las reflexiones que el exilio voluntario le ofrecía:

> Todos pueden llegar a sentirse mexicanos. Basta, por ejemplo, con que cualquiera cruce la frontera para que, oscuramente, se haga las mismas preguntas que se hizo Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Y debo confesar que muchas de las reflexiones que forman parte de este ensayo nacieron fuera de México, durante dos años de estancia en los Estados Unidos. Recuerdo que cada vez que me inclinaba sobre la vida norteamericana, deseoso de encontrarle sentido, me encontraba con mi imagen interrogante. Esa imagen, destacada sobre el fondo reluciente de los Estados Unidos, fue la primera y quizá la más profunda de las respuestas que dio ese

[111] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, op. cit.*, p. 43.
[112] *Ibid.*, p. 38-39.

> país a mis preguntas. Por eso, al intentar explicarme algunos de los rasgos del mexicano de nuestros días, principio con esos para quienes serlo es un problema de verdad vital, un problema de vida o muerte.[113]

Del mismo modo escribió "Postdata" (1970) y "Vuelta a «El laberinto de la soledad»" (1975), —esta última una entrevista con Claude Fell donde Paz reflexiona sobre su obra de 1959—. Llegar al planteamiento de la identidad es la puesta en común con el otro haciendo una introspección al origen de una cultura o sociedad. Octavio Paz plantea también el problema del origen del mexicano como una negación de un pasado traumático: "El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en sí mismo".[114] Sumar a este trauma el impacto que tiene la modernidad del siglo XX en México es hablar de una gran soledad para Octavio Paz, de allí el título de su ensayo: "En un sentido estricto, el mundo moderno no tiene ya ideas. Por tal razón el mexicano se sitúa ante su realidad como todos los hombres modernos: a solas".[115]

[113] *Ibid*., p. 32.
[114] *Ibid*., p. 97.
[115] *Ibid*., p. 171.

Capítulo 1. El proyecto de *La región más transparente*

Comenzamos el presente capítulo con una indagación del trayecto que llevó al autor a escribir *La región más transparente* como su primera novela, en un momento en el cual el canon literario distaba de la propuesta urbana y visionaria de esta novela. Novela incomprendida y criticada en su momento, enfocada en retratar la Ciudad de México en un momento histórico relevante, en el cual pasaba de ser una urbe todavía provinciana, reducida, íntima, vivible y caminable, a la ciudad cosmopolita y centralista donde confluirá posteriormente toda la vida social, política y cultural del país.

Carlos Fuentes, hombre cosmopolita, ofrece una visión descomprometida de la ciudad que se volvió el escenario principal de su juventud y edad adulta. Fuentes creo un retrato social agudo en el que se conjunta el cambio social que trajo la modernidad del siglo XX y un conjunto de realidades íntimas y personales, que son las de los personajes que se desarrollan en *La región más transparente*.

Nos dedicamos a escudriñar al autor para entender entre bastidores su novela, porque creemos, y el propio autor lo ha confirmado, que su historia personal le brindó la perspectiva necesaria para escribir esta novela total en la que se agrupan, a manera de mural, una serie de elementos característicos y ya estereotípicos del México sobre el cual se fincó la modernidad.[116]

La Ciudad de México, una de las más antiguas de América, fundada por los aztecas en 1325, se presenta ante los ojos de Carlos Fuentes como una imagen que solo podría ser percibida bajo su mirada particular: la del hombre cosmopolita que no pertenecía a ese espacio del cual se apropia y al que se adapta. Fuentes disfrutaba de vivir en una variedad de espacios y tiempos arrastrado por el deseo de pertenencia y trascendencia o, en palabras

[116] Sáinz denomina como "narrativa enciclopédica" novelas como *La región más transparente* y *Terra Nostra*, bajo premisas que luego tomaría Fiddian para el concepto de 'novela total'. *Cf*. Gustavo Sáinz, "Carlos Fuentes: un deslumbramiento permanente", *Confluencia*, Fall, 1985, pp. 71-73. *Vid*. Robin W. Fiddian, "James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence", *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 66, 1989, pp. 23-39.

de Jorge Luis Borges: "Ser cosmopolita no significa ser indiferente a un país y ser sensible a otros. Significa la generosa ambición de ser sensibles a todos los países y a todas las épocas, el deseo de eternidad, el deseo de haber sido muchos".[117]

1.1. Carlos Fuentes, el hombre y el escritor

Carlos Fuentes nació en 1928 en Panamá, su infancia y parte de su juventud transcurrieron entre Estados Unidos y varios países latinoamericanos, como Chile, Argentina, Brasil y México; esas vivencias marcaron la personalidad e identidad del escritor. Sus constantes mudanzas por la carrera diplomática de su padre, Rafael Fuentes Boettiger, propiciaron el ambiente ideal para que se desenvolviera tempranamente como una joven políglota, y que se iniciara en la lectura y escritura desde niño. Pese a la distancia, "México comienza a plantearse como un problema y un enigma en la mente de Fuentes desde muy temprana edad".[118] Sin embargo, el primer México que conoce Fuentes es un México lejano, inexistente, inventado, como él mismo lo describe en sus memorias:

> At home, my father made me read Mexican history, study Mexican geography, and understand the names, the dreams and defeats of Mexico: a nonexistent country, I then thought, invented by my father to nourish my infant imagination with yet another marvelous fiction: a land of Oz with a green cactus road, a landscape and a soul so different from those of the United States that they seemed a fantasy.[119]

---

[117] Jorge Luis Borges, "Discurso pronunciado en la sede central de la Unesco en homenaje a Victoria Ocampo", *Video & Sound Collections*, UNESCO, 1979, 2:49-3:12 min., https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-2373 [consulta: 17 noviembre 2022].
[118] Francisco Javier Ordiz Vázquez, "Carlos Fuentes y la identidad de México", *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 159, 1992, p. 527.
[119] Carlos Fuentes, *Myself with Others: Selected Essays*, Noonday, Nueva York, 1990 [1.ª ed. 1988], p. 9.

El propio Fuentes hace referencias constantes y directas a su infancia y juventud fuera de México en sus ensayos, sumadas a las alusiones indirectas en su obra narrativa. Educado en Estados Unidos en sus primeros años de vida y con la opción de escribir en inglés, argumentó siempre sentir un llamado a escribir en español,[120] una decisión influida muy probablemente por su pasión hacia la lectura en dicha lengua.[121] Georgina García Gutiérrez, en "El escritor y México. La ciudad, la literatura mexicana, lo mexicano", señala al respecto:

> La trascendencia del alejamiento, casi ininterrumpido, la subrayan con tinta los apuntes biográficos sobre el escritor que, a veces, en mi opinión, dan la impresión de otorgarle un peso exclusivo. Este énfasis abre una brecha entre el niño, precoz cosmopolita, y la obra firmemente arraigada en México.[122]

Su visión de México es distinta a la de sus contemporáneos, ellos ven a México desde dentro mientras que Fuentes lo ve desde fuera, con la perspectiva de un extranjero y la contemplación de un recién llegado. Esta distancia natural que guardó con México marcó su obra y lo consagró como un mexicanista, mas no como regionalista, con una visión universal y totalizadora; José Emilio Pacheco subraya:

> [...] no como cualquier otro sino como un mexicano *otro*, un niño que ha crecido en Río de Janeiro, en Washington, en Santiago de Chile y en Buenos Aires, sí,

[120] *Cf*. Carlos Fuentes, "La tradición literaria latinoamericana", en *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988, p. 21.
[121] Aunque es contradictorio que haya decidido escribir sus memorias en inglés, recopiladas en *Myself with Others: Selected Essays*, texto del que no existe traducción al español. El texto equivalente, hasta cierto punto, sería *En esto creo* (2002), que no recoge recuerdos incluidos en las primeras memorias en inglés.
[122] Georgina García Gutiérrez, "Introducción", art. cit., p. 11.

> pero dentro de ese territorio extraterritorial de las embajadas que son parte de México y a la vez se encuentran obligadas a representarlo.[123]

Sin embargo, lo anterior lo volvió blanco de severas críticas, muchas de ellas justificadas como la de Enrique Krauze, quien en 1988 publicó el artículo "La comedia mexicana de Carlos Fuentes" en la revista *Vuelta*, donde pone en evidencia las contradicciones que distinguieron siempre la personalidad del escritor:

> El alma de Fuentes es una zona de ambigüedad, una casa con dos puertas. Es un exiliado voluntario de México en Estados Unidos [...]. Hay en su origen un vacío de historia personal e identidad que compensaron siempre el cine y la literatura.[124]

Aunque Fuentes siempre trató de usar a su favor esa dualidad identitaria que lo caracterizaba, escudándose en su cosmopolitismo para justificar en algunas ocasiones su falta de compromiso ante la realidad mexicana bajo el argumento de que prefería ver al país desde fuera, hubo quienes observaron su cosmopolitismo (no sin pruebas) como una presunción o como una avería en su discurso y en su literatura.

Carlos Fuentes vivió en Washington entre 1934 y 1940, donde recibió educación pública; el deber diplomático de su padre llevó a la familia a Chile, de 1940 a 1944, y un año más a Buenos Aires entre 1944 y 1945, año crucial para Fuentes. Durante unos meses y con el respaldo de su padre, decide poner en pausa sus estudios por considerar la escuela

---

[123] José Emilio Pacheco, "Carlos Fuentes en *La región más transparente*", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008, p. XXXI, cursivas del texto. Esta edición conmemorativa fue publicada para celebrar los cincuenta años de la novela, al tiempo que el octogésimo cumpleaños de Fuentes, un homenaje al hombre y al escritor.

[124] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", *Vuelta*, núm. 139, 1988, p. 15.

en la que lo habían matriculado como derechista y "filonazi",[125] como la llama en una de sus últimas entrevistas. Dedica esos meses a "descubrir Buenos Aires",[126] y enfatiza: "Yo venía del México de Lázaro Cárdenas, del Estados Unidos de Roosevelt, de Chile y el Frente Popular".[127] Aunque ese México lo frecuentaba durante sus vacaciones veraniegas, no vivió en él hasta 1945, cuando llegaría a la capital mexicana a los dieciséis años.

En la Ciudad de México, cursó estudios de Derecho y comenzó su carrera literaria. Fuentes refiere haber tenido su primer contacto con la literatura en su infancia y a través de Alfonso Reyes, amigo cercano de su familia, quien se desempeñaba como embajador de México en Brasil en aquel entonces. Más tarde, se reencontraría con Reyes en México, hallando en su compañía la dirección que buscaba como futuro escritor.[128] La influencia de Reyes en la obra de Carlos Fuentes fue crucial, al menos en una primera etapa.

Su primera obra, un compendio de cuentos titulado *Los días enmascarados* de 1954, fueron publicados por Juan José Arreola en la colección Los presentes,[129] en la que se incluye "Chac Mool", cuento que trascendió en la obra del escritor marcando su estilo y "la futura poética de Fuentes".[130] En 1958, se publica *La región más transparente*, su primera novela, "nutrida por obras antecesoras de varias latitudes, que al mismo tiempo asimila y transforma; síntesis y cuestionamiento de la historia mexicana",[131] descrita por Luis Cardoza y Aragón en ese mismo año como "novela torrencial, cargada de

[125] Paula Mónaco Felipe, "Carlos Fuentes: libros y convicciones. Entrevista", *La Jornada Semanal*, núm. 891, 2012, https://www.jornada.com.mx/2012/04/01/sem-paula.html [consulta: 13 enero 2022].
[126] *Idem*.
[127] *Idem*.
[128] *Cf*. Carlos Fuentes, *Myself with Others: Selected Essays*, *op. cit.*, p. 28.
[129] *Cf*. Vicente Quirate, "El nacimiento de Carlos Fuentes", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008, p. XL.
[130] *Idem*.
[131] *Ibid*., p. XXXIX.

impaciencias, toda grito y relámpago".[132] Llegaron después *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* en 1962, más tarde *Cambio de piel* en 1967, novelas que lo consagraron como escritor:

> Carlos Fuentes había adquirido, para nosotros, la condición del escritor paradigmático [...], un escritor que sabía conjugar, como lo habían hecho Alfonso Reyes y Octavio Paz, la raigambre nacional y las arborescencias universales y a quien nada humano le era ajeno: la historia, la política, la economía, las relaciones internacionales, la música, la pintura, el cine, el teatro, la ópera [...]; en fin, que representaba con excelencia la cultura nacional en el ámbito internacional.[133]

Su larga lista de obras incluye cuentos, novelas, teatro y ensayos. Una trayectoria de más de medio siglo sin "[n]i un día sin escribir",[134] frase de José Emilio Pacheco aludiendo al lema de Diego Rivera: "Ni un día sin pintar",[135] para referirse a la disciplina de Fuentes que escribió hasta el último día de su vida. La misión de todo escritor, según Fuentes, era 'nombrar al mundo', pero con la responsabilidad del escritor hispanoamericano: "poseído de un pánico urgente del descubridor: si yo no nombro, nadie lo hará; si yo no escribo, todo será olvidado; si todo es olvidado, dejaremos de ser".[136]

Es frecuente encontrar alusiones al escritor hispanoamericano y su literatura en la obra de Fuentes, las reflexiones sobre el tema en su obra ensayística demuestran una preocupación por clasificar y entender la literatura ligada a la cultura hispánica en América.

---

[132] Luis Cardoza y Aragón, "Carlos Fuentes en *La región más transparente*", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 485.
[133] Gonzalo Celorio, "Carlos Fuentes, epígono y precursor", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008, pp. XV-XVI.
[134] José Emilio Pacheco, "Carlos Fuentes en *La región más transparente*", art. cit., p. XXXV.
[135] *Idem*.
[136] Carlos Fuentes, "La tradición literaria latinoamericana", art. cit., p. 26.

En 1969, publica su ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, reflexiones sobre la emancipación de una nueva literatura, especialmente en la narrativa, cuyo movimiento tomaría forma como el *boom* latinoamericano por otros estudiosos del tema, entre ellos Ángel Rama y Emir Rodríguez Monegal. En 1971, publica *Tiempo mexicano*, una reflexión de la realidad y el contexto de México; en 1976, *Cervantes o la crítica de la lectura* y, en 1991, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. En 1992, *El espejo enterrado*, ensayo conmemorativo sobre el encuentro de dos mundos; *Geografía de la novela*, en 1993; *Nuevo tiempo mexicano*, en 1994 y, entre otros ensayos más, *La gran novela latinoamericana* de 2011 fue una de sus últimas publicaciones en vida.[137]

Además de sus estudios sobre la novela y la literatura hispanoamericana en general, Fuentes dedicaría muchas páginas de sus ensayos a la reflexión sobre la identidad hispanoamericana, la manera en que se fue gestando y la bifurcación natural que tomó en cada país acorde con sus circunstancias particulares. Cabe resaltar el peso que tiene el género del ensayo a la par de su obra narrativa, ambos se complementan y definen el carácter de Fuentes como escritor, crítico y erudito.

En la narrativa de Carlos Fuentes, siempre existió una preocupación por el rescate del origen histórico y cultural de Hispanoamérica. Fuentes daba gran importancia al origen de sus personajes, esto era una parte central de muchos de sus relatos: *La región más transparente*, *Aura*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel*, *Terra Nostra*, *La campaña*, son algunos ejemplos. La preocupación del autor no fue solo indagar en la Historia (con mayúscula), sino también en el futuro, en obras como *Cristóbal Nonato* de 1987 o *La silla del águila* de 2003; en ellas, pronostica escenarios futuristas posibles, prueba de que no solo veía en el pasado un universo de posibilidades para crear literatura; el futuro lo sedujo también, ya como un escritor consolidado y erudito del pasado

[137] *Cf.* Instituto Cervantes, "Carlos Fuentes. Cronología de obras", Bibliotecas y documentación, febrero, 2012, https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/praga_carlos_fuentes_1.htm [consulta: 16 enero 2022].

hispanoamericano, especialmente del pasado mexicano, de manera que la ficción futurista de estos relatos, más que arriesgada, es premonitoria y está fundada en antecedentes históricos y en el contexto político mexicano que el autor conocía a la perfección.

Entre los reconocimientos que obtuvo se encuentran el Premio Xavier Villaurrutia (1975), Premio Rómulo Gallegos (1977), Premio Alfonso Reyes (1974), Premio Cervantes (1987), Premio Menéndez Pelayo (1992), Premio Príncipe de Asturias (1994) y una larga lista de Doctorados Honoris Causa otorgados por universidades de Europa y América Latina.[138] Carlos Fuentes murió el 15 de mayo de 2012 en la Ciudad de México, dejando un amplio legado de obras publicadas, conferencias y documentos inéditos resguardados hasta el momento en un archivo especial, en la Universidad de Princeton en Nueva Jersey. Su influencia abarcó varias disciplinas, empezando por la literatura, la historia, el cine, las bellas artes en general, sin olvidar la política, pues no en pocas ocasiones, tanto en su obra como en sus conferencias, se daba tiempo de opinar sobre el contexto político de México y de otros países.

La vida de Carlos Fuentes, hombre y escritor cosmopolita desde temprana edad marcó su obra e ideología, la del constante redescubrimiento del origen. No es difícil encontrar reiteradas alusiones del propio autor a su biografía como el origen de sus obras. Gonzalo Celorio refiere en su estudio publicado en la edición conmemorativa de *La región más transparente*:

> No es posible hablar de la persona con independencia del autor porque, ciertamente, Carlos Fuentes, el hombre, se ha dejado vivir para que el otro, el que escribe novelas y dicta conferencias [...] haya creado su vastísima obra literaria.[139]

[138] *Cf*. Instituto Cervantes, "Carlos Fuentes. Premios", Bibliotecas y documentación, mayo, 2018, https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/Praga_carlos_fuentes_premios.htm [consulta: 16 enero 2022].
[139] Gonzalo Celorio, "Carlos Fuentes, epígono y precursor", art. cit., pp. XIII-XIV.

Pero Carlos Fuentes no solo fue objeto de halagos, tuvo detractores desde sus inicios. Roberto Fernández Retamar, por ejemplo, no incluye *La región más transparente* en su texto *Para una teoría de la literatura Hispanoamericana*, solo menciona someramente a Fuentes refiriéndose a su novela *La muerte de Artemio Cruz* como parte de una revolución en la literatura,[140] y habla de "el primer Fuentes",[141] en alusión a que hay un cambio en la ideología del autor respecto a sus primeras y últimas publicaciones.

La región más transparente fue objeto de severas críticas durante los años siguientes a su publicación; sin embargo, en las décadas posteriores logró no solo convencer a la crítica de su valor como novela pilar de la literatura hispanoamericana del siglo XX, sino consagrarse como una obra imprescindible en el análisis de los orígenes del *boom*. La modernidad que propone Carlos Fuentes en su primera novela esconde también una crítica a lo que él definió como una fachada superpuesta de una nueva realidad capitalista y urbana en Hispanoamérica.[142]

1.2. La filosofía de la identidad en la obra de Carlos Fuentes

En una conferencia dictada en 2004 en Chile, titulada "Una agenda latinoamericana", Fuentes enfatiza en el apartado sobre la agenda cultural diciendo que, una vez ganada la identidad de los pueblos latinoamericanos mediante un largo proceso de independencia e introspección, es necesario pasar a la diversidad. Fuentes habla desde el punto de vista del hombre latinoamericano, como él mismo se autoproclama. Su discurso sobre identidad está plagado de conceptos totalizadores, en ocasiones bolivarianos. No es de extrañar que así sea viniendo de un hombre que siempre se vanaglorió de sus raíces y de su pasado cosmopolita:

---

[140] *Cf.* Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1995 [1.ª ed. 1975], p. 212.
[141] *Ibid*., p. 203.
[142] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit.*, p. 27.

> [...] los latinoamericanos buscamos afanosamente, durante los dos últimos siglos, la identidad que nos situase en la modernidad. Hoy siento que sabemos quienes somos [...]. Tenemos una identidad confirmada [..]. Nuestro desafío latinoamericano ahora es pasar [...] de la identidad ganada [...] a la diversidad que aún nos falta conquistar, diversidad política, religiosa, sexual, cultural.[143]

El debate sobre la identidad de América independiente deriva de la utopía bolivariana de conformar una sola América, pero devino en el discurso regional y más cercano a la realidad de autores como Sarmiento y Alberdi en Argentina, o Samuel Ramos y Octavio Paz en México. Todos ellos con visiones locales de identidad en un momento en el que se hablaba de identidades en plural. Aunque el discurso sobre lo mexicano siempre apasionó a Carlos Fuentes y es notable en su obra, insistía en rescatar la esencia de lo hispanoamericano:

> [...] me di cuenta en Chile, en Argentina, en México durante mi adolescencia, que necesitábamos enriquecer y fortalecer nuestra tradición, entre otras cosas mediante un re-descubrimiento constante de la riqueza y el poder de esa tradición a cada instante olvidada por nosotros en el Nuevo Mundo.[144]

Fuentes se remite a su infancia en Chile, Argentina y México de manera repetitiva con ánimos de ejemplificar una teoría recurrente en sus ensayos: que "en las Américas todos venimos de otra parte. Todos descendemos del movimiento y de la transformación".[145] En *El espejo enterrado*, Fuentes abunda sobre esa idea y hace una

[143] Carlos Fuentes, *Transformaciones culturales y una agenda latinoamericana. Cuaderno VII*, Foro de Altos Estudios Sociales, Valparaíso, 2004, p. 11.
[144] Carlos Fuentes, "La tradición literaria latinoamericana", art. cit., p. 21.
[145] Carlos Fuentes, *Transformaciones culturales y una agenda latinoamericana*, *op. cit*., p. 39.

disección del Nuevo Mundo a partir del Viejo Mundo, ejemplificando a lo largo del ensayo una serie de migraciones, descendencias y confluencias que marcaron a Europa, concretamente a España y, en consecuencia, a América: "La España que llegó al Nuevo Mundo en los barcos de los descubridores nos dio, por lo menos, la mitad de nuestro ser".[146]

No solo en el ensayo, también en la novela y el cuento, Fuentes alude repetitivamente al origen de Hispanoamérica, "Indo-Americanos, Afro-Americanos, Euro-Americanos y, al cabo, mestizos, un arcoíris racial, un genuino *melting pot* del Río Bravo a la Patagonia";[147] su novela *La campaña*, donde confluyen todas las razas, es un ejemplo de ello. Su visión periférica sobre lo hispanoamericano es notable, sin descuidar su identidad como mexicano. Fuentes va y viene de lo general a lo particular y viceversa:

> México se convierte en una realidad obsesiva para Fuentes, circunstancia que contrasta en apariencia con el voluntario alejamiento físico que ha mantenido a lo largo de su vida y que le ha acarreado un sinfín de críticas.[148]

Pero esas críticas no lo desalentaban, hablaba abiertamente sobre su necesidad de alejamiento, de la huella que le habían dejado sus constantes viajes y el escritor en que se había convertido gracias a su exilio voluntario y constante: "Para mí es indispensable estar fuera de México por razones casi de higiene mental [...]. Necesito ver el país de lejos. Hay gente que necesita estar muy cerca, como Rulfo. Yo no. Como Gogol veía a Rusia, así veo yo a México".[149] Sin embargo, fue la distancia física la que provocó un alejamiento del autor con la auténtica realidad mexicana muchas veces, a tal punto en que el México de

[146] Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, *op. cit*., p. 15.
[147] Carlos Fuentes, *Transformaciones culturales y una agenda latinoamericana*, *op. cit*., p. 39.
[148] Francisco Javier Ordiz Vázquez, "Carlos Fuentes y la identidad de México", art. cit., p. 528.
[149] Carlos Fuentes *apud* Francisco Javier Ordiz Vázquez, "Carlos Fuentes y la identidad de México", art. cit., p. 528.

Fuentes parece en ocasiones un país ficticio, que solo puede existir en su prosa, como señala Krauze: "Su mundo real fue su mundo ficticio: un desfile cinematográfico de autores y obras".[150]

La reflexión sobre México se repite a lo largo de su obra, de manera notable en sus primeras publicaciones, desde *Los días enmascarados* pasando por *La región más transparente*, *Las buenas conciencias*, *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, aminorando durante la segunda mitad de la década de los sesenta, momento en que reside en París entre 1966 y 1969, y posteriormente de 1975 a 1977 como embajador de México en Francia. Las influencias del 'viejo mundo' parecieron marcar la dirección de su pensamiento y, consecuentemente, de su literatura, según afirma Ordiz:

> Los vehementes y apasionados planteamientos sobre México que aparecen en las primeras novelas de Carlos Fuentes se reducen y atemperan considerablemente en intensidad y frecuencia a partir del volumen de cuentos *Cantar de ciegos*. El autor abandona los aspectos y ambientes quizás excesivamente *localistas* de sus obras anteriores y tiende hacia un tratamiento mucho más amplio y genérico de temas y personajes. En esta transformación influyen de forma notable los años de residencia del escritor en Francia, donde se pone en contacto con las distintas tendencias de pensamiento que bullían en el ambiente cultural europeo del momento.[151]

Esa transformación en su obra estaba gestada quizá desde su infancia, de la que muchas veces habló, una infancia transcurrida en varios países antes de instalarse definitivamente en México. En un texto publicado en 1987, en la revista inglesa *Granta* y

[150] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 15.
[151] Francisco Javier Ordiz Vázquez, "Carlos Fuentes y la identidad de México", art. cit., p. 532, cursivas del texto.

recogido en *Myself with others: Selected essays* (1988), Fuentes relata sus inicios en la escritura enlazando pasajes autobiográficos que van desde su infancia hasta la época en que escribió dichos ensayos. En ellos, hace especial énfasis sobre el México desconocido y distante, casi irreal, que lo acompañó durante su niñez y adolescencia en los Estados Unidos, de los seis a los doce años, un elemento simbólico sobre su origen que lo acompañó permanentemente pese a vivir y a estudiar en un ambiente anglosajón, pues él siempre se identificaba como mexicano: "I discovered that my father's country was real. And that I belonged to it, Mexico was my identity yet I lacked an identity".[152]

Fuentes detalla el trauma que sufrió al ser señalado por sus compañeros de clase como un 'paria' por venir de un país donde gobernaba 'un presidente rojo', en alusión a Lázaro Cárdenas y a la expropiación petrolera de 1938, hecho que fue considerado por la prensa estadounidense como 'comunista',[153] pero que marcó un precedente histórico en México al cumplirse, en parte, algunos de los postulados de la Revolución. Fuentes se refiere a aquel momento como una oportunidad de introspección que le permitió entender la relevancia del pasado en la construcción del futuro de un país como México:

> The United States had made me believe that we live only for the future; Mexico, Cárdenas, the events of 1938, made me understand that only in an act of the present can we make present the past as well as the future: to be a Mexican was to identify a hunger for being, a desire for dignity rooted in many forgotten centuries and in many centuries yet to come, but rooted here, now, in the instant, in the vigilant time of Mexico I later learned to understand in the stone serpents of Teotihuacán and in the polychrome angels of Oaxaca.[154]

[152] Carlos Fuentes, *Myself with Others: Selected Essays*, *op. cit*., p. 13.
[153] *Cf. Ibid*., p. 12.
[154] *Ibid*., p. 15.

El debate sobre la identidad mexicana emergía en México en aquella época. En 1934, Samuel Ramos publicó su ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México*; más tarde, en 1950, Octavio Paz publicaría *El laberinto de la soledad*. Ambos autores coincidirían en que la identidad mexicana se gestaba en la violencia infringida por la conquista, resultando de ella un trauma cuya secuela principal era el complejo de inferioridad, el rechazo hacia la madre indígena y el padre conquistador, propiciando en el mestizo una orfandad de la que el propio Carlos Fuentes hablaría en *La región más transparente*, una obra influida probablemente por la teoría de Samuel Ramos y directamente del pensamiento de Octavio Paz, cuyo libro aparece en las manos de Manuel Zamacona, uno de los personajes de la novela:

> México se encontraba en el proceso de institucionalizar una cultura de carácter nacionalista y, al mismo tiempo, luchaba por ser universal. Como resultado, los pintores muralistas fueron institucionalizados durante los treinta y cuarenta. Los escritores Samuel Ramos y José Vasconcelos se entregaron a la tarea de definir la identidad mexicana dentro de un contexto universal, y sus libros fueron muy leídos [...]. Fuentes heredó el problema de la identidad como un tema de carácter fundamental para los intelectuales latinoamericanos del decenio 1940/1950 y como una cuestión de interés particular en un México en rápida transformación.[155]

El afán de reflexionar sobre lo mexicano en las primeras obras de Fuentes y en obras posteriores también es evidente, pero el autor no se conforma con eso, siempre busca teorizar en su obra sobre el otro, el argentino, el chileno, el español. No se limita únicamente a México. En una de sus últimas entrevistas, un mes antes de su muerte, se le

[155] Raymond Leslie Williams, *Los escritos de Carlos Fuentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 [1.ª ed. 1996], pp. 35-36.

preguntó sobre la huella que le dejó el año transcurrido en Argentina durante su adolescencia, a lo cual respondió: "Me marcó enormemente".[156] En una conferencia en Chile, en 2004, confirmaría sus sentimientos sobre su residencia en el Cono Sur:

> No oculto mi emoción al regresar a Chile, hogar de mi primera juventud, espacio de mi reconocimiento ibero-americano, patria poética de un lenguaje compartido, plaza de libertades que han de conquistarse día tras día.[157]

Existía una dualidad en el escritor; por un lado, su convicción de asumirse como mexicano y, por otra, la de asumirse como hispánico, latinoamericano y hombre cosmopolita, abierto a recibir todo tipo de influencias del exterior, dualidad que Fuentes usaba también a conveniencia y como escudo para protegerse de las críticas cuando se le señalaba de incongruente:

> Pertenezco a una generación de escritores latinoamericanos que no habríamos escrito nada sin William Faulkner, sin Ernest Hemingway, sin John Dos Passos. ¿Cómo vamos a negar la enorme potencia de la cultura de los Estados Unidos, de la música de Gershwin, del buen cine de Hollywood, del teatro de Eugene O'Neill o de Arthur Miller? ¿Vamos a negar todo eso en nombre de nuestra pureza cultural latinoamericana, de nuestra virginidad cultural? No.[158]

Lo anterior le valió numerosas críticas, entre ellas la de Roberto Fernández Retamar como ya mencionamos, con quien se enemistó desde 1966, acusándolo de manipular la burocracia literaria cubana para "apresurar su ascenso burocrático y hacer olvidar su

[156] Paula Mónaco Felipe, "Carlos Fuentes: libros y convicciones. Entrevista", art. cit.
[157] Carlos Fuentes, *Transformaciones culturales y una agenda latinoamericana*, *op. cit*., p. 36.
[158] *Ibid.*, p. 63.

pasado derechista".[159] Retamar, a su vez, lo acusó de haberse pasado al bando enemigo por conveniencia cuando la Revolución cubana perdió el apoyo de intelectuales como Neruda, Cortázar y el propio Fuentes. Lo cierto es que Carlos Fuentes, después de la publicación de su primera novela y su ascenso como escritor, cambiaba de ideología a conveniencia y buscó siempre mantener una imagen 'neutral' que beneficiara su imagen de escritor con una convicción cosmopolita,[160] no debemos olvidar tampoco su desavenencia posterior con Octavio Paz y las críticas de las que ha sido objeto.

Se puede deducir de lo anterior que la filosofía sobre la identidad de Carlos Fuentes provenía de una visión cosmopolita y universal. Su búsqueda de lo mexicano partía de lo universal para luego detenerse en lo hispánico, lo hispanoamericano y lo latinoamericano como partes de un mismo universo. En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes hablaba de la tendencia de plasmar en la novela una eterna trama de la vida hispanoamericana:

> [...] haber llegado a la independencia sin verdadera identidad humana, sometidos a una naturaleza esencialmente extraña que, sin embargo, era el verdadero *personaje* latinoamericano: el conquistador llegó en busca de los tesoros de la naturaleza, no de la personalidad de los hombres, y liberarse, en la segunda década del siglo XIX, del conquistador, significaba también convertir la naturaleza enajenada en naturaleza propia.[161]

En su libro *Carlos Fuentes, México, and Modernity*, Van Delden rememora los años en que Fuentes, junto con Emmanuel Carballo, editan la *Revista Mexicana de Literatura*

[159] Carlos Fuentes, "Infidelidades", *Cubaencuentro*, 16 de mayo, 2012, https://www.cubaencuentro.com/opinion/articulos/infidelidades-276768 [consulta: 23 marzo 2022].
[160] *Vid*. Claudia Macías, "Cortázar, García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa: trayectorias de escritura desde el neoindividualismo", *Sincronía*, vol. 23, núm. 76, 2019, pp. 350-379.
[161] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op*. *cit*., p. 9, cursivas del texto.

(de 1955 a 1957), un momento crucial para el autor, según Van Delden, pues en la sección titulada "Talón de Aquiles", Fuentes plantea su visión cosmopolita sobre la cultura mexicana. Van Delden considera que esta perspectiva del autor sobre México es excepcional debido a su biografía; el escritor pertenece a una comunidad cultural supranacional, gracias a su carácter cosmopolita, una comunidad que rompió con la esclavitud literaria colonial.[162] Van Delden explica que en un debate mantenido con José Luis González sobre la razón por la cual Ben Jonson ambienta su novela *Valpone* en Italia y no en su natal Inglaterra, Fuentes defiende el derecho del autor a elegir dónde ambientar su obra, argumentando que el autor está proponiendo un tema nuevo más allá de cualquier temporalidad o frontera geográfica.[163] Pese a la defensa de la libertad del escritor, esto se puede interpretar también como una carta libre del escritor para deslindarse de su identidad y de sus raíces, justificando su toma de distancia y constante exilio voluntario en aras de buscar una 'universalidad' que tenía que ver con pertenecer más a la 'universalidad' del primer mundo que a la del tercero.

Van Delden sale en su defensa y afirma que Carlos Fuentes era la persona adecuada para representar el azote de los nacionalistas literarios y culturales de México,[164] un mexicano que observaba a México desde fuera, pero con toda la exactitud de quien lo conocía desde dentro: "Harss went on to say that if there was one person well equipped to accomplish this aspiration toward universality in Mexican literature, that person was Carlos Fuentes".[165] Este universalismo en la literatura mexicana provenía, según Luis Harss, de la carrera diplomática del padre de Fuentes, que lo llevó a vivir en distintas latitudes y a tener una educación internacional, elemento crucial del escritor: "pasó la mayor parte de su infancia y primera juventud, nada prosaicas, en gira por las capitales del

[162] *Cf*. Maarten Van Delden, *Carlos Fuentes, México, and Modernity*, Liverpool University, Liverpool, 2004, p. 5.
[163] *Cf. Idem*.
[164] *Cf. Ibid*., pp. 5-6.
[165] *Ibid*., p. 6.

continente —Santiago de Chile, Río de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo, Quito y Washington—, a las que el deber asignaba a su padre, un diplomático profesional".[166]

La visión universal de Carlos Fuentes sobre la identidad hispanoamericana y, concretamente, sobre la identidad mexicana es exclusiva de la visión de un hombre cosmopolita como él. Aunque parte de las visiones planteadas previamente por Samuel Ramos y Octavio Paz, su manera de abordar la identidad mexicana toma un camino distinto, va de lo universal a lo particular, entendiendo a México como una parte esencial de su mundo, pero una parte nada más. Su manera de vislumbrar México en su primera novela, *La región más transparente*, es la oportunidad para demostrar quién es y cuál será en adelante su discurso sobre identidad, según afirma Van Delden: "Fuentes devoted himself principally to calling for an opening up of Mexican culture to the outside world. No doubt the strength of a narrow nationalist position in Mexican culture led Fuentes to emphasize his cosmopolitanism".[167]

Otra aportación importante de Fuentes a la literatura hispanoamericana es el haber sido el primero en destacar y estudiar el fenómeno que había surgido en la narrativa durante la segunda mitad del siglo, nombrándolo "La nueva novela hispanoamericana", título de su ensayo de 1969. Claudia Macías refiere:

> Carlos Fuentes fue uno de los principales promotores mucho antes de que apareciera en circulación y de que se aceptara en todos los medios el apellido Boom. El primer nombre para ese fenómeno literario lo da Fuentes: La nueva novela hispanoamericana. El acta de nacimiento está signada con ese título en el ensayo homónimo de 1969, que ya esperaban los círculos académicos por el valor del adelanto en el artículo "La nueva novela latinoamericana", publicado

[166] Luis Harss y Bárbara Dohmann, "Carlos Fuentes o la nueva herejía", en *Los nuestros*, trad. Francisco Porrúa y Sara Porrúa, Sudamericana, Buenos Aires, 1981 [1.ª ed. inglesa 1966], p. 343.
[167] Maarten Van Delden, *Carlos Fuentes, México, and Modernity*, *op. cit.*, p. 8.

> por Carlos Fuentes el 29 de julio de 1964. En un temprano estudio, J. Loveluck (1965) destaca el artículo pionero de Fuentes que sirvió para iluminar la crítica en Estados Unidos sobre lo que ocurría en Hispanoamérica, en términos de la revolución narrativa de técnicas y temas.[168]

Luis Harss, junto con Bárbara Dohmann, publica en 1966 *Los nuestros*, una de las primeras compilaciones de narrativa latinoamericana en donde se enuncia la palabra *boom*; sin embargo, Fuentes ya había hecho el trabajo de poner en discusión el tema desde 1964, como menciona Claudia Macías. El libro de Harss se compone de diez capítulos, dedicados a diez autores que eran las promesas de la literatura en aquel entonces, algunos de ellos muy jóvenes aún, como Vargas Llosa que tenía apenas 24 años; además del peruano, los autores incluidos son: Carpentier, Asturias, Borges, Guimaraes Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes y García Márquez. Los capítulos fueron escritos tras una investigación amplia que incluyó entrevistas con cada uno de los autores. Harss señala en una entrevista para el diario *El País*:

> Gracias a mis estudios en Stanford podía distinguir literaturas, así que entendí pronto que había una especie de cerebro colectivo que estaba funcionando en Hispanoamérica. En esa época era un verdadero descubrimiento literario, también para mí [...], ellos mismos se llamaban una mafia, así que se iban recomendando unos a otros, y eso fue nutriendo el libro.[169]

[168] Claudia Macías, "El magisterio de Carlos Fuentes frente a la crítica", *Revista de Letras*, vol. 54, núm. 1, 2014, pp. 84-85.
[169] Juan Cruz, "Luis Harss: «Siempre me pareció tonta pero simpática la palabra 'boom'»", *El País*, 25 de enero, 2021, https://elpais.com/cultura/2021-01-24/luis-harss-siempre-me-parecio-tonta-pero-simpatica-la-palabra-boom.html [consulta: 29 enero 2022].

Al estar Carlos Fuentes en su lista y ser miembro de esa 'mafia', no es raro que haya sido el primero en reflexionar sobre aquella nueva tendencia en la literatura de Hispanoamérica, por lo que el mérito de Harss radica en secundar a Fuentes en profundizar en el estudio; Claudia Macías refiere: "Mención aparte merece el propio Luis Harss, que parece ser el único crítico, después de Loveluck, en utilizar la denominación de Fuentes".[170] Sobre la palabra *boom*, que más tarde le dio nombre a dicha generación, el periodista Juan Cruz le pregunta a Harss: "En su libro reciente cuenta cómo se le ocurrió la palabra *boom* ¿Es orgullo o simplemente crónica?",[171] este responde:

> Es crónica nada más. Me hace gracia el hecho de que una palabra inglesa, que me vino de una referencia al boom económico italiano, haya llegado a definir una época de la historia literaria. Yo nunca usé esa palabra con ese énfasis, pero alguien se agarró a ella y pasó a ser una especie de emblema de esa literatura. A mí siempre me pareció una palabra un poco tonta, pero simpática, para hablar de la explosión de la literatura.[172]

Fuentes sentencia en *La nueva novela hispanoamericana* sobre lo que significa ser un escritor, y escribir desde y para Latinoamérica de manera contundente: "Escribir sobre América Latina, desde América Latina, para América Latina, ser testigo de América Latina en la acción o en el lenguaje significa ya, significará cada vez más, un hecho revolucionario".[173] Su acto revolucionario como escritor comienza con la toma de conciencia de su identidad inmediata, la mexicana, su identidad próxima, la latinoamericana y su identidad universal.

---

[170] Claudia Macías, "El magisterio de Carlos Fuentes frente a la crítica", art. cit., p. 85.
[171] Juan Cruz, "Luis Harss: «Siempre me pareció tonta pero simpática la palabra 'boom'»", art. cit.
[172] *Idem*.
[173] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 95.

Luis Harss, en el capítulo de su libro dedicado a Fuentes titulado "Carlos Fuentes o la nueva herejía", habla de la identidad de Carlos Fuentes y sus características de nuevo escritor hispanoamericano; una de ellas, la de "percibir que su verdadera identidad está en la individualidad. Lo que es otra forma de decir que ser un mexicano del siglo XX es ser contemporáneo de todos los hombres".[174] Todos coinciden con Fuentes, pero lo que él cambiaría seguramente sería que 'la verdadera identidad está en la universalidad'. Harss completa sobre Fuentes: "Si hay alguien idealmente equipado para hacer este papel, por sus antecedentes, temperamento y formación, es Carlos Fuentes, un joven mundano y cosmopolita que es uno de los personajes más desenvueltos de nuestra literatura".[175]

Hasta 1978, Carlos Fuentes publica su ensayo *Tiempo mexicano*, donde hace finalmente una disertación abierta de lo que México significaba para él y en el cual plasma su visión de mexicanidad. Es un texto tardío, porque el tema de lo mexicano se abre para él en 1958 con su primera novela y continúa en años posteriores ocupando el centro de su narrativa en sus novelas y cuentos posteriores. Fuentes no aterriza el tema por completo en el género del ensayo, es esquivo. Incursiona en dicho género con *La nueva novela hispanoamericana* donde su tema no era solamente México, sino que su cosmopolitismo lo llevaba siempre a ver lo hispanoamericano como un conjunto.

Tiempo mexicano es un compendio tanto de textos inéditos como de ensayos ya publicados en el que, a manera de álbum de estampas, hace una colección arbitraria de reflexiones sobre el país, su cultura e historia. El propio Fuentes previene al lector en la nota del autor, donde agrega:

> *No he pretendido escribir un texto frío, objetivo, estadístico o totalizante sobre nuestro país; he preferido dar libre curso a mis obsesiones, preferencias y pasiones de mexicano, sin desdeñar ni la arbitrariedad ni la autobiografía:*

[174] Luis Harss y Bárbara Dohmann, "Carlos Fuentes o la nueva herejía", art. cit., p. 343.
[175] *Idem*.

> *búsquese aquí entonces, menos el rigor que la vivencia y más la convicción que la imposible e indeseable objetividad.*[176]

Dicho compendio reúne en sus páginas algunos de los planteamientos expuestos en *La región más transparente*, sumando nuevas apreciaciones sobre el país que para entonces ya era otro. El universo del México de la década de 1950 había quedado en el pasado y ahora Fuentes observa al México posterior a 1968, año que marcó un antes y un después en la historia moderna mexicana. En *tiempo mexicano* se señalan los nuevos vicios que trajo el PRI y el neoliberalismo, del cual el propio Fuentes ya formaba parte. México ya era otro para 1978 y Carlos Fuentes, junto con su visión sobre identidad nacional, también. Enrique Krauze critica a este nuevo Carlos Fuentes escribiendo:

> En los primeros meses del régimen de Echeverría (1970-1976), Fuentes publicó *Tiempo mexicano*, colección de sus mejores ensayos y reportajes de la década anterior acompañada de una interpretación sobre el pasado inmediato y el régimen —para él promisorio— de su amigo el presidente.[177]

Se refiere al presidente Luis Echeverría Álvarez, con quien Fuentes mantenía una relación cordial y cuya política defendió hasta que no tuvo más argumentos. Fue la época en que fue asignado por el presidente como embajador de México en Francia; su ejercicio diplomático fue breve y comenzó a ser objeto de severas críticas, entre ellas la de Gabriel Zaid, por defender al presidente y negar su responsabilidad en la matanza del Jueves de Corpus, el 10 de junio de 1971: "al usar tu prestigio internacional para reforzar al Ejecutivo, en vez de reforzar la independencia frente al Ejecutivo… independientemente y por tu

[176] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, Joaquín Mortiz, México, 1975 [1.ª ed. 1971], p. 7, cursivas del texto.
[177] Gabriel Zaid *apud* Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 22.

cuenta, has hecho más difícil la independencia".[178] Al respecto, Krauze señala la ceguera de Fuentes: "Poco tiempo después de Corpus sostuvo que los intelectuales que no apoyaban a Echeverría contra los «verdaderos» culpables —las invisibles fuerzas de la derecha— cometían un «crimen histórico»".[179] Fuentes se vio obligado a renunciar a la embajada más tarde.[180]

Tanto *Tiempo mexicano* como su narrativa posterior, ya como escritor maduro y consagrado durante la década de 1980 y hasta su muerte, fue transitando a través de la evolución del propio país, su historia y cultura, como de la propia evolución de Fuentes como personaje en el ámbito literario. Con todo lo anterior, podemos concluir que la filosofía de la identidad de Carlos Fuentes no solo fue suigéneris desde su origen, sino que fue cambiando conforme se consolidaba como escritor y como mexicano.

1.3. Modernidad y urbanidad según Carlos Fuentes

En *La nueva novela hispanoamericana*, ensayo publicado en 1969, Fuentes incluye un capítulo cuyo título es "La modernidad enajenada", en él alude a una modernidad que

[178] *Idem*.
[179] *Idem*.
[180] El diario *Milenio* recupera lo siguiente: "no resulta extraño que Fuentes haya decidido renunciar a la Embajada de Francia cuando se enteró que el gobierno de José López Portillo había nombrado como embajador de México en España —recién restablecidas las relaciones diplomáticas— a Gustavo Díaz Ordaz. A lo cual se refiere: «Dejé mi puesto como embajador en Francia el primero de abril de 1977 e inmediatamente alquilé una casa a las afueras de París en donde pudiera empezar a escribir nuevamente». Carlos Fuentes se negaba a tener que felicitar "al carnicero de Tlatelolco" como embajador. Por ello decidió renunciar; a tal acción Díaz Ordaz respondió: que su renuncia le «daba mucha risa»". Jovany Hurtado García, "Carlos Fuentes, el embajador", *Milenio*, 12 de mayo, 2022, https://www.milenio.com/cultura/laberinto/carlos-fuentes-el-embajador [consulta: 4 octubre 2022]. Christopher Domínguez confirma lo anterior y agrega: "le aceptó a Echeverría la codiciada embajada de México en París, puesto al que hubo de renunciar en abril de 1977 cuando el sucesor de Echeverría como presidente, López Portillo, tuvo la torpe idea de nombrar como primer embajador de México en la España preconstitucional a… Díaz Ordaz, quien también dimitió veinte días después, abucheado en ambas orillas del Atlántico. A Fuentes no le quedó sino renunciar, y la suya quedó como una parodia de la renuncia de Paz en Nueva Delhi nueve años atrás. «Un gesto digno y que desarmará a sus enemigos y envidiosos», lo calificó Paz en carta a Pere Gimferrer". Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, Aguilar, México, 2014, p. 149.

llega a América Latina, concretamente a la literatura, que no pertenece del todo al contexto hispanoamericano; una modernidad implantada a imagen y semejanza de la modernidad europea o norteamericana. Es una modernidad que no termina de encajar en la realidad hispanoamericana porque no fue diseñada para ese contexto:

> La modernidad había llegado a Latinoamérica. Y el escritor, si podía felicitarse de ganar con ello un número creciente de lectores, sólo admitiría con azoro que, expulsado de la elite y sumergido en la pequeña burguesía, confrontado con la proliferación de la masa urbana, su posibilidad de actuar inmediatamente sobre la realidad era menos fácil que en los tiempos bucólicos de civilización contra barbarie. Pero había algo más: esa «civilización», lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes, era una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave.[181]

Fuentes insiste en su último ensayo de 2011 en que para hablar de modernidad latinoamericana es necesario hablar en plural, de modernidades, la de la élite impuesta por el poder, y la del pueblo que surge de la cultura primigenia. La modernidad surgida de las élites en el poder es una modernidad que no va de acuerdo con la realidad de las sociedades hispanoamericanas por ser una réplica de la modernidad europea:

> La élite venera la modernidad, el progreso y la ley. El pueblo venera a las deidades de la selva. La tradición legal romana es uno de los componentes más recios de la cultura latinoamericana; de Cortés a Zapata, sólo creemos en lo que está escrito y codificado. Pero al lado de esta fe, hay otra que acepta el poder de un cacique capaz de estornudar tres veces para volverse invisible.[182]

[181] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 28.
[182] Carlos Fuentes, *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, México, 2011, p. 305.

En el caso concreto de México, desde el siglo XIX con el movimiento de Independencia se desató una lucha entre liberales y conservadores sobre cuál debía ser el rumbo político a seguir. Los conservadores nunca dudaron en defender y emular la modernidad europea como el único camino de combatir la barbarie, entendiendo como barbarie la realidad mexicana misma. A finales del siglo XIX y principios del XX, durante la dictadura de Porfirio Díaz, esta idea prevalecía. Solo la Revolución Mexicana vino a desterrar este concepto para volver a él más tarde, durante la hegemonía política del régimen del PRI. Fuentes había propuesto en su primera novela un modelo de modernidad para México que confrontaba el proyecto oficial; llama la atención que en su último ensayo retomara de nuevo el problema de la "modernidad por decreto", aunque ampliando el contexto a Latinoamérica:

> Del otoño del patriarca pasamos a la primavera del tecnócrata. Nos faltaba pasar por los inviernos del desarrollo sin justicia y por los infiernos de la deuda, la inflación y el estancamiento en todos los órdenes. La verdadera primavera democrática pasará por estas pruebas. No podrá ser, otra vez, una ilusión de bienestar para pocos aplazando el bienestar de la mayoría. Se han aprendido muchas lecciones. El nuevo modelo de desarrollo, como democracia política pero también como justicia social, será exigente para todos los actores de nuestra vida política: de derecha y de izquierda. Impondrá obligaciones a todos. Requerirá un esfuerzo sin antecedentes en nuestra historia. No habrá modernidad que no tome en cuenta la totalidad cultural de nuestros países. No habrá modernidad por decreto.[183]

[183] *Ibid*., pp. 273-274.

En ese último texto publicado en vida, *La gran novela latinoamericana*, Carlos Fuentes hace un recuento a la distancia de lo que significó el nacimiento de la novela como género en la literatura en lengua española. En esa reflexión, recurre a Cervantes y al impulso renovador que dio a las letras universales por medio de la conjunción de géneros literarios, un cruce que comenzó con la ruptura de los géneros mismos y que generó nuevos caminos para la escritura. La novela es planteada por Fuentes como la modernidad en la literatura, partiendo de la definición de Berman de que la modernidad supone todo aquello que va en contra de la tradición y, en el caso de la literatura, de la norma o del canon literario:

> Cuando yo empecé a escribir, en la década de los cincuenta, tenía la impresión de que vivíamos en México y en América Latina bajo la tiranía de los géneros, particularmente en México. Se suponía que un novelista que empezaba iba a escribir una novela que era muy fácil de encasillar como novela del campo, novela del indio, novela proletaria, novela de la ciudad, novela de la revolución. Esta tiranía me provocaba a veces rebeldía pero a veces nostalgia, porque tuve la impresión de que la modernidad de la novela como la estableció Cervantes significaba, de entrada, de inmediato, una ruptura de los géneros, una confusión de los géneros, un aprovechamiento de los géneros, a fin de convertir a la novela en género de géneros. De manera que esta tiranía de la que hablo nos movió a muchos, no sólo en México sino en toda la América Latina, a intentar salir de los casilleros y romper los géneros y a aspirar un poco a esa polifonía de la novela de la que habla Hermann Broch. Es decir, la novela como encuentro de géneros, que le da cabida a la política, a la ciencia, a la cinematografía, a la música, al periodismo.[184]

[184] *Ibid*., pp. 420-421.

Aunque la reflexión es de 2011 y de un autor escribiendo las últimas páginas de su obra literaria en una especie de sumario, arroja luz sobre los anhelos del joven Carlos Fuentes que irrumpió en el escenario literario hispanoamericano con su primera novela *La región más transparente* en 1958. Una novela que concentra la ambición del autor de figurar en el mundo de la novela imponiendo una ruptura al canon, o cuando menos al canon de la novela mexicana, que para entonces ya había llevado a sus páginas toda la poesía del México rural y agotado el tema de la Revolución Mexicana.

Fuentes propone, a través de su novela, no solo el cambio del escenario rural al urbano, sino también ese cruce de géneros ya no solo literarios, sino artísticos en la diégesis. Un encuentro en el que se dan cita el cine y la música con las letras, creando un ambiente innovador y visionario en la literatura que llegaría para quedarse junto con la modernidad urbana de mediados de siglo. La novela urbana no supone modernidad por sí sola, es esa conjunción de voces y géneros en ella misma que le otorga el calificativo de novela moderna, o al menos así lo percibe el autor.

Pero, para proponer una novela moderna, el autor no solo incluyó la estética y las temáticas de sus películas predilectas, la música rural y urbana que se consagraron como la banda sonora del México de medio siglo, y la polifonía de voces del conglomerado social mexicano de la época, sino que apuntaló todo lo anterior con influencias literarias de autores consagrados de la literatura universal y, especialmente, de aquellos autores que habían retratado y, hasta cierto punto estereotipado, las grandes ciudades europeas que aparecen en sus novelas. El propio autor reconoció siempre esas influencias:

> No había propiamente una novela de la Ciudad de México. La Ciudad [...] aparecía, desde luego, en *La sombra del caudillo* de Guzmán, aparecía en unas de las últimas novelas de Mariano Azuela, pero no de era ninguna manera la protagonista de la novela. Yo que había leído muy bien a Joyce, a Dos Passos, a los novelistas de las grandes ciudades del siglo XIX, Dickens en Londres, el

> París de Balzac, el Petersburgo de Gogol. Decía ¿Por qué no tenemos una novela de esta ciudad que está clamando por ser escrita y descrita? Entonces escribí *La región más transparente* y a partir de entonces ¡mira que sí hay novelas de la Ciudad de México! ¡Muchas![185]

De manera que *La región más transparente* supone un hito en la novela urbana mexicana, pero también una ruptura a la tradición de la novela rural y revolucionaria, lo que la supone como una novela moderna. Es una propuesta de ciudad, como conglomerado social que reúne historias íntimas y personales de ciudadanos comunes, un entramado de clases sociales con sus usos y costumbres, lenguaje e idiosincrasia, tradiciones donde se cruzan los tres orígenes de la ciudad, prehispánico, colonial y moderno. Es esa ciudad que ya había sido estereotipada por el cine mexicano de los años cuarenta y que, por primera vez, aparecía en las páginas de una novela. Fuentes se vale de los recursos estéticos de las artes que estaban consolidando ya la identidad y la modernidad mexicana: el muralismo y el cine. Una identidad y modernidad derivadas del nuevo México que se había configurado con el fin de la Revolución, el nacionalismo cultural instaurado por Vasconcelos en las primeras décadas del siglo XX y el inicio de la etapa hegemónica del presidencialismo a mediados de siglo.

Ciertamente, el escenario urbano mexicano era totalmente distinto al descrito por autores como Balzac cuando describe París, o Joyce a Dublín. La realidad mexicana suponía un universo estético alucinante y surrealista en comparación con la realidad retratada de las capitales europeas en la literatura. Pero es esa excentricidad la que el autor quería capturar para generar y darle un giro moderno a la novela mexicana y también para

[185] Carlos Fuentes *apud* Jorge Prior, "Bajo la región más transparente", en *Producciones Volcán*, Canal 22, 2007, 9:31-10:14 min., https://www.youtube.com/watch?v=2vhs3wyPy5s&t=185s [consulta: 19 noviembre 2022].

generar reacciones especialmente en la crítica purista de la época. Carlos Monsiváis lo clarifica:

> ¿A qué tradición se enfrentan, para desconocerla o reconocerla los escritores contemporáneos? Fecha significativa: 1958. Carlos Fuentes […] publica *La región más transparente* y la crítica y el público vocean con toda formalidad la inauguración de la modernidad literaria, luego de una etapa asumida o recordada como gris y sombría. Si esta práctica novelística —en el sentido de asimilación de los diversos estilos y sentidos narrativos de autores como Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, E. M. Foster, Scott Fitzgerald, el Hemingway anterior a su mito público— ya está presente en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *Los dias terrenales* de José Revueltas y —sobre todo— *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* de Juan Rulfo, la modernidad como hecho que reúne a la vez la potencia social, la decisión de reconocimiento cultural y la obra específica, surge con Carlos Fuentes.[186]

Monsiváis califica también esta novela de Fuentes junto con otras del momento como "entidades totalizadoras",[187] novelas que al igual que la cultura misma, entidad totalizadora por excelencia, suponen un universo completo. La inquietud de escribir una novela totalizante de la ciudad se arraiga también en la naturaleza del autor como hombre de ciudad y cosmopolita. La urbanidad constituyó siempre para Fuentes su hábitat, el lugar donde se sintió más cómodo y libre, el escenario real, la ciudad donde vivía y escribía el escenario ficticio, que era también la ciudad:

[186] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", art. cit., p. 1040.
[187] *Ibid*., p. 1041.

> Soy bicho de pavimento. Prefiero las ciudades porque ni ellas ni yo nos hacemos ilusiones sobre nuestra permanencia. Una ciudad es una tribu accidental, dijo Dostoyevsky. Pero en esa accidental tribu, por su azarosa condición, por su accidentada circulación, identifico mucho más mi condición mortal, mi precaria suerte, que con una naturaleza idealizada hasta las cimas de la felicidad y la inmortalidad, sólo para caer una y otra vez en las simas de la barbarie más destructiva. La naturaleza posee una engañosa belleza. La urbe es hostil y no lo esconde. La belleza natural puede ser infiel: la hermosa máscara de un caos original o inminente.[188]

De modo que gran parte de la poética de Fuentes podría resumirse en los escenarios urbanos de sus novelas, concretamente el de la Ciudad de México, una ciudad que siempre lo cautivó por su origen mítico y milenario, por las capas sobre las cuales está edificada, pero sobre todo por el ambiente único e irrepetible que supone esa ciudad caótica que ha crecido desmedidamente pero que sigue atada a sus orígenes.

1.4. Antes y después de *La región más transparente*: la literatura urbana del México moderno

La publicación de *La región más transparente* en 1958, de un autor de escasos treinta años perteneciente a la llamada generación de medio siglo,[189] representó una ruptura en la literatura que dejó en evidencia la parte oscura e incómoda de México y su entonces contexto urbano, que también significó una nueva propuesta estética y narrativa. Su abordaje sociológico, combinado con un estilo visual y cinematográfico, propone un estilo

[188] Carlos Fuentes, *En esto creo*, Planeta, México, 2002, p. 246.
[189] *Cf.* Agustín Cadena, "Medio siglo y los sesenta", *Casa del Tiempo*, septiembre, 1998, https://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html [consulta: 30 noviembre 2022].

nuevo de narración, veloz, aglomerado y representativo de una época, una ciudad y una cultura.

Más allá de su propuesta estética, Fuentes pretende hacer incursionar en su novela en la modernidad, una modernidad no solo literaria, sino cultural, social y política: "En 1958, a tres años de haber surgido la *Revista*, Carlos Fuentes publica *La región más transparente*, considerada en la época como la primera novela urbana moderna de México".[190] *La región más transparente* fue una novela que marcó un precedente en cuanto a la introducción en la literatura mexicana de la temática urbana y su estilo que dio completa libertad de discurso a sus personajes; Carlos Fuentes no vuelve a dar esta libertad a los personajes de sus novelas posteriores, es por eso que esta sería la novela en la cual se permitió más libertades y, sobre todo, en la que le dio al lector la posibilidad de sacar sus propias conclusiones, aunque el reconocimiento de la novela como pilar de la literatura mexicana del siglo XX llegaría mucho después. En una entrevista con Emmanuel Carballo en los sesenta, incluida en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Fuentes dice:

> Ciertos temas y preguntas me han acompañado en mi corta vida de escritor. Entre ellos el tema de la libertad. En *Los días enmascarados* la libertad está vista en uno de sus aspectos: como fatalidad irracional. En *La región más transparente* se encara como necesidad histórica y social. En *Las buenas conciencias* aparece como un fracaso de la rebelión individual. En *La muerte de Artemio Cruz* es, al mismo tiempo, azar libre albedrío y necesidad.[191]

La libertad que el autor otorga a sus personajes aquí es, pues, una necesidad social e histórica del momento por el que pasaba México en la década de 1950, después de una

[190] Ricardo Pozas Horcasitas, "La *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965): la modernización de la escritura", art. cit.
[191] Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit*., p. 536.

Revolución que no frenó la desigualdad y una modernidad que no alcanzaba para todo el país. Una de las aportaciones más importantes de *La región más transparente* a la literatura es, según José Donoso, la indagación de lo social, sin emitir juicios de valor, dejando abierto el tema para que el lector se involucre:

> [...] su *no* aceptación de una realidad mexicana unívoca; fue su rechazo —y su utilización literaria— de lo espurio, de las apariencias. Su actitud no era la de documentación como la de los novelistas que en mi ambiente se ceñían, sino de indagación: preguntas, no respuestas. Y la excelencia de *La región más transparente* era que esa indagación no tenía nada de discursivo, sino que al contrario estaba profundamente plantada en la carne misma de la novela.[192]

La recepción de *La región más transparente* en 1958 fue variada, quienes la elogiaron eran en su mayoría amigos cercanos de Fuentes a quienes él mismo envió un ejemplar de la novela para su lectura; entre ellos están Julio Cortázar, Salvador Novo, José Lezama Lima; ya en la década de 1960 fueron Fernando Benítez y Miguel Ángel Asturias quienes la elogiaron y vieron en ella "un punto de arranque",[193] como la definiría en 1997 Salvador Elizondo, un momento de fisura en el cual una nueva manera de incorporar el lenguaje a la literatura se hacía presente. La novela no dejó a nadie indiferente, al menos en el ámbito de la crítica literaria de la época ni posteriormente, como dice Demetrio Anzaldo:

> Mucha tinta ha corrido denostando o demostrando la calidad literaria de esta novela nacida de la memoria y de los deseos de un novelista que gusta de

[192] José Donoso, *Historia personal del "boom"*, Seix Barral, Barcelona, 1983 [1.ª ed. 1972], pp. 39-40.
[193] Salvador Elizondo, "Más allá de la escritura", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 520.

> confundir y fundir la realidad con la ficción, lo particular con lo general, lo nacional y lo internacional; muchísima más se ha gastado en desplegados apologéticos, de difusión cultural y publicitarios. Todos ellos contribuyendo al éxito comercial y literario de la novela. La novela aún sin convencer del todo (Cortázar, Garro, Martínez, Ortega), se vende profusamente y vence toda oposición inicial.[194]

Emma Susana Speratti escribió una de las primeras reseñas sobre la novela; es escueta, en poco menos de una página se revela tanto el elogio como la crítica. Speratti se limita a decir que la novela es buena y que "los personajes «funcionan» [...], siquiera *es una novela* y no un guion cinematográfico. Y sobrepasará cómodamente las fronteras de México para ocupar un sitio destacado en todos los países de habla española".[195] Sin embargo, la novela recibió severas críticas, un ejemplo fue la publicada en la página siguiente de la reseña de Cardoza y Aragón en el suplemento *México en la Cultura*, firmada por Elena Garro donde descalificó la novela comparándola con *Andrés Buenosayres* del argentino Leopoldo Marechal; ambas reseñas aparecieron bajo los títulos de "El pro" y "El contra".[196] Gustavo Sáinz recupera la trascendencia de esta doble publicación del suplemento *Novedades* para la recepción posterior que tuvo la novela:

> EL PRO Y EL CONTRA DE UNA ESCANDALOSA NOVELA, un titular que vino a mí el día que di con más de tres metros de libros colocados verticalmente, que eran las diferentes ediciones en otros idiomas de la obra de Carlos. Entonces

[194] Demetrio Anzaldo González, "La Ciudad de México como centro y laberinto heterogéneo de la Nación en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", art. cit., p. 59.
[195] Emma Susana Speratti Piñero, "Carta abierta a Carlos Fuentes a propósito de su primera novela", *Revista Universidad de México*, núm. 8, 1958, p. 28.
[196] Malva Flores, *Estrella de dos puntas*. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*, Ariel, México, 2020, p. 121.

> pensé que Fernando Benítez [...] no había sospechado sus dotes de zahorí el día que escribió, también a ocho columnas: CUALQUIERA QUE SEA EL DESTINO DEL LIBRO MEXICANO YA NO LE ESPERA EL MISERABLE Y CADUCO NINGUNEO.[197]

Sobre la doble publicación en pro y en contra, la reseña favorable se conservó y se incluyó en la edición de *La región más transparente* publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2006, la reseña negativa de Garro quedó en el olvido. Años más tarde, Elena Garro sostuvo sus palabras. Malva Flores rescata que, en una entrevista con Carlos Landeros en 1965, la ya entonces exmujer de Paz comparó la disertación que sobre el mexicano hizo Carlos Fuentes con la de Juan Rulfo, resaltando que fue este último quien finalmente ofreció un panorama mucho más acercado y realista: "Mira, el mexicano de Fuentes no tiene cara, no tiene rostro, podría ser cubano o centroamericano y sería lo mismo; en cambio, con el mexicano de Rulfo sí se siente uno identificado, aunque no nos lo haya dado completo aún".[198]

La crítica vino también de un personaje todavía más emblemático y que fue, dicho por el propio Fuentes, su maestro. Se trata de Alfonso Reyes, quien alcanzó a leer y a criticar la novela de su pupilo justo antes de su muerte en diciembre de 1959. En una carta, fechada el 5 de enero de ese mismo año, le expresó al autor su opinión sobre la novela junto a su descontento por haberle dado aquel nombre que salió del ensayo *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* de 1911 y que en 1915 fue parte del epígrafe de *Visión de Anáhuac (1519)*

[197] Gustavo Sáinz, "The Inside Story of Carlos Fuentes", en James R. Fortson, *Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con Carlos Fuentes*, Corporación Editorial, México, 1973, pp. 9-10, mayúsculas del texto.
[198] Carlos Landeros, *Los inolvidables: entrevistas*, Diana, México, 1999, p. 169.

> [...] no voy a negarte que si yo hubiera conocido el carácter de tu novela cuando me pediste permiso de bautizarla con mis palabras, hubiera dudado en concedértelo, pues siempre hay lectores y críticos malévolos que pueden atribuirte el deseo de lanzarme un sarcasmo; y, sobre todo, yo hubiera preferido que no empañaras mi frase, aplicándola a un objeto tan turbio. "Turbio", no es censura: tú has querido conscientemente hacer un libro turbio y feo ¿verdad?[199]

De toda la crítica recibida, sumada a la incomprensión de la que fue objeto en su momento la novela, dice Benítez: "tenían frente a sus ojos un enorme fresco de la vida mexicana y se negaban a verlo, a reconocer como auténticas aquellas figuras".[200] Surge la pregunta: ¿por qué fue tan criticada *La región más transparente*? ¿Por qué generó rechazo, especialmente de quienes representaban la autoridad crítica, además de que eran amigos cercanos a Fuentes como Alfonso Reyes y Octavio Paz? Benítez lo atribuye al tradicionalismo y al carácter inamovible de la crítica mexicana en su momento:

> [...] nuestros críticos solo pueden hablar de las influencias y de los estilos ya sancionados, y hasta hoy solo han mostrado su incapacidad para juzgar lo nuevo y lo propio, según le ocurrió a *Al filo del agua* de Agustín Yáñez y a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.[201]

Responde a las interrogantes anteriores el hecho de que saliera a la luz que la crítica y posterior encono de Elena Garro contra Fuentes tenía un trasfondo, al igual que el duro artículo de Enrique Krauze publicado en 1988. Se trataba del deterioro de la amistad que

[199] Alfonso Reyes, "A Carlos Fuentes", en *Cartas mexicanas (1905-1959)*, El Colegio de México, México, 2009, p. 442.
[200] Fernando Benítez, "Presentación", en Carlos Fuentes *La región más transparente*, *op. cit.*, p. 509.
[201] *Idem*.

había iniciado en París en 1950 entre Carlos Fuentes y Octavio Paz, entonces marido de Elena Garro y director de la revista *Vuelta*, donde Krauze publicó su diatriba "La comedia mexicana de Carlos Fuentes" tres décadas después. Algunas hipótesis apuntan a que la ruptura comenzó con el acercamiento de Fuentes al gobierno del presidente Echeverría, pero esa razón sería tardía ya que ese sexenio fue de 1970 a 1976. La propia hija de Paz, Helena Paz Garro, lo desmiente y en sus memorias aclara que la ruptura comenzó realmente con la publicación de *La región más transparente* en 1958, cuando Octavio Paz se sintió aludido al verse y sentirse parodiado en el personaje de Manuel Zamacona:

> Carlos era el "discípulo favorito" de mi padre, pero esa amistad tan apasionada por poco se rompe cuando él publicó su primera novela, *La región más transparente* [...]. En aquella época, el héroe de la novela era un intelectual mexicano mestizo, y mi padre se reconoció en el personaje y le entró una rabia tremenda contra Carlos, pues creyó que éste, con su formidable ironía, en realidad, lo estaba ridiculizando. Hasta mi abuela Pepa, la madre de mi padre, odió para siempre a Carlos por esa novela. La leyó, pues mi abuela, a pesar de su apariencia, leía mucho y era muy inteligente, pero su amor apasionado por mi padre la volvió injusta contra Carlos y lo declaró un traidor, un mal amigo. [202]

Según lo relatado por Paz Garro, las desavenencias entre ambos escritores datan de la publicación de *La región más transparente* y no por la contraposición de sus ideologías políticas que evidenciaron sus discrepancias que culminaron en la posterior ruptura definitiva en la década de 1990. Esta rivalidad se acentuó con los años, separándolos cada vez más e involucró tanto a la familia de Paz como a sus allegados. El artículo de Enrique

[202] Helena Paz Garro, *Memorias*, Océano, México, 2003, p. 325.

Krauze publicado en la revista *Vuelta* en 1988 con el consentimiento del poeta, es un ejemplo de ello. Paz Garro sostiene, incluso, que su padre era el autor intelectual de algunos de los ataques:

> Mi padre, como siempre, recurrió a mi madre para que lo vengara. —Atácalo, Helencitos, usa tu burla, tu ironía. Afila tus pensamientos y písale la sombra. Él no se atrevió porque seguía queriendo a Carlos y, sobre todo, porque le temía a la pluma de Fuentes y no quería romper la amistad. Además, se hubiera deshecho todo el grupo y eso no le convenía. Mi madre, como siempre, le obedeció con aburrimiento (le daba mucha lástima que fuera tan tortuoso) y escribió una crítica feroz donde comparaba *La región más transparente* con un libro malísimo, *Adán Buenosayres*, escrito por un argentino resentido contra la oligarquía y los buenos escritores de su país; se llamaba Leopoldo Marechal, un peronista y escolástico buscando imitar a Joyce y a Dante.[203]

Malva Flores, quien dedica un libro entero al análisis de la ruptura entre ambos escritores, argumenta que es difícil comprobar lo dicho por Paz Garro.[204] Lo cierto es que Elena Garro, ya divorciada de Octavio Paz, nunca se desdijo de sus críticas hacia Fuentes; todo lo contrario, se mantuvo fiel a sus ideas ni tampoco responsabilizó a Paz de haberla obligado a escribir contra Fuentes. Christopher Domínguez por su parte asevera juzgando con parcialidad a Carlos Fuentes: "Para bien o para mal, el poeta había cambiado desde *El laberinto de la soledad* y, más aún, desde *Postdata*, mientras que Fuentes era el estancado exegeta de ese Paz que, según la opinión del propio Octavio, lo saqueaba".[205] Enrique Krauze va mucho más allá y es contundente al decir que Fuentes replica en *La región más*

---

[203] *Ibid*., p. 326.
[204] *Cf.* Malva Flores, *Estrella de dos puntas*. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*, *op*. *cit*., p. 122.
[205] Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, *op*. *cit*., p. 330.

transparente a *El laberinto de la soledad*, razón adicional para la molestia que le causó a Octavio Paz la novela:

> Fuentes [...] necesitaba un libreto total del "país imaginario" y creyó verlo en *El laberinto de la soledad* [...]. En la frase final de *El laberinto de la soledad*, "somos contemporáneos de todos los hombres", Fuentes leyó un llamado a la emulación de Paz, una invitación que solo podría cumplirse en un proyecto de proporciones balzacianas.[206]

Krauze cita como frase final de *El laberinto de la soledad* la que es en realidad la última línea de la octava parte del ensayo que lleva por título "Nuestros días". Richard M. Reeve apoya dicha tesis en su artículo de 1974 sobre el 'plagio' que en *La región más transparente* se hizo del ensayo del poeta, recuperando estudios como el de Eulogio Cervantes donde la palabra "plagio" aparece con todas sus letras: "in an artlicle entitled «Carlos Fuentes y el plagiarismo» accused Fuentes of blatant plagiarism and cited more tan sixty pages in the novel which were lifted from *El laberinto de la soledad*".[207] Sin embargo, el propio Paz en su ensayo se desenmarca de lo mexicano y tiende a ir hacia lo universal siempre, ejemplo de ello se puede leer en "La dialéctica de la soledad" que se agregó como apéndice al ensayo en su segunda edición de 1950. Reeve, por su parte, también cita a Vázquez Amaral, quien sentencia:

> "The Manuel Zamacona of the novel, for example, is the poet Octavio Paz." He also continues the character Ixca Cienfuegos as "a direct appropriation from

[206] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 17.
[207] Eulogio Cervantes *apud* Richard M. Reeve, "Octavio Paz and Hiperión in: *La región más transparente*: Plagiarism, Caricature Or...?", art. cit., p. 14.

> Paz's Labyrinth of Solitude" and adds that the character was chosen to "incarnate the philosophy of Paz concerning a Mexican archetype".[208]

Fernando Benítez, en cambio, ve lo anterior como una cualidad; no niega la influencia de Paz y de otros como Leopoldo Zea y Samuel Ramos en la obra de Fuentes, pero la observa como una reconfiguración original: "En el caso de Fuentes, esas influencias aparecen fundidas en un estilo, en un temperamento originales [...]. Por otro lado, con ideas no se hacen las novelas".[209] No debe olvidarse que Benítez y Fuentes sostuvieron una amistad muy cercana que perduró.

Sobre lo dicho por la crítica, Fuentes nunca negó las influencias que tuvo al escribir su novela, aunque Paz no aparece en la lista de autores que solía mencionar en sus entrevistas, que eran siempre Faulkner, Balzac, Lawrence, Dos Passos entre otros; sobre este último, dice en una entrevista: "Es esta la influencia fundamental y, al mismo tiempo, la más obvia. La lectura de *Manhattan Transfer* me apasionó a los quince años, así como la triología [*sic*] U.S.A. Dos Passos fue mi biblia literaria".[210] En dichas declaraciones, Fuentes coloca su novela como producto de la influencia de la novela moderna que se escribía en el mundo anglosajón. De nuevo, quedaría en evidencia su cosmopolitismo y su visión universal, en este caso, quizá para evadir los señalamientos que lo relacionaban directamente con la reproducción de las ideas de Paz; en una temprana entrevista con Emmanuel Carballo de 1965, dijo:

> El tiempo es el tema de la novela moderna, y Dos Passos, Faulkner y Lawrence, son tres maestros de los tiempos del tiempo. En Dos Passos todo es pasado:

[208] José Vázquez Amaral *apud* Richard M. Reeve, *ibid*., p. 15.
[209] Fernando Benítez, "Presentación", en Carlos Fuentes *La región más transparente*, *op. cit*., p. 509.
[210] Jesús Ernesto Zamora, *Carlos Fuentes ante la crítica*, Tesis de Maestría, Texas Tech University, Texas, 1969, p. 34.

> todo está fijo, esculpido, todo fue. En Faulkner, todo, aún en la memoria, está siendo, es pura y avasalladora presencia. Lawrence es el novelista de lo que puede ser, de una inminencia futura, secreta y misteriosa.[211]

Más adelante, en la misma entrevista confiesa cierta influencia de Paz en *La región más transparente*: "Se ha dicho y repetido que en esta novela soporto el influjo de Paz. Lo confieso: se localiza en la intención y en la intensidad de ciertas expresiones. Nunca va más allá".[212] Fue el propio poeta quien habló en algún momento de su idea de escribir una novela con el trasfondo filosófico de su ensayo, en una entrevista:

> [...] hace muchos años escribí una novela pero era tan mala... Era un pastiche de Lawrence, así es que decidí destruirla. En realidad, esa novela es *El laberinto de la soledad*. Destruí la novela porque los personajes hablaban como en *El laberinto de la soledad*; me di cuenta que lo único interesante era lo que decían los personajes.[213]

La confesión de Paz resulta extraña en un escritor que destacó como poeta y que nunca pasó a la ficción en ninguno de sus ensayos. Además, según un estudio de Eloy Urroz, la lectura que Paz confesó haber hecho de Lawrence no correponde con la temática de *El laberinto de la soledad*:

> […] la última gran novela de Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, la cual fue (presumiblemente) la primera que Octavio Paz leyó, según dejó constancia en

[211] Carlos Fuentes *apud* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit*., p. 542.
[212] *Idem*.
[213] Ana Clavel, "Una amistad transparente", *La Razón*, 14 de agosto, 2021, https://www.razon.com.mx/el-cultural/amistad-transparente-447191 [consulta: 31 marzo 2022].

> los únicos dos textos que publicó sobre el autor británico: "Lawrence en español" de 1940 y el más completo, "La religión solar de D. H. Lawrence" de 1990.[214]

La novela erótica *Lady Chatterley's Lover* no tiene ninguna relación con *El laberinto de la soledad*, sino más bien con la poesía de Paz. Más adelante, en el mismo artículo Urroz rescata las influencias de Lawrence en la obra del poeta mexicano:

> […] queda claro que el vitalismo lawrenciano al que acude el poeta mexicano se expresa, entre otras, a través de imágenes asociadas con la tierra, lo terrestre, el fuego, el Sol, la sangre, la savia, el semen, las arterias, las llamas, el ave fénix, el árbol de la vida, el árbol de la sangre, el árbol como símbolo fálico, los amantes, el abrazo, el vino sagrado, la comunión, la resurrección de la carne, el mito del primer día y sobre todo el erotismo como una suerte de religión cósmica entre dos.[215]

¿Cómo puede decir entonces Paz que la discusión ontológica de esa novela inconclusa que terminó por ser su ensayo de 1950 estaba inspirada Lawrence, si los testimonios que dejó de sus lecturas sobre el autor británico solo apuntan hacia la novela más érotica de dicho autor? Ángel Rama, por su parte, en un estudio titulado "El realismo crítico urbano", si bien excluye la primera novela de Fuentes del *boom* por su fecha de publicación, coincide en mencionar el ensayo de Paz como detonante de la novela:

> [...] Carlos Fuentes, a quien debemos una recorrida amplia y ambiciosa sobre la realidad mexicana, sostenida tanto por la lectura apasionada de *El laberinto de*

[214] Eloy Urroz, "D. H. Lawrence y Octavio Paz. Una afinidad vital y literaria", *Revista de la Universidad de México*, núm. 158, 2017, p. 22.
[215] *Ibid*., p. 23.

> *la soledad* de Octavio Paz, como por un aprovechamiento moderno de la sociología y la economía, así como de la política de su país.[216]

Es importante señalar que, a pesar de no haberla incluido como parte del *boom*, Rama reconoce el carácter moderno de la novela de Fuentes, además de su faceta multidisciplinaria. Por otro lado, Emir Rodríguez Monegal en un texto de 1963, si bien elogia a Fuentes y lo coloca en la posición del novelista incomprendido de su tiempo a raíz de sus tres primeras novelas, asume como natural el hecho de que los críticos "hayan creído que sus ejercicios estilísticos [eran] mero adorno, superestructuras que molestan la visión y deben ser eliminadas".[217] Sin embargo, observa también ausencias en la novela:

> El pueblo aporta su color, su miseria, sus oscuros rostros anónimos, sus tragedias de crónica policial. Casi los únicos grupos que están conspicuamente ausentes del cuadro son el clero y los políticos de izquierda. La omisión es significativa.[218]

La afirmación anterior obedecería a que Fuentes se inclinaba hacia la política de izquierda, a tal grado que en la cúspide de su enemistad con Octavio Paz ya en los noventa, el ámbito intelectual mexicano se dividió en dos bloques, el de la derecha comandado por Paz en *Vuelta* y el de la izquierda con *Nexos*,[219] donde no comandaba Fuentes, pero sí que

---

[216] Ángel Rama, *La novela en América Latina*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2008 [1.ª ed. 1982], p. 216.
[217] Emir Rodríguez Monegal, "El mundo mágico de Carlos Fuentes", *Número*, núm. 2, 1963, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/124 [consulta: 28 septiembre 2022].
[218] *Idem*.
[219] Paz se vio envuelto en una disputa con motivo del *Coloquio de Invierno* en 1992, organizado por la revista *Nexos* y el movimiento intelectual de izquierda; ni él ni sus colaboradores fueron invitados. En abril de 1992 escribe y publica "La conjura de los letrados" donde, entre muchas otras acusaciones, señala: "Hace unos años una multitud de frenéticos quemó mi efigie en el Paseo de la Reforma. El motivo fue un párrafo de un discurso mío de Frankfurt, alusivo a Nicaragua. Un discurso que nadie había leído. Mi

era actor protagónico. Rodríguez Monegal es claro al catalogar *La región más transparente* como una novela con un discurso de izquierda, un discurso que causó evidente incomodidad:

> Es la suya una visión de izquierda que coincide en buena parte con lo que ya había apuntado Mariano Azuela en sus novelas del México postrevolucionario pero que tiene una diferencia fundamental con éstas. En tanto que Azuela pasaba un juicio sobre todo moral, Fuentes intenta una interpretación marxista de la realidad mexicana actual. Este aspecto del libro justifica, sin duda, su enorme popularidad en México.[220]

En el texto de Rodríguez Monegal, se puede encontrar una de las posibles respuestas al porqué fue mal recibida en su momento *La región más transparente*; probablemente incomodó el hecho de que la clave estaba en el manejo que Fuentes hizo de la Revolución Mexicana, acontecimiento histórico intocable en días de la publicación de su novela:

> A través del presente y a través de la viva evocación del pasado, Fuentes va pasando juicio sobre el México actual. Un México que ha traicionado los postulados revolucionarios, que ha permitido el anquilosamiento de toda vida política en un único Partido, que ha limitado las posibilidades de evolución o

---

ejecución simbólica fue acompañada de caricaturas y de los aspavientos reprobatorios de los intelectuales, todo bajo la mira de aprobación de los severos censores oficiales. Un poco más y anulan mis derechos cívicos. Me defendió media docena de escritores: fueron valientes y generosos. Los demás callaron. El linchamiento se ha repetido durante el Coloquio de hibernación intelectual, aunque ahora ha abarcado a Enrique Krauze y, en general, a *Vuelta*. Ha sido menos espectacular, no menos maligno; sobre todo: ha sido deliberado y más hábil. El objeto ya no es mi persona sino *Vuelta*. Somos uno de los obstáculos —no el único ni el principal— de una vasta maniobra para apoderarse de los centros vitales e institucionales de la cultura mexicana". Octavio Paz, "La conjura de los letrados", *Vuelta*, núm. 185, 1992, p. 9.

[220] Emir Rodríguez Monegal, "El mundo mágico de Carlos Fuentes", art. cit.

> revolución, que ha creado una nueva clase y una nueva forma de entrega al capital norteamericano.[221]

Denostar a la Revolución era visto como el mayor acto de rebeldía en los días en que Fuentes, joven e inexperto, se decide a publicar su primera novela; pero esto sigue siendo así hasta nuestros días. Octavio Paz arremete directamente contra los intelectuales de izquierda en 1992 en "La conjura de los letrados", y aunque no menciona directamente a Carlos Fuentes, se entiende que va incluido en dicho grupo; Paz hace el siguiente señalamiento: "Sería exagerado, por supuesto, decir que los intelectuales de *Nexos* no han cambiado. Han dejado de creer en la Revolución y en los movimientos populares; o sea: han dejado de creer —si alguna vez creyeron— en la sociedad".[222] Sobre la postura ambigua de Fuentes ante la izquierda política, Claudia Macías afirma: "En cuanto a Octavio Paz, Fuentes perdió el aprecio que le tenía por razones ideológicas y políticas [...]; el Nobel mexicano terminaría rechazándolo, junto a García Márquez, por su relación con Fidel Castro",[223] y citando un artículo de *El País*, Macías agrega que Octavio Paz acusó a Fuentes y a García Márquez de ser apologistas de tiranos aunque "Fuentes había roto con la Revolución desde que firmara la carta fechada en París el 20 de mayo de 1971, exigiendo a Castro la libertad de Heberto Padilla".[224]

Las discordias y el ruido que generó la primera novela de Fuentes fueron sin duda definitorias en las subsecuentes novelas del autor, ya en *Las buenas conciencias*, publicada solo un año después en 1959, se observa una clara divergencia. Jesús Ernesto Zamora dice al respecto: "Carlos Fuentes tomó en cuenta el juicio anterior y muchos otros al escribir su segunda novela [...]. Después del ruidoso y macizo éxito de *La región*, su segundo intento

---

[221] *Idem*.
[222] Octavio Paz, "La conjura de los letrados", art. cit., p. 12.
[223] Claudia Macías, "Cortázar, García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa: trayectorias de escritura desde el neoindividualismo", art. cit., p. 363.
[224] *Idem*.

con forma novelística dejó a muchos lectores decepcionados".[225] Zamora refuerza su hipótesis citando a Díaz-Lastra: "la garra y la profundidad de Fuentes estaban presentes. Pero aquel mundo alucinante y ambicioso de *La región* estaba minimizado".[226] No solo porque la crítica lo dijera, sino porque era evidente que en su segunda novela Fuentes emprende la retirada y vuelve al canon que le aseguraba ventas y pocas críticas, postura que el propio Paz criticó del grupo intelectual de Fuentes: "capaces de sacrificar una idea para guardar una posición, disciplinados en el ataque y en la retirada: virtudes todas más militares y políticas que intelectuales".[227]

La retirada para Fuentes fue una fórmula infalible para su éxito, se demuestra en el episodio de su deslinde con la Revolución cubana, con el gobierno de Díaz Ordaz y demás ideologías. En el terreno de la literatura no dudó en dar un paso atrás, por miedo quizá a una nueva ola de críticas o tal vez por conveniencia, porque era mejor tener a los críticos de su lado. Zamora insiste en lo abrupto de su cambio literario:

> *La región* fue mandada a la peluquería por la crítica por el lenguaje empleado en ella, o sea las palabras fuertes de la gente callejera (aunque no solo por eso), y por la carencia de desarrollo de los personajes. Al otro lado, *Las buenas* fue elogiada por presentar a unos personajes bien desarrollados y por su maestría de lenguaje.[228]

El cambio subrayado en la cita se observa igualmente en novelas posteriores, como *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, donde hay una toma de distancia con el discurso anterior; si bien el tema de la Revolución fallida sigue habitando en su narrativa, Fuentes como autor lo abordará ya con sus debidas reservas. Por momentos, pareciera que con *La*

[225] Jesús Ernesto Zamora, *Carlos Fuentes ante la crítica*, *op*. *cit*., p. 37.
[226] Alberto Díaz-Lastra *apud* Jesús Ernesto Zamora, *ibid*., p. 37.
[227] Octavio Paz, "La conjura de los letrados", art. cit., p. 12.
[228] Jesús Ernesto Zamora, *Carlos Fuentes ante la crítica*, *op*. *cit*., p. 37.

muerte de Artemio Cruz Fuentes trataba de explicar y dejar más en claro lo que trató de decir en *La región más transparente*, aunque parece insistir en no disculparse. El giro que toma su escritura denota a un escritor más maduro, pero también más experimentado en evadir y confundir a la crítica. ¿Por qué cambió el rumbo de su escritura? ¿Por qué dejó de comprometerse tanto para iniciar una etapa de escritura prolífica de novelas que lo mismo exploraban México que cualquier otro país hispano? La respuesta a estas interrogantes estaría en el sentimiento de fracaso manifiesto de Fuentes a la hora de escribir su novela, un fracaso principalmente en la configuración de los personajes que, según se dijo y el propio autor observa y admite, carecían de vida propia. Fuentes da razón a algunas de las críticas recibidas al respecto y trata el tema en la entrevista con Carballo:

> Los personajes surgen de maneras muy distintas. En *La región* surgieron de un mundo típico. Se trata de personajes representativos de los diferentes estratos sociales, de las distintas direcciones del espíritu mexicano. A veces no poseen vida propia ni destino personal: son piezas que manipulo para integrar el panorama de la sociedad mexicana de nuestros días. En este sentido se puede hablar de fracaso, de fracaso parcial, atribuible a la estructura de la novela que exigía personajes típicos. He tratado de superar este error en *La muerte de Artemio Cruz*.[229]

Aunque el autor justifica lo anterior como una evolución positiva de su escritura, lo cierto es que su novela *Las buenas conciencias* rompe totalmente con el estilo que había marcado su literatura con sus obras anteriores, *Los días enmascarados* y *La región más transparente*. En la misma entrevista con Enmanuel Carballo, confiesa: "Es una novela que

[229] Carlos Fuentes *apud* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit*., p. 544.

no me agrada",[230] refiriéndose a *Las buenas conciencias*, y agrega para contrastar: "Si *La región más transparente* es una novela multitudinaria, ésta es una novela en sordina, una novela íntima".[231] Queda de manifiesto entonces que la dura crítica recibida al publicar su primera novela tuvo un eco evidente en la segunda. Incluso, la publicación de *Aura* parece un escape para Fuentes, pues en ella trata de refugiarse en la literatura fantástica. En *La muerte de Artemio Cruz* toma el valor para volver a tocar los temas de *La región,* pero apostando más por una estructura fragmentaria pero ordenada y centrando el discurso en un solo personaje. Será hasta la publicación de *Agua quemada* en 1981 donde se observará un claro retorno al estilo y a las temáticas de *La región más transparente*. Enrique Krauze sobre lo anterior expresa:

> Después de publicar *Terra nostra* y renunciar a la embajada de París. Fuentes se quitó el maquillaje de Norman Cohn, Cervantes, Frances Yates, Américo Castro, James Joyce, etc... Bajó del escenario, apagó las luces, y salió de incógnito a caminar la ciudad de México. Un verso de Octavio Paz sobre el rompimiento mítico de la ciudad azteca le vino a la memoria: agua quemada. Y un pasaje de Alfonso Reyes: "¿Es esta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?".[232]

Coincidencia o no, Fuentes retoma el estilo de escritura de su juventud otra vez, bajo influencia de Octavio Paz, en este caso de su poesía. *Agua quemada* no es una obra que incomodaría a la crítica como lo hizo en su momento su primera novela. La experiencia le había otorgado ya la capacidad de esquivar ese tipo de ataques. Incluso Krauze llega a elogiar esta obra en el mismo artículo donde arremetía contra el escritor:

---

[230] *Ibid*. 546.
[231] *Idem*.
[232] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 24.

> Aquí la extraordinaria recreación del lenguaje no es el fin sino el medio. No hay catálogos de nombres, ni didactismo social, ni reflexiones sobre el ser, ni muralismo literario, ni lirismo sentimental. Hay cuatro fragmentos que tocan zonas profundas del alma mexicana de Carlos Fuentes.[233]

En *La región más transparente*, Carlos Fuentes, joven escritor sin compromisos ideológicos ni políticos aún, tampoco estaba comprometido todavía con ningún estilo literario, por lo que se da la licencia de proponer un nuevo estilo narrativo y también un modelo propio de modernidad. Sobre el estilo, Fuentes mismo explica: "Es una novela que tiene un propósito concreto: introducir en las letras mexicanas técnicas que antes no se habían empleado. Técnicas que son válidas universalmente y que, al mismo tiempo, son capaces de expresar la realidad mexicana".[234] Krauze resume en términos de la relación entre el ámbito académico y la política institucional:

> Tradicionalmente, los intelectuales habían vivido integrados al Estado, colaborando en la llamada "construcción nacional" como ideólogos, educadores consejeros o embajadores. Cuando por excepción intentaron convertirse en filósofos-reyes, crear partidos de oposición o ejercer la crítica independiente, la maquinaria del PRI aplastó sus esfuerzos.[235]

Si bien Krauze destaca los esfuerzos de Octavio Paz por "romper la unidad ideológica en la vida intelectual del país",[236] mediante la fundación de las revistas *Plural* y

---

[233] *Idem*.
[234] Carlos Fuentes *apud* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit*., p. 541.
[235] Enrique Krauze, "Los combates de Octavio Paz", *Biografías y retratos*, 21 junio, 1998, https://enriquekrauze.com.mx/combates-octavio-paz/ [consulta: 30 noviembre 2022].
[236] *Idem.*

Vuelta, no puede menos que reconocer que terminaría constituyéndose en "figura tutelar de la literatura mexicana [...], imagen del patriarca protector, poderoso y sabio",[237] como antes lo había sido don Alfonso Reyes.

La modernidad que propone Carlos Fuentes, entonces, es un modelo basado en la pluralidad mexicana, en la justicia social y estéticamente audaz y renovadora. Un planteamiento que iba en contra del canon literario representado por la autoridad de Alfonso Reyes,[238] y en contra del proyecto de modernidad trazado por la élite en el poder, instaurado por la hegemonía del presidencialismo que daba sus primeros y firmes pasos durante el alemanismo, y que bajo pretexto de venir de la Revolución, armó toda un mecanismo que le permitió conservar el poder durante toda la segunda mitad del siglo XX.

[237] *Idem.*

[238] Alfonso Reyes, fundador de grandes instituciones académicas como El Colegio de México y El Colegio Nacional, optaba por la moderación como estética literaria: "Para Reyes, la palabra clave de estética, su ética y su filosofía de la vida es la palabra «mesura» [...]. Reyes asume desde el principio el papel más bien discreto de receptor, guía, mecenas y animador del poeta más joven [Octavio Paz]". Anthony Stanton, *Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz, (1939-1959)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 39 y 42.

Capítulo 2. Contexto sociohistórico, político y literario de *La región más transparente*

Debido a la naturaleza totalizante de *La región más transparente*, Carlos Fuentes incluye, a partir de su segunda edición en 1972,[239] un cuadro cronológico que ofrece una perspectiva del contexto histórico de la época en la cual se enmarca la novela alineada con los hechos narrados en ella. Este cuadro le permite al lector entender la novela y su importancia desde el punto de vista histórico, además de guiarlo a través de una turbulenta época de acontecimientos nacionales e internacionales que marcaron la primera mitad del siglo XX.

Tanto el espacio como el tiempo son elementos medulares en la construcción de esta novela, el espacio es la Ciudad de México y el tiempo comprende toda la primera mitad del siglo, abarcando el periodo anterior y posterior a la Revolución Mexicana, momento histórico de gestación de una nueva etapa social y política del país. Por ello la necesidad del autor de incluir, como parte de esta y colocados al principio, el cuadro cronológico seguido de un listado de personajes agrupados de acuerdo con su condición social o según las familias a las que pertenecen. Lo anterior solucionó para el lector el problema de verse inmerso en una novela donde la aglomeración de espacios, tiempos y personajes podría parecer caótica.

La región más transparente se desarrolla en un contexto sociohistórico especifico que va desde el año 1900 hasta 1952, según el cuadro cronológico; 1952 es el año en que concluye el sexenio del presidente Miguel Alemán, el primer presidente civil del México posrevolucionario. Miguel Alemán, electo en 1946 después de una serie de presidentes militares condecorados por la propia Revolución. Y, justamente, 1952 es el año en el cual

[239] Según el estudio de Georgina García Gutiérrez: "La primera edición, con 463 páginas, se reimprimió tres veces (1958, 1960, 1963). El número de páginas de la edición de 1972, la segunda —la última hasta la fecha en la colección Letras Mexicanas—, aumentó a 476, por la inserción del *Cuadro cronológico* y de la guía de los *Personajes*". Georgina García Gutiérrez, "Introducción", art. cit., p. 71.

se desarrolla lo que el autor llama "acción central de la novela".[240] En el cronograma histórico, Fuentes hace una correlación de los hechos históricos con la ficción de la novela, de manera que se van emparejando las secuencias que viven los personajes en sus historias con la historia oficial de México y del mundo.

2.1. Paralelo histórico entre dos revoluciones, mexicana y rusa

La cronología empieza en 1900 con el nacimiento de uno de los personajes centrales de la novela, Federico Robles, "hijo de humildes peones, en una de las haciendas de la familia De Ovando" (p. 5); esta parte de la novela se encadena con el principio de la decadencia del régimen de Porfirio Díaz, quien gobernó el país desde 1876 hasta 1911. Durante esta etapa histórica, sucede la "formación de grandes latifundios; recursos nacionales entregados a compañías extranjeras, represión policiaca y militar" (p. 5). Sobre el año de 1900, dice Luis González:

> [...] fue de gran nerviosidad política. El Insustituible [Porfirio Díaz] declaró: "Un hombre de 70 años no es el que se requiere para gobernar a una nación joven y briosa". Esto [...puso] muy nerviosos a dos aspirantes a sucederle: al hombre superior del brazo militar, el orgulloso general Bernardo Reyes, y al líder del brazo civil [...], José Ives Limantour. [...] Tras una farsa electoral el Congreso volvió a ungir a Díaz.[241]

La prosperidad económica del régimen de Díaz tenía sus contrapartes; por un lado, un viciado sistema político sin elecciones democráticas y, por otro, la sobreexplotación de

[240] Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Real Academia Española- Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008 [1.ª ed. 1958], p. 10. Citaremos por esta edición revisada por el autor.
[241] Luis González, "El liberalismo triunfante", en Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Daniel Cosío Villegas *et al*., *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, p. 675.

la tierra y mano de obra, situaciones que devinieron en el levantamiento armado convocado por Madero en 1910. A partir de la segunda fecha marcada en el cuadro cronológico, el año de 1905, el autor comienza a trazar los hechos históricos de México de manera paralela a grandes acontecimientos internacionales, los cuales distingue con letra cursiva. La visión de la historia que ofrece Fuentes en su novela es distinta porque no solo se ocupa del ámbito nacional sino del internacional. Desde el principio de la novela, se observa la intención del autor de ver a México desde una perspectiva universal ampliando el contexto de la novela: "Huelga de los obreros textiles en Río Blanco, primera explosión de descontento popular contra la Dictadura. *Revolución rusa de 1905*." (p. 5). En la ficción de la novela, Gervasio Pola y Floilán Reyero participan en la huelga de obreros de Río Blanco de 1907.

El año de 1905 es decisivo en la caída de la dictadura de Díaz, comienzan a surgir movimientos obreros que buscan aliviar la explotación de trabajadores en el sector industrial: "Desde 1904 o 1905 las relaciones obrero-patronales se deterioran. Algunos gobernadores advierten el crecimiento de la ira obrera y tratan de anticiparse [...] con sus leyes sobre accidentes de trabajo".[242] Esta primera etapa de fractura se da en el sector obrero y no en el rural que nutrió las filas de la Revolución. Los estragos de la modernidad en México comenzaban a verse: "A partir de 1906 estallan tres conflictos de fuste: la huelga de Cananea, la protesta de los obreros textiles del oriente y el lío con los ferrocarrileros del norte".[243]

Los conflictos obreros en México se alinearon con los conflictos obreros en Rusia, las mismas circunstancias, explotación y ausencia de derechos laborales, y la misma tragedia, obreros masacrados por manifestarse y exigir mejores condiciones de trabajo. Finalmente, tanto las masacres de Río Blanco y Cananea en México, como la de San Petersburgo, abrieron paso a movimientos armados revolucionarios:

[242] Luis González, "El liberalismo triunfante", art. cit., p. 691.
[243] *Idem*.

> [...] el 9 de enero de 1905, [...] miles de trabajadores se manifestaron en San Petersburgo. A la cabeza de la marcha se encontraba el pope Gapón. El destino final de la misma era el Palacio de Invierno, donde pretendían solicitar al Zar mejores condiciones laborares. Entre las demandas se encontraban aspectos como la jornada de ocho horas y un salario mínimo para los trabajadores. La manifestación se desarrolló de manera totalmente pacífica. En esos momentos, el Zar aún contaba con la simpatía de la mayoría de la población. [...] Cuando los manifestantes llegaron al edificio, los soldados los recibieron con disparos. Aunque no se conoce la cifra exacta de fallecidos, muchos cronistas afirman que fueron más de 200, incluidos mujeres y niños. Otras 800 personas resultaron heridas. En poco tiempo, la noticia de la masacre se extendió por todo el país. La revolución había comenzado.[244]

El siguiente año relevante del cuadro cronológico de la novela es 1909: "Francisco I. Madero lanza su candidatura a la presidencia contra Porfirio Díaz. *Crisis en los Balcanes*" (p. 5). La lucha por la presidencia derivada de la promesa de elecciones democráticas comienza en 1909; un año antes, en una entrevista Díaz había declarado: "México estaba ya maduro para la democracia, que él no se presentaría como candidato a las próximas elecciones presidenciales y daba la bienvenida a los grupos políticos de la oposición",[245] promesa que no cumplió. Madero hizo campaña con relativa libertad, pero una vez que iba ganando la confianza del pueblo y las elecciones se acercaban, "el 5 de junio de 1910, poco antes de las elecciones se le había arrestado acusado de sedición".[246] Madero consiguió

[244] Joaquín Montaño, "Revolución rusa de 1905: causas, desarrollo, consecuencias", *Lifender*, 8 de julio, 2019, https://www.lifeder.com/revolucion-rusa-de-1905/ [consulta: 18 febrero 2022].
[245] Friedrich Katz, "La restauración de la República y el porfiriato", en *Historia de México*, trad. Jordi Beltrán y Magdalena Chocano, Crítica, Barcelona, 2001 [1.ª ed. inglesa 1985], p. 142.
[246] *Ibid*., p. 145.

exiliarse en Estados Unidos y desde allá hizo un llamamiento a tomar las armas: "El 14 de febrero de 1911, Madero cruzó la frontera y asumió el liderazgo de los revolucionarios de Chihuahua".[247] Al mismo tiempo, se desataba un conflicto étnico y territorial en Europa, la crisis de los Balcanes:

> La crisis de Macedonia llevó a la Revolución de los Jóvenes Turcos, y esta a la anexión de Bosnia-Herzegovina por el Imperio austro-húngaro, haciendo de 1908 un año crucial en la escalada de las tensiones balcánicas. Por entonces, Viena había decidido anexionarse formalmente Bosnia-Herzegovina que regentaba con "permiso" de Estambul desde el Congreso de Berlín. En todo ese tiempo, los austriacos habían ejercido sobre el tal territorio, que era su única colonia, una notable labor pacificadora y modernizadora de las estructuras sociales y administrativas. [...] Más allá, Rusia, derrotada y humillada en la reciente guerra contra los japoneses, tan solo tres años antes, que a su vez había desencadenado una revolución social, transigió entre grandes muestras de frustración, lo que obligó a Belgrado a hacer lo mismo. Para las fuerzas nacionalistas de Belgrado la anexión de Bosnia a Austria-Hungría fue una dura humillación que solo mostraba la incapacidad de las fuerzas políticas para llevar a cabo las aspiraciones nacionales del pueblo serbio.[248]

La crisis de los Balcanes desata la Guerra Balcánica de 1912 a 1913. Carlos Fuentes coloca este acontecimiento histórico emparejándolo con el "Golpe de Estado reaccionario del general Victoriano Huerta. Asesinato de Madero. Levantamiento popular contra la nueva dictadura, dirigido por Venustiano Carranza en el norte y por Zapata en el sur" (p.

[247] *Idem*.
[248] Alberto Basciani, "Los Balcanes: el avispero revisitado, desde la crisis oriental de 1908 a la Primera Guerra Mundial", *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, núm. 32, 2014, p. 113.

6), un momento álgido que revive el movimiento revolucionario mexicano. Antes de estos hechos, en 1911, Fuentes pone en paralelo el exilio de Porfirio Díaz con la Guerra turco-italiana: "El ejército popular derrota a Díaz; el dictador renuncia y se exilia. Madero, elegido presidente, mantiene el aparato militar y administrativo de Díaz y no aplica las reformas sociales. Zapata enarbola la bandera de la reforma agraria. *Guerra turco-italiana*" (p. 6). Lo anterior está correlacionado con momentos de la ficción de la novela en donde los personajes revolucionarios, Gervasio Pola y Froilán Rayero, participan en la campaña presidencial de Madero y, posteriormente, en la Revolución.

El año 1914 está marcado en la novela como el momento en que Federico Robles, uno de los protagonistas, se une a las tropas revolucionarias e, históricamente, por la pugna revolucionaria por el poder más un acontecimiento internacional que marcó un antes y un después en la historia universal: "Campaña revolucionaria contra Huerta. Victorias militares de Álvaro Obregón y Pancho Villa. Los revolucionarios prometen la reforma agraria. Huerta huye. Obregón ocupa la ciudad de México. *Primera Guerra Mundial*" (p. 6). En *El espejo enterrado*, Carlos Fuentes revive este momento histórico relacionando, como siempre, la historia mexicana con la internacional:

> Confundido por una revolución al sur de su frontera, que no podía ni dominar ni comprender, el gobierno de Woodrow Wilson en Washington ocupó Veracruz en 1913 y, en 1917, ordenó al general John (Black Jack) Pershing marchar a Chihuahua a fin de castigar a Pancho Villa, quien había hecho una incursión dentro de territorio norteamericano, en Nuevo México. Ambas acciones fracasaron: la ocupación de Veracruz sólo fortaleció al dictador Huerta en nombre del nacionalismo mexicano, y Pershing jamás pudo capturar al escurridizo y hábil Pancho Villa. Pero, por otra parte, Wilson hubo de resistir presiones poderosas de parte de grupos norteamericanos afectados por la Revolución y que favorecían la invasión e incluso la anexión del México

> revolucionario. Al terminar la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos de América, victoriosos en Europa, tenían un millón de hombres armados y la impaciente dinámica necesaria para entrar en México y resolver sus problemas en favor de los intereses de los Estados Unidos. Un México dividido, como Líbano en nuestro propio tiempo, hubiese dejado de ser una nación para convertirse en una herida abierta. La revolución debía concluir, los jefes guerrilleros debieron ser eliminados y un compromiso legal y político establecido dentro y fuera del país.[249]

La insistencia del autor de ligar la historia de distintas latitudes como una cadena de hechos que se explican unos con otros es evidente. El campo de visión histórica de Fuentes es universal. Desde estas primeras páginas de su novela, donde escribe el cuadro cronológico de la diégesis enlazándolo con la historia y el contexto mundiales hace notar que su novela no se ocupa únicamente de los asuntos nacionales, tan tratados y repetidos ya en las novelas de las revoluciones anteriores a la suya. Fuentes cree en el universalismo y en que las sociedades de todo el mundo están configuradas de la misma forma y enlazadas, de tal manera que los hechos de una latitud afectan al resto provocando reacciones en cadena.

El año 1915 está marcado por Fuentes como el momento en que "[l]a revolución triunfante se divide: facción burguesa de Carranza y facciones populares de Villa y Zapata. Villa es derrotado en Celaya por el general carrancista Obregón. *Batalla de Ypres. Campaña de los Dardanelos*" (p. 7). En la novela, los acontecimientos son: "Muerte de don Francisco de Ovando. La familia se instala en París. Robles participa en la campaña contra Villa. Nacimiento de Manuel Zamacona" (p. 7). Carlos Monsiváis dice: "En la mitología cultural, 1915 es un año axial",[250] y citando a Manuel Gómez Morín explica:

[249] Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, *op*. *cit*., p. 329.
[250] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", art. cit., p. 978.

> Y en el año de 1915, cuando más seguro parecía el fracaso revolucionario, cuando con mayor estrépito se manifestaban los más penosos y ocultos defectos mexicanos y los hombres de la Revolución vacilaban y perdían la fe, cuando la lucha parecía estar inspirada nomás por bajos apetitos personales, empezó a señalarse una nueva orientación. [...] Y en un movimiento expansivo de vitalidad, reconocimos la sustantiva unidad Ibero-Americana, extendiendo hasta Magallanes el anhelo... Del caos de aquel año nació un nuevo México, una idea nueva de México y un nuevo valor de la inteligencia en la vida.[251]

Gómez Morín alude a la disputa entre caudillos de la Revolución por el poder y a la división que el propio Fuentes registra; había dos bandos revolucionarios, el burgués y el popular; con el tiempo, será el bando burgués quien se apropie del movimiento, dando un giro contradictorio a la ideología oficial revolucionaria, la de una lucha popular. Carlos Fuentes coloca el nacimiento de Manuel Zamacona en este año simbólicamente, un hombre moderno y con ideas progresistas nace junto con ese nuevo México del que habla Gómez Morín, que se abre nuevamente al exterior y que busca estrechar lazos con el mundo. Carlos Fuentes hace un paralelo con la Campaña de los Dardanelos, una batalla librada en el estrecho del mismo nombre perteneciente a Turquía y que es un punto estratégico en las rutas navales del Mediterráneo:

> [...] en enero de 1915, un absurdo plan ideado por Winston S. Churchill, Primer Lord del Almirantazgo, provocó que unos 570 mil soldados británicos, australianos, neozelandeses y franceses invadieran la península de Gallipoli defendida por los 315 mil hombres del quinto ejército otomano. Entre el 25 de

[251] Manuel Gómez Morín, *apud* Carlos Monsiváis, *idem*., p. 978.

> abril de 1915 y el 9 de enero de 1916 [...]. A pesar de disponer de la marina más poderosa del mundo y de la mejor tecnología militar de la época, la fuerza atacante se vio obligada a retirarse abrumada por las bajas sufridas en las estrechas y tortuosas playas y en el mar.[252]

Sobre la Batalla de Ypres, acontecida en 1914 pero que Fuentes incluye en los hechos internacionales concernientes al año 1915, quizá con la intención de agrupar batallas entre distintos bandos en distintas latitudes casi al mismo tiempo, aunque en circunstancias muy distintas, conviene ampliar:

> El 16 de octubre de 1914 las hostilidades comenzaron en Ypres. Durante diez días aliados y alemanes se enfrentaron duramente hasta que las defensas de belgas, británicos y franceses quedaron reducidas a un saliente en una curva del [río] Yser, a 8 kms. de la ciudad, el infausto "saliente de Ypres", donde tantos aliados perdieron la vida. El número de soldados alemanes era muy superior al aliado, al igual que su armamento [...]. Sin embargo, el intento desesperado de los belgas de nivelar un poco la balanza se vio recompensado con una medida extrema: abrir las compuertas de la presa e inundar los campos colindantes al Yser hasta una extensión de 8 kms. tierra adentro, en la zona comprendida entre Dixmuide y Nieuwport, con lo que entorpecieron la estrategia alemana.[253]

El año de 1916 marca el nacimiento de Norma Larragoiti y en la historia de México sucede el "Triunfo de la Facción burguesa de la revolución: Carranza, Obregón, Calles, De

[252] Ricardo H. Elía, "El riesgo de cruzar los Dardanelos", *Byzantion nea Hellás*, núm. 35, 2016, p. 297.
[253] Javier Gómez, "La primera Batalla de Ypres", *Sobre Bélgica*, 7 de julio, 2014, https://sobrebelgica.com/2014/07/07/la-primera-batalla-de-ypres/ [consulta: 18 febrero 2022].

la Huerta. *Batalla de Verdún*" (p. 7). La Batalla de Verdún fue una de las luchas decisivas de la Primera Guerra Mundial, recordada por la enorme cantidad de bajas, el largo periodo que duró y la crueldad con que se libró:

> El 21 de febrero de 1916 a las 7:15 de la mañana se abrieron las puertas del infierno en Verdún. El Gran Berta, el temido cañón alemán de 420 mm capaz de lanzar proyectiles a doce kilómetros de distancia y provocar cráteres de seis metros de profundidad, o el efectivo Skoda 35 mm empezaron a abrir fuego. A las cuatro de la tarde ya habían caído del cielo más de un millón de obuses que convirtieron el suelo francés en un auténtico paisaje lunar, lleno de cráteres: las trincheras se habían hundido y la mayoría de sus defensores quedaron sepultados bajo el barro. Al teniente coronel Driant le pareció que el bosque "era barrido por una tormenta, un huracán de adoquines que crecía cada vez con mayor fuerza". Y eso sólo ocurrió durante el primero de los 302 días que duró la batalla.[254]

El año de 1917 es simbólico en la historia de México, en *La región más transparente* hay una separación de personajes que pertenecieron a los dos bandos revolucionarios; por un lado, Federico Robles como parte del bando triunfante, el de los burgueses, y por otro, doña Serena Palomo y Pioquinto, quienes lucharon en el bando de Villa. Esta división marca el destino de dichos personajes, Robles se beneficia de la Revolución por pertenecer al bando vencedor, mientras que los otros dos sufren el olvido de esta y son condenados a seguir viviendo en la pobreza. Históricamente, 1917 es el año que abre paso a una nueva Constitución, Fuentes escribe en su paralelo histórico:

[254] J. M. Sadurní, "La Batalla de Verdún, la peor batalla de la Primera Guerra Mundial", *Historia National Geographic*, 5 de enero, 2022, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/batalla-verdun-peor-batalla-primera-guerra-mundial_15982 [consulta: 18 febrero 2022].

> Constitución revolucionaria: reforma agraria, protección obrera, recuperación de riquezas del subsuelo. Villa ataca la población norteamericana de Columbus. Expedición punitiva de Pershing contra Villa. *Los Estados Unidos entran a la Guerra Mundial. Revolución rusa*. (p. 7)

La Constitución de 1917 hizo justicia finalmente a varios de los reclamos sociales que impulsaron la Revolución: "Las luchas agrarias y laborales de las diversas fracciones revolucionarias alcanzaron sus metas en los artículos 27 y 123".[255] El artículo 27 establecía la propiedad de tierras y aguas como bienes nacionales, mientras que el 123 fijaba la jornada de trabajo de 8 horas, estipulaba un salario único para el mismo trabajo, además de las indemnizaciones correspondientes por accidentes de trabajo y enfermedad.[256]

En Europa, la Primera Guerra Mundial continuaba haciendo estragos, mientras que entre Estados Unidos y México las relaciones eran tensas debido a las expediciones que había puesto en marcha el general John J. Pershing en territorio mexicano para capturar a Francisco Villa; Berta Ulloa expone: "La posibilidad de que se declarara la guerra formal fue muy seria y el gobierno mexicano propuso que se dilucidara el problema internacional por medio de unas conferencias entre comisionados de ambos gobiernos".[257] Dichas conferencias no lograron disuadir a los estadounidenses de retirarse:

> Carranza que desde el primer momento había exigido el retiro total e inmediato, dio por terminadas las conferencias el 6 de enero de 1917 y llamó a sus comisionados. De modo que las conferencias no sirvieron para llegar a un

[255] Berta Ulloa, "La lucha armada", en Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Daniel Cosío Villegas *et al*., *Historia general de México*, *op. cit*., p. 804.
[256] *Cf. Idem*.
[257] *Ibid*., p. 807.

> acuerdo, pero fueron útiles para aliviar la tensión entre ambos gobiernos y evitar la guerra.[258]

Estados Unidos, después de haber permanecido neutral, decide tomar partido en la Primera Guerra Mundial y, señala Berta Ulloa: "Carranza había contrarrestado las presiones norteamericanas con una política amistosa hacia Alemania y Japón, valiéndose del juego de intereses de la Primera Guerra Mundial".[259] Finalmente, esto logra la retirada de dichas expediciones norteamericanas de suelo mexicano y Alemania invita a México como aliado: "[...] el ministro del exterior de Alemania Arthur Zimmermann le propuso a Carranza una alianza contra Estados Unidos el 17 de enero de 1917 para que México recuperara el territorio que aquellos le habían arrebatado el siglo pasado".[260] Finalmente, Carranza decidió no participar del ofrecimiento y mantener una posición política neutral, mientras que Estados Unidos se vio obligado a intervenir y a declararle la guerra a los alemanes. Al mismo tiempo, en Rusia se desataba la revolución que había tenido su primer conato en 1905. Leon Trotsky explica el contexto en el que acontece dicho movimiento armado:

> En los dos primeros meses del año 1917 reinaba todavía en Rusia la dinastía de los Romanov. Ocho meses después estaban ya en el timón los bolcheviques, un partido ignorado por casi todo el mundo a principios de año y cuyos jefes, en el momento mismo de subir al poder, se hallaban aún acusados de alta traición. La historia no registra otro cambio de frente tan radical, sobre todo si tiene en

[258] *Idem*.
[259] *Idem*.
[260] *Ibid*., pp. 807-808.

> cuenta que estamos ante una nación de ciento cincuenta millones de habitantes.[261]

La Revolución rusa y sus consecuencias aparecen en el cuadro cronológico de la novela de manera recurrente, los años 1924, 1928, 1935 y 1940 contienen información concerniente a este movimiento armado que tuvo repercusiones a nivel mundial y en México especialmente. Fuentes señala la muerte de Lenin en 1924, el primer plan quinquenal en la URSS y el exilio de Trotsky en 1928, la consolidación de la dictadura de Stalin en 1935 y el asesinato de Trotsky en 1940. Trotsky fue uno de los fundadores del Partido Comunista Bolchevique:

> En 1919 se creó el Politburó del Comité Central del Partido Bolchevique Ruso (que en 1925 se convirtió en Partido Comunista Bolchevique de la Unión y en 1952 en Partido Comunista de la Unión Soviética) máximo órgano político, integrado por cinco miembros: Vladimir Lenin, León Trostky, Lev Kamenev, José Stalin y Nicolás Krestnky.[262]

La muerte de Lenin en 1924 representaría una escisión dentro del partido debido a que en su testamento daba fe de que Trotsky era el mejor calificado para sucederlo, esto provocaría la ruptura Trotsky-Stalin, y el primero se vería obligado a exiliarse. Trotsky llegó a México en calidad de refugiado tras la persecución desatada en su contra en 1927, por su rival político Stalin. El exilio lo llevó a Noruega primero y luego a México donde

[261] Leon Trotsky, *Historia de la Revolución rusa*, trad. Pável Martínez, Verbum, Madrid, 2019 [1.ª ed. inglesa 1932], p. 9.
[262] Elsa Aguilar Casas, "Leon Trotsky: México, su refugio y su tumba", *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*, 22 de agosto, 2019 https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/LeonTrosky__MexsRefsuTumba [consulta: 18 febrero 2022].

solicitó asilo político a través de la Liga Comunista Internacionalista, Diego Rivera fue uno de los principales promotores de su recibimiento en el país:

> El principal promotor fue el pintor Diego Rivera, quien recibió un telegrama en el que se le preguntaba si México aceptaría a Trotsky, y el mismo artista, junto con Octavio Fernández, ambos miembros de la Liga Comunista Internacionalista —el grupo trotskista mexicano—, fue comisionado para plantear la solicitud al presidente de la República.[263]

Lázaro Cárdenas, entonces presidente de México, en un franco desafío al poder de la entonces Unión Soviética acepta: "la respuesta a su solicitud fue inmediata: Sí, «el señor Trotsky puede venir a México. El gobierno que represento le acordará el asilo en su carácter de refugiado político»".[264] Finalmente, Trotsky muere asesinado en México en 1940, sobre la Revolución expresó:

> Cuando una sociedad estalla en revolución, luchan unas clases contra otras, y, sin embargo, es de una innegable evidencia que las modificaciones por las bases económicas de la sociedad y el sustrato social de las clases desde que comienza hasta que acaba no bastan, ni mucho menos, para explicar el curso de una revolución que en unos pocos meses derriba instituciones seculares y crea otras nuevas, para volver enseguida a derrumbarlas. La dinámica de los acontecimientos revolucionarios se halla directamente informada por los rápidos tensos y violentos cambios que sufre la sociología de las clases formadas antes de la revolución.[265]

---

[263] *Idem*.
[264] *Idem.*
[265] Leon Trotsky, *Historia de la Revolución rusa*, *op*. *cit*., pp. 9-10.

Simultáneamente, en la novela, en 1924 nace Benjamín de Ovando, el último en la dinastía familiar, y "Rodrigo Pola va a la escuela con Roberto Régules" (p. 8), dos amigos de la infancia que posteriormente se separan siguiendo caminos opuestos, pero compartiendo en común su interés por Pimpinela de Ovando a quien Roberto trata de enamorar sin éxito y que termina casándose con Rodrigo al final de la novela. Si revisamos la relación de los hechos históricos, encontraremos que, ese mismo año, la muerte de Lenin marca la separación de otros dos amigos, Stalin y Trotsky, enemistad que terminaría trágicamente. De igual manera sucedió en la historia mexicana, una disputa entre colegas: "Calles y De la Huerta se disputan la sucesión de Obregón. De la Huerta se subleva y es exiliado" (p. 8). En 1929, Fuentes apunta como acontecimientos históricos importantes los siguientes:

> Calles, el Jefe Máximo, gobierna a través de presidentes nominales y se acerca cada vez más a los EE. UU. (Morrow, embajador). Corrupción de revolucionarios ávidos de rápidas recompensas. *Desplome económico en los Estados Unidos*. (p. 9)

En la novela, sucede simultáneamente que Federico Robles hace parte de su fortuna gracias a alianzas con explotadores de casinos. La corrupción de los revolucionarios que ostentan el poder pasa a la novela y se representa en Federico, quien hace crecer su fortuna rápidamente gracias a negocios a veces ilícitos y a corruptelas. Durante el gobierno del presidente Calles, sobrevino cierta estabilidad política y la economía avanzó medianamente, Jean Meyer asegura:

> El objetivo prioritario de la política del presidente Calles y de sus expertos técnicos parece haber sido la liberación del país de la dominación económica extranjera [...], el Estado fue transformado en un agente económico.[266]

No obstante, la crisis económica mundial de 1929 mermó las aspiraciones económicas de Calles y la devaluación de la moneda mexicana fue inevitable: "[...] el colapso financiero provocado por la crisis económica mundial acarreó una devaluación de la moneda del 50 por 100, y motivó la sustitución de las monedas hechas de metales preciosos por billetes bancarios".[267] La Gran Depresión de 1929 constituyó el primer tropiezo económico que afectó a gran escala y de manera general las economías del mundo.

Lázaro Cárdenas asciende al poder en 1934 y establece un régimen de retribución a las causas revolucionarias que se habían quedado en el tintero. En el cronograma histórico de *La región más transparente* se lee:

> Cárdenas, presidente. Calles cree que será otro fantoche. Cárdenas lo exilia y da nuevo impulso a las promesas de la Revolución: reforma agraria, organizaciones obreras y campesinas, educación popular. *Hitler toma el poder en Alemania; Rooselvelt y el New Deal*. (p. 9)

Cárdenas fue un personaje que por sus ideales y contribuciones fue respetado por Carlos Fuentes. Las huestes revolucionarias que habían perdido la esperanza de cristalizar sus anhelos vieron en este presidente a un salvador, no es raro entonces que en el discurso de la novela el autor haya puesto las siguientes palabras en un monólogo de Federico Robles:

---

[266] Jean Meyer, "La reconstrucción de los años veinte: Obregón y Calles", en *Historia de México*, trad. Jordi Beltrán y Magdalena Chocano, Crítica, Barcelona, 2001 [1.ª ed. inglesa 1985], p. 229.
[267] *Idem*.

> El capitalismo mexicano le debe gratitud a dos hombres: Calles y Cárdenas. El primero puso las bases. El segundo las desarrolló en vivo, creando la posibilidad de un amplio mercado interno. Aumentó los salarios, dio toda clase de garantías a la clase obrera, haciendo que se sintiera protegida y sin necesidad de armar borlotes, instaló definitivamente la política de gasto gubernamental en las obras públicas, aumentó los créditos, repartió las tierras y, en todos los ámbitos, logró desatar una vasta circulación de riqueza estancada. Estos son los hechos vivos y permanentes. Su perniciosa demagogia me parece secundaria. Si Cárdenas no le imprime un carácter oficial al obrerismo, los gobiernos posteriores no hubieran podido trabajar en paz e incrementar de tal manera la producción nacional. Y, por sobre todas las cosas, con su política acabó Cárdenas con el feudalismo mexicano. Después de él, México podrá ser lo que se quiera, menos un país latifundista regido por una inútil plutocracia agraria. (p. 132)

El presidente Cárdenas aparece nuevamente en el cuadro cronológico con la reforma agraria de 1935 y la nacionalización del petróleo en 1938. Al mismo tiempo, los sucesos de la Segunda Guerra Mundial tienen cabida, los nombres de Hitler y Roosevelt aparecen junto al de Lázaro Cárdenas. En el mismo año que Cárdenas toma el poder en México, Hitler lo hace en Alemania, dos visiones políticas distintas que se alinean en el tiempo y en el cuadro cronológico de novela de Fuentes.

El año 1938 aparece señalado en la novela por la traición de Robles al entregar al líder sindical Feliciano Sánchez. En el paralelo histórico internacional aparecen: "*Anexión de Austria. Guerra Civil en España. Pacto de Múnich. Anexión de los Sudetes*" (p. 10). Respecto a la Guerra Civil en España, la novela incorpora un fragmento que parece desentonar con el resto de la diégesis y con sus personajes, y que tiene que ver con la historia de una mujer catalana exiliada en México; no se menciona el nombre de la mujer y el texto está escrito en cursivas a manera de discurrir de conciencia. Esta historia es una

de varias cuyos personajes no tienen nombres y aparecen como fantasmagorías de la ciudad, elementos invisibles pero que tienen un lugar en el espacio y en el tiempo de la novela, son historias que hacen una especie de homenaje a esos personajes sin nombre que habitan la ciudad y cuyas vivencias completan el universo urbano de la Ciudad de México de aquella época:

> *El rostro catalán, de hachazos, se enfrenta a la cara gastada, redonda y rojiza. La mujer del rostro de hachazos está sentada en una silla tan rígida como sus propias espaldas, y en la pequeñísima estancia lucen fotos viejas, dos reproducciones de Los Caprichos, una fila de libros ojerosos: Prados, Hernández, García Lorca, León Felipe, Altolaguirre. [...] La mujer rígida, alta, sabe que el hombre redondo y colorado no la entiende. Ella quiere decir: su rostro es el mismo para siempre, es el rostro del miliciano, tostado por el sol, con el máuser oxidado al hombro, es ese rostro perdido que se voltea para decirle el último adiós, agitando la gorra mientras el aire de San Feliu mezcla Mediterráneo y Pirineos y todas las voces, de pueblo y milicia, cantan...* (p. 341, cursivas del texto)

Carlos Fuentes hace en su novela un homenaje al contexto histórico mexicano en el que se sitúa su novela, sin perder de vista el lado internacional, su importancia e influencia en la realidad mexicana de mediados del siglo XX. Sus constantes relaciones con el contexto internacional demuestran que desde sus inicios como escritor era un hombre cosmopolita comprometido con México, pero también con el universalismo. Fuentes es uno de los primeros escritores que amplía su campo de visión desenfocándolo de la Revolución Mexicana; vemos, entonces, una propuesta de modernidad literaria ya desde el cuadro cronológico en el cual ancla su novela.

Lázaro Cárdenas, mediante su política agraria, obrera y de expropiación, materializa gran parte de las demandas de la Revolución, pero no solo eso, impone un régimen político equilibrado que pacifica al país y sienta las bases de un Estado de masas mediante la fundación del Partido de la Revolución Mexicana y la conciliación con los movimientos obreros. Con ello comienza un movimiento centralista que concentra el desarrollo en la capital del país, lo que genera un desplazamiento importante de gente de los espacios rurales a los espacios urbanos. Cárdenas implementa también una política exterior ejemplar, en un momento en que la Segunda Guerra Mundial supuso una coyuntura social, política y económica en Europa, México se perfilaba como un estado maduro y que se construía sobre bases sólidas, generando confianza y constituyéndose como el refugio de los desplazados y exiliados por la guerra.

Finalmente, el cuadro cronológico concluye con el sexenio de Miguel Alemán, quien gobernó el país de 1946 a 1952, el primer presidente no militar que asume el cargo después de la Revolución y que lleva a la burguesía mexicana a ostentar el poder en una hegemonía que se prolongó durante, al menos, toda la segunda mitad del siglo XX. Durante sexenio alemanista, México entra en una segunda etapa de crecimiento en todos los sentidos, lo que Monsiváis llama "un nuevo desarrollismo",[268] durante las décadas de 1950 y 1960.

Alemán concentra su política de desarrollo en dos ejes principales: primero un pacto con la nueva burguesía mexicana para impulsar proyectos de infraestructura en el país dejando de lado las reformas agrarias impulsadas por el cardenismo y, segundo, la alineación estratégica con Estados Unidos en el ámbito de la política exterior (en el momento de la Guerra Fría y dando la espalda a la Unión Soviética).

> Miguel Alemán llega al poder ante una burguesía unida bajo la hegemonía de la burguesía industrial pro-imperialista y el capital financiero, ante la

[268] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", *op. cit*., p. 1039.

> disminución radical de la reforma agraria, ante la clase obrera y campesina organizada en centrales y atada en el seno del partido oficial, y un Estado fuerte que cumple un papel predominante dentro del proceso económico-político.[269]

El alemanismo instala el paradigma urbano por encima del rural. La Revolución se irá difuminando y, en el mejor de los casos, mitificando. La modernidad se establece sobre las bases de la tecnocracia y, si bien esta época constituyó una etapa importante de progreso económico, hay un retroceso hacia aquello contra lo cual la Revolución luchó: el individualismo y la burguesía como eje central del poder y la propiedad privada. La libertad económica basada en el mercado y la industria propició el surgimiento de una naciente clase media pero una vez más, el campo y sus habitantes fueron abandonados y desdeñados.

2.2. El contexto sociocultural posrevolucionario en México

La región más transparente es una novela sobre el México posrevolucionario que se desmarca del ambiente rural de la novela de la Revolución. *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, ambas publicadas en 1955, son los referentes más cercanos cronológicamente a la de Fuentes, "telón de fondo que le da sentido histórico a la idiosincrasia y a las mitologías de un pueblo dominado por el caciquismo que la Revolución misma prohijó",[270] así como novelas consolidadas y anteriores entre las que se encuentran *Los de abajo* de Mariano Azuela, publicada más de cuarenta años, antes en 1915; *La sombra del caudillo* fechada en 1930, de Martín Luis Guzmán, y *Si me han de matar mañana…*, de Rafael F. Muñoz, de 1933. Obras que representan la tradición novelística de

[269] Isaac Palacios Solano, "El alemanismo como momento clave en el capitalismo contemporáneo", *Cuadernos del Centro de Estudios Latinoamericanos. Problemas del Desarrollo*, vol. 9, núm. 35, 1978, pp. 129-130.
[270] Gonzalo Celorio, "Carlos Fuentes, epígono y precursor", art. cit., p. XIX.

la Revolución que agoniza en *La región más transparente* y que concluye, según afirma Celorio, en *La muerte de Artemio Cruz*.[271]

La salida al exilio de Porfirio Díaz a Francia en 1911 es el elemento simbólico de la renovación. Según Carlos Fuentes, México es el único país de Hispanoamérica que avanza a la modernidad por el camino de la lucha civil, mediante una revolución social que buscó reestructurar las clases sociales y el sistema económico. Esta afirmación la hace en su ensayo de finales de los sesenta, *La nueva novela hispanoamericana*:

> Todos conocen el crecimiento desmesurado de Buenos Aires, São Paulo, México, Caracas, Santiago de Chile y Lima en las últimas décadas. Sólo en el caso de México puede decirse que ese fenómeno obedezca a razones nacidas de un movimiento social revolucionario: la quiebra del latifundio, la liberación física y legal —aunque no siempre económica— del campesino, la creación de una industria nacional requerida de mano de obra barata. En el resto de Hispanoamérica, la explosión urbana se debe sobre todo al sonriente encuentro de la oligarquía local y el imperialismo capitalista de los Estados Unidos.[272]

La Revolución Mexicana ocupa un lugar importante en el contexto de la novela, marca un antes y un después en la vida de México y, en consecuencia, en la vida de varios de los personajes en *La región más transparente*. Los De Ovando ven perdida no solo su fortuna adquirida mediante la política del latifundio porfirista, sino toda una época, una cultura que fincaba en el afrancesamiento de México su visión de modernidad. Una antigua aristocracia en decadencia, testigos y víctimas de la nueva modernidad implantada por las huestes revolucionarias. En el otro lado están los burgueses, Federico Robles, Norma Larragoiti, Roberto y Silvia Régules, son los nuevos ricos, una nueva clase social gestada

[271] *Cf. Idem*.
[272] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 13.

por el cambio social y político acontecido una vez que la Revolución dejó de ser un movimiento social y pasó a ser el origen de una nueva clase política y económica. Sara Sefchovich menciona:

> Los cincuenta es pues la década del "cambio de piel" [...]. Otra mentalidad se instala, otros mitos (literarios, cinematográficos), otras costumbres, otros gustos. Lo mexicano se identifica con lo inmóvil y viejo y lo norteamericano con lo dinámico y moderno.[273]

México es el único país que entra en la modernidad tras un movimiento revolucionario, pero a mediados del siglo XX, el ambiente social, político y cultural estaba demasiado cargado y ligado a la Revolución Mexicana, lo que significó un desgaste del tema al grado que la comunidad intelectual empezó a buscar alternativas y la visión de modernidad cambió; el referente anhelado se encontraba fuera de México y al igual que hicieron el resto de países hispanoamericanos que, como Fuentes menciona, se entregaron a la modernidad desprendida de la oligarquía local y al imperialismo estadounidense, México hizo lo suyo:

> Los ideólogos de este tiempo mexicano son Carlos Fuentes (quien decreta el fin de la novela de la Revolución y el nacimiento de la nueva novela mexicana), José Luis Cuevas (quien decreta el fin del muralismo), Carlos Monsiváis (quien decreta que la cultura incluye a la alta y a la popular, a la mexicana y a la extranjera) y Fernando Benítez (quien decreta cómo se debe promover la cultura y quiénes son sus representantes) [...]. Formaron parte de lo que se llamó "La mafia": un grupo que abrió el nuevo modo de mirar a México y de explicarlo,

[273] Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, Grijalbo, México, 1987, pp. 149-150.

> una manera desenfadada y festiva de ser y escribir que quiso abandonar la solemnidad y el formalismo.[274]

La novela de la Revolución llega a su fin a mediados del siglo XX, dejando una huella indeleble en la literatura del resto del siglo. En la obra de Fuentes, el rastro de la Revolución marca casi toda su obra, pero la búsqueda de la modernidad fuera de lo mexicano es otra constante. Son dos las novelas que marcan una nueva dirección, según Sefchovich: *Casi el paraíso* de Luis Spota, de 1956, y *La región más transparente* de Carlos Fuentes, de 1958:

> Ambas son retratos de la sociedad de la época —engendrada por la revolución—, ya que miran a la historia de modo distinto y desde la perspectiva citadina y que anunciaron los caminos que va tomando la cultura: el del lado intelectual que busca la conjunción de lo mexicano y lo universal de la historia, el mito y el presente (caso de Fuentes) y el de la cultura de masas, a la que no interesan las nuevas técnicas, las explicaciones o los pasados, sino únicamente el hoy: "La Revolución se bajó del caballo y se subió al cádillac" afirmaba Luis Spota.[275]

Carlos Monsiváis resalta el momento coyuntural en el cual Fuentes escribe su novela, el momento de la consagración y legitimación de la nueva burguesía mexicana cobijada por el Estado, que a su vez formaba y sigue formando parte de la misma. *La región más transparente* es una crítica a ese esquema de arribismo social, corrupción y desfalco. El inicio del sistema hegemónico pre-noeliberal que imperaría en México hasta entrado el siglo XXI. El propio Fuentes manifestó también, en más de una ocasión, que su novela era una crítica a esa política hipócrita, escudada en las bases de la Revolución Mexicana para

[274] *Ibid*., p. 150, comillas del texto.
[275] *Ibid*., p. 151.

enriquecerse y apropiarse del poder, y también a esa sociedad producto del sexenio alemanista, devota del colonialismo y cubierta de oropeles tras los cuales habitaba un profundo vacío cultural e intelectual; Monsiváis señala en su célebre ensayo de 1976:

> Fuentes se rehúsa a los tabúes imposibles del nacionalismo literario para captar, aprehender la situación nacional. Su tema es el alemanismo, la corrupción que recrea y enamora, la consagración de la burguesía que cree en la acumulación original y en la santidad del patrimonio como garantía de la familia y sostén del Estado. El alemanismo introduce en México la noción de "adelanto histórico" como igualdad de hábitat y de conducta en relación a la burguesía norteamericana. Fuentes utiliza como punto de partida esta devoción colonialista y luego la somete, en acto dual, a la crítica y al registro mítico. Así, en parte, continúa el proceso ideológico que Paz, en estilo magnífico, trazó en *El laberinto de la soledad*.[276]

En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes habla de una ruptura con "la ficción del populismo romántico";[277] en las novelas de Azuela, Guzmán y Muñoz, se observa que, "a pesar de su lastre documental, introducen una nota original en la novela hispanoamericana: introducen la ambigüedad. Porque en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes".[278] Esta ambigüedad será evidente en la caracterización de algunos de los personajes de *La región más transparente*, Federico Robles, Roberto Régules, al igual que Gervasio y Rodrigo Pola, son héroes y villanos, esta dualidad o ambigüedad se traduce en una representación más natural y

[276] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", art. cit., p. 1040.
[277] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 15.
[278] *Idem*.

humana de los personajes. Otro aspecto que Fuentes destaca en las novelas de los autores mencionados y otro que también es muy notable en la suya es el siguiente:

> [...] hay un tumulto, un sube-y-baja de fortunas, un azar de encuentros y pérdidas en el que los seres de ficción, como todos los hombres, viven sus momentos de luz y sus instantes de sombra. En la literatura de la revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica.[279]

Fuentes enfatiza esa fatalidad natural en su novela, al cambiar abruptamente el destino de sus personajes, que suben y bajan en la escala social y económica, también hay ironía en la manera en que Federico Robles pierde su fortuna, en el ascenso de Rodrigo Pola, en la cantidad de muertes acontecidas al final del texto, una ironía que comienza desde el propio título de la novela, una contradicción entre la transparencia que anuncia y la escala de grises que encontramos en cada una de las historias que se van enlazando.

El título de la novela proviene del epígrafe de Alfonso Reyes a su ensayo *Visión de Anáhuac (1519)*: "Viajero, has llegado a la región más transparente del aire",[280] frase que para el asombro del propio Reyes se había popularizado: "[lo] cierto es que Reyes ya l[a] había utilizado como parte de una frase de su ensayo *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, en dicho ensayo Reyes emplea la palabra 'caminante' en lugar de 'viajero' y dice:

> Así nosotros, como los griegos que tan ostentosamente elogiaban, por inscripciones grabadas á las puertas de sus ciudades, la bondad de su tierra y su

[279] *Idem*.
[280] Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac (1519)*, El Colegio Nacional, México, 2019, p. 65.

> clima, y á éste llamaban "el predilecto de los dioses" pudiéramos, sin hipérbole, escribir á la entrada de nuestra alta llanura central: —*Caminante: has llegado á la región más propicia para el vagar libre del espíritu. Caminante: has llegado á la región más transparente del aire*.[281]

Aunque Fuentes solicitó en su momento la aprobación del autor para usar la frase como título de su novela, esta no fue del agrado de Reyes. Fuentes propone en *La región más transparente* un modelo de novela de ciudad, contrario al modelo de novela rural que habían propuesto Rulfo o Yáñez; una 'nueva novela', concepto que acuñó en sus ensayos posteriores donde reflexionaría sobre las nuevas propuestas de la literatura de mediados del siglo XX y el emergente *boom* latinoamericano. Esta novela citadina tuvo sus precursores, Fuentes no era el primero ni el único en seguir esta nueva estética:

> La década de los años cuarenta vio un redescubrimiento de la urbe en la literatura, la plástica y el cine, En 1941 José María Benítez publica *Ciudad*, testimonio de la vida urbana [...] y Mariano Azuela hace en *Nueva burguesía* un análisis sobre los espacios ocupados por la clase obrera en ascenso. Tres años más tarde aparecen el libro de poemas de Efraín Huerta *Los hombres del alba*, las novelas *Páramo* de Rubén Salazar Mallén, y *Yo, como pobre…* de Magdalena Mondragón [...]. Ese mismo año Rodolfo Usigli publica *Ensayo de un crimen* [...], finalmente, José Revueltas publica en 1949 *Los días terrenales*.[282]

[281] Alfonso Reyes, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, Tipografía de la viuda de F. Díaz de León, México, 1911, p. 6, comillas y cursivas del texto.
[282] Vicente Quirarte, "El nacimiento de Carlos Fuentes", art. cit., p. XLV.

Cabe mencionar la influencia del cine de la época, con obras como *Los olvidados* de Luis Buñuel de 1950, a quien conoció personalmente gracias a Rita Macedo, su primera esposa, o *Salón México* de Emilio Fernández de 1949, piezas que propusieron para el cine la estética citadina que empezaba a permear en el arte de mediados del siglo XX. Pese a lo anterior, lo cierto es que partir del éxito de la novela de Fuentes devino en la literatura una tendencia de publicaciones contagiadas del tema citadino, el propio Rulfo publica *Un pedazo de noche*, en 1959, y ese mismo año aparece *Ojerosa y pintada*, subtitulada como *La vida en la Ciudad de México*, de Agustín Yáñez.[283] La Ciudad de México es un personaje central en estas novelas urbanas, especialmente en *La región más transparente*; no obstante, Fuentes buscará en sus obras posteriores un personaje más universal para su literatura, el de las otras capitales de Hispanoamérica, rindiendo con ello tributo a su juventud multifacética y cosmopolita.

Van Delden señala que Harss describe *La región más transparente* como una desesperada búsqueda del 'verdadero rostro' de México.[284] Un rostro pluridimensional, con tantos orígenes e historias como los personajes de la propia novela, una radiografía de la ciudad que representa a todo un país en una época de ruptura con un pasado revolucionario doloroso, un nuevo México, ser colectivo en gestación:

> "Novela Collage sin héroes, es la historia de un ser colectivo" subraya Pedro Ángel Palou. Novela que se asemeja a los murales, dice Monsiváis. Con base en ambas declaraciones, vertidas por lectores mexicanos de dos generaciones distintas, es posible establecer una poética de la novela. Ser colectivo que se llama el México que fue, que sigue siendo, el México posible, el soñado, el

[283] *Cf. Idem.*
[284] *Cf*. Maarten Van Delden, *Carlos Fuentes, México, and Modernity*, *op. cit*., p. 7.

> utópico, el imposible, el que no es capaz de cerrar sus ciclos y vive con el rencor vivo y la herida abierta, con la deuda postergada, el desquite pendiente.[285]

La región más transparente propone también una nueva estilística narrativa: "Él quería capturar el fluir del tiempo y el espacio en un área de la capital de México",[286] lo que se tradujo en muchas 'capturas' hechas al mismo tiempo y en un espacio común: "Otro propósito de Fuentes es mostrar las alternativas entre lo que México es y lo que podía haber llegado a ser",[287] de allí la fatalidad de la novela en el capítulo titulado "Calavera del quince", donde deviene una serie de muertes de personajes en la misma noche, irónicamente la del 15 de septiembre, fecha que conmemora la independencia de México, una noche que se supone festiva pero que en la novela no lo es, augurando la tragedia constante del México que nunca llega a constituirse como lo que pretende ser, y de un país con una cultura donde la muerte es también un personaje del imaginario colectivo.

2.3. La nueva narrativa hispanoamericana, según Carlos Fuentes

En 1969 que publica *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes declara: "La novela latinoamericana surgió como la crónica inmediata de la evidencia que, sin ella, jamás alcanzaría el grado de la conciencia".[288] De modo que el punto de partida de la nueva novela sería el encuentro de dos mundos y, en particular, las crónicas de la conquista. Sin embargo, y como el título del texto lo dice, Fuentes trata de establecer el camino que estaba tomando o que debía tomar la novela hispanoamericana, el de la modernidad secundada por los discursos de identidad nacional, que fueron la base de la toma de conciencia sobre lo hispanoamericano:

---

[285] Vicente Quirarte, "El nacimiento de Carlos Fuentes", art. cit., p. LII.
[286] Lucía F. Lockert, "La metáfora del ocultamiento en *La región más transparente*", en *La obra de Carlos Fuentes, una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988, p. 32.
[287] *Ibid*., p. 33
[288] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 12.

> La tendencia documental y naturalista de la novela hispanoamericana obedecía a toda esa trama original de nuestra vida: haber llegado a la independencia sin verdadera identidad humana, sometidos a una naturaleza esencialmente extraña que, sin embargo, era el verdadero *personaje* latinoamericano: el conquistador llegó en busca de tesoros de la naturaleza, no de la personalidad de los hombres, y liberarse, en la segunda década del siglo XIX, del conquistador, significaba también convertir la naturaleza enajenada en naturaleza propia.[289]

El autor insiste, no obstante, en que hay un punto de confluencia entre lo antiguo y lo moderno en la vida del presente,[290] concretamente, en el discurso sobre el presente sin descuidar el pasado, elemental en la obra de Carlos Fuentes, visto como elemento simbólico de la modernidad. En *El espejo enterrado*, ensayo de 1992 que conmemora el quinto centenario de la llegada de Colón a América y concebido originalmente como un guion televisivo para ilustrar la esencia de lo hispanoamericano no solo desde lo prehispánico, Fuentes va mucho más atrás, considerando que el origen de España como nación y la identidad española son gestoras del mestizaje.

En *El espejo enterrado*, Fuentes habla del "valiente mundo nuevo que se estaba formando en las Américas con manos y voces americanas. Una nueva sociedad, una nueva fe, con su lenguaje propio",[291] que ya desde ese comienzo apuntaba una modernidad distinta y propia de Hispanoamérica, distante a la concebida en Europa. Sin embargo, en *Transformaciones culturales y una agenda latinoamericana* del año 2004, el escritor se contradice sobre esa nueva sociedad genuina y afirma que en realidad es una copia de las sociedades desarrolladas europeas y de la estadounidense: "De modo que decidimos hacernos instantáneamente modernos, imitando las máscaras del progreso y de la

[289] *Ibid*., p. 11, cursivas del texto.
[290] *Cf*. Carlos Fuentes, "La tradición literaria latinoamericana", art. cit. p. 20.
[291] Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, *op. cit*., p. 207.

modernidad ejemplificadas en las leyes y costumbres de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos de América".[292]

La idea de movimiento, transformación, modernidad, identidad y el referente indeleble del pasado con el presente del Nuevo Mundo que propone Carlos Fuentes confluyen en *La región más transparente*, lo que nos lleva a preguntar: ¿qué modelo de modernidad propone su obra? ¿Qué referentes de literatura moderna tenía Fuentes en aquel entonces para retratar a México de esa manera en su novela? ¿El México que narra en su novela es un país visto desde dentro hacia afuera o viceversa? *La nueva novela hispanoamericana* inicia retomando la afirmación de Luis Alberto Sánchez sobre la ausencia de la tradición novelística en Latinoamérica, pero Fuentes desestima a Sánchez y asevera que la novela en esta latitud es el eco de la crónica de los exploradores del siglo XVI que ha evolucionado hasta consolidarse como esa nueva literatura que busca exponer en su ensayo.

Alcanzar la modernidad del siglo XX en el contexto latinoamericano ha costado en México una revolución y en otros países un idilio con el imperialismo norteamericano. Fuentes llega a México después de haber vivido muy de cerca con el imperialismo, seis años en Washington, tres en Santiago de Chile y uno en Buenos Aires. Fuentes conoce en sus primeros años, y gracias al trabajo de su padre en las embajadas mexicanas, el contexto social, político y literario de esos países, especialmente el de Chile y Argentina, lo que le brindó una visión amplia del panorama hispanoamericano. México era casi desconocido para él, de manera que para escribir su novela, además de vivir en la ciudad, era necesario considerar otros contextos en los cuales la literatura ya había asimilado e incluso trastocado la modernidad.

En *La nueva novela hispanoamericana* Fuentes dedica un capítulo al análisis de la modernidad, lo titula "La modernidad enajenada". Para entender dicho capítulo es

[292] Carlos Fuentes, *Transformaciones culturales y una agenda latinoamericana*, *op. cit.*, p. 40.

necesario ligarlo al anterior, "La constitución borgiana", donde atribuye a la prosa de Jorge Luis Borges el origen de la "moderna novela hispanoamericana",[293] por haber constituido un lenguaje del cual Latinoamérica carecía, sin dejar de mencionar el hecho de que "la gran ausencia en la prosa de Borges [...] es de índole crítica";[294] aún así, este nuevo lenguaje llega para sustituir a un lenguaje corrompido desde la conquista:

> La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal, que todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario. En América Latina, como en ninguna parte del mundo, todo escritor auténtico pone en crisis las certidumbres complacientes porque remueve la raíz de algo que es anterior a ellas: un lenguaje intocado, increado.[295]

Sobre la modernidad, Fuentes asevera que la contribución de Borges, la cual califica como "síntesis crítica", es "más que el simple paso de la novela rural a la novela urbana, es [...] una etapa de tránsito de la tipicidad a la personalidad y de las disyuntivas épicas a la complejidad dialéctica del aislamiento frente a la comunidad";[296] algunos de esos escritores son los chilenos José Donoso y Jorge Edwards, los uruguayos Juan Carlos Onetti y Mario Benedetti y los mexicanos José Revueltas y Vicente Leñero.

Pero anteriores a esta etapa de tránsito hay cuatro escritores considerados por Fuentes como los "fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana":[297] Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández y Roberto Arlt, porque logran transitar "de la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua",[298] requisito que cumplen, según afirma, también Azuela y Rulfo en la

[293] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 26.
[294] *Cf. Ibid*., p. 26.
[295] *Ibid*., p. 94.
[296] *Ibid*., pp. 26-27.
[297] *Ibid*., p. 24.
[298] *Idem*.

novela de la Revolución Mexicana. Otro aspecto importante en este tránsito es lo que Fuentes llama "la crisis de la novela burguesa",[299] que coincide con "la agonía de esa clase",[300] punto indispensable para que la modernidad llegara a la novela hispanoamericana. La reestructuración del lenguaje vendrá por añadidura, Fuentes es reiterativo al hablar de este nuevo lenguaje (constituido por Borges) en *La nueva novela hispanoamericana*, pero apelando siempre a la universalidad:

> El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso. Ni la nacionalidad ni la clase social, al cabo, definen la diferencia entre Gombrowicz y el posible narrador del mismo mito iniciático en una selva brasileña sino, precisamente, la posibilidad de combinar distintamente el discurso. Sólo a partir de la universalidad de las estructuras lingüísticas pueden admitirse, a posteriori, los datos excéntricos de nacionalidad o clase.[301]

El escritor hispanoamericano moderno se enfrenta a la universalidad de una manera muy distinta a la del escritor europeo, pues lo que es una normalidad para este representa un mundo exótico y desconocido para el hispanoamericano, obligándolo a presentar "como actualidad los temas ya tratados por Balzac, Zolá, Tolstoi".[302] Además, Fuentes repara en la disyuntiva sobre la universalidad que enfrenta el escritor hispanoamericano, y como ejemplo menciona la de Borges, con la que el propio Fuentes seguramente se identificaba:

> [...] la [disyuntiva] del artista con aspiración universal (pero ésta era una provisional definición del universalismo, derivada de la creencia en la

[299] *Ibid*., p. 21.
[300] *Ibid*., p. 22.
[301] *Idem*.
[302] *Ibid*., p. 23.

> centralidad cultural europea) lo enfrentaba a la necesidad de sumarse a la perspectiva del futuro a fin de dirigirse a todos los hombres. Otra, la del escritor nacional (pero ésta era una definición transitoria también, previa a la actual conciencia de la estructura del lenguaje) le hacía percibir que debía superar varias etapas a fin de integrar una literatura que se dirigiese a los lectores de su comunidad.[303]

Pero aun superando esa disyuntiva y alcanzando la universalidad que supone la modernidad, Fuentes es pesimista al aseverar que el fin de la barbarie sepultada por la civilización está "lejos de procurar la felicidad o el sentimiento de identidad o el encuentro con valores comunes",[304] un pesimismo que cobra vida en *La región más transparente* donde el fin de la Revolución no supone una redención, ni la llegada de la modernidad, ni la urbanización, ni la restructuración de las clases sociales; al final, todo se reduce a "una nueva enajenación, una atomización más profunda, una soledad más grave".[305]

Cabe señalar que Borges fue también pionero en cuanto a la incursión del espacio urbano en la literatura. Buenos Aires aparece en la poética borgiana como una necesidad de establecer el espacio urbano como elemento estético después de que el espacio rural argentino había sido ya bastante descrito y tratado. Rafael Olea señala:

> [L]a mirada dirigida hacia la ciudad es producto de una constante preocupación borgeana [...]. En Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro*. [... S]egún la perspectiva de Borges en este momento, el espacio del campo parece ya completo dentro de la literatura;

[303] *Idem*.
[304] *Ibid*., p. 28.
[305] *Idem*.

> todo lo contrario sucede con la ciudad, cuya carencia de "poetización" motiva al autor a plantear su primera poesía como un intento por inmortalizar poéticamente a la ciudad. Se trata pues de una tarea efectuada con una profunda conciencia por lo que podemos afirmar que uno de los propósitos principales de sus tres primeros poemarios —en especial de *Fervor*— es crear "símbolos" y "fábulas" que correspondan a la "grandeza" de la ciudad; la profunda motivación nacionalista de esta propuesta es del todo evidente.[306]

Carlos Fuentes desarrolla su novela en un escenario muy parecido, en el cual la literatura mexicana había concentrado toda su atención en poetizar el espacio rural excluyendo el urbano, una literatura carente de referentes citadinos, que era donde se desarrollaba la modernidad. Fuentes incursiona con su novela en un terreno poco explorado estéticamente y abre con ello un nuevo universo estético, la ciudad, esa Ciudad de México de mediados de siglo, así como Borges rescata a la Buenos Aires de principios de siglo.

2.4. La modernidad en la literatura urbana latinoamericana, en la primera mitad del siglo XX

La etapa transitoria que menciona Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* se inicia de alguna manera con *La región más transparente,* pero como hemos dicho, esta modernidad llegó a México de manera tardía, la literatura sobre ciudad, con temas sociales y existenciales afloraba en América del Sur ya desde inicios del siglo XX. Chile, Argentina, Uruguay y Perú son algunos ejemplos de países que afrontaron la llegada de la modernidad proveniente de Europa y Estados Unidos, en las décadas en que México se reconfiguraba social y económicamente a través de una lucha revolucionaria que cobró vidas y tiempo. Carlos Fuentes, cosmopolita desde la infancia, encontró a través de su estancia en países

[306] Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 128.

como Chile y Argentina una literatura que ya hablaba de la problemática de las grandes ciudades y del existencialismo que comenzaba a instalarse en sus personajes.

La región más transparente no fue la primera novela de ciudad donde se retrató la modernidad que trajo el siglo XX, existen otras publicadas con anterioridad tanto en México como en países del Cono Sur que establecieron la misma propuesta estética que Carlos Fuentes ejecutó en su novela de 1958. Nos hemos encargado aquí de hacer un breve análisis de aquellas novelas anteriores que mantienen ciertas coincidencias con *La región más transparente*. No podemos afirmar que Fuentes se haya inspirado en ellas o las haya reproducido, lo anterior debido a que resulta difícil de comprobar dichas influencias. En este apartado nos limitaremos a exponer las semejanzas textuales evidentes que presentan ciertas novelas y la posible cercanía que Fuentes pudo tener con ellas. Además de que el siglo XX trajo grandes innovaciones sociales, culturales, urbanas y políticas en casi todo el mundo, y que el ritmo de la modernidad impreso en las grandes urbes latinoamericanas fue un fenómeno que atrajo a no pocos autores, era de esperarse que debía tener eco en la literatura y en todas las artes.

Una de las primeras novelas modernas y urbanas será *El juguete rabioso* de Roberto Artl, publicada en 1926, una de las primeras obras de la literatura argentina donde "ni la selva ni la pampa serán el foco de interés de este autor. Roberto Arlt mira la ciudad".[307] La cita se refiere a la selva de los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga y a la pampa del *Martín Fierro* de José Hernández o al *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. La temática de lo urbano ingresa a la literatura argentina en un momento en el que en México está en pleno apogeo la novela de la Revolución.

Carlos O. Nallim afirma que *El juguete rabioso* "inicia una nueva etapa de la narrativa argentina, la llamada narrativa moderna, en el sentido de que adelanta ciertos

[307] Carlos Orlando Nallim, "Acotaciones a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 23, núm. 2, 1974, p. 402.

rasgos que serán dominantes, o al menos notables, entre los años 40 y 60".[308] Esta "narrativa moderna" no es un fenómeno propio únicamente de la literatura argentina, prolifera también en el resto de Hispanoamérica, incluido México, y la obra de Fuentes corresponde a las fechas en las cuales esta tendencia predomina, según Nallim. Ya para 1969, el propio Fuentes argumenta en *La nueva novela hispanoamericana* que "la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología; en un sentido profundo",[309] de modo que el escritor antropólogo está cada vez más interesado en representar el mundo con todos sus ápices que en crear mundos nuevos inexistentes. Esto se ve en la obra de Roberto Arlt que presenta "una visión pesimista de la sociedad urbana, éticamente deleznable, anímicamente angustiada, sentimentalmente calculadora",[310] características que también encontramos en la sociedad retratada por Fuentes en su primera novela.

Silvio Astier, personaje principal y narrador en primera persona de *El juguete rabioso*, es un antihéroe, un traidor, un personaje que representa la imperfección de la naturaleza humana con cierto pesimismo, una realidad que imprime la dureza de la vida urbana en un personaje que tiene talento pero que no logra sobresalir en una sociedad que no le ofrece oportunidades.[311]

Lima y el retrato de la alta sociedad peruana fueron escenario de la novela *Duque* del peruano José Diez Canseco, publicada no en Perú sino en Chile, en 1934. De la publicación surgieron dos polémicas: la primera por la temática homosexual de la obra, escandalosa y arriesgada para la época, y la segunda derivada del prólogo de Luis Alberto Sánchez, quien resalta la calidad testimonial y de reivindicación de la obra.[312] A pesar del elogio, el prólogo no fue del agrado de Diez Canseco, razón por la cual la edición posterior de 1937 lo elimina. Según Sánchez, el autor de *Duque* expone en su novela una serie de

---

[308] *Idem*.
[309] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 20.
[310] Carlos Orlando Nallim, "Acotaciones a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt", art. cit., p. 402.
[311] *Cf*. Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Bruguera, Barcelona, 1979 [1.ª ed. 1926].
[312] *Cf*. José Diez Canseco, *Duque*, Ercilla, Santiago, 1934.

acontecimientos reales, comunes y frecuentes que acontecían en las altas esferas de la sociedad limeña, haciendo una fuerte crítica con nombres y apellidos, con la credibilidad de alguien que pertenecía a dicho estrato social, como era el caso de Diez Canseco.[313] Sánchez insistía en que el valor de la novela radicaba en la documentación que hacía de aquella realidad en que vivían las élites limeñas:

> Diez Canseco pertenece a los círculos sociales más "distinguidos" de Lima. Fue un "niño bien". El ambiente de "*Duque*" es el de su adolescencia y sus 22 años [...]. [E]ra un joven frívolo, cuya inquietud se desviaba por los cauces de la literatura "*sociable*", que no es lo mismo que "social" [...]. Pero en "*Duque*" está su protesta. "*Duque*" es un acta de arrepentimiento, un propósito de enmienda y un cuadro ferozmente cruel y realista de ciertos sectores de la "*haute societe*" de la "*high life*" de los niños góticos y las damitas bien. En Canseco no hay "resentimiento". Esa vida lo llamó y él la saboreó en gran parte. Lo que ocurre es que, a tiempo, sintió el reclamo de lo social.[314]

Ese "reclamo de lo social" se podría referir a la clara exposición de la homosexualidad mediante un discurso crítico contundente hacia la doble moral de la alta sociedad de la capital peruana de principios del siglo XX, pero también sería notable la intención del autor de exhibir los excesos de la alta sociedad a la vez que la invisibilidad de las clases sociales más bajas. *Duque* describe una clase alta en decadencia, su amoralidad y sus vicios en un escenario que es la ciudad de Lima, un entorno urbano entrando a la modernidad, con sus calles, clubes nocturnos, anuncios callejeros y automóviles. Lo mismo que podemos ver en *La región más transparente*, con la diferencia de que la clase pudiente mexicana de la

[313] *Cf*. Birger Anguvik, "El reto de *Duque* una lectura (de la) crítica: La ausencia de la forma", *Lexis*, vol. XVIII, núm. 1, 1994, p. 3.
[314] Luis Alberto Sánchez, "Prólogo", en José Diez Canseco, *Duque*, Ercilla, Santiago, 1934, pp. 7-8, cursivas y comillas del texto.

novela de Fuentes está dividida entre la decadente alta sociedad porfiriana y los burgueses que se posicionaron gracias a la Revolución y a la nueva modernidad urbana.

En 1939 Juan Carlos Onetti publica *El pozo*,[315] novela corta "considerada por la crítica como la primera novela moderna latinoamericana".[316] La aparición de personajes solitarios que divagan entre su existencia y sus pensamientos es una tendencia en la literatura sudamericana a inicios del siglo XX. El paisaje urbano y la modernidad que lo acompaña trae nuevos retos a la literatura y a sus personajes:

> Se da en las ciudades modernas la "yuxtaposición de soledades" de la que hablará Ernesto Sábato. Las grandes urbes dejan de ser un simple telón de fondo e influyen sicológicamente en un personaje que ha dejado de ser un héroe o antihéroe. La novela urbana se convierte entonces en "novela de la crisis", para utilizar otra expresión de Sábato.[317]

Este es un aspecto que notamos también en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, un antihéroe solitario. Silvio Astier es el antecedente más próximo de Eladio Linacero, el personaje de Onetti, esto tanto por la admiración que Onetti profesaba por el autor argentino,[318] como por las fechas en que ambas novelas fueron publicadas, *El juguete rabioso* en 1926 y *El pozo* de 1939:

---

[315] Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Calicanto, Buenos Aires, 1977 [1.ª ed. 1939].
[316] Alfredo Loera, "Juan Carlos Onetti: El existencialismo latinoamericano", *Siglo Nuevo*, 25 de junio, 2018, https://siglonuevo.mx/nota/857.juan-carlos-onetti-el-existencialismo-latinoamericano [consulta: 23 enero 2022].
[317] Juan Antonio Rosado Zacarías, "De pozos, subsuelos, tumbas y túneles: Onetti y su contextualidad literaria", *La Colmena*, núm. 63, 2009, p. 10.
[318] "[...] no releí a Roberto Arlt, anuncio que esta precaución es excesiva porque lo conozco de memoria". Juan Carlos Onetti, "Prólogo", en *El juguete rabioso*, Bruguera, Barcelona, 1979, p. 7.

> En el ámbito de la contextualidad literaria es posible detectar herencias, influencias o coincidencias sin afectar la interpretación de las estructuras básicas. El protagonista de *El pozo* (1939) (Eladio Linacero) —como antes lo fue Silvio Astier en *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, o muchos personajes del díptico de este mismo autor— es un avatar, una *reencarnación* o manifestación del "hombre del subsuelo" descubierto y descrito por Dostoievski en su novela de 1864, *Memorias del subsuelo*.[319]

Este hombre del subsuelo es recurrente en la obra de Carlos Fuentes inclusive desde su primera obra, *Los días enmascarados*, en "Chac Mool" y en "Tlactocatzine, del jardín de Flandes", mediante aquellos personajes a quienes la soledad los lleva a presenciar eventos maravillosos. En *La región más transparente*, el 'personaje del subsuelo' es la ciudad misma y su pasado indígena enterrado que se hace presente en la novela, en especial a través de sus personajes míticos, Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma.

Durante su estancia en Chile, Carlos Fuentes se formó leyendo literatura del momento y una que otra novela prohibida, según afirmaba, pero el tiempo en Chile no fue suficiente para empaparse de toda la literatura chilena, aunque tuvo un impacto en el autor determinante. Fuentes afirmó en una conferencia: "Me faltaba leer, al alejarme de Chile, a sus grandes poetas, que le dieron dimensión a la cultura chilena del siglo XX",[320] poetas a quienes leyó y conoció posteriormente. Pero el gusto de Fuentes por la lectura lo llevó a leer en su juventud a otros autores chilenos:

> Un gran maestro de la literatura, Julio Durán, nos llevaba ahora a la lectura de Baldomero Lillo [...], yo empezaba a interesarme por la literatura de entonces [...] aunque los estudiantes leíamos en secreto otro *best-seller*, *Bajo el viejo*

[319] *Idem*., cursivas del texto.
[320] *Idem.*

> *almendral* [*sic*] de Joaquín Edwards Bello, obra prohibida pero muy próxima a nuestras inquietudes adolescentes.[321]

Se refiere a *En el viejo almendral*, novela chilena de 1943; su autor, Joaquín Edwards Bello, había publicado *El inútil* en 1910, "polémica novela [...] que lo marcó para siempre como rebelde y gran cuestionador de la realidad chilena";[322] sus obras más conocidas son *El Roto* de 1920, además de "*El chileno en Madrid* y *La chica del Crillón*, en las que se manifiesta el espíritu de la época: la búsqueda de una identidad nacional, la pretensión de mostrar al chileno en su esencia, corregir los vicios del pueblo y resaltar de manera solapada las virtudes criollo".[323] Edwards Bello "se valió de los recursos estilísticos del Mundonovismo, del cual tomó la estética naturalista para la descripción tanto de los espacios como de los tipos humanos".[324]

En 1948, se publica *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, una novela que narra la vida de un hombre bajo el pretexto de su muerte y donde la ciudad de Buenos Aires se convierte en personaje coprotagónico. Marechal observa la vida urbana y el acontecer de los suburbios, relegando el tema rural de la literatura argentina que había estado muy presente en el siglo anterior.[325] Carlos A. Polemann señala: "Pero no es solo el suburbio

---

[321] *Idem*.
[322] Biblioteca Nacional de Chile, "Joaquín Edwards Bello (1887-1968)", *Memoria Chilena*, http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-657.html [consulta: 20 enero 2022].
[323] *Idem*.
[324] El Mundonovismo, así denominado por Francisco Contreras, es un movimiento posterior al Modernismo; el manifiesto lo publicó en 1917 en el *Mercure de France* y lo incluyó dos años después en sus ensayos: "El movimiento que triunfa hoy en las letras hispanoamericanas, el Mundonovismo, tiende a adaptar a nuestro espíritu y a nuestro medio las verdaderas conquistas realizadas por el movimiento anterior, el Modernismo. No se trata, naturalmente, de instaurar un arte local o siquiera nacional, siempre limitado, sino de interpretar esas grandes sugestiones de la raza, de la tierra o del ambiente que animan todas las literaturas superiores, sugestiones que lejos de anular la universalidad primordial en toda creación artística verdadera, la refuerzan diferenciándola. Se trata sencillamente de crear el arte del Mundo Nuevo, quiero decir, de la tierra joven y del porvenir»". Francisco Contreras, "Mundonovismo", en *La varillita de virtud*, Minerva, Santiago, 1919, pp. 101-102.
[325] *Cf*. Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [1.ª ed. 1948].

sino la misma Buenos Aires quien se hace sentir en la novela. No como ciudad aislada sino como símbolo del país".[326]

Una de las primeras reseñas que recibió *La región más transparente* fue la de Elena Garro, quien entre otras críticas compara la novela de Fuentes con la de Marechal, señalando que esta última es su antecedente directo: "Para Garro, el antecedente directo de Fuentes era Leopoldo Marechal y su libro *Adán Buenosayres*, aquella obra que sus amigos (Bianco y Bioy Casares) aborrecían".[327]

Posteriormente, en *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes reconocería la importancia de la literatura sobre la ciudad porteña:

> Ciudad sin historia, factoría, urbe transitiva, Buenos Aires necesita nombrarse a sí misma para saber que existe, para inventarse un pasado, para imaginarse un porvenir: no le basta, como a la Ciudad de México o a Lima, una simple referencia visual a los signos del prestigio histórico. Tango o Kenningar, Gardel o Bioy Casares, hachazos de luz de David Viñas o maravillosas penumbras de José Bianco, banquetes de Leopoldo Marechal y desayunos de Juan José Hernández, el lenguaje de los argentinos es una respuesta a la exigencia de una ciudad que quiere ser verbalizada para afirmar su ser fantasmal.[328]

Fuentes, en una carta dirigida a Emmanuel Carballo en 1967, responde de alguna manera a la reseña de Garro diciendo que no conocía la novela de Marechal publicada diez años antes: "Me enteré de la existencia de *Adán Buenosayres* al mismo tiempo que tú [...], finalmente [...] pude leer la excelente obra de Leopoldo Marechal y concluir que casi todo

[326] Carlos A. Polemann Solá, "Leopoldo Marechal y su *Adán Buenosayres*", *Estudios*, núm. 613, 1970, p. 25.
[327] Malva Flores, *Estrella de dos puntas*. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*, *op. cit*., p. 121.
[328] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op*. *cit*., pp. 25-26.

los caminos conducen a Roma...".[329] Por su parte, Georgina García Gutiérrez, en un estudio comparativo sobre las novelas de Marechal y de Fuentes, señala:

> Entre los intereses coincidentes de las dos narraciones, sobresale su atracción por lo urbano, por caracterizar la ciudad y porque al describir sus calles y habitantes se adentran en el terreno de la identidad de sus individuos, del país. *Adán Buenosayres* y *La región más transparente* son, sobre todo, obras destinadas a la búsqueda de la novela de la gran ciudad latinoamericana: Buenos Aires y México, respectivamente.[330]

En el contexto mexicano, el urbanismo llegó tarde a la literatura. Los estragos de la Revolución más la importancia social y política que adquirió la etapa de la posrevolución impregnaron las páginas de la literatura mexicana en todos sus géneros. Parecía no haber lugar para la literatura urbana; pero Mariano Azuela, autor jalisciense consagrado como uno de los pilares de la novela de la Revolución, sería uno de los primeros en introducir el contexto urbano en la literatura, concretamente el de la capital mexicana. *Los de abajo*, su novela más leída y estudiada, estableció un canon en la narrativa rural revolucionaria. No sorprende entonces que la literatura rural de Azuela lo haya afianzado como escritor y que con frecuencia los acercamientos a su literatura vayan encaminados al estudio antropológico de la Revolución Mexicana. Sin embargo, Mariano Azuela fue uno de los primeros autores en desviar su mirada para adaptar su narrativa de acuerdo con la realidad que se vivía en el México posrevolucionario.

La literatura urbana de Azuela irrumpe tempranamente en el escenario de las letras mexicanas, tanto que se vio opacada de alguna manera por la tendencia hacia el tema rural

---

[329] Carlos Fuentes *apud* Malva Flores, *Estrella de dos puntas*. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*, *op*. *cit*., p. 128.
[330] Georgina García Gutiérrez, "*Adán Buenosayres* y *La región más transparente*: primera aproximación comparativa", art. cit., p. 59.

y revolucionario que todavía prevalecía en la literatura durante la época de 1940. En 1941, Azuela publica *Nueva burguesía*, una novela que deja atrás la etapa de transición y que constituye un retrato crítico de la sociedad urbana producto de la Revolución institucional:

> [...] en 1941, en la novela del título simbólico por excelencia sobre los años cuarenta, *Nueva burguesía*, el doctor Azuela ya no solo ataca al régimen sino que esta vez también al pueblo, a los personajes que habitan en la moderna ciudad. Más que novela, *Nueva burguesía* es un conjunto de cuadros sin trama ni conflicto, sin personajes de tantos, con una serie de sucesos banales donde las gentes están marcadas por la ambición, el deseo de subir, tener, aprovechar, codearse con... Azuela encuentra en ellos solo el acomodatismo, la tontería y la mediocridad; su pesimismo es total, su indignación es moral.[331]

En esta novela, Azuela retrata la capital mexicana y las nacientes clases obreras que comienzan a florecer tras la Revolución. Una clase obrera que se rehúsa a salir de la capital porque ve a la ciudad como una promesa de modernidad y progreso. Azuela critica esta visión sesgada de los capitalinos y más aún la de quienes emigran a la Ciudad de México en busca de fortuna:

> A través de la vida cotidiana de los obreros en la Ciudad de México, el autor describe su nueva educación urbana, en una época inmediatamente posterior a las conquistas laborales del cardenismo. La solidaridad y la traición, los momentos de esparcimiento y la conquista de la calle por parte de las

[331] *Idem.*

> manifestaciones que apoyan la candidatura opositora de Juan Andreu Almazán, [...] alternan en una novela desarrollada alrededor del barrio de Nonoalco.[332]

En *Nueva burguesía*, se narran las historias de un grupo de vecinos que habitan una vecindad en Nonoalco. La pobreza en la que viven no dista de las carencias sociales que motivaron el surgimiento de la Revolución. La diferencia es que este nuevo sector obrero cree que su situación económica es mejor que antes porque ha ganado algunos derechos laborales; sin embargo, en su mayoría, es una sociedad que ocupa los mismos espacios marginales y que sufre las mismas carestías.[333]

El ferrocarril fue uno de los símbolos del progreso económico en México durante el gobierno de Porfirio Díaz. Durante la Revolución, fue crucial en la logística militar revolucionaria. Durante varias décadas posteriores a la Revolución, los ferrocarriles fungieron como el medio de transporte más importante que conectaba la Ciudad de México con el resto de la República.[334] El Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros, constituido en 1933, fue uno de los logros de la Revolución en materia de derechos laborales en dicho sector. Los personajes de *Nueva burguesía* son obreros sindicalizados con sueldos justos, posibilidades de ascenso, derechos y prestaciones laborales. Ese contexto urbano ofrece personajes con una visión del mundo distinta, preocupados por la política mexicana, el desarrollo económico y el curso que ha tomado el país con los gobiernos revolucionarios.

Cuando la Revolución dejó de ser el tema principal alrededor del cual giraba la vida y la cultura del país entero, comenzaron a surgir autores como Luis Spota cuya literatura

---

[332] Vicente Quirarte, "Mariano Azuela (1873-1952)", en *Constitución y Literatura*, (comp.) Vicente Quirarte, Secretaría de Cultura e Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2018, pp. 73-74.

[333] *Cf.* Mariano Azuela, *Nueva burguesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [1.ª ed. 1941].

[334] El ferrocarril es un elemento simbólico del progreso y la modernidad recurrente en la literatura de Mariano Azuela: "El tren se convierte en un símbolo del uso de las masas y acompañante durante el desarrollo de la sociedad mexicana". Lerman Gürlek, "El tren como símbolo de progreso/retroceso en las obras de Mariano Azuela", *Litera*, vol. 26, núm. 1, 2013, p. 13.

logró finalmente cruzar la línea que durante la primera mitad del siglo XX había impuesto la Revolución Mexicana. En 1950, publica *La estrella vacía*, y en 1956, *Casi el paraíso*.

La estrella vacía es una novela que abandona la temática de la Revolución y propone un giro proyectando una realidad citadina, en este caso, la del contexto del mundo de la Época de Oro del cine mexicano.[335] Sara Sefchovich la incluye en el grupo de las novelas que suponen el fin de la época de la novela de la Revolución: "*La estrella vacía* de Luis Spota, paradigma de lo que fue el México del alemanismo, al que el libro ve con desparpajo moral y alegría. Esta novela es la antítesis de ese texto irónico y amargo que es *Nueva burguesía* de Mariano Azuela".[336] Spota documenta la vida en la Ciudad de México de la década de 1950, su metamorfosis producto de la modernidad, así como de las vicisitudes que conlleva la vida urbana. Una reseña del mismo año revela:

> Spota —antena de alta sensibilidad y curiosidad abierta a las múltiples manifestaciones humanas— es un fervoroso y foribundo enamorado de la ciudad de México. De riguroso cuño metropolitano, el autor de *La estrella vacía* a menudo entona apasionadas estrofas a la gran ciudad.[337]

La ciudad y sus estratos sociales, así como la nueva burguesía que despilfarra lo que la Revolución le dejó aparecen en la novela de Spota como telón de fondo, en un segundo plano donde el primero son las historias de la vida, la moral y las acciones de los personajes. Al respecto, Sefchovich añade: "Pero precisamente esa forma o falta de forma, presenta a la nueva burguesía que usufructuaba el país: «superficial, sensacionalista, escandalosa, espectacular»".[338] La novela de Spota es un compendio de estampas de la ciudad y sus

[335] *Cf*. Luis Spota, *La estrella vacía*, Grijalbo, México, 1985 [1.ª ed. 1950].
[336] Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, *op*. *cit*., p. 122.
[337] A.A.R., "Luis Spota, *La estrella vacía*", *Revista de la Universidad de México*, núm. 43, 1950, p. 20.
[338] Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas*, *op*. *cit*., p. 138, comillas del texto.

habitantes durante la década de los años cuarenta: "*La estrella vacía* constituye un valioso documental de la vida metropolitana durante la última década [1940]".[339]

La estrella vacía fue adaptada al cine en 1958, año en el que Carlos Fuentes publica *La región más transparente*. La película se estrenó en 1960 y fue dirigida por Emilio Gómez Muriel y protagonizada por María Félix, en el papel de Olga Lang, Ignacio López Tarso, Carlos López Moctezuma, Enrique Rambal y Rita Macedo en el papel de Teresa. Rita, para entonces, ya era esposa de Carlos Fuentes, e interpretó a la mejor amiga de Olga. Fuentes debió tener contacto directo con el guion de la película a través de su esposa. En aquellos días, la relación de amistad entre Fuentes y María Felix era buena, ambos se conocieron por mediación de Rita Macedo.[340]

La novela de Luis Spota, desde su primera edición en 1950, parece estar escrita con la intención de ser llevada al cine. En las primeras páginas, el autor incluyó un *trailer* de la novela, que funciona exactamente igual que el de una película al ofrecer un *collage* de fragmentos representativos de la obra. Spota escribió para el cine y estuvo íntimamente ligado al momento de mayor esplendor del cine mexicano, lo que habla de la relevancia y el eco que tuvo el séptimo arte en la producción literaria mexicana de aquel momento.

Es importante resaltar que hay similitudes entre *La región más transparente* y *La estrella vacía*, tales como el espacio urbano, la ciudad, sus barrios y sus calles, incluso en los prototipos representados por los personajes de ambas novelas, aunque el tratamiento estético que le dio Fuentes era más detallado y complejo; el retrato de la burguesía mexicana de la época, que para Spota es el eje principal de su novela, para Fuentes es una parte del gran mural que comprende la sociedad mexicana de mediados del siglo XX. La

[339] A.A.R., "Luis Spota, *La estrella vacía*", art. cit., p. 20.
[340] Años después, la amistad se fracturó debido a que María Félix consideró una ofensa personal algunas de las publicaciones del autor de *La región más transparente*. La ruptura fue a tal grado que María Felix solicitó a la Presidencia de la República que se prohibiera la filmación de la película basada en la novela *Zona sagrada*, escrita por Fuentes y basada en la vida de la actriz. *Cf*. Iván Ríos Gascón, *El cine de Carlos Fuentes*, Ediciones B, México, 2017, p. 153.

nueva burguesía es un tópico que se repite en la literatura de la década de 1950 en adelante. La crítica en su momento señaló estas evidentes coincidencias, según expresa Malva Flores: "la crítica —adversa o no— había puesto en evidencia múltiples deudas de *La región* con Luis Spota, Joyce, John Dos Passos u otros más".[341]

En 1956, Luis Spota publica *Casi el paraíso*, una de sus novelas más vendidas y cuya historia narra la manera de cómo Ugo Conti, un falso aristócrata italiano, logra infiltrarse dentro de la alta sociedad mexicana de mediados de siglo y, mediante engaños, acceder a sus privilegios hasta casi casarse con una rica heredera. Estamos ante otra novela de contexto urbano del mismo autor. Spota ambienta su novela en la Ciudad de México, pero también en las playas de Acapulco donde Ugo aparece en los primeros capítulos vacacionando al lado de su amante Liz Avrell, y en Italia, país de origen del protagonista.

La Ciudad de México aparece difuminada en la novela, aunque es importante destacar que es una novela urbana que busca retratar la burguesía posrevolucionaria, al igual que lo hizo en su anterior novela, *La estrella vacía*, y como haría después Carlos Fuentes en *La región más transparente*. Sobre la aparición de la ciudad en *Casi el paraíso*, Jorge Gallo explica:

> […] la novela *Casi el Paraíso* (1956), de Luis Spota, narración donde se encuentra implícita la ciudad de México, si no en primer plano, sí como telón de fondo que indica el modo de vida y de pensar de las clases altas de ese momento, muchas de ellas surgidas tras la Revolución.[342]

[341] Malva Flores, *Estrella de dos puntas*. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*, *op*. *cit*., p. 122.
[342] Jorge Gallo, "*Casi el paraíso*, de Luis Spota: reflejo del discurso alemanista en la ciudad de México", *Tema y Variaciones de Literatura: Galería de Fantasmas*, núm. 38, 2012, p. 107.

El término "implícita" es literal, no se menciona a la ciudad como tal en la novela, pero sí se habla de México. Los personajes no hacen referencia directa a la capital mexicana, sino simplemente hablan de México en términos generales. Lo anterior es parte del estilo del autor, no busca profundizar en descripciones sobre el contexto urbano de la ciudad; no obstante, Spota había hecho una excepción en el caso de *La estrella vacía* donde la ciudad había adquirido mayor relevancia. En *Casi el paraíso*, en cambio, la referencia aparece como una entre tantas opciones.

La novela se desborda en descripciones de la opulencia y los vicios de la alta sociedad mexicana que se empezaba a reconfigurar albergando a una nueva clase burguesa dueña del poder político y económico del país, pero sobre todo a sus herederos: "demostró en su oportunidad la hondura de su visión para reflejar a la sociedad mexicana, al igual que *Paraíso 25* (1982), la obligada continuación de aquella, donde maneja con excelente tino a los herederos del poder, a los juniors".[343]

México se autopromueve como país del futuro, la modernidad había llegado y la burguesía incipiente buscaba legitimarse estableciendo relaciones internacionales. Spota se mofa en *Casi el paraíso* de esa nueva alta sociedad mexicana que buscaba legitimarse ante la antigua aristocracia europea. Amadeo es un impostor que se hace pasar por el príncipe Ugo Conti y que consigue engañar fácilmente a esa nueva burguesía mexicana a la cual Spota califica de ignorante e ingenua. El fondo de la problemática va más allá del engaño. La novela expone a aquellos que lograron ascender al poder escudados en el discurso revolucionario del derrocamiento de un sistema casi aristocrático, como fue el de la sociedad porfiriana y que retornan al antiguo sistema al relacionarse con aristócratas y antiguas familias con linaje para buscar legitimar su posición actual, un tópico que Fuentes también aborda en *La región más transparente*:

[343] Óscar Wong, "Luis Spota: testimonio de la realidad política", *La Palabra y El Hombre*, núms. 53-54, 1985, p. 95.

> —Yo creí —suspiró Conti, que ya comenzaba a aburrirse— que en este país los títulos nobiliarios no tenían importancia... —¡Oh, Príncipe, qué ocurrencias las suyas! La nobleza es respetada, querida por nosotros. ¡Hemos tenido dos emperadores...! —Claro, claro...[344]

Según Sefchovich, Luis Spota veía una utopía moderna en el sexenio de Miguel Alemán; esta visión utópica sobre la modernidad es recurrente en sus novelas, Spota ve lejano el pasado de la narrativa rural revolucionaria, en su lugar ofrece un discurso fresco y urbano que proponía ya la industria cinematográfica mexicana, incluso antes que la propia literatura. Industria en la que Spota estuvo profundamente involucrado. Por su parte, Carlos Fuentes, según señala Sefchovich, creía que en la década de 1950 el país había llegado a una etapa final del desarrollo económico, pero sacrificando el progreso social y la libertad política.[345]

[344] Luis Spota, *Casi el paraíso*, Planeta, México, 2014 [1.ª ed. 1956], p. 126.
[345] *Cf. Idem*.

Capítulo 3. Referencias cinematográficas de *La región más transparente*

El cine fue para Fuentes no solo una de sus pasiones, quizá la más grande después de la literatura, sino una filosofía que integraba gran parte de su esencia como hombre y como escritor, así como sus anhelos y aspiraciones modernas. Fuentes veía en el cine una disciplina artística equiparable a las letras, incluso como un arte capaz de sustituir en un futuro impredecible a la literatura misma. Es por lo anterior que como autor se involucra plenamente en la industria cinematográfica y la coloca como una de las bases de su escritura. Después de *La región más transparente*, Fuentes modifica el discurso temático e ideológico de sus novelas más no el estilo ágil y casi audiovisual de las mismas. *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz* son una muestra de cómo el autor fue perfeccionando esa estética que comenzó con su primera novela y de cómo logró incorporar la agilidad cinematográfica a las novelas posteriores.

Es de especial relevancia para este estudio el análisis tanto de las influencias cinematográficas que tuvo el autor en sus comienzos como de la incorporación de la estética cinematográfica en *La región más transparente*, rasgo de modernidad propuesta por el autor para el enriquecimiento de la literatura mexicana de la época y para la industria del cine que había adquirido gran relevancia en la vida social, cultural y política del país. Por ello, hemos optado por incluir este apartado previo al análisis de la novela, porque constituye un contexto indispensable para alcanzar el objetivo principal del presente estudio.

No puede entenderse la modernidad del siglo XX sin el cine, como tampoco se puede entender el esplendor que tuvo esta industria gracias a la modernidad del llamado Siglo de las Luces. Pero especialmente, en el caso de Carlos Fuentes, cinéfilo confeso, no se puede entender el concepto de modernidad que propuso en su obra sin analizar detenidamente sus influencias cinematográficas. Existen textos publicados como *En esto creo* donde dedica varios capítulos al cine y *Pantallas de Plata* del año 2014 donde el autor hace una serie de confesiones que merecen revisarse antes de analizar su obra literaria, pues en ese ensayo

se revela el origen de muchas de las temáticas que después toman el formato de novelas. *Pantallas de Plata* es un ensayo de vital importancia para replantear no pocos estudios que, antes de la publicación de este libro, ya se habían hecho sobre la narrativa de Fuentes. Su publicación póstuma deja al descubierto, quizá, el temor a revelar algunos de sus más íntimos secretos, como la influencia que supusieron en su literatura muchas películas, actores, actrices y cineastas de renombre.

Contar historias es el fin primordial tanto del cine como de la literatura, es el formato lo que cambia, de las páginas de un libro a la imagen del celuloide. No extraña que en un principio el cine llevara a la pantalla obras literarias universales ni tampoco que, una vez que había constituido toda una industria de alcances económicos descomunales, fuera el cine quien se encargara de proponer historias antes que la propia literatura, como fue el caso del cine urbano en México de los años cuarenta.

Fuentes menciona en una entrevista que *La región más transparente* fue incomprendida en su época, una de las razones: el ritmo temporal y la velocidad narrativa que se imprimieron en su escritura. Sin embargo, las nuevas generaciones de lectores parecen alcanzar una mejor asimilación de la novela por su experiencia en el contacto con formatos como el cine y la televisión donde el juego temporal y ese ritmo son naturales. Todavía durante década de 1950, el tiempo en la literatura era estable y casi lineal, tradición que rompe Rulfo con *Pedro Páramo*,[346] autor que le gusta citar a Carlos Fuentes. Pero el surgimiento de *La región más transparente* aceleró la introducción de estas licencias e innovaciones visuales, discursivas y temporales en la literatura que llegarían a sofisticarse en los años por venir.

En el presente capítulo, revisamos la influencia evidente que el cine tuvo en *La región más transparente*, su construcción espaciotemporal que emula un *collage* de escenas visuales de la Ciudad de México, que conviven con la urbanidad propuesta por el

[346] *Cf*. Carlos Fuentes *apud* Jorge Prior, "Bajo la región más transparente", *op*. *cit*., 20:24-20:35 min.

neorrealismo italiano y que tuvo sus inicios en el cine mexicano de los años cuarenta. Diálogos de personajes que van desde el melodrama hasta la comedia y toda una selección de tipos y temáticas que, no por casualidad, están agrupadas en un listado de películas que el propio autor considera las más representativas del cine mexicano porque marcaron la etapa del México en vías de modernización, filmes anteriores a la escritura de su primera novela y en cuyas páginas se hacen presentes.

3.1. El cine en la obra de Carlos Fuentes

Carlos Fuentes siempre manifestó su gusto por el teatro, la ópera y el cine, con este último particularmente tuvo una relación cercana. Estuvo casado con Rita Macedo de 1956 a 1972, actriz mexicana con una larga trayectoria cinematográfica, dirigida por Luis Buñuel en *Ensayo de un crimen*, *Nazarín* y *El ángel exterminador*, apareció en pantalla al lado de actores como María Félix, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Pedro Infante, entre otros. Rita Macedo fue el enlace entre Fuentes y el cine mexicano, y es para Rita la dedicatoria de su primera novela, *La región más transparente*. Pero el autor ya era cinéfilo desde su juventud. Habla del cine con pasión en un pequeño ensayo titulado "Cine" incluido en su texto *En esto creo* donde lo describe como la única entre todas las artes que había nacido en el siglo XX:

> Entre todas las artes del siglo XX, ninguna se presentó con novedad más representativa del tiempo que la cinematografía. Pintura, arquitectura, escultura, música: todas descienden del pasado, le rinden tributo, lo renuevan. Sólo el cine nace con el siglo, sólo el cine es sólo del siglo XX. Sus deudas estéticas y literarias son inmensas. Pero la presencia misma de la imagen cinematográfica,

> la creación que inspira y la mitología que crea son, acaso, las huellas más hondas de la identidad de nuestro tiempo.[347]

La pasión de Carlos Fuentes por el cine va más allá de la contemplación y de su matrimonio con Rita. En sus memorias de la infancia recuerda sus años en Washington, entre otras cosas por los cómics y por *Citizen Kane* de Orson Welles, pero en una de sus tantas anécdotas autobiográficas refirió la cercanía con el séptimo arte desde su nacimiento, casi como un elemento simbólico; Virginia Bautista escribe:

> [...] le gustaba recordar que "por poco nazco en una sala de cine". Contaba que el día en que vino al mundo sus padres asistieron a la película *La bohème*, una adaptación de la ópera de Puccini, en el Cine Belisario J. Porras de Panamá, país donde nació debido a la carrera diplomática de su padre.[348]

El interés por el cine se percibe en la obra de Fuentes desde su primera novela, en *La región más transparente* redime social y económicamente a Rodrigo Pola, uno de sus personajes principales, gracias a su éxito escribiendo guiones cinematográficos. La estética de la novela tiene bastante influencia del cine, los escenarios están descritos como si fueran emplazamientos de cámara, Virginia Bautista, afirma: "Hay momentos en que las novelas de Fuentes pueden evocar una película en blanco y negro, con esa plasticidad".[349]

Hay también alusiones al cine en su obra posterior; por ejemplo, en *Zona Sagrada* de 1967, novela donde se narra la vida de Guillermo, un joven hijo de la estrella de cine Claudia Nervo, un niño que crece entre los internados y los cuidados de la abuela, lejos de

[347] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op. cit*., p. 40.
[348] Virginia Bautista, "Carlos Fuentes, crítico y guionista deslumbrado por el cine", *Excélsior*, 27 de mayo, 2018, https://www.excelsior.com.mx/expresiones/carlos-fuentes-critico-y-guionista-deslumbrado-por-el-cine/1241433 [consulta: 27 enero 2022].
[349] *Idem*.

su madre, relato inspirado en la relación entre la estrella del cine mexicano María Félix y su hijo, el también actor Enrique Álvarez Félix. Fuentes se inspirará otra vez en María Félix y en otra actriz contemporánea, Dolores del Río, para escribir su pieza teatral *Orquídeas a la luz de la luna* de 1982, un texto que no agradó a las actrices y que sembró su enemistad con el autor.[350] Otro acercamiento al cine en una de sus obras es en *Diana o la cazadora solitaria* de 1994, inspirada en la relación que el autor tuvo con la actriz estadounidense Jean Seberg en 1970.[351]

Pero la pasión de Fuentes por el celuloide rebasa su relación personal cercana con actrices y de su obra narrativa y ensayística; el cine, además de una afición, formó parte de la poética del autor; Ignacio Padilla señala lo siguiente: "Si un curioso que desconociera la obra de Carlos Fuentes nos preguntase por la poética del escritor, creo que lo más sencillo sería buscarla en sus ensayos sobre cine antes que en cualquiera otra de sus obras".[352] Esta aseveración parece de inicio arriesgada, pero al adentrarse en los textos que el autor escribió sobre el tema, su erudición sobre el mismo y los guiones cinematográficos de su autoría, no es difícil darse cuenta de que Fuentes buscó siempre conectar con el cine como creador más que como espectador, así lo refiere Ignacio Padilla:

> Más allá de la butaca y más allá de la novela, la relación de Fuentes con el cine se asemeja a lo que fue así mismo para su compañero de ruta, Gabriel García Márquez: un matrimonio malavenido donde no bastó el amor de ambas partes para rendir otros frutos que no fueran los ramilletes léxicos del cine visto, expuesto, articulado en la literatura. Si bien Fuentes se mantuvo siempre cerca

[350] Ignacio Padilla, "Carlos Fuentes y el cine", *Revista de la Universidad de México*, núm. 150, 2016, p. 12.
[351] *Cf*. Rodolfo Munguía, "El libro que retrata la pasión y los celos en la fugaz relación de Carlos Fuentes y Jean Seberg", *Cultura Colectiva*, 6 de agosto, 2018, https://culturacolectiva.com/letras/diana-o-la-cazadora-solitaria-libro-de-carlos-fuenes [consulta: 28 enero 2022].
[352] Ignacio Padilla, "Carlos Fuentes y el cine", art. cit., p. 9.

> de los foros cinematográficos —afectiva, literaria, crítica y hasta conyugalmente—, está claro que terminó por resignarse a mirar el milagro cinematográfico desde la posición del espectador o testigo literario lúcido.[353]

Padilla se refiere a la etapa de guionista donde colabora con García Márquez, en la escritura de los guiones de *El gallo de oro* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo en 1963, versiones consideradas como preliminares que nunca se filmaron, pero que sirvieron como base en las adaptaciones definitivas de 1964 y 1965 respectivamente.[354] Lo cierto es que ya en la década de 1960, Fuentes estaba muy involucrado con el cine, tanto que lo llegó a considerar por un momento de su carrera como su principal fuente de ingresos, hablamos de una faceta poco conocida pero no menos prolífica que la de escritor. Sobre esto, Luis Harss dice:

> En un continente en el que la actividad literaria refleja fielmente la situación económica, un síntoma alentador de las condiciones propicias que imperan en el México moderno es el hecho de que Fuentes, desde hace varios años, multiplicando energías, vive enteramente del trabajo de su pluma. Abarca toda gama literaria, desde el cuento y la novela hasta el artículo [...] y el guion cinematográfico. Se gana la vida sobre todo en el cine. Ha colaborado con Abby Mann en una versión cinematográfica de *Los hijos de Sánchez*, y con Buñuel ha adaptado a la pantalla *El acoso* de Carpentier. Recientemente, con una pequeña vanguardia de artistas jóvenes, entre ellos el conocido ilustrador José Luis Cuevas, ha ensayado el cine experimental, un movimiento recién nacido en

[353] *Ibid*., p. 11.
[354] Víctor Jiménez, "Presentación", en Douglas J. Weatherford, *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de* **Pedro Páramo** *y* **El gallo de oro**, RM, Barcelona, 2021, p. 6.

> México que cuenta con la pericia de un grupo de técnicos en rebelión contra la notoria tiranía comercial del Sindicato de Productores.[355]

Se refiere al Grupo Nuevo Cine que publicó un manifiesto en 1961 en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades*, en el que un grupo de intelectuales, cineastas y críticos encabezado por Fernando Benítez buscaba la apertura en la industria cinematográfica mexicana para que jóvenes creadores, directores, fotógrafos y escritores pudieran incursionar y desarrollar sus proyectos experimentales. Además, el grupo inicia la publicación de la revista semanal *Nuevo cine*, medio que contribuye a la difusión de la ideología del grupo. Fuentes se une poco después al movimiento y forma parte de él activamente; se pueden mencionar, como miembros del grupo a Carlos Monsiváis, a Salvador Elizondo, a Jorge Ibargüengoitia, entre otros.[356]

En 1965, se adaptan dos de los siete cuentos que componen *Cantar de ciegos*, antología de 1964, "Un alma pura" y "Las dos Elenas", Juan Ibáñez los dirige con guiones del propio Fuentes. Más tarde, en 1971, Sergio Olhovich dirige un tercero, "La muñeca reina", también con un guion del escritor.[357] *Cantar de ciegos* marca el regreso de Fuentes a la narrativa del cuento, después de haber escrito novelas importantes como *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Después de esta antología de cuentos y sus respectivas adaptaciones al cine, Fuentes regresará a la novela con *Zona Sagrada*, en 1967, una novela totalmente inspirada en el mundo del cine. En *Cantar de ciegos*, Fuentes insiste en tocar el tema de la Ciudad de México y sus personajes, aunque no con la misma pasión ni profundidad con que lo hizo en *La región más transparente*. El estilo de su primera novela rara vez será repetido en su obra posterior; pero los cuentos de *Cantar de ciegos* adaptados al cine conservan cierta esencia de ese primer estilo:

---

[355] Luis Harss y Bárbara Dohmann, "Carlos Fuentes o la nueva herejía", art. cit., pp. 344-345.
[356] *Cf.* Iván Ríos Gascón, *El cine de Carlos Fuentes*, *op. cit.*, pp. 49-50.
[357] *Ibid*., p. 132.

> En *Cantar de ciegos*, la Ciudad de México y sus personajes enlazan las ilusiones perdidas con las abominaciones ontológicas, el esnobismo truculento con las aspiraciones pequeño burguesas de un modo de vida calcado del cine francés, en un México a punto de asfixiarse en la turbulenta claustrofobia de la represión política y la vigilancia policial, donde las referencias fílmicas son ruido de fondo en las fábulas que oscilan del drama a la tragedia, de la comedia a la parodia.[358]

En 1966, Fuentes escribe en coautoría con Juan Ibáñez el guion *Los Caifanes* y ganan el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos.[359] Ibáñez dirigió *Los Caifanes* en 1967, película de culto del cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Es la historia de una pareja joven de clase alta, Paloma y Jaime, interpretados por Julissa y Enrique Álvarez Félix,[360] que se aventuran a hacer un recorrido por la vida nocturna de la Ciudad de México acompañados de un grupo de cuatro jóvenes apodados Los Caifanes. Es una película que rompe los esquemas del cine filmado hasta el momento, pero lo más relevante es que la película parece una prolongación de *La región más transparente*.

Iván Ríos Gascón habla de esto también y señala: "El argumento *Los Caifanes* es una especie de compendio de lo mejor y lo peor que habita en *La región más transparente*, y epítome fílmico de las inquietudes narrativas de su autor".[361] Hay una serie de elementos en la novela, publicada nueve años antes, que se repiten en *Los Caifanes*, tales como el

[358] *Idem*.
[359] *Ibid.*, p. 47.
[360] Julissa es la hija mayor de Rita Macedo y su primer esposo, Luis de Llano Palmer; Enrique Álvarez Félix es hijo de la actriz María Félix, ambos actores fueron cercanos a Carlos Fuentes, Julissa como su hijastra y Enrique inspiró al personaje de Guillermo en la novela *Zona Sagrada*, publicada el mismo año en que se filmó *Los Caifanes*, en 1967.
[361] Iván Ríos Gascón, *El cine de Carlos Fuentes*, *op. cit.*, p. 182.

retrato de las clases sociales, la polifonía en los diálogos, el mundo de los burdeles de los barrios bajos y, lo más relevante, la Ciudad de México como personaje:

> [...] a pesar de sus excesos y deficiencias técnicas, es la película más fuentesniana realizada hasta entonces, incluso sobre las adaptaciones en torno de su obra (*Un alma pura*, *Las dos Elenas*, *La muñeca reina* o la superproducción hollywoodense *Gringo viejo*), porque este *viaje a través de la noche* de una pareja de burgueses y un cuarteto lumpen, es como una antología del *dramatis personae* de su narrativa de la década de los 50 a los 70, donde la Ciudad de México se despoja del papel de simple escenario, y se convierte en el protagonista principal de este *naif* choque entre culturas.[362]

Las adaptaciones de sus obras al cine llegaron una vez que Fuentes se consolidó como escritor, pero el cine ya tenía una influencia primigenia en él, previa a *La región más transparente*, que detonó su pasión por el séptimo arte. Desde niño fue testigo del impacto que el cine de Hollywood tuvo en la cultura occidental, desde el cine mudo y la inocencia de la comedia de Chaplin y Harold Lloyd hasta la revolución de la narrativa visual de *El ciudadano Kane* en 1941,[363] que rompió todos los esquemas vistos en el cine hasta el momento y considerada por Fuentes como la mejor película del siglo:

> Orson Welles, durante un instante milagroso, logró reunir, gracias a un estilo, las posibilidades del cine sonoro, la biografía de un hombre y la dinámica de una sociedad en la que tenerlo todo es perderlo todo. *Ciudadano Kane* es, acaso, la mejor película del siglo. Pero a mí me parece inseparable de las películas que le hacen compañía para configurar la ilusión y el desvanecimiento de eso que

[362] *Ibid*., p. 183.
[363] *Cf.* Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op. cit*., p. 41.

> ellos llaman "el sueño americano", "the American Dream". *Cantando bajo la lluvia* de Stanley Donen y Gene Kelly es quizás la más pura y deliciosa obra del optimismo norteamericano.[364]

Su fascinación por *El ciudadano Kane* llevó a Fuentes a admitir en entrevistas que este filme había inspirado *La muerte de Artemio Cruz*, así lo destaca Sánchez Prado: "As Fuentes confessed in essays and interviews, *Citizen Kane* (1941) was his inspiration for Artemio Cruz, the protagonist of his 1962 novel *The Death of Artemio Cruz* and probably the most memorable character in all his fiction".[365] Fuentes refiere que Orson Welles y su cine lo marcó desde la infancia, y agrega:

> Lo más importante, sin embargo, era que en la película actuaba Orson Welles, cuyo Ciudadano Kane yo había visto de niño en Nueva York y que me impresionó —desde entonces y hasta el día de hoy— como la máxima película sonora jamás realizada en Hollywood. Su belleza formal, la audacia de su iluminación, los ángulos de la cámara, la atención al detalle, eran valores todos que convergían para narrar La Gran Historia Norteamericana. El dinero, cómo ganarlo y cómo gastarlo. La felicidad, cómo buscarla sin jamás encontrarla. El poder, cómo alcanzarlo y cómo perderlo. Kane era al mismo tiempo el sueño americano y su reverso, la pesadilla americana.[366]

La admiración de Fuentes hacia el cine estadounidense es tan notable como su erudición sobre el tema; en su ensayo "Cine", habla desde Orson Welles hasta Martin Scorsese, pasando por Gene Kelly y Hitchcock. También fue admirador del cine europeo,

---

[364] *Ibid*., p. 42.
[365] Ignacio M. Sánchez Prado, "Carlos Fuentes, the Cinephile", *Film Quarterly*, vol. 69, núm. 2, 2015, p. 81.
[366] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op*. *cit*., p. 303.

Renoir, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Rossellini, Visconti, inclusive Buñuel de quien escribió bastante sobre la admiración que le profesó y lo que influyó notablemente en su obra. Fuentes describe el cine como una máquina que detiene el tiempo, fuente de belleza y pasión en referencia a las estrellas que se inmortalizaron a través de la pantalla; Fuentes se pregunta: "¿qué sería de nuestras vidas como seres humanos del siglo XX sin la belleza, la ilusión, la pasión que para siempre nos dieron los rostros de Greta Garbo y Marlene Dietrich, de Louise Brooks y de Audrey Hepburn, de Gene Tierney y de Ava Gardner?".[367] En un homenaje final para cerrar su ensayo, recorre el universo del cine a través de los rostros de actores y actrices notables y destacando el milagro que trajo este proceso artístico a la modernidad, la de haber vencido al tiempo y a la muerte:

> Éste ha sido el milagro mayor del cine: ha vencido a la muerte. El rostro de la Garbo en la escena final de *La reina Cristina*, el de Louise Brooks y su perfil con peinado de ala de cuervo en *Pandora*, el de Marlene entre las gasas y filtros barrocos de *El expreso de Shanghai* y *La emperatriz escarlata*, el de María Félix soñando despierta mientras oye una serenata en *Enamorada*, el de Dolores del Río viendo su propia muerte en la de Pedro Armendáriz en *Flor silvestre*, el de Marilyn descendiendo escaleras diamantinas o resistiendo el vapor veraniego de Nueva York entre sus muslos blancos y su falda blanca en *The Seven Year Itch*. Ellas son la realidad final y absoluta del cine: ninguna de ellas ha envejecido, ninguna de ellas ha muerto, el cine las volvió eternas, el cine venció a la vejez y a la muerte.[368]

Fuentes coloca en el mismo párrafo a las estrellas más destacadas del cine hollywoodense con las del cine mexicano, esto no es casual porque la influencia del cine

[367] *Ibid*., p. 44.
[368] *Ibid*., pp. 44-45.

mexicano de entonces fue y sigue siendo notable en América, películas y actores consagrados que marcaron distintas épocas de la realidad mexicana en el cine fueron traspasando fronteras y permeando todo el continente, así como también en la obra de Carlos Fuentes. Es así como llegamos al cine mexicano previo a la obra de Fuentes para desentrañar su influencia, particularmente en su primera novela, *La región más transparente*.

3.2. La Época de Oro del cine mexicano

En su libro *Pantallas de plata* publicado como parte de la obra póstuma de Carlos Fuentes en 2014, el autor hace una serie de confesiones y disertaciones sobre su afición al cine. Comienza por hablar de sus inicios como espectador del séptimo arte, en la infancia y acompañado por sus padres, y culmina con elocuentes análisis sobre géneros, corrientes cinematográficas, directores, actores y actrices. El libro documenta en plenitud las influencias que tuvo el cine en su obra. En el capítulo titulado "Cine mexicano", hace un análisis sobre la etapa del cine de la primera mitad del siglo XX. Este análisis resulta relevante en la búsqueda de aquellas obras cinematográficas que influyeron su escritura.

Fuentes empieza el capítulo enunciando una lista de filmes del director Julio Bracho, películas consideradas obras maestras del cine mexicano. Después continúa destacando el papel de importantes directores, como Fernando de Fuentes, Emilio Fernández, el fotógrafo Gabriel Figueroa y Luis Buñuel, español pero que cuenta como mexicano en este capítulo de su libro. Ofrece luego otra lista con las que considera las mejores películas mexicanas. Dicha lista resulta relevante, pues casi todas, excepto *La sombra del Caudillo* de 1960, son anteriores a su primera novela; todas, obras consagradas y representativas del cine de la primera mitad del siglo XX. Estas películas contienen en sus argumentos pequeños fragmentos de lo que encontraremos en la diégesis de *La región más transparente*, lo que nos lleva a considerar las que influyeron directamente en la novela, de manera que nos dedicaremos a analizar a continuación seis de ellas, exceptuando *La sombra del Caudillo*

por ser posterior. Buscaremos aquellos elementos o características que se repiten en *La región más transparente*. Fuentes enumera las películas de la manera siguiente:

> Tentado a lanzar una lista personal de las mejores películas mexicanas, de esta época, yo diría: 1. *La sombra del caudillo*, de Julio Bracho; 2. *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes; 3. *Vámonos con Pancho Villa*, de Fernando de Fuentes; 4. *Santa*, de Norman Foster; 5. *Flor silvestre*, de Emilio Fernández; 6. *Nosotros los pobres*, de Ismael Rodríguez; 7. *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo.[369]

En orden cronológico, el filme más antiguo de las mencionadas es *El compadre Mendoza*, de 1933 —aunque Carlos Fuentes lo fecha en su texto como de 1934—, seguida por *Vámonos con Pancho Villa* de 1936, ambas dirigidas por Fernando de Fuentes, pariente cercano de Carlos Fuentes, quien en su texto *Pantallas de plata* lo menciona como un director cuyas películas iniciales tuvieron como temática central la Revolución Mexicana; el escritor menciona:

> Antes de [Julio] Bracho, la Revolución fue el tema de las películas iniciales de Fernando de Fuentes (primo hermano de mi padre). *Vámonos con Pancho Villa* (1936) es un desencantado retrato de los triunfos, del descontento a veces, la fatalidad otras y la eventual derrota del villismo. *El compadre Mendoza* (1934) es otro retrato sin ilusiones de un convenenciero (Alfredo del Diestro) que cambia de chaqueta, con trágicas consecuencias, al vaivén de la Revolución. El éxito en el Festival de Venecia (1936) de *Allá en el Rancho Grande*,

[369] Carlos Fuentes, *Pantallas de plata*, Alfaguara, 2014, p. 139.

> popularísima película rural de De Fuentes y de su gran camarógrafo, Gabriel Figueroa, parece haber cerrado las puertas a la imaginación del director.[370]

Por las fechas en que se comenzaron a filmar películas sonoras con producciones importantes —la década de 1930—, resulta natural que el tema de la Revolución esté tan presente, el conflicto seguía vigente y la información sobre el mismo era de actualidad. Sin embargo, el cine mexicano dio sus primeros pasos de 1910 a 1920 con producciones que poco tenían que ver con el conflicto, como fue el caso, por ejemplo, de la primera versión de *Santa* de 1918 y *El automóvil gris* de 1919.

El compadre Mendoza es la segunda película de la Trilogía de la Revolución del director Fernando de Fuentes, la primera fue *El prisionero trece* de 1933, *El compadre Mendoza* del mismo año y *Vámonos con Pancho Villa* realizada en 1935 pero estrenada en 1936.[371] Estas tres películas documentan la Revolución desde un punto de vista objetivo y crudo, desafiando al discurso nacionalista y épico que había adornado la Revolución Mexicana en aquella época. Pablo Piedras describe a Fernando de Fuentes como un cineasta que rompió con el paradigma revolucionario reinante en las primeras dos décadas del siglo XX, tanto en la literatura como en el discurso político, y afirma:

> [...] la obra de [Fernando de] Fuentes desafía la retórica de la reconciliación nacional y el consenso político propios del momento de su producción, y representa a la Revolución como una lucha que carece de motivaciones ideológicas.[372]

---

[370] *Ibid*., p. 135.
[371] *Cf*. Vicente de Jesús Fernández Mora, "El nacionalismo cultural mexicano y sus contradicciones en la película *Vámonos con Pancho Villa*", *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 14, p. 33.
[372] Pablo Piedras *apud* Vicente de Jesús Fernández Mora, *ibid.*, p. 33.

Como refiere Carlos Fuentes, *El compadre Mendoza* es una disertación sobre la temática de la traición, un fenómeno tan común en la Revolución Mexicana como en todo conflicto bélico. El protagonista es Rosalío Mendoza, un terrateniente que establece amistad con ambos bandos del conflicto; los rebeldes y el ejército, su postura 'neutral' lo lleva a tener que traicionar a una de las partes para beneficio personal, de modo que traiciona a su compadre, el general de la Revolución Felipe Nieto, con quien había llegado a establecer una relación familiar. El discurso romántico sobre el compañerismo y la lealtad que permeó la Revolución Mexicana se desmitifica aquí, podemos sintetizar el mensaje primigenio de *El compadre Mendoza* en la frase que Rosalío Mendoza repite varias veces en la película: "Yo soy enemigo de romanticismos y suspiritos. Las cosas hay que hacerlas pronto y bien hechas",[373] y en una frase más dicha por el mismo personaje: "No hay nada como la capital, pero para pasear, hermano. Para los negocios: el campo y la Revolución".[374]

La película, disponible en la Filmoteca UNAM, retrata la Revolución con una cercanía temporal a los hechos que permitía documentar la Historia de México durante el sexenio del presidente Lázaro Cárdenas, momento en el que, según refiere Fernández Mora: "la industria del cine puso en circulación todo un aparato simbólico que buscó la identificación de la ciudadanía con los tipos que las clases dominantes estipularon como paradigma de la mexicanidad".[375] Pero el romanticismo revolucionario queda velado cuando Felipe se enamora de Dolores, la esposa de su compadre Rosalío, hecho que puede interpretarse también como una traición, de modo que ambos amigos se traicionan entre sí, la figura del héroe desaparece, todos son traidores a final de cuentas, el militar, el revolucionario y el amigo de ambos.

---

[373] Fernando de Fuentes y Juan Bustillo Oro, *El compadre Mendoza*, Fernando de Fuentes (dir.), Águila Films, México, 1936, 17:58-18:05, 1:20:04-1:20:13 min., https://www.youtube.com/watch?v=GL4Z0no8Uc8 [consulta: 3 febrero 2022].
[374] *Ibid*., 14:53-15:01 min.
[375] Vicente de Jesús Fernández Mora, "El nacionalismo cultural mexicano y sus contradicciones en la película *Vámonos con Pancho Villa*", art. cit., p. 29.

En *La región más transparente* aparece la traición como el estigma que persigue a los Pola. Gervasio Pola, militante de la Revolución, muere fusilado en la prisión de Belén en 1913. El fusilamiento sucede después de un intento de fuga fallido, es reaprehendido y se le acusa de haber delatado el paradero de sus tres compañeros, los cuales son también capturados y fusilados. Gervasio Pola muere como un traidor, traicionando a sus compañeros, pero también traiciona a su esposa y a su hijo, Rodrigo Pola, por el abandono en que los deja tras su muerte. La traición que cometió su padre es un estigma que persigue a Rodrigo en la novela, por lo que ambos elementos, tanto la traición como la Revolución, se repiten en la novela de Fuentes y en la película *El compadre Mendoza*. Rosenda, en un fluir de conciencia expresa sobre Gervasio Pola, su marido, el traidor:

> *"[...] Se hubiera ido él solo al paredón, pero no, tuvo que delatar a sus compañeros; no supo irse solo, tuvo que decir dónde estaban los otros fugitivos para no sentir miedo. Así fue señora" y yo no le reproché su cobardía (¿cobardía? ¿no era el jefe? ¿no tenía derecho a exigir todo de sus compañeros? hizo bien, pero no era eso lo que le reprochaba) sino que no me hubiera llamado a mí para que yo también cayera con él, porque si era el jefe de esos hombres que murieron a su lado, era mi hombre y el padre de mi hijo, y debió llamarnos, exigirnos eso; no, nos dejó solos, diciéndonos que siempre no era el que mandaba, que nos las arreglásemos, que pudo darme su vida pero no su muerte; esta fue su cobardía y el rencor que le guardo, que me ofreciera tan poco de su vida y luego ni siquiera me regalara su muerte*. (p. 257, cursivas del texto)

Vámonos con Pancho Villa de 1936, —también dirigida por Fernando de Fuentes— es una adaptación de la novela homónima de Rafael F. Muñoz con un guion de Xavier Villaurrutia y musicalizada por Silvestre Revueltas. Auspiciada por el Estado, según refiere

Fernández Mora, para "exaltar lo valores en los que se había fundado tanto la Revolución Mexicana como la propia legitimidad del gobierno en el poder".[376] Considerada como la primera producción colosal del cine mexicano, fue una respuesta a la película *¡Viva Villa!*, filmada en Estados Unidos en 1934 por Jack Conway, que disgustó al gobierno mexicano debido a la mala imagen que mostraba de la Revolución: "ofrecía una imagen de la revolución y su líder simplista, denigratoria y racista, a la que México respondió financiando íntegramente la propuesta de [Fernando] de Fuentes y aportando material bélico y vestuario".[377]

Vámonos con Pancho Villa trata de la historia de seis hombres que deciden incorporarse a las tropas de Pancho Villa —de allí el título— en el momento más álgido de la lucha, 1914, cuando la División del Norte comenzaba a tomar territorios del norte mexicano y bajaba rumbo al centro del país. Los seis personajes, apodados Los leones de San Pablo y comandados por Tiburcio Maya, abandonan sus tierras y familias para pelear en el frente; mueren uno a uno, algunos en el combate y otros de maneras absurdas; por ejemplo, uno de ellos, herido por fuego amigo, y otro en un duelo de suertes en una cantina. Todo en medio de un alarde de machismo exacerbado y 'valentía' que caracterizaba la idiosincrasia revolucionaria. Al final, Tiburcio Maya es el único sobreviviente, pero antes se ve obligado a asesinar e incinerar el cuerpo del último de sus compañeros quien enferma de viruela. Ante el temor de que la enfermedad se expanda entre las huestes villistas, se le ordena a Tiburcio cometer el asesinato y por haber estado cerca del enfermo, termina desconocido y abandonado por el caudillo, Pancho Villa. El filme finaliza con la partida de Tiburcio que renuncia a la Revolución, una Revolución que lo ha desamparado, lo ha alejado de su familia y en la que ha perdido a sus mejores amigos. La Revolución se desmitifica totalmente en los últimos minutos de la cinta.

[376] *Ibid*., p. 19.
[377] *Ibid*., p. 34.

La película se aleja del discurso oficialista que el gobierno en turno buscaba promover y retrata a la Revolución como una lucha sin bases ideológicas; por momentos, el guion satiriza la lealtad enfermiza que las huestes revolucionarias manifestaban hacia sus líderes, lealtad que se aproximaba a una devoción religiosa. Por otro lado, hace una dura crítica hacia el desprecio por la vida que imperaba en el bando rebelde, sin mencionar la crítica mordaz hacia Pancho Villa, desmitificándolo como héroe y poniendo en tela de juicio su ética y humanidad. Sobre esto, el filme ofrece un preámbulo donde sus creadores se excusan y justifican la crueldad de una lucha que es, a final de cuentas, como cualquier otra:

> Esta película es un homenaje a la lealtad y el valor que Francisco Villa, el desconcertante rebelde mexicano, supo infundir en los guerrilleros que le siguieron. De la crueldad de algunas de sus escenas no debe culparse ni a un bando ni a un pueblo, pues recuerda una época trágica que lo mismo ensangrentó las montañas de México que los campos de Flandes y los valles pacíficos de Francia. Año de 1914.[378]

No obstante, la película se queda corta en comparación con la novela de Rafael F. Muñoz, pues la cinta solo aborda la primera parte del texto en la que se relatan las muertes de los personajes principales. En la segunda parte de la novela, Tiburcio abandona la lucha y regresa con su familia, pero el caudillo lo busca y le pide que se reincorpore. La imagen de Francisco Villa queda expuesta como la de un asesino frío y despiadado, cuando decide asesinar a la familia de Tiburcio para obligarlo a volver a la revuelta. De manera que el

[378] Rafael F. Muñoz, *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Fernando de Fuentes (dir.), Cinematográfica Latino Americana, México, 1936, 1:30-2:11, https://www.youtube.com/watch?v= GL4Z0no8Uc8 [consulta: 3 febrero 2022].

gobierno de Cárdenas censuró algunas escenas de la película que no concordaban con el discurso oficial de adoctrinamiento sobre el dogma revolucionario, Fernández Mora refiere:

> La película incluía un final alternativo que parece haber sido censurado por el propio presidente Cárdenas y en el que se recogía con toda crudeza la brutalidad de la escena en la que el propio Villa acababa con la vida de la esposa e hija de Tiburcio, para liberar a este de obstáculos en su reincorporación a las tropas revolucionarias.[379]

La desmitificación de la Revolución aparece también en la obra de Fuentes, no solo en *La región más transparente*, también en *La muerte de Artemio Cruz* y en *Agua quemada*. El sinsabor que dejó el fracaso de la Revolución se respiraba en la literatura de mediados del siglo, pero desde antes en el cine. En la primera novela de Carlos Fuentes podemos encontrar este pesimismo. Gervasio Pola y sus compañeros tienen muchas semejanzas con Tiburcio Maya y los suyos, ambos grupos creen ciegamente en la Revolución y en la utopía que les promete, ambos grupos de amigos sucumben por la Revolución misma, es ella quien les quita la vida y los aleja de sus familias. La Revolución desprotege y lastima a Gervasio, a Rosenda y a Rodrigo en *La región más transparente*:

> ([...] *Gervasio estaba en la cárcel y Madero asesinado y yo con el vientre hirviéndome de las palabras que él dejó allí, de la palabra Rodrigo que fue lo único que me dejó) que hube de germinar a solas, escondida, en una casa pequeña y fría lejos del calor untuoso de la otra que ellos me cerraron, que hube de tolerar a solas*. (p. 255, cursivas del texto)

[379] Vicente de Jesús Fernández Mora, "El nacionalismo cultural mexicano y sus contradicciones en la película *Vámonos con Pancho Villa*", art. cit., p. 38.

La Revolución deja en la miseria y en la soledad a gran parte del pueblo nuevamente, como es el caso de Doña Serena, antigua soldadera de Pancho Villa; a Palomo, sargento de la División del Norte, y a sus familias. La Revolución, ya institucionalizada, se convierte en aquello contra lo que había perseguido en la lucha: injusticia, desigualdad, pobreza y, en el peor de los casos, muerte.

En las décadas de 1940 y 1950, el país entra en un proceso de resurgimiento encaminado a la modernidad; el tema de lo urbano, el apogeo de las grandes ciudades, en especial de la capital del país y sus problemáticas sociales, surge en el cine a la par que en la literatura y poco a poco la narrativa de la Revolución va llegando a su fin dando paso a la narrativa moderna posrevolucionaria.

Santa, filmada en 1943 por Norman Foster en codirección con Alberto Gómez de la Vega, fue la tercera adaptación para el cine de la novela homónima de Federico Gamboa de 1903, inspirada a su vez en la novela naturalista *Naná* de Émile Zolá de 1880. El éxito que tuvo la novela de Gamboa se tradujo también en la taquilla, de manera que no resulta raro que se hicieran finalmente cuatro adaptaciones en los años 1918, 1932 — que en algunos estudios está fechada como de 1931—, 1943 y, finalmente, en 1968:

> Las versiones cinematográficas de *Santa* acompañaron al cine mexicano en momentos cruciales. En 1918 la versión de Luis G. Peredo apuntaló la incipiente producción de cine mudo en el país (la película tuvo tanto éxito que su productor Germán Camus se animó a fundar unos estudios cinematográficos profesionales); la de 1931, dirigida por Antonio Moreno, fue pionera de la industria cinematográfica sonora que nació en aquellos años. Cuando Norman Foster filmó la tercera versión en 1943, parecía constatar en ella la madurez y plenitud del cine mexicano de los años cuarenta. Por último [...], en 1968, en la última versión, *Santa*, ahora interpretada por Julissa, pareció despedir las

> glorias de la producción cinematográfica industrial pocos años antes de ser desplazada por el cine auspiciado por el Estado.[380]

La temática de la prostitución en la literatura no era nueva cuando se publicó *Santa*, pero en el contexto porfiriano significó un escándalo. Aun así, la novela fue un éxito de ventas, lo que revela los claroscuros de la sociedad porfiriana. Álvaro Vázquez Mantecón hace un estudio detallado tanto de la novela como de sus adaptaciones al cine y refiere: "Sin duda, uno de los motivos más evidentes del éxito de *Santa* en su tiempo fue la llaneza con la que trató temas que en aquel momento eran considerados como «escabrosos» —e incluso, «pornográficos»—".[381] Es importante recalcar el hecho de que el cine comenzara con temáticas de esta índole, pues la versión filmada en 1918 es una de las primeras películas del cine mexicano, además de que la versión de 1932 es la primera película sonora de la historia del cine en México. *Santa*, al igual que la novela de Gamboa lo fue en la literatura, es una película relevante en todos los aspectos.

La versión que Carlos Fuentes coloca en el cuarto lugar de su lista de las mejores películas del cine mexicano es la versión filmada, como hemos dicho, por Norman Foster. Las adaptaciones cinematográficas de *Santa* marcaron una tendencia en el cine que más tarde se repetiría con *Salón México* de 1949 y *Aventurera* de 1950, filmes que exponían los bajos mundos de la prostitución a la par que un cúmulo de problemas sociales y morales del México de mediados de siglo.

El tópico sobre la prostituta que no elige serlo sino que se ve orillada por circunstancias externas es un común denominador del cine mexicano de la Época de Oro, en momentos en los que se discutía el tema de la identidad nacional y el papel de la mujer en la sociedad, su derecho al voto, etc. Estas narrativas paralelas exponían a la mujer como

---

[380] Álvaro Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a* **Santa** *de Federico Gamboa*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, p. 13.
[381] *Ibid*., p. 25, comillas del texto.

un ser dependiente, frágil y hasta insulso. Sobre el argumento de la película, naturalmente calcado de la novela de Gamboa, el propio Carlos Fuentes lo sintetiza magistralmente en pocas líneas en *Pantallas de plata*, cuando se refiere a Norman Foster como un caso excepcional en el cine mexicano, por ser un director de nacionalidad extranjera; Fuentes refiere:

> Norman Foster, actor y director norteamericano que en México realizó una versión (la segunda y la mejor) de *Santa*, la novela de Federico Gamboa sobre el ascenso y caída de una muchacha provinciana que se vuelve prostituta de lujo, luego cae y muere acompañada por un ciego.[382]

A diferencia de las versiones anteriores, la de Foster plantea el universo de la prostitución de manera más realista y verosímil, dejando de lado la faceta melodramática que imperó en la versión de Antonio Moreno en 1932. Foster retrata los hechos de manera más cruda, dibujando todos los vicios de los bajos instintos humanos como la avaricia, la ira, la lujuria, la envidia y la soberbia. Luego Fuentes profundiza en la razón por la cual cree que esta, la versión de Norman Foster, es la mejor de todas:

> La maestría de Foster consiste en dejar de lado el bagaje melodramático para ofrecer tan sólo el retrato de una tonta. Santa (Esther Fernández) carece de malicia, voluntad o celo. Es traída y llevada por las circunstancias. Quiere ir a la plaza de toros con su amante matador (el excelente Ricardo Montalbán). Él no quiere. La deja sola. Viene a visitarla su anterior amante (Víctor Manuel Mendoza). Ella, tontamente, sucumbe. El torero la rechaza. Santa cae y cae y

[382] Carlos Fuentes, *Pantallas de plata*, *op*. *cit*., p. 136.

> cae, amada sólo por un pianista ciego (José Cebrián) que debe contentarse con tocar sus facciones. Muerta.[383]

Otro aspecto para destacar es el tema de la modernidad en el filme, la aparición de la ciudad y sus espacios, calles, fachadas coloniales, catedrales y el barrio bajo donde Santa se instala en la última etapa de su vida. Aunque la versión de Foster ofrece muchas más tomas en ambientes exteriores, mostrando espacios abiertos de la Ciudad de México y del pueblo natal de Santa, Chimalistac,[384] la modernidad de la ciudad está más presente en la versión de 1932, donde aparece el automóvil, por ejemplo, mientras que la versión de Foster parece estar situada en un tiempo anterior porque siguen apareciendo coches tirados por caballos. Lo mismo se observa en la fachada de la casa del torero Jarameño; en la versión de Foster es una fachada colonial, mientras que en la versión de Antonio Moreno se aprecia una fachada estilo californiano, un estilo arquitectónico que tuvo su auge a principios del siglo XX.

La influencia que tuvo la novela de Gamboa y sus adaptaciones posteriores al cine, en las artes, en especial en la literatura, es evidente. No debemos olvidar que el tópico de la prostitución, así como el del amor y la guerra, son tópicos universales sobre los cuales han trabajado un sinnúmero de obras de arte. Pero centrándonos en *La región más transparente*, el personaje de Gladys García es una especie de sublimación del personaje de Santa, ambas provienen de familias humildes y esa condición las empuja a la prostitución:

---

[383] *Ibid*., pp. 136.137.

[384] Tanto en la novela de Federico Gamboa como en las distintas versiones fílmicas se sugiere que Chimalistac es un pueblo situado fuera de la ciudad; sin embargo, actualmente debido al crecimiento urbano, esta zona forma parte de la zona metropolitana de la Ciudad de México.

> *Me pusieron Gaudencia. Quién me manda nacer un veintidós de enero. Las láminas ardían en verano, y a todos se les calentaba la sangre. En un catre, los viejos y el escuincle. En el otro, yo con mis hermanos. Ni me di cuenta, ni supe cuál de ellos me hizo la desgraciadura. Pero las láminas ardían, todos estábamos muy calientes, muy chamacos. Tenía trece años. Así comienza uno. Y luego ya no los vuelve a ver.* (p. 28, cursivas del texto)

A diferencia de Gladys, Santa asciende gracias al privilegio que le otorga su belleza, pero al sucumbir su belleza, sucumbe ella y termina al igual que Gladys, ejerciendo su profesión en los bajos barrios de la ciudad. Ambas padecen el estigma de la sífilis lo que provoca que sean rechazadas aun por esos bajos mundos:

> —¿Gladys? Puta, la pinche vieja tenía una sífilis de a cuarenta y ni se las había olido... Si no es por el doctorcito ese de San Rafael, me lleva... Y te acuerdas que luego me salió al paso la güera esa, y ni modo de echarle pimienta al piloncillo, mano... (p. 225)

Otro personaje de *La región más transparente* que comparte similitudes con Santa es Natasha, descrita como una mujer que fue cantante de cabaret en San Petersburgo, París y Berlín. En la novela nunca se menciona ninguna relación de Natasha con la prostitución, pero sí se habla de sus días de juventud, donde alcanzó la gloria y pudo relacionarse con personalidades importantes. Natasha vive obsesionada con su pasado y la belleza que ha perdido, la decadencia de una mujer que estuvo en la cúspide, al igual que Santa, adquiere relevancia también en la novela de Fuentes.

En el mismo año en que Norman Foster filmó *Santa*, 1943, se produjo también *Flor silvestre*, dirigida por Emilio Fernández y protagonizada por Dolores del Río y Pedro Armendáriz. Bajo un argumento melodramático en el que los personajes principales,

Esperanza y José Luis que pertenecen a distintas clases sociales, se enamoran y enfrentan los obstáculos del clasismo, se esconde el trasfondo del estallido de la Revolución Mexicana.

Aunque el tratamiento del fenómeno revolucionario en *Flor silvestre* se ve empañado por los estereotipos que caracterizaron al cine de Emilio Fernández —hombres valientes, mujeres abnegadas, ricos malvados y pobres honrados—, se alcanza a percibir también un esbozo de realismo, al tratar la problemática del bandidaje desatado junto con la Revolución. Un fenómeno abordado mucho antes en la novela *Los bandidos del Río Frío* de Manuel Payno, que cobró realismo y fuerza durante la Revolución debido a que los bandidos aprovechaban la confusión en la que estaba sumido el país para asaltar y robar.

La lucha de clases adquiere gran relevancia en la película de Emilio Fernández. *Flor silvestre* retrata la desigualdad social de la manera en que el público espectador del cine y más tarde de la televisión preferiría: con una historia de amor entre una mujer pobre y un hombre rico, con todo el melodrama que eso conlleva. Aun así, el guion es coherente y las actuaciones marcaron una época del cine mexicano, sin mencionar a los actores consagrados como dos figuras emblemáticas de la pantalla grande mexicana.

La relevancia de *Flor silvestre* en el cine está en haber sentado un precedente en el abordaje de la Revolución como no había hecho hasta entonces, con el enfoque melodramático del amor y la lucha de clases. Sin embargo, la gran aportación de este filme está en su estética visual, el manejo de la luz y de los espacios con técnicas de emplazamientos de cámara innovadoras en aquel momento, todo ello producto del trabajo de Gabriel Figueroa, considerado como un genio de la estética visual en el cine mexicano de la Época de Oro. Juan Solís recoge, en un artículo sobre la retórica de la luz en el cine mexicano, un testimonio del propio Gabriel Figueroa que demuestra la enorme calidad de su trabajo elogiado por el famoso muralista jalisciense:

> En sus *Memorias*, el cinefotógrafo mexicano Gabriel Figueroa (1907- 1997) cuenta que entre los invitados al preestreno de la cinta *Flor Silvestre*, fotografiada por él y dirigida por Emilio Fernández en 1943, estaba el pintor José Clemente Orozco (1883-1949), quien reconoció, en la composición de un encuadre, su obra *El réquiem*. Figueroa confesó al pintor que había copiado su litografía [...]. Orozco contestó: "Pues sí, algo reconocí, pero me ha llamado la atención la perspectiva, y sobre todo la transparencia que esto tiene, que no llega a un fondo y se detiene, sino que sigue. Necesita usted invitarme a verlo trabajar para ver cómo logra la perspectiva".[385]

El amplio valor estético de los planos fotográficos de Gabriel Figueroa en *Flor silvestre* ha catalogado a esta película como una obra de arte en términos visuales, razón por la cual Fuentes la incluye en su lista de mejores películas. Es importante mencionar también que *Flor silvestre* se filma en momentos en que el muralismo mexicano está en su máximo apogeo y, por ende, las artes audiovisuales se nutrieron de su estética. Si comparamos lo anterior con la estética visual planteada por Carlos Fuentes en *La región más transparente* veremos que no escapa a la influencia de Figueroa ni a la del muralismo mexicano, el propio Monsiváis la califica como 'novela mural' y Gonzalo Celorio se refiere a ella como:

> [...] un mural literario que, como el de Diego ["Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central"], se articula en dos ejes, uno diacrónico —la historia de México, que se vuelca sobre el presente a través, y sobre todo de los personajes atemporales, los guardianes de la tradición, Ixca Cienfuegos y su madre

[385] Juan Solís, "Retórica de la luz. Fábulas del poder y alegorías del deseo en el cine mexicano de la década de los treinta", en *Pinta la Revolución: arte moderno mexicano 1910-1950*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2016, p. 371, comillas del texto.

> Teódula Moctezuma— y otro sincrónico —la concomitancia de los diferentes estratos sociales en la ciudad capital durante el periodo presidencial de Miguel Alemán, primer presidente civil del país después de la Revolución—.[386]

Otro aspecto a destacar es también la lucha de clases en la que los personajes de la novela de Fuentes están envueltos, pero el autor va mucho más allá que el filme de Emilio Fernández, que solo expone la problemática de manera romántica y sin profundizar más; en *La región más transparente*, Fuentes expone la reconfiguración de clases sociales que sobrevino a la Revolución y el surgimiento de nuevos estratos de la sociedad, así como la desaparición de otros, por ejemplo, la aristocracia porfiriana: "Bobó no acaba de entender que los nuevos ricos de hoy serán la aristocracia de mañana, como la aristocracia de hoy fueron los nuevos ricos de ayer" (p. 45).

Las últimas dos películas mencionadas por Carlos Fuentes en su listado son *Campeón sin corona* de 1946 y *Nosotros los pobres* de 1948. Ambos filmes pertenecen al cine urbano que tuvo su auge en la década de 1940. En ellas aparece la Ciudad de México como escenario, son relatos citadinos con una estética distinta del resto de filmes enlistados por Fuentes, la mayoría de ellos centrados en el ámbito rural, exceptuando a *Santa* que combina un poco lo rural con lo urbano.

La década de 1940 fue prolífica en cuanto a producciones cinematográficas en México, esto en gran parte a los estragos causados por la Segunda Guerra Mundial que impidieron tanto la producción como la distribución de filmes procedentes de Europa. La producción se incrementó "de 27 películas anuales en 1941, a 67 al final de la guerra y 104 en 1950".[387] Favoreció al cine también la llegada al poder del primer presidente civil, Miguel Alemán, después de décadas de gobiernos militares. De 1946 a 1952, el país

[386] Gonzalo Celorio, "Carlos Fuentes, epígono y precursor", art. cit., p. XX.
[387] Siboney Obscura Gutiérrez, "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano", *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 6, núm. 11, 2011, p. 163.

experimentó una transición importante, según afirma Obscura Gutiérrez, el sexenio de Miguel Alemán "se caracterizó por la acelerada industrialización del país, el crecimiento económico que solo benefició a una *élite* empresarial (nacional y extranjera), y un retroceso en la inversión de beneficio social".[388] Este retroceso repercutió en la acentuación de la pobreza dentro y fuera de la ciudad. El cine se encargó de retratar esas condiciones de marginación en filmes clásicos y consagrados del cine mexicano, como *Nosotros los pobres* de 1948, o *Los olvidados* de Luis Buñuel, filmada en 1950.

Campeón sin corona de 1946, dirigida por Alejandro Galindo y protagonizada por David Silva, relata la historia de Roberto Terranova, un vendedor de helados de La Lagunilla, un mercado tradicional ubicado en el centro de la Ciudad de México, con talento para el boxeo. Un buscador de talentos lo recluta y triunfa como boxeador; pero su temperamento iracundo y su carácter derrotista e infantil lo llevan a despilfarrar su fortuna. Su carrera termina en su etapa más exitosa por su sentimiento de inferioridad de ser mexicano y enfrentar a rivales extranjeros. La película es una disertación sobre el derrotismo y el complejo de inferioridad que han marcado las teorías sobre la mexicanidad desarrolladas por Samuel Ramos y Octavio Paz. Sobre esto, Ramos refiere que la inclinación social hacia el mimetismo, la imitación del otro —en este caso del extranjero—, se debe al sentimiento que provoca el desconocimiento de la cultura propia y, en consecuencia, de la creencia de que esta es inferior; Samuel Ramos expone esta problemática en *El perfil del hombre y la cultura en México*:

> No es la vanidad de aparentar una cultura lo que ha determinado la imitación. A lo que se ha tendido inconscientemente es a ocultar no solo de la mirada ajena, sino aun la de la propia incultura. Para que algo tienda a imitarse, es preciso creer que vale la pena ser imitado. Así que no se explicaría nuestro mimetismo

[388] *Ibid*., pp. 163-164.

> si no hubiera cierta comprensión del valor de la cultura. Pero apenas se revela este valor a la conciencia mexicana, la realidad ambiente, por un juicio de comparación, resulta despreciada, y el individuo experimenta un sentimiento de inferioridad.[389]

Aunque Roberto en *Campeón sin corona* no busca imitar al extranjero, sino que se cohíbe al creerse inferior, sí trata de imitar a la clase pudiente mexicana. En su ascenso a la fama, conoce a una joven burguesa con la que entabla una relación, la joven solo lo busca para entretenerse y rápidamente se aburre de él, esto marca el inicio de la caída del protagonista; por un lado, su sentimiento de inferioridad ante el boxeador estadounidense, a quien considera mejor que él sin serlo, y por otro lado, el sentimiento de inferioridad que siente frente a una mujer de clase acomodada de la que está enamorado. La relación de Roberto con esta mujer no le permite superar sus complejos, al contrario, esta relación acentúa más las diferencias sociales y económicas que lo separan de la élite, el dinero y la fama no lo salvan del derrotismo que lleva en su carácter y que lo marca desde el principio como un personaje con un talento, pero sin la capacidad para administrarlo.

Este complejo de inferioridad es el mismo que experimenta Rodrigo Pola con Norma Larragoiti en *La región más transparente*. Rodrigo siempre se siente inferior frente a la mujer de la que está enamorado. Contrario al boxeador de la película *Campeón sin corona*, el sentimiento de inferioridad de Rodrigo logra desvanecerse cuando se convierte en un prolífico guionista de cine —una vez más aquí la referencia al cine y al escritor que, cansado de fracasar en la literatura, decide incursionar en el cine— y asciende en la escala social. El ascenso de Rodrigo disipa su complejo de inferioridad ante Norma y le permite casarse con Pimpinela de Ovando, una mujer que proviene de la aristocracia porfiriana:

[389] Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, *op. cit*., p. 22.

> ¿Qué cara le había puesto a Norma Larragoiti cuando le declaró su amor? [...] Pero resulta que, en general, prefiero que la gente me señale como un pobre diablo y me tenga lástima. ¿Por qué será esto? Quizá porque desde ese terreno puedo saltar a una afirmación de mi personalidad y desmentir a los que me juzgaron pobre diablo. El procedimiento inverso sería, sin duda, mucho más penoso. Esto no quiere decir que, a veces, el contacto con las personas que me han tenido lástima sea tan fugaz, que no tengo tiempo de demostrarles lo contrario. (pp. 274-275)

Manuel Zamacona es otro personaje que reflexiona sobre el sentimiento de inferioridad en la novela; su reflexión alude a pensadores de la identidad mexicana, como Octavio Paz y Samuel Ramos. El personaje de Zamacona pretende concentrar muchas de las dilucidaciones del propio autor; Carlos Fuentes habla a través de ese personaje y propone un contexto filosófico y literario para su ideología sobre México y lo mexicano. Sin embargo, Enrique Krauze sostiene que el personaje de Zamacona es el "*alter-ego* de Paz",[390] en su artículo contra Fuentes, donde afirma: "Fuentes quería apropiarse con urgencia de las últimas claves intelectuales sobre México, necesitaba un libreto total del «país imaginario» y creyó verlo en *El laberinto de la soledad*".[391] Con lo anterior, Krauze sostiene que no es casual que aparezca dicho ensayo de Paz en las manos de Manuel Zamacona, incluso sostiene que las reflexiones del personaje replican de alguna manera al poeta. Sin embargo, Krauze olvida que acompañan al libro de Octavio Paz otros tres: "—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" (pp. 421-422).[392]

[390] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 17.
[391] *Idem*.
[392] La inclusión de Alfonso Reyes no necesita explicación, era su maestro y el 'patriarca'; en cuanto a Nerval, el personaje de Nathasa lo menciona criticando a los nuevos ricos mexicanos, comparándolos con "la burguesía en Europa [que] es una clase; [...] y produce un Nerval o un Baudelaire que la rechacen". (p. 194). Romano Guardini está considerado

El sentimiento de inferioridad es, según Ramos, inherente al mexicano, le viene de origen por lo traumático que fue el proceso del mestizaje. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* coincide con Ramos y lo considera como una manifestación de desconfianza que el mexicano tiene de sus propias capacidades:

> Creía, como Samuel Ramos, que el sentimiento de inferioridad influye en nuestra predilección por el análisis y que la escasez de nuestras creaciones se explica no tanto por un crecimiento de las facultades críticas a expensas de las creadoras, como por una instintiva desconfianza acerca de nuestras capacidades.[393]

Manuel Zamacona, sin embargo, lo ve diferente, de una forma un poco más fuentesiana, como una máscara para ocultar un sentimiento de superioridad. De manera que, aunque el personaje estaba inspirado en Octavio Paz por su inquietud de reflexionar sobre el ente mexicano, su origen y comportamientos, Carlos Fuentes pone también en la voz del personaje sus propias disertaciones, en este caso, sobre el sentimiento de inferioridad:

> Mordió la pluma. Pensó: ¿sentimiento de inferioridad? escribió sonriendo: "¿Qué cosa es el sentimiento de inferioridad sino el de superioridad disimulado? En la superioridad plena, sencillamente, no existe el afán de justificación. La inferioridad nuestra no es sino el sentimiento disimulado de una excelencia que

como un referente en Alemania y Austria de los cincuenta por su reflexión sobre el espacio y el tiempo urbanos para salir de la encrucijada histórica mediante la relación esencial del hombre con la naturaleza, la historia y la tradición. Carballo y Fuentes incluyeron en el primer número de la *Revista Mexicana de Literatura* su obra de 1928, reeditada en 1952, "*Melancolía* (aprobación del libro del mismo nombre de Romano Guardini)". Fernando Curiel, *Ejercicio de arqueología literaria*, Coordenadas 2050, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016, p. 18.

[393] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad, op. cit.*, p. 30.

> los demás no alcanzan a distinguir, de un conjunto de altas normas que, por desgracia, no acaban de funcionar, de hacerse evidentes o de merecer el respeto ajeno. Mientras esa realidad superior de lo mexicano no cuaje, piensan en el fondo los mexicanos, habrá que disimular y aparentar que hacemos nuestros otros valores, los consagrados universalmente: desde la ropa hasta la política económica, pasando por la arquitectura. El último hito accesible del prestigio europeo, la Revolución Industrial, nace en México cada día. Nuestra superioridad por decreto. Y sin embargo, en algo tienen razón; hay que ver hacia adelante. Solo que «hacia adelante» no significa «formas de vida europea y norteamericana» que, aunque todavía estén vigentes, señalan solo una etapa final [”]. (pp. 78-79, comillas del texto.)

Pero además del complejo de inferioridad representado en la historia del boxeador Roberto Terranova, en *Campeón sin corona* encontramos ya un cine urbano en pleno apogeo. La historia se desarrolla en la Ciudad de México, en sus calles, barrios y mercados. La película ofrece un panorama completo de la modernidad, aparece la radio como un enlace comunicativo entre un espacio y otro, las peleas de box narradas en vivo desde el cuadrilátero de boxeo que se pueden escuchar desde el hogar, la cantina o la calle. Sobre todo, encontramos en este filme un amplio registro lingüístico del habla urbana de la ciudad, fenómeno que comenzará a repetirse en películas posteriores, como en *Nosotros los pobres,* filmada dos años después. El ambiente y el lenguaje citadinos marcan un antes y un después en el cine urbano mexicano, una tendencia que comienza desde finales de la década de los años treinta, con comedias como *Águila o sol* de 1938, *Ahí está el detalle* de 1940, *Ni sangre ni arena*, *El gendarme desconocido*, ambas de 1941, *El hijo desobediente* de 1945, *Soy un prófugo* de 1946 y otras películas más.

Otro aspecto para destacar en *Campeón sin corona* es la función que cumple el barrio de bajos recursos como espacio en el cine, que también se encuentra en la novela de Fuentes.

Julia Tuñón habla de cómo el barrio se vuelve un micro universo en el cine, poniendo el ejemplo de *Campeón sin corona* y refiere: "El barrio es un universo; los anuncios en las calles, el café de chinos, las cenadurías, la diversión: la feria, los centros de baile donde las muchachas peinan trenzas y se baila danzón mientras se beben *oranges*".[394] El barrio, como espacio de desarrollo de las vivencias de un sector específico de la población citadina, aparece en *La región más transparente* como el entorno del pueblo y los personajes agrupados allí:

> [...] yo salía a ver la telaraña de fierro del Museo de Historia Natural y a escuchar los pitos de los vendedores de globos; la música de los organillos que todas las tardes poblaban el barrio: los organilleros me veían encaramado en la tapia, me tendían el sombrero y yo comenzaba a chiflar y a mirar al cielo, como para dar a entender que no había solicitado la música. (p. 146)

Nosotros los pobres, filmada en 1948 y dirigida por Ismael Rodríguez, es cronológicamente la última de las películas enlistadas por Carlos Fuentes como las mejores del cine mexicano; la coloca en el sitio número seis y en el número siete a *Campeón sin corona*, curiosamente pone las películas urbanas al final de la lista. *Nosotros los pobres* y su secuela *Ustedes los ricos* son dos de las películas más vistas del cine nacional, forman parte del imaginario colectivo mexicano y tanto el guion, el argumento, los actores y los estereotipos que generaron estas películas casi se constituyeron como elementos de la identidad nacional. Protagonizada por Pedro Infante, Evita Muñoz y un reparto de actores consagrados del cine mexicano. La película inicia con una advertencia escrita por Ismael Rodríguez, en la que se lee lo siguiente:

[394] Julia Tuñón, "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", *Historias*, núm. 27, 1991, p. 194.

> EN ESTA HISTORIA, ustedes encontrarán frases crudas, expresiones descarnadas, situaciones audaces... Pero me acongojo al amplio criterio de ustedes, pues mi intención ha sido presentar una fiel estampa de estos personajes de nuestros barrios pobres —existentes en toda gran urbe— en donde al lado de los siete pecados capitales florecen todas las virtudes y noblezas y el más grande de los heroísmos: ¡El de la pobreza! HABITANTES de arrabal... en constante lucha contra su destino, que hacen del retruécano, el apodo y la frase oportuna, la sal que muchas veces falta en su mesa.
>
> A TODAS estas gentes sencillas y buenas, cuyo único pecado es el haber nacido pobres... va mi esfuerzo.[395]

Después de la advertencia, la película comienza con un número musical donde se presenta a los personajes, todos habitantes del mismo barrio, estereotipos de la pobreza en un México de mediados de siglo. El espacio donde se desarrollan es el barrio popular, al igual que en la película *Campeón sin corona*, un barrio de realidades crudas y fragmentadas, como lo describe Tuñón:

> En el barrio, la familia rara vez aparece integrada de acuerdo a los esquemas de la familia nuclear. Eso sucede en la imagen y en la realidad: la frecuencia de madres solteras es enorme, de huérfanos, de gente sola. El peso de los amigos, de los compadres es manifiesto. El barrio es un sucedáneo de la familia. La ciudad-esencia se nutre del afecto, del conocimiento, de la solidaridad. En ese nivel de la ciudad, lo fundamental es la gente.[396]

---

[395] Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas, *Nosotros los pobres*, Ismael Rodríguez (dir.), Producciones Rodríguez Hermanos, México, 1948, 2:17-2:44 min., https://www.youtube.com/watch?v= dHiTCeodpo0&t=152s [consulta: 5 febrero 2022]. Mayúsculas del texto.

[396] Julia Tuñón, "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", art. cit., pp. 195-196.

Nosotros los pobres integra una serie de historias que se tejen en torno a los personajes principales, que son Pepe el Toro y su familia. La pobreza, la marginación y la tragedia enlazadas con tintes melodramáticos y con el trasfondo de una urbe en crecimiento, sus problemáticas y deficiencias fueron el foco principal de la película. Los pobres de la ciudad pasan a ser los personajes predilectos del cine urbano a partir de *Nosotros los pobres,* sobre esto Miguel Digón Pérez expone:

> Era una ciudad que quería ser moderna a toda costa pero que detrás de los hermosos y vanguardistas edificios que se construían, escondía otras "ciudades perdidas", barrios pobres y suburbios compuestos por una infinitud de inhóspitas vecindades y chabolas a la orilla de las vías del tren. La población de la ciudad crecía, resultado del éxodo rural, de manera desorbitada sin que se llevara a cabo ningún control urbanístico y sin garantías sociales, lo que a la larga ocasionó muchos problemas y pocos cambios favorables a la gran babel chilanga.[397]

El crecimiento de la ciudad retratado en *Nosotros los pobres* está visto bajo la perspectiva de cambio, pero también de exclusión; al igual que en *Los olvidados* de Buñuel, los cinturones de pobreza que ya rodeaban en aquella época a la Ciudad de México representaban un universo discorde con la modernidad y el progreso. Digón Pérez, agrega: "Los pobres se convirtieron por aquél entonces en los protagonistas del cine mexicano. El éxito de la comedia ranchera se había agotado y después de la II Guerra Mundial el cine mexicano ya no podía competir a nivel internacional".[398] Las 'ciudades perdidas' es un

[397] Miguel Digón Pérez, "Nosotros los pobres, ustedes los olvidados", en *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Congreso Internacional*, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto-Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, Santiago de Compostela, 2010, pp. 581-582.
[398] *Ibid*., p. 582.

concepto acuñado por Luis Buñuel, quien en sus memorias habla sobre el trabajo de preproducción que tuvo que hacer para filmar su cinta *Los olvidados*:

> Durante cuatro o cinco meses, unas veces con mi escenógrafo, el canadiense Fitzgerald, otras con Luis Alcoriza, pero generalmente solo, me dediqué a recorrer las "ciudades perdidas", es decir, los arrabales improvisados, muy pobres, que rodean México, D.F. Algo disfrazado, vestido con mis ropas más viejas, miraba, escuchaba, hacía preguntas, entablaba amistad con la gente.[399]

El retrato de la pobreza que hace Ismael Rodríguez en *Nosotros los pobres* es crudo y descarnado, pero no escapa a la teatralidad de la ficción. La película arranca como un número sacado del teatro musical, están presentes los estereotipos de pobreza: el hombre trabajador y honrado, el borracho, el billetero, la portera, la prostituta, los huérfanos y, como refiere Obscura Gutiérrez, un 'maniqueísmo sentimental' en el que los pobres son los buenos mientras que los ricos representan al mal.[400] Sobre este tema, Carlos Fuentes alaba la narrativa de Luis Buñuel, quien elude la tentación de presentar este maniqueísmo en sus filmes. En su ensayo "Buñuel", Fuentes resalta esto como una cualidad del director español: "Buñuel, en efecto, le negaba virtudes intrínsecas al pobre por ser pobre, o vicios fatales al rico por ser rico. La capacidad humana para dañar a nuestros semejantes trascendía para él todas las barreras sociales".[401]

En *La región más transparente* podemos encontrar algunos ejemplos en sus personajes, todos ellos humanizados para mostrar sus virtudes y vicios, con claridad y naturalidad. Así, a los personajes burgueses de la novela, Federico Robles, Norma

[399] Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1998 [1.ª ed. 1982], p. 193, comillas del texto.
[400] *Cf*. Siboney Obscura Gutiérrez, "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano", art. cit., p. 166.
[401] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op*. *cit*. p. 36.

Larragoiti, Roberto Régules, don Genaro Arriaga, entre otros, los dota de vicios y de virtudes, han escalado socialmente mediante la nueva política económica de un México que busca modernizarse, pero esa modernidad más que un beneficio común para el país se convierte en el negocio de unos cuantos que integran la nueva clase en el poder. Por otro lado, son personajes que vienen del pueblo, que tienen otro tipo de sensibilidad social. En lo que se refiere a los personajes del pueblo, ocurre lo mismo, en el contexto en el que habitan impera la crueldad hacia sus semejantes; sin embargo, se retrata también su lucha, su desprotección y la injusticia imperante en la que viven. Lo mismo sucede con los extranjeros, los intelectuales, los revolucionarios. Nadie es bueno ni malo, todo ellos son lo que la vida, la modernidad y la ciudad ha hecho de ellos, ni más ni menos.

Sobre la ciudad y sus espacios, el retrato del barrio que integra la familia, los amigos y la solidaridad entre iguales que se observa en *Nosotros los pobres,* así como algunos estereotipos de la pobreza, como el ruletero, la prostituta, el migrante que cruza a los Estados Unidos, el mozo, la empleada doméstica, etc., tienen su par en *La región más transparente*. La lucha de clases sociales, la marginación producto del desarrollo acelerado de la ciudad, la verbalidad arrabalera, la música y los espacios comunes estereotipados por el cine como la cantina, el cabaret, la vecindad, la cárcel y el lujo de las residencias en las Lomas de Chapultepec, son todos elementos incorporados en la novela de Fuentes con un enfoque mítico y literario que proceden de la narrativa cinematográfica o, cuando menos, ya estaban insertos en ella mucho antes de la publicación de *La región más transparente* en 1958:

> *"Nos estropearon para siempre esta ciudad, hijo. ¡Antes sí que era la ciudad de los palacios! Fíjate bien en lo que te señalo y deja de lamer ese mantecado". Quiere mencionar al gobernador de Landa y Escandón pero sospecha que el muchacho no entenderá nada. Ya están en las Lomas. El viejo observa con horror una casa estilo colonial, con abundancia de pedrería y nichos y vitrales*

amarillos. El viejo golpea el piso con el bastón. "Antes había puro llano aquí". (p. 174, comillas y cursivas del texto)

3.3. Luis Buñuel y su influencia en la obra de Carlos Fuentes

En 1950, mientras estudiaba en la Universidad de Ginebra, Carlos Fuentes relata que vio en un cine local el cortometraje *Un perro andaluz*; ese día el presentador dijo que el director de dicho filme, Luis Buñuel, había muerto en la Guerra Civil española; Fuentes espetó corrigiendo que Buñuel vivía en México y que ese mismo año había rodado *Los olvidados*, una de sus cintas más emblemáticas.[402] Años más tarde, conoció a Rita Macedo en México, en 1956; ya casados, conoció a Buñuel mientras rodaba con Rita. Fuentes habla del cineasta: "Yo conocí a Buñuel durante la filmación de *Nazarín* en Cuautla. Actuaba en la película mi primera mujer".[403] Y más adelante lo define: "Buñuel fue parte de una de las corrientes intelectuales más serias e inclasificables del siglo XX".[404]

La influencia de Buñuel en la obra de Fuentes es clara, él mismo refirió que su novela *Aura* de 1962, estuvo inspirada en la obra del cineasta; Sánchez Prado confirma: "about the writing of his novel *Aura* (1962), he mentions watching and pondering Luis Buñuel's *The Exterminating Angel* (also 1962) and Kenji Mizoguchi's *Ugetsu Monogatari* (1953) as part of his process of creation".[405] Carlos Fuentes admiró a Buñuel como un maestro, al igual que hizo con Alfonso Reyes en la literatura; para Fuentes, Buñuel fue un artista que pudo, por el hecho de ser español y gracias a sus raíces culturales, materializar el surrealismo que para André Bretón solo había sido una idea. Artistas como Luis Buñuel, Salvador Dalí y Max Ernest, entre otros, deben a su contexto cultural esta suerte, Fuentes refiere:

---

[402] *Cf*. *Ibid.*, p. 33.
[403] *Idem*.
[404] *Ibid*., p. 34.
[405] Ignacio M. Sánchez Prado, "Carlos Fuentes, the Cinephile", art. cit. p. 81.

> Curiosamente, el surrealismo francés nunca pasó de ser una idea, magníficamente articulada por André Bretón, quien escribía una lengua tan clásica como la del Duque de Saint-Simon. En cambio, Buñuel el español y Max Ernst el alemán encontraron en sus propias raíces culturales los ancorajes del inconsciente, el sueño y la liberación surrealistas. Los cuentos de hadas y las leyendas germánicas en Ernst, y en Buñuel, la picaresca, Fernando de Rojas, Cervantes, Goya, Valle-Inclán.[406]

Pero la admiración que Fuentes sentía por el cineasta español no termina con ese ensayo. En 2017 se publicó un compendio titulado *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, la edición incluye, además de un ensayo inconcluso sobre Buñuel que Fuentes parece haber trabajado durante la década de 1960, la correspondencia de ambos entre 1966 y 1972. El editor de dicho documento, Javier Herrera Navarro, en alusión a la procedencia de los textos recopilados indica:

> En la caja 43 de los Carlos Fuentes *Papers* que custodia la Princeton University Library es donde se encuentra un manuscrito inédito suyo (*unpublished manuscript* reza en la pestaña de la carpeta) que se titula "Luis Buñuel o la mirada de la medusa". Dicho manuscrito, que consta de 201 hojas, contiene diversos borradores de textos —todos ellos referidos a Luis Buñuel—, uno de los cuales, de 108 hojas mecanografiadas, es el que atiende por el título citado, al que se acompañan unas hojas previas manuscritas en las que se encuentran el plan de la obra y diversas anotaciones sobre *Viridiana*, *El ángel exterminador* y *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*.[407]

---

[406] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op. cit*. p. 35.
[407] Javier Herrera Navarro, "Introducción a un texto recobrado", en Carlos Fuentes, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, Fundación Banco Santander, Madrid, 2017, pp. 19-20.

Román Gubern, que prologa esta obra inédita de Fuentes, refiere que el ensayo fue escrito muy probablemente entre noviembre de 1967 y enero de 1968, época en la que residía en París. En una carta dirigida a Buñuel, el escritor le comunica que estaba escribiendo un ensayo sobre él y que lo pensaba publicar en vista de que Buñuel había tomado la decisión de dejar de filmar. Pero el cineasta decide dirigir nuevamente y comienza el rodaje de la película *Le Charme discret de la bourgeoisie* en 1972, acción que echa para atrás los planes de Fuentes y decide reservar el documento para publicarlo más tarde.[408] En dicha carta, fechada el 1.° de noviembre de 1967, Fuentes le comunica a Buñuel su intención de publicar un largo ensayo que se encontraba en proceso de escritura; la carta está incluida en la correspondencia rescatada y publicada junto con el ensayo *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, en ella se lee:

> Entérese: estoy escribiendo un larguísimo ensayo sobre usted (su decisión de no filmar más me autoriza a lanzarme a esta suma buñueliana) que empezó como un artículo sobre *Belle de jour* (la vi por enésima vez en Milán; tranquilícese: el público estaba demudado, irritado, ofendido, riendo nerviosamente, nada tranquilo) pero que ha ido creciendo como la mancha de sangre sobre los muslos de Leonor Llausás. Llevo sesenta cuartillas y llegaré a unas cien. Gallimard quiere publicarlo en forma de álbum, con fotografías (*stills*, montajes y fotos originales que tomaría el excelente fotógrafo español Antonio Gálvez), y luego Mortiz en México lo haría en castellano. El libro, desde luego, no pretende decir sino lo que sus películas me dicen a mí, devoto espectador, mezclado con anécdotas, impresiones vivas de usted y una que otra conversación. Desde luego, someteré el todo a su lectura y aprobación en cuanto termine y antes de la publicación. Pero desde ahora quiero establecer un puente

[408] *Cf*. Román Gubern, "Tesoros recuperados de un naufragio", en Carlos Fuentes, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, Fundación Banco Santander, Madrid, 2017, pp. 6-11.

> aéreo con usted, primero para pedirle algunos detalles y más tarde para hacerle algunas preguntas más a fondo.[409]

El ensayo de Carlos Fuentes sobre Buñuel es trascendental porque, según refiere Gubern, es anterior a la mayoría de los estudios que sobre el cineasta se han hecho, la mayoría de ellos publicados después de su muerte y fechados a partir de 1983, incluidas las memorias del propio Buñuel, publicadas en 1982 bajo el título *Mi último suspiro*. Las aportaciones previas de Carlos Fuentes al estudio de la obra de Buñuel son relevantes, no solo para comprender mejor la obra del cineasta, sino para comprender también los estudios posteriores que se han hecho de la misma:

> Ahora sabemos, gracias al presente libro, que las conversaciones más o menos sistemáticas de Carlos Fuentes con Buñuel acerca de su obra fueron pioneras y precursoras de las antes citadas, lo que añade la ventaja de que la plasticidad mental de Buñuel fuera también superior: por eso puede afirmarse que estamos ante la arqueología de dos imaginarios, la del espeleólogo (Carlos Fuentes) y la de la sima (Luis Buñuel). Y el escritor, por su parte, suma a las fuentes ya mencionadas una interpretación transcultural (antropológica, psicoanalítica, mítica, política y estética).[410]

Partes de este vasto ensayo de Fuentes, que en realidad son fragmentos, apuntes y notas de un borrador que pretendían ser un libro completo, aparecen en el compendio de ensayos cortos *En esto creo* y en las publicaciones póstumas *Personas* y *Pantallas de Plata*. A su vez, Buñuel también le dedica algunas líneas a Carlos Fuentes en sus memorias; en un pasaje de su texto *Mi último suspiro*, habla de las críticas polarizadas hacia su filme *La*

[409] Carlos Fuentes, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, *op. cit.*, p. 161.
[410] Román Gubern, "Tesoros recuperados de un naufragio", art. cit., p. 9.

vía láctea, y refiere: "Carlos Fuentes veía en ella una película combativa, antirreligiosa, mientras que Julio Cortázar llegó a decir que la película le parecía pagada por el Vaticano".[411] Luis Buñuel como cineasta influyó bastante la obra de Carlos Fuentes, pero también lo hizo como persona y como amigo cercano:

> Hombre cálido, amigo incomparable, dueño de un humor único, recuerdo con intenso cariño y como uno de los privilegios de mi vida, las horas pasadas al lado de Buñuel, en México, en París, en Venecia, descubriendo esa forma esencial de la amistad que es saber estar juntos sin decir palabra.[412]

En *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, Fuentes hace una serie de viñetas que parecen el esqueleto de su ensayo, los editores se han encargado de darles un título a cada una intentando poner en orden todas las ideas anotadas por el autor. En el apartado con el título "Sade y los espacios cerrados", Fuentes recupera una conversación sobre literatura sostenida con el cineasta, conversación que también quedó recuperada en el mismo documento bajo el título "Libros y lecturas" en la que refiere la impresión que le causó leer a Sade cuando se adhirió al grupo de los surrealistas, y del impacto que estas lecturas tuvieron en su discurso fílmico. Fuentes hace su interpretación y escribe:

> Roland Barthes ha indicado que en el universo de Sade se viaja con un solo objeto: encerrarse. Aislarse y proteger la lujuria. Pero también experimentar el encierro como una cualidad de la existencia, como una voluptuosidad del ser. El encierro de Buñuel podría participar de estos signos. Pero también de la obsesión recreativa de la microsociedad: *El ángel exterminador*. Y acaso de otra voluptuosidad: la del terror (*La edad de oro*) y la alegría (*Robinson Crusoe*) de

[411] Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, *op. cit*., p. 240.
[412] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op. cit*. p. 37.

> la fundación. El encierro a la intemperie es el grado español del *huis-clos* de Buñuel. [...] Si en Sade se llega al encierro, en Buñuel se parte del encierro.[413]

Esta narrativa del encierro es muy evidente en el primer texto publicado de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, en particular los cuentos "Chac Mool" y "Tlactocatzine, el jardín de Flandes", ambos con una estructura similar, escritos a manera de diario y con la temática de un encierro que comienza en el plano de la realidad y culmina en la ficción. El encierro provoca un cambio radical en los personajes y un micro universo se abre en el interior de las casas en que habitan. En "Tlactocatzine, el jardín de Flandes", por ejemplo, el narrador en primera persona se enclaustra en una vieja mansión de Puente de Alvarado a petición de su jefe para mantener habitada la casa y 'darle calor humano'; ya instalado comienza a escribir un diario y en él registra: "No hay teléfono en la casa, pero podría salir a la avenida, llamar a mis amigos, irme al Roxy... ¡pero si estoy viviendo en mi ciudad, entre mi gente! ¿por qué no puedo arrancarme de esta casa, diría mejor, de mi puesto en la ventana que mira al jardín?".[414]

Fuentes habla sobre el encierro de Buñuel en su casa de la Ciudad de México; en su texto *Personas*, Fuentes escribe sobre las visitas constantes que hacía a casa de Buñuel: "La casa no se distinguía demasiado de las demás de la colonia Del Valle. Buñuel había coronado los muros exteriores de vidrio roto, «para impedir que entren los ladrones» No que hubiese mucho que robar en la casa de Buñuel".[415] En otro fragmento de *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa* titulado "México DF", Fuentes vuelve al tema y hace una lectura del encierro mexicano y del temor a ser visto:

---

[413] Carlos Fuentes, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, *op. cit.*, pp. 76-77.
[414] Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, Era, México, 1982, p. 40.
[415] Carlos Fuentes, *Personas*, Alfaguara, Madrid, 2012, p. 25.

> La mitad de la población no quiere dejarse ver por la otra mitad. Los olvidados levantan muros de nopal alrededor de las chozas. Los recordados, muros de ladrillo alrededor de los palacios. Nada inquieta más a un mexicano que esos suburbios de los Estados Unidos donde un jardín sin rejas conduce plácidamente a la casa iluminada y abierta de par en par. Con razón hay tantos asesinatos y adulterios a la luz del día (y no de noche, como debe ser).[416]

Es notable la influencia del cine de Buñuel desde las primeras publicaciones de Fuentes y marcará en adelante la literatura del autor. *La región más transparente* no escapa tampoco a ello, un ejemplo es la escena donde Norma se acerca a la reja de su casa en las Lomas para ofrecer algunos regalos a la gente humilde que se ha congregado del otro lado, una reja que separa a dos estratos sociales:

> Al fondo, detrás de la reja cochera, se apiñaban una docena de caras morenas, algunas oscurecidas por sombreros de petate, otras cubiertas hasta la boca por rebozos, todas inmóviles. Manuel trató de distinguir algún sentimiento particular en ellas: cada una no revelaba otra cosa que su muda e inmóvil espera: labios cerrados, ojos negros, despojados de brillo, pómulos altos. Manuel los imaginó, idénticos, en todas las épocas, en todas las vidas. Como un río subterráneo, indiferente y oscuro, que corría por debajo de cualquier cambio o idea. Cuando el mozo y Norma aparecieron —aquel cargado de bolsas de papel, esta con la barbilla en alto y un aire singular de persona que se dispone a colmar a sus semejantes—, algunas manos tomaron los rebozos, como para taparse y hacer aún más anónima su presencia, otras se alargaron entre los barrotes negros, y todas las cabezas se inclinaron. (p. 310)

[416] Carlos Fuentes, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*, *op. cit.*, p. 79.

El encierro también marca simbólicamente la muerte de Norma, quien cierra la puerta de su habitación y al perder la llave no logra escapar del incendio donde muere. Las fiestas y reuniones en la casa de Bobó Gutiérrez también rememoran ese enclaustramiento de *El ángel exterminador*. Finalmente, Fuentes escribe en *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa* lo siguiente:

> La Ciudad de México vive escondida. No es miedo a los ladrones. Es miedo a las miradas. En México las miradas matan. ¿Qué me mira, tarugo? ¿No le gustan mis ojitos o qué? Miradas exterminadoras. Lo maté porque me miró feo. Razonable abundancia de anteojos negros en las calles. ¿Qué le ve a mi vieja? Las miradas desnudan y poseen. Buñuel fuma serenamente un cigarrillo y saca filo a una navaja de afeitar contra una correa. Observa el cielo nocturno. Una nube pasajera bisecta la luna. Buñuel separa con los dedos los párpados de una mujer. Acerca la navaja al ojo abierto y lo rasga de un solo tajo. El contenido viscoso y cristalino se derrama fuera de la órbita herida.[417]

La cita anterior remite a la muerte de Manuel Zamacona en un bar de Acapulco a manos de un hombre que lo asesina a sangre fría solo porque siente que lo ha mirado mal. Fuentes termina la cita anterior narrando la escena emblemática del cortometraje *Un perro andaluz* de 1929, relacionando este simbolismo de las miradas amenazantes, las miradas que desnudan y poseen.

3.4. La narrativa cinematográfica en *La región más transparente*

La aparición de la Ciudad de México como espacio en el cine urbano o, mejor aún, como un personaje más en la película, es recurrente durante las décadas de 1940 y 1950.

[417] *Ibid*., pp. 66-67.

La explosión demográfica, el rápido crecimiento y la modernización se rescatan audiovisualmente retratando a una urbe viva y en movimiento. Tuñón habla sobre la imagen de la ciudad en el cine de aquella época:

> Una forma usual de iniciar una película de los años cuarenta y cincuenta es la de un recorrido por la ciudad [...]. Otra escena frecuente es la de un hombre que camina desolado por la gran ciudad: parece que se mira los pies, frecuentemente calzados por zapatos sucios y gastados. [...] La gran urbe es, en estos casos, un marco, del que la narración recorta una historia que tiene poco o mucho que ver con ese escenario. Remite a ese mundo cosmopolita y glamuroso, producto del dinero y del progreso. Existe otro tipo de imagen urbana, la que recrea el barrio, el tugurio, la vecindad, como si estos ámbitos fueran los que mostraran la ciudad esencial.[418]

También vale para *La región más transparente*, cuya estética inicial, la de Ixca Cienfuegos recorriendo la ciudad, presenta a la ciudad bajo la perspectiva de ese hombre que camina por ella de noche, así como el dibujo que hace Fuentes de los barrios, vecindades, cantinas, cafés, tugurios, parecen provenir todos del cine urbano:

> Ixca Cienfuegos caminaba entre los miembros sin coyuntura del esqueleto de México, Distrito Federal, de la fortaleza roja de las Vizcaínas al témpano de cemento y baratijas de San Juan de Letrán, túnel por donde volaban todas las hebras y cáscaras de la noche anterior con el estruendo brutal de lo que nada dice: cuerpos y papeles, el eco del rumor de los cabarets y los pies arrastrados por los pavimentos y las manos de pergamino que acariciaron todos los senos

[418] Antonia del Rey Reguillo, "El cine mudo mexicano: tribulaciones de una historia emergente", *Eutopías. 2ª Época*, vol. 147, 1996, pp. 192-193.

> caídos, de Meave al Barba Azul a la Bandida, desprendidos tres o cuatro veces durante la noche a cambio de setenta, cientocincuenta pesos, fruta magullada y sin zumo, al museo de cortinas de hierro que a esa hora es Madero, museo roto por la espera profunda y olorosa a claveles de San Francisco, por el olvido enhiesto del Palacio de Iturbide. (p. 407)

Los espacios abordados en la novela son espacios estereotipados de alguna manera por el arte cinematográfico, el centro de la ciudad, sus calles y edificios emblemáticos y otros espacios relevantes para el imaginario colectivo de los habitantes de la ciudad. Julia Tuñón profundiza en lo anterior:

> La ciudad macro nos muestra una serie de lugares simbólicos que la representan. El horizonte del progreso son las calles con los autos circulando, son los edificios imponentes. En su acepción de riqueza: las Lomas de Chapultepec. El horizonte de la tradición es Paseo de la Reforma, la Catedral, el Zócalo. El horizonte de la desesperanza: el puente de Nonoalco.[419]

Más reminiscencias a la primera novela de Fuentes, el ascenso en la escala social que lleva a Federico, Norma y posteriormente a Rodrigo a vivir en las Lomas de Chapultepec y lo simbólico del ascenso literal, en una ciudad fincada en un valle, donde el terreno suele estar al mismo nivel, salvo en excepciones como es el caso de este vecindario que albergaba desde entonces a la clase burguesa mexicana. Tuñón continúa hablando de las imágenes urbanas de cine y llega al Puente de Nonoalco, al cual describe: "Nonoalco significa la referencia de la desesperación: el puente de los suicidios. Nonoalco, con el ruido ensordecedor, los humos (entonces no tan democráticamente distribuidos por la

[419] *Ibid*., p. 193.

ciudad), y el peligro de los trenes. Nonoalco es la parte negra del progreso".[420] El puente de Nonoalco es un lugar simbólico en *La región más transparente* pues la novela culmina justamente allí:

> [...] y sobre el puente de Nonoalco se detiene Gladys García, veloz también dentro del polvo, y enciende el último cigarrillo de la noche y deja caer el cerillo sobre los techos de lámina y respira la madrugada de la ciudad, el vapor de trenes, la somnolencia de la carne, los tufos de gasolina y alcohol. (p. 539)

Iván Ríos Gascón hace un estudio minucioso de la obra del autor que fue llevada al cine, tanto por el propio Fuentes, a través de los guiones adaptados por él mismo, como por terceros. Ríos Gascón también destaca las cualidades estéticas del cine presentes en la narrativa de algunas de sus novelas, como es el caso de *La región más transparente*. En un capítulo dedicado a esta novela de Fuentes, Ríos Gascón señala:

> Lo más valioso que la crítica y los lectores hallaron en *La región más transparente* fue la dualidad representativa: mientras cada figura posee un espacio propio, el espacio posee su identidad particular: *La región más transparente*, como las películas de Alejandro Galindo, de Ismael Rodríguez o de Alberto Gout, y como la *Dolce Vita* de Fellini o *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica, es una novela que desde su concepción, se propuso dotar de vida al escenario para que no fuera sólo un territorio donde ocurren (o transcurren) las acciones de los protagonistas, sino un testigo, un personaje más de la ficción.[421]

[420] *Idem*.
[421] Iván Ríos Gascón, *El cine de Carlos Fuentes*, *op*. *cit*. p. 105.

Según Ríos Gascón, coexisten varios lugares comunes del cine mexicano de la década de 1940 y 1950, estos son: el lenguaje, la "verbalidad pintoresca", la subversión moral y los espacios rituales.[422] El crítico desarrolla ampliamente estas características del cine urbano presentes en la novela de Fuentes, características que vemos en películas como *Campeón sin corona* y *Nosotros los pobres* consideradas por Fuentes como películas fundacionales del cine mexicano.

Sobre el lenguaje, Ríos Gascón habla de una necesidad de registrar un lenguaje urbano que se distinguiera del rural, para así dar voz a los habitantes de la urbe diferenciándolos de los personajes campesinos y revolucionarios que marcaron el discurso cinematográfico rural mexicano:

> Una vez que el cine mexicano abandonó la provincia e invadió la ciudad, aquel espacio inhóspito y azaroso reclamó un lenguaje propio para manifestar (y consolidar) el discurso de las complicidades colectivas, con el fin de excomulgar socialmente a las transgresoras de la castidad. Un ejemplo de esto lo encontramos en La Tísica (Carmen Montejo), la hermana descarriada de Pepe el Toro (Pedro Infante) en *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), que al haber sido deshonrada por un hombre rico no sólo pierde el afecto de su familia, sino que termina reducida a un lamentable estado de piltrafa.[423]

La 'verbalidad pintoresca' es otro elemento repetitivo en el cine urbano, este cúmulo de expresiones cuya semántica se reduce a un determinado estrato o grupo social, así como a una determinada región. Las expresiones propias de la Ciudad de México, de uso en los años cuarenta y cincuenta, predomina en el cine y constituye un registro lingüístico importante. En la novela de Fuentes lo hay en demasía, al igual que en los guiones

[422] *Cf*. *Ibid*., pp. 107-110.
[423] *Ibid*., pp. 107-108.

cinematográficos que escribió, un ejemplo de eso estaría en *Los Caifanes*. Ríos Gascón recoge algunos de ellos, en *La región más transparente* y refiere:

> [...] las putas se dicen "mana", clave fraterna del universo prostibulario que tiene su reflejo en *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), *Aventurera* (Alberto Gout, 1949) o *Víctimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950). "Si no compras no magulles, mano", aritmética del habla cuyo punto más alto se concentra en las obras de Galindo, Rodríguez, Martínez Solares, Alberto Gout y Luis Buñuel (*La ilusión viaja en tranvía* es una ilustración espléndida del pintoresquismo verbal).[424]

Sobre la subversión moral, Ríos Gascón se enfoca en el análisis de la temática de la prostitución en el cine, un tópico ya bastante tratado en la literatura también, de tal manera que "si las putas del cine nacional merecían una redención, aquello se debía a las fatalidades del destino, más cuando el oficio se ejercía por puro gusto, entonces la «perdida» merecía una doble condena".[425] De modo que Gladys sería doblemente condenada y más por pertenecer al estrato social más bajo; el calificativo de 'puta barata' la denigra hasta la escala más baja de la sociedad: "Ixca Cienfuegos cuando, en la esquina de Mesones, ve cruzar a la puta barata que no levanta la vista de la acera y camina con un contoneo impuesto que ya es su meneo natural" (p. 212).

Finalmente, el último de los lugares comunes en el cine que enlista Ríos Gascón y muy presente en la novela de Fuentes es el de los espacios rituales; una serie de lugares simbólicos que rescató el cine y que se fueron configurando como rasgos de la identidad mexicana también: la cantina, el salón nocturno, la vecindad, la plaza, la iglesia, entre otros.

[424] *Ibid*., p. 108.
[425] *Idem*.

Espacios que habitan los personajes de *La región más transparente*. Sobre la cantina, espacio ritual por excelencia del cine rural y revolucionario, Ríos Gascón escribe:

> Para el cine mexicano de las décadas de los 40 y los 50, la cantina es el santuario de la comunión machista. En la cantina se dirimen pleitos, se cierran negocios, se reconcilian los complejos, se ahogan las tristezas, se planean delitos e, inclusive, se consigue el ansiado empleo que ni la burocracia ni la calle pueden ofrecer, como en el patético drama de Rogelio A. González, *Un rincón cerca del cielo* (1952). Pero, esencialmente, la cantina es el punto donde convergen las expresiones socioculturales de evasión: sea contexto rural o urbano, los protagonistas hallan refugio en el alcohol y los mariachis. Sin embargo, estos referentes contenidos en *La región más transparente* sólo son viñetas, su función consiste en la recreación fotográfica del ambiente de la urbe, porque el discurso de esta novela no comparte el recelo ni los prejuicios que los cineastas de la época tenían de la ciudad, ese torcido u hostil universo que albergaba a sus ficciones.[426]

Por todo lo anterior podemos decir que la narrativa cinematográfica urbana forma parte de la poética de *La región más transparente*. Esta narrativa y otras más impregnaron la obra de Carlos Fuentes, un cinéfilo orgulloso de serlo y que hizo transitar su pasión por el cine hasta su literatura, como señala Sánchez Prado:

> The blend of personal style and family memory conveys the ways in which cinema formed the foundation for the passions of a great writer who, like many denizens of the twentieth century (and like other great Mexican and Latin

[426] *Ibid*., pp. 109-110.

> American writers), experienced and expressed modernity not only in literature, but also in cinema and through his experience of cinema.[427]

Carlos Fuentes, hombre cosmopolita y amante de las ciudades y de la modernidad implícita en ellas, en un capítulo dedicado a su amor por el paisaje urbano titulado "Urbes, urbes", refirió: "Creo en las ciudades. La naturaleza me inquieta demasiado".[428] Podemos afirmar que la admiración tanto por la ciudad como por el cine de Carlos Fuentes hicieron posible la escritura de su primera novela con técnicas experimentales, una obra que marcó una tendencia urbana en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. La modernidad y lo urbano cautivaron a Fuentes desde siempre, pero no fue el único; su mentor, Alfonso Reyes, ya manifestaba su amor por la ciudad desde tiempo antes, tanto que el título de la primera novela de Fuentes, *La región más transparente*, proviene de *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*. En un ensayo posterior, Reyes habla de su amor por la ciudad y manifiesta su melancolía por los cambios que la modernidad ha traído: "¿Es esta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, de mi alto valle metafísico ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece?".[429] El amor por la ciudad se manifiesta de formas distintas en estos dos autores. La modernidad rompe con la tradición y esa transición es un proceso doloroso por la ruptura con el pasado y la incertidumbre que representa el futuro.

Cabe decir que la crítica observó con recelo este acercamiento de Fuentes y su novela al discurso cinematográfico, específicamente la de Enrique Krauze, quien señala que la visión de Fuentes sobre el panorama nacional de la época es sesgada y opaca. Krauze observa en Fuentes un desconocimiento de la auténtica realidad mexicana y una debilidad en su estilo inspirado en las marquesinas de Hollywood: "La clave de Fuentes no está en

---

[427] Ignacio M. Sánchez Prado, "Carlos Fuentes, the Cinephile", art. cit. p. 82.
[428] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op. cit*. p. 243.
[429] Alfonso Reyes, "Palinodia del polvo", *Caelum*, núm. 6, 2014 [1.ª ed. 1940], p. 62.

México sino en Hollywood".[430] Krauze argumenta que el México que dibuja Fuentes en su novela es un 'México imaginario', usando las propias palabras del escritor quien en *Myself with others* hacía referencia a ese país que solo conoció de oídas durante su infancia y que por años existió solo en su imaginación. Krauze va más a fondo y asevera: "[Fuentes] de pronto entrevió que aquel «país inexistente» era su identidad pero que esa identidad se le escapaba",[431] de modo que el cosmopolitismo de Fuentes es visto por Krauze como una ambigüedad y su exilio (haya sido voluntario o involuntario) más como un desarraigo. La crítica de Krauze es directa y no extraña que haya sido mal recibida por Fuentes, especialmente porque fue publicada en 1988 en la revista *Vuelta*, dirigida por Octavio Paz, con quien la relación de amistad se fracturaba cada vez más. Krauze llega, entre otras conclusiones, a que *La región más transparente* es una puesta en escena donde el autor pone a actuar a los personajes dotándolos de cualidades estereotipadas para ofrecer un panorama completo no de la realidad mexicana de la época sino de una parte de ella bajo la perspectiva del propio Fuentes:

> Los personajes no tenían vida propia: *actuaban* las tesis filosóficas de moda. Un poeta filósofo inspirado en Paz aparecía a lo largo de la novela y al final moría de una forma que recuerda el capítulo relativo a la muerte en *El laberinto de la soledad* [...]. A falta de una invención que la rigiera internamente, la novela parecía más bien un cuadro de "tomas" paródicas de la vida nocturna de la ciudad de México.[432]

Esta actuación de los personajes a la que se refiere Krauze, tiene que ver con que Fuentes, como parte de la propuesta estética de la novela, buscó hacer un recuento de los

[430] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 16.
[431] *Idem*.
[432] *Ibid*., p. 16, cursivas del texto.

prototipos que representaban al México del siglo XX, concretamente del México moderno; sin embargo, parece que sus prototipos estaban más cerca de ser personajes cinematográficos que de ser mexicanos reales. Esto lo explica Krauze como una distorsión de la realidad, un intento de Fuentes por instaurar como real el México que vivió en su imaginación durante su infancia y adolescencia: "había algo quimérico en el intento de escribir la novela social de una realidad no vivida. El lenguaje seguía siendo el centro del ser personal de Fuentes y México, un «país imaginario, imaginado»".[433] La apreciación de Krauze corrobora quizá el ímpetu de Carlos Fuentes, el joven escritor, de llevar el ensayo de Octavio Paz a la novela más que como sola referencia o inspiración. Resulta paradójico que el comentario mordaz de Krauze sobre la teatralización de la novela devenga en favor de nuestra propuesta aludiendo la posibilidad de una puesta en escena del ensayo de Paz:

> En *La región más transparente*, el pueblo no padece ni trabaja: reflexiona filosóficamente sobre la pobreza en medio de una parranda interminable y trágica. Es un pueblo simbólico y nocturno: es el "Pachuco" de *El laberinto de la soledad* protagonizando *La fenomenología del relajo*. Fuentes había confundido Broadway con Manhattan y Manhattan con Nueva York.[434]

Sin embargo y pese a las críticas, Fuentes nunca ocultó su pasión por el cine, incluso lo llegó a considerar como un arte pleno de modernidad con el cual la literatura no podría competir y quiso abiertamente formar parte de aquel movimiento artístico. En una entrevista ofrecida en 1985 al *The Southern Review* con el periodista David L. Middleton, habla sobre su pasión y experiencia en el ámbito cinematográfico: "I love film. I'm doing a book on film now [...]. But I've been very unfortunate in my work in films and in

[433] *Ibid*., p. 18, comillas del texto.
[434] *Ibid*., p. 17, comillas y cursivas del texto.

adaptations made from my stories".[435] La frustrada carrera en el cine de Fuentes, reconocida por él mismo en la década de 1980, nunca fue impedimento para que dejara de creer en el cine, mucho menos a los inicios de su carrera al escribir su primera novela. En la misma entrevista, al ser cuestionado sobre si veía despectivamente al escritor que se 'vende' al cine, concretamente por el caso de su personaje Rodrigo Pola, Fuentes responde con una rotunda negativa:

> I tell you, for a man of his generation and his pretentions, yes. The cinema is part of the culture today. No younger man in Mexico would say or do the things Rodrigo Pola does. He's stuffy character, a leftover of the Porfirian Age, an old-fashioned man. And because he is so pretentious in literature, he doesn't do *anything*.[436]

Nada fue casual en la relación de Fuentes con el mundo del cine, ni su matrimonio con Rita Macedo, ni su profunda amistad con Buñuel, ni su incursión en la escritura de guiones ni su colaboración en la producción de estos. Tampoco su basta obra ensayística sobre el género. Su íntima relación con el cine comienza quizá desde su primera obra narrativa, *Los días enmascarados*, pero se cristaliza con la propuesta estética y narrativa que hizo en *La región más transparente*.

[435] David L. Middleton, "An Interview with Carlos Fuentes", *The Southern Review*, vol. 22, núm. 2, 1986, p. 344.
[436] *Ibid*., p. 345, cursivas del texto.

Capítulo 4. El planteamiento de la identidad mexicana a través de *La región más transparente*

Carlos Fuentes ofrece en su primera novela un planteamiento de la identidad mexicana basado no solo en los grandes cambios modernos que trajo la Revolución consigo, tampoco se basa en el mestizaje visto como piedra angular de la identidad mexicana proindependentista, sino que se remonta a rescatar el pasado prehispánico de la Ciudad de México, ofreciendo con esto un nuevo planteamiento de la identidad que involucra tanto el origen prehispánico como el origen mestizo en disputa entre los filósofos de la identidad mexicana.

En *La región más transparente*, el origen prehispánico de la ciudad de hace presente en voz de dos de sus personajes más emblemáticos: Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma. Ixca, en una discusión que sostiene con Manuel Zamacona sobre si el México moderno es mejor que el prehispánico, dice: "—Que no se puede ser más que esa voluntad original, que todo lo demás son disfraces. […] —La del primer México, el México atado a su propio ombligo, el México que realmente encarnaba en el rito, que realmente se creaba en una fe." (p. 424). Un pasado que forma parte del presente, el presente de una ciudad destruida y enterrada que desaparece pero resurge, se resiste a morir y termina por imponerse; Carlos Fuentes dirá en un ensayo posterior a su novela:

> Los carcomidos muros de adobe de los jacales en el campo mexica no ostentan, con asombrosa regularidad, anuncios de la Pepsi-Cola, De Quetzalcóatl a Pepsicóatl: al tiempo mítico del indígena se sobrepone el tiempo del calendario occidental, tiempo del progreso, tiempo lineal.[437]

[437] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, *op. cit.*, p. 26.

La disputa entre lo antiguo y lo moderno aparece recurrentemente en la novela, haciendo notar que el México moderno no puede escapar de sus raíces. Fuentes manifestó siempre su inquietud por comprender la complejidad de lo mexicano: "He estado muy obsesionado por esta necesidad de explicarme un país tan barroco".[438] También admite que observó en el pasado mexicano un terreno fértil para la narrativa que permitía explorar la identidad como un universo literario: "En México no hay posibilidad de simplificar y por eso siempre representó un enigma para mí. Me parecía que había allí una montaña de oro para la narrativa".[439] *La región más transparente* propone una estructura narrativa innovadora en la que se rescata el pasado y el presente de la Ciudad de México a través de las distintas voces que integran una reflexión sobre la identidad.

4.1. Estructura composicional y paratextos

La región más transparente, publicada en 1958, es una novela donde converge una variedad de personajes pertenecientes a distintos estratos socioeconómicos y culturales. El escenario es la capital mexicana, una ciudad que se abre paso entre su pasado prehispánico y colonial, y la modernidad de mediados del siglo XX. La Revolución Mexicana marca un antes y un después en la novela, al igual que en la historia del país. Los personajes, en su mayoría, son vistos como piezas de un *collage* y sus historias se van enlazando conforme se desenvuelve la novela. La temporalidad de las historias va desde el origen de cada personaje al presente. La Ciudad de México es el personaje central, el autor la describe recorriendo cada rincón y cada calle, a pie y a paso lento. Vicente Quirarte afirma: "Fuentes habla de la ciudad, pero la hace hablar a ella: es la ciudad quien amanece y agoniza, quien redime y condena en su aliento los lenguajes y las ansias de sus personajes",[440] el entonces

[438] Carlos Fuentes *apud* María Luisa Blanco, "El gran poder de la novela es darle al mundo lo que le falta", *El País*, 3 de mayo, 2003, https://elpais.com/diario/2003/05/03/babelia/1051918750_850215.html [consulta: 4 octubre 2022].
[439] *Idem*.
[440] Vicente Quirate, "El nacimiento de Carlos Fuentes", art. cit., p. XLVI.

joven Fuentes parece querer demostrar su amplio conocimiento sobre la ciudad y su afición por ella, parece rendirle un tributo en su texto.

La novela se divide en tres partes de extensión irregular, las cuales están divididas a su vez en capítulos, titulados en letra mayúscula, y subcapítulos en cursiva. La primera parte presenta a los personajes centrales del relato, la segunda integra el clímax y desenlace de la novela, dejando la tercera parte —reducida en extensión comparada con las otras dos— para hacer un cierre circular. La novela comienza con un cuadro cronológico y la lista de personajes añadidos en la segunda edición como preámbulos al relato que inicia con la voz de Ixca Cienfuegos deambulando por la ciudad, la voz de "los sin nombre que sostienen la ciudad",[441] como señala Vicente Quirarte, para después incluir a Gladys García, la prostituta, personaje con el que Fuentes abre y cierra el discurso, lo que se puede interpretar como un ciclo en la vida de México, la desgracia repetida de un país que no logra superar el complejo de su origen, de venir de la Malinche, la mujer que se entregó al conquistador.

Los personajes complementan la visión de la ciudad, hay una variedad que se clasifica en una lista detallada al inicio de la novela. Comienza de arriba hacia abajo en la escala socioeconómica, con los De Ovando, pertenecientes a la aristocracia porfirista casi extinta ya en el tiempo histórico de la novela, víctimas de la Revolución; los Zamacona, antiguos hacendados de Michoacán; los Pola, con Gervasio, un revolucionario que morirá asesinado, su esposa Rosenda, hija de hacendados, y su hijo, Rodrigo Pola, poeta y escritor, uno de los personajes principales de la novela que asciende económicamente por medio del cine, fuente importante de desarrollo económico y cultural de México en el siglo XX.

Por otro lado, están los burgueses, aquellos que lograron ascender social y económicamente gracias a la Revolución; entre ellos, Federico Robles, revolucionario que se convierte en banquero; Norma Larragoiti, esposa de Robles; Roberto Régules financista,

[441] *Ibid*., p. LV.

entre otros. Los satélites, nuevos ricos, y la clase media que se reúnen en fastuosas fiestas que funcionan como conectoras de todos los personajes. Los extranjeros entre los que hay nobles, artistas exiliados, escritores y productores de cine representan a esa comunidad extranjera que contribuyó en la construcción del México moderno. Los llamados 'inteligentes', escritores, poetas, editores y directores de teatro representan el sector intelectual de la época. El pueblo que representa al estrato social más bajo, taxistas, obreros, mozos, prostitutas y desempleados. Los revolucionarios, caudillos de la Revolución y, finalmente, los guardianes Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, personajes centrales que fungen como enlace entre el resto de los personajes.

La región más transparente hace hincapié en el origen y en la evolución de sus personajes, su origen visto como punto de partida de su destino irónico, los ricos que caen en desgracia y los pobres que ocupan su lugar, dando paso a una generación de nuevos ricos que buscan modernizar al país y echar por tierra el afrancesamiento porfirista que se había instalado a finales del siglo XIX y principios del XX.

Otro aspecto importante es la estructura composicional. La novela tiene una estructura fragmentada, trazos de distintas dimensiones que conforman un todo. En la edición conmemorativa de 2008, se incluye una nota que subraya aspectos sobre la edición original y los cambios posteriores, así como los detalles de la revisión que el propio autor hizo del texto para la ocasión, en la que se destaca el origen fragmentario de la novela: "Carlos Fuentes había ido publicando distintos fragmentos, bien como cuentos, bien como anticipos de la misma novela",[442] algunos de ellos fueron publicados por la *Revista Mexicana de Literatura*, como "La línea de la vida" que en la novela pasará a ser el capítulo titulado "Gervasio Pola", y "Maceualli" en los años en que Fuentes colaboró en la *Revista*. En la antología de Emmanuel Carballo, *Cuentistas mexicanos modernos*, se publicó

[442] Abraham Madroñal, Laura Fernández-Salinero, Ángel Jiménez *et al*., "Nota al texto", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008, p. LXIII.

"Calavera del quince",[443] incluso, "[u]nos quince años después de que apareciera la novela, Fuentes publica de nuevo «La línea de la vida» dentro de la antología *Cuerpos y ofrendas* [...], elaborada por la editorial Alianza".[444]

El uso del lenguaje y el estilo es otro punto relevante. Fuentes hace un rescate del patrimonio lingüístico del México de los años cincuenta. Julio Cortázar, amigo ya de Fuentes en aquel momento y uno de los primeros en hablar de su novela, en una carta dirigida al autor y como acuse de recibo de su novela, le dice:

> [...] sus diálogos son verdaderos diálogos, no ese extraño producto que inventan tantos novelistas [...]. Pienso en los excelentes diálogos de Gabriel, Beto y Fifo y en los de los *niños bien* —tan parecidos en todas partes del mundo, pero tan difíciles de sorprender exactamente en sus diversos grados de prostitución verbal—.[445]

Fuentes retrata fielmente el conjunto de voces, tanto del pueblo como de las altas esferas sociales. La polifonía actúa como un recurso de equilibrio en la novela, representa el contexto de cada pasaje de acuerdo con la realidad lingüística de los personajes en detalle. Cortázar despide su carta diciendo: "tengo más ganas que nunca de conocer su país, de oír hablar a sus gentes con esa voz y esa gracia con que hablan en su libro".[446]

Sobre lo anterior, Enrique Krauze resalta la polifonía como uno de los aciertos de *La región más transparente*, diciendo: "Fuentes aguzó su «*Recorder ear*» para captar y recrear los lenguajes sociales",[447] Krauze también retoma lo dicho por Lezama Lima sobre el

---

[443] *Cf. Idem*.
[444] *Idem.*
[445] Julio Cortázar, "Carta de Julio Cortázar", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 502, cursivas del texto.
[446] *Ibid*., p. 503.
[447] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 18.

hecho de que en la novela de Fuentes, "la ciudad, por primera vez, se oye".[448] Sin embargo, Krauze califica este rasgo de la novela desde otra óptica, la del turista fascinado con las excentricidades de la capital mexicana que buscó captarla en fotografías donde se observa solo la capa exterior con la cual la realidad mexicana se mostraba ante el mundo:

> Más allá del lenguaje, vagamente, estaba la realidad. Hacía 1950, la ciudad de México adoptaba la fisonomía de las capitales modernas. Fuentes, que venía de ellas, no vio la necesidad de adentrarse en el campo, el ámbito mexicano más profundo. En cambio, su exploración de la ciudad fue incesante y orgiástica. Como un turista fascinado, vivió la ciudad del ocio y los espectáculos, la ciudad nocturna. Omitió los sitios y las horas de trabajo, caminó calles, lugares históricos...[449]

En su afán de desvalorizar la novela, Krauze terminó destacando uno de sus mayores aciertos. Con el paso de los años, esto pasó a ser visto como el retrato de un momento histórico y crucial de la ciudad y la sociedad mexicana capitalina en su metamorfosis hacia la modernidad, el rescate lingüístico que Fuentes hizo en su momento resultaría valioso para la posteridad. Para la edición conmemorativa, el autor se dio a la tarea de ajustar algunos diálogos y expresiones de manera que resultaran más acordes con la realidad: "El cotejo arroja diferencias de distinto calado. Entre ellas destacan los cambios léxicos que pretenden afinar la caracterización de los personajes, adecuándolos mejor a los distintos estratos sociales a que pertenecen".[450] No nos ocuparemos en este estudio de profundizar en el aspecto lingüístico ni en los cambios que el autor hizo para la edición de 2008, pero sí es importante recalcar este recurso estilístico que hace Carlos Fuentes en su novela, el

[448] José Lezama Lima *apud* Enrique Krauze, *ibid*., p. 18.
[449] Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 17.
[450] Abraham Madroñal, Laura Fernández-Salinero, Ángel Jiménez *et al*., "Nota al texto", art. cit., p. LXIV.

de capturar las voces de México, toda su naturalidad y riqueza. Esa edición hace énfasis también en la puntuación de la novela, otro aspecto innovador de su estilo:

> Recuperamos la puntuación del autor, que hace un uso un tanto particular de las normas con objeto de establecer un juego de paralelismos entre lo que dice un personaje y lo que piensa: la separación entre estos dos aspectos se realiza mediante el uso de la cursiva sin signos de puntuación [...]. Se trata todo de un juego buscado, en el que conviven otros elementos, tales como extraños usos de mayúsculas, blancos especiales entre palabras, letras espaciadas, etc.[451]

Es notable el uso de distinta tipografía para separar la realidad y los diálogos en letra redonda, de los momentos de la conciencia que aparecen en cursivas. *La región más transparente* es una novela que capta el aspecto visual y sonoro de la Ciudad de México de los años cincuenta, como lo hizo en su momento el cine. En el aspecto visual, no solo nos referimos al plano de la descripción literaria, Fuentes calca de manera literal los anuncios iluminados de las calles principales o el trasfondo de cada escena con sus extras y planos secundarios. En el aspecto sonoro, destaca el manejo de la voz de los personajes con la sinfonola de fondo, la combinación de sus voces ambientadas con los ruidos de la calle, del mercado o la cafetería. La incorporación de extranjerismos es frecuente también, "[e]s intención clara del autor que su «novela incorpore, sin disculpas, extranjerismos al uso en el México de 1957»".[452] En resumen, una novela que configura un pequeño universo o, como le dice Cortázar a Fuentes: "Usted ha incurrido en el magnífico pecado del hombre talentoso que escribe su primera novela: ha echado el resto, ha metido un mundo en

[451] *Idem*.
[452] *Ibid*., p. LXVII, comillas del texto.

quinientas páginas", aunque dicha aseveración tiene tintes de crítica porque Cortázar usa la palabra 'pecado' y no 'acierto'.[453]

La región más transparente es la primera novela urbana que rompe con la tradición narrativa mexicana que se había arraigado durante la primera parte del siglo XX; más allá de incluir el contexto urbano, es una propuesta estilística que va desde paratextos incluidos por primera vez en una novela como un cuadro cronológico y un listado de personajes. Sobre esto, Georgina García expone:

> Es muy claro que la primera novela de Fuentes logró una renovación no solo por la novedosa inclusión de la ciudad, las clases sociales y el pasado prehispánico, sino por romper la timidez e inercia de los cultivadores del género [...], el empleo de diversas técnicas literarias, de novedades tipográficas , el rompimiento con las tradiciones vigentes y la utilización original de las tradiciones artísticas olvidadas ocasionan que la modernidad irrumpa, a través de la obra de Fuentes, contra el localismo como única y loable ambición literaria.[454]

Los paratextos que se encuentran en la novela de Fuentes y que forman parte importante de la totalidad de la misma, se pueden dividir en dos grupos; por un lado, los obligados que aparecen en todas las novelas, como títulos, subtítulos, dedicatorias o epígrafes, y por otro, aquellos que solo aparecen en *La región más transparente* que analizaremos aquí. Para adentrarnos en su estudio, se hace necesaria la definición de paratexto y sus funciones dentro de una obra. Según Gérard Genette son:

[453] Julio Cortázar, "Carta de Julio Cortázar", art. cit., p. 500.
[454] Georgina García Gutiérrez, "Introducción", art. cit., p. 11.

> [...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como desearía y lo pretende.[455]

De entre los paratextos convencionales que aparecen en *La región más transparente*, el primero y más importante es el propio título el cual, como hemos tratado anteriormente, es a su vez un intertexto del epígrafe de *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes, que a su vez sería un intertexto de Humboldt, entendiendo el intertexto como lo define Helena Beristáin.[456]

Seguido del título está la dedicatoria "A Rita". Carlos Fuentes dedica su primera novela a su primera esposa, Rita Macedo, actriz de la Época de Oro del cine mexicano con quien estuvo casado de 1956 a 1973. En la primera edición de 1958, publicada por el Fondo de Cultura Económica, se incluía en la cubierta una viñeta del pintor mexicano Pedro Coronel. En 2008, la Real Academia Española rescata esta viñeta y la incluye como parte del estudio previo de la edición conmemorativa de la novela que celebraba cincuenta años de su publicación. Sobre la viñeta, la Real Academia Española expone:

---

[455] Gérard Genette, *Palimpsestos La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989 [1.ª ed. francesa 1982], pp. 11-12.

[456] "Conjunto de las unidades en que se manifiesta la relación entre el *texto* analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso, cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece *estructuras* sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor, pues los elementos extratextuales promueven la innovación". Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1995 [1.ª ed. 1985], p. 263, cursivas del texto.

> *La región más transparente* aparece en 1958 con una viñeta de Pedro Coronel (1923-1985), pintor mexicano que, junto a otros artistas de su generación, encabeza una verdadera rebelión estética en la que se mezclan las raíces prehispánicas y las vanguardias europeas. La viñeta intenta ser trasunto del contenido de la obra: un conjunto de figuras entrelazadas que configuran una identidad múltiple donde no falta la muerte, y que nos remite constantemente a vivencias ancestrales del mundo prehispánico ("lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc", p. 527) en un cotidiano México del año 1951. El auténtico rostro de la ciudad protagonista de la novela se oculta tras múltiples subrostros.[457]

La viñeta no aparece en la cubierta de ediciones posteriores, pero tiene una relación íntima con el contenido de la novela. Seguido de la dedicatoria encontramos el cuadro cronológico, donde el autor elabora un paralelo de hechos históricos tanto de la historia nacional como de la internacional interrelacionados con la diégesis de la novela, como el nacimiento de algunos de los personajes principales y algunos aspectos relevantes sobre sus vidas que serán parte medular del discurso.

El cuadro cronológico junto con el listado de personajes son paratextos innovadores en una novela mexicana, no se había incluido un elemento así en novelas previas. Destacábamos antes que estos dos elementos fueron añadidos por el autor posteriormente, en la segunda edición de 1972. Carlos Fuentes se dio a la tarea de retocar su novela dos veces, una para la segunda edición, incorporando estos elementos nuevos, y otra en 2008, para la edición conmemorativa de la Real Academia Española, corpus del presente trabajo. Georgina García Gutiérrez explica lo siguiente:

[457] Abraham Madroñal, Laura Fernández-Salinero, Ángel Jiménez *et al*., "Nota al texto", art. cit., p. LXII.

> La estrecha ligazón entre historia y literatura, propia de las obras mayores de Carlos Fuentes, se explicó en LRT, desde la segunda edición, con este apéndice (1972). El *Cuadro cronológic*o y *Personajes* se incorporaron tanto en "Letras mexicanas" (última vez que apareció) como en la "Colección popular". EdA empleó esta edición aumentada.[458]

El cuadro cronológico, aunque agregado años después, es un elemento innovador en una novela, el propio Fuentes no vuelve a escribir un paratexto similar. La cronología de una novela es rara vez descrita por el autor y, cuando existe, forma parte del prólogo o de estudios hechos por terceros. En *La región más transparente*, el autor escribe la cronología de su propia novela y asume la autoridad de analizar su propia obra desde el punto de vista sociohistórico. Fuentes guía al lector y le muestra cómo se debe leer la novela cotejándola con los hechos históricos correspondientes, habría desde el principio un intento de 'manipular' la lectura de la obra, aunque no debemos olvidar que se agregó casi quince años después y como un paratexto.

El cuadro cronológico tiene la función de un mapa que permite al lector situarse en el contexto mítico, al tiempo que en el contexto histórico. Es ver la novela desde dos perspectivas, la real y la ficticia. Miguel Ángel Asturias, quien escribe el prefacio para la edición de la novela traducida al francés en 1964, dice: "el lector evolucionará en tres mundos superpuestos: el mundo mítico, el mundo histórico y el mundo actual, atrozmente desmembrados".[459]

Otro paratexto relevante, y pocas veces visto en novelas contemporáneas a *La región más transparente*, es el listado de personajes colocado después del cuadro cronológico y

[458] Georgina García Gutiérrez (ed.), Carlos Fuentes, *La región más transparente*, *op. cit*., p. 133, n. 1.
[459] Miguel Ángel Asturias, "Prefacio a la edición francesa de *La región más transparente*", trad. Gertrudis Payás, en Carlos Fuentes *La región más transparente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 514.

antes del primer capítulo. Como se ha dicho anteriormente, fue agregado desde la segunda edición, pero este elemento no es original de Carlos Fuentes. Aun si se hubiera incluido en la primera edición de 1958, existe el antecedente de al menos una novela que lo incluye anteriormente, *La estrella vacía* de Luis Spota en 1950; una novela que seguramente pasó por las manos de Fuentes, pues su primera esposa, Rita Macedo (a quién dedica *La región más transparente*), coprotagonizó la adaptación al cine de dicha novela junto con María Félix a finales de la década de 1950.

La referencia más cercana a este paratexto es el género dramático, donde se incluye siempre un listado de los personajes que aparecen en la obra; pero también remite al cine, al momento en que se despliegan los créditos de la obra cinematográfica. El listado de personajes de *La región más transparente* está subdividido en grupos, la clasificación de personajes se sucede en categorías que van de familias a clases sociales, pasando por nacionalidades —con el grupo denominado 'Los extranjeros'—, ideologías —con 'Los revolucionarios'—, y el grupo de 'Los inteligentes' donde se incluye a personajes de diversa índole dedicados al arte, a la literatura y al periodismo. El desfile de personajes es vasto por lo que la intención del autor al escribir un listado donde además los clasifica es ilustrativa, aunque también carnavalesca, como indica Fernando Benítez:

> Los tristes héroes de Carlos Fuentes son banqueros y arribistas, hombres de negocios, aristócratas, niñas bien, intelectuales, periodistas, choferes, gente de barrios, políticos y rufianes cuyos destinos individuales componen la vida febril, alocada y ligeramente siniestra de la metrópoli. Es un mundo carnavalesco, obsceno, en perpetua lucha, donde todo es viejo o escandalosamente nuevo y detonante, donde los pobres viven irritados y los ricos no han tenido tiempo de acostumbrarse a su riqueza.[460]

[460] Fernando Benítez, "Presentación", art. cit., p. 509.

Los títulos y subtítulos de capítulos son un elemento paratextual relevante en la novela. Desde la primera edición, la novela incluye un índice colocado, según la edición correspondiente, al principio o al final del texto. En el índice se clasifican, además del cuadro cronológico y el listado de personajes, tres capítulos que componen la novela, como los tres actos de una obra de teatro. Cada uno de los capítulos, de extensión irregular y subdividida en un número de subcapítulos, también irregular. Para el presente estudio, revisamos la edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de Lengua Española, la cual incluye el índice al final del libro, después de una compilación de textos críticos sobre la novela titulado "Carlos Fuentes: la voz y sus resonancias". El índice ocupa las últimas tres páginas de la totalidad del libro y, tanto en esta edición como en otras, cada título correspondiente a uno de los personajes incluye los años en los cuales se lleva a cabo esa parte de la diégesis.

En el capítulo uno los subtítulos son: "*Mi nombre es Ixca Cienfuegos*. Gladys García (1951). El lugar del ombligo de la luna. Gervasio Pola (1913). Los de Ovando (1910-1951). Federico Robles (1907-1951). Norma Larragoiti (1920-1940). Rodrigo Pola (1914-1932)" (pp. 675-676, cursivas del texto). Los títulos con nombres de personajes son en su mayoría biográficos; en esta primera parte, el autor comienza a trazar la línea de vida de cada personaje, líneas que se van encontrando conforme avanza la narración. "El lugar del ombligo de la luna" es el subcapítulo donde sucede el primer encuentro entre personajes, la fiesta en casa de Bobó a la que acuden burgueses, intelectuales y extranjeros. El espacio cerrado y reducido de la casa obliga a los personajes a convivir muy de cerca y a entablar todo tipo de conversaciones y relaciones. El título hace referencia al significado de la palabra 'México':

> Según la tradición, la palabra México proviene de tres voces del idioma náhuatl: metztli, que significa luna; xictli, ombligo o centro; co, lugar. Tanto en

> sentido literal como metafórico quiere decir "en el ombligo de la luna"; o dicho de otra manera "el centro del lago de la luna".[461]

El 'ombligo de la luna' se ha convertido en una sentencia mítica sobre el origen de México y su simbología, de uso común para referirse a la Ciudad de México. Yolanda Bravo dice al respecto: "A la Ciudad de México la han visualizado, a través del tiempo, de las más diversas maneras. En la época Prehispánica fue concebida como el lugar ubicado «en el ombligo de la luna»".[462] El propio Carlos Fuentes explica lo mismo en un ensayo posterior:

> Los aztecas fueron conducidos hasta este lugar por su feroz dios de la guerra, Huitzilopochtli, cuyo nombre significa "El Mago Colibrí", y por su sacerdote, Tenoch. Cuando llegaron al sitio predestinado, fundaron su ciudad, Tenochtitlan, sobre las islas y pantanos de los lagos, en el año 1325. A la ciudad le añadieron un prefijo, México, que significa "el ombligo de la luna". Es la más antigua ciudad viva de las Américas.[463]

El título "En el ombligo de la luna" resulta idóneo para dar comienzo a la narración que busca rescatar el origen prehispánico de la ciudad, pero irónicamente el discurso comienza con una fiesta de esnobs que nada tiene que ver con ese título mítico. Después da un giro y presenta una escena de personajes del pueblo, Gabriel, Fidelio y Beto, celebrando el retorno del primero al país después de trabajar como migrante en Estados Unidos. La palabra 'México' aparece varias veces, en ocasiones con un tono sarcástico:

---

[461] Estado de México, "Significado de la palabra «México»", *Estado de México. Mi portal*, 23 de febrero, 2018, https://edomex.gob.mx/significado_de_mexico [consulta: 20 febrero 2022], comillas del texto.
[462] Yolanda Bravo Saldaña, *Ciudad de México. Historia, arte, monumentos*, Bonechi, México, 2001, p. 3.
[463] Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, *op. cit*., p. 107, comillas del texto.

"—Aquí, Mexiquito siempre igual, ya sabes..." (p. 49), "—Che, ¡México es el tropicalismo nietzchiano!" (p. 66), y en otras en disertaciones filosóficas sobre la identidad:

> —El mexicano es este ente, anónimo y desarticulado, que se asoma a su circunstancia con, a lo sumo, miedo o curiosidad. El Dasein, en cambio, ha tomado conciencia de la finitud del hombre; este es un conjunto de posibilidades, la última de las cuales es la muerte, siempre vista en terceros, nunca experimentada en pellejo propio. (p. 51)

Manuel Zamacona reflexiona también sobre la palabra y la registra: "Empezó a escribir: «México», con alegría, «México», con furia, «México», con un odio y una compasión que le hervían desde el plexo solar y «México» nuevamente, hasta llenar la página y comenzar otra y terminarla también" (p. 72). El subcapítulo gira en torno al significado de 'México' y en lo que la ciudad se ha convertido con la llegada de la modernidad, mientras que el resto de subcapítulos establecen los cimientos de la historia basada en la disputa de clases sociales; así, encontramos una parte dedicada a Gladys, la prostituta que representa la clase social más baja, otra al revolucionario Gervasio Pola, una a la decadente burguesía porfiriana con los De Ovando, dos dedicadas a la nueva burguesía con Federico y Norma, y una a la clase ilustrada en ascenso que representa Rodrigo Pola.

La segunda parte de la novela es la más extensa, el arco narrativo de la novela tiene su clímax y desenlace aquí, de manera que la tercera parte funge como una secuela del relato casi concluido en la segunda parte. Los subtítulos son los siguientes:

> *El anciano del bigote amarillo*. Ciudad de los palacios. *Ixca Cienfuegos camina*. Librado Ibarra (1923-1951). *El sábado al filo de las* diez. Maceualli. *Un hombre de carnes flojas*. Rosenda (1911-1935). *Saca la cuenta*. México en una laguna. *Desde los vidrios azulados de la oficina*. L'águila siendo animal. *En la terminal*

> *de Ramón Guzmán*. Pimpinela de Ovando (1912-1951). *El rostro catalán, de hachazos*. Aunque me espine la mano. *El padre, la madre, la abuela*. Paradise in the tropics. *En un corredor de los Tribunales del Distrito*. La división de las aguas. *Vámonos de aquí manito*. Hortensia Chacón (1918-1951). Para subir al nopal. Feliciano Sánchez (1938). Calavera del quince. Mercedes Zamacona (1914-1915). El águila reptante. (pp. 676-677, cursivas del texto)

En esta parte, el autor hace una clasificación de los contenidos; los títulos con letra redonda son los fragmentos que componen la diégesis del capítulo, mientras que los subtítulos en cursiva son fragmentos o acotaciones que en muchas ocasiones contienen historias metadiegéticas, donde los personajes no tienen nombre o no están incluidos en el listado de personajes, son historias paralelas que nutren la historia medular. Estos personajes fungen como los extras en una película que completan el escenario, en este caso, de la ciudad y su acontecer.

"Ciudad de los palacios" hace referencia al pasado colonial y porfiriano de la Ciudad de México que, llegada la modernidad, comienza a desaparecer dando paso a construcciones modernas. La nostalgia se deja ver en el título a manera de homenaje a lo que fue alguna vez la capital mexicana. "Maceualli" proviene del náhuatl, también usado como macehual que "significa «hombres merecidos» [...] que habían nacido para adorar y servir a las deidades que se ocultaban en las estrellas".[464] El título coincide con el contenido del fragmento, el cual expone conversaciones de los personajes del pueblo, Gabriel, Beto y Fifo. En esta parte, el autor registra el habla popular que pocas veces se verá otra vez en sus novelas posteriores.

[464] Bárbara García, "Macehuales: los hombres aztecas nacidos para adorar y servir", *Más México*, 22 de agosto, 2019, https://mas-mexico.com.mx/macehuales-los-hombres-aztecas-nacidos-para-adorar-y-servir/ [consulta: 20 febrero 2022].

"L'águila siendo animal" es otro ejemplo de esa reproducción de la verbalidad popular, la contracción del pronombre "la" es frecuente en México, especialmente cuando el sustantivo empieza con la vocal "a". Los títulos "L'águila siendo animal", "México en una laguna", "Aunque me espine la mano" y "Para subir al nopal" provienen de la canción *Me he de comer esa tuna*, interpretada por Jorge Negrete que se popularizó gracias a la película del mismo nombre, filmada en 1945 con los actores Jorge Negrete y María Elena Marqués como protagonistas. La canción versa: "L'águila siendo animal se retrató en el dinero. [...] Para subir al nopal, pidió permiso primero. Guadalajara en un llano, México en una laguna. [...] Me he de comer esa tuna, [...] aunque me espine la mano...".[465] La canción hace referencia metafórica al águila, a la tuna y al nopal que son símbolos de identidad y que aparecen en el escudo nacional. La referencia a la Ciudad de México "en una laguna" se refiere a su situación geográfica y a la leyenda de su fundación sobre el lago de Texcoco. Guadalajara, por su parte, es la segunda ciudad más grande del país y tuvo un impacto simbólico importante en el cine de la Época de Oro, debido a que de allí proceden el charro, el tequila y el mariachi, elementos del mestizaje que se convirtieron en parte del patrimonio y de la identidad mexicana:

> *Me he de comer esa tuna* no es una canción cualquiera que se haya escrito bajo los dolores de un amor perdido en un sótano húmedo de tristeza, es una canción que fue creada para cumplir una función muy específica en la cultura mexicana de los años 40 en la Época de Oro del cine mexicano. [...] La lírica tradicional mexicana manifiesta sus motivos principales con comparaciones y metáforas, estos elementos que en un principio pretenden explicar los sentimientos del autor, a fuerza de entrar en el imaginario del público y volverse lugar común para nombrar una cosa, se convierten en símbolos, es decir, en una

[465] Jorge Negrete, "Me he de comer esa tuna", en *Los ídolos de la canción. Vol. VIII*, Promexa, México, 1979.

> representación de la realidad que se vuelve una convención social y es por todos aceptada. Este es el caso de la "tuna" para referirse a la mujer.[466]

"Calavera del quince" es un título que hace referencia a dos festividades de la cultura mexicana; una prehispánica, el Día de Muertos, y otra mestiza, la proclamación de la Independencia que se celebra el 15 de septiembre. La calavera es un elemento simbólico de la muerte en México e inherente a la festividad del 2 de noviembre. La calavera pasó a ser un elemento de identidad nacional gracias a los grabados de José Guadalupe Posada y a los murales de Diego Rivera. "Calavera del quince" es una secuencia de muertes en cadena, todas acontecidas el 15 de septiembre, con el trasfondo de la fiesta que celebra la libertad. La muerte es también un símbolo de liberación en el imaginario colectivo mexicano, sobre esto Octavio Paz dice:

> [...] la muerte nos venga de la vida, la desnuda de todas sus vanidades y pretensiones y la convierte en lo que es: unos huesos mondos y una mueca espantable. En un mundo cerrado y sin salida, en donde todo es muerte, lo único valioso es la muerte. Pero afirmamos algo negativo. Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia.[467]

Finalmente, el título "El águila reptante" proviene de la combinación de la doble simbología que tienen el águila y la serpiente para la identidad nacional mexicana. Ambos,

---

[466] Conaculta-Gobierno de Jalisco, "La tuna en la canción *Me he de comer esa tuna*", *Cosas de todos los días*. *Breve tratado de cotidianidad*, 5 de septiembre, 2014, https://cosasdtodoslosdias.wordpress.com/2014/09/05/la-tuna-en-la-cancion-me-he-de-comer-esa-tuna/ [consulta: 20 febrero 2022].
[467] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op*. *cit*., p. 72.

junto con el nopal, aparecen en el escudo nacional y son animales emblemáticos de la mitología prehispánica en la que la mímesis de estos animales está presente, por ejemplo, en la deidad Quetzalcóatl, cuyo significado es "La serpiente emplumada". El título que Carlos Fuentes da a este fragmento es la misma analogía solo que a la inversa, es un águila que repta y no un águila que vuela. Esta es una clara alusión al retroceso en el que México se veía sumido ante el progreso desigual de la modernidad.

El tercer y último capítulo de *La región más transparente* es el más corto de los tres, los subcapítulos en que se divide son: "Bertina Régules (1954). Rodrigo Pola (1954). La región más transparente del aire" (p. 677). El personaje de Rodrigo es el único al que se dedican dos subcapítulos de la novela, uno en la primera parte y otro en la tercera. Ambos se interconectan narrando la evolución del personaje. Por último, el capítulo final que ostenta parte del nombre de la novela es nuevamente el intertexto de *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*: "Caminante: has llegado a la región más transparente del aire".[468] El capítulo y la novela terminan con este intertexto también: "Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire." (p. 539).

4.2. Configuración mítica de los personajes

Todorov incluye en su estudio sobre el relato literario una sección dedicada al análisis de los personajes, en ella dice: "todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes",[469] definición que se adecua a la de los personajes de *La región más transparente*, personajes configurados en segmentos que se interrelacionan. Desde el apartado inicial dedicado a los personajes, se observa una intención del autor de establecer tipologías de personajes contrastantes entre sí a los que pondrá a dialogar en el relato. De entre todos ellos, destacan dos que van más allá de los límites de lo humano, los

[468] Alfonso Reyes, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX, op. cit*., p. 6.
[469] Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario", en Eliseo Verón (comp.), *Análisis estructural del relato* trad. Beatriz Dorriots, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970 [1.ª ed. 1966], p. 165.

guardianes: Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, a quienes Bobadilla Encinas describe como "una casta sacerdotal".[470]

Miguel Ángel Asturias propone la existencia de tres mundos superpuestos en *La región más transparente*, el mundo mítico, el histórico y el actual, como citamos antes;[471] partiendo de esta complejidad podemos comprender, además del universo del discurso el universo de personajes que la componen. Los personajes míticos son Ixca y Teódula en primer lugar, porque representan el pasado mítico de la Ciudad de México, el universo prehispánico. En segundo lugar, tenemos el personaje de Norma Larragoiti que se relaciona míticamente con Ixca y Teódula a través del sacrificio de su muerte y, en último lugar, a los personajes que mueren, al igual que Norma, la misma noche en una especie de sacrificio colectivo.

La sentencia de Todorov sobre la definición de los personajes adquiere un matiz especial en la novela de Fuentes. Los personajes pertenecen a grupos de distinta índole dadas las características peculiares de la ciudad que habitan. La Ciudad de México reúne una serie de características únicas que conviven armónicamente, como hemos mencionado, su origen como la Tenochtitlán azteca, su transformación como capital colonial y su evolución como una metrópoli moderna. La convivencia de personajes tan diversos como la ciudad misma dota a la novela de un estilo único. Asturias describe este rasgo particular de la novela como:

> [...] algo insólito, escandaloso, irrespetuoso y obsesivo por esta mezcla de fuerzas primitivas, la desconcertante permanencia de los elementos indígenas, y los refinamientos ultramodernos de esas mansiones de ricos. […] Los

[470] Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "La identidad de la máscara en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", art. cit., p. 162.
[471] *Cf.* Miguel Ángel Asturias, "Prefacio a la edición francesa de *La región más transparente*", art. cit., p. 514.

> personajes de esta fábula mestiza, tan típicos, tan ricos en su esencia popular […] parecen estarse siempre preguntando algo...[472]

Para las preguntas que se hacen continuamente los personajes, Ixca siempre tiene una respuesta; algunas veces son respuestas que los personajes quieren escuchar, pero otras veces son verdades incómodas o dolorosas. Ixca, como personaje mítico, es la Ciudad de México, él mismo lo revela en su monólogo del capítulo final, un capítulo totalizador que reúne a México, su historia, sus personajes históricos, su identidad y cultura. Ixca dice: "soy yo de los tres ombligos", (p. 537) lo que remite a la Ciudad de las tres culturas o los tres orígenes:

"Así, la ciudad de México es la ciudad de los 'tres ombligos' (es decir, una mezcla de cultura autóctona, colonial y moderna)".[473] Un personaje con el don del diálogo que puede ganarse la confianza de otros, es el protagonista que logra filtrarse en todos los ámbitos de la sociedad:

> —Es un sangrón, caro Príncipe. Como Dios: en todas partes, nadie lo puede ver. [...] Que si es el cerebro mágico de algún banquero, que si es un gigoló o un simple marihuano, que si viene, que si va: en fin, una fachita más de este mundo inarmónico en que vivimos. (p. 44)

Ixca es el personaje más importante de la novela porque es quien logra conectar al resto. Aparece como un ser cercano a todos, es consejero de Federico Robles, amigo de Rodrigo Pola desde la preparatoria y amigo también de Manuel Zamacona. A partir de estas relaciones, comienza a establecer una red entre los personajes, Federico lo presenta con

[472] *Ibid*., pp. 514-515.
[473] José Manuel Guzmán Díaz, "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, p. 155.

Norma que se convierte en su amante. Es Ixca quien presenta a Rodrigo con los productores de cine que lo invitan a trabajar escribiendo guiones cinematográficos. Ixca se mueve tanto en el círculo de los personajes del pueblo como de los burgueses, es el enlace que conecta todos los estratos sociales que conforman el micro universo de la novela:

> [...] personaje fundamental es Ixca Cienfuegos, quien se desempeña en dos papeles distintos: uno, como consejero financiero de Robles; otro, como figura mágica, omnisciente y omnipresente. En el primero, se trata de un joven universitario mestizo e inteligente, inserto en el mundo de los negocios pero actuando como portavoz discursivo del México profundo e indígena que permanece en estado de latencia y que se ubica en las antípodas de discurso oficial que pregona la modernización tecnológica, burguesa y extranjerizante del país. En su otro rol, 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, porque conoce el origen, el pasado, el presente y el destino de todos y cada uno de ellos.[474]

Esta capacidad mítica de moverse como un espíritu por la ciudad, de difuminarse, de aparecer y desaparecer se suma a la propuesta moderna del relato. Aunque Ixca es un personaje mestizo y moderno, su comportamiento en la novela asemeja al de una deidad prehispánica cuyos poderes sobrenaturales lo convierten en hombre para después esfumarse y tomar la forma de la ciudad. En la mitología azteca, existe el dios Tezcatlipoca cuyo significado es 'El espejo humeante' de características similares a la construcción mítica de Ixca:

[474] *Ibid.*, pp. 146-147.

> Tezcatlipoca, "El espejo que humea" —que llevaba puesto el espejo en lugar de un pie— era un dios supremo, el que estaba en todas partes, el que regalaba bienes y luego los quitaba. También traía dificultades, problemas, enfermedades. Era positivo y negativo, caprichoso y voluble.[475]

Ixca encarna esa deidad caprichosa que está en todas partes y lo mismo ayuda que perjudica a quienes se acerca, dando y quitando. Ayuda a Rodrigo a salir de la miseria económica presentándolo con Simón Evrahim y Chino Taboada, productor y director de cine. Aconseja a Robles sobre sus negocios, asiste a Rosenda en su muerte y trata de ayudar a los hijos de Rosa y a otros personajes del pueblo. Por otro lado, Ixca seduce a Norma y la condena al sacrificio, contribuye en la quiebra del banco de Federico y oculta a Rodrigo la muerte de su madre. Tezcatlipoca es descrito también como: "viril, siempre joven, ante quien todas las criaturas quedaron indefensas",[476] descripción que aplica también para Ixca. Finalmente, en la novela, Rodrigo descubre la verdadera identidad de Ixca y lo confronta por jugar con el destino de otros:

> Y tú con tus misterios y tu pasado ignorado, ¿tú qué? ¿Puedes pararte en la otra orilla a ver pasar el desfile, a taparte la nariz y ordenar en el cerebro el destino ajeno?
>
> —In vino ventas.
>
> —¡Vamos al carajo! Has de ser... no sé, puto o algo... solo así se explica que juegues de esa manera con los demás...
>
> —¿Jugar con los demás?

[475] Doris Heyden, *Tezcatlipoca en el mundo náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978, p. 83.
[476] *Ibid*., p. 85.

> —¡Sí! Solo así se explica... que le hayas escondido a un hijo la muerte de su madre, que...
>
> —¿Te importaba? (p. 513)

Rodrigo Pola toma conciencia de que Ixca es sobrehumano. A lo largo de la novela se van ofreciendo claves a Rodrigo del carácter mítico de Ixca, como cuando caminan por la ciudad y parece que a Ixca no le estorba el cuerpo; la toma de conciencia de Rodrigo es el inicio del cierre de la novela: "—¡Cállate, pendejo! Tú que vas a saber de nada, tú que vives como sombra, hurgando, escondido, comiéndote las vidas de los demás. Tú que no tienes carne ni huesos. ¡El hombre puro! Hijo de la gran chingada" (p. 515). Tras aquella escena en la que discuten se produce una ruptura en la que Ixca revela quién es y termina por desvanecerse en la neblina:

> Una ligera neblina se levantaba del jardín del atrio; una neblina que iba envolviendo su cuerpo, limando sus contornos, penetrando en su carne hasta poseerla y convertirla en otra neblina, menos real y transparente que la que ascendía, con la respiración helada, de la tierra. El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos, con pies veloces, por la avenida, por la ciudad... (p. 520)

Ixca Cienfuegos es la representación espiritual y totalizadora de la urbe: "él corporeiza la esencia espiritual «original» que subyace y determina, supuestamente, a ese microcosmos citadino, cuyas raíces se ubican en la época del último sol".[477] *La región más transparente* es una novela urbana carente de héroes, focalizada en representar la sociedad mexicana descendiente de esa época mítica, una sociedad con muchos rostros.

[477] Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "Ixca Cienfuegos y la disolución de la conciencia original", art. cit., p. 17.

Fuentes trata de escribir una novela paralela al filme *Los olvidados* de Luis Buñuel, retratando la crudeza de la vida urbana, su forma y su lenguaje. Sin embargo, los guardianes contrastan con esta pretensión. Si el autor propone una novela urbana, moderna, realista y que reprodujera la actualidad, cabe la pregunta sobre cuál sería la función de estos personajes mágico-míticos. La respuesta más convincente es que dichos personajes no podían faltar porque forman parte del imaginario colectivo de la ciudad, una ciudad multicultural donde el sincretismo religioso terminó por imponerse. La magia que emerge de la ciudad a través de sus ruinas prehispánicas la dotan de un misticismo único, un espacio en el que conviven la cultura occidental y la indígena con ritos y festividades como la del Día de Muertos.

El perfil mítico de Ixca es el del hombre mestizo orgulloso de sus raíces indígenas. Su nombre es un sincretismo de culturas y lenguajes, de preceptos del propio mestizaje; se combina el nombre Ixca, de origen náhuatl cuyo significado es "asar en el rescoldo",[478] con otra entrada, el diccionario relaciona la palabra con el verbo cocer. El significado se refiere, pues, a la acción de cocer o asar en las cenizas que dejan las brasas, el rescoldo. Recordemos que el significado de la deidad Tezcatlipoca es 'el espejo humeante' y el humo tiene una relación directa con el fuego. El nombre y su simbología se relacionan también con el apellido: Cienfuegos,[479] de origen asturiano. Ixca Cienfuegos, nombre y apellido concentran el mestizaje y ambas palabras simbolizan el fuego.

---

[478] Salvador Reyes Equiguas (coord.), *Gran diccionario de náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2018, https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/ixca [consulta: 23 marzo 2022].

[479] "El origen de este apelativo, con su resonancia de fulgores, está relacionado con la leyenda de los cien paladines, nombre que en la España del Medioevo se le aplicaba a los Caballeros valerosos, señalados por sus hazañas. Cuenta la leyenda que uno de aquellos notables, oriundo de los antiguos Consejos Asturianos —apellidado García González de Quirós—, era jefe de cien paladines cristianos y una noche recibió la orden del Rey de desalojar de la costa a un campamento de moros de diez mil efectivos. El Caballero ordenó a sus cien paladines que encendieran teas y se lanzaran monte abajo corriendo sobre sus enemigos. Que al llegar a la base apagaran bien las teas y subieran con ellas a oscuras, las volvieran a encender y bajaran de nuevo, repitiendo esta maniobra numerosas veces. Así creaban la ilusión de que era una considerable fuerza se reagrupaba para atacar el campamento invasor. Los moros se tragaron como cierta la estratagema y abandonaron el

En Cuba, existe una villa denominada Cienfuegos, bautizada "en honor del Capitán General de la Isla Don José María Cienfuegos y Jovellanos".[480] Cabe mencionar que dicho apellido es común en la isla caribeña, lo llevaba uno de los caudillos de la Revolución cubana, Camilo Cienfuegos, a quien Carlos Fuentes menciona en un texto donde se desmarca de dicho movimiento revolucionario y que comienza con el relato de su llegada a La Habana en 1959:

> Yo llegué a La Habana el 2 de enero de 1959, acompañado de Fernando Benítez, Manuel Becerra Acosta y el editor Juan Grijalbo. Fidel Castro aún no entraba a la capital cubana. Avanzaba lentamente por la ruta de la victoria, desde Santiago, en jeep y acompañado de palomas amaestradas para posarse sobre sus hombros cuando peroraba. Interrumpía sus oraciones con la pregunta retórica, "¿Voy bien, Camilo?", alusión al segundo del tríptico de jefes de la Revolución de Sierra Maestra, Camilo Cienfuegos. El tercero, desde luego, era Ernesto Che Guevara.[481]

Es probable que Fuentes haya sabido sobre Camilo Cienfuegos durante el proceso de escritura de la novela y que su apellido hubiera inspirado de alguna manera el personaje mítico de Ixca, ya que la Revolución cubana tiene sus primeros connatos en 1952, con el golpe de Estado promovido por Fulgencio Batista. De cualquier manera, la simbología del fuego, arraigada en la cultura prehispánica de la Ciudad de México tuvo un impacto también en la configuración de dicho personaje.

---

sitio desordenadamente. En pago a esos servicios, el Rey le otorgó la gracia a García Quirós del derecho de usar un escudo de armas compuesto por cien fuegos sobre campo sangriento". Andrés García Suárez, "Nace Cienfuegos. Origen del apellido", *5 de Septiembre. Diario digital de Cienfuegos*, 2 de octubre, 2017, http://www.5septiembre.cu/nace-cienfuegos-origen-del-apellido/ [consulta: 23 marzo 2022].

[480] *Idem*.

[481] Carlos Fuentes, "Infidelidades", art. cit.

Roland Barthes dice: "el mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales".[482] Carlos Fuentes encuentra una manera asertiva de hablar del mestizaje a través de Ixca; el objeto del mensaje es poner en claro el significado del mestizaje y lo que significa el ser mexicano, lo anterior ya lo había dejado claro Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, no hacía falta repetirlo pero sí llevarlo al plano dialógico de una novela, una obra literaria moderna que hablara de la mexicanidad del siglo XX. Ixca Cienfuegos, según Bobadilla Encinas:

> [...] se revela como un personaje simbólico al ser una entidad generadora de significados propios, que tiene en la intersección de distintos modelos y esquemas valorativos del mundo, el mecanismo generador de sentido que obliga al individuo a una interacción conflictiva con el Otro y, más importante quizás, que lo conduce a cuestionarse sus propias imágenes y percepciones de la realidad.[483]

Los guardianes, Ixca y Teódula, son personajes que están por encima del espacio-tiempo, su existencia metafísica trasciende a la del resto de personajes. Su función en la novela es la de conectar a los personajes entre sí, son guardianes de la ciudad y de sus habitantes. Ixca, es hijo de la viuda Teódula Moctezuma, una bruja que practica rituales con los huesos de su difunto esposo, Celedonio, y de sus hijos fallecidos al nacer. Pero Ixca nunca se refiere a Celedonio como su padre, ni su madre tampoco. Hay una ausencia de la figura paterna que simboliza la orfandad del hombre mestizo que no reconoce a su padre ni es reconocido por él. La imagen paterna en el mestizaje tradicionalmente ha sido la del

[482] Roland Barthes, *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler, Siglo Veintiuno, México, 1999, [1.ª ed. francesa 1957], p. 108.
[483] Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "Ixca Cienfuegos y la disolución de la conciencia original", art. cit., p. 15.

padre que toma por la fuerza a la madre para luego ausentarse. En la conciencia mexicana el padre representa, según Octavio Paz, la autoridad y la superioridad, nunca la protección:

> [...] lo característico del mexicano reside, a mi juicio, en la violenta, sarcástica humillación de la Madre y en la no menos violenta afirmación del Padre. [...] En todas las civilizaciones la imagen del Dios Padre [...] el Padre encarna el poder genérico, origen de la vida; por la otra es el principio anterior. [...] El "macho" representa el polo masculino de la vida. La frase "yo soy tu padre" no tiene ningún sabor paternal, ni se dice para proteger, resguardar o conducir, sino para imponer una superioridad, esto es, para humillar.[484]

A diferencia de Rodrigo Pola cuya ausencia del padre marcó su vida, su confrontación con la madre y su destino como poeta fracasado, Ixca no sucumbe ante esta ausencia. Rodrigo representa la máscara de la orfandad y la ausencia,[485] un lastre en la identidad del mexicano y una de las bases de su complejo de inferioridad. Ixca es la ciudad, cuyo origen es la leyenda sobre el mandato de Huitzilopochtli de fundar Tenochtitlan, deidad de la guerra que funge de alguna manera como padre de la ciudad. Teódula Moctezuma es la madre de la ciudad también, su nombre de origen griego, cuya etimología es 'esclavo de Dios', y Moctezuma, apellido que conservan los "descendientes del último gran tlatoani de los aztecas, el último emperador. El que recibió a Hernán Cortés, el que murió misteriosamente después de que le hicieran preso".[486] Un nombre que concentra también al mestizaje donde se mezcla un nombre occidental con un apellido indígena.

---

[484] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, pp. 91-92.
[485] Griselda Córdova Romero, "Todos somos Rodrigo Pola. México y su orfandad", en *Lecturas y relecturas de...*, *op. cit.*, p. 55.
[486] Pablo Ferri, "A 500 años de la muerte de Moctezuma, sus parientes lejanos buscan a alguien que les escuche", *El País*, 28 de diciembre, 2017, https://elpais.com/internacional/2017/12/28/la_serpiente_emplumada/1514420961_584679.html [consulta: 22 marzo 2022].

Teódula representa el sincretismo religioso característico de la cultura mexicana contemporánea. En ella se plasma el proceso de transculturación que aconteció durante la Conquista española, donde la religión politeísta náhuatl y sus rituales, se mezcló y a la vez se transfiguró y complementó con la religión católica. Este proceso favoreció la asimilación de la lengua y de la cultura occidentales por parte de los indígenas, dando como resultado un sincretismo religioso peculiar. Teódula es una bruja que practica rituales de origen prehispánico en honor a sus muertos, de los cuales conserva sus calaveras en el subterráneo de su casa, pero también venera a la Virgen de Guadalupe,[487] la efigie más representativa del sincretismo mexicano: "—No hace falta ir a la Villa, porque la madrecita santa anda suelta por todos lados —murmuraba la viuda Teódula Moctezuma mientras se paseaba con la escoba sobre el piso de tierra de su jacal" (p. 233).

El perfil mítico de Teódula puede asociarse también con la diosa suprema de los aztecas, Coatlicue, diosa madre de los aztecas. Existe una variedad de diosas madres en dicha cultura, Tonantzin es otra de ellas. Durante la discusión que Ixca y Rodrigo sostienen en un automóvil que corre a toda velocidad por las avenidas de la ciudad, Ixca revela: "Tú no conoces a mi madre, Rodrigo... mi madre es de piedra, de serpientes, no tiene... —Ixca gritaba y reía." (p. 520). La estatua de la diosa Coatlicue se conserva en el Museo Nacional de Antropología:

[487] Bernardino de Sahagún documenta en su crónica *Historia general de las cosas de Nueva España* la veneración hacia una diosa de nombre Tonantzin: "En este lugar [que se nombra Tepeyácac] tenían un templo dedicado a la madre de los dioses, que la llamaban Tonantzin y que quiere decir Nuestra Madre. Allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa. Y venían a ellos de más de veinte leguas de todas las comarcas de México y traían muchas ofrendas. Venían hombres y mujeres, mozos y mozas a estas fiestas. Era grande el concurso de gente en estos días y todos decían vamos a la fiesta de Tonantzin. Y agora que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin". Bernardino de Sahagún *apud* Miguel León-Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el* **Nican Mopohua**, El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, México, 2013 [1.ª ed. 2000], p. 7. Miguel León-Portilla retoma lo dicho por Sahagún y especifica: "Tonantzin, que significa «Nuestra madre», según el mismo fraile lo notó, era el nombre con que los nahuas llamaban a la Madre de los dioses. Ella, Tonantzin, había sido adorada precisamente en el Tepeyac, adonde desde mediados del siglo XVI muchos seguían yendo en busca de la que comenzó a llamarse Nuestra Señora de Guadalupe. *Ibid*., p. 10.

> La estatua resume, de modo magistral, la concepción nahuatl de la diosa madre en su doble papel creador y destructor. Alta, de 2.60 metros, aparece decapitada. De su cuello brotan dos torrentes de sangre en figura de cabeza de serpientes que se miran una a otra; su pecho se ve ornado de manos cortadas y de corazones arrancados. [...] La falda de la diosa se compone de serpientes entrelazadas, de entre las que salen piernas macizas [...]. La parte inferior del monolito está grabada según la imagen de Tlaltecuhtli, el monstruo de la tierra, que así se sitúa en el punto de contacto del monumento con el suelo. La falda, constituida de un amontonamiento de serpientes, indica el origen telúrico de esa espantosa divinidad, su concepto de resurrección, de fertilidad y de muerte.[488]

El personaje de Teódula Moctezuma tiene similitudes con esa diosa de piedra creadora y destructora. Hay una escena simbólica en la novela en la que Teódula junto con Ixca hacen un ritual funerario sacando los huesos de su esposo Celedonio y de sus hijos de una fosa cavada en su casa; el ritual consiste en darles flores como ofrendas y pintarlos de azul y blanco. Teódula representa en dicho pasaje a la fertilidad por su veneración a sus hijos muertos al nacer:

> De rodillas, la viuda se dirigió a las otras cajitas:
>
> —Y aquí están los niños, que no supieron ni cuándo. Nomás se alejó la chihuateteo que nos mata al parir, y llegó el otro niño a llevárselos. Ahi están dormiditos con el de la carita negra que cura de todos los males, a ver si los durmió con bien. (p. 240)

[488] Jean-Claude Delhalle y Albert Luykx, "Coatlicue o la degollación de la madre", *Indiana*, vol. 12, 1992, p. 15.

La muerte y la resurrección se asocian también con Teódula; en una conversación con Ixca, le dice que está cerca de la muerte, a lo que Ixca responde: "—Luego comenzarás a escupir sangre y a contar los minutos con los dedos. Sabes que puedes escoger la forma definitiva." (p. 234). Ixca se refiere probablemente a una transformación de la forma a través de la muerte, Teódula podrá, después de la muerte, elegir la forma que tomará, como solo una deidad podría hacerlo. Su existencia rebasa lo físico y lo geográfico, por lo tanto, la muerte es solo una metamorfosis. Teódula le responde que antes de morir desea un sacrificio en su honor:

> —No sé si será mejor así. Lo que sí quiero es el sacrificio, hijito, un sacrificio aunque sea chiquito... [...] —... aunque sea uno así de chiquito. Me lo prometiste, hijo. Allá en mi tierra, antes de que me viniera a la capital, yo les hice un sacrificio a mi viejo don Celedonio y a todos los niños. Ninguno se fue solo; a todos les engalané los huesos, les dejé sus regalos, les ofrecí lo que pude. Ahora que yo me voy, solo de ti me puedo fiar para que no me dejen sin mis regalos. (p. 235)

El sacrificio que Teódula pide tiene que ver con la creencia de los aztecas de que era necesario que las almas de los difuntos bajaran al Mictlán, el inframundo, acompañados por alguien que los guiara; generalmente los guías solían ser animales, pero el sacrificio de esclavos durante las exequias de algún personaje socialmente importante tenía un valor simbólico más allá que el acto de acompañarlo en la muerte. Sánchez Montes explica sobre lo anterior:

> También encontramos que la posible función de los individuos ofrendados era que, al igual que las armas y joyas, el corazón y la sangre de los esclavos que se incineraban con el cuerpo del difunto cumplían con un propósito específico:

> reforzar el *tonalli* del personaje, el cual necesitaba de la energía desprendida de esos dones para continuar sorteando los obstáculos y llegar así al lugar de los muertos: el Mictlán.[489]

El sacrificio humano era una práctica religiosa común entre los aztecas, morir en la piedra de los sacrificios se consideraba como un honor porque dichos sacrificios estaban destinados a complacer a los dioses. Las joyas que Teódula luce durante toda su vida, que son herencia de su familia y que hereda y puede llevar a partir de que contrae matrimonio con Celedonio siendo casi una niña, simbolizan también una ofrenda a su fertilidad. Cuando el sacrificio que pide se le concede, se despoja de sus joyas como un difunto cuyo cuerpo se prepara para los ritos funerarios:

> Teódula, arrancándose las joyas de los brazos, del cuello, de las orejas, corrió con una suavidad tensa de conejo hasta la puerta en llamas; su piel de costras antiguas, sus ojos, carbón apagado, toda su vida oscura y escondida a los ojos del mundo brilló junto con el incendio: Teódula levantó los brazos: en sus manos, relumbraban las joyas antiquísimas, más potentes que el estruendo de las llamas. (p. 464)

En las ceremonias en honor a los dioses aztecas era común el sacrificio humano como ofrenda, generalmente dichos sacrificios involucraban a mujeres jóvenes y vírgenes. Los sacrificios en honor de la diosa Coatlicue y otras diosas madres se hacían decapitando y desmembrando mujeres, esto tiene relación con la simbología de los monolitos que representan a esas deidades, generalmente con sus cuerpos desmembrados:

[489] Aurea Gabriela Sánchez Montes, "Entre la pira funeraria y el Mictlán. La cremación de ofrendas y su valor energético", *Vita Brevis*, núm. 8, 2016, p.124.

> El calendario ritual de los aztecas comportaba dos fiestas religiosas dedicadas a las diosas de la tierra. [...] Personificando a la diosa, una mujer joven, acomodada en las espaldas de un sacerdote, era decapitada por detrás. [...] Dichos sacrificios por decapitación [eran] reservados a las diosas madres del complejo Xilonen-Toci-Teteoinnan-Coatlicue-Tlazolteotl.[490]

Por otro lado, la muerte de Norma, que es el sacrificio que espera Teódula, sucede en un incendio; el fuego adquiere un simbolismo aquí. Ixca menciona a Teódula en su monólogo final: "es Teódula Moctezuma del sol detenido, del fuego lento" (p. 537). El sol detenido al que hace referencia es el quinto y último sol, donde el calendario azteca se detiene, la última era, generalmente asociado también con el fin del mundo. El fuego lento alude al símbolo del sacrificio de Norma, pero también es un símil del sufrimiento. Cuando Ixca describe la ciudad como "*ciudad a fuego lento*" (p. 21, cursivas del texto), esta frase simboliza el constante sufrimiento que implica vivir allí. La muerte de Norma en las llamas remite a un ritual prehispánico reservado a las clases altas de la sociedad azteca, Sánchez Montes dice sobre estos rituales funerarios prehispánicos: "La cremación era de suma importancia, destinada únicamente a las clases privilegiadas",[491] así que el fuego es un elemento simbólico:

> Muchos son los mitos y ritos que tienen al fuego como elemento primordial, el cual efectuaba diversas funciones y tenía diversos significados, según el papel que desempeñara en el acto ritual. Por ejemplo, sabemos que "[...] los mexicas ubicaron al fuego en el centro y al dios que lo personificaba [Xiuhtecuhtli] lo asociaron al eje del mundo. [...] Al mismo tiempo fue concebido como

[490] Jean-Claude Delhalle y Albert Luykx, "Coatlicue o la degollación de la madre", art. cit., p. 16.
[491] Aurea Gabriela Sánchez Montes, "Entre la pira funeraria y el Mictlán. La cremación de ofrendas y su valor energético", art. cit., p. 118.

> regenerador tanto de la naturaleza como de la vida y del cosmos. Esto se debe a la observación del sistema agrícola de tumba, roza y quema, pues se sabía que al quemar el campo de cultivo se favorecía el crecimiento de las plantas —— provenientes del inframundo— que se cultivaban posteriormente. Los nahuas tenían esta misma noción respecto al mundo de los muertos, pues creían que el fuego beneficiaba su renovación […]".[492]

Norma pertenece a esa clase privilegiada que merece la cremación según los rituales antiguos.[493] Su personaje se alinea con la descripción de la ciudad: "Es Norma Larragoiti de barnices y pedrería" (p. 537), lo que simboliza una especie de máscara que Norma se pone para mostrar su verdadera identidad. Robles Lomelí explica que Norma hace un primer sacrificio, el de su identidad original, para tratar de encajar en una sociedad que la rechaza, "ella y su energía jamás logran armonizar con el resto de los personajes y el contexto de la ciudad".[494] Su muerte a través del fuego es un acto regenerador y de purificación, un final y el comienzo de un nuevo ciclo:

> Los mexicas solían pensar que su mundo estaba regulado por un juego de energías o mana. Esta energía debía estar equilibrada y estable para que la sociedad pudiera vivir en armonía y abundancia. Cuando se presentaba una

[492] *Ibid*., pp. 119-120.
[493] "La ceremonia del Fuego Nuevo era la más importante del ciclo ritual de los mexicas. Cada 52 años los habitantes de México-Tenochtitlan desechaban las imágenes de sus dioses y todos sus utensilios domésticos y apagaban los fuegos de los hogares y los templos. En esa ciudad, completamente a oscuras, los sacerdotes del fuego salían del Templo Mayor hacia *Huixachtlan* (cerro de la Estrella), y en la cumbre realizaban una ceremonia para encender un fuego nuevo. El ritual provocaba gran incertidumbre porque se creía que si el fuego nuevo no se encendía, el mundo se acabaría y las estrellas se convertirían en monstruos que devorarían a la humanidad". Bertina Olmedo Vera, "Xiuhmolpilli", *Museo Nacional de Antropología-Instituto Nacional de Antropología e Historia*, septiembre, 2016, https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=81 [consulta: 23 marzo 2022].
[494] Dilean Robles Lomelí, "Crimen o sacrificio ritual: la convergencia de dos mundos en *La región más transparente*", en *Lecturas y relecturas...*, *op*. *cit*., p. 145.

> situación crítica la energía se irregularizaba, la sociedad se descontrolaba y el rito sacrificial se volvía sumamente necesario.[495]

Teódula habla de un nuevo ciclo solar al que ya pueden entrar, una nueva era en la que los personajes se reacomodan, como si la ciudad fuera un enorme tablero en el que las posiciones fueran intercambiables. Rodrigo sube en la escala social, Federico baja, Pimpinela toma la posición que le corresponde, incluso Ixca tiene que adoptar una nueva posición:

> —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 los que somos, hijo. Ya no hay por qué disimular. Volverás a los tuyos, aquí, conmigo. Me diste mi regalito antes de que me vaya. La mujer esa, Norma, ya se la chupó el mero viejo. La anciana alargó un dedo, doblegado y amarillo como una hoja de maíz, hacia el sol naciente: —Mira: ya salió otra vez. Ya podemos entrar. Te espera tu nueva mujer, hijo, con el niño que ya está con mis escuincles y con Celedonio. (p. 467)

El sacrificio tiene una significación importante en la novela, Ixca le propone a Rodrigo el sacrificio como una redención: "—Quieres el sacrificio. —Ixca silbaba las palabras entre los dientes, brillantes, esculpidos, que se alargaban fuera de la boca rígida. —En él te podrás redimir. Ven conmigo; yo te enseñaré" (p. 299). Asimismo, en el capítulo "Calavera del quince" sucede una serie muertes en la noche del 15 de septiembre, día en que se celebra la Independencia de México, una festividad donde se celebra el mestizaje también. Las muertes de Norma, de Gabriel y del hijo de Rosa suceden el mismo día, todas

[495] *Ibid*., p. 141.

ellas parecen sacrificios que abren la puerta de una nueva era en la ciudad donde sobreviene la salvación de los mexicanos, esto en respuesta a una frase que se repite constantemente en la novela: "»si no se salvan los mexicanos, no se salva nadie» por cada mexicano que murió en vano, sacrificado, hay un mexicano responsable" (p. 539, comillas del texto).

4.3. Los paseantes (*flâneurs*) de la ciudad: Teódula Moctezuma e Ixca Cienfuegos

Walter Benjamin define al *flâneur* como el protagonista de la escena moderna, su escenario es la ciudad y sus pasajes: "[l]a calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido [...]. En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia".[496] Los trayectos que debe recorrer el ciudadano en su trajín diario por necesidad tienen otro matiz a los del paseante que lo hace por placer, Benjamin dice que el paseante que recorre la ciudad sin un motivo aparente experimenta un tipo de embriaguez,[497] ejemplo de ello son los paseos de Ixca por la ciudad, caminatas que desencadenan la reflexión sobre la misma. No así el trayecto que recorre Gladys, aunque experimenta una embriaguez similar, no toma conciencia de ello. Gladys es una mercancía de la ciudad buscando su espacio tanto de mercadeo como de refugio.

El desplazamiento tiene también una función simbólica de progreso, Gabriel cruza la frontera para trabajar en Estados Unidos como una fórmula de progreso; el abandono de la tierra natal, en este caso la Ciudad de México, es para los personajes de las clases sociales más bajas, la única opción de transgredir su destino marcado por la pobreza y la falta de oportunidades. *La región más transparente* incluye varios pasajes cortos, escritos en cursivas, a manera de preámbulo de los capítulos; en dichos textos se incluye una historia que funge como una estampa de la ciudad. Entre ellas, está la historia de unos niños que escapan de la ciudad y que toman dirección al Norte: "*—Vámonos de aquí, manito, vámonos de aquí. El muchacho de pantalón vaquero desteñido se detiene en la esquina de*

[496] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op*. *cit*., p. 422.
[497] *Cf*. *Idem*.

Bucareli y la Avenida Chapultepec y lanza una mirada de desafío a todos los hombres y cosas de la ciudad." (p. 393, cursivas del texto). Ixca, como guardián y eterno *flâneur* de la ciudad se cruza con ellos:

> *Ixca Cienfuegos camina hacia la calle de Tonalá y cruza la vista con el muchacho nervioso y esbelto. El muchacho le devuelve una mirada retadora y turbia. —Así te miran todos aquí, Memo. Con puritita compasión. ¡No me voy a dejar! ¡Volveremos a vengarnos de todos estos capitalinos que se sienten tan salsa! Y los dos muchachos cruzan la calle, evitando los tranvías, saltando entre los automóviles con las manos en los bolsillos*. (p. 393, cursivas del texto)

Otro preámbulo trata de la familia de escasos recursos que gasta todos sus ahorros para ir a Acapulco; salir de la ciudad rumbo a Acapulco a manera de recreo fue, por mucho tiempo, un símbolo de progreso para los habitantes de la ciudad. El puerto se volvió el centro turístico por excelencia donde confluyeron ricos y pobres durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX: "*El padre, la madre, la abuela y cinco niños llegan al puerto de Acapulco en un Chevrolet 1940 cuajado de lodo y olor a vómito y cáscaras de plátano. Los niños gritan al ver, por primera vez, la franja verdosa del mar.*" (p. 357). El capítulo "Paradise in the tropics", antecedido por el relato anterior, es un homenaje al protagonismo que Acapulco tuvo como paraíso recreativo durante varias décadas; es el único capítulo cuyo nombre no está en español, en él se relata el éxodo de numerosos personajes de la novela con destino a Acapulco. Este desplazamiento cumple una función de contraste en la novela, la ciudad desaparece para dar cabida al paraíso tropical, un idilio momentáneo porque todos se ven obligados a regresar a la ciudad. Son paseantes cuya libertad está supeditada a la voluntad de la propia ciudad, tanto así, que Ixca los acompaña en dicho viaje.

En otro de los textos, "*El rostro catalán, de hachazos*", se trata el tema del exilio, en este caso el de una mujer española que escapó de la Guerra Civil española; sin embargo, el tema del desplazamiento por motivo de la guerra es recurrente, el grupo de personajes extranjeros cuenta, entre sus miembros, algunos desplazados de la guerra en Europa: "La marea de marquesados destituidos arrojados al altiplano por la guerra, y su maestro de ceremonias: Charlotte García." (p. 43). El movimiento de los personajes por la ciudad, hacia y desde la ciudad, que es a su vez un personaje más, coloca a *La región más transparente* como una novela de movilidad cuyo escenario es la Ciudad de México.

Benjamin dice que el *flâneur* debe su existencia a París porque, a su vez, el *flâneur* ha hecho de la ciudad el espacio por excelencia del paseante, pero el paseante, entendido tanto por Baudelaire como por Benjamin, es un personaje de determinadas características, incluso de género. Es descrito como el *dandy*, el burgués que puede permitirse estar desocupado y dar un paseo por las calles de la ciudad sin rumbo ni razón aparente. Son los parisinos quienes integran ese escenario que es París, pero el paseante se limita a un estereotipo concreto, como se ha dicho anteriormente. De manera que el resto de los personajes que no corresponden a este fenotipo no pueden ser considerados un *flâneur* sino que forman parte del entorno:

> París creó el tipo del *flâneur*. Lo raro es que no fue Roma. [...] Quizá también tenga algo que ver con el carácter nacional de los italianos. Pues no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada tierra del *flâneur*.[498]

Sin embargo, la Ciudad de México, trazada originalmente como la antigua Tenochtitlán, era una ciudad de calzadas que confluían en el Templo Mayor, punto central

[498] *Idem*.

y estratégico de la ciudad, muchas de las cuales se conservan todavía y fungen todavía como rutas de acceso a la ciudad. Bárbara E. Mundi menciona que la antigua ciudad azteca, hacia el año 1500 era equiparable en proporciones y población con París: "la ciudad de México-Tenochtitlan, era una de las áreas más densamente pobladas en el mundo; en ello rivalizaba con París, la ciudad europea más grande por aquellos tiempos".[499] Dichas calzadas fueron utilizadas por los conquistadores en la toma de la ciudad; una vez que ingresaron, dichas vías de acceso les permitieron desplazarse libre y rápidamente hasta el centro. La ciudad se construyó de manera que el centro ceremonial fuera visible desde cualquier punto de la urbe:

> En tiempos de los mexicas los edificios estaban construidos de un resistente adobe, eran bajos con poco más de dos plantas. Parte de la ciudad se había edificado en tierras ganadas al lago, por lo tanto, se levantaba apenas por encima del nivel del agua. [...] En contraste, las calzadas de ingreso a la ciudad se elevaban por sobre el lecho del lago sirviendo, a su vez, de diques [...]; las altas calzadas [...] permitían que el pueblo viera las procesiones que se realizaban hacia y desde la ciudad. Las amplias y abiertas plazas que rodeaban los templos proporcionaban puntos de reunión para los citadinos.[500]

México-Tenochtitlán era una ciudad para ser recorrida a pie como lo fue posteriormente la ciudad colonial, que conservó dichas calzadas e incluyó otras, como el Paseo de la Reforma, construido durante la época del Segundo Imperio por mandato de Maximiliano, inspirado en los bulevares europeos. A diferencia de la vida rural donde las personas viven regidas por el ciclo natural del sol y las estaciones manteniéndose estáticos

[499] Bárbara E. Mundi, "El espectáculo en México-Tenochtitlan", *Noticonquista.* Universidad Nacional Autónoma de México, http://noticonquista.unam.mx/amoxtli/2076/2073 [consulta: 24 marzo 2022].
[500] *Idem*.

en un mismo lugar, la vida urbana exige movimiento. Los habitantes de una ciudad no se pueden mantener estáticos, el movimiento simboliza la supervivencia. En la novela de la Revolución, se observa a los rurales abandonando sus casas y tierras para unirse a la lucha armada, el desplazamiento de los personajes acontece con el inicio de la Revolución que los lleva a vagar como nómadas por territorios adonde no pertenecían.

Los personajes de *La región más transparente* que recorren esa Ciudad de México de múltiples facetas por sus antiguas y modernas calzadas se pueden dividir en dos grupos; por un lado, está Ixca Cienfuegos, uno de los guardianes de la ciudad, un *flâneur* mítico, protector de la ciudad, Ixca recorre la ciudad por el solo placer de disfrutar perderse en ella. Por otro lado, están los personajes de la novela a los que llamaremos 'ambulantes': que habitan y deambulan por la ciudad de dos maneras distintas, una en su faceta inicial como personaje y otra final, tras la evolución que dicho personaje experimenta en la diégesis.

Existen estudios paralelos al *flâneur* que plantean la figura del *badaud*, como un ente que deambula por la ciudad, pero con el propósito especifico de mirar. Traducido al español como un 'mirón', es un personaje típico de las grandes ciudades, no necesariamente un burgués desocupado que transita la ciudad por placer adormecido por su belleza, sino que este personaje tiene la voluntad de mirar, especialmente a la gente que transita la ciudad; es un personaje con plena conciencia de que está mirando porque lo desea y elige lo que quiere presenciar, no así el *flâneur*:

> There is no end of testimonials from the *flâneur*. But how shall we come to understand the experience of the urban crowd, that faceless mass that the *flâneur* defined himself against? Here, the figure of the *flâneur* is not so useful. Rather, we should look to another nineteenth-century urban type, the *badaud*. The word can be translated as gawker; it carried the connotation of idle curiosity, gullibility, simpleminded foolishness and gaping ignorance. The *Grand dictionnaire universel* (1867) defined him in this way: "The *badaud* is curious;

> he is astonished by everything he sees; he believes everything he hears, and he shows his contentment or his surprise by his open, gaping mouth." If the *flâneur* was the model for the Baudelairean poet, the *badaud* offers a model for the crowd he passed through.[501]

Sin embargo, los personajes de *La región más transparente* no corresponden a estas características puesto que transitan por la ciudad sin plena conciencia y sin elegir lo que desean mirar o presenciar. En *La región más transparente* el movimiento tiene un valor simbólico, los personajes se mueven por la ciudad, la recorren ya sea a pie, en automóvil o autobús, variantes que podrían incluirse en el antecedente más general del que se derivaría el *flâneur*; Benjamin afirma:

> Dialéctica del callejeo por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido. Al parecer es precisamente esta dialéctica la que desarrolla *El hombre de la multitud*.[502]

El movimiento de los personajes se percibe como un pretexto del autor para poder describir las calles y monumentos de la ciudad. La novela se desarrolla mayormente en espacios exteriores, por lo que el movimiento de los personajes se hace necesario para lograr esos planos visuales. La novela describe a una ciudad que no se detiene en su proceso de transformación y que obliga a los personajes a seguir su ritmo. Varios de los personajes son, en distinta escala, paseantes de la ciudad, personajes ambulantes, pero a su vez forman

[501] Gregory Shaya, "The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910", *The American Historical Review*, vol. 109, núm. 1, 2004, p. 49.
[502] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 425. "El hombre de la multitud" de Edgar Allan Poe, publicado en 1840, trata de un narrador-personaje anónimo persigue a un hombre desconocido a través de las calles de la ciudad de Londres, sin motivo aparente.

parte del entorno de la misma, como piezas de ajedrez que se mueven en un tablero, son actores centrales de la diégesis y parte de la escenografía de la ciudad. El recorrido que hace en autobús el anciano con su nieto mostrándole la ciudad de los palacios, las caminatas de Ixca, así como su recorrido final con Rodrigo en automóvil a toda velocidad por las avenidas de la ciudad, los pasos apresurados de Pimpinela rumbo al despacho de Roberto Régules o el trayecto que hace Gladys desde el centro de la ciudad hasta Nonoalco, etcétera.

Ixca es el *flâneur* por excelencia en la novela, la narración comienza con uno de sus recorridos por las calles de la ciudad. El movimiento de Ixca es clave en la diégesis porque es el personaje que actúa como enlace entre el resto de los personajes, como habíamos señalado, pero además Ixca representa a la ciudad misma, de manera que su andar es el recurso estético que Carlos Fuentes emplea para que la ciudad se apersone, con sus colores, olores, sabores y sonidos. Un recurso literario que le permitió explotar al máximo la rica variedad de la urbe:

> *Ixca Cienfuegos camina a través del viejo Mercado Juárez hacia el cuartito de Librado Ibarra en la calle de Abraham González. Atraviesa los puestos, vacíos después de la compra de la mañana, donde los vendedores se han sentado a consumir algunas sobras de carne resinosa y hierbas entre el olor penetrante de pollos degollados y sangre de huachinango que tiñe los pisos y se mezcla con los ríos de agua jabonosa que las mujeres gordas, de pelo envaselinado y verrugas negras, hacen volar de sus cubetas, entre aullidos de perros, mientras las otras mujeres, las recogidas y quietas, no dejan de contar los manojos de tomillo y mejorana, laurel, orégano y epazote, de perejil y hierbabuena y manzanilla que les sobraron, antes de emprender el regreso a las delegaciones, a Contreras, a Milpalta y a Xochimilco, a esperarse junto a la parcela mínima para regresar con más manojos escuálidos al día de plaza.* (p. 199, cursivas del texto)

José Lezama Lima, en una carta dirigida a Carlos Fuentes, se refiere a Ixca como personaje vertebral de *La región más transparente*: "Su Ixca Cienfuegos, centro por donde va pasando la novela suya, mete sus símbolos considerables en la realidad que le rodea, consiguiendo ser un arquetipo fluyente y correal".[503] Esa fluencia de Ixca de la que habla Lezama Lima, dota al personaje de capacidades metafísicas que le permiten desplazarse no solo en el espacio que comprende la ciudad, sino también en el espacio que comprende la novela. La presencia de Ixca es la de un *flâneur* que rebasa la frontera del espacio tiempo, puede recorrer la ciudad con solo mirarla también:

> *Desde los vidrios azulados de la oficina de Federico Robles, Ixca Cienfuegos recorre con la mirada la extensión de la Avenida Juárez. Ve, sobre todo, a los hombres y las mujeres de todos los días —oficinistas, pasantes de derecho, comerciantes, vendedores, choferes, mozos, mecanógrafas, repartidores—; blancos, mestizos, indígenas, algunos vestidos con saco, otros de chamarra y camisola, ellas con su aproximación a la elegancia impuesta por el cine, subrayando el gusto local —senos, caderas—, y quiere desnudarlos sobre los días que señalan el recuerdo de la misma avenida, con otros hombres, pero con los mismos ojos duales, presentes en el origen y en el destino, alineados o mezclados en turba*. (p. 303, cursivas del texto)

Los paseos por la ciudad de Ixca no tienen principio ni final, carecen de razón alguna, pero experimenta esa embriaguez que menciona Benjamin, la del *flâneur* que disfruta de perderse por una ciudad, Fuentes toma como pretexto a Ixca para fotografiar la ciudad moderna en la que se ha convertido la capital mexicana, una urbe plagada de elementos variados y antagónicos que conviven en armonía:

[503] José Lezama Lima, "Carta de José Lezama Lima", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 506.

> Cienfuegos caminaba como era su costumbre, con las manos encajadas en los bolsillos del impermeable negro y los ojos detenidos en un punto sin lugar en la distancia, distraído solo cuando la arquitectura inevitable, o la persona singular —barrenderos, tecolotes, chamacos, ancianas de osamenta negra— cruzaban esa zona de la visita sin relieve: Sanborn's, High Life, María Pavignani, Pastelandia, American Book, cine Rex, Mazal, Kodak, RCA, Calpini, Kimberley, Hotel Ritz. (p. 407)

Teódula, por su parte, se mantiene estática, como un ídolo de piedra; es Ixca quien acude a su encuentro. Su cuarto en la vecindad es un cementerio donde guarda a sus muertos de donde no se mueve para no separarse de ellos. Solo sale de su refugio cuando aborda un autobús con rumbo a las Lomas de Chapultepec para avisar a Norma que Rosa ha perdido a uno de sus hijos y que no puede presentarse a trabajar:

> —Ya estamos cerca —había pensado Teódula, sentada en la banca de madera del autobús vacío que la conducía a las Lomas de Chapultepec. El chofer la miraba, reflejada en el espejo, con inquietud. Nadie viajaba hacia las Lomas, esa noche, en un camión de segunda. (p. 463)

Al mismo tiempo que Teódula sale, Ixca reflexiona mientras asiste al funeral del hijo de Rosa: "*—ya estamos en la tierra regenerada, la misma tierra que dejamos, vuelta a nacer. No la hemos abandonado; toda ella es la sepultura. No hemos viajado. Entramos a los nueve infiernos, al punto de donde salimos…—*" (p. 466, cursivas del texto). En ese trayecto, Teódula observa las calles de la ciudad a través de la ventana de autobús y baja del mismo para observar la casa en llamas donde tiene lugar el sacrificio de Norma. Ixca y Teódula parecen estar conectados por una misma conciencia, ella reflexiona también sobre su transición, al mismo tiempo. Teódula es una paseante ocasional, pero ese recorrido por

las calles de las Lomas cierra el ciclo de su vida; gracias a ello, puede asistir a la ofrenda que esperaba, se despoja de sus joyas y corre con agilidad, se siente libre finalmente, puede transitar a su nueva etapa:

> Teódula volvió a sonreír. Limpia de oro, sentía los brazos y el cuello ligeros. —Así lo queríamos los dos, Ixca hijo— murmuró mientras se alejaba del puño de fuego negro de la mansión de Federico y Norma Robles. —Te lo dije; ellos andan escondidos, pero luego salen. A recibir la ofrenda y el sacrificio. (p. 465)

Los personajes ambulantes, también recorren la ciudad por placer, en ocasiones de manera casi inconsciente como es el caso de Pimpinela de Ovando que recorre la calle Madero, mientras que el resto de los personajes de su clase social duermen: "solo Pimpinela de Ovando caminaba erguida y perfumada, detrás de un par de anteojos negros, por Madero, hacia el despacho de Roberto Régules." (p. 68). Gladys también camina por la ciudad disfrutando de sus pasajes, pero sin tomar conciencia de ellos; su recorrido es, como dice Benjamin, el de la prostituta que constituye una mercancía que deambula por las calles de la ciudad:

> Gladys no podía hablar de las fritangas y los gorros de papel de los voceadores y sus soldaderas panzonas, porque desconocía lo diurno, del aire viejo, empolvado, que va masticando los contornos de las ruinas modernas de la aldea enorme. Iba caminando sola, su cuerpecillo de tamal envuelto en raso violeta brillante, ensartado en dos palillos calados sobre plataformas: bostezaba para rascarse los dientes de oro: la mirada, bovina, los ojitos, de capulín. ¡Qué aburrido caminar sola por Bucareli a las seis y cuarto! Tarareaba la letanía que noche tras noche le había enseñado el pianista gordo del "Bali-Hai". (p. 24)

Solo Federico Robles se permite detenerse a observar la ciudad mientras es un hombre acaudalado. Robles es un espectador de la ciudad mientras goza de los privilegios de ser un burgués, la observa desde lo alto de su oficina, pero a diferencia de Ixca que puede desplazarse por la ciudad solo con observar desde la ventana, Federico Robles solo ve hasta donde la vista le alcanza porque es humano y no controla a la ciudad sino a la inversa, él es controlado por ella:

> A la vista de Robles, México iba abriéndose como naipes de distintas barajas —el rey de Bastos en Santo Domingo, el tres colorado en Polanco— del túnel oscuro de Mina, Canal del Norte y Argentina, con la boca abierta, en busca de aire y luz. [...] Desde la oficina, Robles veía los techos feos, las azoteas desgarbadas. Pensaba en un despertar inútil: legañas de tinacos. (p. 69)

Cuando Federico pierde su fortuna se ve obligado a salir de su casa, la escena en la que Federico abandona a Norma y baja de las Lomas en su automóvil es simbólica, su descenso social y económico se iguala con el descenso espacial. Las Lomas es uno de los pocos terrenos elevados del extenso valle donde está afincada la ciudad: "salió de la casa con un portazo y se lanzó en su automóvil Lomas abajo, con todas las imágenes superpuestas y bailarinas, imagen de luz y risa y destrucción y carne azorada" (p. 492). Con su descenso, Federico se convierte en un *flâneur* histórico:

> La luz del amanecer se condensó en Federico Robles: en su opacidad, el hombre viejo y silencioso, con el traje arrugado y las manos escondidas en el saco, parecía el origen de la misma luz que lo bañaba. Había caminado, sin rumbo, sin sentirlo, por barrios que le eran desconocidos, que habían surgido fuera de su memoria mientras él se aferraba al círculo urbano estricto desde donde había cumplido su vida y su poder. No buscaba nada, no preveía nada en su caminata

> fría y ciega; el somero esqueleto gris de la ciudad apenas lograba rasgar su vista mientras caminaba, sin lentitud y sin prisa, acarreado por sus ojos antiguos, entre los residuos de la fiesta del Grito. (p. 491)

Los personajes se desplazan por la ciudad y sus recorridos son el pretexto para nombrar y hacer aparecer los espacios exteriores, calles y avenidas, monumentos y palacios; los personajes se mueven por la ciudad sometidos, la ciudad es un personaje con un poder similar al de un átomo que hace girar sus partes, en este caso los personajes de *La región más transparente*, alrededor de ella. Robles Lomelí dice que la toma de conciencia de los personajes de esta novela sobre su pasado y su presente construye su caracterización en la diégesis; algunos de los personajes se desplazan de manera distinta por la ciudad tras esa toma de conciencia, tal es el caso de Federico, quien permanece estático inicialmente y después sucumbe al movimiento hipnótico de la ciudad; su personaje se construye con base en el movimiento social: "La conciencia que poseen los personajes sobre las diferencias de un tiempo pasado y uno presente es lo que permite contrastar y definir ambas realidades con el fin de construir una identidad propia".[504]

Pero estos personajes que se convierten en *flâneurs* históricos han sufrido alguna ruptura en sus vidas que los obliga a vagar por la ciudad, es el caso de Federico y de Rodrigo Pola. Rodrigo experimenta una ruptura a la inversa, a diferencia de Federico que baja, Rodrigo sube en la escala social. Rodrigo recorre la ciudad primero a pie, al lado de Ixca, quien lo inicia en los placeres del paseante ocioso, para posteriormente recorrerla en su automóvil:

> Rodrigo levantó la cara, despertado por la insistencia de los claxons en la glorieta de Cuauhtémoc; los ríos de vehículos encontrados que subían y bajaban

[504] Dilean Robles Lomelí, "Crimen o sacrificio ritual: la convergencia de dos mundos en *La región más transparente*", art. cit., p. 138.

> por la Reforma y desembocaban de Dinamarca y Roma, de Insurgentes y Ramón Guzmán, se torcían en sierpes amalgamadas y sin solución; los claxons no cesaban, el policía pitaba infructuosamente y las cabezas emergían de los coches a gritar palabras y volvían a caer sobre los claxons unadostrescuatrocinco veces. [...] Una cola se formaba frente al cine Roble; Rodrigo e Ixca se abrieron paso entre la gente aburrida que a paso de tortuga avanzaba hacia la meta iluminada de la taquilla. (p. 148, 150)

En la cita anterior, se describe una caminata que emprenden Ixca y Rodrigo por el Paseo de la Reforma, Rodrigo toma conciencia de que camina por la ciudad porque el cuerpo le estorba y el polvo se acumula en sus zapatos: "Caminaban sobre la tierra suelta del Paseo. Rodrigo miraba cómo el polvo se acumulaba en los zapatos amarillos. Se sentía consciente de todos sus movimientos nerviosos" (p. 143), mientras que Ixca se mueve como un espíritu: "Y Cienfuegos como si no caminara, como si lo fuera empujando la leve brisa de verano, como si no tuviera esas piernas, esas manos que tanto estorbaban a Rodrigo." (p. 143).

En el segundo capítulo de nombre "Rodrigo Pola" acontece el reencuentro de Rodrigo e Ixca. Rodrigo es ahora el *flâneur* que, según Benjamin, es el intelectual que se dirige al mercado; el personaje ha superado la pobreza teniendo que vender su literatura como una mercancía: "En esta fase intermedia en la que la intelectualidad aún tiene mecenas pero empieza ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia".[505] Rodrigo e Ixca emprenden un último recorrido por la ciudad que se torna en un paseo revelador en el cual Rodrigo toma conciencia de sí mismo, de quién fue y de quién es ahora; también toma conciencia de la trascendencia mítica de Ixca, secreto revelado por él mismo:

[505] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 45.

> —¿Crees que recuerdo mi propia cara? Mi vida comienza todos los días —le gritaba Ixca a Rodrigo —y nunca tengo el recuerdo de lo que pasó antes, ¿ves?, nunca; todo fue un juego espantoso, nada más, un juego de ritos olvidados y signos y palabras muertas. (p. 519)

Ambos recorren la ciudad en un último paseo juntos en el automóvil de Rodrigo, Ixca pisa el acelerador para mostrar su poder y su falta de temor a la muerte. Rodrigo ya es un hombre rico que tiene un destino adonde llegar en la ciudad, su casa en las Lomas, mientras que Ixca sigue siendo un ente sin destino, un *flâneur*: "—No vivo en esta ciudad —respondió Ixca. —Aquí ya hice lo que tenía que hacer." (p. 518). Rodrigo ha cambiado de máscara, habita la ciudad con un nuevo rostro. Ixca también comienza su proceso de transición, ahora ya no es más un hombre que puede habitar un lugar, es el lugar que puede ser habitado:

> Rodrigo siguió por Insurgentes. A su lado, sentía a un Cienfuegos distinto, no solo en el abandono de su aspecto físico, en su camisa sin corbata, en el aflojamiento de esa máscara que, antes, parecía eternamente ávida y rígida. Ixca pasó los dedos sobre el cuero del Jaguar. —Esto es muy distinto del cuarto aquel de la calle de Rosales— dijo por fin Ixca, al llegar el automóvil al cruce de Chapultepec, Oaxaca e Insurgentes, donde un rostro plano y sonriente lanzaba humo por la boca desde el anuncio de los cigarrillos «Raleigh».
>
> —¿Adónde te dejo? —preguntó Rodrigo mientras se ponía los guantes, detenido por la luz roja. La noche era de diciembre, y un viento tenue pero cortante cruzaba bajo el cielo estrellado.
>
> —¿Adónde vas? —A mi casa; en el Pedregal de San Ángel. Pero te puedo dejar donde quieras.
>
> —Dondequiera... (pp. 511-512)

El recorrido culmina con Ixca despidiéndose y bajando del auto para, finalmente, disolverse en la neblina y recorrer como el viento la ciudad ya despojada de su cuerpo, como el personaje mítico que es. La novela, ya con Ixca fluyendo por la ciudad, finaliza con una mirada hacia el presente y el futuro de la urbe. Bobadilla Encinas dice que "se proyecta o se transfiere su dilucidación [de Ixca] hacia el futuro, mejor dicho, hacia el presente en devenir: porque Ixca [...] continúa viendo, mirando, captando los alcances, los límites y contradicciones de la ciudad".[506] El eterno *flâneur* se instala en la ciudad dando una sensación de que la novela no termina, su final es abierto, infinito, Ixca se queda paseando por esa ciudad eternamente, pero ya no en calidad de hombre, ha completado lo que Benjamin llama el último viaje del *flâneur*: la muerte. Pero en este caso, la de Ixca, es una muerte simbólica que sucede en lo que Higuera Rojas llama "un tiempo mítico, eterno presente, alternativa ahistórica".[507]

4.4. Identidad e idiosincrasia, los prototipos de la novela de Fuentes

Además de los guardianes, Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, el repertorio de personajes que integran la novela es muy amplio. La clasificación que brinda el autor al inicio denota una intención totalizadora de México y de los prototipos del mexicano que lo comprenden. Bajtin, en uno de sus estudios sobre la actitud del autor sobre el héroe, aclara que es el autor quien dota al personaje de sentido en el momento en que lo caracteriza, totalizando un prototipo con base en determinadas características de personalidad o carácter:

> [...] en la obra literaria, en la base de la relación del autor con las manifestaciones aisladas de su personaje está una reacción única con la

[506] Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "Ixca Cienfuegos y la disolución de la conciencia original", art. cit., p. 30.
[507] Silvano Iván Higuera Rojas, "El mito del eterno retorno en *La región más transparente*: la subversión del tiempo o la infinita sospecha circular", art. cit., p. 75.

> totalidad del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto.[508]

Carlos Fuentes toma las pautas de cada sector socioeconómico de aquel México para configurar a cada uno de sus personajes, y con cada prototipo representa a determinado sector social de México. Los ochenta y siete personajes que comprenden *La región más transparente* constituyen, cada uno, la muestra prototípica del universo que era México, desde el punto de vista antropológico, en la realidad de mediados del siglo XX. Una nación revitalizada por la Revolución y en proceso de configuración de su nueva identidad nacional. Bobadilla Encinas desglosa esta lista de personajes clasificándolos en tres grandes grupos:

> *La región más transparente* comienza [...] con la presentación sustancial de los 87 personajes que coexisten en el tiempo-espacio urbano, agrupados en tres familias de rancio abolengo —los De Ovando, los Zamacona y los Pola—, seis grupos socioculturales —los burgueses, los satélites, los extranjeros, los intelectuales, el pueblo y los revolucionarios— y una casta sacerdotal —los guardianes representados por Ixca Cienfuegos y su madre, Teódula Moctezuma—[509]

Si empezamos con las familias de "rancio abolengo", encontramos tres patrones distintos: el primero obedece al de una familia que se resiste al cambio social que ha significado la Revolución Mexicana. La modernidad posrevolucionaria engendró una nueva burguesía cuyo reconocimiento se basa en la ostentación económica antes que en

[508] Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno, México, 1999 [1.ª ed. rusa 1982], p. 13.
[509] Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, "La identidad de la máscara en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", art. cit., pp. 162-163.

abolengos o valores heredados por la antiguas aristocracia, hay una ruptura social que elimina las viejas prácticas burguesas e instala nuevas. Los De Ovando son una familia que sucumbe, además, al movimiento económico; pertenecen al siglo anterior, son una fantasmagoría según lo descrito por Benjamin: "las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de la fantasmagoría".[510] El listado de personajes comienza con los De Ovando, que representan el pasado decimonónico de México, y termina con los guardianes, que representan el eterno presente. Hay una línea espacio temporal trazada desde el listado de personajes del pasado al presente.

Lorenza de Ovando y su fallecido marido, Francisco, son el arquetipo de la desaparecida alta sociedad porfiriana cuya presencia en la nueva alta sociedad es una especie de ruina; representan a los ricos afrancesados y de alcurnia contra los cuales se desató la Revolución. El lenguaje de doña Lorenza es distinto al de Norma por ejemplo, ambas entienden la riqueza de maneras muy distintas. En medio de ellas está Pimpinela, sobrina de Lorenza, quien ha sabido adaptarse a la situación; es el arquetipo de la mujer que conserva sus valores familiares, pero que ha aprendido que su supervivencia como mujer burguesa está en relacionarse con la nueva burguesía. Norma y Pimpinela son los dos prototipos de mujer burguesa, la primera es una escaladora social, mientras que la segunda desciende de la élite porfiriana para buscar su lugar en la nueva burguesía mexicana posrevolucionaria. Lo anterior queda plasmado en una discusión que ambos personajes sostienen antes de la muerte de Norma:

> —Mira, bebesona, yo no soy de ninguna familia popoff; mi padre era un comerciante pobretón del Norte y mi mamá una vieja bastante vulgar —tú la viste un día, hace mucho, en la estación del tren, ¿te acuerdas?, y creíste que era mi criada. Mi hermano picó piedras toda la vida y ahora anda de bracero, ¿qué

[510] Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 50.

> se te hace? Pero a pesar de todos tus títulos y antepasados coloniales, chulita, yo soy más que tú, porque estoy acá arriba, y tú allá abajo, ¿ves?, y la vieja atufada de tu tía no es más que una criada, por más sangre azul que tenga, es tan criada como tú o Rosa mi recamarera. [...]
>
> —¿A poco sabías que los padres de mi marido fueron peones de campo en la hacienda de su tío? Ahí tienes, y ahora tú y los tuyos son los criados de Federico. ¡Ja! ¡Qué vueltas, chula, para qué te aviso! (p. 410)

Los De Ovando, que lo han perdido todo según palabras de Norma, son ahora los sirvientes de los que alguna vez fueron sus peones. Fuentes representa en esta familia los ideales de la Revolución, la reivindicación de los pobres; los De Ovando son, entonces, el prototipo del enemigo principal de la Revolución, todo lo que la Revolución no representa, el latifundista amparado por el poder del gobierno de Porfirio Díaz. Las muertes de Francisco y Joaquín De Ovando representan el fin trágico y melodramático de una antigua aristocracia y la degradación de la misma, pero la supervivencia y adaptación de Benjamín y su prima Pimpinela son también una reestructuración de esa antigua burguesía. Sin embargo, el gusto de Norma dura poco y Pimpinela termina casándose con el Rodrigo Pola burgués; con esto se derrumba de alguna manera el triunfo de la Revolución, ya que la antigua burguesía logra reivindicarse después de un tiempo.

La segunda familia de "rancio abolengo" son los Zamacona y se integra por varios prototipos de la familia hacendada porfiriana. En esta familia se encuentran integrados dos valores fundacionales de la alta sociedad porfiriana; por un lado, el catolicismo y el cultivo de una moral basada en atavismos, visible en el personaje de Agustín Zamacona, el cura de la familia, de su hermana Ana María y de sus sobrinas que viven bajo los preceptos morales católicos que provocan el rechazo hacia Mercedes, la hija menor que tiene un hijo fuera del matrimonio. Y por otro lado, está el valor de la disciplinada educación militar para los varones, encarnado en Felipe Zamacona, oficial del ejército que lucha del lado del gobierno

en contra de la Revolución. El carácter de este prototipo de familia se resume en el momento en que Mercedes, embarazada, es condenada por su propia familia por transgredir los valores morales:

> [...] hablaron sobre el pecado y la eterna perdición de las almas, hablaron como si su silencio eterno y doblado jamás hubiese existido, hablaron de la virtud y de la honra, de lo que habría hecho el paradigma de caballeros que fue el difunto padre, sobre lo que haría el colérico hermano del fuete y los paredones cuando se enterara, hablaron todo lo que no habían hablado en sus vidas, hablaron desde su inmunidad conquistada por las misas pagadas y las indulgencias plenarias y los rosarios nocturnos y las cantinelas dominicales y por todos los muertos visitados y continuaron hablando el día mismo en que Mercedes gimió y mordió las sábanas con los dientes y ellas esperaron, hablando y recordando sus obras pías, a que el fruto del pecado llegara y se fuera solo, evaporado del mundo por sus buenas conciencias. (pp. 484-485)

De la unión de Mercedes Zamacona con el joven Federico Robles, peón y monaguillo, nace Manuel Zamacona. En el relato, no se revela dicha paternidad a Federico ni Manuel tampoco lo sabe, surge entre ellos una relación superficial por la diferencia de edad y de ideologías. Las ideas progresistas de Manuel contrastan con las de su padre. La verdad que los une nunca se desvela, Manuel representa al hombre moderno e idealista, al "intelectual con conciencia crítica",[511] que no está conforme con ninguna realidad posible; este personaje trata de entender a México en su conjunto, pero no encuentra cómo hacerlo. Por su parte, Federico representa a la estirpe revolucionaria que devino en burguesa, una nueva burguesía igualmente despreciable que la derrocada por la propia Revolución.

[511] Yvette Jiménez de Báez, "Consolidación y trasgresión, desde la fiesta, en *La región más transparente*", *Literatura Mexicana*, vol. 17, núm. 1, 2006, p. 15.

Vemos en padre e hijo el estereotipo del hombre moderno sin rumbo y el del hombre corrompido por el capitalismo.

La tercera y última familia de abolengo son los Pola, una familia que representa la ruptura que sufría México en su momento, fracturado en dos bandos: el de los ricos y el de los revolucionarios que buscaban establecer un nuevo orden social. Rosenda es rechazada por su familia al casarse con Gervasio, un oficial de la Revolución. Gervasio representa a una estirpe de revolucionario, el que muere sin poder ver ningún resultado de su lucha. Rosenda, por otro lado, es el prototipo de mujer abandonada que carga con la responsabilidad de sacar adelante sola a su hijo ante la ausencia del padre. La muerte de Gervasio, la viudez de Rosenda y la orfandad de Rodrigo son el elemento simbólico de uno de los complejos que aquejan al mexicano, el de la ausencia del padre. Rodrigo es el prototipo del poeta fracasado, tan común y necesario en una sociedad, representa el fatalismo que viene de origen y que se hereda por lazos sanguíneos. Córdova Romero señala a una sociedad que juega siempre a sentirse ofendida por el pasado,[512] Rodrigo es el estereotipo de ese grupo social:

> Rodrigo Pola es parte de este juego como un sujeto alegórico. [...] Rodrigo [...] puede considerarse un personaje construido dualmente. Por un lado es una construcción ficcional insertada en un sistema bien definido que es la novela de Fuentes, en el que cumple una función, también muy demarcada, como elemento constitutivo de esta estructura interna; por otro lado, y de acuerdo a la concepción de alegoría, es que Pola se inserta desde su constitución ficcional en una estructura aún mayor a la que también pertenece: la realidad a la que pertenece la ficción. La vida y la obra del personaje, identificadas como parte

[512] *Cf*. Griselda Córdova Romero, "Todos somos Rodrigo Pola. México y su orfandad", art. cit., p. 54.

> del sentido literal de la alegoría, vienen a coincidir con distintas etapas y concepciones de este sentido figurado que sería México.[513]

Dentro de los seis grupos clasificados por Bobadilla Encinas como socioculturales, encontramos la mayor variedad de prototipos, personajes que representan distintos estereotipos de los mexicanos y que en su conjunto conforman la diversidad sobre la cual está fincado el país. Primeramente, están 'Los burgueses', los nuevos ricos a quienes Manzo-Robledo llama "los hijos de la Revolución «preocupados» por el país y su dinero",[514] son un estereotipo de la época, Fuentes no fue el primero ni el único en darles protagonismo en su novela:

> Los personajes de las clases alta[s] en *La región más transparente* pertenecen a los que años antes ya había expuesto Luis Spota [...] en forma bosquejada en *La estrella vacía* (1950) y con mayor precisión en *Casi el paraíso* (1956).[515]

Los burgueses son el reflejo de la modernidad de mitad del siglo XX, de la nueva realidad social y económica del país, de sus vicios y corrupción; los burgueses son banqueros, especuladores y financistas que se han enriquecido gracias a los resquicios de la ley y al oportunismo. Fuentes los coloca en su novela con una doble finalidad, por un lado, la de cubrir el espacio que ocupa esta nueva clase social en el gran mural que es *La región más transparente* y, por otro, la de hacer una crítica al fracaso de la Revolución que, lejos de traer justicia para el pueblo, les proporcionó una nueva burguesía que igualmente los oprimía. Dentro de este grupo de burgueses conviven también personajes que, como

[513] *Ibid*., pp. 54-55.
[514] Francisco Manzo-Robledo, "La segmentación de los grupos sociales en el espacio urbano: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Las reinas de Polanco* de Guadalupe Loaeza (1988)", art. cit.
[515] *Idem*.

Norma, Silvia Régules y Jaime Ceballos (prometido de Betina) con prototipos del arribista que busca pertenecer a esa nueva burguesía.

El segundo grupo sociocultural son 'Los satélites', el nombre dado a este grupo refleja su condición, son aquellos que giran alrededor de los personajes principales y que conforman un cúmulo de estereotipos propios de cualquier sociedad. Fuentes los aglutina como un conjunto de gente privilegiada, banal y abyecta:

> Junior, hijo de millonarios. Pichi, estudiante de filosofía. Bobó Gutiérrez, rentista, organizador de fiestas. Pedro Caseaux, jugador de polo, amante de Silvia Régules. Charlotte García, introductora de celebridades. Lally, modelo de pintores, musa de poetas, amante de Bobó. Gus, homosexual de regreso. Cuquita, cazadora de herederos. Gloria Balceta, esposa de un diplomático. Paco Delquinto, imitador local de Hemingway. Juliette, imitadora local de Juliette Greco. Chicho, conseguidor. Lopitos, secretario de hombres políticos. (pp. 12-13)

La mayoría de los 'satélites' viven en un México distinto que se han creado para sí mismos, imitando la cultura francesa y anglosajona a las que consideran superiores; el lenguaje que emplean, contagiado de extranjerismos es simbólico y propio de estos prototipos, sobre esto Manzo-Robledo expresa:

> La segmentación es entonces reforzada por una admiración a la cultura apátrida, especialmente la francesa y la estadounidense [...]. En la novela, esta admiración se hace inminente por la profusión de léxico extranjero entreverado en las conversaciones de los personajes.[516]

[516] *Idem*.

Fuentes utiliza todos estos estereotipos para hacer una crítica de ese sector social que desprecia a México y cuyos referentes de modernidad y progreso están siempre en el exterior, un grupo que vive descontento del México que ha surgido tras la Revolución: "—Ponte a pensar, ¿a quién verán entrar con horror mañana los aristócratas de la Revolución? No hay remedio: Mexiquito siempre será Mexiquito. Y mientras tanto, hay que subsistir." (p. 182). La nueva burguesía se reúne para pasar el tiempo en banalizar y criticar:

> Cuquis meneó la pequeña cabeza rizada y peló los dientes: —Aquí, Mexiquito siempre igual, ya sabes…
> *oooh, the most beautiful old ruins you can imagine; quite a trip, and cheap, too...*
> —Las niñas bien siguen teniendo babys a los cinco meses de casadas, ¡puras ollitas express! (p. 49)

El grupo de 'Los extranjeros' cumple la función de reforzar al grupo de burgueses y satélites, son personajes que ocupan un lugar en la sociedad mexicana aun siendo extranjeros, simbolizan la otredad y al mismo tiempo las aspiraciones de los satélites. Los extranjeros tienen libre acceso a las altas esferas sociales mexicanas porque su sola presencia ofrece legitimidad, especialmente a la nueva burguesía, tal y como se observa en la novela de Spota, *Casi el paraíso*, donde se critica a esa burguesía ambiciosa de hacer amistad o emparentar con aristócratas extranjeros venidos a menos o, peor aún, impostores que viven a expensas de esa burguesía a la que engañan. Los extranjeros de *La región más transparente* representan un cúmulo de estereotipos del extranjero que son parte del imaginario colectivo mexicano:

> Príncipe Vampa, cocinero italiano que se hace pasar por noble. Dardo Moratto, escritor argentino ex secretario de Victoria Ocampo y corrector de pruebas de

> Jorge Luis Borges. Natasha, antigua cantante de cabaret en San Petersburgo, París y Berlín. Estrenó varias canciones de Kurt Weil. Contessa Aspacúccoli, de la pequeña nobleza alemana. Conte Lemini, nacido Thomas Schwartz, aventurero texano que ha levantado una fortuna sobre los yacimientos mexicanos de azufre. Fabio Milós, poeta imaginista sudamericano, posteriormente eclipsado por Pablo Neruda. Soapy Ainsworth, heredera norteamericana de una cadena de detergentes. Pinky, príncipe serbio, primo en tercer grado del rey Alejandro asesinado en Marsella. Simón Evrahim, sirio-libanés, productor de películas. (p. 13)

Estos personajes aparecen en las fiestas de Bobó, donde concurren tanto los burgueses como los satélites e intelectuales. Las fiestas, llamadas por los propios asistentes como 'orgías', son un punto de reunión en el cual casi todos los personajes de la novela interactúan, incluso algunos personajes del pueblo que trabajan ya sea sirviendo las copas o llevando a los asistentes en sus taxis. Las conversaciones donde se dan cita personajes de la más diversa índole son normales en estas reuniones sociales:

> —Julia de Bulgaria —presentó Paco Delquinto a la ya demacrada y siempre muda Juliette ante el grupo peripatético de Charlotte y Soapy: —Charmed, I'm sure.
>
> —Desde los Sargónidas no se organizaba un huateque como el de San Fermín la semana pasada —comentó un Pierre Caseaux, y Cuquis, a sus rodillas, suspiró: —¡Estaba el Serbio! Y por más que Pichi le hizo la lucha, fue a mí a la que invitó al Te Deum del viernes. En honor de los difuntos Reyes de Montenegro, ¿sabes?
>
> *oh je voudrais tant que tu te*

> —En esta época la Place Furstenberg se llena de hojas muertas —sugirió Pimpinela de Ovando. (p. 188)

Dentro del departamento de Bobó, los personajes forman grupos que se disuelven formando otros nuevos en los que intervienen uno y otros, la interrelación es total y ocurre en ese pequeño espacio cerrado; sobre esto, Jiménez de Báez hace un estudio sobre la manera en que funciona el contraste entre el espacio cerrado de la fiesta y el exterior en la diégesis:

> La fiesta se nos presenta gradualmente en ocho secuencias internas, que se entreveran con seis que ocurren afuera. La escritura indica los cortes con espacios en blanco entre las escenas; casi todos corresponden a un cambio de personaje. Los cortes tienen el efecto, entre otros, de abrir el espacio y establecer nexos con el exterior. El hecho subraya la calidad transitoria de la fiesta que no pretende resolver, sino revelar, dejar ver. Es sólo un alto en el proceso histórico-social amplio del que provienen y al que regresan los personajes. En el interior, además, se marcan dos componentes que ligan el afuera y el adentro, de manera nada superficial: la música y el mesero que tiene el pensamiento puesto en Gabriel su amigo lo cual, en lo colectivo, introduce el mundo de la migración en la fiesta. Significativamente el mesero se distrae; ya no es el mismo.[517]

Natasha es, quizá, el personaje más representativo de este grupo; es además una referencia a Rusia y a sus exiliados. Aunque en el cronograma histórico de la novela aparece la Revolución rusa en repetidas ocasiones, en la novela, el autor parece haberse

[517] Yvette Jiménez de Báez, "Consolidación y trasgresión, desde la fiesta, en *La región más transparente*", art. cit., p. 14.

desmarcado de ella. México y Rusia habían experimentado movimientos armados casi al unísono y con las mismas ideologías de base, la lucha agraria y la reconfiguración de las clases sociales. Las consecuencias de la Revolución rusa tuvieron eco en México, tanto que se le brindó asilo a Trotsky que huía perseguido por la tiranía de Stalin y que fue la comunidad intelectual mexicana quien lo patrocinó. Fuentes, después de hacer tantas referencias a la Revolución rusa en su paralelo histórico, cierra la discusión sobre el asunto con una tibia referencia en uno de los textos que Manuel Zamacona escribe aludiendo a Rusia como el lado excéntrico de Europa. En un ensayo de Fuentes posterior a *La región más transparente* y titulado "Revolución", el autor develará la razón:

> Stalin juntó la injusticia y la fatalidad como una broma perversa: Para él, todos los comunistas eran traidores salvo uno y ése, curiosamente, era el que detentaba el poder: Josip Stalin. No hace falta repetir los nombres que hacen eco a tan macabra política. Sí hará falta, siempre, revocar, por magníficas que sean, las pretensiones totalizantes, poéticas o políticas (Rimbaud: Hay que cambiar la vida; Marx: Hay que transformar el mundo) por la revolución que relativiza las cosas, pluraliza al mundo y renuncia a la ilusión de la totalidad, tan similar a la palabra totalitario. La revolución del siglo XXI consistirá en darle valor a la diferencia: étnica, política, religiosa, sexual, cultural...[518]

Cabe decir que el ensayo es del año 2002, cuando la Revolución rusa y el estalinismo ya se veían desde otra perspectiva. Sin embargo, en 1958, cuando publica su primera novela, el tema era casi obligado dentro del círculo intelectual mexicano. Fuera de la reflexión de Zamacona sobre el papel de Rusia en Europa, solo hay una escueta alusión suya a Stalin: "—No me desprecie a este pobre pueblo. [...] «Vuelvo a ti, soledad, agua vacía, agua de

[518] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op. cit*., p. 210.

mis imágenes, tan muerta», o «Gran Padre Stalin, baluarte del obrero»?" (p. 34, comillas del texto). Natasha es el único personaje que representa a la cultura rusa, es además un personaje simbólico en la novela, su nombre es el comienzo de esa simbología. En otro ensayo, también del año 2002, titulado "Hijos", Fuentes habla de su segunda hija, Natasha, nacida en 1972 y de cuyo nombre dice: "A Natasha le di el nombre del personaje de *La guerra y la paz*, la bella Natasha Róstova, pero también el de la Filippovna de Dostoyevsky".[519]

El personaje de Natasha, anterior al nacimiento de la segunda hija de Carlos Fuentes, debe su nombre también a la inspiración que la literatura rusa significó para Fuentes a lo largo de su trayectoria como escritor. Natasha es un personaje medular en la novela, actúa como enlace entre México y el exterior, representa la mirada que sobre México tiene el otro, el que no pertenece a esa sociedad ni a esa cultura; la visión que tiene Natasha es dual. Por un lado, funge como un agente que reflexiona sobre lo mexicano, como menciona Manzo-Robledo: "al igual que Paz, es profunda observadora del comportamiento de la clase alta mexicana",[520] a la que critica duramente:

> ¿Y qué más? ¿Te lo digo? Ecoute: no hay quien me pare de hablar mal de México. ¿Nuevos ricos que no saben qué cosa hacer con su dinero, que solo tienen eso, como un caparazón de bicho, pero no todas las circunstancias, cómo se dice... de gestación que en Europa hasta a la burguesía le dan cierta clase? Claro, la burguesía en Europa es una clase; es Colbert y los Rotschild, pero es también Descartes y Montaigne; y produce un Nerval o un Baudelaire que la rechacen. Pero aquí, querido, es como un regalito imprevisto para unos cuantos, on ne saurait pas se débrouiller... No hay, cómo se dice... ligas, se trata de una

[519] *Ibid*., p. 104.
[520] Francisco Manzo-Robledo, "La segmentación de los grupos sociales en el espacio urbano: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Las reinas de Polanco* de Guadalupe Loaeza (1988)", art. cit.

> casta sin tradición, sin gusto, sin talento. Mira sus casas y, ¡sale marmite!, sus ajuares; son una aproximación a la burguesía, son toujours les singes... los changuitos mexicanos jugando a imitar a la gran burguesía. (p. 194)

Por otro lado, también rescata los elementos positivos de la mexicanidad, aquello que solo un extranjero puede observar gracias a la distancia natural que le brinda su origen. Natasha funge como una conciencia totalizadora de lo mexicano, el discurso sobre la identidad nacional mexicana pronunciado por Natasha a lo largo de la novela revela un enfoque distinto de la propia identidad, el enfoque desde la otredad. Natasha ve todo en su conjunto lo bueno y lo malo, y hace un balance final cuando Rodrigo le pregunta por qué vive en México a pesar de todo lo negativo que observa, a lo que ella responde sobre las razones de algunos extranjeros para vivir en México y sobre sus propias razones, un discurso que rescata la cortesía natural y acogedora del pueblo mexicano:

> ¿Por qué? Algunos, porque son advenedizos y aventureros y este es un país que desde hace treinta años le da prioridad a los aventureros y advenedizos. Otros, porque la vulgaridad y la estupidez y la hipocresía, comment dire?, son mejores que las bombas y el campo de concentración. Y otros... otros, yo, porque al lado de la cortesía repugnante y dominguera de la gente como tú hay la cortesía increíble de una criada o de un niño que vende esos mismos diarios enmerdeurs, porque al lado de esta costra de pus en la que vivimos hay unas gentes, ça va sans dire. (pp. 195-196)

El siguiente grupo sociocultural es el de ‘Los inteligentes’; es interesante que Fuentes no se refiera a ellos como ‘intelectuales’. Encontramos aquí una larga lista de poetas que se dedican a distintas profesiones alternativas para subsistir; hay también

editores, directores de cine. Natasha, cuya voz parece ser en ocasiones el *alter ego* del autor, describe la comunidad intelectual mexicana:

> [...] son a la inteligencia lo que la saliva al correo, una manera, tu sais, de pegar la estampilla. Quieren prestigio y consideración, querido, et ça suffit; no quieren a las ideas ni a la obra ni a la pasión que lleva crearlas; nada más quieren estar en la vitrina; su conversación es triste cuando no es pomposa, su aspecto es feo, ¿sabes?, en el mal sentido, feo sin personalidad o grandeza, feo como la halitosis o las legañas. En fin... ¿sigo? (pp. 194-195)

La lista de personajes que integran este grupo está redactada de manera satírica; los intelectuales mexicanos de *La región más transparente* están estereotipados en su mayoría, como el poeta fracasado, el poeta que no pudo ser poeta y tuvo que dedicarse a otra cosa, un lugar común entre la comunidad intelectual real; también hay directores de cine, pero de melodramas de poca calidad estética, así como imitadores de poetas extranjeros y voceros de las ideologías de otros, también extranjeros. Fuentes satiriza a la comunidad intelectual de su época, no es extraño entonces que esa misma comunidad intelectual haya criticado duramente su novela:

> Estévez, introductor de Heidegger en México. Bernardo Supratous, diletante, autor de algunos poemas imitados de E. E. Cummings. López Wilson, marxólogo. Luis Pineda, editor de revistas satírico-literarias, después cónsul de México en Oporto. Pablo Berea, poeta, después alto funcionario. Jesús de Olmos, poeta y periodista. Ramón Frías, poeta, después embajador. Jorge Taillén, poeta y antropólogo. Roberto Ladeira, poeta de obra dispersa; se suicidó en 1939. Tomás Mediana, poeta, muerto trágicamente en 1950. Chino Taboada, director de telúricos melodramas cinematográficos. (p. 14)

Los intelectuales en *La región más transparente* son personajes patéticos, las fiestas en casa de Bobó son su punto de reunión desde donde buscan filosofar y cambiar al mundo, un lugar poco adecuado para el ejercicio intelectual. Miranda Gaxiola dice que dichas fiestas son un "lugar dionisiaco donde la concurrencia juega un papel carnavalesco [...], el espacio-ambiente [...] degradado, corrompe más la impresión que generan".[521] Fuentes hace coincidir a los intelectuales con el resto de personajes en este ambiente carnavalesco, en un intento de reconstruir y criticar a la comunidad intelectual de entonces, poco comprometida con la problemática del país y con las ideologías sociales y filosóficas de la época a las que recurren ocasionalmente solo para tener tema de conversación y socializar entre ellos:

> —Ay, qué bonito...
>
> —Soberbia, señor Zamacona, digo yo...
>
> —Sí: que alguien la posea. Ustedes hablan mucho del imperialismo yanqui. Yo me pregunto si abaratando nuestras palabras, es decir, nuestra imaginación, no lo ayudamos, y si, por el contrario, intentando —con esa humildísima soberbia— llevar a su más alta expresión nuestras palabras y nuestra imaginación, no somos, acaso, más hombres y más mexicanos... —La lucha contra el imperialismo tiene que ser directa, llegar al pueblo. (pp. 33-34)

Para continuar con este desfile carnavalesco de personajes, llegamos al grupo denominado como 'El pueblo'. Aquí, Fuentes reúne a la mayoría de los estereotipos que conforman la clase proletaria. Algunos de dichos estereotipos fueron tratados en novelas urbanas anteriores, como las de Mariano Azuela, y por el cine, en cintas como *Nosotros los pobres*. El listado comienza con la prostituta, descrita como 'fichadora', continúa con

[521] Luis Alberto Miranda Gaxiola, "Los intelectuales en *La región más transparente*: un acercamiento hermenéutico", en *Lecturas y relecturas*..., *op. cit*., p. 99.

personajes de distintos oficios destinados a las clases sociales bajas: taxistas, guardavías, mozos, obreros. Aparece el estereotipo del migrante 'espalda-mojada' que representa al sector que a falta de oportunidades laborales se ve obligado a trabajar como campesino en Estados Unidos. Están también los revolucionarios venidos a menos, que no consiguieron ninguna mejoría con la Revolución. La lista termina con Hortensia y su primer marido, ella mecanógrafa y él burócrata, ambos representan al segmento del pueblo que tiene mejores oportunidades laborales, en contraste con Gladys, que es la primera de la lista, representando el estatus laboral más bajo, el de la prostitución:

> Gladys García, fichadora de cabaret. Juan Morales, ruletero. Rosa Morales, su mujer. Pepe, Juan y Jorge Morales, sus hijos. Pioquinto, guardavías. Magdalena, su mujer. Fidelio, su hijo, mozo de café. Gabriel, su hijo, obrero y espalda-mojada. Pepa, su hija, desocupada. Doña Serena, antigua soldadera de Pancho Villa. Palomo, antiguo sargento de la División del Norte. Beto, ruletero. Tuno, obrero. Fifo, desocupado. Hortensia Chacón, mecanógrafa, segunda esposa de Federico Robles. Donaciano, burócrata, primer esposo de Hortensia Chacón. (pp. 14-15)

El pueblo se compone de prototipos que durante el siglo XX representaron las clases pobres de México en el imaginario colectivo. Estereotipos como el del ruletero, la empleada doméstica, el mozo, el obrero, la prostituta y el 'bracero' que se quedaron plasmados en la identidad del pueblo mexicano, configurados por el cine de la Época de Oro y la literatura, junto con los del campesino y el revolucionario. La mayoría de estos personajes carecen de apellido; salvo los que tienen un papel importante en el relato, como Gladys, Juan Morales y su familia, y Hortensia Chacón. Algunos de ellos carecen incluso de nombre, como Tuno y Fifo, inclusive Beto, nombrado por su diminutivo. La ausencia de nombres simboliza la invisibilidad social, los sin nombre están en los límites de la modernidad, de la civilización,

su presencia no es trascendental. Gladys, en una toma de conciencia inusual, reflexiona sobre ello:

> —¿Te has fijado, Beto, que hay gente así como que tiene su nombre? —preguntó Gladys mientras se soltaba los zapatos que cayeron como dos cachetadas al piso astillado. —El papa y Silverio[522] y el Presidente. [...] —Empieza a contar a los bien jodidos, y no les sabes el nombre a uno solo. (pp. 230-231)

La cita anterior acontece en la escena en la cual Gladys se prostituye con Beto, en el capítulo "Maceualli", dicho capítulo reúne a todos los personajes del pueblo, los 'nacidos para adorar y servir', como el nombre del capítulo lo dice. Una de las características estéticas que colocaron a *La región más transparente* como una novela canónica del siglo XX y como la novela urbana por excelencia es la captura de la oralidad de los personajes según su estrato socioeconómico, en particular los del pueblo, cuya jerga lingüística aparece calcada en la novela. Fuentes logra rescatar el habla del capitalino marginal, tal y como Buñuel lo hizo en su momento en *Los olvidados* e Ismael rodríguez en *Nosotros los pobres*:

> —Voy voy, qué olorosos y perfumados nos estamos poniendo.
>
> —No te la jales, Tuno. Es amigo de la Teódula.

[522] "Silverio Pérez, el decano de los matadores de toros y figura nacional en México. [...] Por su estilo y sencillez, Silverio Pérez, a quien llamaban El Faraón de Texcoco, ha sido el torero más querido por la afición y el pueblo mexicano. Pero lo importante de El Faraón de Texcoco no fue el haber sido figura del toreo en la década de los cuarenta y cincuenta, ni el número de corridas en las que actuó (372). Lo trascendental fue su aportación a la tauromaquia, en la perfección del temple y que su forma de torear rompió con los cánones de esa época". Raymundo Vázquez, Villalobos, "Silverio Pérez, «El faraón de Texcoco», decano de los toreros", *El País*, 3 de septiembre, 2006, https://elpais.com/diario/2006/09/03/agenda/1157234403_850215.html [consulta: 28 marzo 2022].

—¿Y eso?

—Es cliente, y jalador. ¿A poco no, Gabriel?

—Ese es puro apretado.

—N'hombre, jala parejo.

—Puro apretado. Que si te va bien, que si te va mal; luego luego a tenerle compasión a uno.

—N'hombre, es buena gente.

—Qué buena gente ni qué la pinga. ¿A poco cree que así nomás suelta uno lo que trae dentro? ¿Qué chingados va a entender? (p. 215)

El lenguaje del pueblo es parco y plagado de expresiones coloquiales. Cuando Ixca trata de conversar con Beto y Gabriel, quien había regresado recientemente de Estados Unidos, se observa una brecha lingüística entre ambos personajes; la comunicación no fluye porque hablan lenguajes diferentes, pero también porque Gabriel no confía en Ixca, no lo considera como uno de los suyos, hay una reticencia del pueblo a tratar con quienes pertenecen a las elites sociales lo que propicia una ruptura tanto social como lingüística:

—¿Qué hay, Beto?

—Pos ahi...

—¿El negocio?

—Ahi nomás...

—¿Y tu amigo?

—Es Gabriel.

—¿El que se fue de bracero?

—¿Cómo...?

—Teódula me lo contó.

—Pos a poco.

¡*Ay ay ay ay ay! unas vienen y otras van*

—Oyes, que el señor aquí es amigo de la viuda Teódula, Gabriel.

—Pos sí.

—¿Qué tal te fue por allá?

—Pos ahi, cómo le diré...

—¿Se toman algo?

—Pa' luego...

¡*Ay ay ay ay ay! unas van para Sayula*

—¿Tequila?

—Ahi usté dirá...

—Esto debe darles nostalgia por allá.

—¿Cómo?

—Que en los Estados Unidos deben extrañar su tequilita.

—Extrañar el tequila. Pos luego. (p. 214)

Gabriel es una de las voces representativas del pueblo, encarna al joven que busca progresar pese a sus carencias, es además un joven desafiante y contestatario, no le gusta sentirse humillado, la modernidad lo atrae y busca aprender. Su muerte trágica, al igual que la de Manuel Zamacona, simbolizan la afrenta que es vivir en México, un país donde la vida es un juego cruel y la muerte el destino de quienes pierden en dicho juego:

> La vida de Gabriel transcurre entre cabarets, prostíbulos, la plaza de toros y una cantina con música popular, corridos y el mariachi. El personaje destaca por su actitud siempre altanera y desafiante, que rompe todas las normas sociales. Es el joven sin oportunidades que vive al día y que tiene que defenderse del medio hostil en el que habita. Forma parte de la alegría de la ciudad y de su tristeza. Fuentes parodia su vida con la canción "No vale nada la vida", que se escucha

> un 15 de septiembre, Día de la Independencia de México, cuando es asesinado en una cantina.[523]

La recuperación en detalle de las voces tanto del pueblo como de las clases media y alta es una de las características que le valieron muchos elogios a Fuentes por esta novela. El narrador desaparece en este tipo de fragmentos dialogados, dejando en total libertad a los personajes, estrategia narrativa que no ocurrirá en la obra literaria posterior del autor, sino hasta su antología *Agua quemada*, donde recupera de alguna manera este estilo. Sin embargo, Fuentes explotó bastante esta oralidad en sus guiones cinematográficos, en especial en *Los Caifanes*, donde los ecos de *La región más transparente* son muy evidentes todavía.

El narrador externo de la novela se hace presente en ocasiones casi imperceptible, dando lugar a largas extensiones del texto donde solo aparece o bien el discurrir de conciencia de los personajes o sus diálogos intercalados que presentan discusiones o disertaciones sin que se narre una historia en concreto. Mieke Bal define este fenómeno como "textos intercalados no narrativos", y explica: "la mayoría de los textos intercalados son no narrativos. No se narra ninguna historia en ellos. El contenido intercalado puede ser cualquiera: afirmaciones sobre cosas en general, discusiones entre actores, descripciones, confidencias, etc".[524] En *La región más transparente*, aparecen todo dipo de textos intercalados, que van desde la descripción:

> Pero ya bajo el sol, ¿vivía? Desde la perspectiva de Carlos IV y su corte de neones enanos
>
> LOTONAL RESPONDEMOS DE LAS CUATRO

[523] María Fernanda Domínguez Reyes, "*La región más transparente*: las voces de la Ciudad de México", art. cit., p. 184.
[524] Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Cátedra, Madrid, 1990, p. 153.

QUINTAS PARTES

DE SU HIGHBALL GOODRICH

DE SU HIGHBALL GOODRICH. (p. 23, mayúsculas del texto)

Hasta discusiones, afirmaciones y confidencias entre personajes: "Junior, con falsete garruliento, le gritaba a cada persona que se acercaba al bar: —¡Ooooy, que surrealista!; ¡oooy, qué heidegerrrriana!— y seguía cantando calipsos con ademán suntuoso, *Lemme go, Emeldda dahling, You're biting mah fingah*" (p. 47). Igualmente, al reproducir el habla popular de los personajes:

—Jaya boy!.

—¡Ah qué Tuno más jijo!.

—Aquí el señor...

—Gusto, míster.

—... el señor es jalador, Tuno.

—¡Aaaaaah! Nomás luego no se me chivié... Jaya boy!. ¡Desde El Ei!

—Desde El Ei, Tuno! Ah que la chingada" (p. 215).

Bal detalla que la libertad de uso del lenguaje no está directamente proporcionada por el narrador, sino que son los propios personajes o actores quienes ejercen su libertad de palabra: "Los diálogos entre dos o más actores pueden incluso ocupar la mayor parte del texto global. El diálogo es una forma en la que los que emiten lenguaje son los propios actores, y no el narrador básico".[525]

Fuentes experimenta con el estilo narrativo y salta del narrador personaje en primera persona: "*Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D. F.* [...] *Ven, déjate caer*

[525] *Idem*.

conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad" (p. 19), al narrador externo en tercera persona: "Manuel frunció el ceño y volvió a escribir" (p. 77). De manera que esta novela establece una propuesta de estilos narrativos bajo distintas perspectivas tanto de los personajes como del narrador. Asimismo, el narrador en ocasiones no emite juicio alguno sobre las disertaciones de los personajes, ni hace referencia a que sus filosofías se contrapongan; simplemente se limita a exponerlas: "Bobó no acaba de entender que los nuevos ricos de hoy serán la aristocracia de mañana, como la aristocracia de hoy fueron los nuevos ricos de ayer" (p. 45). En otras ocasiones, sin embargo, emite juicios en un intento de describir el contexto, o lo que ya el resto de los personajes saben o asumen, todo lo anterior sin una postura crítica:

> Norma era respetada porque era la mujer de Federico Robles y Federico Robles era un hombre que había sabido triunfar y dominar y era el dinero y el poder y la posibilidad de ayuda para escalar y en consecuencia Norma era la elegancia y el chic y todo lo que los atributos de su marido significaban, al pasar la frontera invisible entre el trabajo y el juego, en el gran mundo. (pp. 179-180)

Finalmente, está el sexto y último grupo sociocultural, el de 'Los revolucionarios'. El orden en el que están incluidos estos grupos comienza con la burguesía, que corresponde al peldaño social más alto y termina con un grupo que representa los valores opuestos a lo burgués. Los revolucionarios eran el prototipo del personaje central y protagonista de la novela de la Revolución, un estereotipo ampliamente difundido también por el cine:

> Froilán Reyero, primo de Federico Robles, organizador de la huelga de Río Blanco. Pedro Ríos, soldado maderista. Sindulfo Mazotl, soldado zapatista. General Inés Llanos, partidario de Zapata, lo abandona para unirse al dictador

> Huerta. Librado Ibarra, abogado sindical. Feliciano Sánchez, líder obrero. (p. 15)

A lo largo del siglo XX, el revolucionario pasó a ser un elemento de identidad nacional, el héroe que provenía del pueblo y derramaba su sangre en favor de este. Pero el revolucionario tiene distintos orígenes, etnias y clases sociales, es la totalidad de un país que se levantó en armas contra el estado y su aparato militar. La Revolución simboliza también el mestizaje y la pluralidad del México moderno. Carlos Fuentes, en su ensayo "Revolución", menciona:

> De la noche de México surgen los jefes revolucionarios. Emergen de las rancherías y de los pueblos, de la clase media de provincia y de las serranías indígenas, de las haciendas en llamas y de las ciudades sitiadas. Y representan dos claras tendencias. La popular y la burguesa.[526]

La Revolución Mexicana es vista en *La región más transparente* como un parteaguas en la historia de México, pero también en la historia de la literatura mexicana. Con esta novela, Fuentes intenta cerrar el tema de la Revolución y dar cabida a nuevos temas que tienen que ven con la modernidad que trajo la propia Revolución. Los revolucionarios de la novela de Fuentes están casi todos muertos y los únicos sobrevivientes viven en la miseria; la Revolución habita en sus memorias más no en su realidad. Domínguez Reyes menciona que en *La región más transparente*, la Revolución "no se ve como un logro sino como una traición, pues nació del sentimiento de crear una igualdad social que finalmente no se refleja en la ciudad".[527] El fracaso de la Revolución se hace evidente en la manera

[526] Carlos Fuentes, *En esto creo*, *op. cit*., p. 208.
[527] María Fernanda Domínguez Reyes, "*La región más transparente*: las voces de la Ciudad de México", art. cit., p. 183.

como Fuentes describe la desigualdad social que sigue imperando aun después de la Revolución: "Fuentes hará hincapié en esta imagen al mostrar los contrastes que existen entre la gente rica y la gente pobre".[528] Lo anterior es evidente cuando Norma le dice a Pimpinela que la Revolución que hizo Federico los ampara y los legitima como lo ricos de hoy: "Por algo hizo Federico la Revolución y ahí está para defenderla: nomás te aviso. Más vale que te olvides de eso, bebesona, porque no va a ser desgarriate el que Federico te arma en los periódicos." (p. 410).

La Revolución y sus personajes son, finalmente, la plataforma desde la cual el nuevo México se impulsa hacia el futuro. Fuentes ve el discurso de la Revolución en la literatura como obsoleto, un freno que le impide evolucionar, pero también como un paradigma que no se puede ignorar, que forma parte del imaginario colectivo y de la generación de medio siglo. Por ello, Fuentes retomará la Revolución en *La muerte de Artemio Cruz*, aunque nuevamente desde el enfoque de la decadencia posrevolucionaria.

[528] *Idem*.

Capítulo 5. *La región más transparente*: un modelo de modernidad urbana

El escenario de *La región más transparente*, primera novela de Carlos Fuentes, es el de México entrando en la modernidad después de una revolución que retrasó la llegada de la misma, pero que sirvió también como hilo conductor entre el México porfirista y el México moderno. La Revolución Mexicana acaparó la atención de las artes, en especial de la literatura, durante la primera mitad del siglo XX. Con paso lento, durante la década de 1940 y 1950, México se fue despojando del estigma que dejó la Revolución traicionada y su posterior institucionalización por el Partido de la Revolución Mexicana (PRM), que sería el antecedente del Partido Revolucionario Institucional (PRI), como parte del discurso oficial de los gobiernos en turno.

Luis Cardoza y Aragón escribe sobre *La región más transparente* en el mismo año de su publicación y la cataloga como "una novela negra de la Revolución",[529] un paso adelante de lo que fue en su momento la novela de la Revolución, una reconfiguración del discurso revolucionario con una visión esta vez enfocada en el contexto urbano y en los resquicios que dejó la Revolución en este nuevo entorno. Cardoza y Aragón expresa sobre Carlos Fuentes:

> Harto el autor de programas y métodos, de discusiones sobre lo social, lo mexicano, lo universal, demuestra el movimiento andado y construye una extensa novela ambiciosa, atrayente y repulsiva, que nos causa algo de lo más necesario: desasosiego, zozobra.[530]

En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes habla sobre el tránsito de la literatura documental, que en México constituyó la novela de la Revolución, a una literatura

[529] Luis Cardoza y Aragón, "Carlos Fuentes en *La región más transparente*", art. cit., p. 487.
[530] *Idem*.

más diversificada: "Indicaba, en la novela de la revolución mexicana y de Azuela a Rulfo, un primer acercamiento al tema más obvio: el tránsito de la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua".[531] Pero la transición no dejaría de presentar una temática cruda y existencial de la vida, el espacio y el tiempo. *La región más transparente* es una novela que vino a marcar un momento de incisión en la literatura mexicana, dando paso al tema urbano, a la disertación sobre la ciudad, la mexicanidad y la modernidad.

5.1. El concepto de modernidad en la primera novela de Carlos Fuentes

Carlos Fuentes propondrá en su literatura y en especial en su primera novela, *La región más transparente*, un nuevo perfil de la identidad mexicana, basada en su arquitectura urbana; esta propuesta de Fuentes completará las disertaciones sobre identidad que habían propuesto anteriormente Samuel Ramos y Octavio Paz, así como todo el aparato de Estado que movilizó a las artes, al cine y a la cultura durante la primera mitad del siglo XX, para configurar la nueva identidad mexicana a partir de elementos de origen prehispánico y revolucionarios que daban prioridad a la estética rural. El paseo por la Ciudad de México de los personajes de la novela de Carlos Fuentes viene a complementar esa parte urbana y moderna que hacía falta. Fuentes da su aporte personal, a través de su primera novela, a la discusión filosófica sobre identidad y modernidad, sobre ellos Georgina García menciona:

> La presencia de la llamada filosofía de lo mexicano en la producción de Fuentes asimilada de un modo muy personal (en parte como rechazo y crítica a los desarrollos estridentes de la década de los 50, cuando estaba en pleno apogeo y Fuentes empezó a escribir) y la calidad especial de las interrogantes que

[531] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, *op. cit*., p. 24.

> propone (el origen, la cultura, la historia, el mestizaje, entre otras), le confieren un matiz característico a lo que escribe (más marcado al principio de su carrera).[532]

Fuentes rompe con la tradición de novela revolucionaria enmarcada en el contexto rural que había sido tendencia toda la primera parte del siglo XX. Con *La región más transparente* propone adentrarse en la modernidad, pero el modelo de modernidad que propone en su novela es personal y diferente al modelo de modernidad oficial en el que México se encaminaba, sobre esto Julio Ortega expresa:

> Rulfo en *Pedro Páramo* (donde el héroe es el sujeto de la orfandad, desarraigado del lugar paterno) y Paz en *El laberinto de la soledad* (donde la reflexión existencial cuaja en metáforas emblemáticas de la identidad agonista), habían inaugurado los trabajos de cuestionamiento de la complacencia nacionalista de una identidad esencial y verificable. Fuentes radicalizó estas propuestas: introdujo la indeterminación del sujeto al someterlo a la práctica del otro, a su diferencia ganada en el diálogo. Pero, además ha terminado excediendo las propuestas de Rulfo y Paz en tanto elaboraciones traumáticas de nacionalidad (concebida desde la arbitrariedad paterna, la victimización materna, y la sombra de la bastardía) porque ensayó otras rutas, menos existencialistas y más narrativas, de humor, sátira y diálogo, por donde avanzar el tema hacia su crítica, hacia su pluralidad tolerada y comunión afirmativa [...], imaginar México, inventarlo como ciudad, reescribirlo como país, es salir de lo que sabemos o creemos saber y asistir a una nueva figuración, a una lectura distinta de las configuraciones y deseos de la comunidad.[533]

[532] Georgina García Gutiérrez, "Introducción", art. cit., p. 13.
[533] Julio Ortega, *Imagen de Carlos Fuentes*, Jorale, México, 2008, p. 66.

Como se ha dicho antes, esta modernidad propia de Carlos Fuentes tiene su origen en el cosmopolitismo de su formación, pero también en las influencias que recibió y recuperó dentro y fuera de México; esas influencias van desde la cultura anglosajona estadounidense, las culturas del Cono Sur como la chilena y argentina, y la literatura moderna que se empezaba a escribir en esa región desde la década de 1920, incluso el discurso cinematográfico, el cual, al igual que Benjamin, ve como la gran invención de la modernidad en materia cultural del siglo XX; de manera que el ritmo cinematográfico implantado en la diégesis de sus novelas, en especial de *La región más transparente*, es otro elemento destacable de su propuesta de modernidad.

En *La región más transparente*, los personajes discuten la modernidad mexicana y plantean sus puntos de vista sobre la misma. Manuel Zamacona es uno de ellos, un hombre moderno condenado a sucumbir ante una sociedad que no parece estar preparada para la modernidad que él propone. En el capítulo "El lugar del ombligo de la luna", tras una reflexión sobre la comunión de rasgos opuestos y propios de la ciudad donde el Paseo de la Reforma, inspirado en la Avenue Louise de Bruselas, es transitado por una familia de indígenas, Manuel Zamacona escribe:

> Excentricidad, más que contraste. Esta puede ser nuestra palabra: excentricidad. No sentirnos parte de ningún engranaje racional, susceptibles de alimentarlo y permitir que nos alimente. Claustro cerrado, de espaldas al mundo. No sentir que nuestras obras, que nuestro espíritu, penetran en un orden lógico, comprensible para los demás y para nosotros. España: excéntrica, sí, pero excéntrica dentro de Europa. Su excentricidad es la nostalgia de no haber participado en todo lo que, por derecho, le correspondía: en la aventura del hombre moderno. Allí estaba la pasta de la modernidad. ¿Qué frustró su realización? ¿Qué cerró los caminos de la participación europea en una nación que hoy vive cerrada a todas las manifestaciones de la inteligencia? (p. 73)

Se refiere a la España franquista que dio la espalda a la modernidad durante varias décadas habiendo sido una civilización imperialista y poderosa en siglos pasados. La voz de Manuel Zamacona se mimetiza con la voz de Carlos Fuentes, este tipo de disertaciones históricas y sociológicas van a ser muy recurrentes en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* publicado años más tarde. En ese ensayo, Fuentes parte de la comparación con Europa y su modernidad literaria para decir que ese modelo no puede ser reproducido en América, como también ha sido siempre un modelo de modernidad fallido el tratar de emular la prosperidad norteamericana. Manuel Zamacona califica como 'excentricidad' esa incapacidad de mimetizarse con lo europeo, pero existen otros excéntricos cuya excentricidad sí lo permite; Manuel llega a la conclusión de que, aunque el modelo de modernidad eurocéntrico no funciona para México, no existe ninguna otra opción:

> Este es el dolor, la nostalgia, la excentricidad de España. Y Rusia es la excentricidad frente a Europa, la afirmación de una excelencia rusa fundada en la pretensión de diversidad frente a Europa. Pero ya este hecho la hace excéntrica; al pretender ser sui géneris en su rechazo de Europa, Rusia deja de serlo plenamente, debe aceptar un reto europeo y emprender la carrera que le ponga a la par de Europa. Carrera en busca del tiempo perdido. Solo México es el mundo radicalmente ajeno a Europa que debe aceptar la fatalidad de la penetración total de Europa y decir las palabras y las formas de la vida, de la fe, europeas, aunque la sustancia de su vida y su fe sean de signo diverso. (p. 73)

La modernidad frustrada vista como una excentricidad exclusiva de México es un punto de partida para exponer el modelo de modernidad que, según Fuentes, conviene mejor al país. Este modelo comienza, en primer lugar, con el enfoque en lo urbano, dejando atrás lo rural; en este primer paso, es necesario ver la ciudad como la nueva tierra fértil del

progreso económico. Si bien el paisaje rural constituye una parte importante de la identidad nacional, Fuentes propone al paisaje urbano como el siguiente paso del paradigma de desarrollo. En segundo lugar, Fuentes propone un análisis de las clases sociales. Su enfoque en la ciudad es un pretexto para abrir el diálogo sobre la desigualdad de clases que ha sido, históricamente, un obstáculo para la modernidad; Georgina García alude a ello: "Las clases sociales, aspectos de la ciudad de México moderna, son fundamentales en la obra de Fuentes, sobre todo la burguesía".[534]

Fuentes enfoca su modelo de modernidad en las clases sociales, propone una clase media, moral, ética y madura, como aquella que promovió el cardenismo y comenzaba a ver su esplendor a mediados del siglo; en *La región más transparente*, la crítica hacia la nueva burguesía mexicana en ascenso, pone en evidencia una necesaria reestructuración de clases sociales, cuestionando la que devino de la Revolución, donde otra vez la burguesía —aunque integrada por nuevos miembros— tomaba el control de país. La Revolución proponía el destierro de las élites y la equidad social; posteriormente, el cardenismo fortalecería la clase obrera que en la década de 1950 se constituyó como una prometedora clase media, desarraigada de los vicios de la burguesía, mejor instruida y con una identidad propia. Por desgracia, el desarrollismo de los gobiernos del PRI reestableció el antiguo sistema de clases, basado en el colonialismo y la emulación de culturas extranjeras consideradas superiores frustrando el avance de una clase media ética y genuina. Este nuevo régimen, entre otros aspectos, abrió paso a una nueva burguesía que se enriquecía con los ideales de la Revolución como bandera, al tiempo que los traicionaba. Federico Robles se vale de la Revolución para justificar a su casta, constantemente justifica la voracidad de las nuevas élites bajo el argumento de que era necesario pacificar al país y 'restaurarlo':

[534] Georgina García Gutiérrez, "Introducción", art. cit., p. 21.

> —Pueden criticarnos mucho, Cienfuegos, y creer que el puñado de millonarios mexicanos —por lo menos la vieja guardia, que por entonces se formó— nos hemos hecho ricos con el sudor del pueblo. Pero cuando recuerda uno a México en aquellas épocas, se ven las cosas de manera distinta. Gavillas de bandoleros que no podían renunciar a la bola. Paralización de la vida económica del país. Generales con ejércitos privados. Desprestigio de México en el extranjero. Falta de confianza en la industria. Inseguridad en el campo. Ausencia de instituciones. Y a nosotros nos tocaba, al mismo tiempo, defender los postulados de la Revolución y hacerlos trabajar en beneficio del progreso y el orden del país. No es tarea sencilla conciliar las dos cosas. Lo que sí es muy fácil es proclamar ideales revolucionarios: reparto de tierras, protección a los obreros, lo que usted guste. Ahí nos tocó entrarle al torito y darnos cuenta de la única verdad política, el compromiso. Aquello fue el momento de crisis de la Revolución. (p. 128)

Fuentes propone, mediante la crítica que hacen sus personajes, una nueva clase media mexicana basada en la dignidad promovida por los valores revolucionarios, desde las raíces del pueblo, una clase social en ascenso genuina cuyos méritos fueran el trabajo y el combate de la ignorancia, no el arribismo ni la corrupción. Se propone una nueva sociedad, basada en el potencial mexicano, con una adecuada distribución de la riqueza y un correcto aprovechamiento de los bienes y recursos, no la transición de una elite a otra como sostenía el modelo de desarrollo decretado por el Estado conformado por la burguesía que simplemente había cambiado de rostro, que fue lo que finalmente ocurrió. Esta crítica llega hasta su punto máximo con la muerte de Norma Larragoiti durante un incendio, a manera de sacrificio, y con la bancarrota de su esposo, Federico Robles, el texto deja ver que hace falta sacrificar una parte de esa burguesía que comenzaba a repetir los mismos vicios de la vieja aristocracia porfiriana:

> Norma había corrido hasta la puerta, a gritar y a pegar con los puños: la lengua roja avanzaba sobre los tapetes, acariciaba las sábanas, por fin tocó su bata y las plantas de sus pies. —¡Ja!— dijo Norma cuando sintió el dedo llagado sobre su espalda y se dejó caer hasta el fondo de sus propios ojos. (p. 465)

Carlos Fuentes tampoco ve en la impronta de la Revolución, por sí sola, una promesa de modernidad, el triunfo militar de los campesinos y el reparto de tierra no trajeron el progreso que se pretendía alcanzar. Históricamente, quedó demostrado que la problemática estructural de pobreza y marginación no se resolvía solo cristalizando el lema de Emiliano Zapata "Tierra y Libertad". Porque tras el reparto agrario cardenista se dejó ver que los pobres lo seguían siendo, situación que provocó un desplazamiento masivo hacia las ciudades, especialmente a la capital, porque la nueva burguesía había hecho lo mismo, depositando su capital en la industria y el comercio. Fuentes refleja en su novela un perfil pesimista de esas clases sociales bajas, los olvidados de la ciudad que tampoco son una esperanza para el progreso económico.

El esquema de modernidad que Fuentes propone está en una clase media trabajadora y en una burguesía instruida, una modernidad acompañada de un proceso cultural y conciencia social que se ocupe de los estratos más bajos de la sociedad; los satélites, los intelectuales y los extranjeros están en el centro de la pirámide de clases y el autor no ve en ellos una promesa de modernidad. Retrata a este sector para hacer una crítica de la modernidad decretada por el estado alemanista, que había comenzado a construir un entramado económico y social que propiciaba la corrupción y el influyentísimo, pero las élites veían con beneplácito todo aquello, con la firme idea de que no había otra alternativa de progreso, como Federico Robles argumenta:

> Sentamos las bases del capitalismo mexicano. Las sentó Calles. Él acabó con los generales, construyó las carreteras y las presas, organizó las finanzas. ¿Que

> en cada carretera nos llevamos un pico? ¿Que los comisarios ejidales se clavaron la mitad de lo destinado a refacciones? ¿Y qué? ¿Hubiera usted preferido que para evitar esos males no se hubiera hecho nada? ¿Hubiera usted preferido el ideal de una honradez angelical? (pp. 129-130)

La política hegemónica permeó también otros estratos, no solo el económico y de obra social, sino el intelectual, artístico y cultural que acogía a casi todos los artistas e intelectuales de la época y que buscaba establecer una narrativa única, la del Estado, carente de críticas y alimentada por las prebendas que ofrecía el propio Estado a través de la distribución de recursos en diversos ámbitos, entre ellos, el de la cultura y las artes.

Federico Robles plantea en una discusión con Manuel Zamacona en la que reproduce el discurso característico de esa nueva burguesía instalada en el poder, en el cual se aparenta impulsar la clase media que se beneficia del progreso que las elites impulsan junto con el estado. Pero ese discurso ha sido una falacia histórica en México porque la brecha entre ricos y pobres, lejos de estrecharse se ha extendido cada vez más. Robles reproduce el discurso trillado de la hegemonía mexicana en el poder, justifica muchas de las decisiones de las élites en aras de un supuesto bien común:

> —Está bueno. Pues para mí México es un país atrasado y pobre que ha luchado por ser progresista y rico. Un país que ha tenido que correr, que galopar diría, para ponerse al corriente de las naciones civilizadas. Durante el siglo pasado, se pensó que con darnos leyes parecidas a las de los Estados Unidos o Inglaterra, bastaba. Nosotros hemos demostrado que esas metas solo se alcanzan creando industrias, impulsando la economía del país. Creando una clase media, que es la beneficiaria directa de esas medidas de progreso. (p. 312)

Pero esta es una modernidad basada en el mercado, en el progreso económico; históricamente ha beneficiado únicamente a la alta burguesía, nunca se ha derramado esa abundancia a la base de la pirámide socioeconómica. La modernidad instaurada por el régimen político mexicano durante las décadas de 1940 y 1950 era una máscara con la cual se intentó ocultar el verdadero rostro del país, el de la miseria y la desigualdad que se hacinaba en la ciudad. Desde el discurso oficial, se reproducía la idea de que México caminaba con paso firme a la modernidad con una capital poblada de automóviles y mansiones diseñadas por Luis Barragán en las Lomas de Chapultepec, mientras que Luis Buñuel con su filme *Los olvidados*, develaba el otro rostro de ese mismo México, el rostro de una minoría creciente, carente de educación y servicios básicos, el que Carlos Fuentes reconfigura en *La región más transparente*. Una modernidad frustrada por la carencia de una verdadera estructura de base que la soporte:

> Y para ti, viejecita: mira nomás, para que ya no trabajes tanto». «¿Y qué clase de chingaderita es esa, hijo?» «Ahorita te enseño. Oigan, ¿y Fidelio?» «Anda de chamba, Gabriel, en casa de unos apretados. Pero explica este chisme». «Mira: el frasquito lo pones encima de la cosa blanca; luego metes ahi los frijoles, o las zanahorias, o lo que quieras y al rato está todo bien molido, solito, en vez de que lo hagas tú». «A ver, a ver». «No viejecita, hay que enchufarlo, en la electricidad». «Pero si aquí no tenemos luz eléctrica, hijo». «Ah caray. Pues ni modo viejecita, así, como metate. Úsalo así. Qué remedio. (p. 57, comillas del texto.)

Rodrigo Pola tiene que escribir guiones cinematográficos para poder ascender como intelectual, su personaje de poeta frustrado opera también como una crítica a la mercantilización del arte. La industria cinematográfica, un producto de masas ya y donde fluían grandes cantidades de dinero, había seducido a no pocos escritores del momento,

entre los cuales estaba el propio Carlos Fuentes, Salvador Novo, Gabriel García Márquez, incluso José Revueltas. Pero más allá de ello, se suscribe una crítica hacia la intelectualidad que, como afirmaba Benjamin, al carecer de mecenas, tenía que salir a vender su arte como mercancía. Peor aún, dado el sistema hegemónico del partido único en el poder durante toda la segunda mitad del siglo, en el cual el intelectual tenía que someterse al Estado para ser reconocido o a penas sobrevivir al margen de este como lo hizo Revueltas.

La influencia del extranjero sigue siendo un elemento relevante en la modernidad mexicana del siglo XX. Históricamente, el extranjero había sido visto por el sector liberal mexicano como el 'extraño enemigo', colonizador e imperialista, imagen que se difumina durante el porfiriato por su esperanza de progreso en la emulación de la cultura y alta sociedad europeas. La imagen del extranjero dio un giro durante el cardenismo, momento en el cual México acoge a Trotsky, a los exiliados de la Guerra Civil española, así como a otras comunidades europeas, como la de judíos desplazada por el nazismo y la Segunda Guerra Mundial. Este gesto de humanidad por parte del gobierno mexicano logra poner a México en el mapa internacional como una nación estable, próspera y generosa. México aparece ante los ojos del mundo como un país que había superado no solo la Revolución, sino todo un siglo de atraso social y económico, una nación que había llegado a la edad adulta, un modelo de modernidad. La migración que llegó a México durante esta época contribuye posteriormente, en gran medida, al progreso principalmente artístico, intelectual y educativo del país.

Sin embargo, ya durante el asentamiento de la nueva burguesía mexicana que gobernará y manejará al país, el extranjero vuelve a representar el ideal de superioridad, un espejo a través del cual la alta sociedad mexicana intentó reflejarse, emulando otra vez las culturas extranjeras, esta vez la norteamericana y su '*american way of life'*. Nuevamente, hay un retroceso en la búsqueda del origen y el modelo de modernidad mexicano otra vez habrá de copiar al foráneo. Con ello viene un nuevo colonialismo, el cultural. Fuentes ofrece un listado de personajes extranjeros que son la contraparte de los intelectuales en su

novela. Los extranjeros son piezas decorativas que la burguesía invita a sus reuniones sociales, como se puede observar también en *Casi el paraíso* de Luis Spota, donde el europeo no pasa por ningún filtro para integrarse a la alta sociedad, aun aquellos extranjeros cuyo pasado no era ético en lo más mínimo.

La modernidad que propone Carlos Fuentes en su novela es una modernidad mexicana, basada en el esquema de bienestar de las clases bajas y medias donde se priorice el carácter genuino mexicano, sin malinchismo, una modernidad donde el extranjero ocupe un lugar relevante en la sociedad por sus propios méritos. Un extranjero que se integre a la realidad mexicana y no al revés, como sucedió durante la época cardenista. Y, en todo caso, un extranjero como el propio autor quien, sin ser modesto nunca, presumía de haber vivido buena parte de su vida en el extranjero sin que esto trastocara su identidad mexicana —aunque no fue así del todo, pues su cosmopolitismo en momentos lo alejó del México real, como le recriminaba Enrique Krauze—.

Sentar las bases de la modernidad mexicana principalmente en el origen prehispánico es un buen punto de partida del modelo de modernidad que propone Carlos Fuentes, aunque lo pone a discusión cuando sus personajes Ixca y Manuel Zamacona no se ponen de acuerdo sobre si ese pasado mexicano es el más ético y digno de ser recordado y respetado: "Cienfuegos piensa que regresar, dejarse caer hasta el fondo, nos asegurará ese encuentro, esa revelación de lo que somos. No; hay que crearnos un origen y una originalidad". (p. 74)

Pero este planteamiento sobre el pasado prehispánico como piedra angular de la identidad que mexicana que nos ayuda a construir una modernidad a la medida de las posibilidades y capacidades de México no fue idea original de Fuentes, tampoco de Octavio Paz. Este planteamiento ya había cobrado fuerza con el muralismo de Rivera, Orozco y Siqueiros, incluso por el cine con argumentos como el de la película *Cuauhtémoc* de 1918, *Tlahuicole* de 1925, *¡Que viva México!* De 1931, o *El signo de la muerte* de dirigida por Salvador Novo en 1939.

Walter Benjamin afirma que la modernidad es lo que se opone a lo antiguo, y que lo nuevo es lo que se opone a lo que ha sido igual siempre. En *La región más transparente* se propone una modernidad que cuestiona la tendencia porfiriana de imitar lo europeo, la nueva burguesía que aparece en la novela es lo opuesto a la antigua burguesía porfiriana que aparece en ruinas, usando un concepto de Benjamin. Por otro lado, la propuesta de la novela de buscar lo nuevo, lo contrario a lo que ha sido siempre, radica en terminar con el sistema maniqueo del reparto de la riqueza que había imperado en México y que consistía en poner en un extremo a ricos muy ricos y en el otro a pobres muy pobres. Esta tendencia extrema y dualista debía romperse para introducir una nueva, la novedad, que sería un nuevo esquema de clases sociales donde imperaría un punto de equilibrio.

Y sobre el equilibrio que debía suponer la modernidad, según Fuentes en *Tiempo mexicano*, en el capítulo "Radiografía de una década 1953-1963" donde rememora a la distancia aquellos años trascendentales para México, expresa que "[s]e había logrado un equilibrio ecléctico",[535] una libre convivencia del México moderno con todos sus mitos y raíces prehispánicas. Un país que parecía reconciliarse finamente con su pasado y cohabitar entre su presente, el de una nación en desarrollo, y el pasado que se había mantenido oculto en las entrañas de la ciudad capital. Los caudillos de la Revolución junto con la Revolución misma habían pasado a ser un mito y la cultura mexicana se distinguiría por olvidar la realidad y hacer perdurar al mito.

Fuentes propone un modelo de modernidad diferente al que imperaba en el México de su juventud, el modelo oficial alemanista, lo hace como una especie de respuesta hacia aquello que consideraba que no marchaba del todo bien. La realidad de ese México al que llegó siendo adolescente se desarrollaba bajo un modelo de modernidad impuesto en gran parte por la agenda internacional, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial y la reconfiguración del mundo en materia económica y social, así como por la naciente

[535] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, *op. cit.*, p. 62.

hegemonía de Estados Unidos tanto en el aspecto económico y cultural. Por otra parte, la modernidad mexicana obedecía a la dirección que la Revolución Mexicana había marcado, el nuevo orden político impuesto por la misma Revolución y el reacomodo de las clases sociales.

Fuentes ve en todo ello un modelo fallido de modernidad, por lo que representará en su novela la mayor cantidad de prototipos del mexicano y los pondrá a dialogar sobre la dirección que debe tomar el país, —o en palabras de Krauze, los pone a actuar las tesis filosóficas del momento,[536] o quizá las tesis filosóficas que Fuentes pensaba que eran las del momento— para llegar a la conclusión de que se debía tomar otro camino. Lo anterior no parece una idea descabellada si se analiza el curso que la modernidad o las distintas modernidades por las que han pasado los países hispanoamericanos históricamente. En un artículo de Briceño-León donde recupera las ideas de Laurence Whitehead, sostiene que la modernidad latinoamericana suele ponerse en pausa a sí misma cada vez que es necesario, para imponer un nuevo proyecto de modernidad que sustituya al anterior, dejando un rastro de modernidades inconclusas:

> Para Laurence Whitehead (2006) la *distinctiveness* de la modernidad de América ha radicado en que los proyectos fueron siempre impuestos desde arriba y sin la participación local y que a pesar que no hubo una resistencia fuerte, que como por ejemplo lo hubo en otros continentes controlados por el islam, los proyectos nunca fueron completamente asimilados ni digeridos, por lo tanto los resultados fueron diferentes de los esperados. De este modo, la modernización de América Latina ocurrió de una manera desigual e incompleta, lo cual ha llevado a los países a buscar cada cierto tiempo un nuevo proyecto de modernización sin haber concluido el anterior, dejándolos incompletos, a

[536] *Cf*. Enrique Krauze, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", art. cit., p. 17.

> medias, produciéndose entonces unas modernidades fragmentarias que en su conjunto se han convertido en un inmenso mausoleo de modernidades.[537]

La licencia que se toma Fuentes de proponer su propia modernidad en su novela, a pesar de ser un escritor joven que incursionaba por primera vez en el género de la novela, radica en su convicción de hombre cosmopolita y décadas después así se justificará: "Yo crecí fuera de México, [...] y con ello siento que perdí ciertas raíces y que gané determinadas perspectivas, México, para mí, era un hecho de violentos acercamientos y separaciones, frente al cual la efectividad no era menos fuerte que el rechazo".[538] De manera que su perspectiva, producto de sus exilios voluntarios, le daban la seguridad y autoridad para permitirse decirle a México a través de una novela en 1958 que proponía una estética innovadora, más moderna, que había que cambiar de rumbo:

> Carlos Fuentes escribe *La región más transparente* después de haber estudiado, vivido y sentido la realidad de las ciudades que son muy parecidas, por no decir iguales, en todas partes del mundo. Su caminar por Europa y otros países de América le acerca aún más al conocimiento de la cultura y literatura occidentales. Son de sobra conocidas las influencias que recibe de James Joyce, John Dos Passos, William Faulkner y Malcolm Lowry (González, 1967) y de su amistad con los más conocidos intelectuales y artistas de la época (Boldy, García Gutiérrez, Monsiváis). La salvedad de ser amigo o conocido por la mayoría de los miembros de la intelectualidad y la burguesía de la Ciudad de México, le posiciona fuertemente dentro de la misma sociedad mexicana a pesar

[537] Ronerto [*sic*] Briceño-León, "La modernidad mestiza de América Latina", *Espacio Abierto*, vol. 29, núm. 1, 2020, p. 40.
[538] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, *op. cit.*, p. 63.

de haber vivido la mayor parte de su vida fuera del país. Para ellos escribe por ser juez y parte de su misma comunidad.[539]

5.2. La Ciudad de México como protagonista

La Ciudad de México es una ciudad mítica desde su origen, la leyenda sobre la fundación de Tenochtitlan lo corrobora. Ha sido una ciudad fundada varias veces; tiene una fundación prehispánica, una colonial y una moderna. La Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco es la representación de ello, una ciudad de varias capas históricas y arquitectónicas, pero también antropológicas, su pasado indígena y colonial junto con su presente mestizo contribuyen a su perfil multifacético. El ambiente mítico alrededor de la ciudad y, en general, del país ha cautivado siempre a propios y extraños. No es raro que se observe a México desde el exterior como un país estereotipado, inédito y de tradiciones extravagantes. Walter Benjamin, seducido por el misticismo mexicano, escribió los siguiente:

> Soñé que estaba en Méjico [*sic*], participando en una expedición científica. Después de atravesar una selva virgen de árboles muy altos, desembocamos en un sistema de cuevas excavado al pie de una montaña, donde, desde la época de los primeros misioneros, se había mantenido una orden cuyos hermanos proseguían su labor de conversión entre los indígenas. En una inmensa gruta central, rematada por una bóveda gótica, se estaba celebrando un oficio divino según un rito antiquísimo. Al acercarnos, pudimos presenciar su momento culminante: un sacerdote elevaba un fetiche mejicano ante un busto de madera de Dios Padre, colocado muy alto, en una de las paredes de la gruta. En ese

[539] Demetrio Anzaldo González, "La Ciudad de México como centro y laberinto heterogéneo de la Nación en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", art. cit., p. 60.

> instante, la cabeza del dios se movió negando tres veces de derecha a izquierda.[540]

La visión anterior de Benjamin alude al México mítico prehispánico, los elementos estereotípicos como la selva, los indígenas, el rito, el fetiche, reúnen una serie de conceptos sobre lo mexicano que contrasta con la modernidad en la que el país se había instalado a partir de la segunda mitad del siglo XX. El sueño de Benjamin se contrapone con el título del texto, "Embajada Mejicana", que supone una institución moderna representante de un país en el ámbito internacional; no obstante, esa institución de fachada moderna guarda en su interior un rostro mítico que sigue remitiendo a lo indígena, a lo prehispánico, como un estereotipo inseparable del espacio mexicano. Observar a México como lugar común constituye una tendencia de atribuir determinada identidad a los espacios, esto ocurre no solo con México:

> […] en nuestro lenguaje cotidiano, siguen presentes aún las correlaciones de identidad entre continentes e individuos, personalidades y naciones, ésas que, por ejemplo, sitúan en África al hombre primitivo, en la India al hombre espiritual, en Europa al ser intelectual, en América Latina al exótico y romántico y en Norteamérica al individuo materialista y pragmático.[541]

La ciudad es, por excelencia, creación del hombre que busca un refugio creado a medida de sus necesidades: "La ciudad se convierte en el punto de partida del hombre en su inmersión a la tierra; se edifica como un mecanismo de control y de defensa ante las

[540] Walter Benjamin, *Dirección única*, trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, Madrid, 1988, [1.ª ed. alemana 1928], pp. 10-11.
[541] Alicia Llerena, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 2007, p. 47.

distintas adversidades naturales".[542] El espacio urbano se transforma en fenómeno de estudio ya en la década de 1950, concretamente en 1957. Un año antes de la publicación de *La región más transparente*, surge el movimiento denominado pensamiento psicogeográfico,[543] basado en la reflexión del espacio urbano como agente que influye en la conducta de quienes lo habitan. Esto, en consecuencia, puede explicar también la cultura de quienes habitan determinado espacio. Carlos Fuentes hace eco de este movimiento en su novela y coloca el foco de la narración en el exotismo de la ciudad y en cómo ese exotismo permea en sus habitantes. Fuentes mencionaba en sus entrevistas que la Ciudad de México, fundada en capas, resurgía constantemente de las entrañas de la tierra para imponerse; una ciudad con un origen y una arquitectura únicos en el mundo. Su origen es insoslayable; por ello, en *La región más transparente* la ciudad se presenta con todos sus rostros, el indígena, el colonial, el revolucionario y el moderno. La Ciudad de México es el único espacio en el que pueden habitar estos personajes, y dichos personajes —a su vez— le deben su esencia a la ciudad.

La ciudad protagoniza la novela, razón por la cual *La región más transparente* se volvió una novela canónica de la ciudad, considerada como la primera en su género por darle un papel protagónico a la urbe, protagonismo que no había tenido en otras novelas urbanas anteriores y que hemos analizado en otro capítulo. Si bien la Ciudad de México se deja ver en la literatura de Azuela y de Spota, no es sino hasta que se escribe *La región más transparente* donde la presencia de la ciudad es determinante y la antropología del espacio

[542] Dilean Robles Lomelí, "Crimen o sacrificio ritual: la convergencia de dos mundos en *La región más transparente*", art. cit., p. 139.
[543] "Radicalizando ese estado de mutua pertenencia entre el hombre y el espacio y los evidentes efectos de éste sobre aquél, el pensamiento «psicogeográfico» […] puso en escena una de las discusiones culturales más importantes de la segunda mitad del siglo XX. La propuesta emanó de la Internacional Situacionista, cuyas reflexiones sobre la ciudad, la espontaneidad y el espectáculo han desempeñado un papel importante en la política y el arte de las últimas cuatro décadas. Fundada en 1957 por artistas y escritores que representaban a distintas organizaciones de vanguardia, se inspiraron en el espíritu del dadaísmo y del surrealismo para reivindicar la unificación de la vida y del arte, haciendo frente al extremo funcionalismo del urbanismo de posguerra, que reprimía la capacidad creativa de los individuos". Alicia Llerena, *op*. *cit*., p. 49.

que ocupa la ciudad adquiere relevancia. El propio título de la novela anuncia a la ciudad como personaje y, desde las primeras páginas, el autor coloca a la ciudad como un ente cuya presencia marca el ritmo de las historias subsecuentes.

> *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. [...] Has venido a dar conmigo, sin saberlo, a esta meseta de joyas fúnebres. Aquí vivimos, en las calles se cruzan nuestros olores, de sudor y pachulí, de ladrillo nuevo y gas subterráneo, nuestras carnes ociosas y tensas, jamás nuestras miradas. [...] Aquí caímos. Qué le vamos a hacer. Aguantarnos, mano. A ver si algún día mis dedos tocan los tuyos. Ven, déjate caer conmigo en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y escarcha mineral, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad dolor inmóvil, ciudad de la brevedad inmensa, ciudad del sol detenido, ciudad de calcinaciones largas, ciudad a fuego lento, ciudad con el agua al cuello, ciudad de letargo pícaro, ciudad de los nervios negros, ciudad de los tres ombligos...* (pp. 20-21, cursivas del texto)

Carlos Fuentes en su novela plantea una nueva lectura de la ciudad y, consecuentemente, de lo mexicano. La Ciudad de México se convierte en un elemento de identidad nacional, es la esperanza del progreso, especialmente a mediados del siglo XX con el centralismo que concentró a todo México en la capital: *"—Bueno, ya estamos aquí, México lindo. Vas a ver, Tere, cómo en la capital salimos de dificultades. Aquí se hace dinero pronto, verás si no.* […] *—¡Esta es mi capital, sí señor!*" (p. 326, cursivas del texto), afirma un personaje anónimo, recién llegado a la Ciudad de México.

Fuentes asume la ciudad como un ser vivo que crece y se transforma, que se hace presente siempre, que tiene influencia en el acontecer cotidiano de la sociedad que la habita.

La Ciudad de México, de ser un espacio inanimado, se transforma en un 'ser' animado, como en el cuento "Chac Mool" donde una estatua de piedra se revela y se impone a su amo. La Ciudad de México que insiste en hacerse presente, en palabras de Claudia Supelano: "La ciudad es un espacio transformador y transformado, construido y destruido; es un libro abierto para quien quiera transitar por sus páginas".[544] La ciudad no es para Fuentes un pretexto para escribir su novela, más bien parece que la novela fuera un pretexto para 'escribir' la ciudad. Aunque fue criticado en el momento de la publicación de *La región más transparente* como un autor que pretendía entender y explicar una ciudad que le había sido ajena hasta su juventud, Fuentes era consistente en que para entender la ciudad también había que mirarla desde afuera. Sobre la crítica que recibió la novela, Jorge Valdivieso explica:

> Ya en 1958 *La región más transparente* fue la piedra de escándalo en la que tropezaron tirios y troyanos [...], calificándola de indigesta asimilación faulkneriana; de mal disimulada imitación de Prust, Joyce, Baroja, Cela y otros; de escandaloso plagio de *El laberinto de la soledad*, y hasta de trágico hazmerreír literario que muestra un autor desorientado que apenas si ha llegado a encontrarse a sí mismo y que se esfuerza desesperadamente por entender a los otros.[545]

El tiempo hizo justicia a la novela y terminó consagrándose como la obra que marcaría el fin de la novela de la Revolución y el inicio de la novela urbana. La novela de Fuentes sufrió el mismo desdén en su momento que *Los olvidados* de Buñuel, criticada por una sociedad purista e hipócrita, cegada por el desarrollismo promovido desde las élites en

[544] Claudia Supelano-Gross, "¡Cómo hacen frente las cosas a las miradas! Walter Benjamin y la mirada de lo urbano", *Universitas Philosophica*, vol. 31, núm. 62, 2014, p. 149.
[545] Jorge Valdivieso, "Voces narrativas en *La región más transparente*" en *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*, Pliegos, Madrid, 1988, p. 39.

el poder, donde el único México que existía era el de la capital y más concretamente el de la burguesía, el rostro del México miserable había que esconderlo y no hablar de él, como osaron hacerlo Buñuel y Fuentes en su momento. El tiempo dio la razón a la realidad y ambas obras se consagraron como retratos fidedignos del otro México.

Con la novela de Carlos Fuentes se descubre un universo alterno, el urbano, el escenario de la ciudad, sus calles, sus olores, sonidos y habitantes. La modernidad de la literatura no radica en hablar de automóviles, edificios o avenidas, sino en integrar en la obra literaria a esa nueva sociedad que se configuraba en las urbes, con modos de vida, ideas y sueños distintos:

> En México, la literatura sobre la ciudad ha tenido un flujo ininterrumpido desde la publicación de *La región más transparente*, […] y *Casi el paraíso*, […] novelas en las que se reproducía el novedoso rostro ofrecido por la capital.[546]

A diferencia de Benjamin cuando se refiere a México, Fuentes habla de un espacio que le es familiar y al que siempre sintió pertenecer, pese a haber crecido fuera. Fuentes no desmitifica la ciudad; la ve al mismo tiempo bajo la mirada del viajero asombrado por su exotismo como la del local que la siente cotidiana y que conoce cada uno de sus rincones.

Fuentes presenta en su novela un prototipo de ciudad, un muestrario de sus lugares simbólicos y representativos. Una novela que no tendría páginas suficientes para nombrar una ciudad completa, Fuentes lo sabía, de manera que hizo una selección de aquellos elementos emblemáticos y representativos de la ciudad, creando con ellos una especie de paradigma cultural al que llamaría ciudad. El listado de colonias que componen la ciudad incluido en el último capítulo, rematado por la cantidad de habitantes que la ciudad tenía en aquel momento, es un intento de nombrar al todo por sus partes, asemeja una letanía que

[546] Gilda Waldman, "La ciudad como personaje literario", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y sociales*, vol. 31, núm. 121, 1985, p. 131.

invoca a todos los rostros de la ciudad. La ausencia de signos de puntuación se puede interpretar como la metáfora del aglutinamiento de la ciudad, una característica distintiva de la misma:

> [...] es la Candelaria Pantitlán Damián Carmona Balbuena Democracias Allende Algarín Mártires de Río Blanco Bondojito Tablas Estanzuela Potrero del Llano Letrán Norte Artes Gráficas San Andrés Tetepilco Progreso del Sur Coapa Portales Atlántida Altavista Polanco Guadalupe Inn Florida Nochebuena Américas Unidas Letrán Valle Vértiz Narvarte Eugenia San Pedro de los Pinos Hidalgo San Miguel Virreyes Jardines del Pedregal Nueva Anzures Roma Pino Suárez Santa María Barrilaco Popotla Elías Calles Atlampa San José Insurgentes Peralvillo Nacozari Magdalena de las Salinas Héroes de Churubusco Buenos Aires Juárez San Rafael Lindavista Tepeyac Ignacio Zaragoza Deportivo Pensil Cuauhtémoc Marte Retorno Sifón Coyoacán Tlacopac Oxtopulco San Jerónimo Alfonso XIII Molino de Rosas Boturini Primero de Mayo Guerrero 20 de Noviembre Jóvenes Revolucionarios Aztecas Lomas de Sotelo México Nuevo y sus cuatro millones. (p. 536)

La narrativa como la poesía tienen que anclarse en algún lugar, lo mismo ocurre con otros géneros y otras artes, como el cine, ya sean espacios reales o ficticios, el factor topográfico es inseparable de la obra literaria. De Troya de Homero al París de Baudelaire, del Moscú de Tolstoi al Dublín de Joyce, pasando por el Macondo de García Márquez y la Comala de Rulfo. Pero el espacio aparece según el autor que lo escribe, París no es la misma ciudad en la poesía de Baudelaire que en *Rayuela* de Cortázar, hay dos visiones del mundo plasmando una misma ciudad; por lo tanto, el espacio en la literatura es subjetivo, aunque tenga una referente objetivo, una ciudad, un pueblo o región.

La ciudad como espacio es además un ser mutante, la Ciudad de México de *La región más transparente*, inspirada en la capital mexicana de la década de 1950, ya no existe; al igual que esa ciudad sustituyó, a su vez, a otras ciudades anteriores que ocuparon el mismo espacio. La nostalgia por los rostros perdidos de la ciudad forma parte de la personalidad del mexicano, quien se resiste a derrumbar antiguas estructuras para que se edifiquen otras en su lugar. Ejemplo de lo anterior es la edificación de la Nueva Basílica de Santa María de Guadalupe en sustitución de la antigua, la cual, pese a los daños en su estructura, se mantiene; la reutilización de edificios antiguos como vecindades y edificios comerciales, o la negativa a derribar edificios debilitados por los terremotos, etc. La resistencia de sus habitantes no impide que la ciudad siga su curso de transformación, Fuentes recupera esta actitud del habitante capitalino:

> *El anciano del bigote amarillo y el bastón de empuñadura de cobre aprovecha el domingo para sacar a su nieto de una casa oscura de la calle de Edison y arrastrarlo hasta el Caballito,*[547] *donde ambos abordan un autobús Lomas, y el anciano, con un temblorín intermitente, sienta al muchacho junto a la ventana y, blandiendo el heroico bastón, va señalándole los lugares que ya no están allí —la casa de los Iturbe, la casa de los Limantour, el café Colón— o los que,*

[547] Escultura de Carlos IV montando a caballo. Es uno de los monumentos más antiguos de la ciudad. Diseñado por Manuel Tolsá, su construcción comenzó en 1795 y quedó terminada en 1803; originalmente se colocó en la Plaza de la Constitución, conocida actualmente como el Zócalo de la ciudad. Fue reubicada en varias ocasiones, primero al patio central de la antigua Universidad Nacional, se cree que a partir de 1824 ocupó un lugar sobre la avenida Bucareli de donde fue removida para, finalmente, trasladarla en 1979 a la Plaza Manuel Tolsá, antes llamada Plaza de Minería, lugar que ocupa actualmente. *Cf.* Subdirección de Catálogo y zonas de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, "El Caballito. Ficha Nacional de Catálogo de Monumento Histórico Inmueble", *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 28 de junio, 2016, https://www.elcaballito.inah.gob.mx/assets/downloads/CarlosIV-MonumentoHistorico.pdf [consulta: 26 marzo 2022]. La estatua de Carlos IV ha fungido históricamente como punto de referencia y de ubicación para los habitantes de la Ciudad de México, quienes se refieren a ella como "el Caballito". No debe confundirse con la escultura de arte moderno del mismo nombre colocada sobre el Paseo de la Reforma e inaugurada en 1992, cuyo autor es el artista plástico, Sebastián.

> *aislados, merecen la memoria del anciano aunque sigan allí. 'Antes esta era una avenida de puros palacios'* […] *Nos estropearon para siempre esta ciudad, hijo. ¡Antes sí que era la ciudad de los palacios!* (pp. 173-174, cursivas del texto).

La Ciudad de México de los años cincuenta era una ciudad que se abría paso y crecía por encima de lo rural: "El monumento a la Independencia se alzaba a sí mismo por las pantorrillas, y hacia Florencia cruzaban unas chivas arreadas por un indio descalzo." (p. 144); era una urbe que necesitaba legitimarse como metrópoli: "Se trata de una ciudad viva que mantiene una relación compleja con el campo, todavía muy incorporado a ella, una ciudad que gusta de presentarse a sí misma como moderna y progresista («explicación no pedida...»).[548]

Una ciudad construida en capas que se superponen y emergen unas sobre otras con el paso del tiempo. Tenochtitlán, una de esas capas, aparece solo una vez en la novela y en voz de Charlotte, una mujer de sociedad, introductora de celebridades, pero lo hace de una manera despectiva al referirse a la ciudad, cuando ella y el grupo de los satélites regresan a la ciudad después de pasar unos días en Acapulco. El desprecio constante que hacen de la ciudad los nuevos burgueses, comparándola con las urbes europeas o estadounidenses, habla de un sentimiento de no pertenencia a la ciudad. Los ricos no se identifican con la ciudad en ninguna circunstancia. La Ciudad de México no logra complacerlos, pero como presas de un encantamiento, estos personajes habitan un espacio que desprecian y del que no pueden ausentarse. Las referencias hacia lo prehispánico para denostar o descalificar algo o a alguien y tildarlo de atrasado o primitivo son comunes en las altas esferas sociales:

[548] Julia Tuñón, "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", art. cit., p. 191, paréntesis y comillas del texto.

> ¡Ay, Gus! Esto no será Cannes, ni modo, pero para lo que puede ofrecer el pinche país, date de santos. Por lo menos se ven caras conocidas y te puedes dar taco con los ricos. Además, de qué te quejas. Sale en los periódicos que viniste aquí, que anduviste en el yacht del Junior, que te fuiste a la fiesta de Roberto Régules. Todo eso se traduce en devaluados, entérate. Regresas a la Gran Tenochtitlán y te llueven las invitaciones, haces conexiones, ¡prosperas, gordito! No te hagas. (p. 364)

Ixca Cienfuegos reflexiona sobre el desapego que siente el mexicano por su ciudad; la frase: "Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire" (pp. 21, 539), que aparece tanto en el inicio como en el cierre de la novela, es una frase cargada de derrotismo y conformidad que refleja el sentimiento general del mexicano. Dicho en palabras de Miguel Ángel Asturias en 1963: "la sensación de fracaso que acompaña sus actos, sensación de fracaso interior, de «derrota interior». [...] Tratan de explicar como sea esta sensación de fracaso con la historia".[549]

El desapego se da en todas las capas de la ciudad, prehispánica, colonial, porfiriana y moderna, pero también en la capa de los barrios proletarios, los barrios burgueses, el centro, sus calles, etc. El origen indígena de la ciudad, que es además el perfil mítico de la misma, se hace presente en el discurso de Ixca y de Teódula, pero también se registra en la novela a través de los nombres de algunos capítulos: "El lugar del ombligo de la luna", "Maceualli" y "El águila reptante".

La novela comienza con Ixca Cienfuegos recorriendo la ciudad y describiéndola, este comienzo alude al origen de la ciudad, un origen prehispánico y mítico. El movimiento es un factor determinante en la diégesis, los personajes se mueven por la ciudad como el caminante del texto de Alfonso Reyes de donde proviene el título de la novela, caminan

[549] Miguel Ángel Asturias, "Prefacio a la edición francesa de *La región más transparente*", art. cit., p. 517, comillas del texto.

por sus alrededores, recorren sus espacios. El espacio final de la novela es el puente de Nonoalco, lugar emblemático en medio de la metrópoli de mediados del siglo XX, donde vemos perderse a Gladys García, quien sale de la colonia Guerrero, pasa por la avenida Bucareli y termina en Nonoalco, primer puente vehicular de la ciudad inaugurado en 1940 sobre las vías de la estación de ferrocarril con el mismo nombre y la parroquia de Buenavista. El puente es símbolo de la modernidad mexicana, es el puente más antiguo de la ciudad que permitía el paso de los ferrocarriles que conectaban a la capital con el resto del país:

> Construido hacia finales de los años treinta e inaugurado a inicios de los años cuarenta, el puente de Nonoalco fue un parteaguas para la ingeniería civil capitalina. [...] Su destacada presencia se plasmó en algunas de las películas más importantes del cine mexicano y fue retratada por la lente de personajes tan relevantes como Gabriel Figueroa, [...] Luis Buñuel [...], también escritores como Juan Rulfo o Fernando del Paso.[550]

El recorrido matutino de la prostituta que se mueve con prisa por la ciudad para evitar la luz del sol, termina justo en el espacio simbólico donde gran parte de la modernidad mexicana transcurría a mediados de siglo. La novela comienza, de alguna manera con el origen de la ciudad y termina espaciotemporalmente en la más reciente de sus evoluciones, la metrópoli moderna.

Cuando Federico Robles cae en desgracia, la ciudad lo atrapa y se ve obligado a bajar en su automóvil desde las Lomas de Chapultepec: "salió de la casa con un portazo y se lanzó en su automóvil Lomas abajo, con todas las imágenes superpuestas y bailarinas,

[550] María Angélica Navarrete Rodríguez, "El primer puente vehicular de la CDMX", *El Universal*, 30 de julio, 2016, https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/07/30/el-primer-puente [consulta: 15 marzo 2022].

imagen de luz y risa y destrucción y carne azorada" (p. 492); el personaje llega hasta los barrios bajos donde habitan los más pobres, donde camina sin rumbo hasta terminar en casa de Hortensia, su amante: "Había caminado, sin rumbo, sin sentirlo, por barrios que le eran desconocidos, que habían surgido fuera de su memoria mientras él se aferraba al círculo urbano estricto desde donde había cumplido su vida y su poder." (p. 491). Esto se repite cuando, ya arruinado, baja de su oficina a tomar un café junto con Ixca y Manuel Zamacona.

La Ciudad de México comienza su transformación a la modernidad a partir de 1930. Con el fin de la Revolución y la relativa prosperidad y estabilidad que se había alcanzado, sobreviene el desarrollo y el crecimiento, esto se observa claramente en el cine de la época, en especial a partir de la década de los cuarenta, cuando la ciudad se vuelve el centro de atención. No obstante, todavía la ciudad conserva espacios vacíos que la urbanización va absorbiendo al ritmo que se extiende la mancha urbana; es una ciudad que se va configurando como un rompecabezas, al respecto Julia Tuñón dice:

> Son años de cambio, de crecimiento y de agudización de los desfases. En 1930 se podía hablar de una ciudad separada de sus delegaciones, de manera que entre la zona central y Tacuba o Atzcapotzalco había espacios vacíos y para llegar a Coyoacán, Tlalpan o Iztapalapa había que cruzar llanos y milpas. Los lagos de Xochimilco y de Chalco lo eran en realidad. En este lapso algunos pueblos alcanzados por la urbe se proletarizan otros, con tradición de zonas de descanso se convierten en palaciegas, como San Ángel. Desde los años cincuenta la ciudad desbordó los límites de Tlalnepantla.[551]

Los espacios de la ciudad están divididos según las clases sociales que los habitan; la Ciudad de México no es la excepción, hay líneas divisorias que los personajes no pueden

[551] *Ibid*., p. 190.

cruzar y solo pueden hacerlo cuando se da la escasa movilidad social tanto de los estratos bajos hacia arriba o viceversa. Guzmán Díaz hace una clasificación de dichos espacios en la novela:

> [...] el espacio de la ciudad aparece fuertemente estratificado por las clases sociales. Se trata de una contraposición abrupta entre espacios burgueses y espacios populares. Las clases populares viven en la ciudad "tiña irrespetuosa", donde hay "basureros volteados", "perros muertos" [...]. Los burgueses, en cambio, se mueven "en la avenida ondulante, recortada por el sol oblicuo entre... cristal y piedras labradas...".[552]

La Ciudad de México de *La región más transparente* pasa de un ser inanimado a una urbe viviente para después cobrar forma humana en Ixca Cienfuegos. La ciudad es Ixca, habla a través de él, se hace presente y acompaña a todos quienes habitan la ciudad, es un personaje omnipresente:

> Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, 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, era los tinacos y las azoteas y las macetas renegridas, era los rascacielos de vidrio y las cúpulas de mosaico y los muros de tezontle y las mansardas, era las casuchas de lámina y adobe y las residencias de concreto y teja colorada y enrejado de hierro, era los nombres y los sabores y las carnes regaladas a lo largo del gran valle hundido […] era las casuchas de lámina y adobe y las

[552] José Manuel Guzmán Díaz, "El espacio de la Ciudad de México en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes", art. cit., p. 156.

> residencias de concreto y teja colorada y enrejado de hierro, era los nombres y los sabores y las carnes regaladas a lo largo del gran valle hundido. (pp. 520-521)

La cita continúa diciendo que Ixca es también todos los personajes de la novela porque todos habitan en Ixca, la ciudad. Los personajes son, a su vez, la ciudad misma y la ciudad es ellos, en una especie de espiral infinita. La descripción que hace Cienfuegos sobre la ciudad al inicio de la novela se retoma en el último capítulo titulado "La región más transparente del aire", que es la ciudad; así como la mayoría de los personajes tienen un capítulo con su nombre, la ciudad lo tiene también, este culmina dando el nombre de cada personaje a determinado rasgo de la ciudad descrito antes por Ixca, rasgo que también es la esencia del propio personaje:

> […] es Gabriel puñado de alcantarillas, es Bobó de vahos, es Rosenda de todos nuestros olvidos, es Gladys García de acantilados carnívoros, es Hortensia Chacón dolor inmóvil, es Librado Ibarra de la brevedad inmensa, 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 Regules del hedor torcido, es Gervasio Pola rígido entre el aire y los gusanos, es Norma Larragoiti de barnices y pedrería, es el Fifo de víscera y cuerdas, es Federico Robles de la derrota violada, es Rodrigo Pola con el agua al cuello, es Rosa Morales de calcinaciones largas, son los rostros y las voces otra vez dispersos, otra vez rotos, es la memoria vuelta a la ceniza. (pp. 536-537)

En la cita anterior se reúnen los elementos de la naturaleza: fuego, tierra, aire y agua; los personajes son en su combinación de elementos el origen primigenio de la vida sobre el cual está fundada la ciudad. La Ciudad de México es lo que quienes la habitan son y

hacen de ella, al tiempo que ellos son lo que la ciudad es y hace de ellos. Una ciudad con varios pasados y múltiples historias, la ciudad azteca, la ciudad colonial, la ciudad mestiza, la ciudad porfiriana y la ciudad moderna se funden en una sola y Carlos Fuentes la anuncia como elemento de identidad nacional, porque la ciudad guarda la esencia de lo que, en aquellos momentos, a mediados del siglo XX, se estaba consolidando como definitorio de la mexicanidad. Hacía falta la parte urbana y moderna dentro de la identidad nacional, pero no podían ser una urbanidad ni modernidad cualquiera, sino la que propone Fuentes, la de una ciudad construida en capas, un espacio simbólico que reuniera lo prehispánico, lo colonial, lo moderno, una ciudad como su gente.

5.3. Los costos de la modernidad en la Ciudad de México

Carlos Fuentes escribió en 1975 un texto al que tituló *Tiempo Mexicano*, en él hace un balance sobre el pasado, presente y futuro de México con base en su historia y proyección futura. Es un texto que recoge los rasgos históricos, antropológicos y culturales del país, un intento totalizador que busca entender a México y lo mexicano desde una perspectiva social. Similar a lo que había hecho anteriormente Octavio Paz, Fuentes toma distancia para observar a México ontológicamente mediante una serie de correlaciones entre hechos históricos y paradigmas que se han instalado en la conciencia colectiva del país; habla del pasado prehispánico y del estigma que supone para el mexicano del siglo XX. También reflexiona sobre la Revolución, sus detonantes y consecuencias, y la observa como un movimiento inacabado: "México debe completar, a partir de la actualidad, la etapa revolucionaria incumplida".[553] Fuentes concluye que México es un país con distintos rostros que conviven armónicamente, un país enmascarado:

[553] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, *op. cit.*, p. 65.

> País enmascarado a lo largo de su historia: en su origen mismo, por una piel de piedra, mosaico de oro; por el orden helado y barroco del virreinato; por el sueño formal del liberalismo, sueño de modernidad para un país que, de tan antiguo, aún no nacía: aferrado a su origen, a su rocamadre, a su perdido origen; enmascarado por la "paz y el progreso" porfiristas: caretas de la esclavitud y el hambre: México solo ha roto sus máscaras con la revolución.[554]

La modernidad, según Fuentes, es para México un sueño que no termina de cumplirse; primero, por la ausencia de una identidad que definiera a ese país no nacido aún y, después, por la falta de un proyecto que trazara el camino más directo hacia la modernidad. Pero alcanzar la modernidad supone también un problema, el de las consecuencias de adentrarse en un mundo moderno que supone la ruptura de valores morales, culturales, sociales y estéticos. Fuentes, en un preámbulo a *Tiempo mexicano*, advierte:

> Cuando, en las páginas siguientes, hable de algunas duras realidades mexicanas y discuta ciertas soluciones racionales para nuestros problemas, quisiera que el lector tuviese presente que no concibo esa problemática o esas soluciones fuera de la síntesis renovadora de nuestro pasado, de la necesidad de inventar un modelo propio de desarrollo, del propósito de alcanzar una reforma política y cultural que suponga una reconquista y una proyección de la Utopía revolucionaria que nos permita superar el callejón sin salida al cual nos conduce ciegamente el "mundo moderno": la tecnocracia sin valores culturales, sin libertades políticas, sin aspiraciones morales y sin imaginaciones estéticas.[555]

[554] *Idem*., comillas del texto.
[555] *Ibid*., p. 41, comillas del texto.

Osorio Cortés dice que en *La región más transparente* Carlos Fuentes trata la modernidad como un concepto de dos caras; por un lado, la modernidad que originalmente devino del planteamiento renacentista e ilustrado de la individualidad del hombre y su posición central en el universo y, por otro, el concepto de modernidad que a través del tiempo ha adquirido un significado totalmente distinto, que basa sus fundamentos en el pensamiento ilustrado fincado en el progreso y la razón,[556] pero que recae en "el predominio de los valores utilitarios y el soslayo de la dimensión espiritual de la vida humana".[557] Este último concepto de modernidad fue el que terminó por implantarse en gran parte de las sociedades del siglo XX, sin que México fuera la excepción. El predominio de los valores utilitarios y del capital bajo la máscara del progreso ha permeado y resultado en sociedades capitalistas cuya voracidad suprime los valores esenciales del humanismo. En *La región más transparente*, Manuel Zamacona reflexiona acerca de estas consecuencias de la modernidad, también como productos de una modernidad frustrada y argumenta que el sentimiento de no pertenencia a la modernidad, propio de los países en vías de desarrollo, obedece a una 'excentricidad' de origen que no embona con los preceptos de la modernidad europea ni estadounidense, fundada en sociedades de origen e identidades diferentes. Zamacona, reflexiona sobre el caso de España, cuya excentricidad social y cultural la ha colocado al margen de la modernidad también, incluso formando parte de Europa.

Carlos Fuentes habla de superar o evadir el callejón sin salida al que nos lleva el mundo moderno dictado por las élites y la hegemonía política; de no hacerlo, las consecuencias serían: una tecnocracia sin valores culturales, sin libertades políticas, sin aspiraciones morales ni imaginaciones estéticas. Estas consecuencias son visibles en *La región más transparente*, cuyos personajes representan de alguna manera la ausencia de

[556] *Cf*. Raúl Ernesto Osorio Cortés, "En torno a la contemporaneidad y la Revolución en *La región más transparente*", en *Lecturas y relecturas*..., *op*. *cit*., p. 119.
[557] *Idem*.

valores culturales y morales, un vacío que caracterizó a la administración alemanista, un desarrollismo sin un trasfondo ideológico sólido, el desarrollo económico solo visto en términos capitalistas y sin pensar en sus consecuencias. Federico Robles es un ejemplo de tecnócrata convencido de que su misión es velar por el progreso del país; en un diálogo que Rodrigo sostiene con Ixca, le dice: "—Mira al marido de Norma. Él sí está centrado, sabe lo que quiere. Está convencido de que trabaja por el bien del país." (p. 149). El discurso de Federico versa siempre sobre el futuro, considera la cultura como un pasado que no representa utilidad alguna; su discurso sobre modernidad es el de los valores utilitarios, Federico representa a la tecnocracia carente de valores éticos y culturales:

> —¿De manera que usted es intelectual? —dijo, sin más preámbulos, Federico Robles una vez que Norma se había excusado.
>
> —Sí —sonrió Zamacona—. Me imagino que para usted eso no acarrea gran prestigio.
>
> Robles hurgó en su chaleco: —Maldito lo que me importa a mí el prestigio. Lo importante es hacer cosas.
>
> —Hay muchas maneras... —volvió a sonreír Manuel.
>
> —Correcto —Robles encontró un puro crujiente de celofán—. Pero no en este país. Aquí no podemos darnos lujos de esa clase. Aquí hay que mirar hacia el futuro. Y los poetas son cosas del pasado. (p. 311)

La decadencia del círculo intelectual expuesta a través de los personajes del grupo de 'Los inteligentes', en *La región más transparente*, refuerza esta crítica de Fuentes hacia la tecnocracia sin valores culturales; sus poetas e intelectuales no cumplen ninguna función útil en la modernidad mexicana, viven una existencia patética y sin prestigio como Rodrigo Pola, Manuel Zamacona y otros. Federico Robles argumenta que un país en manos de los intelectuales habría sido un fracaso:

> ¿Se imagina usted a este pobre país en manos de Vasconcelos, de Almazán o del general Henríquez? Ahí sí, para hablar sin ambages, que nos hubiera llevado la puritita... Los cuadros técnicos y administrativos de México están hechos, y no pueden ser sustituidos por advenedizos. (p. 133)

El utilitarismo implantado por la sociedad capitalista ve el progreso como un proceso en el cual se deben sacrificar muchos valores; ese sacrificio también involucra al pueblo, una parte del pueblo se debe sacrificar en aras de que otra parte progrese. Una de las consecuencias de la modernidad es la exclusión de determinados sectores sociales, que son siempre los olvidados, los sin nombre. Federico Robles defiende un modelo de modernidad bárbaro y voraz, lo plantea como la única opción que existe para el progreso; según este personaje, el país no puede llevar a cabo solo esta transición, necesita la ayuda de los burgueses como él, una burguesía que se erige como un ente benefactor, paternal y protector de esa sociedad sin rumbo, sin voluntad ni aspiraciones:

> Yo tuve la suerte de pelear primero y construir después. Aunque quién sabe... Queremos construir una economía capitalista y al mismo tiempo aplicar una legislación protectora de la clase obrera. La pura verdad es que para tener capital hay que pagarlo con vidas, como la de los niños que murieron en las salas de tinte de Río Blanco, y después hacer leyes del trabajo. (p. 115)

La modernidad es vista por este grupo de burgueses como un proceso doloroso pero necesario, como un sacrificio que no dará resultados para todos. La modernidad expuesta por Federico es excluyente por naturaleza, unos deben morir por el bien de otros, así como unos deben luchar en la Revolución, triunfar y enriquecerse por el bien de todos. La modernidad que Federico promueve es, además, la de los valores utilitarios y de la practicidad, dar al pueblo medios para subsistir y nada más. Josetxo Beriain explica este

rasgo de la modernidad con palabras de Weber: "Weber observa [...] el advenimiento del «utilitarismo instrumental» del último hombre «especialista sin espíritu, gozador sin corazón» como algo característico de la modernidad avanzada".[558] Por otro lado, Georg Simmel refuerza esta idea haciendo un diagnóstico de la crisis cultural que supone la modernidad revirtiendo el ideal franciscano:

> [...] el ideal ascético de vida franciscano: "*Nihil habentes, omnia posidentes*" (No tener nada —material—, poseer todo —lo espiritual—) con el ideal del hombre moderno que venera el «becerro de oro», habiendo invertido los términos de la frase anterior "*Omnia habentes, nihil posidentes*" (Tener todo —lo material—, no poseer nada —espiritual—). La cultura moderna tardía es una cadena infinita de medios sin fines.[559]

La modernidad tiene este otro rostro, donde el materialismo triunfa sobre la razón y el espíritu. Marshall Berman alude a esos costos de la modernidad a través del análisis del *Fausto* de Goethe, cuando Fausto, hombre moderno, pregunta: "¿Qué clase de mundo es éste donde pueden suceder tales cosas?".[560] Mefistófeles reflexiona sobre la crudeza de la modernidad: "¿Por qué haces una comunidad [...] con nosotros, si no puedes soportarla? Quieres volar, pero tienes vértigo. El crecimiento humano tiene sus costes humanos, todo el que lo desea debería pagar el precio, y el precio es alto".[561]

La modernidad tardía que se instala en México después de la Revolución y que se legitima a través de la nueva burguesía tiene un precio social que trae decadencia social, moral y política con sus inevitables consecuencias como son la pobreza, falta de valores, exclusión, discriminación, corrupción política y la decadencia del tejido social. Manuel

[558] Josetxo Beriain, *Modernidades en disputa*, Antropos, Barcelona, 2005, p. 5.
[559] Georg Simmel *apud* Josetxo Beriain, *ibid*., pp. 5-6.
[560] Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, *op*. *cit*., p. 49.
[561] *Idem*.

Zamacona identifica esto en el México de mediados de siglo XX en el que vive y es pesimista respecto al presente y al futuro:

> —¿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. (p. 422)

Zamacona también apunta hacia los intelectuales del momento y señala su nula acción crítica: "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." (p. 422) Al parecer, Fuentes distingue en su novela a los 'intelectuales' del grupo de personajes 'Los inteligentes' en un intento de deslindar el verdadero ejercicio intelectual de aquello que simulaba hacer este grupo de personajes. El uso de la palabra 'inteligentes' puede tener también origen en el capítulo "La «inteligencia» mexicana" de *El laberinto de la soledad*, donde el poeta emplea dicha palabra para referirse al circulo intelectual mexicano, en donde, por cierto, destaca a Alfonso Reyes como una autoridad.[562]

La cultura, la libertad política y los valores morales no están en la lista de lo que, según Robles y su clase social, el pueblo realmente necesita. Además, la modernidad supone una realidad distinta según el estrato social, la burguesía adquiere las ventajas mientras que las clases proletarias conllevan los costos de la modernidad; la clase proletaria debe conformarse con lo que otros le designan como progreso y no puede esperar más:

> —Mire para afuera. Ahí quedan todavía millones de analfabetos, de indios descalzos, de harapientos muertos de hambre, de ejidatarios con una miserable

[562] *Cf*. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op*. *cit*., p. 164.

> parcela de tierras de temporal, sin maquinaria, sin refacciones, de desocupados que huyen a los Estados Unidos. Pero también hay millones que pudieron ir a las escuelas que nosotros, la Revolución, les construimos, millones para quienes se acabó la tienda de raya y se abrió la industria urbana, millones que en 1910 hubieran sido peones y ahora son obreros calificados, que hubieran sido criadas y ahora son mecanógrafas con buenos sueldos, millones que en treinta años han pasado del pueblo a la clase media, que tienen coches y usan pasta de dientes y pasan cinco días al año en Tecolutla o Acapulco. (p. 129)

Manuel Zamacona critica esta modernidad utilitaria en la que la funcionalidad es símbolo del progreso, pero un progreso basado en alcances económicos y muy pocos culturales, políticos o morales. El fracaso económico se traduce como fracaso existencial en esta modernidad capitalista, de manera que se crea un esquema maniqueo entre lo bueno y lo malo, el éxito y el fracaso:

> La derrota de México nos conduce, por el contrario, a la verdad, al valor, a la limitación propia del hombre de cultura y buena voluntad. Lo que tiene éxito no siempre es lo valioso, sino todo lo contrario. Y en consecuencia, lo que tiene éxito no es lo bueno, ni lo que fracasa lo malo. No es posible identificar el éxito con el bien y el fracaso con el mal, pues entonces los Estados Unidos serían buenos y México malo. (p. 78)

La ausencia de libertades políticas es una consecuencia más de la modernidad en México. Con el fin del movimiento armado, devino el nuevo sistema político mexicano instaurado durante los gobiernos del PRM y de su sucesor, el PRI; dicho sistema, según diego Bautista, está constituido sobre quince elementos claves, de los cuales los principales cuatro son: "*La creación de un partido hegemónico* [...] *La implementación del método o*

sistema corporativo [...] *La practica militar en el ejercicio de la autoridad* [y la] *concentración del poder en un presidente*".[563] El presidencialismo mexicano, consecuencia directa de la modernidad prometida por la Revolución, tomó como rehén a la democracia para perpetuar un modelo político y económico corporativo favorable a las élites; así, Robles dice:

> La Revolución Mexicana ha sido sabia: entendió temprano que, para que una revolución sea efectiva, la militancia ha de ser breve y la fortuna larga. Y no dejó un solo acto de importancia al arbitrio sin formas. Todos sus actos han sido meditados. El hombre necesario ha llegado en cada ocasión a la Presidencia. (p. 133)

La región más transparente está ambientada en una época en la cual dicho sistema político estaba ya instaurado, de la Revolución había emanado un partido hegemónico en el poder, el Partido de la Revolución Mexicana que posteriormente cambiaría su nombre a Partido Revolucionario Institucional; ya en la década de los años cincuenta se habían normalizado las prácticas políticas de dicho partido que se perpetuaron hasta entrado el siglo XXI. Manuel Zamacona lo ve como un gran problema:

> El candidato del PRI llegará, como siempre, a ser el Presidente. No es ese el problema. Lo que el pueblo quiere, y lo querrá cada día más, es que el candidato definitivo no sea escogido, a su vez, por un cónclave de ex-Presidentes. (p. 423)

[563] Óscar Diego Bautista, *Cien años de corrupción en México a partir de la era postrevolucionaria 1917-2017*, Poder Legislativo del Estado de México, Toluca, 2017, p. 20, cursivas del texto.

En otro momento, discutiendo con Federico Robles, Zamacona alude a la realidad política de México y se refiere a esta como una paralización de la vida política interna:

> No puedo pensar que el único resultado concreto de la Revolución Mexicana haya sido la formación de una nueva casta privilegiada, la hegemonía económica de los Estados Unidos y la paralización de toda vida política interna. (p. 319)

Federico Robles le responde con los argumentos propios de la clase burguesa con poder que no está dispuesta a abandonar sus privilegios y que trata siempre de justificarse: "Las revoluciones las hacen hombres de carne y hueso, no santos, y todas terminan por crear una nueva casta privilegiada." (p. 130). La traición hacia los ideales revolucionarios por parte de los nuevos ricos, quienes permiten la intromisión de Estados Unidos tanto en la política como en la economía mexicana, justifica la falta de pluralidad en la política culpando a los partidos por no tener arraigo popular, como sí lo tuvo la Revolución:

> —Calmantes montes, amiguito. En cuanto al primer punto, eso que usted llama casta privilegiada lo es en función de su trabajo y del impulso que da al país. No se trata ya de terratenientes ausentistas. El segundo: México es un país en etapa de desarrollo industrial, sin la capacidad suficiente para producir por sí mismo bienes de capital. Tenemos, en bien del país, que admitir inversiones norteamericanas que, al fin y al cabo, se encuentran bien controladas por nuestras leyes. El tercero: la vida política interna no ha sido paralizada por la Revolución, sino por la notoria incompetencia y falta de arraigo popular de los partidos de oposición. (p. 319)

Fuentes aludirá a lo anterior, años más tarde. En su ensayo *Tiempo mexicano*, explica que la burguesía mexicana tiene otra visión de la riqueza a diferencia de la burguesía europea: "es totalmente ajena a cualquier idea de grandeza histórica, desconoce las maneras de consagrarse públicamente y posee una buena conciencia infinita que le hace considerar sus pequeños valores [...] como eternos y perfectos".[564] El capitalismo y posteriormente el neoliberalismo fueron instaurados por esa burguesía amparada por los gobiernos en turno bajo el pretexto de que era la única manera de progreso y subsistencia, el propio Robles lo dice sin remordimientos:

> Aquí no hay más que una verdad: o hacemos un país próspero, o nos morimos de hambre. No hay que escoger sino entre la riqueza y la miseria. Y para llegar a la riqueza hay que apresurar la marcha hacia el capitalismo, y someterlo todo a ese patrón. Política. Estilo de vida. Gustos. Modas. Legislación. Economía. Lo que usted diga. (p. 314)

Entre otros elementos constituyentes del nuevo sistema político mexicano, Diego Bautista menciona el privilegio y consentimiento de la clase empresarial, evidente en la novela de Fuentes por la manera en que los empresarios como Robles o Régules operan con el cobijo gubernamental: las elecciones controladas y el control de los medios de comunicación, son otros rasgos del sistema cuya crítica se podrá observar en *La muerte de Artemio Cruz*.

La falta de aspiraciones morales, otro de los costos de la modernidad, se representa en el personaje de Rodrigo Pola, un poeta que decide vender su talento para salir de la pobreza, que convierte su literatura en mercancía. Norma es otro personaje cuyas aspiraciones morales se ven rebasadas por su ambición económica, a Norma no le importa

[564] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, *op*. *cit*., p. 79.

ser juzgada por arribista siempre y cuando pueda disfrutar de los privilegios que ofrece la burguesía:

> —Si quiere usted llamarme nueva rica, o social clímber, o prostituta, me dan risa —dijo Norma al encender un *Parliament*—. —Si quiere llamarme esnob, me dan tristeza. ¿Quién no es esnob de alguna manera hoy en día?
>
> —¿Y usted, de qué?
>
> —Yo, pues de nombres y dinero y de sentirme que soy lo mejor que puede ofrecer este país. ¿Usted sabe lo que es arrancarse a la vida cursi de la clase media mexicana? ¿Usted sabe lo que es estar condenada por quién sabe qué reglas a ser mediocre, modesta, mal vestida, avergonzada de uno misma, triste, tristísimamente casta hasta cuando se pierde la virginidad? Yo me crié en ese ambiente, y de haberme dejado, hoy vendería lociones en un almacén y viviría ilusionada por ir a un cine los sábados. Llámelo esnobismo, o talento, o afán de vivir, pero aquí estoy yo y allá abajo quedaron ellos. (p. 348)

La decadencia de los valores morales de la sociedad mexicana moderna se hace presente también en el momento en que esta sociedad niega sus raíces indígenas y pasado prehispánico, la modernidad ve en el pasado un impedimento para el progreso futuro; Ixca critica lo anterior cuando le dice a Manuel Zamacona:

> ¿Es mejor este poder barato, sin grandeza, de mercachifle, a un poder que tenía, por lo menos, la imaginación de aliarse al sol y a las potencias reales, permanentes e invioladas del cosmos? Yo te digo que prefiero morir inmolado en una piedra de sacrificios que bajo la mierda de una triquiñuela de capitalistas y de un chisme de periódico. (p. 424)

Pero el pasado prehispánico ha dejado en México el legado de lo mítico que no se puede separar de la realidad moderna. Fuentes dice: "en México nada funciona como funciona sin la fachada del mito",[565] en referencia a que el mexicano, por naturaleza, necesita cubrir con una capa mítica la realidad para aceptarla o asimilarla. La modernidad, entonces, requiere también de una máscara mítica en ese contexto:

> Se había logrado un equilibrio ecléctico. Moctezuma ya no es un autócrata divino: es el Señor presidente que se sienta en el trono de oro de los aztecas solo por seis años y solo es respetado si gobierna con toda la malicia y energía del Conquistador y, también con los ropajes físicos de Emperador: los mexicanos solo respetan al gobernante disfrazado, sea con los entorchados de un Díaz, con las barbas y anteojos azules de un Carranza o con la lejanía pétrea de Juárez.[566]

Finalmente, la ausencia de imaginación estética es otro de los costos de la modernidad. En *La región más transparente*, la referencia más clara son los guiones que escribe Rodrigo Pola por dinero. Fuentes aprovecha para emitir una crítica al género melodramático que permeó parte del cine mexicano de la Época de Oro, con historias inverosímiles y carentes de propuestas estéticas. Fuentes observa a una comunidad intelectual que no se compromete con el arte, representada por el grupo de personajes intelectuales de la novela, poetas frustrados y cineastas que no aportan nada estéticamente pero sí mucho a la industria del entretenimiento, corrompiendo los valores estéticos y fundacionales del arte. Fuentes satiriza a esa nueva estirpe de creadores estéticos:

> —Bueno —dijo por fin—. Hay un tema para la taquilla, pero puede que la censura lo prohíba.

[565] *Ibid*., p 62.
[566] *Ibid*., pp. 62-63.

> —Aviéntamelo —gruñó Taboada desde su expansiva postura. [...]
>
> —Es que se trata de lesbianas... —prosiguió Rodrigo.
>
> —No li hace —intervino Simón. —Lu adaptamus, siñor, las hacemos maxicanas...
>
> Rodrigo, con una curiosa alegría, rió. Se sentía, por fin, superior al medio. [...] Con eso queda resuelto todo: tenemos un tema universal y las características locales que impresionan al público extranjero. Las dos chicas, ve usted, se crían en ambientes distintos. Una es popoff, la otra humilde. (pp. 369-370)

La modernidad supone un costo social, moral, político, cultural y estético. Carlos Fuentes lo representa en *La región más transparente* que propone un nuevo rumbo para la novela, el del contexto urbano y la modernidad, pero bajo una mirada social y crítica. Al final del relato, cuando Gladys se queda observando la ciudad desde el puente de Nonoalco, se ofrece al lector una perspectiva múltiple de la modernidad y sus costos en esa urbe donde el tiempo parece haberse detenido.

5.4. Procesos integradores del modelo de modernidad mexicano en *La región más transparente*

Carlos Fuentes representa a través de su primera novela, *La región más transparente*, la realidad mexicana en su momento, un retrato de la Ciudad de México, con sus virtudes y defectos. No se limita a reproducir el discurso progresista y desarrollista de la época que solo se enfocaba en los aspectos positivos de la modernidad. Fuentes establece, a través de su novela, y sin ningún compromiso partidista, un canal de comunicación mediante el cual expone y desnuda al México del sexenio alemanista de la década de 1950 que arrastraba todavía los estragos de la Revolución y propone un modelo de modernidad alternativo que se puede resumir en los siguientes puntos:

1. Una modernidad genuinamente mexicana: La modernidad no se puede instalar en un país que carece de lo más básico aún. La modernidad no es un esquema que opere de la misma manera en Europa o Estados Unidos que en México. Es necesario crear una modernidad propia basada en las necesidades del país y habiendo cubierto primero las carencias. No se pueden usar electrodomésticos donde no existe todavía la electricidad: "«No viejecita, hay que enchufarlo, en la electricidad». «Pero si aquí no tenemos luz eléctrica, hijo». «Ah caray. Pues ni modo viejecita, así, como metate. Úsalo así. Qué remedio". (p. 57, comillas del texto). Tampoco pueden transitar automóviles donde no se han edificado calles ni carreteras aún. La infraestructura y los servicios básicos, incluida la educación y el empleo bien remunerado, deben existir y estar al alcance de todos antes de adentrarse en la modernidad.

Manuel Zamacona escribe toda una reflexión sobre el curso que México debería tomar, en el capítulo "El lugar del ombligo de la luna". En ese ensayo que escribe se encuentran algunas de las tesis de Fuentes sobre su modelo de modernidad. Manuel es el personaje que encarna a esa nueva estirpe, esa nueva clase media ilustrada, con valores y conciencia de clase, el hijo de la Revolución (de Federico Robles) y el perfil más inocente de la burguesía mexicana (Mercedes Zamacona):

> Mientras esa realidad superior de lo mexicano no cuaje, […] habrá que disimular y aparentar que hacemos nuestros otros valores, los consagrados universalmente: desde la ropa hasta la política económica, pasando por la arquitectura. El último hito accesible del prestigio europeo, la Revolución Industrial, nace en México cada día. Nuestra superioridad por decreto. Y sin embargo, en algo tienen razón; hay que ver hacia adelante. Solo que "hacia adelante" no significa "formas de vida europea y norteamericana" que, aunque todavía estén vigentes, señalan solo una etapa final. Por desgracia, la nueva burguesía mexicana no ve más allá de eso; su único deseo, por el momento, es

> apropiarse, cuanto antes, los moldes clásicos de la burguesía capitalista. [...H]oy podríamos tener los ojos abiertos, y prepararnos, sin más fuerza y orientación fundamental que la de nuestra propia experiencia, a crearnos desde la raíz en una nueva estructura social y filosófica. (pp. 78-79)

Manuel representa al hombre moderno ideal de Fuentes, es el Baudelaire mexicano, quien por desgracia muere asesinado trágica y absurdamente. Muere junto con la esperanza del país de redimirse finalmente. Con la muerte de Manuel Zamacona muere esa nueva clase media destinada a cambiar el rumbo del país; sin embargo, sus palabras quedan impresas en la novela como una propuesta de modernidad genuinamente mexicana, con conciencia de su pasado, presente y futuro. Una modernidad con menos idealización sobre el origen y pragmatismo en cuanto a la modernidad que se puede construir:

> México debe alcanzar su originalidad viendo hacia adelante; no la encontrará atrás. Cienfuegos piensa que regresar, dejarse caer hasta el fondo, nos asegurará ese encuentro, esa revelación de lo que somos. No; hay que crearnos un origen y una originalidad. (p. 74)

Fuentes admite la búsqueda del origen como un elemento simbólico de renovación, pero a través de Manuel Zamacona propone no mitificar ese origen. Esto se puede evidenciar cuando discute con Ixca y le manifiesta que también la realidad prehispánica debe ser vista críticamente, no de manera maniquea como se pretendía verla, a los conquistadores como los malos y a los aztecas como los buenos de la historia:

> Manuel quería adivinar, a su vez, el disfraz aparente de Cienfuegos: —¿Cuál decisión original?

> —La del primer México, el México atado a su propio ombligo, el México que realmente encarnaba en el rito, que realmente se creaba en una fe, que...
>
> —...Que realmente se sometía a un poder despótico, sanguinario y disfrazado por una teología satánica... —interrumpió Manuel la cantinela de Cienfuegos.
>
> […] ¿Es mejor este poder barato, sin grandeza, de mercachifle, a un poder que tenía, por lo menos, la imaginación de aliarse al sol y a las potencias reales, permanentes e invioladas del cosmos? Yo te digo que prefiero morir inmolado en una piedra de sacrificios que bajo la mierda de una triquiñuela de capitalistas y de un chisme de periódico. (p. 424)

El origen, según Zamacona, deber ser entendido tal y como es, con sus virtudes y defectos; no se le debe exaltar, pero tampoco olvidar. Solo un país que puede superar sus traumas y complejos puede alcanzar la madurez necesaria para forjarse un camino propio a la modernidad.

2. La explotación del potencial del país: Se debe explotar el potencial de México, el aspecto humano: su diversidad étnica y cultural, su historia, sus recursos y su gente para construir una modernidad posible y, sobre todo plural, que se ajuste a todos. Fuentes señala el potencial de México en su gente y lo describe en voz de Natasha:

> […] porque al lado de esta costra de pus en la que vivimos hay unas gentes, ça va sans dire, increíblemente desorientadas y dulces y llenas de amor y de verdadera ingenuidad que ni siquiera tienen la maldad para pensar que son pisoteados, comme la puce, hein?, y explotados; porque debajo de esta lepra americanizada y barata hay una carne viva, ¡viejo!, la carne más viva del mundo, la más auténtica en su amor y su odio y sus dolores y alegrías. Nada más. (p. 196)

3. La ciudad como centro de confluencia de lo histórico y lo mítico: La ciudad es el punto de encuentro donde la sociedad mexicana puede confluir. Al igual que en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* de Diego Rivera, es en el corazón de la ciudad donde se da cita México, toda su gente, su historia y su cultura. El espacio urbano es el punto de cruce donde todos, sin importar el origen social, clase económica o ideología, se encuentran y conviven. La ciudad es ese ente de muchos rostros, los rostros de todos los que la habitan. La novela hace un homenaje a esos rostros en el capítulo final "La región más transparente del aire", donde el narrador se dirige a un "tú" colectivo, que son los rostros de la urbe:

> Pino Suárez, Abad y Queipo, Manuel Acuña, Otilio Montano, Nicolás Bravo, Tizoc y tú sin tu nombre, tú que fuiste marcado con el hierro rojo, tú que enterraste el ombligo de tu hijo con las flechas rojas, tú que fuiste el bienamado del espejo nocturno, tú que metiste las uñas en la tierra seca y exprimiste el maguey, tú que lloraste en el altar de los monstruos del crepúsculo, tú que fuiste el juez y el sacerdote, y el nombrado flor de turquesa del maíz […]. (p. 525)

El espacio rural no tiene este potencial totalizante, la ciudad sí. Por ello, las grandes urbes caracterizadas por su cosmopolitismo como París o Nueva York constituyen un personaje por sí solas, por esa confluencia que representan. La Ciudad de México ha sido el centro de la vida política y cultural desde tiempos prehispánicos, por su capacidad de agrupamiento y acogida. Finalizada la Revolución Mexicana, la ciudad se convierte en el refugio de todos, ricos y pobres, nacionales y extranjeros. De modo que la ciudad juega un papel primordial en el modelo de modernidad de Fuentes, porque en ella se concentra la totalidad del México moderno y solo allí, antes que en cualquier otro lugar, puede florecer la modernidad.

4. La nueva burguesía y la naciente hegemonía política como una amenaza al progreso colectivo: La modernidad impuesta por el Estado alemanista a diferencia de la modernidad supeditada a la Revolución Mexicana y promovida por el presidente Cárdenas representa un revés a los ideales primigenios del movimiento revolucionario; por un lado, el alemanismo promueve el individualismo, la propiedad privada, así como el crecimiento de la burguesía y una naciente clase media, al tiempo que la clase obrera sufre bajo la presidencia de Alemán Valdés ya que la autonomía sindical no se respeta y hasta se reprime.[567] Mientras que el cardenismo, abanderado por los ideales de la Revolución, promovió la colectividad, la inclusión social, el reparto agrario y la nacionalización del petróleo, así como una política gubernamental social, austera y moral, y una política exterior madura y sentada sobre bases sólidas.

El grupo de personajes "Los burgueses" ejemplifica el cúmulo de vicios que detienen el progreso de México. Esta es una práctica que se arrastra desde la colonia y que la modernidad no ha podido desterrar. El sacrificio de Norma simboliza el fin de esa clase opresora para que, como dice la novela, los mexicanos se salven:

> […] *la sábana de ceniza volcánica vuela hasta las constelaciones, Robles, Zamacona, para decirles a todos: si no se salvan los mexicanos, no se salva nadie. Si aquí, en la tierra embrutecida de alcohol y traiciones y mentiras resplandecientes no es posible el don —el mismo don que tú pides, el de la gracia y el amor— no es posible en ninguna parte, entre hombres algunos. O se salvan los mexicanos, o no se salva un solo hombre de la creación.* (pp. 431-432, cursivas del texto)

[567] *Cf*. Abdenango Fraustro, "Huelga minera de Nueva Rosita, Cloete y Palau, Coahuila en defensa de los derechos laborales [1950]", *Comisión Nacional de los Derechos Humanos*, 2018-2022, https://www.cndh.org.mx/noticia/huelga-minera-de-nueva-rosita-cloete-y-palau-coahuila-en-defensa-de-los-derechos-laborales [consulta: 30 noviembre 2022].

5. La superación de la necesidad de ser colonizados: El cosmopolitismo de Carlos Fuentes le brindó siempre una visión distinta sobre las culturas extranjeras y su influencia en la realidad mexicana. Es necesario a veces observar quiénes somos desde afuera para entendernos mejor, Octavio Paz afirma: "Las oscilaciones entre cosmopolitismo y americanismo revelan nuestra doble tentación, nuestro común espejismo: la tierra que dejamos, Europa, y la tierra que buscamos: América".[568] Fuentes nunca vio como un problema esas influencias, pero sí señala en su novela una diferencia importante entre implantar un modelo de modernidad ajeno con la pretensión de ser colonizados so pretexto de no tener ninguna otra opción para combatir la barbarie y recibir la influencia extranjera que ve a México como un país atractivo ya sea económica o culturalmente, o como un refugio de las políticas hostiles en sus propios países—como ocurrió con el fenómeno de exilio durante el sexenio cardenista—. Un modelo de migración que favoreciera la integración nacional y que contribuyera al crecimiento intelectual del país, enriqueciendo la cultura y el desarrollo económico en un ambiente equitativo y solidario. Sobre ello, Manuel Zamacona escribe:

> [«...] Constantes. Gestación lenta, intuitiva del pueblo mexicano, sin contacto con las formas sociales exteriores. Búsqueda de una definición formal, jurídico-política, frente a búsqueda de una filiación sustancial, histórico-cultural. Afirmación de las definiciones formales en proyectos anti-históricos, fundados en la importación, en la imitación extralógica de modelos prestigiosos. Negación del pasado como supuesto inicial de todo proyecto salvador.» ¿Pero cuál es el modelo, el modelo propio, y realmente salvador, que México debe atender? (p. 75)

[568] Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1990 [1.ª ed. 1987], p. 199.

El modelo de modernidad que propone Fuentes según las pautas anteriores está enfocado en explotar las posibilidades y la autenticidad del México moderno de la década de 1950. Hay una propuesta en *La región más transparente* de superar tanto el complejo de inferioridad que desencadena una necesidad de ser colonizados por culturas extranjeras consideradas superiores, así como de vencer a la burguesía y a la política hegemónica que van en contra de un progreso colectivo y homogéneo que favorezca el estrechamiento de la brecha de clases sociales. Esta propuesta de modernidad visionaria está fundada en la incisiva crítica social que ofrece la diégesis de la novela.

Conclusiones

La región más transparente es una 'novela total' que establece una crítica de la sociedad y el modelo de desarrollo del momento. También es una novela donde el autor desarrolla su propio modelo de modernidad contrapuesto al modelo que terminó imperando en el país. Hemos demostrado que la novela propone un modelo de modernidad bajo las pautas de: una modernidad genuinamente mexicana, la explotación del potencial del país, la ciudad como centro de confluencia que lo reúne todo como urbe mitificada, la nueva burguesía y la naciente hegemonía política como una amenaza al progreso colectivo y la superación de la necesidad de ser colonizados.

La presente tesis ha desarrollado para cumplir con el objetivo central del análisis del modelo de modernidad que Carlos Fuentes propone en su novela *La región más transparente*, cinco capítulos. El primero correspondió a un rastreo del origen de la novela, un análisis de los factores que influyeron en el autor y que lo llevaron a escribir una obra literaria propositiva y divergente del canon literario de México en la época. Lo anterior ayudó a comprender todo aquello que estuvo detrás de la novela y que impulsó su escritura.

El segundo capítulo se enfocó en el estudio del contexto sociocultural, histórico, político y literario de la novela para comprenderla como obra literaria total y moderna. En este capítulo logramos identificar los momentos históricos nacionales e internacionales relevantes que enmarcaron la diégesis de la novela y pudimos entender la propuesta literaria de urbanidad que hace Carlos Fuentes para hacer incursionar a la Ciudad de México en la literatura urbana hispanoamericana y consagrarla como una ciudad simbólica.

El análisis hecho en el tercer capítulo ayudó a entender la novela más allá del texto e identificar la propuesta estética que hizo el autor. Una estética visual y ágil muy parecida a la del cine de la Época de Oro, cuyas tramas más importantes en aquel momento como la Revolución, la lucha de clases y la vida urbana aparecen en *La región más transparente*, tramas, todas ellas, mencionadas por el propio autor en su ensayo sobre cine como obras representativas del cine mexicano.

Asimismo, en el cuarto capítulo logramos un análisis de la estructura composicional de la novela y logramos identificar los rasgos literarios que hicieron de ella una obra innovadora. También logramos entender la relevancia del discurso sobre identidad mexicana de mediados del siglo XX y la preocupación del autor por plasmarlo en la novela, especialmente en los personajes que tienen una carga mítica como Ixca y Teódula. En este capítulo también descubrimos la importancia que tiene el movimiento de los personajes en el escenario que es la ciudad.

Finalmente, en el capítulo quinto analizamos el concepto de modernidad plasmado en la novela y los costos que representó esta modernidad decretada por el Estado. Así también, se logró definir cuáles son las pautas del modelo de modernidad propuesto por el autor en esta novela: un modelo distante al modelo oficial y ejecutado por la nueva burguesía mexicana, modelo de modernidad que es objeto de críticas en *La región más transparente*.

Este modelo de modernidad de Carlos Fuentes está, a su vez, inserto en un modelo de modernidad literaria en el cual propone a la novela como un género de confluencia de todos los géneros, artes y discursos. La historia, la ficción, la poesía, la arquitectura, el urbanismo, la música popular y el cine se dan cita y forman parte del conglomerado que supone la novela, además de la multitud de personajes e historias que se narran en ella. Las técnicas narrativas de esta novela, inspiradas en la estética visual cinematográfica, hacen que la novela fluya de una manera muy visual. Una técnica que nunca había sido usada en la literatura y que, por ende, causó confusión, incomprensión y molestia.

Pero la molestia que generó no fue solo por sus recursos estéticos innovadores sino por las temáticas que aborda. El lenguaje popular, las historias de los desarrapados que deambulaban en la ciudad, historias de derrotas, pobreza e ignorancia. Pero también están las historias de una alta sociedad inmoral y corrupta. Una élite que se aferra al dinero y al poder repitiendo los mismos vicios de la oligarquía que se contraponía a los ideales de la Revolución, para colocar en el poder precisamente a esa nueva burguesía que resucita las

viejas prácticas corporativas que impiden acabar con la desigualdad económica y social que había imperado en el país. El autor hace una crítica en su novela al modelo de modernidad impulsado en México por decreto, el modelo de tecnocracia promovido desde el sistema hegemónico integrado tanto por la burguesía posrevolucionaria como por el gobierno. Una tecnocracia sin valores, sin aspiraciones y sin ninguna base ideológica sólida. El desarrollo solo por el desarrollo para alcanzar el reconocimiento internacional del país.

Fuentes refuerza, de alguna manera, su propuesta de modelo de modernidad en su novela, en su ensayo *Tiempo mexicano* de 1971, donde argumenta que la modernidad solo puede alcanzarse mediante una proyección de los ideales revolucionarios y el rescate de lo que él llama "la síntesis renovadora de nuestro pasado", [569] todo ello teniendo como base a una tecnocracia con libertades, valores culturales, morales y estéticos. Pero se debe considerar que el Carlos Fuentes que escribe *La región más transparente* en 1958 no es el mismo que escribe en décadas posteriores, porque en su primera novela parecía tener mucho más clara la idea de una modernidad potencial para México, un modelo genuino y totalmente distinto al de la élite en el poder. Mientras que en los años siguientes y, adquiriendo ya compromisos políticos y sociales con los gobiernos en turno como ocurrió con el de Luis Echeverría, observa la modernidad más como un modelo de reestructuración de lo que ya existe (el régimen hegemónico del PRI), o como él mismo afirma: "algunas soluciones racionales para nuestros problemas". [570]

Se ha demostrado además que no basta con el análisis estético de la novela para establecer los alcances tanto de la modernidad que se plasma en la diégesis, como la modernidad que propone el autor como una visión alternativa de progreso para México. Se hace necesario observar la novela como un fenómeno que fue producto de todo un contexto histórico, político, artístico y social, además de la particular y tardía inserción del autor a dicho contexto. La modernidad es un conjunto de procesos que involucra variadas áreas y

[569] Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, *op. cit.*, p. 41, comillas del texto.
[570] *Idem*.

disciplinas y por ende debe ser analizada desde todas estas aristas. *La región más transparente* es la respuesta a la necesidad de escribir una novela sobre una ciudad que requería ser descrita, pero el autor no se limitó solo a escribir una novela urbana, sino que escribió una realidad completa, un universo. No es gratuito entonces que se califique a esta obra literaria como una novela total o totalizante.

Fue necesario pues, analizar la novela en varias direcciones, desde dentro y fuera de la misma, para comprender todo aquello que reúne y trata de decir; así como buscar el origen de muchas de sus temáticas y de su propuesta estética narrativa. Se ha demostrado que el cine, la música popular, la historia de México y su cultura milenaria, así como la literatura urbana que se escribía en Hispanoamérica en aquella época tienen ecos en esta novela.

El autor buscó inmortalizar a la Ciudad de México del momento histórico bajo el sexenio alemanista y, de paso, inmortalizarse a él mismo como el creador o, al menos, el configurador de la obra. Lo logró, sí, pero hasta muchos años después sería reconocido ese hecho. Esto se puede corroborar en los incontables homenajes y reediciones que ha tenido la novela, así como a través del canon que estableció al plasmar el contexto urbano moderno de su época y en las novelas que sobre la ciudad y el contexto urbano se publicaron posteriormente.

No se deben dejar de lado las influencias que contribuyeron a que esto se lograra finalmente. Entre ellas está el canon de ideas establecido previamente por *El laberinto de la soledad* y el del cine mexicano de la Época de Oro que consagró muchos de los estereotipos incorporados a *La región más transparente*.

Tampoco olvidemos que, en su momento, la novela fue incomprendida y severamente criticada. Especialmente, la descalificación por parte de Alfonso Reyes fue determinante para Carlos Fuentes, porque además de ser su maestro en aquella época Reyes representaba el canon literario, una autoridad incuestionable. El propio Paz en *El laberinto*

de la soledad se refiere a Reyes con el epíteto de "el Literato",[571] y también como "el minero, el artífice, el peón, el jardinero, el amante y el sacerdote de las palabras. Su obra es historia y poesía, reflexión y creación. Si Reyes es un grupo de escritores, su obra es una Literatura".[572] No hay un análisis de la novela hecho por Alfonso Reyes que revele los motivos de su desaprobación, por lo que se puede deducir que Reyes simplemente no entendió la propuesta literaria innovadora de Fuentes y, por ser quien era, nunca se cuestionó su opinión.

La incomprensión de *La región más transparente* por parte de la comunidad literaria del momento, entre ellos Elena Garro y Octavio Paz, descubre una brecha generacional que acentuó las diferencias entre la literatura establecida como canónica en el momento y la literatura propositiva de la nueva generación a la que pertenecía Fuentes. Las críticas fueron injustas y muchas veces infundadas. El tiempo se encargó de colocar la novela en el sitio que le correspondía y las generaciones porteriores han tenido la mente más abierta y flexible a la hora de leer *La región más transparente*.

Octavio Paz se convirtió en la autoridad literaria de México tras la ausencia de Alfonso Reyes. Paz se sintió aludido la aparición de su ensayo *El laberinto de la soledad* en la novela y por las coincidencias temáticas entre ambos textos. Similitudes que no se clarifican del todo, un ejemplo de ello es la diferencia de criterios respecto a José Vasconcelos: mientras que Paz lo glorifica como "el fundador de la educación moderna en México",[573] Fuentes lo cuestiona a través de la voz de Federico Robles y en tono irónico: "¿Se imagina usted a este pobre país en manos de Vasconcelos?" (p. 133). Por supuesto que Robles es la voz de la nueva burquesía que no vio nunca a la educación como el camino hacia la modernidad, pero también se deja ver una crítica de Fuentes a la idealización de Vasconcelos.

---

[571] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 164, mayúsculas del texto.
[572] *Idem*.
[573] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 154.

El disgusto que le generó en su momento la novela de Fuentes dio pie a los ataques por parte de su entonces esposa, Elena Garro, y de Enrique Krauze, uno de sus alumnos y colaboradores más cercanos. Décadas después, en su artículo "La conjura de los letrados" de 1992, ya siendo premio Nobel dice: "Somos uno de los obstáculos [...] de una vasta maniobra para apoderarse de los centros vitales e institucionales de la cultura mexicana".[574] Con ello, deja entender que sus enemigos querían arrebartar ese poder que él mismo ostentaba por herencia de Alfonso Reyes y con el apoyo del sexenio de Carlos Salinas.

Hay en la primera novela de Carlos Fuentes una intención de recrear estéticamente la Ciudad de México bajo un esquema propio de modernidad, como ocurriera con la representación de París, Dublín y otras metrópolis modernas de principios del siglo XX en la obra de autores clásicos de la literatura universal como Balzac, Joyce y Dos Passos, inclusive la obra ensayística de Benjamin que resalta la estética simbólica de las urbes que lo inspiraron y su reflexión sobre lo que simbolizan estas ciudades para la actualidad y para la posteridad. Como suele suceder, la consolidación del modelo de Fuentes vino varias décadas después, al igual que sucedió con la obra del filósofo alemán.

La ciudad y sus pasajes como escenario de la vida moderna, así como los 'caminantes' que habitan y recorren este espacio urbano, como señala el propio texto de Alfonso Reyes de 1911, son el tema central de *La región más transparente*, pero Fuentes va más allá; inserta en su novela lo que él llama un "realismo simbólico" donde cada personaje, cada lugar y cada escena tienen una significación simbólica; esta es la razón por la cual personajes como Ixca Cienfuegos, Rodrigo Pola o Manuel Zamacona repiten las tesis que circulaban sobre la ciudad y su desarrollo urbano, sobre el país y el futuro que, finiquitada la Revolución, debía construirse: "Para bien o para mal, México ya es otra cosa. Es ese algo radicalmente diverso lo que hay que explicar, en su totalidad, y enfocándolo hacia el futuro, hacia su integración, no basándolo en un asesinato colectivo." (p. 75).

[574] Octavio Paz, "La conjura de los letrados", art. cit., p. 9.

Fuentes establece una relación simbólica entre la ciudad y sus personajes, para evitar tener que escribir una novela limitada al retrato y sin valor estético como señala en su entrevista de 1965:

> A los escritores de mi generación se nos planteó, frente a ciertas herencias que recibimos, el problema de cómo superar la novela realista, naturalista, de tesis, sin verdadera validez literaria y, al mismo tiempo, cómo superar el ejercicio artificial del arte por el arte. Personalmente resolví el problema con lo que llamo realismo simbólico.[575]

El modelo de modernidad que propone Fuentes es, en realidad, un proyecto que intentaba reconstruir la totalidad de lo mexicano en ese momento, para con ello proponer un modelo de modernidad basado en el potencial mexicano de aquella época. Dicho proyecto tenía como base el realismo simbólico enmarcado por una estética visual cinematográfica del momento. Fuentes dice necesitar a la novela para decir lo que debía ser dicho, pero también necesita de la estética del cine para que lo dicho tenga tintes modernos, únicos, distintos. Malva Flores recupera las palabras de Carlos Monsiváis que fue testigo de la gestación de *La región más transparente*, quien a su vez rememora:

> Fuentes leía para algunos amigos el *work in progress* de *La región más transparente*. En el departamento de Rafael Ruiz Harrell, Monsiváis era testigo de esa lectura "enérgica, fluida". Lo escuchaba sorprendido, consciente de que su amigo tenía una actitud totalmente "moderna", pues lo que leía era algo

[575] Carlos Fuentes *apud* Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, *op. cit*., p. 537.

distinto a lo conocido: "un proyecto de la ciudad de palabras, emociones, sueños rotos, pretensiones, la presentación en sociedad de la megalópolis".[576]

Carlos Fuentes, sin embargo, dirá en un ensayo de 1988, ya con otra opinión sobre la realidad mexicana, que esa modernidad no está terminada: "Estamos en la mitad de nuestra modernidad",[577] se trata de una modernidad inconclusa que tal vez nunca se concluya, como refiere Briceño-León: una modernidad mestiza, desigual e incompleta que puede ser sustituida por otra.[578] Fuentes reconocerá: "Nuestra modernidad es una modernidad conflictiva, pero solo en ella y a partir de ella podemos seguir escribiendo en la tarea de unir, en vez de separar, los componentes políticos y estéticos de nuestros libros".[579] La modernidad mexicana, al igual que la hispanoamericana, son un conjunto de modernidades que se suplantan unas a otras. La modernidad propuesta por Fuentes en su novela es una de tantas que se quedaron registradas para la historiografía y para la literatura, pero una de las pocas que pasaron a ser simbólicas y emblemáticas del México de mediados del siglo XX, el México que el joven Fuentes descubrió con asombro y que se quedó escrito en *La región más transparente* para la posteridad.

[576] Malva Flores, *Estrella de dos puntas*. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*, *op*. *cit*., pp. 117-118.
[577] Carlos Fuentes, "La tradición literaria latinoamericana", art. cit., p. 27.
[578] *Cf*. Ronerto [*sic*] Briceño-León, "La modernidad mestiza de América Latina", art. cit., p. 40.
[579] Carlos Fuentes, "La tradición literaria latinoamericana", art. cit., p. 27.

Bibliografía

A.A.R., "Luis Spota, *La estrella vacía*", *Revista de la Universidad de México*, núm. 43, 1950, p. 20.

Aguilar Casas, Elsa, "Leon Trotsky: México, su refugio y su tumba", *Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México*, 22 de agosto, 2019 https://inehrm.gob.mx/es/inehrm/LeonTrosky__MexsRefsuTumba [consulta: 18 febrero 2022].

Anderson, Perry, "Neoliberalismo: un balance provisorio", en *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999, pp. 25-38.

Anguvik, Birger, "El reto de *Duque* una lectura (de la) crítica: La ausencia de la forma", *Lexis*, vol. XVIII, núm. 1, 1994, pp. 1-44.

Anzaldo González, Demetrio, "La Ciudad de México como centro y laberinto heterogéneo de la Nación en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", en Demetrio Anzaldo González, *Género y ciudad en la novela mexicana*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, 2003, pp. 55-83.

Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*. Bruguera, Barcelona, 1979 [1.ª ed. 1926].

Asturias, Miguel Ángel, "Prefacio a la edición francesa de *La región más transparente*", trad. Gertrudis Payás, en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 513-518.

Azuela, Mariano, *Nueva burguesía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [1.ª ed. 1941].

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco. Cátedra, Madrid, 1990.

Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Siglo Veintiuno, México, 1999 [1.ª ed. rusa 1974].

Barthes, Roland, *Mitologías*, trad. Héctor Schmucler. Siglo Veintiuno, México, 1999, [1.ª ed. francesa 1957].

Basciani, Alberto, "Los Balcanes: el avispero revisitado, desde la crisis oriental de 1908 a la Primera Guerra Mundial", *Historia y Política: Ideas, Procesos y Movimientos Sociales*, núm. 32, 2014, pp. 105-127.

Bautista, Virginia, "Carlos Fuentes, crítico y guionista deslumbrado por el cine", *Excélsior*, 27 de mayo, 2018, https://www.excelsior.com.mx/expresiones/carlos-fuentes-critico-y-guionista-deslumbrado-por-el-cine/1241433 [consulta: 27 enero 2022].

Benítez, Fernando, "Presentación", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 507-512.

Benjamin, Walter, *Dirección única*, trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Alfaguara, Madrid, 1988, [1.ª ed. alemana 1928].

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. Itaca, México, 2003 [1.ª ed. alemana 1935].

Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, Madrid, 2005 [1.ª ed. alemana 1982].

Beriain, Josetxo, *Modernidades en disputa*. Antropos, Barcelona, 2005.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1995 [1.ª ed. 1985].

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, trad. Andrea Morales Vidal. Siglo Veintiuno, México, 2004 [1.ª ed. inglesa 1982].

Bernal Tavares, Luis, "El proyecto Alemán-Lombardo: la modernización equívoca de la posguerra", *Estudios de Historia moderna y contemporánea de México*, núm. 18, 1998, pp. 171-198.

Biblioteca Nacional de Chile, "Joaquín Edwards Bello (1887-1968)", *Memoria Chilena*, http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-657.html [consulta: 20 enero 2022].

Blanco, María Luisa, "El gran poder de la novela es darle al mundo lo que le falta", *El País*, 3 de mayo, 2003, https://elpais.com/diario/2003/05/03/babelia/1051918750_850215.html [consulta: 4 octubre 2022].

Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, "La identidad de la máscara en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista de Crónica Literaria Latinoamericana*, núm. 65, 2007, pp. 161-178.

Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco, "Ixca Cienfuegos y la disolución de la conciencia original", en *Lecturas y relecturas de* **La región más transparente**, (eds.) Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Griselda Córdova Romero. Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009, pp. 15-32.

Boldy, Steven, "«Mi nombre es Ixca Cienfuegos»: introducción a *La región más transparente*", *América Cahiers Du Criccal*, vol. 22, núm. 1, 1999, pp. 79-90.

Borges, Jorge Luis, "Discurso pronunciado en la sede central de la Unesco en homenaje a Victoria Ocampo", *Video & Sound Collections*, UNESCO, 1979, https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-2373 [consulta: 17 noviembre 2022].

Bravo Saldaña, Yolanda, *Ciudad de México. Historia, arte, monumentos*. Bonechi, México, 2001.

Briceño-León, Ronerto [*sic*], "La modernidad mestiza de América Latina", *Espacio Abierto*, vol. 29, núm. 1, 2020, pp. 24-46.

Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, trad. Nora Rabotnikof. A. Machado Libros, Madrid, 2001 [1.ª ed. 1995].

Buitrago de Muñoz, Gilma y Martha Pardo Segura, "Cronotopía en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, núm. 10, 2007, pp. 73-96.

Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*. Plaza y Janés, Barcelona, 1998 [1.ª ed. 1982].

Cadena, Agustín, "Medio siglo y los sesenta", *Casa del Tiempo*, septiembre, 1998, https://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html [consulta: 30 noviembre 2022].

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, trad. Francisco Rodríguez Martín. Tecnos, Madrid, 2003 [1.ª ed. inglesa 1987].

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ermitaño, México, 1986 [1.ª ed. 1965].

Cardoza y Aragón, Luis, "Carlos Fuentes en *La región más transparente*", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 485-490.

Celorio, Gonzalo, "Carlos Fuentes, epígono y precursor", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008, pp. XIII-XXVII.

Clavel, Ana, "Una amistad transparente", *La Razón*, 14 de agosto, 2021, https://www.razon.com.mx/el-cultural/amistad-transparente-447191 [consulta: 31 marzo 2022].

Conaculta-Gobierno de Jalisco, "La tuna en la canción *Me he de comer esa tuna*", *Cosas de todos los días*. *Breve tratado de cotidianidad*, 5 de septiembre, 2014, https://cosasdtodoslosdias.wordpress.com/2014/09/05/la-tuna-en-la-cancion-me-he-de-comer-esa-tuna/ [consulta: 20 febrero 2022].

Contreras, Francisco, "Mundonovismo", en *La varillita de virtud*. Minerva, Santiago, 1919, pp. 101-115.

Contreras Ríos, Isaura, "Experiencia realista e invención mítica: La escena urbana en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, núm. 12, 2019, pp. 40-50.

Córdova Romero, Griselda, "Todos somos Rodrigo Pola. México y su orfandad", en *Lecturas y relecturas de* **La región más transparente**, (eds.) Gerardo Francisco

Bobadilla Encinas y Griselda Córdova Romero. Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009, pp. 51-72.

Cortázar, Julio, "Carta de Julio Cortázar", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 499-503.

Cruz, Juan, "Luis Harss: «Siempre me pareció tonta pero simpática la palabra 'boom'»", *El País*, 25 de enero, 2021, https://elpais.com/cultura/2021-01-24/luis-harss-siempre-me-parecio-tonta-pero-simpatica-la-palabra-boom.html [consulta: 29 enero 2022].

Curiel, Fernando, *Ejercicio de arqueología literaria*. Coordenadas 2050, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.

De Fuentes, Fernando y Juan Bustillo Oro, *El compadre Mendoza*, Fernando de Fuentes (dir.). Águila Films, México, 1936, https://www.youtube.com/watch?v=GL4Z0no8Uc8 [consulta: 3 febrero 2022].

De la Mora Ochoa, Alejandro, "*Los días terrenales* en *La región más transparente*", *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 23, núm. 43, 2011, pp. 95-103.

Delhalle Jean-Claude y Albert Luykx, "Coatlicue o la degollación de la madre", *Indiana*, vol. 12, 1992, pp. 15-20.

Del Rey Reguillo, Antonia, "El cine mudo mexicano: tribulaciones de una historia emergente", *Eutopías. 2ª Época*, vol. 147, 1996, pp. 1-20.

Díaz Espinoza, Raúl, "Modernidad política en el proyecto de Simón Bolívar: ambivalencia en sus discursos de liberación", *Contextualizaciones Latinoamericanas*, vol. 1, núm. 20, 2019, pp. 1-10.

Diego Bautista, Óscar, *Cien años de corrupción en México a partir de la era postrevolucionaria 1917-2017*. Poder Legislativo del Estado de México, Toluca, 2017.

Diez Canseco, José, *Duque*. Ercilla, Santiago, 1934.

Digón Pérez, Miguel, "Nosotros los pobres, ustedes los olvidados", en *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Congreso Internacional*. Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto-Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, Santiago de Compostela, 2010, pp. 581-595.

Domínguez Michael, Christopher, *Octavio Paz en su siglo*. Aguilar, México, 2014.

Domínguez Reyes, María Fernanda, "*La región más transparente*: las voces de la ciudad de México", *Revista de Filología Románica*, núm. 2, 2008, pp. 181-187.

Donoso, José, *Historia personal del "boom"*. Seix Barral, Barcelona, 1983 [1.ª ed. 1972].

Elía, Ricardo H. "El riesgo de cruzar los Dardanelos", *Byzantion nea Hellás*, núm. 35, 2016, pp. 287-303.

Elizondo, Salvador, "Más allá de la escritura", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 519-520.

Estado de México, "Significado de la palabra «México»", *Estado de México. Mi portal*, 23 de febrero, 2018, https://edomex.gob.mx/significado_de_mexico [consulta: 20 febrero 2022].

Fernández Mora, Vicente de Jesús, "El nacionalismo cultural mexicano y sus contradicciones en la película *Vámonos con Pancho Villa*", *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, núm. 14, 2017, pp. 19-42.

Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1995 [1.ª ed. 1975].

Ferri, Pablo, "A 500 años de la muerte de Moctezuma, sus parientes lejanos buscan a alguien que les escuche", *El País*, 28 de diciembre, 2017, https://elpais.com/internacional/2017/12/28/la_serpiente_emplumada/1514420961_584679.html [consulta: 22 marzo 2022].

Fiddian, Robin W., "James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence", *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 66, 1989, pp. 23-39.

Flores, Malva, *Estrella de dos puntas*. *Octavio Paz y Carlos Fuentes: crónica de una amistad*. Ariel, México, 2020.

Foster, David William, "*La región más transparente* and the Limits of Prophetic Art", *Hispania*, vol. 56, núm. 1, 1973, pp. 35-42.

Fraustro, Abdenango, "Huelga minera de Nueva Rosita, Cloete y Palau, Coahuila en defensa de los derechos laborales [1950]", Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2018-2022, https://www.cndh.org.mx/noticia/huelga-minera-de-nueva-rosita-cloete-y-palau-coahuila-en-defensa-de-los-derechos-laborales [consulta: 30 noviembre 2022].

Fuentes, Carlos, *Los días enmascarados*. Era, México, 1982 [1.ª ed. 1954].

Fuentes, Carlos, *La región más transparente*. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008 [1.ª ed. 1958].

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1980 [1.ª ed. 1969].

Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*. Joaquín Mortiz, México, 1975 [1.ª ed. 1971].

Fuentes, Carlos, "La tradición literaria latinoamericana", en *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Pliegos, Madrid, 1988, pp. 19-27.

Fuentes, Carlos, *Myself with Others: Selected Essays*. Noonday, Nueva York, 1990 [1.ª ed. 1988].

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Fuentes, Carlos, *Geografía de la novela*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Fuentes, Carlos, *En esto creo*. Planeta, México, 2002.

Fuentes, Carlos, *Transformaciones culturales y una agenda latinoamericana. Cuaderno VII*. Foro de Altos Estudios Sociales, Valparaíso, 2004.

Fuentes, Carlos, *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, México, 2011.

Fuentes, Carlos, "Infidelidades", *Cubaencuentro*, 16 de mayo, 2012, https://www.cubaencuentro.com/opinion/articulos/infidelidades-276768 [consulta: 23 marzo 2022].

Fuentes, Carlos, *Personas*. Alfaguara, Madrid, 2012.

Fuentes, Carlos, *Pantallas de Plata*. Alfaguara, México, 2014.

Fuentes, Carlos, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*. Fundación Banco Santander, Madrid, 2017.

Fuentes, Carlos, *A viva voz. Conferencias culturales*. Alfaguara, México, 2019.

Galafassi, Guido P., "La teoría crítica de la escuela de Frankfurt y la crisis de la idea de razón en la modernidad", *Coatepec*, núm. 2, 2002, pp. 4-20.

Gallo, Jorge, "*Casi el paraíso*, de Luis Spota: reflejo del discurso alemanista en la ciudad de México", *Tema y Variaciones de Literatura: Galería de Fantasmas*, núm. 38, 2012, pp. 105-121.

García, Bárbara, "Macehuales: los hombres aztecas nacidos para adorar y servir", *Más México*, 22 de agosto, 2019, https://mas-mexico.com.mx/macehuales-los-hombres-aztecas-nacidos-para-adorar-y-servir/ [consulta: 20 febrero 2022].

Garciadiego, Javier, "Visiones de la Anáhuac Alfonsina", en Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac (1519)*. El Colegio Nacional, México, 2019, pp. 9-63.

García Gutiérrez, Georgina, "*Adán Buenosayres* y *La región más transparente*: primera aproximación comparativa", en *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*, (ed.) Rose Corral. El Colegio de México, México, 2000, pp. 57-70.

García Gutiérrez, Georgina (ed.), Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Cátedra, Madrid, 2012.

García Gutiérrez, Georgina, "Introducción", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*, (ed.) Georgina García Gutiérrez. Cátedra, Madrid, 2012, pp. 9-127.

García Suárez, Andrés, "Nace Cienfuegos. Origen del apellido", *5 de Septiembre. Diario digital de Cienfuegos*, 2 de octubre, 2017, http://www.5septiembre.cu/nace-cienfuegos-origen-del-apellido/ [consulta: 23 marzo 2022].

Genette, Gérard, *Palimpsestos*. *La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989.

Gomáriz, José, "José Martí en las entrañas de la modernidad", *Casa de las Américas*, núm. 231, 2003, pp. 85-94.

Gómez, Javier, "La primera Batalla de Ypres", *Sobre Bélgica*, 7 de julio, 2014, https://sobrebelgica.com/2014/07/07/la-primera-batalla-de-ypres/ [consulta: 18 febrero 2022].

González, Luis, "El liberalismo triunfante", en Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Daniel Cosío Villegas *et al*., *Historia general de México*. El Colegio de México, México, 2000, pp. 633-705.

Gubern, Román, "Tesoros recuperados de un naufragio", en Carlos Fuentes, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*. Fundación Banco Santander, Madrid, 2017, pp. 6-11.

Gürlek, Lerman, "El tren como símbolo de progreso/retroceso en las obras de Mariano Azuela", *Litera*, vol. 26, núm. 1, 2013, pp. 1-15.

Gutkind, Asher, "El ritmo de la agresión y el cementerio de la soledad. Acercamiento crítico a las formas del discurso en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Aisthesis*, núm. 57, 2015, pp. 31-41.

Guzmán Díaz, José Manuel, "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.

Gyurko, Lanin A., "Individual and National Identity in Fuentes' *La región más transparente*", *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 25, núm. 4, 1978, pp. 435-457.

Gyurko, Lanin A., "Identity and the Mask in Fuentes *La región más transparente*", *Hispanófila*, núm. 65, 1979, pp. 75-103.

Harss, Luis y Bárbara Dohmann, "Carlos Fuentes o la nueva herejía", en *Los nuestros*, trad. Francisco Porrúa y Sara Porrúa. Sudamericana, Buenos Aires, 1981 [1.ª ed. inglesa 1966], pp. 338-380.

Heidegger, Martin, "Hölderlin y la esencia de la poesía", trad. Antonio M. Bergmann y Cayetano Betancur, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, vol. 11, núm. 38, 2020 [1.ª ed. alemana 1937], pp. 13-25.

Herrera Navarro, Javier, "Introducción a un texto recobrado", en Carlos Fuentes, *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa*. Fundación Banco Santander, Madrid, 2017, pp. 13-41.

Heyden, Doris, *Tezcatlipoca en el mundo náhuatl*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.

Higuera Rojas, Silvano Iván, "El mito del eterno retorno en *La región más transparente*: la subversión del tiempo o la infinita sospecha circular", en *Lecturas y relecturas de* **La región más transparente**, (eds.) Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Griselda Córdova Romero. Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009, pp. 73-96.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, trad. H. A. Murena. Sudamericana, Buenos Aires, 1987 [1.ª ed. 1947].

Hurtado García, Jovany, "Carlos Fuentes, el embajador", *Milenio*, 12 de mayo, 2022, https://www.milenio.com/cultura/laberinto/carlos-fuentes-el-embajador [consulta: 4 octubre 2022].

Instituto Cervantes, "Carlos Fuentes. Cronología de obras", Bibliotecas y documentación, febrero, 2012, https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/praga_carlos_fuentes_1.htm [consulta: 16 enero 2022].

Instituto Cervantes, "Carlos Fuentes. Premios", Bibliotecas y documentación, mayo, 2018, https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/praga_carlos_fuentes_premios.htm [consulta: 16 enero 2022].

Jiménez, Víctor, "Presentación", en Douglas J. Weatherford, *Juan Rulfo en el cine: Los guiones de* **Pedro Páramo** *y* **El gallo de oro**. RM, Barcelona, 2021, pp. 6-9.

Jiménez de Báez, Yvette, "Consolidación y trasgresión, desde la fiesta, en *La región más transparente*", *Literatura Mexicana*, vol. 17, núm. 1, 2006, pp. 7-28.

Jitrik, Noé, "El *Facundo*: la gran riqueza de la pobreza", en *Facundo o civilización y barbarie*. Ayacucho, Caracas, 1977 [1.ª ed. 1845], pp. IX-LII.

Katz, Friedrich, "La restauración de la República y el porfiriato", en *Historia de México*, trad. Jordi Beltrán y Magdalena Chocano. Crítica, Barcelona, 2001 [1.ª ed. 1985], pp. 82-146.

Katz Crispin, Ruth, "The Artistic Unity of *La región más transparente*", *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, núm. 3, 1969, pp. 277-287.

Krauze, Enrique, "La comedia mexicana de Carlos Fuentes", *Vuelta*, núm. 139, 1988, pp. 15-27.

Krauze, Enrique, "Los combates de Octavio Paz", *Biografías y retratos*, 21 junio, 1998, https://enriquekrauze.com.mx/combates-octavio-paz/ [consulta: 30 noviembre 2022].

Landeros, Carlos. *Los inolvidables: entrevistas*. Diana, México, 1999.

León-Portilla, Miguel, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el* **Nican Mopohua**. El Colegio Nacional-Fondo de Cultura Económica, México, 2013 [1.ª ed. 2000].

Lewald, H. Ernest, "El pensamiento cultural mexicano en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista Hispánica Moderna*, núms. 3-4, 1967, pp. 216-223.

Lezama Lima, José, "Carta de José Lezama Lima", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 505-506.

Lida, Clara E., "El Colegio de México en sus 75 años: 1940-2015", *Centro de Estudios Históricos*. El Colegio de México, México, 2015, https://www.colmex.mx/historia-75-aniversario [consulta: 14 noviembre 2022].

Lizaola, Julieta, “Samuel Ramos y el nuevo humanismo”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, núm. 7, 2012, pp. 477-484.

Lladó Pol, Francisca, “Identidad Latinoamericana como símbolo de modernidad”, en *El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II*, (eds.) Concha Lomba y Juan Carlos Lozano. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2014, pp. 391-399.

Llerena, Alicia, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 2007.

Lockert, Lucía F., “La metáfora del ocultamiento en *La región más transparente*”, en *La obra de Carlos Fuentes, una visión múltiple*. Pliegos, Madrid, 1988, pp. 31-37.

Loera, Alfredo, “Juan Carlos Onetti: El existencialismo latinoamericano”, *Siglo Nuevo*, 25 de junio, 2018, https://siglonuevo.mx/nota/857.juan-carlos-onetti-el-existencialismo-latinoamericano [consulta: 23 enero 2022].

Macías, Claudia, “El magisterio de Carlos Fuentes frente a la crítica”, *Revista de Letras*, vol. 54, núm. 1, 2014, pp. 71-92.

Macías, Claudia, “Cortázar, García Márquez, Fuentes y Vargas Llosa: trayectorias de escritura desde el neoindividualismo”, *Sincronía*, vol. 23, núm. 76, 2019, pp. 350-379.

Madroñal, Abraham, Laura Fernández-Salinero, Ángel Jiménez *et al*., “Nota al texto”, en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008, pp. LXIII-LXVII.

Manzo-Robledo, Francisco, “La segmentación de los grupos sociales en el espacio urbano: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Las reinas de Polanco* de Guadalupe Loaeza (1988)”, *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, núm. 23, 2003, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/segmenta.html [consulta: 27 marzo 2022].

Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997 [1.ª ed. 1948].

Marinello, Juan, “Fuentes y raíces del pensamiento de José Martí”, en José Martí, *Nuestra América*. Ayacucho, Caracas, 1977 [1.ª ed. 1891], pp. IX-XXIII.

Martí, José, *Nuestra América*. Ayacucho, Caracas, 1977 [1.ª ed. 1891].

Meyer, Jean, “La reconstrucción de los años veinte: Obregón y Calles”, en *Historia de México*, trad. Jordi Beltrán y Magdalena Chocano. Crítica, Barcelona, 2001 [1.ª ed. 1985], pp. 215-249.

Middleton, David L., “An Interview with Carlos Fuentes”, *The Southern Review*, vol. 22, núm. 2, 1986, pp. 342-355.

Miranda Gaxiola, Luis Alberto, “Los intelectuales en *La región más transparente*: un acercamiento hermenéutico”, en *Lecturas y relecturas de* **La región más transparente**, (eds.) Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Griselda Córdova Romero. Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009, pp. 97-105.

Mónaco Felipe, Paula, “Carlos Fuentes: libros y convicciones. Entrevista”, *La Jornada Semanal*, núm. 891, 2012, https://www.jornada.com.mx/2012/04/01/sem-paula.html [consulta: 13 enero 2022].

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Daniel Cosío Villegas *et al*., *Historia general de México*. El Colegio de México, México, 2000 [1.ª ed. 1976], pp. 957-1076.

Montaño, Joaquín, “Revolución rusa de 1905: causas, desarrollo, consecuencias”, *Lifender*, 8 de julio, 2019, https://www.lifeder.com/revolucion-rusa-de-1905/ [consulta: 18 febrero 2022].

Montero, Oscar J., “The Role of Ixca Cienfuegos in the Thematic Fabric of *La región más transparente*”, *Hispanófila*, núm. 58, 1976, pp. 61-83.

Mundi, Bárbara E., “El espectáculo en México-Tenochtitlan”, en *Noticonquista.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2019, http://noticonquista.unam.mx/amoxtli/2076/2073 [consulta: 24 marzo 2022].

Munguía, Rodolfo, "El libro que retrata la pasión y los celos en la fugaz relación de Carlos Fuentes y Jean Seberg", *Cultura Colectiva*, 6 de agosto, 2018, https://culturacolectiva.com/letras/diana-o-la-cazadora-solitaria-libro-de-carlos-fuenes [consulta: 28 enero 2022].

Muñoz, Rafael F., *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Fernando de Fuentes (dir.). Cinematográfica Latino Americana, México, 1936, https://www.youtube.com/watch?v= GL4Z0no8Uc8 [consulta: 3 febrero 2022].

Nallim, Carlos Orlando, "Acotaciones a *El juguete rabioso* de Roberto Arlt", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 23, núm. 2, 1974, pp. 401-410.

Navarrete Rodríguez, María Angélica, "El primer puente vehicular de la CDMX", *El Universal*, 30 de julio, 2016, https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/07/30/el-primer-puente [consulta: 15 marzo 2022].

Negrete, Jorge, "Me he de comer esa tuna", en *Los ídolos de la canción. Vol. VIII*. Promexa, México, 1979.

Nieto Yusta, Constanza, "Fuera del mundo, dentro del arte. Correspondencias entre Baudelaire y Ortega", *Boletín de Arte*, núm. 37, 2016, pp. 149-156.

Obscura Gutiérrez, Siboney, "La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano", *Cultura y Representaciones Sociales*, vol. 6, núm. 11, 2011, pp. 159-184.

Olalla, Marcos, "Civilización y barbarie. Dos interpretaciones del rol letrado frente al proyecto modernizador en América Latina: Sarmiento y Martí", *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, núm. 24, 2007, pp. 187-204.

Olea Franco, Rafael, *El otro Borges. El primer Borges*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Oliva Mendoza, Carlos, "Crescenciano Grave, Walter Benjamin. Una constelación crítica de la modernidad. Cuadernos del Seminario. Modernidad: versiones y dimensiones", *Valenciana*, núm. 17, 2019, pp. 317-320.

Olmedo Vera, Bertina, "Xiuhmolpilli", *Museo Nacional de Antropología-Instituto Nacional de Antropología e Historia*, septiembre, 2016, https://www.mna.inah.gob.mx/detalle_pieza_mes.php?id=81 [consulta: 23 marzo 2022].

Ondoa Edzengte, Damas, "Espacio y discurso en *La región más transparente*", *Verbeia*, *Revista de Estudios Filológicos*, *Journal of English and Spanish Studies*, núm. 1, 2016, pp. 230-245.

Onetti, Juan Carlos, *El pozo*. Calicanto, Buenos Aires, 1977 [1.ª ed. 1939].

Onetti, Juan Carlos, "Prólogo", en *El juguete rabioso*. Bruguera, Barcelona, 1979, pp. 7-16.

Ordiz Vázquez, Francisco Javier, "Carlos Fuentes y la identidad de México", *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 159, 1992, pp. 527-538.

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

Osorio Cortés, Raúl Ernesto, "En torno a la contemporaneidad y la Revolución en *La región más transparente*", en *Lecturas y relecturas de* **La región más transparente**, (eds.) Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Griselda Córdova Romero. Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009, pp. 117-135.

Ouabbou, Nacer, "La paradoja de la Revolución en Carlos Fuentes", *Revista de Estudios*, *Universidad de Costa Rica*, núm. 17, 2003, pp. 247-256.

Pacheco, José Emilio, "Carlos Fuentes en *La región más transparente*", en Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, México, 2008, pp. XXIX-XXXVII.

Padilla, Ignacio, "Carlos Fuentes y el cine", *Revista de la Universidad de México*, núm. 150, 2016, pp. 9-13.

Palacios Solano, Isaac, "El alemanismo como momento clave en el capitalismo contemporáneo", *Cuadernos del Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA)*, *Problemas del Desarrollo*, vol. 9, núm. 35, 1978, pp. 129-131.

Pasetti, María Pía, “Las máscaras en *La región más transparente*”, *Narrativas: Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, núm. 13, 2009, pp. 3-7.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, México, 2007 [1.ª ed. 1950].

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona, 1990 [1.ª ed. 1987].

Paz, Octavio, “La conjura de los letrados”, *Vuelta*, núm. 185, 1992, pp. 9-14.

Paz Garro, Helena, *Memorias*. Océano, México, 2003.

Polemann Solá, Carlos A., “Leopoldo Marechal y su *Adán Buenosayres*”, *Estudios*, núm. 613, 1970, pp. 23-27.

Pozas Horcasitas, Ricardo, “La *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965): la modernización de la escritura”, *Otros Diálogos*, núm. 5, 2008, https://otrosdialogos.colmex.mx/la-revista-mexicana-de-literatura-1955-1965-la-modernizacion-de-la-escritura [consulta: 29 septiembre 2022].

Prior, Jorge, “Bajo la región más transparente”, en *Producciones Volcán*, Canal 22, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=2vhs3wyPy5s&t=185s [consulta: 19 noviembre 2022].

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

Quirarte, Vicente, “Mariano Azuela (1873-1952)”, en Vicente Quirate (comp.), *Constitución y Literatura*. Secretaría de Cultura-Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, México, 2018, pp. 73-74.

Rama, Ángel, *La novela en América Latina*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago, 2008 [1.ª ed. 1982].

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*. Planeta, México, 2001 [1.ª ed. 1934].

Reeve, Richard M., "Octavio Paz and Hiperión in: *La región más transparente*: Plagiarism, Caricature Or...?", *Chasqui*, vol. 3, núm. 3, 1974, pp. 13-25.

Reeve, Richard M, "The Making of *La región más transparente*: 1949-1974", en *Carlos Fuentes a Critical View*, (eds.) Robert Brody y Charles Rossman. University of Texas, Austin, 1982, pp. 34-63.

Reyes, Alfonso, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*. Tipografía de la viuda de F. Díaz de León, México, 1911.

Reyes, Alfonso, *Visión de Anáhuac (1519)*. El Colegio Nacional, México, 2019 [1.ª ed. 1917].

Reyes, Alfonso, "Palinodia del polvo", *Caelum*, núm. 6, 2014, pp. 62-66 [1.ª ed. 1940].

Reyes, Alfonso, "A Carlos Fuentes", en *Cartas mexicanas (1905-1959)*. El Colegio de México, México, 2009, p. 442.

Reyes Equiguas, Salvador (coord.), *Gran diccionario de náhuatl*. Universidad Nacinoal Autónoma de México, México, 2018, https://gdn.iib.unam.mx/diccionario/ixca [consulta: 23 marzo 2022].

Ríos Gascón, Iván, *El cine de Carlos Fuentes*. Ediciones B, México, 2017.

Robles Lomelí, Dilean, "Crimen o sacrificio ritual: la convergencia de dos mundos en *La región más transparente*", en *Lecturas y relecturas de* **La región más transparente**, (eds.) Gerardo Francisco Bobadilla Encinas y Griselda Córdova Romero. Universidad de Sonora, Hermosillo, 2009, pp. 137-153.

Rodríguez, Ismael y Pedro de Urdimalas, *Nosotros los pobres*, Ismael Rodríguez (dir.). Producciones Rodríguez Hermanos, México, 1948, https://www.youtube.com/watch?v=dHiTCeodpo0&t=152s [consulta: 5 febrero 2022].

Rodríguez Monegal, Emir, "El mundo mágico de Carlos Fuentes", *Número*, núm. 2, 1963, https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/124 [consulta: 28 septiembre 2022].

Romero, José Manuel, "Teoría de la modernidad y experiencia moderna del tiempo en Habermas", *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 113, 2007, pp. 435-459.

Rosado Zacarías, Juan Antonio, "De pozos, subsuelos, tumbas y túneles: Onetti y su contextualidad literaria", *La Colmena*, núm. 63, 2009, pp. 9-14.

Sadurní, J. M., "La Batalla de Verdún, la peor batalla de la Primera Guerra Mundial", *Historia National Geographic*, 5 de enero, 2022, https://historia.nationalgeographic.com.es/a/batalla-verdun-peor-batalla-primera-guerra-mundial_15982 [consulta: 18 febrero 2022].

Sáinz, Gustavo, "The Inside Story of Carlos Fuentes", en James R. Fortson, *Perspectivas mexicanas desde París Un diálogo con Carlos Fuentes*. Corporación Editorial, México, 1973, pp. 9-11.

Sáinz, Gustavo, "Carlos Fuentes: un deslumbramiento permanente", *Confluencia*, Fall, 1985, pp. 69-74.

Sánchez, Luis Alberto, "Prólogo", en José Diez Canseco, *Duque*. Ercilla, Santiago, 1934, pp. 7-9.

Sánchez Montes, Aurea Gabriela, "Entre la pira funeraria y el Mictlán. La cremación de ofrendas y su valor energético", *Vita Brevis*, núm. 8, 2016, pp. 116-125.

Sánchez Prado, Ignacio M., "Carlos Fuentes, the Cinephile", *Film Quarterly*, vol. 69, núm. 2, 2015, pp. 81-82.

Sánchez Reyes, Felipe, "Descifrar el título de *La región más transparente*", *Tema y Variaciones de Literatura: La Novela Mexicana del siglo XX*, núm. 20, 2003, pp. 239-253.

Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie*. Ayacucho, Caracas, 1977 [1.ª ed. 1845].

Scarano, Mónica E., "El libro y su autor: las mutaciones textuales del *Facundo*", *Estudios de Teoría Literaria*, vol. 1, núm. 1, 2012, pp. 53-61.

Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas*. Grijalbo, México, 1987.

Shaya, Gregory, "The Flaneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, circa 1860-1910", *The American Historical Review*, vol. 109, núm. 1, 2004, pp. 41-77.

Solís, Juan, "Retórica de la luz. Fábulas del poder y alegorías del deseo en el cine mexicano de la década de los treinta", en *Pinta la Revolución: arte moderno mexicano 1910-1950*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2016, pp. 371-378.

Speratti Piñero, Emma Susana, "Carta abierta a Carlos Fuentes a propósito de su primera novela", *Revista Universidad de México*, núm. 8, 1958, p. 28.

Spota, Luis, *La estrella vacía*. Grijalbo, México, 1985 [1.ª ed. 1950].

Spota, Luis, *Casi el paraíso*. Planeta, México, 2014 [1.ª ed. 1956].

Stanton, Anthony, *Correspondencia: Alfonso Reyes/Octavio Paz, (1939-1959)*. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Subdirección de Catálogo y zonas de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, "El Caballito. Ficha Nacional de Catálogo de Monumento Histórico Inmueble", *Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 28 de junio, 2016, https://www.elcaballito.inah.gob.mx/assets/downloads/CarlosIV-MonumentoHistorico.pdf [consulta: 26 marzo 2022].

Supelano-Gross, Claudia, "¡Cómo hacen frente las cosas a las miradas! Walter Benjamin y la mirada de lo urbano", *Universitas Philosophica*, vol. 31, núm. 62, 2014, pp. 147-168.

Todorov, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en Eliseo Verón (comp.), *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970 [1.ª ed. 1966], pp. 155-192.

Tovar, Carmen Patricia, "La disyunción de significantes urbanos en *La región más transparente* de Carlos Fuentes", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, núms. 244-245, 2013, pp. 1001-1015.

Trotsky, Leon, *Historia de la Revolución rusa*, trad. Pável Martínez. Verbum, Madrid, 2019 [1.ª ed. 1932].

Tuñón, Julia, "La ciudad actriz: la imagen urbana en el cine mexicano (1940-1955)", *Historias*, núm. 27, 1991, pp. 189-198.

Ulloa, Berta, "La lucha armada", en Ignacio Bernal, Pedro Carrasco, Daniel Cosío Villegas *et al*., *Historia general de México*. El Colegio de México, México, 2000, pp. 757-821.

Urroz, Eloy, "D. H. Lawrence y Octavio Paz. Una afinidad vital y literaria", *Revista de la Universidad de México*, núm. 158, 2017, pp. 20-28.

Valdivieso, Jorge, "Voces narrativas en *La región más transparente*", en *La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple*. Pliegos, Madrid, 1988, pp. 39-43.

Van Delden, Maarten, "Myth, Contingency, and Revolution in Carlos Fuentes's *La región más transparente*", *Comparative Literature*, vol. 43, 1991, pp. 326-345.

Van Delden, Maarten, *Carlos Fuentes, México, and Modernity*. Liverpool University, Liverpool, 2004.

Van Delden, Maarten, "*La campaña*. La nación real y la nación legal", en Carlos Fuentes, *Obras reunidas IV*. Fondo de Cultura Económica, México, 2012, pp. 335-345.

Vasconcelos, José, *La raza cósmica*. Espasa-Calpe, México, 1948 [1.ª ed. 1925].

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico. Adaptaciones cinematográficas a* **Santa** *de Federico Gamboa*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005.

Vázquez Villalobos, Raymundo, "Silverio Pérez, «El faraón de Texcoco», decano de los toreros", *El País*, 3 de septiembre, 2006, https://elpais.com/diario/2006/09/03/agenda/1157234403_850215.html [consulta: 28 marzo 2022].

Waldman, Gilda, "La ciudad como personaje literario", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 31, núm. 121, 1985, pp. 131-133.

Williams, Raymond Leslie, *Los escritos de Carlos Fuentes*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998 [1.ª ed. 1996].

Wong, Óscar, "Luis Spota: testimonio de la realidad política", *La Palabra y El Hombre*, núms. 53-54, 1985, pp. 93-96.

Zamora, Jesús Ernesto, *Carlos Fuentes ante la crítica*. Tesis de Maestría. Texas Tech University, Texas, 1969.

국문 초록

카를로스 푸엔테스의 *La región más transparente* 에 제시된 근대성 개념

Elizabeth Castro Sandoval

서어서문학 박사

서울대학교 대학원

본 논문에서는 멕시코시티 최초의 근대도시소설로 평가되는 카를로스 푸엔테스의 첫 소설 *La región más transparente (1958)*에 나타난 근대성 모델을 분석하고 규명하고자 한다. 당시 멕시코의 문단은 마리아노 아수엘라, 후안 룰포, 아구스틴 야네스 등의 작가들을 중심으로 농촌과 혁명을 주제로 한 소설이 주류를 이루고 있었고, 일부 작가들은 초기적 수준의 구성적 구조를 시도하기도 했다. 멕시코 혁명은 국가 전체에 심대한 정치, 사회적 변화를 가져왔을 뿐 아니라, 문학계에도 깊숙이 침투하여 20 세기 전반 문학서사의 주요 주제로 사용되었으며, 내전에서 비롯된 멕시코 고유의 하위 문학장르인 '멕시코 혁명소설'을 탄생시켰다. 하지만, 카를로스 푸엔테스는 당대 멕시코의 전형적 소설 경향을 완전히 탈피한 작품을 선보였다.

La región más transparente 는 혁명소설과는 거리를 두면서, 처음으로 도시화와 경제발전이 한창이던 당시의 도시를 디제시스(diegesis)의 주요 배경으로 제시하였다. 멕시코에서는 혁명 이후 수십 년간 근대화가 진행되면서 도시는 국가의 경제, 정치, 문화의 명실상부한 중심지로 자리잡았으며, 문학의

양산도 예외가 아니었다. 당시 멕시코 시티의 모습을 포착해 줄 소설에 대한 필요성이 생겨나면서, 카를로스 푸엔테스는 도시 전체뿐 아니라, 멕시코 사회 전체의 얼굴과 목소리를 담아낼 소설을 집필하게 된다. 이 때문에 당대 문학 평론가들은 그의 소설을 20 세기 초 벽화를 통해 멕시코의 문화와 정체성을 표현했던 벽화주의 운동에 빗대 '벽화 소설'이라 칭하기도 했다.

카를로스 푸엔테스는 이 소설에서 멕시코의 도시적 컨텍스트를 살려내고, 당시 멕시코시티의 전 사회계층을 아우르는 언어적 기록을 집결함으로써 문학적 미학을 부여한다. 이러한 미학에는 소설의 집필 시기와 잠시 맞물렸던 황금시대 영화의 리듬을 모방하는 것도 포함되었다. 당시 멕시코의 문학이 혁명과 농업과 관련한 주제에 함몰되어 있던 반면, 영화의 경우 상당수가 이미 대도시를 배경으로 생겨나는 사회적 문제들을 다루고 있었다. 푸엔테스는 이러한 흐름을 지켜보면서 청유형의 매력적이고 시청각적 요소가 충분한 속도감 있는 작품을 집필하기로 결심하였고, 영화에서 많은 부분을 차용한 도시적 배경의 집합체를 작품 속에 구현하기에 이르렀다.

본질적으로 작가는 이 작품 속에서 당시 법령을 통해 확립된 지배적 모델과는 차별화된 근대성 모델을 제안하고 있다. 본 논문은 '근대성, 정체성, 도시'라는 세 가지 핵심 개념을 중심으로 그가 제시하는 근대성 모델을 규명하고자 한다. 먼저 근대성에 대한 개념을 명확히 하기 위해 세 가지 이론을 고려하였다. 첫째, 마샬 버먼은 *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982)에서 근대화의 출현을 17 세기 계몽주의, 1789 년 프랑스 혁명, 그리고 20 세기의 파편화된 근대화의 총 3 단계로 구분한 바 있다.

두 번째는 마테이 칼리네스쿠의 *Cinco caras de la modernidad* (2003)에서 소개된 이론으로 저자는 근대성의 유형을 '서구 문명의 진보를 포괄하는 역사적

단계로서의 근대성'과 '미학적 개념으로서의 근대성'의 2 가지로 제시하였다. 마지막으로 발터 벤야민은 *Libro de los Pasajes* (1982)에서 근대성을 '과거로의 영원한 회귀'로 정의하고, 근대화는 도시가 플라뇌르(flâneur)를 위한 공공공간으로 기능하기 시작한 19 세기의 도시주의에서 탄생하였다고 주장하면서, 근대인의 원형으로 보들레르를 제시하였다. 벤야민에 따르면 대도시의 플라뇌르는 훗날 부르주아지로 발전하게 된다.

한편, 정체성과 관련하여 이스파노아메리카(Hispanoamérica)에서 이 개념은 근대성과 연결되어 있다. 19 세기 독립전쟁 이후, 이 지역의 신생독립국들에서 근대화가 자리잡기 위해서는 먼저 국가 정체성에 대한 정립과 그에 따른 역사의 방향 전환이 선행되어야 했기에 19 세기와 20 세기에는 정체성에 대한 논의가 중대한 의미를 가졌다. 이에 따라 이스파노아메리카 국가 구상을 제안한 시몬 볼리바르(1819), 문명과 야만의 격차 해소를 주장한 도밍고 파우스티노 사르미엔토(1945), 그리고 이스파노아메리카의 본질에 대한 인식을 환기한 호세 마르티(1891) 등 다양한 이 지역 작가들의 이론이 분석되었다.

상기의 분석은 멕시코의 정체성에 대한 담론을 이끌어나가고 카를로스 푸엔테스의 소설과 그가 제안하는 근대성과 정체성을 해석하는데 있어 이론적 토대를 제공했다. 멕시코는 1810 년 독립 이후에 1910 년 혁명의 종식으로 국가 정체성을 다시 한번 정립해야 했기에 근대화가 다소 지체되었다. 그리하여 멕시코와 멕시코적인 것에 대한 논의는 20 세기 전반 지식인들의 주요 화두가 되었는데, 호세 바스콘셀로스의 *La raza cosmica* (1925), 사무엘 라모스의 *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), 옥타비오 파스의 *El laberinto de la soledad* (1950-1959)와 같은 작품들은 이러한 존재론적 사유의 산물이다. 하지만 이 주제를 멕시코 시티의 도시적 특징을 포함하는 서사문학으로 옮겨온

것은 카를로스 푸엔테스의 소설 *La región más transparente* (1958)였으며, 도시가 농촌이나 혁명 등과 같이 국가적 정체성을 상징할 수 있다는 것을 보여준 최초의 사례가 되었다.

본 논문에서는 저자가 소설에서 제시한 근대성 모델을 규명하기 위해 분석론적 방법론을 적용하여 총 5 개 장에 걸쳐 다음의 맥락적 요소들을 살펴보았다 (a) 멕시코 혁명기 및 이후 시기를 포함하여 소설이 전개되는 역사적 맥락, b) 6 년간의 미겔 알레만 대통령 집권기와 그의 경제 및 사회 정책 등 정치적 맥락, c) 혁명소설의 족적 및 초기 도시소설을 포함한 문학적 맥락, d) 멕시코 영화의 황금기, 벽화주의 및 민속에 기반한 멕시코 정체성을 비롯한 사회문화적 맥락 등). 그 다음으로는 작가가 – 자신의 코스모폴리탄적 세계관과 국가와 관련한 개인적 관심사의 영향을 받아 – 형성하게 된 멕시코의 정체성에 대해 새로운 시각과 이를 통해 제안하고자 하는 근대화 모델을 보다 종합적으로 이해하기 위하여 소설에 대한 구성적 분석을 진행하였다.

소설의 구성적 분석에서는 다양한 활자디자인을 통해 등장인물들의 현실과 의식 속 대화를 구분하는 혁신적인 작법의 활용이 눈에 띈다. 또한, 이 소설은 멕시코의 언어적 유산을 구제하는 일종의 언어기록의 트러스(truss)로 의미를 가지며, 나아가 대위법을 균형재로서 사용하는 문학작품의 탄생을 가능하게 했다. 미학적 측면에서는 각종 움직임이나 도시 산책자(플라뇌르)와 같은 등장인물들을 도시의 화려함과 아름다움, 가장 대표적인 도시의 장소와 구석진 곳들을 보여주기 위한 핵심적 개념으로 사용했다. 사실상 작가는 도시의 거리와 기념물들을 묘사하기 위한 구실로 등장인물들의 움직임을 동원했다고 보여진다. 소설은 주로 야외를 배경으로 전개되므로 이러한 시각적 요소들을 포착하기 위해서는 등장인물들을 움직여야 했던 것이다.

카를로스 푸엔테스의 첫 소설에 나타난 근대성 모델의 특징은 다음과 같이 정의될 수 있다. 첫째, 농촌을 벗어나 경제발전의 새로운 비옥한 터전으로 떠오른 도시를 중심으로 발전되었다. 둘째, 사회적 계급에 대한 분석을 제안한다. 저자의 도시에 대한 관심은 역사적으로 근대화의 걸림돌이 되어온 계급 불평등에 대한 대화를 시작하기 위한 하나의 구실이었다. 그가 제안하는 근대성 모델은 사회적 계급에 초점을 맞추고 있으며, 카르데니즘(Cardenism)을 지지하고, 20 세기 중반 두각을 드러내기 시작했던 도덕적이고 윤리적이며 성숙한 중산계층을 강조한다.

불행히도 PRI 정부의 발전주의(Developmentalism)는 식민주의 및 사대주의에 기반한 종래의 계급제도를 재건함으로써 윤리성을 갖춘 진정한 중산계층의 발전을 좌절시켰다. 새로운 제도는 혁명의 이상을 기치로 내걸며 부의 축적을 정당화하고, 종국에는 혁명을 등진 새로운 부르주아지가 득세하는 시대를 열었다. 이에 반해 푸엔테스는 멕시코의 잠재력에 기반하고, 진정한 혁명적 가치와 교육에 의해 추동되며 출세주의나 부패를 배격하는 위엄과 진정성을 갖춘 새로운 중산계층을 제안했다.

La región más transparente 는 당대의 사회와 발전모델에 대한 비판을 제기하는 '총체소설'이다. 이 소설에서 작가는 당시 멕시코의 지배적인 근대성 모델과 차별화된 독자적인 근대성 모델을 전개시켜 나간다. 이 근대성 모델에 대한 분석이 본 논문의 주요 목적이며, 아래와 같이 총 5 개의 장으로 나누어 이를 고찰하였다.

제 1 장은 소설의 기원에 대한 내용으로 작가가 당시 멕시코의 전형적인 문학과는 차별화된 작품을 집필하도록 영향을 미친 요소들을 분석한다. 제 2 장은 총체문학이자 근대문학으로 분류되는 이 소설의 사회문화적, 역사적, 정치적, 문학적 맥락을 살펴본다. 제 3 장에서는 혁명, 계급투쟁, 도시의 삶 등 멕시코

황금시대의 영화와 주제 면에서 공통점을 가지는 이 소설이 시각적 요소나 속도감에서도 영화와 매우 흡사한 미학적 특징을 보여주고 있음을 분석한다. 제 4 장에서는 구성적 구조에 대한 분석을 통해 혁신적 문학작품으로서의 특징을 살펴보는 한편, 20 세기 중반 멕시코 정체성과 관련한 담론, 그리고 익스카시엔푸에고스 또는 테오둘라 목테수마와 같은 신화적 형상을 가진 인물들과의 관계 등을 규명한다. 마지막으로 제 5 장에서는 소설에서 제시한 근대성의 개념과 이러한 근대성에 수반되는 대가와 해당 근대성 모델의 지침, 그리고 소설에서 비판의 대상이 된 공식적 모델과의 차이점을 밝힌다.

요컨대, 본 논문은 *La región más transparente* 에 나타난 멕시코 근대성 모델의 통합적 과정을 규명하였으며, 이를 바탕으로 멕시코의 독자적 근대성, 국가 잠재력의 개발, 역사와 신화의 합류점으로서의 도시, 집단적 진보의 위협이 되는 새로운 부르주아지와 헤게모니, 그리고 식민지화의 필요성에 대한 극복 등의 특징들을 도출하였다.

카를로스 푸엔테스는 이후 수필집 *Tiempo mexicano* (1971)에서 근대성은 혁명적 이상의 투사(projection)와 "과거의 새로운 집대성"을 통해서만이 달성될 수 있다고 피력하면서 첫 소설에서 제안한 근대성 모델을 강화했다. 본 논문은 멕시코의 발전을 위한 대안적 비전으로서 소설의 디제시스에 드러난 근대화 과정의 범위를 규명하는 데 있어 소설의 미학적 측면에 대한 분석만으로는 충분하지 않다는 것을 입증한다. 즉, 이 소설은 역사적, 정치적, 사회적, 예술적 맥락이 총체적으로 어우러진 결과로 나타난 현상으로 이해해야 한다.

주요어: 영화, 도시, 플라뇌르, 정체성, 도시문학, 근대성

학번: 2015-30728