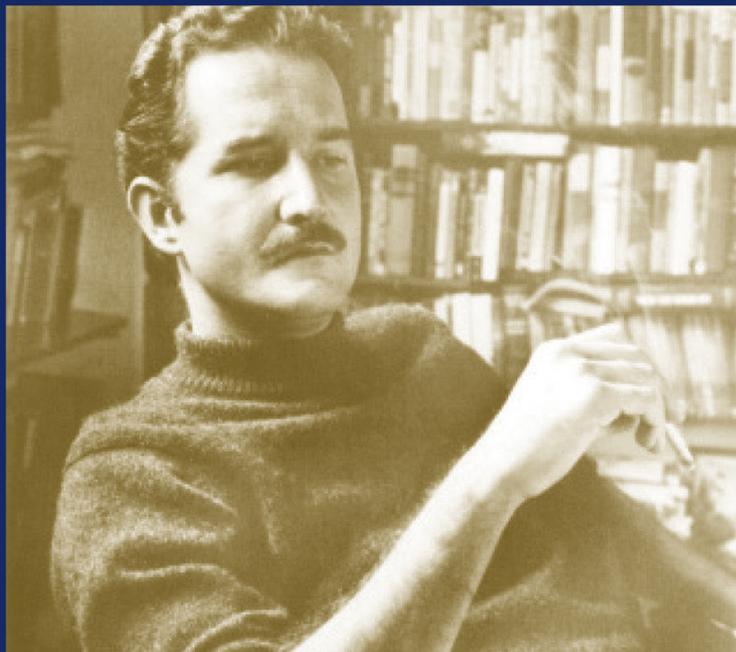


# Opacidad y Transparencia

*La primera narrativa de  
Carlos Fuentes ante la crítica*

*José Martínez Torres*



— Colección Universitaria Letras sin papel —



Opacidad y Transparencia  
*La primera narrativa de Carlos Fuentes ante la crítica*

José Martínez Torres

Colección eBooks

*Letras sin papel*

UNACH, 2015

# OPACIDAD Y TRANSPARENCIA

*La primera narrativa de Carlos Fuentes  
ante la crítica*

José Martínez Torres



Martínez Torres, José

*Opacidad y transparencia. La primera narrativa de Carlos Fuentes ante la crítica /*

José Martínez Torres.— Tuxtla Gutiérrez, UNACH, 2015

1. Literatura
2. Crítica
3. Investigación

*Opacidad y Transparencia.*

*La primera narrativa de Carlos Fuentes ante la crítica.*

José Martínez Torres

D.R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

D.R. © José Martínez Torres

Portada: Wilber Oswaldo Nucamendi Madrigal

Primera edición impresa, 2010

Primera edición electrónica, 2015

ISBN: 978-607-8363-81-0

Esta obra está bajo una licencia de  
Creative Commons





# Índice

Explicación..... 11

## PRIMERA PARTE

Capítulo I: la ciudad y la novela ..... 21

Aviso ..... 21

A) ..... 21

B) ..... 28

2. Fundación de la ciudad ..... 33

A) Los orígenes ..... 33

B) La ciudad en donde transcurre la novela ..... 35

C) Los escenarios de *La región más transparente* ..... 40

a) El moderno escenario urbano ..... 40

b) Escenarios y movilidad urbana ..... 44

3. William Faulkner ..... 53

A) La relevancia técnica de Faulkner..... 53

B) Faulkner en dos personajes de *La región más transparente*..... 60

a) Rosenda Zubarán ..... 60

b) Hortensia Chacón ..... 62

4. James Joyce ..... 64

A) El proyecto joyceano ..... 64

B) Las técnicas de expresión de Joyce..... 69

C) James Joyce en *La región más transparente* ..... 71

Capítulo II: los paratextos de la edición..... 79

1. El título del volumen .....	79
2. Los demás paratextos .....	83
3. Referencialidad .....	89
4. El autor, sujeto de admiración y denostación .....	95

## SEGUNDA PARTE

Capítulo I: instancias culturales .....	102
1. Carlos Fuentes y el Centro Mexicano de escritores.....	102
A) La gestación del Centro y su funcionalidad.....	102
B) Fuentes becario .....	111
2. La Colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica	116
A) Continuidad del Centro Mexicano de Escritores	
en el Fondo de Cultura Económica.....	116
a) Las colecciones del FCE .....	119
b) Las primeras ediciones de los libros de Carlos Fuentea ...	121
Capítulo II: <i>El joven</i> de Salvador Novo y el relato urbano en México	129
1. <i>El joven</i> en La Editorial Popular Mexicana.....	129
2. Literatura urbana y modernidad.....	133
3. Características urbanas de <i>El joven</i> .....	134
4. Dos tipos de relato urbano .....	139
5. Otras novelas urbanas .....	142
A) Pablo Palomino.....	142
B) José Revueltas.....	145
C) Rubén Salazar Mallén .....	148
Capítulo III: Una recepción polémica .....	153
1. La crítica radicalizada.....	153
A) La crítica de Chumacero a Fuentes y a Rulfo .....	162
B) La crítica a favor y la crítica en contra.....	164
a) Carlos Fuentes y la <i>Revista de la Universidad</i> .....	172

Capítulo IV: “Continúa la discusión” .....	175
1. Recuento .....	175
2. La recepción de la crítica por parte del autor .....	176
A) Un incipiente feminismo en los medios escritos de comunicación .....	180
3. Rulfo parodiado en <i>La región más transparente</i> .....	184
A) El texto .....	184
B) Rulfo opina de la parodia .....	187
4. La lectura de Reyes .....	189
5. La lectura de Emilio Uranga.....	194
6. <i>La región más transparente</i> en Estados Unidos .....	200
Conclusiones .....	209
Bibliografía.....	215



*IN QUExQUICHCAUH MANIZ CAMANAHUATL AYC POLLIHUIZ YN  
INTENYO IN ITAUUCA IN MEXICO TENOCHTITLAN*

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

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



## Explicación

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

El gran fresco histórico que propone el relato del joven Fuentes, compuesto por situaciones y personajes entre los que destacan aquellos revolucionarios que ceden ante una generación de civiles sórdidamente prósperos mediante la corrupción del poder político y financiero; la utilización del habla popular urbana; una dramatización de la historia nacional sobre un tejido social de claros y oscuros, en el que pasado prehispánico era un fondo más o menos explícito, revelaron más tarde que la huella del narrador irlandés era sólo una más entre las obras que determinaron aquella novela, entre otras las de Aldous Huxley, William Faulkner y Malcolm Lowry. Así, el estudio dedicado a James Joyce se redujo a un capítulo, si bien aparece referido en otras ocasiones a lo largo del estudio. En cambio, el interés en la novela de Carlos Fuentes se concentró en la aplicación de conceptos

como el de apropiación, recepción, paratexto, vacíos semánticos, lector privilegiado, horizonte de expectativas, que permiten observar, entre otros aspectos, cómo el campo literario no define el valor intrínseco de un texto y sí en cambio determina su difusión editorial, situando al autor en una posición relevante.

Pierre Bourdieu (1995) ha observado cómo la institucionalización del discurso literario forma parte de la evolución de la sociedad burguesa y determina el establecimiento de un campo literario que se produce en relación con el poder político y económico que lo sustenta:

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

Bourdieu escribe en el mismo sitio que “la profunda imbricación del campo literario y el campo político se manifiestan [mediante] una red de relaciones poderosa, que aúna escritores, periodistas, altos funcionarios, personajes de la alta burguesía [...] y ello más allá de todas las diferencias de gustos o de estilos de vida”.

Durante el decenio de los cincuenta, época del lanzamiento editorial de *La región más transparente*, se verificaba un cambio de paradigma que privilegió el relato urbano sobre el rural, un momento de la historia mexicana en el que la distribución de literatura había avanzado notablemente respecto a los decenios anteriores: se contaba con más editoriales y librerías, asociaciones y centros literarios, premios, becas, un número mayor de lectores de revistas, suplementos literarios y una crítica considerable; junto con esto, además de la radio, comenzaba el auge de la televisión.

Hans Robert Jauss (1993 [1967]) concibió un horizonte de expectativas como la suma de circunstancias que una sociedad presenta ante un texto; observando estas condiciones se puede llegar a deducir las preferencias de

un público, que en este caso es el de la ciudad de México en los años cincuenta, por lo que se ubicaron los principales hechos sociales del período y se rastrearon las instancias que mediaron entre el texto de Carlos Fuentes y el lector de entonces. De este modo pudo obtenerse un diagnóstico a través del cúmulo de documentos aparecidos en revistas y suplementos, que si bien representa un tipo de crítica fugaz, constituye la recepción más viva y la fuente primaria que aporta un conjunto de elementos en la reconstrucción de un horizonte, es decir, las experiencias, dudas y convicciones de una comunidad, las cuales se hallan determinadas por una cultura, su historia y ámbito social. La recepción de obras es una apropiación activa, que se modifica en cuanto cambia su valor y su sentido a través de las generaciones. La investigación hemerográfica para observar esto constituye la segunda parte del trabajo, en tanto la primera se compone de textos heterogéneos que se articulan para ubicar el contexto en donde se inserta el libro de Fuentes.

Al observar que tras la publicación de la novela se verificó una clara división entre una crítica que exaltaba la obra y otra que la execraba, el estudio se concentró en mostrar los documentos. Así, la primera de las dos partes hace referencia a la ciudad de México como el sitio de referencia en donde sucede el relato, su historia y el tipo de escenarios presentes; se hace una evocación de los principales acontecimientos durante 1958 y se señalan modelos literarios importantes en la gestación de la literatura del narrador mexicano. También se observan ciertas vicisitudes editoriales que posibilitaron el éxito de librería de *La región más transparente*. El concepto de paratexto propuesto por Gérard Genette (1989) señala que esos elementos funcionan como una guía y anticipan contenidos; cada obra se relaciona con esa información presentada en los lugares más atractivos de los libros, portada y contraportada, páginas iniciales y finales, en donde aparecen el título, el subtítulo, el *incipit*, la dedicatoria, el epígrafe, el prólogo, incluso el índice. Cada particular organización tipográfica conforma un conjunto de señales que orientan y transmiten información sobre el corpus. Es una pequeña estructura que ofrece y delimita las orientaciones temáticas e ideológicas del volumen.

A lo largo del presente estudio se reitera el término apropiación, definido por Hans-Otto Dill (1994)<sup>1</sup> como apoderarse materialmente de una cosa; Hegel dio una significación diversa, semejante a la asimilación del cuerpo humano. Para precisarlo, Fichte introdujo el adjetivo “intelectual”, a fin de diferenciar ese fenómeno de la asimilación orgánica y de la jurídica. Se refería a “apropiarse de cosas incorpóreas, hacerlas tuyas, casi transformarlas en atributo propio”, señala Dill, y también que “Schleiermacher observa el término de un modo pedagógico-psicológico-personalístico, o sea, hermenéutico en cuanto a los textos”. Durante su educación, un individuo se apropia de lo externo: “La socialización es la apropiación intelectual del mundo cultural heredado y fijado objetivamente en símbolos (lengua), obras de arte, máquinas, instituciones, que constituyen una segunda naturaleza de origen intelectual, creada por algunos individuos excelentes, pero susceptible de ser apropiada por todos.” Estas definiciones son importantes en el análisis de la narrativa de Carlos Fuentes, desde el inicio mismo de su carrera, cuando efectúa la apropiación de la célebre frase de Alfonso Reyes “Viajero: has llegado a la región más transparente del aire”.<sup>2</sup> Como se verá, entre los reproches más violentos hacia la obra de Carlos Fuentes está el de una apropiación demasiado evidente de sus modelos y el retraso con el que se llevó a cabo.<sup>3</sup>

La primera parte avanza hacia el debate en torno del libro, para que la segunda se aboque a la documentación de una serie de instancias culturales que le fueron favorables, al punto de propiciar el triunfo señalado. Se discute la idea de que *La región más transparente* sea la primera novela urbana

---

<sup>1</sup> En colaboración con Carola Gründler, Inke Gunia, Klaus Meyer-Minnemann, eds. El volumen colectivo se aboca al estudio de este fenómeno en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX.

<sup>2</sup> Más adelante, en el capítulo dedicado a la impronta de Alfonso Reyes en la obra de fuentes, se señala la procedencia de esa frase, atribuida a Humboldt.

<sup>3</sup> En distintos momentos, en la prensa escrita se ha llegado a acusar a Fuentes de un exceso de apropiaciones e incluso de plagio, como se verá en la segunda parte de este trabajo, por ejemplo en el artículo de Enrique Krauze “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, donde se le aplica el epíteto de “caballero andante de la antioriginalidad”. Revista *Vuelta*, mayo de 1988, y también en *Novedades*, publicado por entregas del 9 al 14 de junio de 1988. En cualquier caso, el estudio de la intertextualidad o diálogo entre los textos de Fuentes y los de sus modelos ha sido poco frecuente entre sus detractores.

de México, para lo cual se hace referencia a un temprano relato de Salvador Novo y a otras novelas urbanas anteriores a 1958. Los últimos capítulos presentan las fuentes mencionadas para establecer la debatida recepción de la novela, en la que intervinieron grandes figuras literarias como Juan Rulfo y Alfonso Reyes. Se observa la paradoja de que los detractores favorecieron la atención del libro, no sólo en México, sino también en el extranjero, principalmente en Estados Unidos.

En su apariencia de juez objetivo, El *lector privilegiado* es pieza fundamental del campo literario, de la respectiva institución que representa. Su función permite que el acto privado de la lectura —al ofrecer los resultados en una suerte de dictamen— se vuelva público. Al difundir una concretización, regula y orienta en cierta medida el gusto de los lectores. Este tipo de lector con privilegios ejerce una decidida influencia en la recepción de libros, no sólo en el espacio que otorgan los diarios a sus reseñas, sino también cuando ejerce el papel del editor, y ambos participan en el proceso de comunicación entre el texto y el público. Este intermediario cultural llega a manipular la recepción de un volumen al participar directamente en el potencial de sentido del original, al añadir elementos semióticos que van de las solapas y contraportadas, a la eventual composición de un prólogo o una reseña.

Se asume que el editor y el redactor de una contraportada han calculado e interpretado lo que el público espera, por lo que las expectativas de este público pueden entenderse al interpretar esos textos. Así, los medios que los publican y las notas mismas se convierten en documentos de investigación para observar las circunstancias de edición y recepción de un texto, que corresponden a las propias de un campo literario específico, conformado por aquellas instancias. Editoriales, revistas, suplementos, reseñistas, articulistas y críticos son los representantes de grupos de poder que legitiman una obra y constituyen la llamada institución literaria o suma de instancias a las que se subordinan los participantes del campo literario. Los Consejos, los Colegios, las Academias, los premios, las editoriales y sus colecciones, legitiman autores y códigos estéticos.

Junto con las especificaciones de Pierre Bourdieu sobre campo intelectual o literario, fueron muy importantes las ideas de Hans-Georg Gadamer

(1992) expuestas en su tan admirable *Verdad y método*, por ejemplo la de que la libertad del investigador “es limitada y polivalente [y lo induce] a la tentación de decir e incluso aceptar como verdad lo que le dicta la opinión pública o los intereses del Estado”; es decir, el investigador y el crítico literario en todo momento tienen ante sí la facilidad de formar parte de los que avalan el lujoso traje del rey que va desnudo. Al mismo tiempo, el pensador alemán observa que encubrimos la verdad al conocerla, pues siempre se está limitado por la situación hermenéutica particular, ya que “no podemos conocer muchas cosas que son verdaderas porque nos limitan los prejuicios sin saberlo”.

En cuanto a la comprensión de un objeto, señaló Gadamer (1992: 61 y ss, II), “no puede haber un enunciado que sea del todo verdadero, por ello la autoconstrucción hegeliana de la razón mediante la dialéctica”, o sea la formulación de una pregunta que es a la vez respuesta que remite a la pregunta. Esta función consiste en saber observar bien las preguntas para posibilitar las respuestas, “aclarar dónde y cómo se formularon unas ideas, cuál es su verdadero motivo y por tanto su sentido. De ahí que para actualizar una idea como tal debemos evocar a la vez su horizonte histórico”, pues “un enunciado encuentra su horizonte de sentido en la situación interrogativa de la que procede”.

El artículo “Mi amigo Octavio Paz” del propio Carlos Fuentes, así como el texto crítico “The making of *La región más transparente*” de Richard M. Reeve, incluido en Robert Brody & Charles Rossman, eds. (1982: 34-63), fueron fundamentales para relacionar entre sí un gran número de datos, igual que esta aseveración de Alfonso Reyes del 2 de marzo de 1958: “La vida cultural en México [del final de los años cincuenta] podrá reconstruirse, en sus mejores aspectos, gracias al suplemento de *Novedades*”. El libro de Alberto Vital (1994) *El arriero en el Danubio* fue una guía imprescindible en la composición de este estudio, como lo fue también, aunque posteriormente, durante la revisión, el texto de Jorge Zepeda (2005): *La recepción inicial de Pedro Paramo 1955-1963*.

Para conformar la segunda parte del trabajo resultó indispensable la recopilación clasificada “Fuentes, Carlos. Escritor”, del Fichero Bio-Biblio-

gráfico Mexicano del Fondo Silvino Macedonio González, perteneciente al Fondo Reservado de la Hemeroteca Nacional. En algunos casos, los artículos incluidos no presentan fecha y otros carecen de la referencia de publicación, por lo que se citan de este modo: Fondo Silvino Macedonio s/f, o bien Fondo Silvino Macedonio s/r, después de lo cual se trata de inferir el dato faltante por el contexto respectivo, anotando la palabra *circa* o *posiblemente*.

Las citas hemerográficas van a pie de página, en tanto las de libros se marcan en el *corpus* con la fecha y la página entre paréntesis, remitiendo al enlistado bibliográfico que va al final. Las ediciones de *La región más transparente* que sirvieron de base fueron la primera aparecida en 1958 en la Colección Letras Mexicanas y la primera de la Colección Popular de 1984, ambas del FCE.



## PRIMERA PARTE



# Capítulo I: La ciudad y la novela

## 1. Aviso

### A)

El domingo 6 de abril de 1958 se dio a conocer una de las novelas más representativas de la literatura mexicana: *La región más transparente*.<sup>4</sup> Antes de abordar este fenómeno, en seguida se hace un reporte del contexto de la prensa, cuyos suplementos culturales, junto con las revistas, dieron una atención inusual a ese libro.

Los diarios mantenían un dejo de ingenuidad en sus contenidos gráficos, lejos aún del refinamiento en la posterior manipulación consumista.<sup>5</sup> En los diarios y en los programas televisivos y radiofónicos difundidos en los años cincuenta, predominó cierta ingenuidad, digamos, pionera, al mismo tiempo que se manifestaba el inicio de una solidez editorial en publicaciones como la *Revista de la Universidad*, la revista *Estaciones*, la *Revista Mexicana de Literatura* y suplementos como el de *Novedades*, *México en la Cultura*, o el de *Excélsior*, *Diorama de la Cultura*.

---

<sup>4</sup> El colofón de la primera edición consigna que la novela se terminó de imprimir el 29 de marzo; la distribución dio inicio el lunes 7, como señala Richard Reeve (1982: 51): “*La región más transparente* appeared in the stores of México City on Monday, April 7, 1958.” Los suplementos culturales del día anterior dieron al acontecimiento una cobertura muy significativa, en la que sobresalió *México en la Cultura*, que publicó una entrevista de Elena Poniatowska con Carlos Fuentes, junto con la conversación de Emmanuel Carballo con Alfonso Reyes —que se analiza más adelante— y dedicó la primera plana del suplemento a la noticia de la publicación de la primera novela de Carlos Fuentes.

<sup>5</sup> Marshall McLuhan escribió que “la novela es la expresión literaria que caracteriza la cultura impresa”, y añade que la estandarización que se vive en el mundo moderno es una de las consecuencias del “invento de Gutenberg”. Citado por Stephen Gilman (1993: 17).

Las técnicas de impresión eran my limitadas e incluso las publicaciones periódicas debían recurrir al trabajo de dibujantes, más que de fotógrafos, no siempre innovadores en el que predominan: trazos estereotipados y figuras como muñecos de aparador. El tiempo ha recubierto ese momento de la historia mexicana moderna de una pátina de nostalgia —tal como sucede con el cine de la época— con la que hoy observamos aquellas figuras de hombres maduros de infaltable sombrero, de señoras con falda hasta la pantorrilla, corto cabello y guantes blancos, a la vanguardia de una moda femenina llamada *Chemise*, que permitía más variaciones en el diseño que centímetros en el largo de los vestidos.

Los diarios anunciaban “Relojes de pared que cada hora reproducen el Ave María”; fotograbados, a línea o en medios tonos, reproducían el novedoso sillón Reposet, con el jefe de familia fumando pipa y la señora atendiéndolo, ambos sonrientes. Se publican instrucciones (para las señoritas que trabajan) acerca de cómo subir y bajar las escaleras con propiedad, y de cómo sentarse debidamente al tomar el dictado, acompañadas con imágenes alusivas. Aparecía, profusamente ilustrada, la campaña publicitaria de la “Feria del Hogar” del año en curso, en tanto el mismísimo Instituto Nacional de Bellas Artes lanzaba la convocatoria: “Concurso de pintura. Tema: ‘La madre’”. La cartelera iba llena de anuncios como éste: “Vengan a ver ‘Rumba Casino’ y vean cómo algunas gentes viven en una sola noche lo que la gente honrada no vive en toda su vida”.<sup>6</sup> En *El libro semanal (comic* de formato pequeño) se leía, junto con dibujos de cierta morbidez, impresos en tinta sepia: “Más allá de las sombras” o “Al borde del abismo”. Las ediciones de los principales diarios capitalinos destinaban gran parte de sus espacios a la promoción de casas y terrenos, a ofertas de cemento, varilla, conductores eléctricos Anaconda Nacional, calidra, torres metálicas, pisos de duela y *parquet*, muebles de todo tipo. Eran signo de la expansión vertiginosa que se verificaba en la ciudad de México.<sup>7</sup> Las Lomas

<sup>6</sup> *Exclélsior*, 12 de abril de 1958. En estas fechas, la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM anunció una gran exposición: “La mujer en la plástica mexicana”. *México en la Cultura*, 2 de marzo de 1958. El evento permite observar el contraste significativo entre este periodismo al que se alude y la presencia de una verdadera vanguardia cultural. Cfr. Jaime García Terrés (2000: 815).

<sup>7</sup> Los llamados “diarios nacionales” deben este nombre a su distribución, no a su temática, pues en

de Chapultepec y sobre todo el más reciente fraccionamiento residencial, El Pedregal de San Ángel, eran emblema de la prosperidad de la que se hacía gala desde el alemanismo, como también lo era Acapulco, el centro vacacional de moda: “aprenda a esquiar”; “Vacaciones todo pagado”; “Adquiera su terreno frente al mar”. Las inmobiliarias y los productores y distribuidores de materiales de construcción pagaban planas completas, enormes desplegados en los espacios principales de diarios y revistas, lo que da una idea del auge en ese gremio y del intenso desarrollo urbano de la capital del país durante los años cincuenta.

Los llamados “balazos” de la sección deportiva eran del mismo tipo: “Ante la derrota del Pájaro Moreno, Sally López ingirió varias cápsulas de nembutales para calmar la histeria que se había apoderado de ella por causa de la derrota de su novio”, y también se lee: “Para enfrentar al peleador francés Alphonse Hamili, José ‘el Toluco’ López ha prometido portarse bien y meterse al gimnasio”.<sup>8</sup> En un recuadro se anunciaba “El guión litúrgico para hoy”, a un lado del crucigrama cotidiano: “Para la hora del café”, de Pedro Dávila. Proliferaban pseudónimos como “El abogado Patalarga”, “Oscar”, “El vengador solitario” o “Interino”. Desde luego, debe verse este periodismo comercial como contrapunto de otro periodismo representado por figuras como José Alvarado, Francisco Martínez de la Vega o Salvador Novo; los diarios contrastaban aquellas citadas imágenes con caricaturistas políticos de gran trazo y sagacidad, como Freyre y Ernesto García Cabral; otros autores de importancia colaboraron también en esos espacios, por ejemplo Carlos Denegri, Francisco Liguori y Tomás Perrín, y había profesores universitarios en el periodismo, como Gutierre Tibón y Francisco Larroyo, que colaboraban en los diarios. Por lo demás, la vida cultural mexicana se había enriquecido, según se verá en los capítulos siguientes, y el grado de profesionalización editorial iba en aumento, la distribución y comercialización de libros era más eficiente, como se observa en la actividad en el Fondo de Cultura Económica; había un número mayor de librerías,

---

ésta el tratamiento de lo “nacional” se restringe a una breve sección, casi siempre titulada “De los Estados”.

<sup>8</sup> *Excelsior*, 4 de abril de 1958.

como Zaplana, y de premios, como el Xavier Villaurrutia; grupos teatrales, bibliotecas y una universidad nacional que crecía, no sólo en número de estudiantes, sino en sus labores de investigación y difusión cultural.<sup>9</sup>

Mientras tanto, los medios de comunicación, en concordancia con el discurso oficial, exaltaban el “desarrollo” y la “modernización”: *Novedades* reproducía una fotografía de aquel pequeño edificio inspirado en los edificios del Chicago de los años veinte que se halla frente a Bellas Artes, junto con el comentario “Aunque usted no lo crea, éste fue el primer rascacielos de México.”<sup>10</sup> La televisión cobraba auge; muchos actores y cómicos que en la década anterior se repartían entre el teatro de comedia (léase “la carpa”) y el cine, ahora aparecían en ese medio de comunicación.<sup>11</sup> Era común un cierto arcaísmo con su dejo de elegancia: “Padre y madrastra se encuentran ya a buen recaudo”. Los “refrescos” locales como Mexi-Cola intentaban

<sup>9</sup> Fernando Benítez (1981: 144, vol. III) escribe que desde el decenio de los cuarenta se observa una serie de cambios significativos en la vida de la capital: “el cine desplaza al teatro, la estufa de gas al bracero de carbón. El radio se hace indispensable y los discos proscriben al piano y a la pianola. La clase media adquiere la costumbre de tomar un baño diario y leer los periódicos. Con la llegada de los refugiados españoles proliferan librerías, cafés y restaurantes. Las peñas de escritores y artistas se incorporan a los hábitos urbanos. La ciudad [vive] una época de transición”.

<sup>10</sup> *Novedades*, 8 de agosto de 1958. Recuérdese la importancia que tuvo el cine en la formación intelectual de Carlos Fuentes, incluso su participación como guionista cinematográfico. Por otra parte, en los años cuarenta y cincuenta era frecuente introducir las acciones de una película con un recorrido diurno o nocturno por la ciudad de México: “La toma se hace desde arriba y la ciudad hierve de gente y coches que atraviesan las avenidas, muchas veces Reforma y Juárez. Se dejan ver los edificios clave: la Lotería Nacional, Bellas Artes, el Monumento de la Revolución, la Torre Latinoamericana. A menudo se retratan estructuras de edificios en construcción. La ciudad va para arriba y la cámara se deleita en mostrarla [...] con una voz en off que informa de la gran urbe. En esta escena, la voz y la música presentan el progreso”. Julia Tuñón: “La ciudad actriz. La imagen urbana en el cine mexicano”, en *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH*. No. 27. Octubre de 1991-marzo de 1992, p. 192.

<sup>11</sup> En *Excelsior*, 4 de agosto de 1950, se señala que México importaría 42,000 aparatos de televisión, pero que ante la guerra de Estados Unidos contra Corea, el gobierno norteamericano había “dado la orden para que las fábricas de radio, en su mayor parte, [hicieran] trabajos de experimentación bélica, [...] limitando la fabricación de aparatos de televisión”. La importación se redujo a 10,000 unidades. Por otra parte, la televisión en México tuvo una etapa experimental con el equipo de Guillermo González Camarena, quien en 1939 había inventado el sistema de televisión cromático. Hacia 1946 se hicieron las primeras demostraciones sabatinas en un estudio de las calles de Bucareli y Atenas. Rómulo O’Farril, dueño de la estación radiofónica XEX y del diario *Novedades*, instaló [SIC] el Canal 4 en los pisos 13 y 14 del edificio de la Lotería Nacional, y el 1 de septiembre de 1950 se transmitió

competir con los norteamericanos Coca-Cola y Pepsi-Cola, si bien éstos tenían la más fuerte competencia en la fábrica Mundet, con cuatro productos: “Limonada, Prisco, Kola y Sidral, a 35 c/ Botella grande, en sus tamaños Íntimo, Popular y Real”. Había un buen número de almacenes anunciados en diarios y en revistas (los clasificados de *El Universal* se denominaban “Anuncios de pronta acción”): Astor, Sears, Salinas y Rocha, Liverpool, Junco (Ayuntamiento, entre Bucareli y Balderas), El Palacio de Hierro (Durango 230), París-Londres (16 de septiembre 81), La Princesa (Tacuba y Brasil). En espacios más reducidos aparecía la promoción de la revista *Já-Já* y *Los Supersabios*; Pablum, alimento para bebés; Calzado Canadá; Café Oro; Pycsa conductores eléctricos; Sidra El Pastor; Comiteco (aguardiente de Chiapas que se distribuía por todo el país); Cursos de inglés; “Máquinas de Coser Singer” y “Máquinas de Coser Díaz”. Causaba gran expectación entre el público un concurso de popular romanticismo: “Carta a mi hijo”, mientras que un auditorio masivo daba seguimiento al programa televisivo “Reina por un día. Un sueño hecho realidad”, que reconocía la abnegada labor de las mujeres en el hogar y que conducía el locutor Carlos Amador. Esta programación televisiva incluía el tipo de concursos que tuvieron un gran auge durante los años treinta y cuarenta en la radio, por ejemplo el “Risámetro”, “La hora del aficionado” o “El gran premio de los \$64,000”. Había dos frontones de cesta punta, el más famoso, varonil, el Frontón México, frente al Monumento a la Revolución, y otro, para mujeres, en Melchor Ocampo y Gutenberg, el Frontón Metropolitan, cuyos horarios se escalonaban para que se asistiera a uno y a otro espectáculos: “Hoy a las 4:00 Conchita y Avelina Vs. Hortensia y Marichú”; en el México: “Hoy a las 7:30 Urcola y Churruca Vs. Elorduy y Frías”.<sup>12</sup> La Plaza México anunciaba a Manuel Capetillo, Jorge Aguilar,

---

por ese medio el informe presidencial de Miguel Alemán. Emilio Azcárraga, a su vez dueño de la estación radiofónica XEW, tardó más en consolidar XEW Televisión, oficialmente inaugurada con el canal 2 en 1951. En su inicio, la televisión se veía en algunos cines, a los que denominaban “teatro-estudios”; se cobraba \$1.50; transmitían preferentemente corridas de toros, partidos de beisbol y la lucha libre. *Excelsior* del 20 y 21 de marzo y 4 de abril de 1951.

<sup>12</sup> En distintas épocas, este recinto ha tenido gran relevancia social y literaria: recuérdese el Apartado I del “Libro cuarto” de *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán (1929: 113-114), “Los

El Ranchero, Juan Silveti, Humberto Moro y Joselito Huerta. En la región chiapaneca de Yajalón se había descubierto a un grupo de brujos que causaron un gran revuelo en los medios y aparecían reportajes y anuncios para consultar a “Los Yajalones Astrovidentes”.

Durante 1958 se celebraron el “Centenario del Milagro de Lourdes” y el Mundial de fútbol de Estocolmo (durante el que la nostalgia por México del Jamaicón Villegas de la Selección Nacional produjo el citado recurrentemente Síndrome del Jamaicón), lo que permitió que las líneas aéreas internacionales Lufthansa y KLM promovieran viajes a ambos eventos (el Aeropuerto Internacional de la ciudad de México se había inaugurado en 1954). Mientras, las ofertas de los más diversos productos de consumo en los medios de comunicación impresos iban en aumento: “Peines Pirámide, pídalos por su nombre”; estufas, radios y tocadiscos Admiral y Packard Bell en consolas de “alta fidelidad”; tinacos, tubos e instalaciones eléctricas; mujeres en flojos pantalones anunciando productos norteamericanos y autos de procedencia internacional: De Soto, Volkswagen (sedán negro), Morris, Oldsmobile, Jaguar 2.4, y el Austin of England. Lovable, ropa íntima para señora; la estación de radio XEPRM 660, “Frecuencia de oro”, anunciaba: “Escuche ‘México canta y México vive en sus canciones’”, y en otro espacio: “Irasema Diliam es Mata Hari. Escúchela de lunes a viernes a las 18:30 hrs”. Agustín González “Escopeta” era ya entonces el “Decano de los comentaristas radiofónicos”, junto con Cristino Lorenzo, de la

---

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

estación XEW. “¿Siente comezón en el cuero cabelludo? Caspa + Desidia = Calvicie. Compre la Fórmula Pantene”. “Hemostyl: vino medicinal con vitaminas”. “Aprenda a bailar”. “Colgate al mal aliento combate”. Club 45. Vodka Oso Negro. Brandy Evaristo Primero. Cerveza Don Quijote. Ron Negrita y Ron Castillo (“Cada botella lleva un recetario”). “Busque su cheque en las botellas de Tijuana Presidencial”. “Conservas Clemente Jaques. Desde 1887”. “Palillo y el grupo de la ‘Porra universitaria’ verán en exhibición privada a Elvis Presley en *Prisionero del Rock and Roll*”. “Viva intensamente la historia de Casanova, el galante aventurero. De 16:00 a 16:15. XEW”. “La Callas interpreta con arte y sin vedetismo El Barbero de Sevilla”. La cartelera cinematográfica anunciaba como el hecho más importante el que la película se hubiera filmado *a todo color*, por ejemplo *La caldera del diablo*: “Lana Turner interpretando la tragedia de su propia vida en *Cinemascope*. Una película que llega como un azote social... Un drama con toda la fuerza del realismo, presentado con tacto y dignidad, pese a la grandeza de su audaz y valiente tema”.<sup>13</sup> “Escandaloso tumulto en el cine Mariscala para ver la más reciente película de Clavillazo”. “*Hollyday On Ice* en la Arena México, con sus 20 cuadros maravillosos y las estrellas del cine mundial: ¡Patinando en el hielo!” “Los formidables Viruta y Capulina con su vía cómica, sana y limpia, han ganado el favor del público”. Esquelas de Eusebio Gayoso. “¿Casimir inglés? No, hombre: es Rivetex” Sombreros Stetson y Sombreros Tardán (“de Sonora a Yucatán”). “¿Obesidad?”. “Una novia del joven Rionda intentó ayer arrebatarse la vida”. “A las 12:00 horas de este sábado 11 de julio de 1958 quedaron sellados para siempre los destinos de la señorita María Luna y del señor Pedro González Icazbalceta.

“Pita Amor, la más pecadora, es también la más religiosa de nuestras escritoras”.

---

<sup>13</sup> Cherye Crane, la hija de Lana Turner, había asesinado al amante de ésta, John Stopanato, lo que significó el mayor escándalo del Hollywood de aquellos años. En México, los medios de comunicación dieron un seguimiento puntual del acontecimiento. Puede verse una amena relación de los principales hechos de la mitad del siglo XX en la *Tragicomedia mexicana I* de José Agustín (1990).

B)

La situación social y política era de lo más conflictiva.<sup>14</sup> 1958 fue un momento especialmente difícil en la historia mexicana reciente; era un año de elecciones –las mujeres mexicanas votaron para la presidencia de la República por primera vez–, y aunque las planas de los diarios llevaban titulares como “La economía está a salvo de tropiezos”, naturalmente en voz del presidente Adolfo Ruiz Cortines –a quien meses más tarde sucedería el candidato del mismo nombre y partido, Adolfo López Mateos–, los movimientos sociales habían llegado a un punto de máxima tensión.<sup>15</sup> El más significativo de éstos fue el movimiento de los trabajadores ferrocarrileros que conducía Demetrio Vallejo,<sup>16</sup> mientras que los sindicatos de maestros, petroleros y telefonistas se hallaban en un litigio constante. El país aún sufría los estragos de la devaluación ocurrida en 1954 y había un alto índice de inmigración de todo el país a las zonas industriales de la ciudad de México.

Se había convertido en una norma institucional la fácil negociación entre los representantes del gobierno, la Secretaría del Trabajo y los líderes sindicales, que concluía otorgando las demandas que las empresas podían cumplir para seguir beneficiando a la parte patronal, y entre los trabajadores se notaba la ausencia de una doctrina política, pues sus demandas sólo buscaban reivindicaciones en lo económico.

---

<sup>14</sup> Recuérdese la observación de Pierre Bourdieu y también el señalamiento de Hans-Otto Dill (1999: 17) acerca la relación entre el discurso literario y su “institucionalización en el contexto de la evolución de la sociedad burguesa, o el establecimiento de un campo literario específico en relación con el campo de poder político y económico que lo sustenta”.

<sup>15</sup> Poco antes había sido reconocida la ciudadanía femenina sin restricciones, en un decreto del 1 de septiembre de 1953, anunciado en el primer informe de gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines; en 1955, las mujeres votaron para elegir representantes en las cámaras, como documenta Richard Reeve (1992: 35). Algún dato de interés puede hallarse en la biografía de Adolfo Ruiz Cortines que escribió Miguel Alemán Velasco (1997: 136), donde recuerda que el 3 de julio de 1955 “el XLIII Congreso de la Unión recibió a cuatro damas”.

<sup>16</sup> Los ferrocarrileros decidieron votar sólo para la presidencia y abstenerse en cuanto a diputaciones y senadurías, debido a que sus líderes, a los que consideraban traidores a la causa obrera, se habían postulado como candidatos a las curules en las cámaras por el partido oficial, señala Antonio Alonso (1972: 118).

Hacia 1958, además del PAN, había tres partidos de oposición: el PCM (Partido Comunista Mexicano), el PPS (Partido Popular Socialista) y el POCM (Partido Obrero Campesino de México), con Vicente Lombardo Toledano y Valentín Campa al frente, decididos a “concientizar” a la clase trabajadora. Hasta cierto punto lograron su objetivo, a juzgar por el número de afiliados que perdía la CTM —la central obrera más oficialista que ha existido—, y el surgimiento de nuevas agrupaciones, no todas en busca de una auténtica reivindicación de la clase trabajadora, como el BUO (Bloque de Unidad Obrera), que postuló al mismo candidato oficial, Adolfo López Mateos, para el período presidencial 1958-1964, junto con el partido político de Lombardo Toledano. Mientras tanto, el PCM y el POCM se unieron para nombrar candidato a un antiguo combatiente zapatista, Miguel Mendoza López, al que, sin embargo, nadie conocía. El resultado fue el esperado: López Mateos obtuvo más de seis millones de sufragios y el candidato de los partidos de izquierda estuvo debajo incluso de Mario Moreno “Cantinflas”, como señala Richard Reeve (1992:35). La única oposición importante fue la del PAN, cuyo postulante, Luis H. Álvarez, apenas obtuvo el 9% de los votos.

El 4 de febrero los telegrafistas protestaron para obtener un alza salarial. Adolfo López Mateos, entonces en la Secretaría del Trabajo, había iniciado ya su campaña para obtener la Presidencia. Dos días después, estalló la huelga, que sólo pudo levantarse tras dieciséis días de negociaciones. Este mismo mes, el Sindicato Mexicano de Electricistas rompió las pláticas con la Compañía de Luz y Fuerza para revisar el contrato colectivo de trabajo. Los trabajadores petroleros se quejaron ante los medios de su salario, mientras los maestros normalistas partidarios de Othón Salazar fueron desalojados violentamente del zócalo de la ciudad de México. Ante la intervención policiaca, los othonistas recibieron un fuerte apoyo de diferentes sectores obreros, de estudiantes y padres de familia.

Mientras tanto, los ferrocarrileros se reunían con el fin de mejorar sus condiciones de trabajo. En una de estas reuniones, un trabajador de transbordos, de la Sección 13 de Matías Romero, Oaxaca, apunta Antonio Alonso (1972: 114), “un delegado de la gran comisión, aunque no le

concedieron la palabra, gritó que lo dicho sólo era una opinión, pero no era la opinión de todos”. Era Demetrio Vallejo, que daba inicio al liderazgo que obtendría no sólo entre los ferrocarrileros.

Los diarios informaban poco del movimiento ferroviario y de las demás movilizaciones de los sindicatos independientes, y cuando lo hacían sólo publicaban los puntos de vista de la parte patronal. El 26 de junio de 1958 dieron inicio los paros escalonados de los ferrocarrileros: suspenderían sus labores por una hora; el segundo día, por dos, y así hasta llegar a un paro total de actividades: “ya no somos borregos manejados por los líderes”.

Lo más relevante de este movimiento es que no se limitó a exigir un mejoramiento en los salarios, sino que estuvo en contra del control ya institucionalizado de los sindicatos. El movimiento desaprobó líderes como Fidel Velázquez, que negociaban a espaldas de los obreros; en aquel momento estas demandas recibieron el apoyo de electricistas, maestros y petroleros, y de un gran número de estudiantes universitarios. La base trabajadora nombró a Demetrio Vallejo secretario general del sindicato, y ante el crecimiento del movimiento ferrocarrilero, los petroleros decidieron seguir su ejemplo; entonces, la parte patronal concedió el aumento que pedían. La inminente salida del presidente Ruiz Cortines facilitó este auge sindical: por una parte debido a que el país se hallaba entre el poder que aún detenía el presidente saliente y el poder, cada vez menos virtual, del presidente entrante, y en parte porque el Estado se veía sorprendido de que el litigio no se resolvía a favor de los patrones. Por fin, el 2 de agosto, judiciales y policías detuvieron a doscientos ferrocarrileros, excepto al líder Vallejo, y el paro general estalló esa misma noche.

La Cámara del Acero y la del Cemento se quejó del alza de precios ante la falta de transportación de sus productos: asociaron los intereses de la nación a sus intereses diciendo “no encontramos justificación ni legal, ni humana ni lógica a esta conducta. Ojalá el gobierno proceda con toda energía para beneficio de todos los mexicanos y evite mayores males que no tendrían ya remedio si llegaran a ocurrir”.<sup>17</sup> Vallejo denunció los asesinados

---

<sup>17</sup> *Excélsior*, 4 de agosto de 1958.

de tres compañeros y fue a pedir cuentas al gerente de los ferrocarriles: le ofreció que renunciaría a su liderazgo si él renunciaba a su cargo; el gerente dijo que sólo renunciaría a petición del presidente de la República; entonces, señala Alonso (1972: 125), “Vallejo dijo que, siendo así, él sólo renunciaría a petición de los compañeros ferrocarrileros”.

El 6 de julio se celebraron las elecciones a la presidencia, con los resultados mencionados más arriba, pero los problemas continuaron. El 4 de agosto se declararon en paro los telegrafistas, los maestros y los petroleros; los electricistas publicaron un manifiesto en el que se solidarizaban con los demás sindicatos. Diversos sectores de estudiantes secuestraron camiones de pasajeros en protesta por un alza en el precio del transporte urbano.<sup>18</sup> El 28 de agosto los granaderos y la policía disolvieron la huelga de los petroleros; el 7 de septiembre el gobierno reprimió una concentración del Movimiento Revolucionario del Magisterio y detuvo a Othón Salazar. Se intensificaba el endurecimiento del gobierno hacia los trabajadores del país, antes de concluir el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, y de igual manera continuaría al inicio de la presidencia de Adolfo López Mateos. El nuevo gobierno garantizó la estabilidad política reprimiendo “los elementos perturbadores y nocivos que impedían el desarrollo”. Era necesario un sindicalismo fuerte, pero limpio, habían dicho comerciantes y empresarios, aludiendo a los representantes sindicales oficiales, una situación que culminaría, como se sabe, con el llamado *charrismo*.

Se desencadenó una oleada de desprestigio en contra del sindicalismo independiente y en contra de Demetrio Vallejo, a quien se acusaba de agente del comunismo internacional y de traidor a la patria. Apareció un manifiesto en el que se denunciaba “ante toda la nación la subversión armada que estérilmente prepara Demetrio Vallejo, pretendiendo el derrocamiento del régimen gubernamental”.<sup>19</sup> El propio procurador de la República lo amenazó veladamente exhortándolo a seguir los cauces de la legalidad. Finalmente Vallejo fue aprehendido el 28 de marzo de 1959, y con ello dio inicio una represión dramática, con cerca de diez

<sup>18</sup> *Novedades*, 28 de agosto de 1958.

<sup>19</sup> *Excélsior*, 23 y 25 de febrero de 1959.

mil trabajadores despedidos y la ocupación del ejército de los locales sindicales; miles de asalariados fueron expulsados de su trabajo; hubo cerca de ochocientos detenidos, entre ferrocarrileros, petroleros, maestros y estudiantes; la Procuraduría declaró: “figuran entre ellos 150 fichados como agentes comunistas, incluso algunos de ellos ocupaban puestos de dirección sindical, lo que es sencillamente intolerable y no lo puede permitir México”.<sup>20</sup>

En el compendio *Los ferrocarriles de México*, de Sergio Ortíz Hernán (1970: 269), se incluye un cuadro cronológico de la historia del ferrocarril en México en el que se consignan hechos relevantes de cada año, y en el espacio correspondiente, se lee: “1958: Paros escalonados en los *Nacionales de México* por aumento de salarios y por la autonomía sindical. Demetrio Vallejo, dirigente del STFRM”, y en el espacio del siguiente año: “1959: Huelga en los Ferrocarriles Mexicanos y del Pacífico declarada inexistente. Paro solidario en los *Nacionales*. Se rompe el movimiento mediante la fuerza. Detenciones en masa. Violencia. Vallejo, dirigentes sindicales y de partidos de izquierda, encarcelados”.

---

<sup>20</sup> *El Popular*, 31 de marzo de 1959. Citado por Antonio Alonso (1972: 153). Recuérdese que José Revueltas fue expulsado del Partido Comunista Mexicano debido a su posición respecto de estos movimientos sociales. Su tesis sobre un “proletariado sin cabeza” implicaba “la inexistencia histórica del partido de la clase obrera en México”. Revueltas pensaba que la falta de un liderazgo que condujera a los trabajadores los llevó a la derrota; más tarde, al separarse del PCM, fundó la Liga Leninista Espartaco (de la que también fue expulsado) y escribió el volumen *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962). En el prólogo a este libro, Andrea Revueltas, Rodrigo Martínez y Philippe Cheron escriben que “Revueltas insistía, en el documento ‘Enseñanzas de una derrota’, de abril de 1959, sobre el ‘contenido burgués de la política antiobrera del gobierno hacia los ferrocarrileros’. Según esto, los errores cometidos se debieron a la carencia de una verdadera dirección política. Por cierto, Carlos Fuentes declaró en su artículo “Mi amigo Octavio Paz” (*El País*, 13 de mayo de 1998) que, en 1958, “marchamos los dos juntos, Octavio y yo y amigos como José de la Colina, en apoyo a Othón Salazar y su movimiento de maestros disidentes. Pasamos por la avenida Juárez bajo el balcón de la Secretaría de Relaciones Exteriores, desde donde nos miraban, con asombro, nuestros jefes”. Más adelante, en el mismo texto, hace una breve referencia al líder ferrocarrilero: “Nos reunimos [también se refiere a Octavio Paz y a él mismo] a principios de los años setenta con Demetrio Vallejo y Heberto Castillo para formar un partido o movimiento de socialismo democrático”.

## 2. Fundación de la ciudad

### A) Los orígenes

Los escenarios en la narrativa moderna se relacionan estrechamente con aspectos antropológicos tales como el origen de las ciudades. Los estudios literarios sobre los sitios en donde se desarrollan diversos textos, por su parte, tienen una vinculación directa con la investigación urbanística. *La región más transparente* presenta una referencialidad constante a la ciudad de México, por lo que valdría la pena detenerse un momento para señalar algunas consideraciones sobre la capital mexicana.

La crítica ha insistido en los vínculos entre la narrativa de Carlos Fuentes y la historia nacional, pero quizás no lo suficiente en cuanto a su relación directa con la capital, depositaria del desarrollo de un país eminentemente centralista.<sup>21</sup> En este apartado se hace una breve referencia a la ciudad, en su progenie indígena, y más tarde a la ulterior modificación y expansión del espacio urbano, acentuadas en el período en que se compone y publica *La región más transparente*, para después observar los escenarios en donde se desarrolla esta novela.

Los nahuas fundaron la que sería la capital de México en un sitio inhóspito, del que no había antecedentes fundacionales ni mucho menos urbanos.<sup>22</sup> La tradición dice que el propio Tenoch en el año 2-Casa (1325) determinó

---

<sup>21</sup> Por ejemplo, en el libro de Robert Brody y Charles Rossman, eds. (1982): *Carlos Fuentes. A critical View*, y en el volumen también colectivo Helmy F. Giacoman, ed. (1971): *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*; se analizan los vínculos entre esta prosa, los mitos, la historia de México y el concepto prehispánico del tiempo, buscando elucidar dicha novelística.

<sup>22</sup> Sobre la fundación y el desarrollo de México Tenochtitlan y de la cultura mexicana se revisaron los estudios de Ignacio Bernal (1972), Gutierre Tibón (1983), José Alcina Franch, Miguel León Portilla y Eduardo Matos Moctezuma (1992), Felipe Solís y Ángel Gallegos (1997) y Nigel Davies (1999). El libro de Federico Navarrete Linares (1998) se aboca sólo a este hecho y cita que “entre fuentes nativas y españolas, hay más de veinte historias, pintadas y escritas, que nos hablan del viaje de los mexicanos entre Aztlán y México”. Los estudios generalmente remiten al *Códice Boturini*, que también se ha denominado *La Tira de la Peregrinación*, documento pictográfico en forma de un biombo que explica la ruta que siguieron los mexicanos desde Aztlán hasta el lago de Texcoco. Por otra parte, las cuestiones urbanísticas se obtuvieron del volumen de James H. Johnson (1980) y del de Aldo Rossi (1976); la información urbana de México Tenochtitlan se recabó del volumen de Sonia Lombardo (1973).

la estructura de la ciudad dividiéndola en cuatro partes, según “el modelo de los calpullis de Aztlán”, explican Felipe Solís y Ángel Gallegos (1997: 36). Gracias al sitio estratégico en que se encontraba, una isla inexpugnable pero muy propicia para la comunicación acuática, lograron estructurar un núcleo urbano y con ello alcanzar una hegemonía extraordinaria en la amplísima región denominada Mesoamérica, durante los dos siglos previos al arribo de los españoles. Por otra parte, un pueblo de guerra como eran los nahuas estableció una economía fundamentada en los tributos de los pueblos subyugados.<sup>23</sup> Así, el desarrollo urbano de México Tenochtitlan se gestó de un modo inverso al común: en vez de establecer un centro urbano que se desarrollara con los excedentes en la producción agrícola, primero fundaron una ciudad y después se buscaron los medios agrícolas para sustentarla —ni siquiera en el auge de sus triunfos y conquistas, México Tenochtitlan logró independizarse de los pueblos que sojuzgaba, pues requerían de sus tributos para subsistir. Fue un centro jerárquico con una relación simbiótica con las ciudades que rodeaban los lagos y actuaban como satélites, en consecuencia de la magnífica comunicación que permitían sus pequeñas y ligeras embarcaciones.

De isla inhóspita pasó a ser el lugar de la elite del mundo prehispánico, con una restringida población dividida en artesanos, burócratas, comerciantes, militares y sacerdotes. Este contexto le permitió controlar cada vez más pueblos, y después de ser un grupo nómada pobre, hambriento y despreciado por los demás habitantes del valle de México, se convirtió en el pueblo más rico y fuerte de Mesoamérica.

Aunado a lo anterior, se debe considerar que la cosmovisión náhuatl se sustentó en la convicción inquebrantable de que eran el pueblo del sol, cuyo destino era imponerse sobre los demás pueblos. Un rasgo importante

---

<sup>23</sup> Nigel Davies (9999: 191-230) explica que las razones por las cuales los aztecas dominaron un territorio tan amplio fueron “la capacidad de movilizar, armar y alimentar enormes fuerzas y entrenarlas para la guerra; la formación de los guerreros en el calmecac y el telpochcalli, según se tratara de nobles o plebeyos, respectivamente; un refinado sistema de espionaje, que les permitía saber cuándo atacar, siempre con superioridad de fuerzas y la negociación y el fomento de la lealtad que emprendían con el enemigo vencido” (p. 227). Davies añade a esto la destreza militar azteca y su fuerte espíritu religioso, pero considera que ante todo sus “proezas fueron resultado de cualidades tangibles desde el punto de vista de organización militar” (p. 225).

es que la austeridad y el fanatismo de que hacían gala, los hacía capaces de cualquier sacrificio o renuncia con el objeto de alcanzar el mejoramiento común. Ignacio Bernal (1972: 112) los define como “pendencieros, crueles, ladrones de mujeres y en extremo valientes”.

Aprovecharon la experiencia urbana de las demás culturas del Valle y conocieron también patrones citadinos como los de Tula y Azcapotzalco, que se organizaron en torno de un centro urbano como núcleo de poder religioso y político, rodeado de cuatro grandes parcialidades. La efectividad en el transporte acuático, logró que la sociedad mexicana estableciera instituciones para la distribución y comercio de bienes; fundaron barrios de especialistas de diversos productos, así como de guerreros y sacerdotes; y ya que toda sociedad urbana se asocia con la civilización y el refinamiento, puede verse que alcanzarían un notable ejercicio artístico y científico. A dos siglos de fundada, poco antes del arribo de la armada de Cortés, México Tenochtitlan se había constituido en uno de los centros urbanos y culturales más importantes en la historia de la región. Fue la última gran cultura del horizonte prehispánico, recipiendaria de los avances de sus antecesores<sup>24</sup> y, toda vez que dominaron la naturaleza adversa de la isla, se rodearon de los beneficios y privilegios de una ciudad importante:

Casi todas las culturas que han alcanzado un nivel artístico notable, que poseen los rudimentos de una ciencia exacta, han demostrado tener también una vida urbana bien desarrollada. Quizás es exagerado afirmar que la ciudad constituye una condición esencial para la civilización, pero lo cierto es que en muchos casos ambas se han desarrollado paralelamente.<sup>25</sup>

## B) La ciudad en donde transcurre la novela

La ciudad de México que hallarían los conquistadores en el siglo XVI conservaría su traza ortogonal, en forma de damero, establecida por los aztecas.

---

<sup>24</sup> A las razones de la supremacía náhuatl hay que añadir su inspiración en la cultura tolteca, a su convencimiento de ser los herederos del pueblo que consideraban de artistas y sabios.

<sup>25</sup> James H. Johnson (1980: 18). Hay que recordar que toda civilización se asocia siempre con el desarrollo de una ciudad.

Sin embargo, aquel espacio, exaltado por propios y extraños, perdería lentamente su unidad para dar paso a un sitio arquitectónico heterogéneo, tal como aparecerá en La *región más transparente*.<sup>26</sup> Francisco de la Maza (1985: 9) señala que si bien la nueva ciudad resultó ser moderna, las casas del siglo XVI fueron antiguas, medievales, con pequeños castillos feudales con torres, almenas y fosos. “Así duró la ciudad hasta principios del siglo XVII, en el que fue cambiando su rudo aspecto por el más amable de casas renacentistas, platerescas o mudéjares y templos con bóvedas y cúpulas”. También Luis González Obregón (1972: 30) se refiere al notable cambio entre la ciudad edificada por los conquistadores y la ciudad que las generaciones posteriores de colonos erigieron con un sentido propiamente civil, ya no como fortalezas de guerra.

Los siglos XVII y XVIII dan el carácter de estilo europeo a la antigua capital mexicana, que sin embargo nunca deja de evocar su pasado indígena, como puede verse en la esquina de Pino Suárez e Izazaga, donde una cabeza de serpiente emplumada o Quetzalcóatl sobresale en el ángulo de la fachada. El mismo historiador de la Maza cita dos documentos gráficos del siglo XVII, el plano de Juan Gómez de Trasmonte, de 1629 y el de Diego Correa, de 1695, para señalar la acusada diferencia entre la ciudad del siglo XVII, en sus inicios, y la misma ciudad hacia fines del mismo siglo: “En el plano de 1629 es aún la ciudad con iglesias de techos de dos aguas y casas bajas; en el segundo ya señorean algunas cúpulas y las casas son de dos pisos”.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> El poema de Bernardo de Balbuena *Grandeza mexicana* (1604) inicia los elogios de que ha sido objeto la ciudad después de la conquista, mientras que el siglo XIX fue pródigo en epítetos hacia la capital mexicana, como los del barón de Humboldt, que la señaló como “una de las más bellas ciudades que hayan construido los europeos en uno u otro hemisferio”. Para componer esta sección se consultaron los volúmenes de Luis González Obregón (1972 [1891]), Artemio de Valle Arizpe (1980), Salvador Novo (1938, 1982 y 1992), Guillermo Tovar y de Teresa (1991), Álvaro Matute (1992), Agustín de Vetancurt *et al* (1990), José Joaquín Blanco (1983), Manuel Ramos Medina, comp. (1998), y el número de la citada revista *Historias*.

<sup>27</sup> El mismo González Obregón escribe que una característica de la ciudad de México es el revestimiento de sus fachadas, y cita, también en este espacio, un texto de 1612, de Fray Antonio Vázquez de Espinosa: “Todas sus casas son de muy buena fábrica, labradas de una piedra finísima, colorada y peregrina en el mundo, la cual es dócil de labrar y tan liviana [que] flota en el agua sin hundirse, como vide cuando estuve en aquella ciudad”.

Durante los años cincuenta del siglo XX hubo una lastimosa transformación de la ciudad debida a la expansión urbana.<sup>28</sup> Son los años en que se verifican las acciones del libro que se analiza; el “Cuadro cronológico”, que aparece en las ediciones de 1972 y posteriores, señala el período 1946-1952 como el de la “Acción central de la novela”. Adjunto a esa tabla comparativa, se añade el dato: “Miguel Alemán, presidente. La burguesía mexicana en el poder”.

Carlos Fuentes escribió *La región más transparente* en el Centro Mexicano de Escritores, entre 1956 y 1957, pero el autor ya había comenzado a escribir el libro desde antes de obtener una beca de aquella institución, como se observará más adelante, o sea, al finalizar el período de Miguel Alemán, en 1952, precisamente cuando se incrementa una nueva transformación de la ciudad de México, un fenómeno que no se menciona en el texto; años después, sin embargo, Carlos Fuentes escribiría:

Ya a mediados de los cuarenta y en plenos cincuenta, la ciudad había cambiado notablemente. Los edificios ganaron altura y los dos más altos pertenecían, oh paradoja, a resistentes aristócratas porfiristas, Pedro Corcuera frente al Caballito y Mae Limantour en Juárez y Balderas. No digo más acerca de la ciudad de hoy. Se me ha pedido evocar la ciudad de mis ayeres. No tengo, sin embargo, otra más próxima, más entrañable, que la ciudad que una vez fue y nunca más será.<sup>29</sup>

Durante el sexenio del primer presidente civil tras la Revolución Mexicana, el afán de modernización llevó a destruir edificios de enorme valor

---

<sup>28</sup> Guillermo Tovar y de Teresa (1991: XX) señala que, hacia la mitad del siglo XIX, “los viajeros continuaron sorprendiéndose y alabando la belleza de la capital mexicana [...] heredada de la colonia”. Sin embargo, a mediados del siglo XIX se inicia una intensa destrucción de la arquitectura de la ciudad (de hecho, el volumen lleva como subtítulo el de *Crónica de un patrimonio perdido*), durante un dilatado lapso. Ello se debe a las más diversas razones, de tipo ideológico, como las pugnas entre Iglesia y Estado; más tarde, durante el porfiriato, debido a la adopción de modelos de construcción parisinos, y también por intereses comerciales y de especulación respecto al uso del suelo. De este modo, Tovar y de Teresa afirma que este proceso destructivo “concluye en los años cincuenta de nuestro siglo”. Véase también Álvaro Matute (1992) y Manuel Ramos Medina, comp. (1998).

<sup>29</sup> Carlos Fuentes, “La ciudad anterior”. *La Jornada Semanal*, 14 de diciembre de 1997. En el volumen *Agua quemada. Cuarteto narrativo* (1981), también haría referencia al deterioro de la ciudad de México.

espiritual; al término del período alemanista, el nombramiento de Ernesto P. Uruchurtu como regente de la capital sería del todo adverso para la vieja “Ciudad de los Palacios”, y permaneció en el cargo desde 1952 hasta 1966, casi tres sexenios: el de Adolfo Ruiz Cortines, el de Adolfo López Mateos y los dos años iniciales del de Gustavo Díaz Ordaz. Ahora que también debe preguntarse, ¿hasta qué punto el Estado manipulaba las expectativas de la ciudadanía en beneficio de los intereses de las empresas constructoras en contubernio con los funcionarios públicos.

Ni la prensa ni los libros de aquel tiempo criticaron estas acciones, y sólo un profesor universitario, Antonio Castro Leal, alzó la voz para denunciar que el Gladiolo, como se apodaba al regente por su manía de sembrar gladiolas por toda la ciudad, había anunciado que “ampliaría” la calle de Tacuba “para cruzar con facilidad desde San Lázaro hasta Peralvillo”.<sup>30</sup> Los escritores de los años cincuenta tenían en mente otras inconformidades, como la traición a los ideales de la Revolución Mexicana, que había convertido en farsa el reparto agrario, como se observa en el cuento “Nos han dado la tierra” de Juan Rulfo (1953), o bien se hallaban en busca de otras significaciones en lo político, como el tráfico de influencias en *Casi el paraíso* de Luis Spota (1956), y la impronta histórica de la revolución maderista en la sociedad mexicana de los años cuarenta y cincuenta, en la propia novela inicial de Carlos Fuentes (1958).

La ciudad crecía incontroladamente, en función de la especulación y no de la planeación conforme a un modelo urbano; la regencia perpetró otros desatinos que, si bien menos graves, cambiaron el ambiente de la capital del país, como el prohibir el funcionamiento de los centros nocturnos. Con una doble moral, tan frecuente en los funcionarios públicos, el regente erradicó las principales actividades recreativas nocturnas, pero permitió

---

<sup>30</sup> Este dato lo cita Manuel Magaña Contreras en su artículo “La ciudad de México en el siglo XX”, *Excelsior*, 26 de septiembre de 1999. La relevancia histórica de la calzada de Tacuba, vigente desde los tiempos prehispánicos, una de las tres calzadas que comunicaban México Tenochtitlan con tierra firme, se encuentra documentada en el volumen de Artemio de Valle Arizpe *Por la vieja calzada de Tlacopan* (1980). Respecto del barrio de San Lázaro, ya en 1891, Luis González Obregón (1991: 59) lamentaba el deterioro de esta parte de la ciudad: “el hospital, el cementerio, la iglesia, conocidos con el nombre de San Lázaro: [...] todo ha cambiado, todo se encuentra triste y en ruinas”.

que siguieran operando lugares más discretos (y caros) como la casa de La Bandida, en la calle Durango de la colonia Condesa, de la que, se dice, él mismo era un cliente asiduo.<sup>31</sup>

Mientras que en la Europa de la posguerra se reconstruían con gran cuidado las ciudades bombardeadas hasta dejarlas escrupulosamente como fueron antes, en la ciudad de México se perdían construcciones de alto valor histórico. Dos visiones culturales antagónicas animaron una y otra acciones. La ciudad europea era rehabilitada para afianzar el orgullo de sus valores culturales, su personalidad nacional. Por el contrario, para los mexicanos, en la medida en que hubiera espacios lacustres, acequias y campos de labranza, casas viejas y calles de piedra, su sentido de modernidad sufría, aun cuando en esa fiebre modernizadora se destruyeran numerosos símbolos de su memoria histórica.

De esta suerte, la desordenada expansión urbana, que se intensificó en el sexenio de Miguel Alemán, debilitó al resto del país, al inhibir la productividad de los estados de la República y atraer a la población hacia el centro, en un proceso centralista cuyos estragos aún continúan. La ciudad de México se deformó y perdió parte de su personalidad para adquirir una nueva, en una continuación de lo ocurrido desde el inicio mismo de su historia, cuando cada gobernante mexicana imponía un nuevo volumen sobre la antigua edificación.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Graciela Olmos, La Bandida, fue una personalidad controvertida de los años cincuenta: “Durante sus tiempos de esplendor [...] acudían a su negocio los actores de cine más famosos del momento, los periodistas más leídos, los hampones más temibles, algunos de los toreros más célebres. [...] Pasaban por allí todos los hombres de vocación por el poder”, escribe Carlos Tello (1999: 132). Desde los tiempos revolucionarios, la Bandida había establecido amistades y relaciones con diversos políticos encumbrados —como por ejemplo con el presidente Plutarco Elías Calles— e incluso se dice que el inmueble en donde operaba su negocio “había sido [...] un obsequio del regente de la ciudad de México, Don Ernesto P. Uruchurtu”. Este tipo de relaciones le dieron impunidad y le facilitaron amasar fortuna. Además de lo anterior, hay que destacar que Graciela Olmos es la autora de canciones emblemáticas de la época como *La Enramada el siete leguas*, y se dice que el propio “Agustín Lara, amigo suyo, le compuso por esos años una canción que fue muy popular: *Señora Tentación*”. Carlos Fuentes había conocido en detalle aquel recinto, según sus propias palabras: “Eramos arrastrados por el vendaval bohemio que era José Alvarado a la célebre Casa de la Bandida, donde Paz contestaba a las canciones un tanto impúdicas de Graciela Olmos con versos de Baudelaire que “las muchachas” imaginaban más léperos aún” (en el artículo varias veces citado “Mi amigo Octavio Paz”).

<sup>32</sup> Felipe Solís y Ángel Gallegos (1997: 46) señalan que “según la tradición el Templo Mayor fue construido justo en el sitio donde los peregrinos de Aztlán encontraron el sagrado nopal. [...] Este primer

Wolfgang Cziesla (1996: 234) cita un párrafo del escritor suizo Max Fritsch a propósito del desarrollo urbano en la ciudades de Hispanoamérica; inicia refiriéndose a la actual ciudad de México en términos no demasiado positivos, pero al final incluye un elogio más de los que se han prodigado a la vieja metrópoli. Frisch observa que en ciertas capitales europeas “es un objetivo sagrado el que ninguna construcción sea dominante. Eso significa, como todos sabemos, que finalmente lo que domina es el aburrimiento, la monotonía”; en cambio, no sin cierta cortesía, señala:

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

### C) Los escenarios de *La región más transparente*

#### a) El moderno escenario urbano

Como se dijo, las menciones a la ciudad de México en la novela de Carlos Fuentes son escasas. En este apartado se señalan las partes de *La región más transparente* en donde aparece alguna referencialidad topográfica a la ciudad de México, tomando como modelo la metodología de los escenarios urbanos que propone Wolfgang Cziesla (1996).

---

basamento dedicado a Huitzilopochtli, aunque humilde, [...] marcó el principio de lo que con el tiempo sería uno de los edificios ceremoniales más famosos de su época. Uno a uno, los gobernantes de México Tenochtitlan dejaron como testimonio de su devoción una nueva etapa constructiva sobre aquella pirámide”. Eduardo Matos (1998: 363) escribe que “la etapa I del Templo Mayor es aquella que nos señalan las fuentes que fue construida al llegar los mexicas [al] lago de Texcoco y asentarse en él para fundar la ciudad de Tenochtitlan en 1325 d. C., conforme a lo hasta ahora aceptado. Fue hecho de piedra, madera y paja, y debe encontrarse a una profundidad de por lo menos 8 metros del nivel actual de las calles circundantes, [...] por debajo del nivel de las aguas freáticas”.

Los estudios literarios comparativos sobre los más diversos temas se inscriben en la tradición de la investigación de los argumentos o motivos literarios, revalorada ahora en el campo de la Tematología. Sin embargo, los estudios sobre los escenarios tienen dificultades para ubicarse en un campo de investigación conocido: “Los escenarios de la acción aún no han sido investigados sistemáticamente”, escribe Cziesla (1996: 234), y señala que tampoco existe “ninguna obra de consulta que registre ‘escenarios de la literatura universal’ en una escala global”; en consecuencia, no se han hecho estudios tales como “escenarios de la literatura”, así como tampoco existe un solo “diccionario de escenarios literarios”, pues la crítica se ha concentrado en otras funciones narrativas, y escasamente en su contexto descriptivo. De este modo, hacen falta trabajos que cataloguen o registren los sitios en donde la novela se ha ambientado.

Este autor propone una breve clasificación, según la cual se distinguirían tres categorías: los grandes espacios, a los que se denominaría *Macroescenarios*, en los que lo sucedido se verifica en todo un país, o hasta en varios países, como, podría pensarse, sucede en *El lazarillo de ciegos caminantes* (1982 [1773]), de Alonso Carrió de la Vandra, en donde los desplazamientos del personaje, a la sazón una suerte de cartero, comprenden gran parte de los países sudamericanos. En el lado opuesto están los *Microescenarios*, que corresponderían preferentemente a piezas narrativas breves, donde las acciones se verifican en espacios muy reducidos: una casa, una escuela, una calle o un café, por ejemplo en los *Cuentos* de Anton Pavlovich Chejov ([1887]). Finalmente estarían los *Escenarios intermedios*, en los que se suscribiría a la mayoría de las novelas ambientadas en una ciudad: la amplitud de la novela implica que los personajes se localicen en distintos puntos, tanto en calles o parques como en el interior de recintos, departamentos o bares, sin excluir algunas incursiones fuera del espacio urbano, tal y como sucede en *La región más transparente*, que bajo esta definición de *Escenarios intermedios* se analiza en las siguientes páginas.

Ahora bien, el sitio en el que un autor presenta a sus personajes y en el cual se desarrollan sus actos y decisiones, generalmente se corresponde con el lugar de origen del autor empírico o, si no, es aquel sitio que éste conoce en

detalle. Así, en la novela de Carlos Fuentes, el escenario es idéntico al sitio en que se produjo la obra y el cual el autor conoce mejor: una ciudad de México que en los años cincuenta aún conserva las dimensiones de un ámbito urbano amable y que es aludida casi en sincronía con la fecha de la redacción.

En el lado opuesto de esta última característica se halla el tipo de relato que compone sus escenarios mediante la evocación y el recuerdo, como el Dublín reconstruido desde París, Zurich y Trieste, donde vivía James Joyce durante la composición de *Ulises*.<sup>33</sup> Asimismo existen ejemplos de autores cuyos escenarios novelescos no concuerdan con su respectivo origen, como el Rudyard Kipling de *El hombre que sería rey* (1889), cuya trama se desarrolla en la India, o el Thornton Wilder de *El puente de San Luis Rey* (1935), que se ambienta en el Perú del siglo XVII. Las acciones de estas dos novelas transcurren en sitios remotos, no sólo del lugar de nacimiento de sus autores y de su tradición cultural, sino que incluso en estos relatos aparece otro rasgo, que consiste en ubicar la narración en un tiempo muy distante de su composición.

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

---

<sup>33</sup> Para el recorrido de Joyce por las capitales de Europa durante la composición de *Ulises* véase Jean-Michel Rabaté, “La segunda patria del exilio. James Joyce en Trieste”, en Jean Piel (1985: 175-213). Por otro lado, Hans-Otto Dill (1994: 19) escribe que en la novelística hispanoamericana de los siglos XIX y XX “se plantea la representación de la realidad las más de las veces con respecto a una realidad extraliteraria fáctica, latinoamericana, coetánea a la redacción y publicación de las correspondientes novelas”.

acciones heroicas que no se apartan de la tradición novelesca del realismo. En estos relatos, la novedad se localiza en la variedad de términos referentes a una avanzada tecnología, no tanto en las técnicas de composición, al fin y al cabo convencionales. Otro efecto que produce la ciencia ficción es el de cierta irrealidad, ya que cuando un relato acusa un menor acercamiento de los escenarios, cuando su descripción es menos precisa, más se aparta de la mencionada escuela narrativa realista.

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

La novela hispanoamericana ha ubicado preferentemente sus acciones en las grandes capitales del continente, salvo excepciones ilustres, como en el caso de los relatos de Juan Rulfo. En el estudio referido, Czesla elige como ejemplos los escenarios de dos libros cuyas acciones se suceden en La Habana: *Tres tristes tigres* y *Paradiso*, de 1966 y 1967, respectivamente. En el libro de Lezama Lima, la ciudad se presenta como un conjunto urbano cuyos rasgos se asemejan a una figura humana: “Las calles tienen una individualidad y a la ciudad entera se le atribuyen rasgos antropomórficos. El “paraíso” no es La Habana del momento en que se compuso el libro, sino la ciudad de su infancia; entonces, la ciudad sólo es el medio para evocar el sitio idealizado que ya no es lo que una vez fue.

En cuanto al otro volumen, Czesla advierte un cambio de visión narrativo muy útil para el propósito de este apartado. Se trata de la velocidad de los desplazamientos: Cabrera Infante, en *Tres tristes tigres*, transforma a sus personajes, de peatones, en “transeúntes motorizados”. Y es que, en efecto, los personajes de las novelas anteriores al invento del automóvil iban a pie

o en carruajes; tras la masificación de este invento, se convierten en viajeros muy veloces. Lo relevante de esta inclusión tecnológica en la novela moderna, acorde con el desarrollo de las ciudades, es que altera la percepción, tanto del narrador como de los personajes; en consecuencia, cambia la visión de las cosas descritas y de los hechos narrados. Como el que viaja en automóvil mantiene un radio de visión distinto del que camina, se reduce por ello notablemente el tiempo en que se ha de observar e identificar algún sitio. La calma se hace prisa: la detenida mirada de antaño se vuelve menos atenta.

Los recorridos en carruajes y en tranvías de principios de siglo, comunes en distintas novelas urbanas, han sido sustituidos por una clase de desplazamiento vertiginoso, en artefactos con motores más sofisticados. Recuérdese el angustioso recorrido de Swan por los cafés de París, buscando a Odette, a bordo de un pesado carruaje tirado por caballos,<sup>34</sup> o también los recorridos de los personajes de *Ulises*, tanto a pie como en auto, que permiten a los respectivos narradores variar los escenarios en concordancia con la velocidad de los desplazamientos.<sup>34</sup>

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

## b) Escenarios y movilidad urbana

Pocos novelistas mexicanos han vinculado tan estrechamente su obra con la historia de su país como Carlos Fuentes. La ciudad de México —centro

---

<sup>34</sup> El pasaje es del primer volumen de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust (1979: 382), *Por el camino de Swann*.

<sup>35</sup> De igual forma se observan cambios en la iluminación: de la tenue luz de las calles de París, a la más intensa de sus cafés y restaurantes, para volver luego a la semioscuridad del carruaje en el que Swan se desplaza, furioso y humillado; por su parte, en el relato irlandés, conforme transcurre la jornada del 16 de junio de 1904, se pasa de escenarios diurnos —como la Torre Martello, las oficinas de los diarios que visita Leopold Bloom o el colegio en donde da clases Stephen Dédalus—, por distintos medios de locomoción, hacia los oscuros rincones en donde operan los bares y los burdeles de Dublín, en el capítulo 15 de *Ulises*. James Joyce (1989: 426-519).

crucial de los eventos nacionales—, aludida desde el título de la novela, estará presente, con diversa explicitud, como parte del relato. El urbanista Aldo Rossi (1976: 191) señaló que una ciudad puede considerarse como “la memoria colectiva de los pueblos”, y también se ha definido la novela como “la historia privada de las naciones”,<sup>36</sup> así que en el caso de *La región más transparente* podrían reunirse ambas definiciones, pues existe una relación directa entre la historia de la capital y la vida privada: cada personaje se relaciona con el hecho histórico principal del siglo XX: la Revolución Mexicana y sus repercusiones —sociales y políticas— posteriores. Entre las observaciones del citado crítico Czesla está la siguiente:

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

Según la magnitud de los escenarios que propone este crítico, se podría pensar que la novela como género, al referir preferentemente la vida privada, se concentra en escenarios de igual naturaleza, Micro-escenarios, como calles, casas y bares, en tanto los textos históricos aludirían con más insistencia a los Macro-escenarios, por ejemplo los sitios, distantes entre sí, en que se gestan las decisiones. Es evidente que los dos tipos de escenario se entreveran en ambos discursos, y con ello crean Escenarios intermedios, por lo que sólo se trataría de un mayor énfasis en uno u otro contexto.

Lo anterior se observa en la primera novela de Carlos Fuentes, que se desarrolla sobre todo en la ciudad de México. Sus escenarios se mencionan escuetamente para ubicar los hechos de un grupo de personajes, calles, teatros y edificios públicos. Como se recuerda, se alternan escenarios privados

---

<sup>36</sup> Esta sentencia de Balzac aparece como epígrafe de la novela de Mario Vargas Llosa *Conversación en la catedral* (1985).

y públicos, así por ejemplo el interior de una vivienda: “En la calle de Berlín, Colonia Juárez, en el departamento de barniz y terciopelo, de vitrinas enchapadas y última sequedad de las siemprevivas, Pimpinela de Ovando despierta con los ojos rasgados por la luz” (p. 357). En cuanto a los escenarios exteriores, puede recordarse los recorridos a pie, durante los cuales la ciudad de México a mitad de siglo se presenta aludida en su contexto físico; la siguiente cita puede servir como ejemplo de esta representación: “Ixca bajó a la Avenida Juárez y caminó lentamente hacia Bellas Artes. Manuel Zamacona, con unos libros bajo el brazo, salía del pórtico desnivelado” (p. 368). El personaje central, Ixca Cienfuegos, en varios momentos aparece caminando libremente por las calles de la ciudad. Hacia la parte final del libro, se mantiene en movimiento: realiza un recorrido en escuadra que va desde El Salto de Agua, por San Juan de Letrán, hasta la calle de Madero, en donde da vuelta, enfilándose hacia el Zócalo:

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

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

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

[Federico Robles se mantenía] con la mirada lejana en los árboles de la Alameda, las cúpulas perdidas de la Santa Veracruz y San Juan de Dios. Más allá, una bruma exacta, de pólvora y luz, comenzaba a levantarse, desde la gran plaza olvidada de Santiago Tlaltelolco y sus cuarteles pardos, de altísimos muros descascarados, desde las calles festivas de Peralvillo (p. 390).<sup>37</sup>

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

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

---

<sup>37</sup> Como un contrapunto de esta brevedad podría pensarse en las descripciones de la topografía capitalina en las que se demora el narrador de *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán (1980 [1929]: 12), por ejemplo en el Libro I, “La magia del Ajusco” (aquel apartado en donde Rosario identifica esta montaña con la masculinidad, así como la delicadeza femenina con los volcanes cercanos): “La enorme mole del Ajusco se alzaba frente a ella, en el fondo del valle, a grande altura por sobre los arbolados y caseríos distantes. Mientras hablaba Aguirre, miraba Rosario a lo lejos... Estaba el Ajusco coronado de nubarrones tempestuosos y envuelto en sombras violáceas, en sombras hoscas que desde allá teñían de noche, con tono irreal, la región clara donde Rosario y Aguirre se encontraban. Y durante los ratos, más y más largos, en que se cubría el sol, la divinidad tormentosa de la montaña señoreaba íntegro el paisaje: se deslustraba el cielo, se entenebrecían el fondo del valle y su cerco, y las nubes, poco antes, de blancura”.

A la página siguiente, el mismo Fífo se encuentra con sus amigos y todos se dirigen hacia el oriente de la ciudad, La Merced: “Todos se abrazaron y se metieron por la callejuela lateral de la Academia. [...] La Santísima, con su cúpula de mantequilla, vibraba con luces bajo los castillos y los cohetes. Cantaban y chiflaban” (p. 338).

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

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

El “centro y ombligo de la urbe” hacen referencia al zócalo de la capital, según el origen del nombre de la ciudad de México que señala Gutierrez Tibón (1983): “ombligo de la luna”.<sup>38</sup> En cuanto a la frase “lugar del nuevo encuentro”, parece aludir al encuentro entre la cultura mexicana y la española, si se asocia aquel mismo sitio con la referencia histórica señalada. Por otro lado, cuando casualmente Zamacona y Cienfuegos se encuentran a la salida del teatro de Bellas Artes, según se dijo más arriba, se desplazan de este sitio a un café de la calle Aquiles Serdán —antes de cambiar de nombre, era la continuación de San Juan de Letrán, en dirección norponiente, a la altura del teatro Blanquita y antes de llegar a Santa María la Redonda. En ese trayecto, Ixca Cienfuegos y Manuel Zamacona pasan por Madero y por Cinco de Mayo; a su derecha está el Banco de México, en lo que fue la plaza y el edificio Guardiola. Se alude al “palacio veneciano del Correo”, a los tranvías que recorrían la calle de Tacuba, y al palacio de Minería. Los personajes discuten sobre la historia nacional. Zamacona

---

<sup>38</sup> Se hace referencia al volumen *Historia del nombre y la fundación de México*. Véase más adelante el capítulo “Los paratextos de la edición”.

viene de presenciar una “Mesa redonda sobre la literatura mexicana”. Bajo el brazo lleva algunos libros: uno de éstos es de Alfonso Reyes (no se sabe cuál de todos) y otro es *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz.<sup>39</sup> Zamacona refiere distintos aspectos de la identidad del mexicano, de su ideología y de sus orígenes culturales; Ixca expone sus puntos de vista sobre la esencia cósmica entrañada en los ritos prehispánicos y elogia veladamente la inmolación voluntaria para la preservación del sol.

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

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

---

<sup>39</sup> Recuérdese la importancia que tuvo el tema de la identidad del mexicano en el horizonte cultural de ese tiempo, a partir del volumen de Octavio Paz, de 1950, que aparece explícitamente en la novela de Fuentes, y aun antes, desde el libro de Samuel Ramos (1934) *El perfil del hombre y la cultura en México*. La cercanía de las ideas del personaje Zamacona con el tema de lo mexicano permiten al narrador la inclusión de diversas consideraciones en este sentido, ya sea en forma de diálogos o de ensayos que comprenden abundantes páginas y se asignan como de la autoría del propio Zamacona.

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

El ascenso económico y social de Rodrigo Pola es comparable a la velocidad para la que ha sido diseñado el auto. Pola usa guantes de piel para manejar. Se ha casado con Pimpinela de Ovando, que pertenece a una familia de abolengo porfirista, la que si bien se vio arruinada con la revolución de 1910, mantiene su condición aristocrática en la actitud, en los modales, algo tan respetado entre el pueblo y que es modelo de los arribistas. Rodrigo Pola ha remodelado la afrancesada casona en ruinas de la calle de Hamburgo, en la colonia Juárez, una ruinosa herencia de su esposa. Ahora vive con ella en el Pedregal de San Angel, el fraccionamiento más suntuoso de la capital. La acción se interrumpe reiteradamente con breves descripciones de anuncios, luces y temperatura ambiente, por ejemplo ésta: “La noche era de diciembre, y un viento tenue pero cortante cruzaba bajo el cielo estrellado” (p. 446). Pola frena ante el semáforo de Insurgentes y Álvaro Obregón, mientras siguen conversando. Al referir otras avenidas, se infiere que mantienen el rumbo hacia el sur de la ciudad: “La cadena interminable de anuncios luminosos y focos de colores —se aproximaba la Navidad— amarraba los miembros de Insurgentes” (p. 447).

El jaguar se detiene bruscamente: “Rodrigo metió el freno. Ixca fue arrojado hacia adelante y se detuvo con ambas manos sobre el parabrisas”. Arranca de nuevo, esta vez con suavidad: “Las manos enguantadas de Rodrigo arañaban sin fuerza el volante” (p. 448). Ixca lo escucha un

momento, como esperando su oportunidad. Rodrigo Pola hace un recuento irónico de lo que ha obtenido en esos años: “Una casa de grandes muros blancos y jardines de piedra y piscina y esculturas de Henry Moore, Jaguar a la puerta y esposa con apellido” (p. 450). Cruzan Nuevo León y lo que ahora es el Viaducto, entonces el Río de La Piedad, en tanto “los autos corrían veloces. Disminuían las luces, aumentaban los jardines” (p. 450). Al frente había una especie de pista, conformada por la avenida casi desierta, lo que Ixca aprovecha para oprimir el pie de Pola sobre el acelerador:

Rodrigo apoyó un brazo sobre el claxon, que comenzó a berrear por encima del chillido de ruedas. Ixca gritaba y reía, hundiendo el pie cada vez más sobre el de Rodrigo. Los faroles de los autobuses y de los otros autos pasaban como luciérnagas rojas entre los ojos de los dos hombres. Por fin, sin dejar de reír, pero sin el ruido de la risa, Ixca retiró el pie. El automóvil se detuvo abruptamente, con un estremecimiento de aceite y vapor. Estaban frente al convento del Carmen (p. 453).

Lo descrito hace referencia a una imagen interior que de antemano el lector lleva representada, por lo que no hace falta incurrir en descripciones demasiado minuciosas. Los sitios exteriores en *La región más transparente* ofrecen una ubicación breve y dan paso a las acciones y a los diálogos: “El hombre de sombrero norteño respira hondo en el cruce de Reforma e Insurgentes” (p. 289); “Iba atardeciendo sobre las copas azules del Paseo de la Reforma y el tránsito, a la altura de la calle de Sevilla, era en esos momentos escaso” (p. 131). Casi siempre, la situación de los personajes en el espacio urbano se mezcla con las acciones: “Hacia las siete salíamos juntos del café París y nos íbamos caminando hasta el Puente de Alvarado, donde él vivía. Nos despedíamos en la esquina de Sadi Carnot y yo caminaba hasta la ventana junto a la cual, en la calle del Chopo, mi madre tejía”. (P. 451). Es la voz de Rodrigo Pola, y al personaje al que se refiere es Tomás Mediana.

Los interiores de casas y edificios, los Micro-escenarios, como los denomina Wolfgang Czesla, son descritos con la misma economía: “Bobó cambiaba las luces del azul al verde [...] se había sentado en un peldaño, solo con un vaso, para gozar a sus anchas este espectáculo del éxito y la

animación. Una dulce ensoñación flotaba por sus ojos azules” (p. 47); o también: “Rodrigo Pola vació el vaso del séptimo daiquirí y recorrió el salón con la vista” (p. 53). Con breves trazos se describe los decorados que enmarcan aquellas reuniones esnobistas de los años cincuenta. Es el caso también de una de las casas de Federico Robles, descrita mediante unos cuantos elementos: “Todos estaban allí cuando Federico Robles entró en la casa de la Colonia Narvarte, adornada con cuadros taurinos de Ruano Llopis y un mantón de Manila sobre el piano de concierto” (p. 58). En cambio, el interior de un autobús foráneo que arriba a la capital aparece con más detalles:

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

Un desplazamiento motorizado más se verifica en la novela. Se trata ahora de un autobús urbano, que sube y baja pasajeros por la Avenida Reforma, se mueve sin prisa y permite observar las calles desde una ventanilla. En una sola página se narra el recorrido de dos personajes secundarios que, no por serlo, dejan de tener cierto relieve simbólico. Es el texto que da inicio a la segunda parte del libro: “El anciano de bigote amarillo” (p. 158). Un domingo, el anciano del bigote amarillo sale de paseo con su nieto; sube al mencionado autobús en el monumento a Carlos IV —la regia estatua que hacía que los indígenas al pasar se persignaran ante ella, según cuenta Salvador Novo (1992: 55)—, cuando estaba en la esquina de Juárez y Reforma. Habían ido “de una casa oscura de la calle de Edison hasta el Caballito” (p. 158). Suben, toman asiento, y el anciano señala con su bastón: “la casa de los Iturbe, la casa de los Limantour, el Café Colón. Antes

ésta era una avenida de puros palacios”, y añade: “Después del general Díaz este país se acabó, muchacho”.

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

### 3. William Faulkner

#### A) La relevancia técnica de Faulkner

Junto con James Joyce, William Faulkner es de los narradores de lengua inglesa que más han influido en la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Entre una gran cantidad de ejemplos, se podría mencionar el parecido que existe entre Benji, personaje de *El sonido y la furia* (1929) y Macario, el narrador protagonista del cuento del mismo nombre, incluido en el volumen de Juan Rulfo *El llano en llamas* (1953): ambos presentan un evidente trastorno mental, que se expresa mediante un punto de vista insólito. A su vez, Faulkner se había apropiado, para el efecto, de las descripciones del inicio de *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce, como señala Richard Ellmann (1991: 119): “La descripción de la conciencia infantil, con formas, olores y sensaciones táctiles muy claros pero que aún no se comprenden, y con palabras que empiezan a generar ecos, era tan asombrosa que proporcionó a William Faulkner la técnica que utilizó para su no menos admirable descripción de la mente del idiota de *El sonido y la furia*”.

La primera novela de Carlos Fuentes está en deuda con la cultura norteamericana, por las razones que en seguida se exponen. El propio autor declaró en la citada entrevista con Emmanuel Carballo que vivió una infancia en la que debía defender el español como su idioma ante un contexto de

habla inglesa. Fuentes ha estado cerca de otros novelistas norteamericanos del siglo XX, como Scott Fitzgerald y John Dos Passos, una presencia en su narrativa que merecería un estudio comparativo independiente. El primero de ellos es el autor de una novela que tuvo una cuantiosa recepción en Estados Unidos: *El gran Gatsby* (1926). Fitzgerald escribió en París, como otros norteamericanos que pertenecieron a la llamada Generación Perdida, pero el contexto social de su libro es el de Estados Unidos durante la llamada *Jazz Age* –el período de auge económico antes de la crisis de 1929. El volumen presenta a un puñado de miembros de la alta burguesía que se desenvuelven en medio del esplendor del dinero, revelando así ese sentido mítico de la felicidad lograda a través del poder y la riqueza, con sus vaivenes, paradojas, caídas y aspectos sombríos. Estos personajes pudieron inspirar a Carlos Fuentes las debacles financieras de Los de Ovando y de Federico Robles, especulador cuyos errores políticos propician su debacle. Los personajes de la novela mexicana denominados “Los burgueses”, como los de Fitzgerald, revelan la hipocresía y la soledad de sujetos que oscilan entre la cúspide del poder y la penuria.

En la novelística de John Dos Passos se observa un tono de crítica social. *Manhattann Transfer* (1925) sugeriría a Fuentes la idea de un gran fresco nacional, una novela que abarcara la historia del país mediante grandes trazos alusivos, distintas líneas de acción que se alternaran para conformar una especie de enorme fotomontaje. En ese libro de Dos Passos se reproducen los titulares de los diarios, los mensajes comerciales de la ciudad, las consignas políticas, al tiempo que se alude a miembros de la vida pública, todo ello con recursos narrativos de distinta índole, como el empleo de un tono sarcástico que se intercala con uno poético. En *Manhattann Transfer*, como en *La región más transparente*, aparecen los polos más radicalmente opuestos de la sociedad: ricos y pobres, millonarios e indigentes, junto con representantes de las capas medias, sobre todo los intelectuales, que asumen una conciencia crítica de la situación en la que viven y llegan a ceder sus pequeños privilegios para situarse al lado de los desprotegidos.

Además de Dos Passos, la novelística norteamericana representó una parte crucial en la formación del autor de *Los días enmascarados*: el dominio

de la lengua inglesa que adquirió desde la infancia le permitió leer a estos narradores en ediciones originales, según declaró a Emmanuel Carballo (1986: 539). En las páginas que siguen se observará, mediante un personaje de la novela de Faulkner, Addie Bundren, de la novela *Mientras agonizo*, la huella que ejerció este volumen en dos personajes femeninos de *La región más transparente*: Hortensia Chacón y Rosenda Zubarán.

Addie Bundren, tanto como estas dos protagonistas, ha sufrido los estragos del desamor y la incompreensión de los hombres que las rodean, el dolor de la maternidad y la pobreza. En sendas novelas, un arrebato de sinceridad las lleva a hacer el recuento del sufrimiento que les ha tocado enfrentar. Para escribir esa síntesis de la trayectoria vital de su personaje, Faulkner tomó de Joyce el “fluir de la conciencia” —una de las técnicas más difundidas del escritor irlandés—, el discurso íntimo, “monólogo interior” cercano al estado psíquico al que conduce la hipnosis, especie de ensueño o alteración de la conciencia que expresa lo que no se diría en otro momento.

Por otra parte, el cambio de perspectiva que se lleva a cabo al ceder la voz a los personajes, es otro rasgo característico de la narrativa faulkneriana. El autor de *Santuario* reproduce el habla popular del Mississippi para expresar la ignorancia y dureza de los *poor white* y de los negros de los pueblos que inspiraron la instauración mítica del condado de Yoknapatawpha.<sup>40</sup>

Las tensas situaciones derivadas de una exaltada conciencia de la moral protestante, la crueldad y la traición, son sus materiales: dramas rurales, al fin y al cabo, más que provincianos. Michael Millgate (1972: 82) cita estas palabras de Faulkner:

Yo escribo sobre la gente de Oxford. La conozco y me conoce. No les preocupa demasiado lo que escribo. ‘Miren’, dirán. ‘Bill fue y salió retratado en un periódico de Nueva York’. Entonces vienen a pedirme dinero prestado,

---

<sup>40</sup> Los blancos pobres de esta región son “jornaleros, cazadores, que subsisten malamente en las zonas rurales más apartadas [del sur de los Estados Unidos] y a los que se aplican una serie de epítetos que dan idea del desprecio con que el resto de la población (incluidos a veces los mismos negros) los trata: *white trash*, *roughnecks*, *hicks*, *hillbillies*, *craquers*”, señala Javier Coy en la “Introducción” del volumen William Faulkner (1989: 28) *Mientras agonizo*.

convencidos de que, de algún modo, he obtenido un millón de dólares. Después reconsideran y calculan que yo no podría haber ganado ni mil.

La fuerza expresiva faulkneriana logra hacer del tipo de gente con la que vivió —elementales y pobres, sin educación ni alternativas en la vida— personajes inolvidables. Para lograrlo, se debe llamar la atención sobre algunos aspectos propiamente técnicos, uno de los cuales es el proponer una literatura de participación sumamente activa por parte del lector: el narrador representa sólo un instrumento de visión, una especie de cámara cinematográfica dotada de un cromatismo que aplica detalles mínimos y se expresa en un tono aparentemente impersonal.

El lector de los libros de Faulkner no puede saber del todo lo que está ocurriendo; pues se enfrenta con un deliberado desorden en los acontecimientos, por lo que debe organizar los datos, expuestos lenta, avaramente. Para recrear las atmósferas más cruentas, se muestran los hechos sin juzgarlos, para que así se dé sentido a lo que el narrador se rehusó a analizar.

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

Entre los valores éticos que se ponen en juego en las novelas de William Faulkner está la idea de la libertad, pero en un sentido negativo, es decir, la libertad no como una aspiración sino como una carencia; mientras tanto, en la trama se imponen diversas formas del mal y de la culpa, narradas a través de sensaciones; se insiste en presentar fieles reproducciones del habla popular, y se renuncia a incluir definiciones y conceptos.<sup>41</sup> Al no ser

---

<sup>41</sup> “Es necesario enfatizar que el mejor Faulkner no se preocupa por el sentido abstracto de las ideas. Sus preocupaciones no son intelectuales sino morales”, escribe Millgate (1972: 411).

calificada la conducta de un personaje, se ignora si es culpable o inocente de alguna falta; si alguien acierta o se equivoca, sólo puede saberse por sus acciones; los diálogos asimismo son escuetos, difíciles, manifestando siempre dificultad para expresarse, incomodidad ante el lenguaje, al punto que cuando alguno llega a hablar parece que lo hace porque no le queda otro remedio.

*Mientras agonizo* (1930) pertenece al periodo en que Faulkner experimentaba con el señalado recurso joyceano. En *El sonido y la furia* (1929), la novela que antecede inmediatamente a aquélla, Faulkner había llevado al extremo el recurso de ceder la voz a los personajes al incluir a Benji, ya citado antes, un joven oligofrénico que ofrece una versión personal subjetivísima de los hechos, con una congruente elementalidad de ideas, de frases incorrectas y una percepción de la realidad muy precaria. También se señaló que Juan Rulfo procede de un modo muy semejante en el cuento “Macario”; no obstante, la recepción de este relato no estimó con suspicacia su originalidad ni la apropiación de las técnicas faulknerianas, como, por el contrario, sucedió en el caso de *La región más transparente*, a la que la crítica reprochó una exagerada semejanza con sus modelos. Quizá ello se debiera a que la prosa del autor de *Pedro Páramo* se asumía como una literatura con temas y personajes rurales utilizados desde la Novela de la Revolución, en tanto que la novela de Fuentes era una propuesta desmesurada, un fresco de la historia del país, a la manera de Dos Passos.<sup>42</sup>

En cuanto a *Mientras agonizo*, las acciones giran en torno a un solo personaje femenino, en una tensa situación por demás dramática: Addie Bundren, la madre de una numerosa familia, se encuentra a punto de morir. Desde el título del volumen es evidente esta centralización en un solo personaje, pues el sujeto de la acción es Addie, quien agoniza y representa, además, un ejemplo de ese otro proceso en el que el narrador desaparece para dar paso a los personajes. Se estructuró en cincuenta y nueve secciones conformadas, cada una, mediante monólogos interiores. Una de estas partes es la que da voz a Addie Bundren, núcleo del relato en una especie de confesión testamentaria que confronta las versiones que los personajes

<sup>42</sup> Véase el capítulo III de la segunda parte: “Una recepción polémica”.

tienen de la tragedia familiar, las contradicciones que aparecen entre sus puntos de vista. No obstante el cruento planteamiento, existe una línea de comicidad, típica de la prosa faulkneriana: los personajes manifiestan una visión equivocada de los hechos, de los demás y de sí mismos, lo que produce un efecto de humor y compasión.<sup>43</sup>

En esta novela, Faulkner muestra que la verdad de un asunto es relativa y que los individuos asumen un solo hecho de las más distintas formas. Igual que en *¡Absalón, Absalón!*, en *Mientras agonizo* no existen más narradores que los personajes, inmersos en la tensión de su respectiva interioridad, ante las circunstancias que enfrentan. Al evitar la participación de un narrador extradiegético, desaparecen las explicaciones, en apariencia imparciales, que se reiteran en la novela realista del siglo XIX. El concierto de voces faulkneriano se limita a presentar las diversas facetas de una realidad: los diversos propósitos de los Bundren durante el viaje que emprenden por el campo llevando el cadáver de la madre dentro de un ataúd.<sup>44</sup>

Los puntos de vista diversificados son un recurso que permite dirigir el drama hacia el hecho más relevante: la muerte inminente de Addie, que coincide con el declinar del día. La agonía del personaje central y el crepúsculo se unen en un símbolo que recorre el libro. El fuerte carácter de Addie Bundren ha logrado una difícil convivencia en la familia, pero cuando ella muera terminará el endeble respeto entre los Bundren que la madre ha logrado imponer. Naturalmente, ella será el centro alrededor del cual giran la trama y las rivalidades entre los hermanos; entre éstos y el esposo.

---

<sup>43</sup> Se ha considerado a Faulkner como “representante de la tradición humorística del sureste norteamericano, y por cierto esta vena recorre su obra, desde los textos escritos en Nueva Orleans hasta su último libro, *The Reivers*. [...] Faulkner utiliza el humor persiguiendo objetivos literarios específicos, y lo hace consciente de su historia y con un refinado conocimiento de la elaborada relación de rasgos tradicionales y experimentales que constituye la presentación múltiple de sus novelas”, escribió Michael Millgate (1972: 416). Este efecto cómico que se consigue al mostrar lo erróneo de los juicios que un personaje tiene de sí mismo, se halla también, por ejemplo, en los monólogos interiores del cónsul Geoffrey Firminn, del británico Malcolm Lowry (1977 [1944]) en la novela *Bajo el volcán*.

<sup>44</sup> Por cierto, tanto Lowry como Faulkner se apropiarían del recurso joyceano de transcribir datos cotidianos, en apariencia nimios, en la narración, por ejemplo la transcripción de la noticia de un diario en “Un caso lamentable” del volumen de Joyce (1981 [1914]) *Dublineses*; la carta de platillos y bebidas de un restaurante, en la novela referida de Malcolm Lowry, y el sexágono que representa el ataúd de Addie Bundren, en el presente relato.

Como se dijo, *Mientras agonizo* lentamente revela el sentido que unifica el relato, en tanto avanza la expedición hacia Jefferson, sitio en donde se llevará a cabo el entierro. De esta forma, las acciones sucesivas dan cuenta del origen de la enfermedad —espiritual y física— de Addie Bundren. Cada uno, hijos y esposo, explica el suceso, lo que conforma una multiplicidad de posibilidades de entender el asunto. Todos se caracterizan a través de su relación con los demás, de la posición de poder que se tenga dentro del grupo, lo que trasciende sus limitaciones y ofrece una profunda revelación de su condición y carácter.

A Addie Bundren se le escucha una sola vez, como para destacar la voz más intensa y la culminación del planteamiento, mediante un poema en prosa del que destaca, además de su riqueza analógica, la expresión de la percepción y puntos de vista femeninos:

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

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

a) Rosenda Zubarán

Con la técnica del *fluir* de la conciencia, Carlos Fuentes dio voz a Rosenda Zubarán y a Hortensia Chacón; además de la visión femenina del dolor, la sangre, el embarazo, la incompreensión y el abandono que manifiesta Addie Bundren, en estas participaciones femeninas de *La región más transparente* también se aprovecha para proporcionar datos diversos de la historia mexicana. En el apartado 2, “Rosenda [1911-1935]”, la agonizante protagonista responde al lacónico cuestionamiento de Ixca Cienfuegos —propiciador de confesiones de otros personajes—, portador de una atávica misión que lo impele a apoyar a los menos fuertes y a realizar por ellos las tareas difíciles como, en este caso, cuidar a la madre moribunda de Rodrigo Pola, y después enterrarla.

Las respuestas también son lacónicas, en tanto se desencadena un torrente de pensamientos, que no son comunicados a Cienfuegos, para mostrar cómo la aparente simplicidad cotidiana de diálogos simples esconde el interior de la naturaleza femenina que parece insondable.

La comunicación que se establece entre Rosenda Zubarán e Ixca Cienfuegos no llega a quince renglones, repartidos en las catorce páginas de que consta el pasaje. Mediante esta desproporción, se señala una diferencia profunda entre lo que se expresa y lo que fluye en el interior de Rosenda; la intensidad de ese “flujo” se contrapone con la torpeza de sus palabras, con la imposibilidad de comunicarse, de dominar el lenguaje hablado (dicho contraste también se marca en la tipografía: el monólogo interior va señalado en cursivas, mientras que los diálogos se transcriben en redondas):

Mi marido se llamaba Gervasio Pola.

[fue] *un año en que me llenó para siempre de palabras la cabeza y el vientre, y esa palabra del vientre (que él nunca conoció, porque la palabra vino al mundo mientras él se pudría en un calabozo y ya entonces me habían señalado mi estupidez, mi falta de reflexión, mi ‘tú lo quisiste’, y todos los hermanos sintieron*

*la misma repugnancia de saberme en ese estado, aunque estuviera casada, que hubieran sentido frente a cualquier otro esposo mío, pero que acallaban si el matrimonio era conveniente, sí, si la mansa laguna no se agitaba, sí, si todo siguiera igual, y ahora eso ya no era, y Gervasio estaba en la cárcel y Madero asesinado...*

Lo que dice Rosenda Zubarán a Ixca Cienfuegos no tiene relevancia: o bien Cienfuegos ya lo sabía o bien es demasiado ajeno al asunto; entonces, la información que recibe el lector discurre en el pensamiento de Rosenda y da sentido y complementa el texto. En este pasaje de *La región más transparente* los llamados vacíos semánticos se hallan en dos direcciones: la realidad individual de los personajes, y la realidad histórica que los acompaña. La voz agonizante de la madre de Rodrigo Pola proporciona no sólo elementos de su historia familiar sino, además, de la historia de México. Esto hace que el lector abandone ese flujo de la intimidad en el que se había visto envuelto y reflexione sobre la Revolución iniciada en 1910. El narrador incurre en demasiada explicitud, proporcionando diversos elementos referenciales para exhibir la trayectoria y los sentimientos de sus personajes, para mostrar que una vida se engarza con un conjunto de vidas, y este conjunto con otro más amplio, de modo que nunca se es del todo independiente del devenir histórico, sino que se está a merced de un permanente entrecruzamiento entre la historia particular y la historia nacional.

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

[...] hasta ahora lo sé, cuando es muy tarde, dígaselo al pobrecito, dígaselo antes de que sea muy tarde para él: que no hay triunfos ni derrotas en este

país, que no hay memoria para el paso de los hombres sobre esta tierra, que todos fueron y serán fantasmas antes de nacer, sin proponérselo, porque sólo los fantasmas rondan en la verdadera vida de México.

## b) Hortensia Chacón

Cien páginas más adelante, en el apartado “Hortensia Chacón [1918-1951]”, se observa el mismo procedimiento: nuevamente Ixca Cienfuegos hace una visita, esta vez a la amante del banquero Federico Robles, para interrogarla, con un propósito no muy definido; sólo se infiere que es parte de la misma búsqueda a la que lo impele Teódula Moctezuma: debe encontrar un voluntario que acepte ser inmolado para restituir, de acuerdo con la religión mexicana, el ciclo vital del surgimiento cotidiano del sol. En estas páginas existe mayor comunicación entre Cienfuegos y este personaje, aunque predomina el fluir de la conciencia de Hortensia Chacón, que ocupa el espacio más importante, en cursivas: de las diez páginas que comprende el pasaje, unos quinientos renglones, apenas cincuenta y tres se destinan al diálogo, es decir, un diez por ciento. Aparecen unas cuantas frases de cortesía y una vaga información acerca de la relación entre Hortensia y Federico Robles: “Allí por donde está usted, se sienta él también [...] Vaya; lo voy a aburrir [...] Recuerda usted las pieles que se usaban entonces, las faldas de olanes y los sombreros, muy encajaditos o de alas anchas”

Ixca Cienfuegos interviene sólo una vez para interrumpir el dilatado silencio de Hortensia Chacón, durante el cual se transcribe lo que ella piensa; se establece este diálogo:

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

—¿Usted nunca le...?

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

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

—Sí...

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

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

Se infiere que la protagonista ingresa a la escuela en los años treinta y que tal vez logró acudir al curso de taquigrafía en pleno cardenismo, cuando “hubo más oportunidad para la gente como yo”, es decir, la época del reparto agrario y la expropiación del petróleo, durante el tercer decenio del siglo XX. La estructura apelativa de esta parte de la novela permite al lector completar, entre otros cabos sueltos, que la revolución maderista dio fundamentos para un desarrollo, aunque sea precario, a la gente del campo, la más humilde, como Hortensia; asimismo, que precisamente el movimiento revolucionario, después de Cárdenas, será traicionado por los propios dirigentes que lo hicieron posible, como el propio Federico Robles, el amante. Esta falta de explicitud en la que se basa el texto logra una mayor cohesión narrativa y más credibilidad en los personajes. Sin embargo, la parte en que se narra cómo pierde la vista Hortensia Chacón —la cual aparece en cursivas, es decir, sólo como deseo o intención de hablar, de comunicar algo de viva voz a Ixca Cienfuegos, lo que no se lleva a cabo— muestra un exceso de patetismo que rompe con la verosimilitud del episodio: Donaciano, el marido de Hortensia, no sólo está lleno de aberraciones machistas, sino que es capaz de arrancar los ojos a su propia esposa (la madre de sus hijos, nada menos), porque consiguió un trabajo para ayudar con los gastos de la casa; acto seguido, aparece Federico Robles, la protege, manda a la cárcel a Donaciano, de quien era el jefe, y se enamora de ella... Lo inverosímil

ensombrece el planteamiento. El lector se pregunta si un funcionario de primer nivel y próspero empresario visitaría a la víctima de cuencas vacías de uno de sus trabajadores más humildes, Hortensia Chacón, campesina que se hizo mecanógrafa y se encuentra en la miseria, vejada, empobrecida, ciega y llena de hijos. Quizás la conmiseración se apoderara del banquero y quisiera apoyarla —el mismo Robles procede de una zona rural—, pero de allí a convertirla en su ciega amante y más tarde en su esposa parece rebasar esa línea de credibilidad en la realidad autónoma de la novela.

#### 4) James Joyce

##### A) El proyecto joyceano

El periodista Henry Nash Smith entrevistó a William Faulkner a propósito de su trayectoria literaria. Hacia la mitad de la conversación, Smith sugirió la presencia de la obra de James Joyce en sus libros, sobre todo de *Ulises* (1922). Entonces Faulkner respondió, señala Michael Millgate (1972: 49) con una negativa:

A veces pienso que existe una especie de polen de ideas flotando en el aire, que fertiliza de manera similar en las mentes de diversos lugares, mentes que no tienen contacto entre sí. Claro que había oído hablar de James Joyce, alguien me contó sobre lo que él estaba haciendo, y es posible que me haya influido lo que oí.<sup>45</sup>

Las indagaciones de Michael Millgate desmienten esta declaración de Faulkner acerca de que no conocía *Ulises* durante los años veinte, pues observa que se llegó a encontrar entre sus libros “un ejemplar de la edición de 1924 —tal vez el mismo ejemplar autografiado con fecha de “1924” que tenía cuando murió”. Faulkner insistía en no conocer *Ulises* antes de

---

<sup>45</sup> En este volumen, Millgate también señala que Faulkner hizo un viaje a Europa en 1925 y que más tarde, “cuando en la Universidad de Virginia le preguntaron si había conocido a Joyce en París, contestó: ‘Conocí a Joyce, conocía cosas sobre Joyce, y hacía algunos intentos para ir al café que frecuentaba para verlo. [...] es el único escritor que recuerdo haber visto en Europa en aquella época’”.

componer *El sonido y la furia*, y en que sólo había leído fragmentos y sabía del libro por lo que le contaban sus amigos, aunque ya había leído sus libros anteriores, *Dublineses* y *El retrato del artista adolescente*. No obstante, Faulkner no sólo leería los fragmentos que aparecieron en *The Little Review*, entre 1918 y 1920, revista a la que estaba suscrito Philip Stone, un amigo suyo, sino que Sherwood Anderson, mentor literario y amigo de Faulkner, debió mostrarle el volumen de Joyce. Anderson había conocido personalmente al autor irlandés en 1921, y admiraba *Ulises* al extremo de decir que su novela *Dark Laughter* “construyó sus ritmos de prosa sobre los de *Ulises*”. Más aún, la esposa de Faulkner, en una entrevista de 1931, aseguró que su esposo la había persuadido de leer aquel libro: “Cuando nos casamos comenzó lo que él llamaba mi educación. Me dio el *Ulises* [...] para que leyera. No lo entendí. Me dijo que volviera a leerlo. Lo hice y comprendí de qué estaba hablando el señor Joyce.” Se habían casado en 1929, antes de que se terminara de componer *El sonido y la furia*, por lo que las declaraciones de la señora Faulkner despiertan, concluye Millgate, “por lo menos la sospecha de que tal lectura puede haber precedido, si no la concepción, sí por lo menos la redacción final de esa novela”.

Como haya sido, la presencia de Joyce en Faulkner permite comenzar el presente capítulo, para después observar algunos aspectos joyceanos en la obra de Carlos Fuentes.

En la literatura moderna es poco frecuente encontrar un escritor tan ambicioso como James Joyce, que se propuso, desde el comienzo de su carrera, alcanzar las metas más altas que jamás hubiera planteado el arte literario. Harry Levin (1973:36) escribe que “Joyce tuvo que pactar con el arte antes de practicarlo. [...] Sus cuadernos de notas están llenos de teorías estéticas y de extractos de autores”.<sup>46</sup> Desde entonces, Joyce ideó mezclar

---

<sup>46</sup> En *Las poéticas de Joyce*, también Umberto Eco (1998: 7-8) llama la atención sobre las cuestiones de estética que se entrecruzan con el desarrollo de los personajes joyceanos, por ejemplo las ideas sobre filosofía del arte “que Stephen Dedalus expresa a partir de proposiciones tomistas sobre la belleza. [...] Y más allá de las afirmaciones de los personajes, en la obra de Joyce, sobre todo en una novela como el *Ulises*, los problemas de estructura emergen del contexto con tal violencia que representan un modelo de poética implícita que se afirma en las nervaduras mismas de la obra. [...] Podríamos exponer la poética de Valéry, de Eliot, de Stravinski, de Rilke o de Pound sin hacer referencia a la obra

los diversos estilos literarios que se han utilizado en Europa: la refinada prosa ensayística y el más burdo periodismo; aprovechar los mitos y símbolos del hombre contemporáneo, para comprender con profundidad la decadencia espiritual de occidente: “La *Odisea* revive [en *Ulises*] en una forma degradada porque nuestro mundo no tiene ya la fuerza de engendrar otra y porque su cultura está condenada a vivir de sus restos”. Joyce buscó el mecanismo natural de la conciencia al minimizar el tiempo, en un conjunto de textos de múltiples interpretaciones en los que cada lectura debe durar un lapso idéntico al que requirió el escritor para componerlos.

La desmesura de sus propósitos se observa desde sus inicios como artista, cuando desafiaba la hipocresía de una sociedad irlandesa inmersa en los prejuicios de su exacerbado catolicismo, dando paso a una escritura que buscaba reconocer, “con indiferente simpatía”, la realidad del cuerpo y las pasiones del hombre. El personaje central de *El retrato del artista adolescente*, Stephen Dedalus, se convirtió en la guía literaria del propio James Joyce.<sup>74</sup> Su obsesión por los fenómenos fisiológicos le proporcionó el poder que rompió las represiones de su formación religiosa.<sup>48</sup> Joyce elaboró diversas analogías y relaciones entre los ejercicios espirituales jesuíticos —representaciones de los castigos en la eternidad del infierno, de las mortificaciones y los métodos de Inquisición— y los actos corporales, dirigiéndolos hacia una desinhibición total. La casuística le dio formas diversas de exposición y un rigor objetivo y analógico. Joyce dijo: “Mi pensamiento

---

de estos autores y tanto menos a su biografía; con Joyce, en cambio, para comprender el desarrollo de su poética, es necesario remitirse constantemente a su desarrollo espiritual o, mejor dicho, al desarrollo de ese personaje que vuelve una y otra vez en el curso del inmenso fresco autobiográfico de las varias obras, llámese Stephen Dedalus, Bloom o H. C. Earwicker”. Por su parte, Richard Ellmann (1991: 261) asegura que James Joyce “en 1906 ya tenía formado en su mente todo el idioma literario del siglo XX”; asimismo Jean Paris (1959: 49) se refiere a la arrogancia con la que Joyce se mostraba cuando no había publicado una sola línea y, no obstante, según el crítico Arthur Symons, “aquel joven producía el efecto de ‘una curiosa mezcla de genio siniestro y de talento incierto’”.

<sup>47</sup> Al respecto, Ernst Robert Curtius (1972: 352), en un texto crítico de 1929, “James Joyce y su *Ulises*”, señala que *El retrato del artista adolescente* proporciona “la autobiografía y el autoanálisis de este artista cuyo nombre civil es James Joyce”.

<sup>48</sup> En el mismo texto, el propio Curtius señaló: “Jamás se había iluminado con tan fría y científica radicalidad el campo de las reacciones sensibles y psíquicas que pueden provocar los fenómenos fisiológicos de las funciones sexuales y excretivas”.

es escolástico en todo, excepto en las premisas”.<sup>49</sup> Se puede observar, por ejemplo, que en el comienzo de *Ulises*, Stephen Dedalus utiliza la fórmula de la misa en latín —*Introibo ad altare Dei*— e inicia una densa parodia de la liturgia católica.<sup>50</sup>

La prosa de Joyce busca decir aquello que en la mente cobra forma de lenguaje, llegar a la gestación de las palabras para revelar al autor, incluso con sus secretos más profundos; al exponer libremente las ideas y los sentimientos, el *Ulises* expone las obsesiones y las neurosis de los personajes, en un procedimiento cercano del psicoanálisis.<sup>51</sup>

La técnica del objetivismo estricto en literatura procede, como se sabe, del realismo decimonónico, pero en *Ulises*, en ocasiones, llega a asemejarse a una especie de reporte médico o de informe de oficina. Se incluye lo observado sin omitir detalles, aunque sean los detalles que tradicionalmente se han soslayado o censurado. Curtius escribió que sólo un escritor formado en el catolicismo, pero no practicante, podría escribir *Ulises*, un escritor educado con los maestros de la introspección y la lógica, los jesuitas: “El sello de estos poderes de la práctica religiosa se adhiere a Joyce como el *character indelebilis* al sacerdote”. Y más adelante afirma que “en Joyce cabe hablar de [catolicismo pero de un] catolicismo que sólo conoce el infierno”.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> La frase aparece en uno de los fragmentos inéditos de *El retrato del artista adolescente*, señala Harry Levin (1973:36), y concluye: “[Joyce] Perdió la fe, pero conservó las categorías. Da a veces la impresión, aun en las obras de madurez, que sigue siendo un realista en el sentido medieval de la palabra”. Joyce, por lo demás, siempre exaltó las condiciones artísticas de la Edad Media y llegó a opinar que la más elevada manifestación espiritual en la Historia está en las catedrales góticas, así como también que “la arquitectura griega y romana le parecían ingenuas en comparación con la gótica. [...] Irlanda y la propia Dublín le resultaban interesantes porque en esencia permanecen medievales. Los *pubs* que rodean Christ Church le recuerdan ‘las tabernas medievales en que se codean lo sagrado y lo obscuro’”, escribió Louis Berrone (1980: 83).

<sup>50</sup> Aquí, escribió Jean Paris (1959:147), “la profanación, drama secreto de *Dublinenses*, se muestra inmediatamente en plena bufonada: al bromista Buck Mulligan, estudiante de medicina, a quien a la vez mantiene Dedalus y vive a su costa, le corresponde el honor de proferir la mágica fórmula: *Introibo ad altare Dei*”. Véase James Joyce (1998: 65).

<sup>51</sup> “La forma misma del libro de Joyce es como una *Summa* escurridiza y ecléctica de su tiempo: montaje del cine, impresionismo de la pintura, *Leitmotiv* de la música, libre asociación en el psicoanálisis”, escribió Harry Levin (1972: 92-93).

<sup>52</sup> Ernst Robert Curtius (1975: 357-358). En la última afirmación, el crítico se refiere principalmente a las escenas demenciales del capítulo 15, “sólo inteligible desde las honduras de una conciencia católica”.

A partir del aprendizaje minucioso de las técnicas naturalistas, la prosa de *Ulises* adopta distintas variaciones, un procedimiento expresivo diferente en cada una de sus secciones: un estilo de parodia; un catálogo de citas latinas de la liturgia cristiana, junto con otro de alusiones acerca de la estética en Santo Tomás; un sistema lúdico de preguntas y respuestas, como el que se establece entre Stephen Dedalus y el director del colegio en donde aquel trabaja; un lenguaje teatral de pesadilla, como el del capítulo 15, ambientado en un burdel: “La noche de Walpurgis”, y un denso flujo de conciencia, monólogo somnoliento que abandona las reglas ortográficas cuando Molly Bloom toma la voz y expresa una frase de cuarenta mil palabras sin puntos ni comas.

Un ejemplo clásico de esta densidad es el encuentro entre Stephen Dedalus y Leopold Bloom del capítulo 2: da comienzo en un idioma arcaico que a lo largo del capítulo se actualiza, en una especie de síntesis de la lengua inglesa, desde los tiempos más remotos hasta el 16 de junio de 1904, fecha elegida por Joyce para situar temporalmente la novela, simplemente porque fue el día en que conoció a Nora Barnacle.<sup>53</sup>

La complejidad técnica corresponde a la complejidad psíquica: Joyce vinculaba estrechamente el espíritu humano con la animalidad, la razón con los sentidos; en un punto de su obra están el análisis y la burla: parodias, blasfemias, pornografía y escatología; en el punto opuesto, la persecución del sueño de la belleza ideal, de la total perfección.

Curtius (1875: 354) distingue en la obra de Joyce “siete tonos fundamentales: Arte, Espíritu, Indignación, Exilio, Soledad, Orgullo y Pecado”. Precisamente el séptimo de estos elementos, el “Pecado”, ha sido ponderado en exceso por una parte de la crítica —y por la censura—, a expensas del resto, con una descontextualizada curiosidad pornográfica, más que como apoyo a la explicación de la obra. De esta forma, Nora Barnacle, la Vulgar,<sup>54</sup> aparece como el receptáculo de las fantasías más escandalosas de

---

<sup>53</sup> “El 16 de junio de 1904 fue el día sagrado que separó a Stephen Dedalus, el joven rebelde, de Leopold Bloom, el marido complaciente”, escribió Richard Ellman (1991: 179).

<sup>54</sup> La palabra *barnacle* significa concha de mar, lapa, y también una especie de pato marino, explica Jean Paris (1959: 71). Por otra parte, Richard Ellmann (1991: 179) escribe que “Nora Barnacle le

James Joyce, a la vez que como la representación de la mujer, la más bella de las epifanías.<sup>55</sup>

## B) Las técnicas de expresión de Joyce

El concepto de epifanía entroniza las técnicas narrativas del irlandés.<sup>56</sup> Para elucidar este principio, que se halla en toda la obra, se requiere la consideración de ciertos conceptos de la tradición cristiana. Desde 1899, Joyce se había dedicado a buscar “la realidad de la experiencia y a dar forma en la fragua de mi alma a la conciencia increada de mi raza”.<sup>57</sup> Tomaba notas de lugares, cosas y personas a su alrededor; acumulaba los materiales para desarrollar los temas de los libros que escribiría, en tanto analizaba los dramas de Henrik Ibsen y los métodos de los narradores rusos y franceses del siglo XIX, pensando en dedicar una mayor atención que estos últimos a las variaciones del fraseo, a las resonancias y ritmos verbales, como resultado de su afición a la música y a sus estudios de canto.<sup>58</sup>

Con maníaca paciencia, por años coleccionó apuntes que expresaban un estado emocional fugaz e irrepetible, “trozos de vida”, momentos de

---

hubiera parecido vulgar a cualquier otro escritor de la época, pero debido a su necesidad de buscar lo extraordinario en lo ordinario, Joyce decidió que era distinta”.

<sup>55</sup> La recepción de *Ulises* se ha visto ensombrecida por su sesgo escatológico, lo que ha causado alguna decepción en los lectores que quizás esperaran de *Ulises* una especie de “novela galante”, como los relatos sicalípticos que circulaban a principios del XX, y no la intrincada lectura que exige. En cambio, la correspondencia entre Joyce y Nora Barnacle, capitalizada en beneficio de ciertos editores y publicada de las más diversas formas, escandalizaría a un espectador de la llamada pornografía dura, no sólo de aquel tiempo. Cfr. *Selected Joyce Letters* (1975), y también *Cartas de amor a Nora Barnacle* (1982).

<sup>56</sup> Como muestran Harry Levin (1973: 39-70); Richard Ellman (1991: 103 y 185), y Jean Paris (1959: 49-83). El primero de estos autores puntualiza cómo las epifanías se hallan presentes en la obra de Joyce: “Esa visión momentánea [...] sorprendió a Dedalus al pasar por *Eccles Street*, ante ‘una de esas casas de ladrillos cafés que parecía la encarnación misma de la parálisis irlandesa’. Creía entonces que la tarea del escritor era la de recoger esos estados del espíritu furtivos y delicados para convertirse en un coleccionista de epifanías. [También durante] un paseo por la playa, en el *Ulises*, se entretiene [el mismo Stephen Dedalus] pensando en su propia colección, de la que se propone enviar copias a las bibliotecas del mundo, inclusive a la de Alejandría” (p. 70).

<sup>57</sup> Frases finales de la novela de Joyce (1998: 254). *El Retrato del artista adolescente*.

<sup>58</sup> La crítica hace constantes referencias a los vínculos entre Joyce y la música, por ejemplo Ernst Robert Curtius (1975: 383).

gracia, suerte de revelación en el momento de más intensidad en que una verdad se descubre. Epifanías: cambios repentinos e imprevistos de la experiencia. Ciertos abismos de la existencia humana sólo pueden comunicarse mediante una objetivación súbita de esporádica autenticidad, sólo a través de aquel “conocimiento repentino de lo que una cosa es en su naturaleza más profunda”, escribe Richard Ellmann (1991: 185).

La intensa observación y estudio que Joyce hiciera de las ideas cristianas durante su educación con los jesuitas, es aplicada a sus textos narrativos, desde los cuentos de *Dublineses*, y el nombre mismo, epifanía, tienen esta procedencia religiosa, que Joyce aprovecha para captar momentos cruciales y exponerlos en el momento en que se revelan.<sup>59</sup> En ocasiones, los preceptos católicos aparecen señalados explícitamente, como en el primero de los cuentos de aquel libro:

Cada noche, al levantar los ojos de la ventana, murmuraba la palabra *parálisis*. Sonaba siempre extraña en mis oídos, tal como *gnomon* en las obras de Euclides o *simonía*, en el catecismo. Ahora sonaba con el nombre de un maléfico y diabólico genio. Me llenaba de terror; sin embargo, me hubiera gustado estar cerca para observar su mortífera obra.<sup>60</sup>

Cada relato de *Dublineses* es la historia de un ser que fracasa. Según los principios católicos, *simonía* es un proceso de profanación, que conduce a la *parálisis*, en tanto que *gnomon* es el instrumento primitivo que antecede al reloj de arena y simboliza el transcurso del tiempo. El libro tiene un avance cronológico: las primeras historias tratan de la niñez y se van convirtiendo en más complejas conforme los personajes se hacen adultos y viven circunstancias más sutiles, hasta que en el último relato, durante la noche de Navidad, suceden diversas situaciones de frustración e incompreensión, ya en plena madurez del protagonista, cuando el recuerdo de un muerto paraliza la realización de un amor vivo.

---

<sup>59</sup> “La epifanía [...] aunque basada en la teología, se ha convertido en una cuestión de técnica literaria. Podemos considerarla como una contribución de Joyce a esa serie de cambios que han concentrado la novela en el cuento y sustituido el argumento por el estilo, transformando al *raconteur* en un experto de cámara fotográfica. La medida del éxito de una forma literaria tan desornamentada radica naturalmente en el grado de concentración”, señala Harry Levin (1973: 42).

<sup>60</sup> James Joyce (1981: 7). En el original no aparecen caracteres en cursivas.

Cada historia de estos grises dublinese es ordinaria, pues aunque Joyce amaba a Chejov, a Tolstoi y a Dostoievski, maestros de la objetividad, a quienes interesó expresar las causas y la naturaleza de los sentimientos, descubrir el origen de las pasiones, ya fueran vulgares o extraordinarias, a Joyce sólo le interesaron las vulgares. De aquí la suave ironía del título original de su primera novela, *Stephen Hero*, es decir, un héroe pero de lo cotidiano, despojado de rasgos épicos, excepto en su decisión de convertirse en escritor. Joyce decidió cambiar ese título por el de *El retrato del artista adolescente*, en parte autobiográfico, como se dijo, pero de una penetrante observación naturalista que trasciende la literatura confesional.<sup>61</sup>

Para terminar con la puntualización de estos aspectos religiosos en Joyce, puede observarse que, en el desarrollo de *Dublinese*, las virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad, sufren un progresivo deterioro, mientras que los pecados capitales: orgullo, avaricia, lujuria, envidia, ira, gula y pereza, se fortalecen y se apoderan de los protagonistas. En *Dublinese* cada historia está construida de modo que resulta un elemento indispensable del conjunto, pero es al mismo tiempo independiente. Quince pequeños relatos componen una novela cuyo objeto global y fundamento es develar las entrañas de la mítica capital de Irlanda —*Dear Dirty Dublin*—, propósito general de la obra de Joyce que obtuvo a través de un proceso lleno de paciencia, como el avaro que apila moneda sobre moneda.

A cada libro de Joyce hubo una mayor complejidad: del arte lírico de *Música de cámara*, lleno de emoción y subjetividad, se parte hacia formas que no se limitan a la experiencia personal, sino a las relaciones con los demás. *Dublinese* inicia esta despersonalización con narraciones en primera persona del singular, y se cambia a la tercera, como en un aviso de que se evoluciona del conocimiento de uno mismo al conocimiento de los otros: del lirismo a la impersonalidad dramática. En cuanto a *Ulises*, desde su aparición, en 1922, se convirtió en uno de los grandes escándalos de la literatura; figuró entre los más importantes libros de estudio de los profesionales de la escritura, y ha llegado a considerarse como la obra literaria

<sup>61</sup> El original de *Stephen Hero* alcanzaba cerca de dos mil cuartillas; al convertirse en *El retrato del artista adolescente* se redujo a trescientas, señala Jean Paris (1959: 75).

más influyente del siglo XX. Es el punto culminante del proyecto. En el volumen se observan tres puntos de partida: la novela realista del siglo XIX, el pensamiento escolástico y la cultura grecolatina. Se ha observado en este espacio sólo la presencia de los dos primeros porque el tercero, el vínculo con el mito de Odiseo, no es el propósito más importante de la narración: no es tanto reconstruir una epopeya clásica en la modernidad como el proponer una nueva forma heroica, inserta en la sordidez del hombre contemporáneo. Así, un lenguaje elegíaco se entrelaza con el habla popular dublinaesa, la jerga periodística y la eclesiástica para mostrar que un solo día en la vida de alguien es representativo de una vida y puede conformar un extenso libro, al comprimir el tiempo y al dar cabida a todo tipo de digresiones, como por ejemplo pasajes de historia, descripciones topográficas, explicaciones religiosas, para dar paso a las regiones de la vida profunda de un grupo de personajes.

De igual forma que en *El retrato del artista adolescente* y en *Dublineses*, Joyce mantuvo en *Ulises* la idea de que un texto literario debe regirse por los tres estados que, según Santo Tomás de Aquino requiere la belleza: integridad, armonía y claridad.<sup>62</sup> Por ello sus narraciones buscan un equilibrio entre lo interior y lo exterior, o sea, entre la psique del protagonista y su situación; debe hallarse una congruencia entre objetos y significados y entre forma y función. Además de las ideas tomistas, Joyce se propuso reunir en sus libros las dos tendencias fundamentales: lo clásico y lo romántico: la reglamentación y la experimentación; ajustar los materiales a los moldes retóricos sin dejar de lado la expresión emotiva.

La idea fundamental de *Ulises* es que un solo día basta para expresar una vida entera, como en el caso de Leopold Bloom, e incluso es suficiente un instante, una epifanía, para disolver el tiempo: la revelación repentina hace surgir el movimiento que lleva el instinto al conocimiento, los sentidos a la razón. Los textos joyceanos son clasicizantes en sus formas y románticos

---

<sup>62</sup> El Doctor Angélico concebía estas tres partes concomitantes de lo bello, como se observa en algunas de las discusiones que sostiene Stephen Dedalus con sus compañeros de escuela, en el *Retrato del artista adolescente* (1998: 206): *Ad pulchritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas* (“A la belleza le son necesarias: integridad, armonía y claridad”). Citado en Jean Paris (1959: 59).

en sus temas: las formas son parte de la tradición y los temas se obtuvieron de la experiencia directa.

### C) James Joyce en *La región más transparente*

Treinta años después, en los años cincuenta, la leyenda joyceana se había extendido por todos los países: en México se le citaba con frecuencia en los medios intelectuales, y es un hecho la influencia del irlandés en los narradores mexicanos de la mitad del siglo XX, como en Carlos Fuentes, sobre todo en la técnica del *fluir* de la conciencia, si bien parece haber llegado al autor mexicano principalmente a través de William Faulkner, según se observó en el capítulo anterior.

Desde el comienzo de la novela de Fuentes, aparece el recurso del estilo libre indirecto y el de las frases incompletas —en aras de una mayor fidelidad a la voz interna de los personajes. El breve capítulo inicial consiste en un recuento histórico de la ciudad de México, en voz del personaje central, Ixca Cienfuegos:

*Y con sus restos mojamos los pinceles, y nos sentamos a la vera del camino para jugar con los colores... Al nacer, muerto, quemaste tus naves para que otros fabricaran la epopeya con tu carroña; al morir, vivo, desterraste una palabra, la que nos hubiera ligado las lenguas en las semejanzas. Te detuviste en el último sol; después, la victoria azorada inundó tu cuerpo hueco, inmóvil, de materia, de títulos, de decorados. Escucho ecos de atabales sobre el ruido de motores y sinfonolas, entre el sentimiento de los reptiles alhajados. Las serpientes, los animales con historia, dormitan en las urnas. En tus ojos, brilla la jauría de soles del trópico alto. En tu cuerpo, un cerco de páas. (p. 20).<sup>63</sup>*

Hacia el capítulo 15 de *Ulises* puede verse cómo Joyce despliega este procedimiento, también utilizando caracteres cursivos, con la función de destacar la expresión de lo oculto en el pensamiento de los personajes, sus deseos más íntimos e inconfesados, o bien las alusiones cruciales hacia su pasado:

---

<sup>63</sup> Los fragmentos que se citan proceden de las ediciones mencionadas, tanto de *La región más transparente* como de *Ulises*.

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

La enumeración caótica, la libre asociación de ideas, como en los pasajes anteriores, son aspectos que se aprovechan en diversos momentos de *La región más transparente*, por ejemplo para aludir al pasado mítico de la cultura azteca. La primera novela de Carlos Fuentes, en efecto, da la impresión de que la conciencia de un personaje, en este caso Ixca Cienfuegos, divaga sin control del narrador; paralelamente, aparece la recuperación del habla popular urbana, de las canciones populares. El recurso es reiterativo en *Ulises*: “Hizo una reverencia y se marchó, seguida por la tierna salmodia de Buck Mulligan: *Corazón mío, si más hubiera/ ante tus pies se te pusiera*” (p. 75), y de igual forma se observa en *La región más transparente*: “Silvia besó las mejillas de Charlotte y Pimpinela: –Su Alteza el príncipe –indicó, y Charlotte ejecutó un torpe movimiento de rodillas. –A los demás ya los conocen: la Contessa Aspacúccoli, Cuquis, Bobó... *ay, amor ya no me quieras tanto, ay amor* (p-167).

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

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

*La región más transparente* aprovechó la incorporación joyceana de distintas clases de discursos en el interior de la novela, innovación de orden técnico que, como se vio antes, el irlandés había llevado al extremo; por ejemplo, en el capítulo 2 de *Ulises* se refiere el chiste que hace el antisemita señor Deasy, director del colegio en el que trabaja Stephen Dedalus, tras una perorata en contra de la presencia, en su opinión nefasta, de los judíos en Europa:

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

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

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

Frunció severamente el ceño hacia el aire claro.

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

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

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

—¡Abajo la comunidad! —gritó, trepándose en un sofá, Paco Delquinto. —¡Si alguien quisiera escribir sobre nosotros, tendría que calcarnos de otra parte, somos la calca de una calca, el fracaso de la mecanografía: la vigésima copia a carbón en blanco! Éste es el mexicano creador, original, suntuoso! Naaaa, todos pegados como lapas a sus chambas y a los pequeños tics que no llegan a vicios, hablando de la mexicanidad, la paraguayidad, la hondoruñez, ¡Artistas del columpio cerebral! ¡Artistas de todo el mundo, uníos:

no tenéis nada que perder sino vuestro talento! Oh Barbara quelle connerie la guerre... Dulce Filis, ¿en qué piensas? (p. 55)

Este tipo de expresión, que no rehúsa la broma, es el denominador común de los personajes secundarios que en el índice aparecen bajo los encabezados de “Los satélites”, “Los extranjeros” y “Los intelectuales”. En las escenas en las que participan personajes de la clase burguesa y de la clase media arribista, durante los eventos sociales que organiza Bobó Gutiérrez, se lee:

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

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

Ahora bien, entre las características fundamentales de la obra de Joyce se encuentra su proclamación en contra de la censura, como se ve por ejemplo en el capítulo 15, durante la profusa narración de los burdeles de Dublín. La desinhibición de la que James Joyce hizo defensa, esa “franqueza

que habría sido imposible si no hubiera estado prohibida tal franqueza”,<sup>64</sup> pueden cifrarse en la escena en la que el personaje central, Leopold Bloom, acude al retrete a defecar por la mañana, después de un desayuno a base de riñones de cordero, “que daban a su paladar un sutil sabor de orina levemente olorosa” (p. 109): “Abrió de una patada la puerta desquiciada del excusado. Más vale tener cuidado no mancharme estos pantalones para el funeral. [...] Dejando la puerta entreabierta, entre el hedor de enjalbegado mohoso y telas de araña rancias, se desabrochó los tirantes. Antes de sentarse atizó por una rendija hacia la ventana de la casa de al lado” (p. 129). También, por ejemplo, se podría evocar un fragmento pornográfico del largo monólogo de Molly Bloom:

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

En la novela mexicana, esta propuesta de libertad puede observarse en los intensos encuentros eróticos entre Ixca Cienfuegos y Norma Larragoiti, en las escenas en donde se menciona el trabajo y las relaciones de Gladis García, “fichadora de cabaret”, en la infidelidad de Sivia Régules con Pedro Caseaux. Asimismo, la intertextualidad entre *Ulises* y *La región más transparente* es clara cuando uno de los escritores argentinos que aparecen, Favió Milós, se refiere precisamente a la procedencia del excusado, con ese tono humorístico y lleno de sarcasmo que abunda en *Ulises*; esa escena podría interpretarse como una alusión que hace homenaje al conocido pasaje joyceano tantas veces aludido por la crítica, una muestra de la voluntad literaria de incluir elementos poco convencionales:

<sup>64</sup> Holbrook Jackson, revista *To-Day*, junio de 1922, citado por José María Valverde, “Prólogo” a James Joyce, (1989:27).

–Voy al baño –espetó Estévez.

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

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

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

CON EL MÁS SINCERO DOLOR ANUNCIAMOS LA DESAPARICIÓN DE UN RES-  
PETADÍSIMO CIUDADANO DUBLINÉS /  
vínculos con los pretéritos días de antaño /  
DAMAS DONAN A CIUDADANOS DUBLINESES PÍLDORAS DE VELOCIDAD  
CREIDAS VELOCES AEREOLITOS

En *La región más transparente* se combina el relato con diversos fragmentos y encabezados periodísticos, y se incluyen frases inconexas, para representar el caos de la vida moderna, valiéndose también de cierta variación tipográfica, como se lee en los siguientes fragmentos:

LAS FUERZAS DE ESTRADA TOMARON GUADALAJARA/  
CARRILLO PUERTO/  
TRIUNFO GOBIERNISTA Once horas duró la batalla de Ocotlán/  
[...] POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU (pp. 116-117).

## Capítulo II: Los paratextos de la edición

### 1. El título del volumen

En este capítulo se analiza *La región más transparente* en función de los distintos elementos de una edición que se hallan fuera del *corpus*; se parte de los conceptos de Gérard Genette (1987: 97) respecto a lo que denomina “Paratextos”, entre otros el título, el subtítulo, los índices, las solapas, la contraportada, el epígrafe y la dedicatoria. Se trata de un conjunto de datos que orientan al lector en la revisión que lleva a cabo antes de la lectura de un volumen.

Es importante analizar el título de un libro en su función de paratexto principal, determinante en el primer contacto entre el libro y el lector. Las palabras con que se conforma el título influyen, en mayor o menor medida, en la difusión que obtiene el texto entre el público, y también en la valoración que se hace por parte de la crítica. De inicio hay que deslindar la función respectiva de dos elementos centrales, el título y el texto, puesto que el texto, señala Genette (1987: 97), es “un objeto de lectura”, en tanto que el título elegido para el volumen es “un objeto de circulación o, si se prefiere, un objeto de conversación”.

De aquí se puede inferir que a través de los paratextos es posible “conversar” acerca de un libro sin leerlo, es decir, la información que el editor distribuye en los espacios de un volumen son invitación a referirse a éste: el título, la solapa y la contraportada, la presentación o el prólogo. Hay que preguntarse hasta qué punto ese objeto de conversación que son los paratextos determinan su distribución y sus ventas, y hasta cuál otro ese objeto de lectura que es el *corpus* se asume con superficialidad por el lector, que se ha guiado por un cúmulo de datos “exteriores” que el editor le proporciona.

La novela que da inicio a la carrera literaria de Carlos Fuentes es muy interesante en relación con estos elementos editoriales. En las páginas que siguen se trata de analizar cómo fueron significativos en su recepción, e incluso de qué modo fundamentaron la aceptación del público que, en general, se ha acercado a la obra. El título de aquella primera novela de Carlos Fuentes, rico en significados, sin duda colaboró en ello, si se juzga por el éxito de librería que obtuvo: Como se dijo, Richard M Reeve (1982: 51) contabiliza en las dos ediciones del mismo año nueve mil ejemplares, cuatro mil y cinco mil de las ediciones que aparecieron en abril y noviembre de 1958, respectivamente.

Como se vio, el título de la novela es apropiación de una de las frases más recurrentes de la cultura mexicana, exaltación de las cualidades del valle de México, cuya fama se remonta a los tiempos prehispánicos. En la frase “La región más transparente”, el superlativo implica que esa región tiene una atmósfera “más” clara que ninguna otra región; la frase busca despertar la curiosidad hacia los atributos que le hicieron merecer el epíteto; apela al deleite de los sentidos; el “objeto de lectura”, sin embargo, desmentirá esto, pues resulta obvio que la intención de sentido era utilizar la frase de Alfonso Reyes como una ironía, ya que los ambientes de la novela, desde el mismo arranque, son del todo opacos, sórdidos, brumosos.

Al ser el título de un libro el primer acercamiento entre el lector y el texto, se puede imaginar el momento en que alguien decide comprar (no necesariamente leer) *La región más transparente*, volumen cuyo título sugiere un *campus amenus*, un sitio de prístina atmósfera, y también información diversa acerca de la renombrada “Ciudad de los Palacios”. Sin embargo, la “visión de Anáhuac” que proporciona el texto no corresponde a estas expectativas. De este modo, se asume el todo por la parte,<sup>65</sup> la pequeña parte que es el inicial impacto, antes incluso de dejarse influir por el juicio —siempre favorable— de la contraportada.

---

<sup>65</sup> Tan importante es el título de un volumen que este fenómeno de sinécdoque se ha generalizado en el mundo bibliográfico: se dice que una biblioteca cuenta con tantos títulos en su acervo, o que una editorial ha publicado tantos títulos.

En 1915, Alfonso Reyes tenía en mente la imagen de una ciudad digna de elogios, e ideó el epígrafe a la manera en que los antiguos griegos grababan en la puerta de sus ciudades unas palabras de exaltación de la *polis*. En 1940, diría: “creo que mi premio ha sido el que todos repitan y hayan convertido en proloquio las palabras con que se abre mi libro: ‘Viajero: has llegado a la región más transparente del aire’”. Carlos Fuentes aprovechó esta carga de significado, es decir, el que esa frase ya fuera sentencia o “proloquio” que “todos” repiten sobre la legendaria México Tenochtitlan, la meseta más alta y transparente. Años más tarde, como ya se dijo, señala: “¿Quién, al volver de Cuernavaca por el Ajusco, no ha visto con pena ese manchón de humo, de bruma y polvo posado sobre la ciudad?”. Y concluye que “tuvo” que escribir la “‘Palinodia del polvo’ (*Ancorajes*, 1951), que se abre con este lamento: ‘¿Ésta es la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico?’”

Hacia 1958, la visión nítida que tuvo el valle había cedido ante la incontenible mancha urbana, así que el título no podía ser sino una ironía que también hace referencia a los ideales traicionados de la Revolución Mexicana, a la inmigración de los habitantes más pobres de los estados a la capital del país, en busca de trabajo en una ciudad de palacios en ruinas, lejana ya de la pequeña ciudad lacustre que una vez fue; parece hacer referencia asimismo a la corrupción que ha campeado en el sistema político mexicano, en donde precisamente la palabra “transparencia” se ha vuelto un lugar común en los procesos electorales, así como una palabra hueca en el manejo de la administración pública.

En los años cincuenta, la capital del país luchaba contra su provincianismo y pagaba las consecuencias de un desarrollo urbano que aspiraba a la modernidad. Sin embargo, en la novela no se observa ese anhelado progreso sino en unos cuantos, privilegiados arribistas; existe miseria para la mayoría, una pseudoaristocracia en bancarrota, una cuestionable soberanía nacional, debido a la sujeción del país a los designios del capital norteamericano. Estos significados que la lectura del texto ofrece, proporcionan un mayor sentido irónico al título: lo transparente, siquiera en lo físico, se ha

convertido en nostalgia; la opacidad atmosférica, social y política, se acentuaba en el valle de Anáhuac.

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

Otros narradores proporcionan, con el título elegido, la conclusión anticipada del argumento, como en la novela de Tolstoi *La muerte de Ivan Ilich* o en la del propio Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz*. Ciertos autores dan la impresión de adecuarse a la demanda de un público más amplio, como Mario Vargas Llosa con la novela *La guerra del fin del mundo*, buscando captar tal vez los círculos de lectores de ciencia-ficción. Otros más, como Graham Green, optan por títulos a un tiempo significativos de su temática y atractivos para el público, como *El americano imparable* (1955) o *Nuestro hombre en La Habana* (1958), que se asocian con el espionaje y con la política internacional.

El título de un volumen, en fin, aun cuando no declare su temática, cuenta con posibilidades de interpretación variadísimas acerca de las palabras empleadas en ese sitio. El lector puede suponer, sólo por el título del

libro de Fuentes, que el respectivo texto ha de incluir elementos que expliquen la procedencia de aquella reputación de ser la región más transparente de todas las regiones del mundo. Además, puede esperarse un escenario en el que se desarrollarán las historias íntimas de un conjunto de personajes, las que se engazarán a su vez con diversas referencias del devenir histórico de la nación. Así, *La región más transparente* es un título que despierta curiosidad e interés. ¿Pero es un libro que decepciona o desorienta al lector? Difícilmente podría decirse esto, ya que si bien se concentra en las consecuencias sociopolíticas que trajo la Revolución Mexicana y les mezcla con un puñado de mitos prehispánicos, cuya sobrevivencia es fehaciente,<sup>66</sup> no desorienta de la manera en que lo hace, por ejemplo, José Saramago en su libro *Historia del cerco de Lisboa* (1984), cuya trama, en la modernidad lisboeta, no se sustenta en el hecho histórico al que alude, sino en el libro de un investigador contemporáneo sobre aquel acontecimiento de siete siglos atrás, en el que los cruzados defienden Lisboa de la invasión sarracena; los conflictos personales del protagonista central ubicado en el presente, el corrector de pruebas de aquel libro, decide incluir un elemento ajeno al original, lo que da pauta a esa historia.

## 2) Los demás paratextos

El título de la primera novela de Carlos Fuentes y los demás paratextos incluidos en la primera edición, así como los que aparecen a partir de la de 1972,<sup>67</sup> permiten observar una compleja vinculación entre la narración

---

<sup>66</sup> La permanencia del mundo cultural prehispánico en el México actual ha sido estudiada por Guillermo Bonfil Batalla (1994) a lo largo de su volumen *México profundo. Una civilización negada*. Entre sus afirmaciones está la de que “la historia reciente de México, la de los últimos 500 años, es la historia del enfrentamiento entre quienes pretenden encauzar al país en el proyecto de la civilización occidental y quienes resisten [con] formas de vida de estirpe mesoamericana”. Asimismo, Laurette Séjourné (1985: 70) afirma que “la similitud entre las creencias indígenas de hoy y las de la época prehispánica llega a tal punto que se podrían utilizar muchos de los relatos de los cronistas de los siglos XVI y XVII para describir hechos actuales”.

<sup>67</sup> La edición francesa incluye una cronología de la historia de México combinada con los eventos vitales de los personajes de la novela, señaló Richard Reeve (1982: 59), y ya en la edición de 1972 del Fondo de Cultura Económica aparece traducida esta misma información, así como también se

y sus alusiones simbólicas e históricas. Puesto que con estos elementos da comienzo la comunicación entre texto y receptor, representa el conjunto de mensajes con el que inicia su decodificación. Toda obra literaria mantiene siempre, escribe Genette (1999: 98), “múltiples vínculos con sus paratextos: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogo, dedicatoria, etc.”

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

Cuando se ha dado nombre a los capítulos de una novela, se vuelve imprescindible un índice que los ordene, como es frecuente en las novelas del siglo XIX, por ejemplo Stendhal (1994: 219) en *Rojo y negro*: “La sensibilidad es toda una señora piadosa”, o como se ve desde el siglo XVII, por ejemplo en el Quijote (1994 [1605]: 165): “Donde se cuenta la aventura del pastor enamorado, con otros en verdad graciosos sucesos”, si bien en la novela contemporánea la práctica más común es enumerar los apartados respectivos con números romanos. En el caso de *La región más transparente* debió incluirse no sólo un índice, sino una serie de elementos editoriales más, como el cuadro comparativo con los años en que se verifican los hechos de la narración, en correspondencia con los hechos históricos, y la participación de los personajes de acuerdo con su importancia en la trama. Por ejemplo, a los personajes Gervasio Pola y Gladys García se les asigna en la trama una participación de sólo un año, 1913 y 1951, respectivamente,

---

reproduce en las primeras páginas de las mil cuatrocientas de las *Obras completas* de Carlos Fuentes que editó la Editorial Aguilar en 1974. A partir de estas ediciones, las reimpresiones en español de *La región más transparente* llevan al inicio del libro estos paratextos: el “Cuadro Cronológico” y la relación de “Personajes”.

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

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

- 1.El lugar del ombligo de la luna
- 2.Ciudad de los palacios
- 3.Maceualli
- 4.*Saca la cuenta*
- 5.México en una laguna
- 6.L'aguila siendo animal
- 7.Aunque me espine la mano
- 8.Vámonos de aquí, manito
- 9.Para subir al nopal
10. Calavera del quince
11. La región más transparente del aire

Así como uno de los títulos de mayor riqueza de significados en la novela mexicana es sin duda *La región más transparente*,<sup>68</sup> sus vínculos y asociaciones con este índice propuesto pueden ser de ayuda en la explicación de la polémica recepción que obtuvo el libro durante su publicación en 1958.

Conforme al orden citado, aparece en primer término “El lugar del ombligo de la luna”, que es una entre muchas de las versiones sobre el origen del nombre de México; de hecho, existen setenta versiones distintas de su

---

<sup>68</sup> Si se compara el título *La región más transparente* con otros títulos posteriores como *Gringo viejo* o con el oxímoron *Agua quemada*, se estará de acuerdo en que el primero de los tres es más evocador y más profundamente simbólico.

procedencia, según las investigaciones de Gutierre Tibón (1983: 11 ss.). En el prólogo de este volumen, Jacques Soustelle escribe que entre los significados más posibles que ha descubierto Tibón debe mencionarse precisamente éste, que se incluye en *La región más transparente*, “ombligo de la luna”:

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

“Ciudad de los Palacios” es uno de los epítetos más recurrentes para designar a la capital del país, y esta nomenclatura para un capítulo de la novela se ve enriquecida por el sentido irónico que se le imprime, pues ese sitio de la ilusión, centro de oportunidades para los inmigrantes pobres de otras regiones, culmina, casi siempre, con el fracaso de sus esperanzas. A propósito de aquella frase, Fernando Benítez (1999: 12) señala que

En vísperas de la Independencia, México era en efecto “la ciudad de los palacios”. No la llamó así Humboldt, sino el viajero inglés Charles Joseph Latrobe en su libro *The Rambler in México* (1836). Latrobe se refirió a la misma ciudad admirada por el científico alemán, pues la guerra de Independencia la había dejado intacta y aún faltaban veinte años para las destrucciones y especulaciones que fueron producto de la Reforma.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> La trascendencia de los estudios sobre México del Barón de Humboldt podría medirse en función de este fenómeno de que le sean atribuidas las dos frases más arraigadas para designar a la capital de la República, cuando en realidad no expresaría ninguna de ellas. La importancia que tuvo en vida Humboldt, según señala Gustavo Vargas Martínez (2001: 47-48), era tal que “No habría palabras para describir la emoción que causaba entre sus contemporáneos: ‘Nuevo Colón’, ‘Nuevo Marco Polo’, ‘Astronauta solitario del pensamiento cósmico’ [...] Existía una generalizada admiración por el científico empeñoso más que por su obra. Es decir, se le aclamó sin conocerlo, se le respetó aún antes de apreciar el tamaño de su obra”.

El aparatado 3, “Maceualli”, es de rica significación pues se refiere a la condición de mayor pobreza en que podía hallarse un grupo social dentro de la sociedad prehispánica mexicana, no sólo en un sentido físico, sino también espiritual: un grupo despreciado por todos, la casta más ínfima; los macehuales eran asignados a las más duras tareas y no tenían posibilidad de movilidad social, una condición que sigue vigente en gran parte de la población, no sólo en el centro del país.

Los paratextos 4. “Saca la cuenta”, 5, “Vámonos de aquí, Manito” y 6. “Calavera del quince” son parte del habla popular urbana de los años cincuenta. El primero de ellos, “Saca la cuenta”, aún es de uso corriente entre las clases populares, y es utilizado para sintetizar una determinada acumulación, de objetos, de dinero, de padecimientos: “Me desperté en la madrugada y trabajé hasta ahorita: saca la cuenta”. En general, designa una gran cantidad y, en el apartado respectivo de la novela, resulta adecuado en la medida en que expresa el esfuerzo del pueblo para su sobrevivencia. No podría decirse esto último del siguiente, “Vámonos de aquí, manito”, debido a que el nominativo “manito” —“mano” como síncopa de “hermano”— ha sido tan utilizado —se llegó a identificar “manito” con mexicano en el extranjero—, que hoy en día se percibe desgastada. “Calavera del quince”, el siguiente paratexto, resulta desconcertante: se sabe que estos subtítulos no pretenden sintetizar el contenido del texto que designan, sin embargo, la “calavera” y el “quince” se hallan disociados en cuanto a las fechas de las celebraciones nacionales que evocan: las calaveras se asocian al 2 de noviembre, el día de los muertos, mientras que la cifra quince para los mexicanos es el día de la Independencia nacional, su fecha fundacional.

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

Guadalajara en un llano  
México en una laguna.  
Me he de comer esa tuna

aunque me espine la mano. [...]  
L'águila siendo animal  
se retrató en el dinero:  
para subir al nopal,  
pidió permiso primero.

El narrador utiliza estos octosílabos de procedencia popular sin vincularlos directamente con el argumento de la novela, sino sólo con un propósito general de simbolización de lo más singularmente mexicano.<sup>70</sup> Poco se ha observado este rasgo de comicidad en el índice de *La región más transparente*: el corrido comienza con la ubicación de dos sitios, Guadalajara —que sólo sirve como contrapunto geográfico en el breve texto—, y la ciudad de México, asentada en medio de un enorme lago, con el águila devorando a la serpiente sobre el nopal. Es evidente que al reunir estos elementos, se hace homenaje al emblema patrio.<sup>71</sup> El texto cifra el placer en su precio: el dolor; ir en busca del dulce fruto impone riesgos; para obtener una recompensa hay que sufrir y encarar la contienda.

El humor popular es aprovechado en la novela para conformar la nomenclatura de sus capítulos de un modo singular, jocoso; la parte más afortunada de este índice es la estrofa que otorga cualidades humanas a los animales que integran el emblema patrio, a la manera en que lo hacen las fábulas:

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

---

<sup>70</sup> Recuérdese que en los años cincuenta, como se ha señalado en otras partes de este estudio, se prodigaban los debates sobre la identidad nacional. Cfr. Abelardo Villegas (1979), sobre todo la Quinta Parte (pp. 179-228), que da título al volumen: “La filosofía de lo mexicano”, en donde se refiere a los principales representantes de esta tendencia: el mismo Jorge Portilla, Emilio Uranga y Leopoldo Zea, entre otros.

<sup>71</sup> El sentido original de la imagen es resumido como sigue por Manuel Carrera Stampa (1960: 118): “El águila sobre el nopal significa que el sol está parado en el lugar en el que recibirá el alimento: el nopal, de pencas amplias, lisas y espinosas, que da como fruto la tuna roja, que simboliza el corazón humano, *cuauhnochtli* o ‘tuna del águila’”.

Es curioso que el águila del escudo mexicano tenga problemas para ser captada por una lente (“se retrató”) debido a su condición zoológica (“siendo animal”).<sup>72</sup> En el siguiente verso, se atribuye al águila cualidades reptantes (“para *subir* al nopal”), precisamente como las de su presa, la serpiente, cuando sería más lógico pensar que el ave, en su vuelo sobre la isla donde se asentaría México Tenochtitlan, descubriera, desde su panorámica visión, a la serpiente y después *bajara*, para *posarse* en el nopal y así entonces devorar al ofidio, al margen de que (“primero” o después), pidiera “permiso”.

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

### 3) Referencialidad

Como se ha señalado, la tabla comparativa entre las acciones y los acontecimientos históricos no apareció en español sino hasta la edición de 1972 del FCE y la de 1974 de la Editorial Aguilar, por lo que los lectores de ediciones anteriores dispusieron sólo de los datos proporcionados por la propia novela para relacionar, con las alusiones y fechas, acontecimientos y nombres de la historia mexicana, así que para ubicar el tiempo y el espacio de las acciones, el lector debía considerar pasajes como el siguiente, en donde la ciudad de México en los años cincuenta aparece de un modo inequívoco:

Guerrero ya no estaba anegada y pudo calzarse. Empezaban a correr las bicicletas, chirriando, sin sombra, por Bucareli; algunos tranvías, ya. [...]

---

<sup>72</sup> Por ley del 9 de abril de 1823 se asigna la imagen del águila y la serpiente como emblema nacional. Carrera Stampa (1960:141) también afirma que tras la Independencia el emperador Iturbide dispuso acuñar monedas en las que el águila, de perfil, iba rodeada de la leyenda “República Mexicana”. En la otra cara aparecía un brazo sosteniendo una vara con un gorro frigio y la inscripción “La libertad en la ley”, la anotación del valor y el año. Había monedas de ocho escudos y de ocho reales, de oro y de plata, respectivamente. El grabador fue José Mariano Torreblanca.

Del Caballito a la Doctores, arrancaba un ataúd de asfalto [...] desde la perspectiva de Carlos IV y su corte de neones enanos. [...] La ciudad olía a gas mientras Gladis ambulaba por la Avenida Juárez. [...] Frente al Hotel del Prado se topó con una comitiva de hombres altos y mujeres rubias, alhajadas, que fumaban con boquillas. (p.23)

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

Por el contrario, el tiempo de la narración debe deducirse mediante las referencias a la historia de México. Por ejemplo, hacia el final de la novela, cuando Rodrigo Pola hace un esfuerzo de memoria para evocar al adolescente Ixca Cienfuegos, dice: “Déjame ver: una vez, en la Preparatoria, con el grupo de Tomás Mediana; tendrías entonces diecisiete años, pero tu cara ya era la de ahora, igualita. Otra vez, durante la huelga universitaria” (p.451). Puede inferirse que el personaje Tomás Mediana y el grupo de escritores al que se refiere en el apartado de Rodrigo Pola (pp. 131-157) se ubica en los años veinte, pues se asocian las características de ese grupo de jóvenes intelectuales con el del grupo Contemporáneos: las “huelgas de la autonomía universitaria” se sucedieron al finalizar aquel decenio y la autonomía se obtuvo en 1929, cuando José Gorostiza, Xavier Villaurrutia

y Salvador Novo, entre otros, se reunieron en torno de revistas como *Contemporáneos* y *Ulises*. La referencia es clara si antes se conocen estos datos.

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

Las primeras ediciones de *La región más transparente*, al carecer de la guía de la edición francesa, basaron en primera instancia su orientación histórica a través del texto de presentación de la contraportada, idéntico al de las siguientes ediciones, tanto en la colección Letras Mexicanas como en la Colección Popular. Como es común en solapas y contraportadas, el texto de presentación del libro de Fuentes exalta las virtudes del libro, entre otras, la importancia de tematizar aspectos cruciales de la historia mexicana, dejando implícito que había una calidad en el texto proporcional a la magnificencia de los temas desarrollados. Desde luego, se capta un público mayor aludiendo asuntos de más amplio interés, como la historia de la Revolución Mexicana y sus consecuencias en la vida nacional de aquel momento.

El carácter anónimo de los paratextos —que dan cuenta de una política editorial y de sus colecciones—, y la exigencia de abarcar el sentido global del libro en muy poco espacio obligan a mencionar aspectos muy generales. El texto de la contraportada se llena de frases como: “ambiente social”, “burguesía y proletariado”, “revolución, democracia y poder”, “redención de los humildes”. Por lo demás, es común encontrar alusiones directas a la historia de México:

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

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

En la edición de 1972 en la colección Letras Mexicanas, así como en las subsecuentes de la Colección Popular del mismo FCE, aparecerían los dos paratextos ya citados: un “Cuadro cronológico” y una especie de repertorio titulado “Personajes”. La primera de estas adiciones —la ubicación temporal y una referencia de los sucesos socio-políticos de orden mundial más importantes hasta 1952— puede inferirse del propio texto, como se dijo antes, si bien la cortesía editorial de incluir una síntesis histórica y relacionarla con el relato facilita la lectura. A dos columnas aparecen los encabezados que ilustran al lector y preceden el relato: “La novela” y “La Historia”.

La fecha inicial de la cronología es la de 1900 y la fecha final es la del sexenio del presidente Miguel Alemán: “1946-1952”. Debajo, se lee: “Acción central de la novela”. El apartado “Personajes” resulta más complejo que el anterior y tiene dos intenciones: la objetividad, que busca informar al lector acerca del perfil de cada protagonista, y la burla, que ayuda a comprender el propósito de caricaturización de varios de ellos. Este cuadro aporta datos acerca de las acciones, de la situación de los actantes y su procedencia.

La clasificación comienza con la familia de Ovando: ocho personajes aglutinados con ese nombre genérico: “Los de Ovando”. Aparece el nombre de cada uno y sólo se señalan los lazos sanguíneos, desde Francisco hasta Pimpinela, respectivamente el primero y la última de la estirpe. De Francisco de Ovando se dice que fue latifundista (se entiende que durante el porfiriato) y también “emigrado con la revolución”; de Pimpinela se informa que se casa con Rodrigo Pola en 1951. De igual forma sucede con “Los Zamacóna” y con “Los Pola”. En el caso de “Los burgueses”, apenas se señalan sus actividades y vínculos maritales. Aquí aparece la primera burla o sarcasmo, cuando se lee que Felipe Couto es “Hombre de confianza y especulador”.

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

Asimismo, el perfil de “Los extranjeros” y el de “Los intelectuales” está tan caricaturizado en ese repertorio, que parece de una comedia de enredos: un cocinero que se hace pasar por un noble italiano, un aventurero texano que también se dice noble y se aut nombra el “Conte Lemini”. Junto con estos personajes, aparecen los extranjeros: una es la “heredera de una cadena de detergentes”, Soapy Ainsworth; otro es “primo en tercer grado del rey Alejandro asesinado en Marsella”; otra más, Natasha, ha “estrenado varias canciones de Kurt Weil”. Los intelectuales, por su parte, son sólo remedos de intelectuales, presentados mediante dudosos méritos: Dardo Morato es un “escritor argentino ex secretario de Victoria Ocampo y corrector de pruebas de Jorge Luis Borges”; Estévez, “Introducción de Heidegger en México” —no su traductor o su editor, sino sólo un simple divulgador.<sup>73</sup>

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

---

<sup>73</sup> Al parecer, aquí existe un equívoco entre el significado del verbo español “introducir” y el verbo inglés “to introduce”, pues mientras Charlotte García es caracterizada como una “introducción de celebridades”, Estévez lo es como el “Introducción” del filósofo alemán en México. En el primer caso, Charlotte García tiene como actividad principal en la vida “presentar” a las celebridades con personas notables de México, en cambio, el papel de Estévez en la novela es el de *divulgar* a Martin Heidegger en México.

consignados en las tres clasificaciones: “satélites”, “extranjeros” e “intelectuales” es el único con cierta relevancia en la novela.

Al presentar a los otros tres conjuntos de protagonistas, “El pueblo”, “Los revolucionarios” y “Los guardianes”, se vuelve al laconismo del inicio: desaparece el tono de farsa y se muestra simpatía hacia las clases populares, cuyo oficio desempeñan con la dignidad de la que carecen intelectuales, extranjeros y satélites: un obrero y espalda mojada, un ruletero, un guarda-vías, una fichadora de cabaret...

También está el caso de la movilidad social, sólo que en sentido negativo, como Rodrigo Pola, que vende su pretendido talento, la caída del banquero Federico Robles, que figura en el apartado de “Los burgueses”; casado precisamente con la oportunista Norma Larragoiti, se unirá después a Hortensia Chacón, clasificada como del “Pueblo”, en una especie de vuelta al origen. Es evidente que el banquero ex-combatiente de la Revolución Mexicana podría haberse catalogado en el rubro correspondiente a “Los revolucionarios”, así como también al de “El pueblo”, de donde procedía y a donde regresa. De igual forma, algunos otros, como Rodrigo Pola, del que sólo se dice que es miembro de la familia Pola, podría haber aparecido entre “Los intelectuales”, por ejemplo con el epíteto: “Poeta, después escritor mercenario”; también debido al tono sarcástico con el que son calificados los personajes, cabría pensar que Roberto Régules, el otro banquero, antagonista de Robles y que propicia la caída económica de éste y sufre por la ligereza de su esposa, Silvia Régules, podría haberse denominado “financista y cornudo”.

Por otro lado, dos de los personajes llegan a confundir al lector: Paco Delquinto, “imitador local de Hemingway” y Pioquinto, “guardavías”, nombres muy parecidos entre sí y poco frecuentes, lo cual ocasiona que, cuando aparecen, debe reconsiderarse el contexto o buscar la clasificación inicial para ubicarlos. En otros casos, la semantización parece muy obvia, como en el “Príncipe Vampa”, cuyo sonido es casi idéntico a la palabra “vampiro” en inglés, o en el mismo personaje Régules, que en el habla popular significa “regular”; otro grupo de nombres se presenta al lector con un énfasis que se antoja excesivo: Pinky, Pichi, Lally y Junior. Para finalizar,

Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, “Los guardianes”, que luchan por hacer vigente el sangriento rito del dios Huitzilopochtli, fueron denominados con palabras que se asocian de inmediato con la cultura prehispánica.

El cuadro referido consigna ochenta y tres personajes, de los cuales, la mayor parte son caracterizados por un solo rasgo, en una especie de vasto coro de farsa. Se llegó a asociar en este sentido *La región más transparente* con *La colmena*, de Camilo José Cela.<sup>74</sup> En realidad son distintas, pues el texto de Cela equilibra un enorme conjunto de personajes, otorgándoles un énfasis semejante, mientras que en el caso de *La región más transparente* existe sólo un puñado de protagonistas centrales, adicionado por otro grupo, muy numeroso, pero que apenas participa.<sup>75</sup>

#### 4) El autor, sujeto de admiración y denostación

Un último elemento por analizar en esta parte es la importancia que ha tenido el autor empírico en la recepción de la obra, lo que puede deducirse a partir de un paratexto significativo: la dedicatoria. En una página antes de iniciar la novela se leen estas dos palabras “A Rita”. Se infiere que a la actriz Rita Macedo, pues según algunos testimonios, como el de Fernando Benítez que se cita más abajo, estaba casado con ella en aquel tiempo. Mediante este elemento pueden relacionarse algunos aspectos biográficos que sin duda intervinieron en la polarizada recepción de la primera novela de Carlos Fuentes.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> Ver más adelante el apartado “Una recepción polémica”.

<sup>75</sup> En la “Nota a la primera edición” de *La colmena* de Camilo José Cela (reproducida en la edición de 1993, p. 11), éste dice haber manejado ciento sesenta personajes, sin embargo, en una nota a pie de página del editor al respecto se lee: “Se trata de un cálculo muy modesto por parte del autor; el censo de José Manuel Caballero Boland recuenta doscientos noventa y seis personajes imaginarios y cincuenta personajes reales; en total, trescientos cuarenta y seis”. En *La región más transparente* aparecen setenta y tres, y también se cuentan algunos otros personajes del mundo táctico, además de los contabilizados en aquel cuadro inicial: Porfirio Barba Jacob, Juan Soriano, Alí Chumacero y Victoria Ocampo, entre otros.

<sup>76</sup> En una novela muy posterior, *Diana o la cazadora solitaria* (1994), el autor hace un recuento de ciertos pasajes de su vida sentimental y de su trayectoria como escritor. En este caso sólo varían los nombres de los protagonistas, al punto que podría considerarse como un capítulo de las memorias que quizás Fuentes escriba en algún momento.

Se trata de un caso *sui generis* en el sistema literario mexicano, no sólo de los años cincuenta; el más polémico de los escritores en la segunda mitad del siglo XX; elogiado y anatemizado, contraparte de Octavio paz, atrae pasiones respecto de su contexto intelectual y de sus opiniones políticas. Carlos Fuentes ha sido una especie de vocero de la actualidad cultural y política en los medios masivos de comunicación. Con un gran sentido de la escena, ha producido las más vivas reacciones, al punto de contaminar con una atractiva personalidad su propia obra literaria. Basta pensar en el hecho de que en los círculos intelectuales no abundan los autores casados con estrellas de cine, ni redactan sus libros mientras recorren con abundancia y placidez el mundo, como narra Fernando Benítez (1974: 9):

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

La intensa actividad intelectual de Carlos Fuentes, la amplitud de su obra, se explican en parte con este tipo de circunstancias que revelan comodidad y libertad. La ventaja de contar con medios económicos permite administrar el tiempo personal sin restricciones, dedicarse por completo a una vocación y oficio. Junto con ello, los vínculos familiares con la alta cultura y la política permitieron un aprendizaje singular gracias a la cercanía con figuras de la magnitud de Alfonso Reyes, quien desempeñaría el papel de mentor literario en la adolescencia de Fuentes. Continúa Fernando Benítez (1974: 10):

antes de cumplir quince años hablaba el español de los porteños de Buenos Aires, el brasileño de los habitantes de Río de Janeiro, el inglés de Washington y el francés convencional de las embajadas. [...] Cuando se radica en algunas de sus ciudades favoritas —París, Venecia—, es necesario recurrir a sus editores para seguir su pista, pues un día aparece en un

palacio carcomido por el Adriático o en un hotel de Saint Germain o en un departamento de la ile Saint Luis, que mira al Sena.<sup>77</sup>

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

La vida cosmopolita que distinguía a Carlos Fuentes era celebrada por sus admiradores con deleite, y recibida con desagrado y desdén por otros. Esta circunstancia, ajena, por lo demás, a la voluntad del propio autor, llegó a extremos de incondicional admiración y de denostación furiosa, fenómeno que se advierte en la crítica publicada durante el año de aparición de la novela. Así continúa el retrato del escritor a cargo del propio Benítez (1972: 24):

He sido testigo de que en un viaje de diez y ocho días por el Pacífico, el Atlántico y el Caribe, releyó casi toda la *Comedia humana* de Balzac, las revistas y periódicos que compraba en puertos y, además, como complemento de sus lecturas, ganó trescientos dólares [Sic] en el casino de Panamá, aconsejado por Fidel Castro; sostuvo un romance cuya elevada temperatura no

---

<sup>77</sup> El mismo Fuentes ha expresado abiertamente estas condiciones de privilegio, como se ve con claridad en el siguiente párrafo: “Trabajo en mi casita de Margency. Veo a muy poca gente. Voy a París una vez por semana a comprar revistas, libros y discos, y a encontrarme con algunos amigos. La casa está a unos treinta kilómetros de la ciudad: una bella *manoir* rodeada de un enorme bosque [...] construida en tiempos de Luis Felipe, y [en la que] habitó Gustave Doré cuando hizo sus ilustraciones”. *Zona franca* No. 3, Caracas, septiembre-octubre de 1977.

mitigaron [Sic] sus inmersiones en las playas de Colón, Curazao, Trinidad o Barbados; permanecía hasta las dos de la mañana en un bar del Himalaya donde el cantinero se disfrazaba de Harpo Marx o de De Gaulle y donde acudían antiguos funcionarios coloniales, extras de Hollywood, un organista que tocaba los oratorios de Bach, y todavía le alcanzaba el tiempo para tomar las notas de su libro de cuentos *Cantar de ciegos*.<sup>78</sup>

Fuentes fue presentado en la prensa como un “hombre de posibles” en, todos los ámbitos: un infatigable escritor que acostumbraba repartir su tiempo en las más distintas capitales del mundo; que toma con naturalidad el modo de vida de la elite internacional; *bon vivant* intelectualizado y sibarita que tuvo por compañero de aventuras al propio Jean Paul Sartre, por amigas íntimas a hermosas actrices como Jane Fonda y María Schneider; era natural que se convirtiera en una leyenda mexicana. No obstante, ¿hasta qué punto era verdad lo que se dijo y no sólo eso, precisamente una leyenda construida con fragmentos de verdad? De cualquier forma, se ha ponderado en muchas ocasiones el carisma personal de Fuentes, sus virtudes de anfitrión y animador de fiestas, de organizador de reuniones sociales y se ha insistido en que estos eventos tenían gran éxito. Al respecto escribió Richard Reeve (1982: 41):

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

Por su parte, Elena Poniatowska (1967: XXI) también proyecta la imagen de un Carlos Fuentes que domina la escena en las reuniones sociales, en las tertulias literarias y en las fiestas:

---

<sup>78</sup> Tras la publicación de los primeros libros de Fuentes, también el articulista León Roberto García escribió las siguientes palabras de elogio por la internacionalización literaria del autor, en su columna “Palenque”: “Ahora se habla de las conversaciones de Carlos Fuentes con Jean Paul Sartre en un viaje por barco a la tumba de Tolstoi”. *El Día*, 18 de enero de 1964.

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

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

Carlos Fuentes fue el culpable de que se frustrara mi incipiente carrera de escritor [...] y de mi posterior ingreso a la política y a la jurisprudencia, porque cuando estuvimos juntos en el Colegio México, como a los diez u once años —yo becado y el porque tenía papá embajador que podía pagar la colegiatura—, los maristas organizaron un concurso de cuento. [...] El día de la premiación reunieron a los alumnos y a los papás: “Cuento ganador del tercer lugar: tal, del niño Carlos Fuentes; cuento ganador del segundo lugar: tal, del niño Carlos Fuentes; cuento ganador del primer lugar: tal, del niño Carlos Fuentes”.<sup>79</sup>

Más recientemente, el pintor Manuel Felguérez, atizaba el fuego de la codiciable reputación del autor de *La muerte de Artemio Cruz*. Llama la atención la insistencia en la capacidad para las relaciones públicas, la organización de excelentes fiestas y el carisma personal, rasgos en los que coinciden tanto la crítica favorable como la crítica adversa, esa capacidad de relacionarse con el ambiente de los intelectuales al mismo tiempo que con la élite de la alta burguesía y de la política la “gente bonita” a la que hace referencia el pintor:

En cuanto a las fiestas, íbamos a las del Edificio Condesa, llamado *Payton Place*. Ahí tenían su casa Gurrola y Juan Vicente Melo. Hacían fiestas

<sup>79</sup> Enrique Aguilar, “Frustración”, *El Día*, 7 de septiembre de 1981.

semanales en las que no pasaba nada. [En cambio] Carlos Fuentes organizaba fiestas más tumultuosas, más exquisitas: iban intelectuales de más categoría y los mezclaba con gente de sociedad. Esa mezcla de intelectuales con gente bonita hacía que sus fiestas fueran muy apreciadas, todo mundo quería estar en las fiestas de Carlos.<sup>80</sup>

Recuérdese la íntima relación existente entre el campo literario y el campo político a la que se refiere Bourdieu (1995). En ambas esferas, tanto en la de los “intelectuales de más categoría” como en la de la “gente de sociedad” Fuentes se ha desenvuelto sin problema. La vinculación entre ambas puede observarse en “una red de relaciones poderosa, que aúna escritores, periodistas, altos funcionarios, personajes de la alta burguesía [...] más allá de todas las diferencias de gustos o de estilos de vida”.

Una consecuencia de ello fue la severa crítica en torno de la imagen, la vida, la fortuna y la personalidad de Fuentes, la que sin embargo habría colaborado en el enorme éxito de librería que obtuvo *La región más transparente*, mediante una paradoja por demás interesante: la crítica negativa que apareció sobre ese libro suyo logró, indirectamente, captar la atención y la curiosidad del público como para hacer que se distribuyera en cantidades poco frecuentes en el mercado editorial mexicano; mientras tanto, sus amigos y admiradores, que lo habían convertido en sujeto de devoción, al dar a conocer los detalles de los privilegios y lujos exquisitos en que se desarrollaba su vida personal, propiciarían amargura y resentimientos en sus impugnadores, algunos de los cuales hicieron público este malestar.

---

<sup>80</sup> Manuel Felguerez, “Noches de fiesta”, *Reforma*, 15 de noviembre de 1998.

## SEGUNDA PARTE



## Capítulo I: Instancias culturales

### 1) Carlos Fuentes y el Centro Mexicano de Escritores

#### A) La gestación del Centro y su funcionalidad

Este capítulo trata de una institución cultural muy significativa en México durante los años cincuenta: El Centro Mexicano de Escritores.<sup>81</sup> Desde su fundación en 1951, y a lo largo de su existencia, mantuvo una influencia, mayor o menor, en el proceso creativo de los escritores mexicanos, además de guiar indirectamente las preferencias del público lector. En el presente estudio, el CME adquiere un valor adicional, ya que *La región más transparente* fue escrita en este sitio,<sup>82</sup> al tiempo que vinculó a Carlos Fuentes con Samuel Hilman, traductor al inglés de la novela y un importante difusor del libro en el mercado editorial norteamericano; es probable también que lo haya conocido gracias a Emmanuel Carballo, con quien hacía la *Revista Mexicana de Literatura*, el más atento crítico de su obra y de los reseñistas más relevantes en ese momento, ya que Hilman y Carballo formaron parte de la misma generación de becarios, la de 1954-1955.

Las páginas de este capítulo se proponen revisar las condiciones culturales en que surgió el CME y sus vínculos con la novela inicial de ese autor.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> En adelante se cita con siglas: CME o simplemente “Centro”.

<sup>82</sup> La *Revista de la Universidad* había publicado antes, en el número de marzo de 1955 un fragmento del texto: “Los restos”, que se titularía “Los de Ovando” en la primera edición de 1958. Otro fragmento de la novela apareció en la *Revista Mexicana de Literatura* (No. 1. Septiembre-Octubre de 1955) que editaban Emmanuel Carballo y el propio Carlos Fuentes.

<sup>83</sup> Se debe recordar que tanto el surgimiento del CME como el lapso en que se sitúa la trama de *La región más transparente* coinciden con el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952), que basó su plan de “modernización” en múltiples alianzas entre el gobierno federal y grupos de empresarios y banqueros.

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

En efecto, la gran mayoría de los escritores del México contemporáneo a partir de 1951 se beneficiaron del CME, mediante enseñanzas diversas, percibiendo, además, una retribución en lo económico.<sup>84</sup> Algunos otros respaldaron el proyecto desinteresadamente, como Alfonso Reyes, Agustín Yáñez y Julio Torri, quienes en rueda de prensa anunciaron el surgimiento de este organismo.<sup>85</sup>

En un principio, el CME estaba directamente vinculado con el Mexico City College, debido al financiamiento que otorgaba a este instituto la Fundación Rockefeller.<sup>86</sup> Entonces el nombre estaba en inglés: *Mexico City Writing Center*, y dependía, tanto en lo económico como en su

---

Esto significó una marcha atrás en el reparto agrario cardenista y una desviación radical de los ideales de la Revolución Mexicana. El banquero-político Federico Robles, personaje central de esta novela, y Artemio Cruz, de la novela posterior, representan una simbolización de la historia de la primera mitad del siglo en México. Un estudio sobre este último personaje y ciertos rasgos, como la ambición de poder y riqueza, lo unen al personaje central del Ciudadano Kane, filme de Orson Wells, según el estudio de Lanin A. Gyrko “*La muerte de Artemio Cruz and Citizen Kane: A Comparative Analysis*” incluido en el volumen anteriormente citado: *Carlos Fuentes. A Critical View*.

<sup>84</sup> Una figura institucional que se mantuvo al margen del CME fue Octavio Paz, quien nunca fungió como becario ni como asesor ni como autoridad moral o pública, como sí lo hiciera, en cambio, Alfonso Reyes en su momento. Tal vez fuera que Paz era un escritor formado como para ser uno más de los becarios de la primera promoción: su primer libro, *Luna silvestre*, databa de casi veinte años antes, de 1933, mientras que uno de sus principales volúmenes, *El laberinto de la soledad*, había aparecido recientemente, en 1950.

<sup>85</sup> Felipe García Beraza, “El pan de cada día”, entrevista con Manuel Núñez Nava. *Casa del Tiempo*, julio de 1981. p. 8 y ss.

<sup>86</sup> Recuérdese que las empresas norteamericanas suelen financiar proyectos culturales, no sólo en su país, inversiones éstas que deducen de sus impuestos. Entre las líneas de organización de la Fundación Rockefeller está la de donar una determinada suma durante dos o tres años, siempre que al término de este período se consiga una cantidad idéntica, proveniente de alguna institución, pública o privada, del país sede.

funcionamiento, de aquel centro cultural. La idea de crear un centro de reunión de escritores procedía de Margaret Shedd, Miss Shedd, como se le conocía, una escritora cuya fascinación por la cultura mexicana la había llevado a residir en el país y a escribir la novela fundacional *Malinche y Cortés*. Al principio de los años cincuenta contaba ya con libros de cuentos y novelas premiados en Estados Unidos y publicados en casas editoriales de prestigio, como Doubleday. Hija de norteamericanos, Miss Shedd nació en Persia; más tarde ocuparía cátedras en la Universidad del Sur de California y en la de Stanford. Algunos de sus relatos aparecen en antologías como *Fifty years of the American Short Story, 1919-1970*, y en *The Best Short Stories*. Sin embargo, en ningún momento se valió de su posición directiva para promocionar su propia obra y, en cambio, concentró su esfuerzo en la realización del proyecto del CME.

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

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

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

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

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

En un principio, Miss Shedd había ideado la organización de una revista literaria que publicara los mejores trabajos de escritores mexicanos del momento, aprovechando el mismo apoyo de la Fundación Rockefeller. Sin embargo, las actividades de promoción a las que se abocaron ella y García Beraza con el México City College, entre las que estaban algunas reuniones entre escritores y poetas, dio como resultado la consolidación de una peculiar escuela de literatura creativa, la que al final se impuso sobre la idea original. Durante las primeras promociones, las funciones se diversificaban demasiado. Los becarios debían reunirse con escritores y críticos de México y de Estados Unidos, cursar dos trimestres en el Mexico City College (en la convocatoria inicial de 1951 no se especifica qué tipo de cursos, probablemente de inglés) y participar en algunas conferencias.<sup>87</sup>

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

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

Los lineamientos se adecuaron a las circunstancias, como corresponde a una institución no burocrática: desde el comienzo se otorgaron becas a distintos poetas que más tarde serían significativos en la literatura mexicana, como a Rubén Bonifaz Nuño, así como también, sólo que muchas generaciones después, a Jaime Sabines.<sup>88</sup> Asimismo obtuvieron becas numerosos

<sup>87</sup> La convocatoria se reprodujo de modo facsimilar en el número citado de la revista *Casa del Tiempo*.

<sup>88</sup> Sabines solicitó una de las becas de la quinta promoción, pero le fue negada. Diez años más tarde, el propio Juan José Arreola, asesor entonces del CME, le sugirió que participara nuevamente en el certamen, pues a su juicio tendría muchas probabilidades de obtenerla, por la calidad de los versos

ensayistas en distintas promociones, un género que se descartaba al comienzo. La calidad de autores como Jorge Portilla y Emilio Uranga hizo que el consejo que dictaminaba hiciera algunas excepciones, hasta que llegó el momento en que ni siquiera se mencionaba el género como condición para participar en los certámenes. Pronto se olvidó también la obligación del becario de dar conferencias y tomar cursos; sin embargo, el reunir a escritores mexicanos y norteamericanos en una misma generación perduró durante más de un decenio, como señala el propio García Beraza:

La señora Shedd insistía en que era muy importante el intercambio de opiniones entre escritores mexicanos y norteamericanos. Fue un error porque [ambos] estaban en formación.<sup>89</sup> Poco podían aprender unos de otros. Además, existía la barrera verdaderamente infranqueable del idioma. Ni los norteamericanos sabían el español lo suficientemente bien para juzgar a los mexicanos ni los mexicanos conocían el inglés lo suficientemente bien para juzgar a los norteamericanos. Aquello no funcionó, pero se insistió en ello varios años.<sup>90</sup>

En el inicio de las becas, ni siquiera se mencionaba el taller, que a la larga sería la función principal del CME, donde en verdad se desarrollan los proyectos creativos y sería la actividad primordial del organismo. Es posible que esto se debiera a los requerimientos de la Fundación Rockefeller, a la que le interesaba aparecer activamente en los medios de comunicación, con mesas redondas y ese tipo de eventos; el caso es que todavía en 1954 el CME se proponía “Alentar la producción literaria en México” mediante las siguientes actividades:

---

que había publicado entonces. Sabines le reclamó que lo hubieran rechazado en el momento en que necesitaba con urgencia el dinero. De todas formas participó y ganó. En ese año compuso su más célebre poema, “Algo sobre la muerte del Mayor Sabines”. Jaime Sabines. Comunicación personal. Noviembre de 1976.

<sup>89</sup> Los becarios fluctuaban entre los veinticinco y los treinta años: veintisiete, según el promedio obtenido de las edades de 125 autores de distintas promociones. Véase el volumen de Martha Domínguez Cuevas (1999).

<sup>90</sup> La primera generación de becarios mexicanos en su totalidad se dio hasta trece años después de la fundación del CME, y fue precisamente la de Jaime Sabines: 1964-1965, según señala Felipe García Beraza en el espacio referido, p. 11.

- A). Otorgar becas anuales a los escritores jóvenes y mejor capacitados.
- B). Patrocinar publicaciones de obras originales y traducciones.
- C). Auspiciar conferencias y clases que tengan por objeto fomentar la cultura literaria.
- D). Cooperar al desarrollo del teatro en México.
- E). Realizar toda clase de actos y desarrollar toda clase de actividades análogas o conexas con los propósitos antes definidos.<sup>91</sup>

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

De este modo, paulatinamente, las otras modalidades se olvidaron o pasaron a segundo término, tanto las clases como las conferencias, el apoyo al desarrollo teatral y la reunión de escritores de México y de Estados Unidos, debido quizás a que los becarios, como señaló Felipe García Beraza, se hallaban en un momento de su carrera en el que interesa sobre todo la ejecución de su proyecto, antes que otras actividades. De igual modo se abandonó el patrocinio de publicaciones originales y traducidas.<sup>92</sup> La

<sup>91</sup> “Acta constitutiva del Centro Mexicano de Escritores”, reproducida en facsímil en el número de la revista citada, p. 3.

<sup>92</sup> La única publicación del CME que sobrevivió fue una gaceta bimestral, pequeña en formato y extensión: *Recent Books in Mexico (Bulletin of the Centro Mexicano de Escritores)*, tamaño medio oficio y de doce páginas en promedio por número. Redactada en inglés, la gaceta se proponía con esto favorecer la difusión —sobre todo en Estados Unidos— de las obras en proceso: la colaboración principal era un fragmento de cada proyecto que se realizaba en el CME. Además, aparecía un conjunto de reseñas de libros publicados por editoriales mexicanas, que redactaba el director de la gaceta, el propio Felipe García Beraza. En la parte superior de la portada iba siempre la función y propósitos de la breve publicación: “This bulletin is compiled by The Centro Mexicano de Escritores, a non profit Writer’s organization wich acts as liaison between Mexican Writers, publishers, librarians, and readers, and those of other nationalities”. Estos datos fueron obtenidos del número correspondiente a julio-agosto de 1982. Por cierto, *Recent Books in México* publicó una reseña de *La región más*

experiencia de varias generaciones mostró que lo sustantivo en verdad era la discusión de las obras, el mencionado taller, que funcionó como un magnífico ensayo de recepción, pues un conjunto de concretizaciones de lectores reales le son transmitidas al autor, en una suerte de adelanto del efecto que factiblemente obtendría su libro por su libro. El escritor en formación podía así medir el potencial aproximado de su original y aun modificarlo, ya que se hallaba en proceso.

El CME comenzaría pronto a funcionar con un mecanismo tan simple como eficaz. Cada semana, correspondía a un becario presentar los avances de su proyecto. Distribuía previamente sus páginas más recientes entre los otros miembros del CME, que las llevaban a casa, las leían y a la siguiente sesión eran comentadas. Ese día daba lectura de su trabajo en voz alta y al terminar se abría la discusión. Todos ofrecían su punto de vista acerca del original: si contaba con la calidad requerida, si conformaba una parte orgánica del proyecto, si, en fin, funcionaría por sí mismo como un buen texto literario, toda vez que se ejecutaran las correcciones sugeridas.<sup>93</sup> El director, que por decenios fue el doctor Francisco Monterde, presentaba al escritor en turno, y también cerraba la reunión con sus propios comentarios, a manera de conclusión.<sup>94</sup> De esta forma, ante la obligación de llevar a cabo un proyecto literario creativo durante un año, preparar los adelantos para exponerlos ante un grupo de compañeros de oficio y escuchar los consejos de asesores expertos, el joven escritor adquiriría distintas enseñanzas. Junto con esto, era objeto de reconocimiento precisamente en los inicios de su

---

*transparente* poco después de su aparición, en el número correspondiente a junio de 1958, citada en la sección “Autores y libros” de *México en la Cultura*. 8 de junio de 1958.

<sup>93</sup> Como puede suponerse, las sesiones eran largas y en ocasiones ásperas, pues se confrontaban los programas literarios y las poéticas de autores en formación, no siempre flexibles y abiertos a la crítica.

<sup>94</sup> Con las renunciadas de Juan Rulfo y de Salvador Elizondo y con el posterior deceso de don Francisco Monterde se perdió gran parte de la importancia social y de la calidad literaria que, sobre todo en los años cincuenta, ostentaba el CME. La promoción de 1982-1983 fue la última que tuvo la suerte de ser seleccionada y asesorada por aquel grupo de maestros. A partir de entonces el Centro decayó, luego del auge de las décadas iniciales. Juan Rulfo se refería a cierta crisis en la literatura producida en el CME: “En veintiocho años, del Centro Mexicano de Escritores han salido nuestros mejores literatos, pero durante diez años no sacamos ni uno solo”. *Proceso*, 29 de septiembre de 1980, citado en el volumen *Rulfo en llamas* (1981: 54). Actualmente el archivo del Centro se encuentra bajo resguardo de la Biblioteca Nacional.

trayectoria, cuando es urgente saber si tiene un valor su trabajo, obtener esa legitimidad social imprescindible en la actividad de todo individuo y contar con un apoyo económico.

El proyecto se consolidó en pocos años y se mantendría a pesar de las dificultades.<sup>95</sup> Miss Shedd y García Beraza debían distraerse de la actividad organizativa del CME para obtener un siempre difícil apoyo de empresas estatales y privadas que en México no han tenido demasiado entusiasmo al otorgar recursos a este tipo de proyectos, deducibles o no. Sin embargo, al promediar los años cincuenta, el CME vivía sus mejores momentos, como lo demuestra la clase de obras producidas y su influencia en la literatura mexicana. Un conjunto de lectores privilegiados, muchos de ellos surgidos del propio centro, contaban con espacios en los medios más influyentes, como *México en la Cultura*, que dirigía Fernando Benítez, y la *Revista de la Universidad*, cuyo director era Jaime García Terrés. Críticos como Emilio Uranga, Jorge Portilla así Chumacero y Emmanuel Carballo, de las promociones más recientes del CME, tuvieron una participación directa en la conducción del gusto de los lectores de aquel tiempo.

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

Durante un año, hasta junio de 1952, estos cinco jóvenes escribirán sin apremio económico lo que su vocación les dicte y su capacidad garantiza como bueno: novela, teatro, poesía, gracias a sendas sumas de un mil quinientos dólares que percibirán en precavidos bimestres vencidos, mientras

---

<sup>95</sup> En 1981, Felipe García Beraza reveló que el apoyo económico que recibía el CME por parte de la empresa paraestatal Petróleos Mexicanos era inferior al apoyo que otorgaba la UNAM, precisamente cuando la política lópezportillista había “petrolizado” la economía del país y aquella dependencia tenía un presupuesto muy superior al de la institución académica.

trabajan en íntimo contacto con sus colegas norteamericanos que forman un interesante centro dirigido por Miss Margaret Shedd.<sup>96</sup>

Es común encontrar en la prosa de Salvador Novo rasgos irónicos y humorísticos: la doble adjetivación en la frase “precavidos bimestres vencidos” prevé una sonrisa del lector. Así también cuando, líneas más adelante, declara conocer a los jóvenes becarios a excepción de uno de ellos, Hermínio Chávez Guerrero, del que sabe tan poco como “sus potenciales admiradores”; y añade que “El Mexico City Writing Center se muestra justamente orgulloso de haberse anticipado a los mexicanos en el descubrimiento de su talento”, como si el país entero estuviera a la espera del surgimiento de nuevos valores en el terreno de las bellas letras.

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

## B) Fuentes becario

En este contexto, Carlos Fuentes apareció con una propuesta estética, sí no del todo original como ha querido verse, sí con las características de la

---

<sup>96</sup> *Novedades*: 24 de junio de 1951, p. 38. Además, García Beraza, en la entrevista referida, señaló: “Novo siempre fue un buen amigo del Centro, incluso cuando éste cumplió quince años [en junio de 1966] le dedicó la página que escribía entonces para *El Sol de México* y que ilustró Freyre”. En efecto, Novo siempre actuó con solidaridad hacia el proyecto; un año después de su fundación, también escribió (en la columna “Ventana” de *Novedades*, 4 de agosto de 1952): “Encuentro vergonzoso que los millonarios mexicanos no hallan tenido el gesto gallardo de instituir becas semejantes con un poco de lo mucho que entre otras cosas como la canasta despilfarran”. Por cierto que Alfonso Reyes se comunicaría con él de inmediato: “Ayer —continúa Novo en su ‘Ventana’ de una semana después— tuve el gusto de que me llamara por teléfono Alfonso Reyes para felicitarme por ‘esa llamada tan justa a los ricos mexicanos’”. Un hecho más de llamar la atención es que el autor de *Poemas proletarios* nombraría en su testamento al CME como el albacea que administraría a su muerte el Fideicomiso de las Becas Salvador Novo. Estos apoyos tomarían como modelo el funcionamiento del Centro: otorgarían becas anuales a escritores en formación, que se reunirían con asesores expertos. Las únicas particularidades que estableció Novo en su legado fueron que los escritores tuvieran veintidós años, o menos, en tanto que los géneros se extendían, además de creación literaria, a historia y actuación.

modernidad tan en boga: una novela ambientada en la ciudad de México que se ansiaba moderna.<sup>97</sup> Además, para el efecto, se valdría de técnicas procedentes de las literaturas europea y norteamericana. En 1956, un joven escritor se presentó ante el jurado del CME con una escritura cuyos modelos tenían la universalidad de Robert Musil, John Dos Passos, Hermann Broch, Ernest Hemingway, James Joyce.<sup>98</sup> Se respaldaba así con un abundante cúmulo de lecturas de la literatura universal, al mismo tiempo que su temática era la historia patria —preferentemente el período de la Revolución Mexicana—, con lo que expresaría la situación del país en diversos aspectos sociales y políticos. Aquella apropiación del discurso novelístico internacional se hermanaría con un propósito de simbolización de diversos tópicos, en especial de la cultura prehispánica. Con estas armas llevaría a cabo el proyecto de componer la novela que iba a llamarse *La región más transparente del aire*.

Es interesante observar que fue uno de los pocos casos en que, como se empeñaba Miss Shedd, existió una relación fructífera entre los becarios procedentes de Estados Unidos y los becarios locales. Así lo muestra el trato que Fuentes mantuvo con Samuel Hilman, que traduciría la novela escrita en el CME; si bien pertenecieron a generaciones distintas, por fin se verificaba una fértil convivencia entre autores de los dos países, en la que tanto confiaba Margaret Shedd. El punto de contacto entre ambos probablemente haya sido Emmanuel Carballo. Como haya sido, se puede imaginar a Fuentes conversando con Hilman en un inglés fluido, lo que era una excepción a lo dicho por García Beraza acerca del desconocimiento generalizado de esa lengua por parte de los becarios: “Crecí —dijo Fuentes a Carballo (1986: 536)— en un país de lengua inglesa, con una cultura pensada y vivida en inglés. Mi lucha continua por conservar el español fue una lucha que abarcó toda mi infancia.”

<sup>97</sup> Me refiero a la declaración de Emmanuel Carballo de 1958, recopilada en el volumen *Protagonistas de la literatura mexicana* (1986: 534): “Con *La región*, la prosa mexicana le toca las golondrinas al campo y se instala en la gran ciudad, la ciudad de México”. Véase más adelante el capítulo II de la Segunda Parte.

<sup>98</sup> En esa entrevista, Fuentes dijo que al componer su primera novela “buscaba una salida a los callejones ciegos del naturalismo, el psicologismo y el *nouveau roman*”; y también que tuvo siempre en consideración a “novelistas poéticos y simbólicos como Faulkner y Lowry”.

Es evidente que el futuro autor de *Terra nostra* era distinto del escritor que accedía por primera vez a un reconocimiento literario de la importancia que tenía la beca del CME. Fuentes había interactuado con personas de diversos países e idiomas; se había familiarizado con el trato diplomático y con el dominio de lenguas extranjeras.<sup>99</sup> Como la mayoría de los becarios, Fuentes tenía veintisiete años cuando accedió al Centro, pero se distinguía porque no se iniciaba como escritor, ni se relacionaba por primera vez con los círculos intelectuales de México: su primer libro de cuentos se había publicado en 1954 en la colección *Los Presentes* que dirigía Juan José Arreola. Aun antes de la publicación de *Los días enmascarados*, otra figura institucional, José Pagés Llergo, lo invitó a colaborar en las páginas del semanario *Hoy*, en 1950. Ya en 1955 había fundado y dirigía la *Revista Mexicana de Literatura*, con Emmanuel Carballo; era colaborador de la *Revista de la Universidad* (que había publicado el fragmento, citado en la primera nota de este apartado, de *La región más transparente*, ilustrado por un pintor reconocido desde entonces, Vicente Rojo, a la sazón también el Director artístico de *México en la Cultura*) y de diarios y revistas como *Siempre!* Había tenido, asimismo, una función directiva en las ediciones de la misma universidad y en la Secretaría de Relaciones Exteriores.<sup>100</sup>

Carlos Fuentes, en suma, ingresó al CME dueño de una trayectoria singular para su edad, adicionada por los consejos literarios de Alfonso Reyes.<sup>101</sup> Desde la propia solicitud de ingreso se advierte una seguridad personal, una claridad de propósitos que no era común en los aspirantes, quienes entregaban abundantes páginas con sus ideas literarias, aderezadas con densas artes poéticas en apoyo de su solicitud, buscando convencer al jurado con deslumbrantes juicios y ambiciosos propósitos. En cambio, Fuentes presentó un brevísimo texto impecable, ni siquiera escrito a máquina, sino manuscrito. La abundancia de motivos por los que se solicita la

<sup>99</sup> En el Prólogo de Fernando Benítez a las *Obras completas* de Carlos Fuentes (1974: 9-67) se incluye material iconográfico de la familia Fuentes y, entre otros aspectos, Benítez se refiere a la actividad del padre en el cuerpo diplomático mexicano, en el apartado "Datos biográficos", pp. 68-76.

<sup>100</sup> Otros datos como éste, sobre la trayectoria personal del autor, aparecen señalados en el estudio de Richard Reeve, citado varias veces.

<sup>101</sup> Ver el capítulo "Alfonso Reyes y su visión de Anáhuac".

beca, los prolijos proyectos, no se parecen en nada al texto de aquel joven autor que solicitaba ser admitido para componer un libro que se llamaría *La región más transparente del aire*.

Esa lejana página de hace más de cincuenta años adornaba una de las paredes del recinto ubicado en la calle San Francisco de la Colonia del Valle, donde fue consultada. En medio aparece el nombre del solicitante, a manera de título, subrayado; al final de la misiva, en el extremo derecho se repite, pero esta vez sólo el apellido, Fuentes; a la letra dice:

Al aprovechar esta beca, pienso llevar a cabo la realización de una novela —“La región más transparente del aire”—,<sup>102</sup> en la que trato de abordar, dentro del marco social de la vida urbana de México durante un período de años, el hecho, tan visible y tan pocas veces tratado por nuestra novelística, de la estructuración por primera vez en México, de una clase media y una alta burguesía.

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

La comprensión puntual de lo que un jurado calificaba, en este caso el Consejo del CME, es evidente. La informalidad del manuscrito, junto con el talento para presentar los objetivos con sencillez y precisión, tienen ese tono de naturalidad de quien ya ha enfrentado el dictamen de autoridades semejantes. Se debe recordar que la solicitud era sólo una parte de la documentación requerida, pues también debían adjuntarse cuarenta páginas de lo que el aspirante considerara lo mejor y más representativo de su obra, por lo que Fuentes compensó con esa parte más amplia la brevedad de su solicitud.

---

<sup>102</sup> En ese momento conservaba la frase completa de Alfonso Reyes, con el modificador indirecto del sustantivo “región”: “del aire”, el cual desaparecería desde la primera edición de la novela. Quizás a don Alfonso Reyes le parecería pertinente conservar aquella parte de la oración, pues el otro elemento distintivo del valle eran los lagos, que se asocian con opacidad, de modo que lo “transparente” hace referencia sólo a la atmósfera. Por otra parte, recuérdese que no se había generalizado aún en los años cincuenta el inclinar la tipografía para indicar títulos de libros, sino que al citar se utilizaban comillas; asimismo era frecuente que circularan textos manuscritos, como por ejemplo una carta de recomendación o los trabajos escolares.

Carlos Fuentes en verdad aprovechó los beneficios de la beca del CME, como él mismo advierte al inicio de la misiva. Además de la orientación que le brindaron expertos en la materia, estaba la posibilidad de su publicación en el Fondo de Cultura Económica (una magnífica recomendación ante esa editorial era entonces ser ex-becario del CME),<sup>103</sup> pero quizás el beneficio mayor fuera otra circunstancia que le deparó el propio Centro: el conocer a Samuel Hilman, pues ello significó un lanzamiento editorial fuera de lo común. Este escritor norteamericano traduciría con prontitud la obra (posiblemente hubiera comenzado a hacerlo desde antes, ya que, como se vio, se habían publicado fragmentos desde 1955): apenas un año después de la edición de Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, aparecería la versión inglesa en Estados Unidos, con el título de *Where the Air is Claire*. La novela obtuvo una magnífica aceptación, primero entre los círculos académicos de aquel país, que la elogiaron como “la mejor novela mexicana después de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez”, escribió Richard Reeve (1982: 57) y poco más tarde entre el público en general, ya que agotaría, como lo hiciera también en México, dos ediciones durante el mismo año de su aparición. En 1960 se llevó a cabo una tercera edición, que formaría parte de las ediciones llamadas *pocket books*, reservadas a comprobados éxitos editoriales. Esto representó una recepción sobresaliente en Estados Unidos, si se compara con las ediciones que hiciera el propio Fondo de Cultura Económica, en las que tardaría más de diez años en pasar de la colección Letras Mexicanas a la Colección Popular, de tirajes más amplios.

En suma, el CME fue una instancia determinante en el paso cualitativo que se opera en la cultura mexicana de los años cincuenta. Diversificó los códigos estéticos y dio aceptación a una literatura cosmopolita, como la propuesta por Carlos Fuentes. El civil y tolerante Centro representó un ámbito que facilitó este cambio en las mentalidades del México que iniciaba la segunda mitad del siglo, inaugurado culturalmente con el volumen de Octavio Paz, al que el propio Fuentes se refirió como “Las aguas bautismales de mi generación”.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Véase el apartado siguiente, “La Colección Letras Mexicanas de FCE”.

<sup>104</sup> Esta frase aparece en el referido artículo Carlos Fuentes, “Mi amigo Octavio Paz”.

Paradójicamente, los fondos y la idea original del CME eran norteamericanos, en un país cuyos intelectuales han sido por tradición antiyanquis —y no sin razón, tras las ominosas invasiones militares y los abusos que han cometido los Estados Unidos con los países más pobres.<sup>105</sup> De cualquier forma, el CME demostró que no es tan acertada la idea de que un artista debe nacer como tal, sino que se puede aprender a ser artista; cuando menos, antes del CME no se tiene noticia entre nosotros de la existencia de escuelas de literatura creativa, hecho que representa una más de las numerosas influencias, pocas de éstas positivas, de la cultura norteamericana en México.<sup>106</sup>

## 2) La Colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica

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

En las páginas que siguen se observa el proceso en el que los becarios del CME, al término de su proyecto, contaban con la probabilidad de publicar sus páginas en el Fondo de Cultura Económica, particularmente en la colección Letras Mexicanas.<sup>107</sup> Se presenta, además, un breve recorrido editorial de la obra de Carlos Fuentes, sobre todo durante los dos decenios iniciales de su carrera.

La importancia institucional del FCE es indudable. Su labor de mediación entre los autores de distintos géneros literarios y el público lector

---

<sup>105</sup> En 1968, durante el movimiento estudiantil, el CME no recibió una sola solicitud de ingreso, lo que podría interpretarse como una reacción de repudio a la filiación norteamericana del organismo, si se recuerdan las consignas antiyanquis de aquel momento; no obstante, el organismo se había independizado de la Fundación Rockefeller y ya no se recibían becarios de aquel país.

<sup>106</sup> Poco después del establecimiento del CME, Juan José Arreola organizaría talleres de creación como el de la revista *Mester* en los años sesenta; aparecerían más tarde las becas literarias del INBA y las del Fideicomiso Salvador Novo, y muy recientemente hasta un Sistema Nacional de Creadores Artísticos. Asimismo, se fundó la SOGEM (Sociedad General de Escritores de México), con el propósito de defender los derechos de autor, aunque también cuenta con una escuela de creación del mismo tipo.

<sup>107</sup> En adelante se cita con sus siglas: FCE.

complementaba, en los años cincuenta, la de aquel otro organismo. La colección Letras Mexicanas dio inicio el mismo año en que se otorgaron las becas de la primera generación del entonces *Mexico City Writer Center*, y conformaría un ciclo perfecto de continuación entre lo literario y lo editorial.

Uno de los principales animadores del FCE fue Alfonso Reyes, y la colección mencionada en este espacio se inaugura precisamente con un volumen de su autoría. Si bien su participación en el CME fue menos intensa que en La Casa de España —la que con el tiempo sería El Colegio de México— o que en el propio FCE,<sup>108</sup> en las tres instituciones contribuyó para que hubiera una política de tolerancia y apertura hacia las diversas tendencias y grupos. La generosidad de Reyes está documentada en muchos sitios, y el emblema de esta actitud, en lo intelectual, es la frase que, a la manera de Montaigne, mandó escribir en una de las paredes de La Casa de España para que estuviera siempre a la vista: “Todo lo sabemos entre todos”.<sup>109</sup>

En el ambiente cultural mexicano de los años cincuenta hubo ecuanimidad mientras Reyes ejerciera su influencia sobre las instituciones, como sucedió, de hecho, en la mayoría, desde la Academia Mexicana de la Lengua

<sup>108</sup> Sin embargo, como se dijo en páginas anteriores, nunca escatimó su apoyo al Centro en el plano simbólico y se mantuvo durante varias generaciones en el papel de Presidente Honorario, hasta que tuvo que declinar por razones de salud; dijo al respecto García Beraza en la entrevista referida: “Es que ya no se sentía bien”.

<sup>109</sup> Al respecto, José Luis Martínez (1992: 9) escribe que Reyes, “[en] su despacho de las calles de Madero, donde organizaba la Casa de España [...] siempre supo enderezar o alentar. [...] A veces lo encontraba animoso, hundido en sus tareas intelectuales, lleno de proyectos y la memoria bullente de ocurrencias e ideas, pero siempre quería saber de sus amigos y quería darles la mano”. En la “Introducción” a la entrevista que hiciera Emmanuel Carballo a Reyes, señala también que su generosidad “adopta diferentes formas: en ocasiones se manifiesta en prólogos a obras de escritores oscuros, en otras en reseñas entusiastas sobre ciertos autores o períodos de nuestra literatura, otras más en ayuda a investigadores incipientes, siempre en sistemático elogio a los trabajos de otros”. *México en la Cultura*, 6 de abril de 1958. Esta entrevista aparecería, sin mencionar esta primera publicación, en su libro de entrevistas varias veces citado, donde aclara que en realidad no entrevistó a Reyes, sino que tomó fragmentos de la obra y se los presentó posteriormente para su aprobación. Finalmente puede verse que la generosidad del autor regiomontano no se restringía a lo moral: en la *Correspondencia Alfonso Reyes/Octavio Paz* (1998: 64) aparece un recibo manuscrito que dice: “México, a 7 de noviembre de 1939. Recibí [...] la cantidad de \$150.00 (ciento cincuenta pesos) para necesidades de la *Revista Taller*, que devolveré a la primera oportunidad. Octavio Paz.” Sobre la rúbrica de Paz se lee: “Obsequiado” y la firma de Reyes.

hasta la propia Universidad Nacional, y una de las que recibieron su atención fue precisamente el FCE, desde su fundación. El volumen de Reyes que aparece con el número 1 de la colección es una antología de sus versos: *Obra poética*. La contraportada, también inaugural, manifiesta las intenciones editoriales de la colección, dando muestra de la apertura que se verificaba en aquel decenio, cuando la estética mexicanista aún se mantenía vigente. Mientras tanto, la idea de una literatura como la que había defendido el grupo de los Contemporáneos desde el final de los años veinte comenzaba a imponerse, o por lo menos a matizar la estética nacionalista, gracias a una visión más amplia de la literatura como la que profesaba Reyes.<sup>110</sup>

Se decía antes que la contraportada de la Colección Letras Mexicanas tuvo una gran importancia en la recepción de sus ediciones, pues era la presentación de la colección entera, y se repetía en cada libro en un sitio decisivo, al lado del comentario editorial del libro respectivo:

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

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

<sup>110</sup> Este debate se haya documentado y con diversos análisis en los volúmenes de Guillermo Sheridan (1985: 304-386) y de Alberto Vital (1994: 199-235). Desde luego, influía decisivamente el programa de modernización del país, emprendido por una nueva etapa histórica de presidentes civiles, que comenzó en la segunda mitad de los años cuarenta, o sea, con el gobierno de Miguel Alemán. La Revolución Mexicana había comenzado a ser una especie de decorado y un estratagema de los discursos oficiales.

de qué escribieran, ni tampoco si eran narradores, críticos o poetas. Esta apertura es sintomática, pues ya se observa la admisión de diversos códigos estéticos; el propósito de “presentar amplios panoramas” literarios parece estar dirigido a quienes ponderaban los temas de estirpe nacionalista. De esta suerte los materiales que en otro momento se habían condenado por extranjerizantes, tendrían un lugar en esa colección. Se procedería con flexibilidad de criterio: se pretendía un “panorama amplio”, con una variedad tal que representara la esencia “de nuestra cultura”.

En consecuencia, junto con los libros de ex-becarios del CME cuya filiación no era nacionalista, como *Confabulario* de Juan José Arreola e *Imágenes* de Rubén Bonifaz Nuño (Números 2 y 8 de la colección, respectivamente), aparecieron otros de tinte mexicanista, como *El diosero* de Francisco Rojas González y *Tata Lobo* de Ermilo Abreu Gómez, que a su vez fueron asignados con los números 4 y 5.

#### a) Las colecciones del FCE

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

La Colección Popular significa un esfuerzo editorial —y social— para difundir entre núcleos más amplios de lectores, de acuerdo con normas de calidad cultural y en libros de precio accesible y presentación sencilla pero digna, las modernas creaciones literarias de nuestro idioma, los aspectos más importantes del pensamiento contemporáneo y las obras de interés fundamental para nuestra América.

Esta declaración de principios suscita preguntas como, ¿a quién correspondía “el esfuerzo” de la Colección Popular? Seguramente al gobierno federal, que indirectamente la auspiciaba, y a la administración de la

editorial, que tal vez sacrificaba utilidades en aras del compromiso “social” que asumía. Ahora bien, la frase “núcleos más amplios” necesita ser concluida: se refiere a un tiraje que buscaría captar a un público mayor que el resto de las colecciones del FCE, cuyo número de ejemplares era más restringido, como lo eran también los de algunas otras editoriales, como las renombradas Ediciones Botas.

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

De este modo, la última frase del breve texto, “nuestra América”, aparece como una defensa ante lo foráneo: lo nuestro, nuestros valores, nuestra América, debía entenderse como una exclusión que se hacía de la cultura anglosajona en el continente; “nuestra” América iniciaba en el río Bravo, en dirección del sur, como se ve en el mapa del escudo de la UNAM, rodeado de la frase que había ideado José Vasconcelos. “Lo nuestro”, en fin, se mantenía vigente en distintos ámbitos como una consigna mexicanista.

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

## b) Las primeras ediciones de los libros de Carlos Fuentes

Como se dijo antes, los becarios del CME de los años cincuenta obtenían una legitimidad otorgada por la institución, con la que muchos de ellos proponían sus originales a la colección Letras Mexicanas del FCE. Era una especie de culminación del proyecto llevado a cabo en aquel taller; de esta forma, en los años cincuenta, la colección Letras Mexicanas determinaba en gran medida la recepción de los trabajos realizados, y no sólo en el caso de las generaciones recientes, sino también de autores con trayectorias reconocidas, como en el caso de Antonio Castro Leal, Mauricio Magdaleno y Jaime Torres Bodet, algunos de cuyos libros forman parte de ese catálogo. Simultáneamente, un grupo de críticos equilibraba el gusto del público de aquellos años. Ambas instituciones, junto con publicaciones culturales como la *Revista de la Universidad* y el suplemento *México en la Cultura* —precisamente donde publicaban sus ensayos Emilio Uranga y Alí Chumacero, ex-becarios del CME—, propiciaron un cambio en el horizonte de expectativas de ese periodo, lo que a su vez permitió que un libro como *La región más transparente*, de una complejidad técnica que parecía restringirlo a unos cuantos lectores, alcanzara una venta de más de nueve mil ejemplares en menos de un año.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Carlos Fuentes nunca estaría de acuerdo con la crítica adversa de sus libros iniciales, y en un libro de más de treinta años después, *Geografía de la novela* (1993: 14-15) recordaba: “El primer libro de cuentos mío fue condenado. [...] Era una fantasía: no era realista. Era cosmopolita: daba la espalda a la nación. Era irresponsable: no asumía un compromiso político o, más bien dicho, se burlaba de los dos bandos de la guerra fría y sus respectivas ideologías. Crimen: no se adhería, sin reservas, a unos u otros. Pero mi segundo libro y primera novela, *La región más transparente*, fue acusado de exactamente lo contrario: era demasiado realista, crudo, violento. Hablaba de la nación, pero sólo para denigrarla. Y su compromiso político, revisionista y crítico, era contraproducente, por no decir contrarrevolucionario, pues al criticar a la Revolución Mexicana [...] le daba armas a los yanquis y desanimaba el fervor revolucionario en el continente”. Fuentes no menciona que la recepción de su novela se polarizó al extremo de los elogios y los ataques poco críticos, como se verá en los capítulos siguientes, y tampoco que los reproches en su contra fueron más bien de orden técnico, pues se le echaba en cara un demasiado apego a sus modelos. Este último tipo de reseñas se situaba en dos planos: el primero era el de las ideas ya expuestas antes de Fuentes por autores que buscaban dilucidar la esencia de lo nacional, y el segundo ponía en duda lo estéticamente efectuado tras la apropiación de las técnicas de la novela europea y norteamericana.

Si se observa el catálogo de la colección Letras Mexicanas y se confronta con las listas de becarios que se conservan en los archivos del CME, se puede observar la coincidencia de nombres en ambas nóminas.

En efecto, Letras Mexicanas es muestra de este proceso creativo y editorial; entre otros ejemplos, se pueden ver los siguientes: Juan José Arreola compuso su libro *Confabulario* durante la primera generación del CME, en 1951; el volumen apareció publicado al año siguiente con el número 2 de la colección Letras Mexicanas, título que siguió a la antología poética de Alfonso Reyes. Por su parte, Juan Rulfo llevó a cabo esta trayectoria en doble medida: recibió dos veces la beca del Centro, en la segunda promoción, 1952-1953 y en la tercera, 1953-1954, períodos durante los cuales escribió *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, los que se publicarían en 1953 y en 1955, con los números 11 y 19 respectivamente. Casos análogos son los de Rubén Bonifáz Nuño, Alí Chumacero, Rosario Castellanos y Homero Aridjis. Con Carlos Fuentes también operó este paso del CME al FCE: pertenece a la sexta promoción, la de 1956-1957, y a *La región más transparente* le corresponde el número 38 de Letras Mexicanas, publicada el año siguiente.

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

En los aquellos años, las editoriales tenían diseños conservadores, si se piensa en los libros de las colecciones del propio FCE, en Ediciones Botas o en la Editorial Jus, en las que parecía buscarse una seriedad tradicional que legitimara a los autores ante el público lector. En los años sesenta se produce este cambio, y cierta soltura campea en el manejo de los elementos gráficos de las portadas y en la tipografía, tanto en los exteriores como en los interiores de los libros. Es evidente que se verificaba un giro más en las preferencias del público lector. Los catálogos de las colecciones Letras Mexicanas y de El Volador documentan un cambio en los intereses y preferencias entre los lectores de los años cincuenta y los de los sesenta en México, un proceso de modernización que culmina en los amplios tirajes y las portadas muy vistosas de hoy en día.<sup>112</sup> Ahora bien, se debe señalar que Joaquín Mortiz varió el concepto de sobriedad del FCE y, junto con la audacia de algunos de los textos publicados, como los de Parménides García Saldaña y José Agustín, incluyó colores brillantes, una capa de barniz en las cubiertas, un acomodo más ligero del texto —lo que los tipógrafos llaman “la caja”—, y la fotografía del autor en la contraportada. En general eran autores jóvenes o, si no, se utilizaba una fotografía de cuando lo eran.

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

<sup>112</sup> Se debe considerar que el desarrollo tecnológico en el plano editorial ha evolucionado no sólo en la producción en serie de los sellos en relieve que ahora lucen las portadas, o en el paso de la “tipografía en caliente” (es decir los plomos de linotipia que usaban estas casas editoriales) a la tipografía computarizada, “en frío”, sino sobre todo en la velocidad impresionante con que operan hoy las máquinas de impresión. Habría que preguntarse si estos avances dieron lugar a un auge editorial o si éste propició aquél.

y mestizo. En la edición de 1972 de la colección Letras Mexicanas (la última que aparecería con este sello, pues las subsiguientes aparecerían en la Colección Popular) se cambiaron los forros y apareció una viñeta de José Luis Cuevas, que incluye una mano con el obscuro dedo anular erguido.

En la década siguiente, varios títulos de Fuentes se imprimieron, durante el auge respectivo, con el sello de la Colección El Volador, de Joaquín Mortiz: el volumen de cuentos *Cantar de ciegos* (1964), las novelas *Cambio de piel* (1967) y *Cumpleaños* (1969) y el libro de ensayos *La nueva novela hispanoamericana*, también durante este último año.<sup>113</sup>

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

La presentación gráfica de un libro es, como se ha observado, una de las claves de su recepción, es decir, que un volumen magníficamente

---

<sup>113</sup> Durante el decenio siguiente, Carlos Fuentes publicaría seis volúmenes más en la editorial Joaquín Mortiz.: *El tuerto es rey* (teatro, 1970), *Casa con dos puertas* (ensayos, 1970), *Tiempo mexicano* (ensayos, 1971), *La cabeza de la hidra* (novela, 1978) *Terra Nostra* (novela, 1975) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (ensayo, 1976). Véase la bibliografía publicada por el crítico Richard Reeve en *Obras Completas* de Carlos Fuentes (1974: 76-115).

presentado lleva implícito el mensaje de una concordancia entre el aspecto visual y la calidad del texto, así que es de llamar la atención que las cubiertas de los libros de Fuentes compartan créditos con artistas gráficos de gran relevancia. Desde luego debe considerarse que algunos pintores que ilustraron las portadas de los primeros libros de Fuentes se hallaban, como él mismo, en los inicios de su carrera. Sin embargo, algunos habían alcanzado renombre, como Vicente Rojo, Director Artístico de *México en la Cultura*. Además de esto, el citado Gérard Genette (2000: 166) advierte que el mayor prestigio social y económico de los artistas se halla precisamente en los pintores, entre otras causas, porque “no resulta de gran ayuda observar que un cuadro es un paisaje o un bodegón [...] para llegar a la conclusión de que es una obra de arte”; por el contrario, “en otros ámbitos, como el de los objetos verbales, donde el carácter artístico no está garantizado *a priori*, esas especificaciones genéricas son decisivas”.<sup>114</sup>

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

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

Ambos jóvenes sostienen una manzana con la boca y ríen, disputando el fruto, en broma.<sup>115</sup> La joven pareja sugiere la liberalidad que comenzaba

<sup>114</sup> Más adelante, se señalará cómo, en efecto, fue cuestionado el género literario al que pertenece *La región más transparente*.

<sup>115</sup> Recuérdese que la novela de Fuentes *Zona sagrada* (1967) está inspirada en la compleja relación emocional entre la estrella de cine María Félix y su único hijo.

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

Entre otros elementos interesantes de señalar en el agudo manejo editorial que se ha mantenido en la difusión de la obra de este autor, se debe recordar también la contraportada de la segunda edición de la novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962), que lleva el sello del FCE y el de la Colección Popular. En el espacio en el que se invita a la lectura, reservado para esos textos anónimos que señalan las virtudes del libro respectivo, se reprodujo, sustituyendo al que apareció en la primera edición, una de las cartas que le enviara a Carlos Fuentes el general Lázaro Cárdenas, al recibir el ejemplar de aquella novela. Una sola línea introduce las palabras del artífice de la expropiación petrolera y en seguida se transcribe la carta íntegramente:

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

De este modo, *La muerte de Artemio Cruz*, cuya temática es la trayectoria de un general revolucionario, se publica con el respaldo explícito de

un general de la propia Revolución Mexicana. Entre los aspectos dignos de destacarse de la positiva recepción que manifiesta Cárdenas, se encuentra el de la trascendencia de la obra de Carlos Fuentes, sobre todo al señalar la conjunción entre una “intención revolucionaria” y una “nueva y vigorosa técnica literaria”. La carta señala uno de los propósitos principales de la obra de Carlos Fuentes: el desarrollo novelesco de la Revolución Mexicana como la simiente de la situación ulterior del país —sus diversas y complejas consecuencias—, expuesta mediante la apropiación de diversas técnicas narrativas de vanguardia. El nudo temático de la tercera novela de Carlos Fuentes, la búsqueda de una explicación del país a través de una voz que narra de primera mano las experiencias de un caudillo revolucionario, encontraría al receptor ideal en el general Lázaro Cárdenas. Sin embargo, éste no pierde de vista que la cualidad distintiva de la novela es “una profunda interpretación de los sentimientos y de la actitud ante la vida”, por lo que los méritos de Carlos Fuentes no se limitan al hallazgo de narrar un asunto de trascendencia histórica, sino que, al mismo tiempo, exalta en su misiva el que “la fina sensibilidad del intelectual [se encuentre] estrechamente ligada a la vida de su pueblo”.

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



Capítulo II:  
*El joven* de Salvador Novo  
y el relato urbano en México

1. *El joven* en La Editorial Popular Mexicana

Desde su lanzamiento, se celebró *La región más transparente* como la primera novela urbana de México, principalmente en los textos críticos de Emmanuel Carballo. El entusiasmo por la propuesta novelística de Fuentes hacía esta aseveración poco exacta, pues es indudable que antes de 1958 se habían escrito relatos urbanos o, cuando menos, existía un tipo de narración cuyos personajes y escenarios eran ciudadanos. De esta suerte, la novela de Carlos Fuentes no conformaría una nueva dirección literaria en México, sino más bien la continuación de una tendencia en el ámbito de las letras nacionales.<sup>116</sup>

En un ensayo sobre el propio Fuentes, Claude Fell (1976: 82) advierte que existe una continuidad en la novela urbana en México: “La capital del país tiene un lugar cada vez más grande en la novela mexicana. Azuela abrió el camino con *La Malhora*, en 1923”. En realidad, podría hablarse de novelas urbanas incluso anteriores, por ejemplo *La Rumba* (1890) de Ángel de Campo y *Santa* (1903) de Federico Gamboa. A esta asignación hay que añadir *La luciérnaga* (1932) del propio Azuela, que también se ambienta en una ciudad de México en la que desfilan burócratas, mendigos, putas, vagos y homicidas.<sup>117</sup> Es el tipo de personaje que aparecerá

---

<sup>116</sup> Véase por ejemplo la entrevista con Carlos Fuentes en el libro *Protagonistas de la literatura mexicana* de Emmanuel Carballo (1986 [1958]: 536). Desde su aparición, Carballo ponderó la gran novedad urbana de *La región más transparente*.

<sup>117</sup> El grupo Contemporáneos, según afirma Alfonso Reyes, fue “el que sacó de la oscuridad a un novelista verdadero: [...] Mariano Azuela, cuya obra ha merecido la más amplia difusión y ha sido traducida, prácticamente, a todas las lenguas cultas del mundo”. Citado por Raimundo Ramos en el prólogo a *Tres novelas* (1969: 15). En realidad, el “descubrimiento” de Azuela se debió a la polémica verificada en las páginas de *El Universal* a finales de 1924, si bien la revista *Contemporáneos* incluyó

también en *La región más transparente*, como elemento arquetípico de la ciudad.<sup>118</sup>

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

Antes de observar los elementos que hacen que se inscriba como un relato urbano a *El joven*, se señala algunas consideraciones acerca de la edición de 1928.<sup>119</sup> Por ejemplo, el hecho que Xavier Villaurrutia denostara a la Editorial Popular Mexicana por ser la responsable de la escasa atención y de una serie de descuidos con los que apareció el texto: “[a Salvador Novo] *El joven* se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven”.<sup>120</sup>

---

a Azuela entre sus colaboradores. Ahora bien, la obra de Azuela que dio inicio a la Novela de la Revolución, tuvo varias ediciones y traducciones a diversos idiomas en estos años. Es curioso ver, por otra parte, que durante los años decisivos de su florecimiento buena parte de las novelas del ciclo revolucionario se publicarían en España.

<sup>118</sup> Azuela conoció de cerca los tipos urbanos más característicos: “Cuando fui médico de venéreas en el consultorio número 3 de la Beneficencia Pública, enclavado en las mismas entrañas de Tepito —declaró—, nada me quedaba por aprender”. Citado por Raimundo Ramos (1969: 12). Recuérdese que en *La Malhora* se hace “una descripción realista y sarcástica del ambiente crapuloso del mercado de Tepito”, señala el mismo Claude Fell (1976: 77).

<sup>119</sup> Apareció en la revista *La Falange* en 1922 con el título “¡Qué México! Novela en que no pasa nada”; en 1925 reaparecería en la revista que haría José Vasconcelos al salir de la Secretaría de Educación: *La Antorcha*, y se publicaría completo y con el título de *El joven* hasta 1928, en la Editorial Popular Mexicana. Una segunda edición, en 1933, de la “Imprenta Mundial” corrigió las erratas, pero no volvería a editarse hasta 1964, en *Toda la prosa* de Salvador Novo, en Empresas Editoriales, como señala Rosa García Gutiérrez, en “*El joven* de Salvador Novo: hacia la novela urbana en México” (estudio inédito. Universidad de Huelva, 1997). También aquí se señala que a Merlín H. Forster “debemos el conocimiento de la trayectoria editorial de *El joven*, comprendida en su volumen *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, Ediciones de Andrea, 1964”. La investigación de García Gutiérrez que me facilitó Miguel Ángel Castro permitió orientar las siguientes páginas sobre el temprano texto de Novo, así como la lectura del volumen de Matei Calinescu (1991), citado más adelante.

<sup>120</sup> “Un joven de ciudad”, en *Obras* de Xavier Villaurrutia (1966: 683-685). En la portada de la edición de 1928 aparecen cuatro paratextos: el título (*El joven*), la colección (Novela Mexicana), el autor (Salvador Novo) y el precio (20 centavos), de los cuales, este último elemento ocupa el espacio principal.

Efectivamente se trata de una edición cuyo afán principal era la venta de ejemplares, pero que también revela una serie de circunstancias, entre otras el momento difícil en la economía y en la cultura de aquel tiempo. La Editorial Popular Mexicana era una empresa privada que imprimía un libro al mes, pero su financiamiento era arduo, a juzgar por las páginas iniciales y finales (“las guardas”) que iban con anuncios de diversos productos comerciales, e incluso, en un cambio de capítulo en la edición de *El joven* —un hito en la narrativa mexicana— se aprovechó para incluir el anuncio de un salero: “*Fancy Table Salt*”. Las intrusiones de orden comercial se dividían en dos partes: las que mencionaban a la propia empresa y las de otros negocios. Entre los primeros estaba el “aviso” de la casa, que incluye un directorio de socios y colaboradores, y en el que Novo aparecía como “Director Literario”. También había un pequeño catálogo con las obras publicadas hasta el momento —cuatro, incluida *El joven*—, debajo del cual iba el exhorto:

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

Esta cooperativa de escritores se anunciaba además como imprenta. Otro aviso era destinado al Departamento de Redacción, que ofrecía al público la composición de textos para eventos sociales, como bodas, y políticos, como asambleas, además de que también se hacían poemas por encargo:

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

La edición de *El joven* de la Editorial Popular Mexicana se asemeja al formato de una revista, no sólo por el número de páginas, sino también por esta inclusión de recuadros comerciales, que en ocasiones parecen imbricarse con el relato de Novo, como cierto vanguardismo que reproduce textos comerciales en el texto literario, por ejemplo la célebre *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry (1944).

En *El joven* de 1928 se lee: “Acudimos cuando se nos llame por teléfono”, y “Solicitamos jóvenes de ambos sexos”. Desde luego, la novela de Lowry y esa edición del relato de Novo tienen propósitos distintos, según se observa en la citada crítica de Villaurrutia, pero este fenómeno revela, como se dijo hace un momento, que textos vanguardistas como el de Novo debían convivir con anuncios de “Ron Tenampa”, “Pianos en abonos” y “Terrenos de a \$19.00 al mes en la Colonia Álamos”.

En curiosa convivencia, aparece la soledad de un personaje inmerso en la masa citadina junto con el anuncio de una tienda de casimires (“Artículos para caballero. Lo más escogido”), un servicio funerario (“Entierros al Español”) y una maderería. Debe recordarse que durante el surgimiento de grupos literarios como los estridentistas y los Contemporáneos, en el segundo decenio del siglo XX, la inestabilidad sociopolítica del país continuaba al punto de la turbulencia, y si bien los estragos mayores habían terminado, aún se verificarían los sucesos de Hitzilac, el asesinato de Alvaro Obregón, la campaña vasconcelista y el movimiento cristero, así que el país se hallaba en un arduo período de reconstrucción revolucionaria.<sup>121</sup>

En el inicio de los años veinte se vivió un gran entusiasmo cultural, especie de evangelización educativa que inició José Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación y que tuviera notables aciertos, como la creación de escuelas rurales, la campaña contra el analfabetismo, la multiplicación de las bibliotecas públicas y un masivo programa editorial.<sup>122</sup> Al mismo tiempo, se afianzó el nacionalismo como cultura oficial, al que apenas se oponían breves tirajes de textos como el de Novo, y de revistas como *Uli- ses*, que traducían la nueva literatura europea ejerciendo un contrapunto ideológico ante al aparato gubernamental, que avalaba primordialmente temas mexicanistas.

La ciudad de México había comenzado a ser el sitio en el que el mundo moderno adquiere forma y modifica el arte que se produce en ella. *El joven*

---

<sup>121</sup> El contexto cultural y sociopolítico del periodo inmediato, 1920-1924, se estudia profusamente en el ya antes citado volumen de Claude Fell (1989).

<sup>122</sup> Véase el libro citado *Los años del águila* de Claude Fell (1989), en especial los capítulos “la campaña contra el analfabetismo”; “El Departamento de Bellas Artes”, y “La multiplicación de la bibliotecas”.

es una reacción ante el crecimiento de la capital del país, así como a su norteamericanización, paradójicamente alentada por gobiernos que se decían nacionalistas, al tiempo que propone una alternativa ante la preponderancia de un solo tipo de arte, mostrando otra posibilidad de desarrollo de la prosa narrativa en México.

## 2) Literatura urbana y modernidad

La idea de que la primera novela urbana en México es *La región más transparente* parece haberse generalizado a partir de algunas afirmaciones de la polarizada crítica aparecida en 1958, según se verá en los siguientes capítulos. Con un afán de elogio de la obra de Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo (1986 [1958]: 536) exaltaba la innovación narrativa que aquel volumen había logrado al ubicar sus acciones en la capital del país:

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

La afirmación de que antes de *La región más transparente* sólo existieron novelas rurales en México se difundió sin más consideraciones, por lo que conviene detenerse en este fenómeno. Es evidente que la ciudad de los relatos de principios del siglo XX tenía una extensión y una cantidad de habitantes relativamente pequeñas y que, al promediar el siglo, el espacio urbano de la ciudad de México, representado en la novela de Carlos Fuentes, había sufrido un gran crecimiento y una desordenada expansión. Junto con ello, las novelas de Ángel de Campo y de Federico Gamboa tuvieron una difusión acorde con un México cuyos habitantes ilustrados eran una parte aun menos significativa que en los años cincuenta; asimismo, la ambientación citadina de aquellas novelas se hallaba todavía cercana de la vida rural. En cuanto a Mariano Azuela, como se dijo, fue identificado como

el novelista de la Revolución Mexicana, por lo que difícilmente se iba a relacionar con la novela urbana. Además, las novelas más connotadas que anteceden a *La región más transparente*, se situaban en pequeñas ciudades del interior del país o en el campo, como *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947) y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955). Los escenarios urbanos en el decenio de los cincuenta sólo aparecían con frecuencia en los poetas.<sup>123</sup> En cambio, un relato que por sus características podría situarse como el antecedente directo de la narrativa urbana moderna en México, en cuanto a propósitos y técnicas, es *El joven* de Salvador Novo, si bien, como señaló Xavier Villaurrutia, “Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven”.

### 3) Características urbanas de *El joven*

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

En el relato de Salvador Novo aparece una ciudad de México en crecimiento que buscaba equipararse con las capitales del mundo y a la que corresponde una técnica literaria también moderna. De igual forma que la vocación literaria de Fuentes, Salvador Novo estuvo ligado a grandes maestros literarios, como Oscar Wilde y Marcel Proust, por citar dos narradores cuyos protagonistas representan al típico habitante de las ciudades industrializadas, y cuya percepción de la realidad se halla en concordancia

---

<sup>123</sup> Véase el volumen de Vicente Quirarte (2001): *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*.

con los elementos físicos que componen su ambiente. Desde luego, la ciudad de México no podía compararse con capitales como Londres o París, pero la ambición de Novo era la de proyectar la colisión entre el artista y la indiferencia ciudadana, conformar un personaje que padeciera la ciudad y tuviera la voluntad intelectual de representarla. Por ello, en *El joven* se observan los tópicos relevantes sobre la situación del escritor en las sociedades modernas.

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

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

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

admiradores del Maestro Caso, los que aborta la Escuela Nacional Preparatoria. Estos últimos traen graves problemas: la fundación de una revista estudiantil más frecuente que las anteriores; la reorganización de la Sociedad de alumnos y el uso hebdomadario de los baños de regadera. Fuman y discuten. Ahora llamarán perros a los de la Preparatoria. Y se apresuran a comprar los textos, “de preferencia en español”, en el Volador (p. 10).<sup>124</sup>

Conviene acotar que en una medida *El joven* es en parte una reacción en contra del nacionalismo. Con los otros escritores del grupo Contemporáneos, Novo profesaba ideas estéticas distintas de las oficiales: basta observar los índices de las revistas que editaron, como *Ulises*, donde abundan textos de escritores europeos, como André Gide, Oscar Wilde o James Joyce. Por esta razón, no extraña que en *El joven* aparezcan alusiones irónicas a la política cultural de los gobiernos revolucionarios como el de Alvaro Obregón (1920-1924), que encabezó José Vasconcelos y durante el cual, por ejemplo, se instauró un curioso sistema para enseñar a dibujar en las escuelas siguiendo los rasgos distintivos de lo que se consideraba el “verdadero” arte mexicano, producto de los artistas prehispánicos (presente también en las nuevas tendencias plásticas), el sistema Best:<sup>125</sup> “Y el bateísmo, los puestos, el Aztec Land y los poetas jóvenes han contribuido a estimular al pueblo. No es cosa del Sistema Best ni de Marcelino Dávalos. Ya a principios del siglo pasado se hacían Odas Anacreónticas al Pulque” (p. 14) —en otro momento, Novo vuelve a mencionar a Adolfo Best: en referencia a la Secretaría de Agricultura: “Los Viveros de Coyoacán surten de árboles y estudios fitopatológicos (palabra en modo alguno alusiva a la acreditada halitosis de Fito Best)” (p. 17).

En la narración se acusa a los gobiernos de actuar de modo opuesto de lo que pregonan, es decir, que los defensores de los valores nacionales, en el dis-

<sup>124</sup> Recuérdense las acciones del grupo de universitarios que comandaba Tomás Mediana en *La región más transparente*, ubicadas durante la misma época.

<sup>125</sup> Este sistema fue ideado por el pintor Adolfo Best Maugard, producto de sus investigaciones del arte plástico indígena, observa Claude Fell (1989: 435): “cuyos elementos le fueron proporcionados por el estudio de más de dos mil diseños de alfarería [con lo que] constituyó ‘el alfabeto del arte mexicano’, es decir, las figuras fundamentales a partir de las cuales se puede desarrollar cualquier dibujo de ‘carácter mexicano’”.

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

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

Para Novo, narración urbana era un concepto análogo de narración moderna. Los autores a los que admiraba ubicaron sus relatos en modernas ciudades; en consecuencia, debía aparecer en la literatura mexicana el espacio correspondiente: una ciudad de México que ya producía los estragos de una ciudad moderna: masificación, hacinamiento, soledad, incomprensión espiritual, como resultado de lo que entonces se denominó el progreso.<sup>126</sup>

Las ciudades desplazan, marginan y producen aislamiento; sin embargo, también generan un sentimiento intenso de dependencia en quienes las habitan. *El joven* revela una ciudad inconfundible, revestida de pequeñas tradiciones, con citas de célebres personajes, como Madame Calderón de la Barca y Manuel Gutiérrez Nájera:

---

<sup>126</sup> Gilbert Highet (1978: 219) escribió que los escritores del siglo XIX convirtieron en una especie de tópico el referirse al aislamiento que las ciudades ocasionan en el artista, tras la Revolución Industrial, un período de los más difíciles para los escritores: “El cielo se había entenebrecido de humo; se respiraba un aire espeso por las miasmas de las fábricas, y torturaba el estruendo y el chirrido de las máquinas. En el espacio de unos pocos años, sonrientes valles quedaron transformados en zonas de casas miserables, tranquilos páramos taladrados para la explotación de la turba, verdes campos convertidos en eriales y sepultados bajo montones de desperdicios. [...] Miles de edificios y pueblos repulsivos, iglesias de ladrillo y ‘negras fábricas satánicas’ construidas en ese período afligen todavía nuestros ojos. Todo esto hizo que la mayor parte de los grandes escritores del siglo XIX odieran y despreciaran el mundo en que vivían.”.

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

La procedencia intelectual de *El joven* permite observar que el relato, como sus modelos, vincula las características de la ciudad con la conciencia que tiene el escritor de hallarse inserto en un escenario moderno; esta percepción se convierte en el poderoso estímulo que propicia el texto. Una de las diferencias entre el breve relato de Novo y la amplia novela de Fuentes es que ésta se sustenta en hechos históricos y en sus respectivas consecuencias socio-políticas, con lo cual aquella función de la ciudad como estímulo de la creación literaria se ve limitada por la constante alusión de los hechos posteriores a la Revolución Mexicana. Para exponer esta realidad, Fuentes se apropia de diversas técnicas procedentes de la novela contemporánea; el relato de Novo, además de su brevedad, es modesto en sus ambiciones: sólo muestra la visión íntima de un estudiante que vaga por una ciudad a la que le resulta del todo indiferente, cuyos valores principales son comerciales y políticos. Y a pesar de que la ironía recorre el texto completo, la ciudad de México se revela como el sitio al que el sujeto que narra pertenece sentimentalmente.<sup>127</sup>

La novela moderna podría distinguirse en función de su referencialidad con el escenario de la modernidad industrial, tanto como en función de las transformaciones al interior de la conciencia del narrador y de sus personajes, una coincidencia entre los avances tecnológicos y la nueva literatura.

---

<sup>127</sup> Novo escribió un libro de ensayos que tituló con el nombre del primero de éstos: *En defensa de lo usado* (1938: 45). En el texto “Nuestra ciudad mía” escribe: “[Este lugar] que ha ocupado plumas tan diversas en la intención [...] no ponen en amarla el fuego ignorante e irracional, todo presente, que me anima al hacerlo”.

Novo procedió en consecuencia: a un escenario nuevo le correspondía una narrativa nueva.

#### 4. Dos tipos de relato urbano

La ciudad de México ha sido objeto de alabanzas por su belleza y singularidad; se enumeran sus atributos en páginas insignes como las de Bernardo de Balbuena y las del sabio Humboldt. Se trata, sin embargo, de una tradición descriptiva, premoderna, podría decirse, en la que la ciudad aún no se integra como parte de un relato, ni mucho menos transforma la psique del sujeto que narra, y lo mismo ocurre con la novela del siglo XIX, desde la fundacional *El Periquillo Sarniento* (1808), de José Joaquín Fernández de Lizardi, donde la ciudad aparece como un telón de fondo y en la que los escenarios tienen poco relieve. De esta suerte, se trataría de dos tipos de texto: uno, en el que simplemente se menciona la ciudad, y otro, que se propone establecer “la fundación literaria del espacio urbano”, como señala Matei Calinescu (1991: 92):

La fundación literaria del espacio urbano en el siglo XIX (no confundir con la presencia de la ciudad en la literatura) y el modo ambiguo en que éste es representado literariamente, tienen su origen en la conciencia por parte del poeta de que la modernidad estética o literaria y la modernidad histórica o técnica (la idea del progreso material) son irreconciliables.

Los relatos citados no presentan los efectos positivos ni los estragos que causa la ciudad moderna, y no podría aplicárseles la doble adjetivación de moderno y urbano. En cambio, *El joven* de Salvador Novo ya plantea el antagonismo que señala Calinescu entre la masa urbana y el artista, que surge de la vinculación entre el espacio citadino y una conciencia de la modernidad, tanto de lo material como de lo literario, a la manera en que se observa en Marcel Proust, André Gide o James Joyce. Al mismo tiempo se debe considerar que no era posible el surgimiento de un tipo de literatura de estas características sino hasta que se produjera “una irreversible separación entre la modernidad

como un momento de la historia de la civilización [...] y la modernidad como un concepto estético”, como señala Vicente Quirarte (1999:127 )

No fue sino hasta que los gobiernos posrevolucionarios buscaron que la ciudad México se convirtiera en un centro urbano con características modernas, cuando se haría posible una literatura equivalente, si bien restringida en cuanto al gran público, con fuerza suficiente para surgir y mantenerse. Así, antes que Fuentes, Salvador Novo llamó la atención sobre la renovación de la novela mexicana. Este programa literario le valió, como a los demás miembros de Contemporáneos, ser estigmatizado como extranjerizante en un contexto de exaltación de los valores nacionales. *El joven* buscaba ser una alternativa de los temas oficialmente reconocidos, en un reclamo crítico de que el relato de la lucha armada y sus escenarios rurales se erigieran como las únicas manifestaciones narrativas.

Ante el surgimiento revolucionario de 1910, cesó la edición de novelas. De esta suerte, tras la turbulencia de los hechos de armas, se verificó una pugna entre un código estético nacionalista, alentado por instancias oficiales, y un código universalista, cuyo modelo era urbano. Novelas como *El joven* y como las otras que escribieron los Contemporáneos recibieron menos atención que las de tema mexicanista, aun cuando aquéllas significaban una más clara actualización de la literatura mexicana y un rompimiento formal con la estética decimonónica.<sup>128</sup>

Finalmente, se puede señalar que existen diversos rasgos que hermanan *El joven* de Salvador Novo y *La región más transparente*: en ambos se mezcla la narración con el ensayo, a la manera en que lo hizo Aldous Huxley en su novela *Contrapunto* (1928).<sup>129</sup> En *El joven* se advierte la mención de los

<sup>128</sup> Otra reacción sarcástica de Novo en contra de esta poética oficialista se lee en el poema “Del pasado remoto” de *Poemas proletarios* (1934). Entre las contradicciones de los artistas e intelectuales nacionalistas de la época (muchos de los cuales “recibían subvenciones de la SEP”), según documenta Claude Fell (1989: 660), es el interés por la aceptación del público extranjero. Samuel Ramos (1934) observó que la percepción de lo extranjero en México se encuentra polarizada, y que términos como malinchista y chouvinista son dolorosamente debatidos. Por su parte, Víctor Díaz Arciniega (1989) documentó en su libro *Querrela por la cultura revolucionaria* la difícil situación de los intelectuales y las polémicas verificadas al interior de un Estado mexicano que apenas establecía sus instituciones.

<sup>129</sup> Novo publicaría otro volumen sobre la capital del país: *Nueva grandeza mexicana*, evocación y contraste de la ciudad en los albores del siglo XVII, presente en el libro de Bernardo de Balbuena *Gran-*

valores cruciales de la juventud, como la sinceridad –tanto Novo como Fuentes eran muy jóvenes en el momento de la publicación de uno y otro relatos, a la sazón, veinticuatro y veintinueve años, respectivamente. Las calles de la ciudad de México de los años veinte y de los años cincuenta se presentan de modo explícito en ambos relatos, hermanados por un solo origen, explicable a través de claves literarias e históricas, combinación indistinguible entre la realidad que representan y los libros de los que se han apropiado.

En ambos relatos se plasma la crítica de la frivolidad y de las modas predominantes de su momento; se mencionan personalidades de los medios intelectuales, los comercios con nombres en inglés y la presencia cultural norteamericana como un hecho inexorable.

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

---

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

## 5. Otras novelas urbanas

Es importante detenerse un momento a considerar otras piezas narrativas de estirpe urbana aparecidas entre la publicación de aquel relato de Novo y *La región más transparente*. En este apartado se tratan algunos autores relativamente marginados del campo literario: Pablo Palomino, José Revueltas y Rubén Salazar Mallén. De Palomino se hace a continuación un comentario sobre su novela *Autopsia* (1955), mientras que de la narrativa de Revueltas se eligió por ello *Los días terrenales* (1949), en ambos casos porque se publicaron poco antes de que apareciera la primera novela de Fuentes; al abordar a Rubén Salazar Mallén se intenta sintetizar las razones de su marginación. Se han elegido estos ejemplos porque en su momento no fueron observadas como novelas urbanas que preceden a *La región más transparente*, a pesar de que tienen en común las características ya mencionadas.

### A) Pablo Palomino

El primer ejemplo de lo anterior estaría representado en el poco favor que obtuvo entre los lectores del decenio de los cincuenta la novela *Autopsia* (1955), de Pablo Palomino.<sup>130</sup> Este autor, junto con Carlos Fuentes, de quien era amigo muy cercano, había establecido una especie de tertulia literaria hacia 1949 cuyos miembros se autodenominaron los Basfumistas.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Como ejemplo de ello, se puede mencionar que el ejemplar consultado en la biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México se encontraba intonso en el momento de consultarlo, es decir que al menos ese ejemplar no había tenido un solo lector en unos cincuenta años, lo que lleva a pensar que *Autopsia* tuvo una atención discreta y muy pocos lectores.

<sup>131</sup> Richard M. Reeve (1982: 40) observa que los basfumistas formaban un círculo social exclusivo al final de los años cuarenta, siguiendo la usanza de las vanguardias europeas de los años veinte; en realidad sólo eran un grupo de amigos muy jóvenes que compartían ideas, hacían bromas de tipo intelectual, como imitar extranjeros de distintas procedencias, y que deseaba filmar alguna película con la colaboración de cada miembro: “They possessed the means among themselves to produce the film: one of their close friends had practical filming experience, and they would be the actors. Later it was decided that Fuentes and Creel de la Barra would write a play rather than a film script. Ernesto de la Peña put forth a name for the group”.

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

Como *La región más transparente*, también *Autopsia* se ve aderezado con alegatos de tipo ideológico (“Quiero realizar el momento histórico de mi país, aunque tenga que pisotear cien años de historia”, p. 13); aborda el tema de los visitantes de origen europeo que ostentan algún título nobiliario (“Se trataba del Barón von D., aristócrata de origen prusiano”, p. 45), y presenta una visión cosmopolita del intelectual que ha viajado por distintos países extranjeros (“Lo menos hace cinco años que no la veo. Una tarde lluviosa en Roma, son mis últimos recuerdos”, p. 17).<sup>132</sup>

Los ambientes socioculturales de *Autopsia* se hallan radicalmente contrapuestos: las acciones se producen tanto en los bajos fondos de la ciudad de México como en el contexto de la alta burguesía y de la política; en medio de ambos, los intelectuales deambulan como una conciencia que observa y juzga. Así, el relato ubica las acciones en los barrios ricos de la ciudad, en cuyas reuniones “se hablaba de golf, [...] de la última amistad en círculos presidenciales, y de vez en cuando se soltaba alguna palabra en idioma extranjero, a fin de no parecer demasiado provincianos” (p. 39); junto con ello, se alude a La Merced y a La Lagunilla, y se demora en el ambiente del

<sup>132</sup> Otra novela, de aparición casi simultánea a *Autopsia*, pero que obtuvo un éxito incomparable, fue *Casi el paraíso* (1956), de Luis Spota; se basa en el fraude cometido por Amadeo Padula, italiano que se hace llamar el Príncipe Ugo Conti, valiéndose del provincianismo de ciertos nuevos ricos que se deslumbran ante los títulos nobiliarios europeos. En aquellos años, la presencia extranjera en México fue un acontecimiento significativo, y una apropiación de la realidad en distintos narradores, como Palomino, Spota y el propio Fuentes; incluso en la contraportada de *Casi el paraíso* (en la edición citada del FCE de 1987) se menciona que “una historia muy semejante a la narrada se dio en México poco después de aparecida la novela”.

barrio bravo de Tepito, “el barrio famoso por reunión obligada del hampa de la metrópili” (p. 127). Hay un recorrido por la calle del Órgano, sitio emblemático de las prostitutas pobres de mitad del siglo XX, y por diversos antros donde se ofrecen paupérrimos espectáculos de cabaret; también son observados los parias de la sociedad mexicana de entonces: miserables, padrotes, travestistas y homosexuales, en ese mismo trayecto en el que se denuncia la corrupción policiaca y carcelaria, la circulación clandestina y el consumo de distintos tipos de droga (pp. 120-135).

La novela de Pablo Palomino da cuenta de su libertad novelesca al incorporar en el relato a una lesbiana, Clara, un personaje de la clase social alta capitalina del que se cuenta su iniciación sexual y sus modernos puntos de vista sobre la sociedad moderna que comienza a liberarse de los prejuicios y cuestiona los esquemas tradicionales: no tiene reparos en confesar su lesbianismo, en hacerse la amante del personaje central, Persons, ni en su momento practicarse un aborto. Sus opiniones muestran una desinhibición poco frecuente en los personajes femeninos de entonces: “La misión de la mujer ha cambiado, pero pocas lo comprenden. Creen que han adquirido derechos, pero no obligaciones. Se consideran igual al hombre, socialmente, pero son incapaces de afrontar ningún problema” (p. 147).

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

Persons explicaba a Luigi:

—La ciudad carece de un plan y de unidad de criterio en materia arquitectónica. A las viejas casonas coloniales del llamado centro de la urbe, se unen ahora grandes rascacielos que rompen la armonía y convierten el espectáculo en un caos de estilos, intenciones o motivos. Los barrios

nuevos, poblados de residencias costosas, se localizan en las colinas y lomas próximas a la ciudad, donde la gran plutocracia, que desde 1946 domina al país, finca sus reales (p. 115).

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

Por otra parte, la modernidad citadina aparece cifrada, desde el arranque mismo de la novela. cuando la protagonista asciende en el interior de un alto edificio: “El elevador era desesperante. Piso 15, 16, 17... por fin 18” (p. 7). La modernidad literaria —otro aspecto que precede al texto de Fuentes— se manifiesta plenamente a lo largo del relato al mostrar la profunda crisis producida por la modernidad en los personajes. En cuanto a la técnica de composición, puede notarse al narrador que abandona su función y entonces cede la palabra al protagonista central, Persons, a la manera en que lo hace Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce, deja fluir libremente sus pensamientos, los cuales son transcritos, como hiciera su precursor, en un monólogo que no utiliza signos de puntuación:

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

## B) José Revueltas

Un catálogo de la narrativa urbana en México debe incluir también la novela de José Revueltas *Los días terrenales* (1949), un texto cuyo propósito se

concentra en narrar los avatares de la militancia comunista en la capital de la República, con una visión introspectiva de los personajes que da expresión a sus vicios y contradicciones.

En esta novela de *Revueltas* aparecen los barrios de obreros, las zonas fabriles, los tiraderos de basura, la garita de San Lázaro y la de Peralvillo. Sólo es posible observar un contexto urbano distinto de la pobreza cuando el narrador sigue el movimiento de algún personaje que cruza la ciudad, o cuando se vislumbra la plaza de Santo Domingo durante un mitin disuelto a “garrotazos y gases lacrimógenos” (pp. 114), poco después de la discusión sobre la lucha de clases entre Fidel y Gregorio en un café de chinos cercano. En el sórdido contexto de la novela se distingue el momento en el que la acción discurre dentro de un departamento de lujo, y otro en el que aparece la elegante mansión de una zona residencial: ambos pasajes marcan un fuerte contraste con el ambiente de miseria en el que están insertos los protagonistas.

La ciudad clandestina de *Revueltas* aloja un grupo de activistas que oscilan entre el más abyecto fanatismo —en el caso de Fidel Serrano, comunista ferviente y devoto— hasta una visión en extremo crítica de la realidad mexicana —en el caso de Gregorio Saldívar, *alter ego* del propio autor empírico. Germán Bordes, Rosendo, Bautista y “Ciudad Juárez” se perfilan como un grupo subversivo en el que la ideología cataliza sus más nocivas pasiones, revestidas de fidelidad al Partido. *Los días terrenales* muestra cómo la ideologización se impregna de irracionalidad, sobre todo en el drama de la muerte de la niña Bandera, hija de los comunistas Julia y el mencionado Fidel, “inmerso en un proceso misterioso y trágico [...] que lo impulsaba a defenderse de la vida como es, oponiéndole la vida tal como no es” (p. 195).

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

Como se dijo, la ciudad de México se contempla desde la terraza de un estudio ubicado en un barrio elegante como Polanco, con el objeto de mostrar la radical estratificación de la sociedad mexicana, con un procedimiento narrativo semejante al que recurren Palomino y Fuentes en sus respectivas novelas. El sitio pertenece al arquitecto Jorge Ramos, “simpatizante” del Partido Comunista, al que apoya con dinero y a cuyos miembros ofrece su casa para que la usen los militantes como su sitio de reunión. La vida sentimental de Ramos, sus ideas sobre estética y algunas alusiones a la vida cultural de la época, por ejemplo la cita de un artículo del periodista José Alvarado, y la mención a los “pintores Rodríguez Lozano y Julio Castellanos”, e incluso la mención de un número de la *Revista de la Universidad* (p. 140), ofrecen un contrapunto de relajamiento al lector abrumado por tantas desdichas que los militantes enfrentan.

La variedad y riqueza del léxico de la novela, que se vale de vocablos nahuas como huizaches, teponaxtles, tlacatecuhtli; el agudo oído narrativo que reproduce el habla de distintas capas sociales, sobre todo el habla popular, logra diálogos y acotaciones muy veraces y convincentes, en los que destacan los oportunos diminutivos: “—¡Ah, qué compañero! ¡Tú si que ni te miras [...] de tan silencio...!” (p. 11); “yo no más lo menié pallacito” (p. 215); “Has de haber sufrido mucho [...] pero no lloraste ni tantito así” (p. 79), en tanto se recrea la vida de algunos “camaraditas” que compiten entre sí para ver quién resiste más el hambre, la frustración y el dolor; mártires y faquires que se envanecen del sufrimiento que les inflige su militancia y su fe y observaban con fervor “aquel panorama de esfuerzo, de lucha, de activo combate que era el barrio obrero con sus fábricas, con sus músculos, con su rumor sano, con su fragancia de aceite y petróleo” (p. 138). Los personajes observan la Ciudad de los Palacios desde sus orillas, marginados, incluso de la vida más pobre; escuchan el silbido del ferrocarril nocturno mientras cruzan con respeto los barrios obreros llevando la ilusión de granjearse su simpatía para encauzarlos a la lucha proletaria.

El novelesco subsuelo urbano de José Revueltas difícilmente iba a juzgarse con otros valores que no fueran ideológicos. La crítica mexicana de su momento vio en *Los días terrenales* el relato de un militante comunista, mientras

que el Partido Comunista sospecharía de la propensión de un militante hacia las bellas letras. Instado por los mismos comunistas, Revueltas retiró su novela de la circulación. Entonces *Los días terrenales* debió esperar a que la crítica posterior la observara a la luz de su verdadera estirpe narrativa.

### C) Rubén Salazar Mallén

Como las otras dos obras mencionadas en esta parte, la de Salazar Mallén puede considerarse una narrativa urbana. Desde sus colaboraciones en la revista *Contemporáneos*,<sup>133</sup> la ciudad de México enmarca la mayor parte de su narrativa y es del todo identificable en sus relatos más significativos, sobre todo en la novela breve, *Soledad* (1944), cuyo personaje principal, Aquiles Alcázar, es caracterizado como el prototipo del hombre que habita y padece la ciudad moderna. Los escenarios de *Soledad*, como los de *El joven* de Salvador Novo, son explícitamente ciudadanos:

A todo esto había llegado a la esquina en donde de ordinario esperaba el tranvía. Inconscientemente se detuvo. Una llovizna delgada y fría descendió a la sazón del cielo plomizo, cielo otoñal. Aquiles Alcázar no se había percatado del todo que hacía mal tiempo: la ciudad se diría envuelta en un sudario gris y las casas más distantes, las del lado de Nonoalco, parecían ahogarse en la neblina. Los árboles del frontero jardín de Los Ángeles daban la impresión de estar tristes, abatidos, estrujados por una infinita pesadumbre. Los viandantes también fingían un aire de desaliento y melancolía (p. 24)

El contexto urbano que modifica al protagonista inserto en una modernidad que lo repele son las características que imponen “soledad” a Aquiles Alcázar, lo mismo que al hombre contemporáneo. Adoptando un nombre homérico para su personaje y bajo la influencia del *Ulises* de James Joyce, esta novela de Salazar Mallén narra veinticuatro horas en la vida de un personaje gris, oficial quinto de la burocracia capitalina, lo que bastaría para

<sup>133</sup> Salazar Mallén publicó en la revista *Contemporáneos* tres relatos, en los números 8 y 11 de 1929 y en el de marzo de 1930, con los títulos de “Cinta”, “Espuma” y “Acuario”.

sitarlo como antecedente de *La región más transparente*. Sin embargo, como en el caso de la asignación de “primera novela urbana” aplicado al extenso relato de Carlos Fuentes, un epíteto, en el caso de la obra literaria de Salazar Mallén muy adverso, determinó que las páginas que compusiera iban a ser calificadas como fascistas.

La historia de esta situación dio inicio en 1932, cuando tras la desaparición de la revista Contemporáneos Jorge Cuesta publicó la revista *Examen* que en su segundo número incluyó los primeros capítulos de la novela *Cariátide*, cuya peculiaridad más llamativa era el uso de palabras altisonantes en sus páginas. Por esta razón, autor y editor fueron encarcelados. Salazar Mallén siempre restó importancia a los méritos literarios de ese volumen que, como *Los días terrenales*, hace una crítica puntual del activismo izquierdista, en particular del Partido Comunista de México, pues decía que el único logro de *Cariátide* había sido legitimar en la literatura mexicana el uso de vocablos de toda especie.<sup>134</sup>

Decepcionado de su militancia, en la novela *Cariátide* Salazar Mallén denuncia los excesos de los militantes, su arbitrariedad y estrechez de criterio, su fe y su ceguera. Como una reacción ante esta situación que vivió en carne propia, Salazar Mallén se declaró fascista, con esa actitud desafiante que lo caracterizó siempre, situación que marcaría en definitiva su carrera literaria. Más tarde, hacia 1944, el autor de *Camaradas* se deslindó del fascismo y se hizo anarquista, una posición ideológica que mantuvo hasta su muerte, pero que no varió su situación en el campo literario mexicano.

La realidad es que en los libros de Salazar Mallén no se observan estos cambios de filiación ideológica, sino ante todo una crítica del sistema político mexicano y de los militantes comunistas, muy semejante a la posición adoptada por José Revueltas en novelas como *Los errores*. Sin embargo, las

---

<sup>134</sup> Al respecto, Salazar Mallén señala: “*Excelsior* me execró por el uso de malas palabras; era lógico y natural, respondía a los intereses de la gente bien educada, era el eco de los de cuello blanco. En cambio, los comunistas no se escandalizaron, ni tenían por qué, se enfurecieron porque descubría algunos aspectos de la militancia; [...] esto fue lo que molestó a *Machete* y no las malas palabras, que le tenían sin cuidado; lo que sí puede resaltarse es la unanimidad de la condena de los medios culturales establecidos”. “Rubén Salazar Mallén: la negación de la utopía”, entrevista de José Luis Ontiveros. Revista *Casa del Tiempo* No. 66, julio-agosto de 1986, pp. 6-16.

virtudes y carencias estéticas de Salazar Mallén no fueron sancionadas por la crítica literaria: los prejuicios se extendieron en su contra y la idea de que sus libros se alineaban a una “literatura reaccionaria” obligó a que sus relatos sólo se publicaran en ediciones de autor, en editoriales marginales o de circulación muy escasa, hasta que la UNAM publicó *Soledad* en 1972.

La actitud personal de Salazar Mallén se define por el sarcasmo; según dijo él mismo en la citada entrevista que hizo José Luis Ontiveros, era un bilioso y un rebelde incorregible, “alguien que repudia constantemente a la sociedad en que vive y tiene motivos para hacerlo, que siempre está en actitud ofensiva o defensiva, pero jamás en la conformidad”. En cuanto a los grupos de poder cultural, Salazar Mallén dijo que su marginación había sido producto de diversas circunstancias, entre otras su decisión de vivir aislado y la de no pertenecer a ningún grupo o mafia:

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

Su obra literaria circuló sin la difusión que otros autores han tenido en abundancia, y hubiera sido del todo marginal de no ser por su presencia en el periodismo. Excluido de los círculos literarios, Salazar Mallén encontró en el periodismo otra posibilidad de escritura y un *modus vivendi*. Con el rubro de novelista excluido e indeseable, practicó un tipo de periodismo duro, crítico en exceso, cáustico, con un talento notable para el escarnio y la burla, del que da cuenta la nota dedicada a *La región más transparente*, “James Joyce vernáculo”, que se analiza en el capítulo que sigue.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Revista *Mañana*, 19 de abril de 1958.

Como hizo con otros originales de sus libros, Salazar Mallén había quemado la copia que tenía de *Cariátide*, por lo que quedó en el olvido durante cincuenta años, hasta que apareció nuevamente en 1980 editada por Javier Sicilia (1980) con el título de *Cariátide a destiempo y otros escombros*, gracias a que Natalia Cuesta, hermana del poeta, había rescatado y conservado parte del original de la Imprenta Mundial, donde había quedado después del mencionado juicio al que fueron sometidos.

En el prólogo que el propio Salazar Mallén (1986) hizo para la antología de sus relatos de la Serie El Cuento Contemporáneo de la UNAM, se advierte un signo de la marginación a la que se vio sometido:

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

Salazar Mallén escribió “Si se me preguntara”, es decir que ningún crítico había preguntado ni quizás nadie iba a hacerlo, y que lo mejor era que él mismo hiciera la pregunta, así como presentar a la consideración del lector este ejercicio de clasificación.

La narrativa de Salazar Mallén, de un realismo descarnado y escabroso como la de Revueltas, tiene propósitos semejantes y diversos aspectos en común, como lo señala el propio autor de *Soledad* en la entrevista citada.<sup>136</sup>

Revueltas y yo siempre fuimos amigos. Ya te he enseñado sus libros dedicados; nunca dejamos de ser amigos a pesar de que él siguió dentro del

---

<sup>136</sup> Tras el deceso del escritor en 1986, el número citado de la revista *Casa del tiempo* publicó un conjunto de textos críticos en torno a la obra, lo que abrió una línea de investigación importante en el conocimiento de esta narrativa que comienza a reevaluarse, como se ve en el libro citado de Javier Sicilia (1980), en el de José Luis Ontiveros (1988) y en el volumen antológico de Christopher Domínguez Michael (1989), que incluye un fragmento de *Soledad*, aunque en éste último la percepción del autor es muy simplista al afirmar que la “combinación entre borrachera libertina y angustia política contemporánea [sic] suscitó la admiración y la compañía de los jóvenes escritores poco antes de su muerte”.

marxismo y yo lo repudié totalmente, de modo que cambiábamos impresiones. Fuimos disidentes los dos, él a su manera y yo a la mía [...] En cuanto a *Los errores*, Revueltas continúa lo iniciado en *Los días terrenales* —y que precede *Cariátide*—, es decir, la denuncia desde dentro del aparato de poder, una denuncia contra el comunismo militante, no contra la ideología comunista.

Es posible que, de no haber tenido aquel pasaje inicial de militancia fascista, su obra tendría una recepción semejante a la de otros autores, observada desde la perspectiva de diversos valores estéticos. En todo caso, la edición minuciosa y los estudios que merecen las obras de Salazar Mallén comienza apenas a hacerse.

## Capítulo III: Una recepción polémica

### 1. La crítica radicalizada

Se ha mencionado en los capítulos anteriores que desde su aparición la primera novela de Carlos Fuentes tuvo una atención singular, pero lo que no se ha observado suficientemente es que esta crítica estuvo tanto en contra como a favor del autor y del libro. En este capítulo se da seguimiento de las reseñas que aparecieron el mismo año de 1958, proponiendo una especie de tipología general. Como se ha dicho, durante 1958 hubo una polarización en la crítica respecto de esta novela, si bien las favorables eran más numerosas, sobre todo las publicadas por el suplemento de *Novedades, México en la Cultura*, que dirigían Fernando Benítez y Vicente Rojo, hubieron otras completamente adversas. Puede verse también que las notas que elogiaban la novela ocuparon sitios mucho más importantes, no sólo considerando la importancia del medio en el que aparecieron, principalmente la publicación citada y *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*. En general, estos medios publicaron reseñas que se refirieron al libro en términos positivos y elogiosos, a excepción del artículo que hiciera Elena Garro, aparecido en el mismo *México en la Cultura*. No obstante, debe considerarse que el impacto de una sola nota que niega los valores del volumen que otros elogian, tiene un potencial mayor que el de un conjunto de reseñas laudatorias, ya que contraviene la inercia y la comodidad del elogio fácil e invita a una reflexión más detenida. En el caso de la primera novela de Fuentes, existió una verdadera virulencia en forma de artículos, así como una corriente de exaltación que saludaba el libro con epítetos en

extremo lisonjeros, lo que despertó sin duda la curiosidad del público y consiguió un éxito de librería inusitado, un fenómeno poco frecuente.<sup>137</sup>

Uno de los primeros artículos que manifestaron disgusto ante la lectura de la novela fue, como se dijo, el que publicó Elena Garro: “Carlos Fuentes y *La región más transparente*”. Con una neutralidad aparente, el título imparcial de la reseña no deja ver la naturaleza del ataque que inicia líneas más abajo, así como tampoco las primeras líneas, que se refieren al surgimiento casi simultáneo de tres autores que más tarde tendrían una presencia significativa la época: Rosario Castellanos, Guadalupe Amor y el aludido Carlos Fuentes. La mención de tres jóvenes escritores que destacaban sólo es el preámbulo para entrar en materia, o lo que para ella significaba entrar en materia: atacar violentamente al libro y a su autor, del cual dice que

en un momento encontró su bicicleta de gimnasio, su cámara fotográfica modelo 1915 y una parte de sí mismo. Con estos tres artefactos casi insertibles produjo 460 páginas que giran vertiginosamente sobre sí mismas, que producen mucho alboroto y a las cuales da [él mismo] el pomposo nombre de novela. Me parece que [Carlos Fuentes] fue demasiado lejos con el sonido de su Remington.<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Sin embargo, llama la atención que el Premio Villaurrutia de 1958 no se otorgara a *La región más transparente* sino a otra primera novela, *El libro vacío*, de Josefina Vicens: “Fue el tercero que se otorgara, y los anteriores los recibieron Paz y Rulfo. La primera novela de Vicens compite ese año con otros textos que pasarían a convertirse en clásicos de la narrativa mexicana [...]: *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo”. *La Jornada Semanal*, 22 de noviembre de 1989. En este espacio también se lee que, a diferencia de *La región más transparente*, “la novela de Josefina Vicens recibió elogios unánimes en el momento de su publicación, y una carta de Octavio Paz desde Europa, que se incluirá, a manera de prólogo en la edición francesa”. Carlos Fuentes no recibiría el premio Villaurrutia sino hasta dieciocho años después, de una manera por demás deslucida al compartirlo con tres escritores más: Efraín Huerta, Augusto Monterroso y José Vázquez Amaral. *Novedades*, 23 de enero de 1976. Respecto al premio otorgado a Vicens, debe recordarse que Francisco Zendejas se encontraba en el jurado que otorgaba ese premio y no había mostrado una opinión demasiado favorable hacia la novela de Fuentes; por ejemplo, había escrito, en su columna “Multilibros”: “El afán puramente técnico es lo que consideramos el desacierto central de *La región más transparente*”. *Excelsior*, 9 de abril de 1958.

<sup>138</sup> *México en la Cultura*, 11 de mayo de 1958. Como se verá más adelante, otras opiniones más aparecieron en este mismo número bajo el título de “El pro y el contra de una escandalosa novela”. No se encuentra en este año ningún otro ataque a la novela de Fuentes en este medio, uno de los mejor posicionados en el horizonte cultural mexicano de los años cincuenta. Extraña también que

Además de referirse a la vida personal del autor como “un artefacto casi inservible”, lo acusa de valerse de una prosa en exceso prolija y caótica. La “bicicleta de gimnasio” aparece como símbolo del estatismo de la novela, de aquello que se mueve pero no avanza, y con la frase “su cámara fotográfica modelo 1915”, critica el intento de captar las imágenes de los sucesos revolucionarios de modo realista y fidedigno. Elena Garro sustenta sus afirmaciones en lo que para ella es una fehaciente incapacidad de sintetizar; en la desmesura de un joven narrador que intenta construir una novela con la historia de su país, y en tratar de hacerlo con “una parte de sí mismo”. Como resultado, escribe, “se tiene el libro de alguien que sólo parcialmente se ha encontrado a sí mismo y se encuentra desesperado por encontrar a los otros”. Es decir, que la novela ha fallado en su actualización e interpretación de la Historia mexicana, y además hace evidente su desconocimiento, parcial de sí mismo, y total de los demás. Con esta última frase, Elena Garro hace un reclamo implícito de la apropiación de Fuentes respecto a los valores culturales de México, sitio en el que, como era de todos sabido, había estado ausente gran parte de su vida.

Otra escritora, María Elvira Bermúdez, escribiría, meses después, una especie de síntesis hemerográfica de la copiosa atención que tuvo en los medios *La región más transparente*. Con un discurso demasiado subjetivo, se propone establecer una evaluación imparcial, un análisis objetivo, de la crítica publicada hasta aquel momento sobre la debatida novela. No obstante, el malestar que le produjo el texto salió a flote e impidió, de igual

---

Elena Garro haya hecho público tal enojo ante la novela: debe recordarse que en aquellos años Carlos Fuentes era amigo cercano de Octavio Paz, entonces casado con la autora de *Los recuerdos del porvenir*, por lo que ese artículo —entre los más violentos que aparecieran— supone alguna aspereza distanciamiento entre ambos. Las siguientes líneas de Emmanuel Carballo (1986: 512) pueden explicar algún rasgo del carácter de la escritora: “Recién llegado a la ciudad de México, en 1953, conocí a Elena Garro. [...] De entonces acá la he estimado, la he padecido y en ningún momento he dejado de admirarla. Es, quizá, la mujer más brillante entre todas las que he tratado; también una de las más intrigantes y perversas. La perversidad, se dice, es una de las bellas artes. Gracias a ella, a sus intrigas, dejé de hablarle a Octavio Paz.” Pocos años después, Garro tendría con respecto a Fuentes una actitud menos violenta, más condescendiente, como de sobreprotección, pero también llena de ironía: “*Las dos Elenas* de Carlitos Fuentes es una película que defendí en *Siempre!* sin haberla visto. Carlitos estaba muy afligido porque lo atacaban y yo siempre soy paladín de las causas perdidas. Como la película es de él, calculo que debe ser muy buena”.

forma que había sucedido con Elena Garro, exponer un juicio más equilibrado; la indignación de ambas escritoras impedía establecer esa distancia indispensable para escribir con imparcialidad:

Cada comentarista ha señalado en el libro de Carlos Fuentes una distinta influencia: Elena Garro habló de su similitud con *Adán Buenos Aires*; García Ascot de su modelo: John Dos Passos; Benjamín Carrión de sus procedimientos a la manera de Joyce. Emilio Uranga lo vincula con *El fiistol del diablo* de Payno y Emilio Carballido consideró a Aldous Huxley como su principal influyente [sic]. Yo encuentro entre *La región más transparente* y *La colmena* [de Camilo José Cela] una semejanza notoria: escenas aisladas de la vida de muchos personajes, enfocándolas sin orden aparente, ni siquiera cronológico. Enumeración caótica como *Ulises*, descarado monólogo interior, discreta puntuación, pero sin resistir los halagos de la letra cursiva. [En la novela] están presentes las ideas de Emilio Uranga, Jorge Portilla, Leopoldo Zea, Juan Rulfo y, en la aplicación de este conjunto de teorías, que otros han elaborado, está, a mi juicio, el principal contenido del libro. [...] En conjunto, este libro de Carlos Fuentes no es una novela, o no es una novela bien hecha. Recordando una idea que don Alfonso Reyes expone en *Los trabajos y los días* puede afirmarse que *La región más transparente* carece de forma, en el sentido de fórmula, y que se caracteriza por sus desbordes [sic]. Si en un futuro se llega a estimar que la utilización de técnicas múltiples y de teorías diversas en una sola obra constituyen aciertos novelísticos, éste de Carlos Fuentes será sin duda considerado como un libro lleno de aciertos.<sup>139</sup>

La crítica adversa de la novela insistió en acusaciones que señalaban una apropiación de temas y técnicas demasiado visible, malograda o superficial. El artículo de María Elvira Bermúdez revela un acopio de la crítica negativa aparecida tras la publicación del volumen de Fuentes, lo que permite observar los principales reproches que se hicieron, entre los que

<sup>139</sup> *Diorama de la Cultura*. Fondo Silvino Macedonio, s/f. Este artículo puede ubicarse entre los últimos meses de 1958 y los primeros de 1959, cuando ya habían aparecido los artículos que se mencionan. María Elvira Bermúdez, casada con el escritor Salvador Reyes Nevares, es autora de novelas de tipo policiaco, como por ejemplo *Muerte a la zaga*, número 31 de la Colección Lecturas Mexicanas del FCE. Los datos sobre esta pareja de escritores se obtuvieron de Ricardo Garibay (1995: 277).

sobresalen las influencias y modelos literarios que Fuentes no había manejado bien del todo, y los temas acerca de la identidad nacional que habían vertido ya otros autores. Asimismo, los nombres de Aldous Huxley, John Dos Passos, James Joyce y William Faulkner se repetían, constantemente señalados como los modelos del libro de Fuentes, acusándolo en ocasiones de haberlos plagiado. Como ejemplo de esto último, se puede citar una carta dirigida a *Excélsior*, firmada por un lector del diario, Eulogio Cervantes: “Carlos Fuentes o el plagiarismo.”<sup>140</sup> El texto mantiene una indignada acusación, no muy bien fundamentada, que termina lamentando que las instituciones mexicanas dieran tanta difusión a un autor que, sin méritos, se le prodigaba tal reconocimiento: “[se trata de] un libro copiado de otros libros extranjeros y, por lo tanto, no puede revelar a los mexicanos. No hay que reprocharle que imite a Cela o a Joyce, sino que lo haga tan mal.” El indignado Eulogio Cervantes concluyó (y en esto se asemeja a la crítica que hiciera Rulfo de *La región más transparente*, como se verá más adelante): “si le es lícito al ensayista extraer ideas de los sentimientos, le está prohibido al novelista, por impensable y baldía, la tarea contraria: extraer sentimientos de las ideas... y más cuando éstas son ajenas”.<sup>141</sup>

Con un tono crítico semejante, Rubén Salazar Mallén escribió una de las críticas más cruentas y mordaces tras la aparición de *La región más transparente*: “James Joyce vernáculo”.<sup>142</sup> Como se dijo antes, se advierte el tipo de periodismo sarcástico que practicaba Salazar Mallén, desde el título mismo, que niega la originalidad y señala el anacronismo de la novela, e insinúa su provincianismo con el adjetivo “vernáculo”, es decir, que el texto mexicano es una adaptación, una copia rupestre del irlandés: “Se trata simplemente de un pastiche”, afirma Salazar Mallén. Esta última descalificación causaría un gran impacto, produciendo el tema de más negatividad en contra de la obra, incluso compitiendo con el que sería el aspecto más favorable de su recepción: el de ser la primera novela urbana en México.

<sup>140</sup> *Foro de Excélsior*, Fondo Reservado Silvino Macedonio, s/f. Circa junio de 1958.

<sup>141</sup> Para las observaciones rulfianas sobre la primera novela de Carlos Fuentes, véase el capítulo, citado también más adelante: “Una polémica desconocida entre Fuentes y Rulfo”, del volumen de Alberto Vital (1994: 237-248) *El arriero en el Danubio*.

<sup>142</sup> Revista *Mañana*, 19 de abril de 1958, p. 58.

Líneas más adelante, Salazar Mallén no sólo acusa a Fuentes de haber escrito valiéndose de técnicas narrativas extranjeras sino, para mayor escarnio, de haberlo hecho con un considerable retraso, señalamiento muy doloroso en un México ansioso de participar en la modernidad, un país que ya alzaba la voz para considerarse “por primera vez contemporáneo de todo el mundo”, como había dicho Octavio Paz.<sup>143</sup> “Carlos Fuentes —continúa Salazar Mallén— ha hecho un ingenioso trasplante del *Ulises* de James Joyce, sólo que lo hizo treinta y cinco años después”.

La crítica contraria a la novela insistía —una acusación de apropiación más— en que *La región más transparente* se sustenta en las ideas de un grupo de intelectuales de los años cincuenta en torno a un tema crucial: “la identidad del mexicano”, tópico que había cristalizado en el libro de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) y parecía culminar con el volumen de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), pero continuaba en pleno debate al promediar el siglo.

En efecto, en este momento, la indagación de lo nacional era muy frecuente en las páginas de los jóvenes escritores, al punto de que ya eran ideas “que flotaban en el ambiente”, como declaró a Emmanuel Carballo el propio Carlos Fuentes.<sup>144</sup>

Sin duda, esta novela originó controversia y malestar en algunos sectores del ámbito cultural de los años cincuenta en México, al mismo tiempo

<sup>143</sup> Véase antes la referencia Carlos Fuentes, “Mi amigo Octavio Paz”.

<sup>144</sup> Años después, Emmanuel Carballo publicaría una entrevista con el escritor argentino Leopoldo Marechal, en donde señala la influencia de éste en la novela de Carlos Fuentes: “La primera noticia que tuve de Leopoldo Marechal se la debo a Elena Garro. [...] Acababa de aparecer *La región más transparente* y Elena, que nunca pierde la oportunidad para afirmar en voz alta lo que piensa, me dijo que una de las influencias más visibles y menos mecánicas en la obra de Carlos Fuentes era la novela [...] *Adán Buenosayres*” (*Revista de la Universidad*, mayo de 1967). En este sentido, en el capítulo dedicado a Carlos Fuentes del libro citado del propio Carballo (p. 561), se reproduce una carta muy airada en la que Fuentes aclara: “No había leído *Adán Buenosayres* antes de escribir *La región más transparente*. Bastante he insistido (demasiado, si estas cosas se juzgan con malicia; exactamente, si se acepta que ningún verdadero libro es huérfano y que la pretensión de la originalidad absoluta es sólo eso: una pretensión de escritores pequeños) en señalar mis influencias verdaderas en esa primera novela, para que ahora tú me añadas otra, que podría ser honrosa pero no es exacta”. Véase más adelante “La recepción de la crítica por parte del autor”, donde se observa cómo Fuentes ha reaccionado con impaciencia ante este tipo de comentarios. La carta de Fuentes a Carballo remata recordándole que sus verdaderos modelos son James Joyce y John Dos Passos.

que, en otros, producía admiración, incluso hasta devoción. La apropiación de técnicas vanguardistas y la exposición de temas nacionales que iban de la denuncia de la corrupción en el sistema político mexicano a la revisión de la historia del país, no producían juicios indiferentes, reseñas imparciales, si bien cada una de éstas luchaba por parecerlo. Las contradictorias opiniones iban desde el reproche por la ausencia de verdadera vida interior de los personajes, hasta la exaltación de valores como una artística evaluación de la historia del país, tras la Revolución de 1910, y la innovadora escritura de su joven autor. Una parte de la crítica celebró la valentía de denunciar en el libro la traición de los ideales revolucionarios, mientras que la otra parte condenaba el que sus personajes dieran la impresión de no ser auténticas creaciones, verdaderos héroes de novela, portavoces del alma del mexicano: “Los personajes de Fuentes no parecen vivir con los demás, sino con lo que hicieron con los demás”.<sup>145</sup>

Se hablaba de una modernización definitiva de la novela mexicana: *La región más transparente* era la novela que al fin daba la pauta de un arte narrativo vigente, actual. Al desarrollarse por completo en la ciudad de México, trascendía novelas como *Al filo del agua*, cuyos escenarios ya no correspondían a un país en desarrollo. Paradójicamente, otros críticos sólo veían el gran retraso de sus innovaciones técnicas, es decir, señalaban con sorna el dilatado lapso que mediaba entre la publicación de los modelos —los años veinte, como *Ulises*, de 1922, o *Manhattan transfer*, de 1928— y la del texto mexicano, publicado más de treinta años después.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Fausto Castillo, *El Día*, Fondo Silvino Macedonio s/f. Circa julio de 1958.

<sup>146</sup> Edmundo Meouchi, del grupo de reseñistas indignados con el libro, publicó el artículo “Buñuelosis galopante”, en *El Universal*, 13 de diciembre de 1959, sobre la segunda novela de Fuentes, *Las buenas conciencias*, “fervorosamente dedicado a Luis Buñuel”, dijo, y aprovechó para referirse también a *La región más transparente*: lo que permite verificar la polarización mencionada “A igual distancia entre los que dicen que [aquella primera novela] es una espléndida porquería [sic] como [sic] de los que creen que es un portento, en realidad puede decirse que sólo es un producto tardío de una técnica literaria. Para obtener densidad, echa mano de lo que en el género se llama contrapunto, del cual fue maestro incomparable Aldous Huxley. A Dos Passos lo desmenuza y lo calca. Este autor se complace ingenuamente con la palabra soez, con el giro populachero, con la situación tremendista y sexualoide”. Recuérdese que Fuentes dedicaría un libro más al cineasta aragonés: *Una familia lejana* (1980).

En menos de un año se verificó una verdadera oleada de entrevistas, cartas, artículos, notas y reseñas.<sup>147</sup> Durante esa etapa, *La región más transparente* recibió una atención especial de parte de los mejor posicionados en el campo literario mexicano, y si bien existió una insistente crítica negativa, la crítica favorable fue más numerosa y se publicó en medios de mayor circulación; además, debe observarse no tanto el número de reseñas en uno u otro sentido, sino tres de los elementos capitales en la recepción de un texto:

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

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

---

<sup>147</sup> La inmediata respuesta de la crítica da la impresión de que el libro circuló desde antes de lo que señala el colofón, el 29 de marzo, y de su aparición oficial en librerías, aquel 7 de abril. Elena Poniatowska en su artículo “Carlos Fuentes, un tropel de caballos desbocados” advierte: “El día 7 de abril *La región más transparente* estará en todas las librerías”. *México en la Cultura*, 6 de abril de 1958, a la manera en que se realizan exhibiciones privadas de películas, para la prensa en exclusiva. El 6 de abril (un día previo a la aparición oficial), *México en la Cultura* publicó, en la columna anónima “Autores y libros” este breve texto: “Carlos Fuentes es sin duda el autor de la semana, con su novela *La región más transparente*, publicada en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. Estamos seguros de que será el autor del año”.

el alemanismo y del que Alfonso Reyes había dicho: “La vida cultural en México [durante esos años] podrá reconstruirse, en sus mejores aspectos, gracias al suplemento de *Novedades*”.<sup>148</sup>

En efecto, *México en la Cultura*, suplemento dominical de ese diario, tuvo una gran influencia entre las publicaciones de los años cincuenta, formando un grupo de poder cultural a cuyo mando estaba Fernando Benítez, amigo personal y admirador, como se ha visto, del autor que se iniciaba. En este número del 2 de marzo de 1958, el suplemento anunciaba colaboraciones de Argentina, Cuba, Colombia, Ecuador y Venezuela, con la participación de Ezequiel Martínez Estrada, Guillermo de Torre, Alejo Carpentier, Eduardo Charry Lara, Mariano Picón Salas, que se unirían a la plantilla conocida por los lectores: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Agustín Yáñez, Rodolfo Usigli, Antonio Caso, Eli de Gortari, Francisco Martínez de la Vega, Leopoldo Zea; aparecían también nombrados los exiliados españoles León Felipe, Max Aub, Luis Cernuda, y los mexicanos más jóvenes Pita Amor, Rosario Castellanos, Alí Chumacero, Salvador Reyes Nevares y Carlos Fuentes. Se señalaba también que, con semejante equipo, se presentaría “un panorama cada vez más rico y amplio de México y del mundo [...] sin reparar en gasto alguno.” La importancia del suplemento cultural de *Novedades* no se restringía a la publicación semanal, sino que incluso tenía su propio programa de televisión, que se anunciaba así: “Hoy domingo a las 22:30 hs. por el Canal 4: México en la Cultura. Un programa de TV que cumple con la alta misión de difundir la cultura universal en México. Actuación de Fernando Wagner”.<sup>149</sup>

A las personalidades anteriores debe añadirse el nombre de Salvador Novo, cuya influencia en instituciones como la Academia Mexicana de la Lengua, sus colaboraciones en distintos medios de difusión, su presencia en el propio FCE (el número 10 de la colección Letras Mexicanas es un volumen de su autoría: *Las aves en la literatura castellana*), su cercanía con personalidades de la política y la diplomacia y los principales diarios, como *El Universal*, lo habían convertido en una figura muy influyente. Como

<sup>148</sup> *México en la Cultura*, 2 de marzo de 1958.

<sup>149</sup> *Novedades*, 1 de junio de 1958.

tal, publicó una reseña sumamente favorable de *La región más transparente*, según se verá más adelante. Además, una nueva generación de críticos, que tenían acceso a publicaciones de relevancia, entre otras la revista *Estaciones*, que dirigía Elías Nandino, y *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural del periódico *Excélsior*, publicaron copiosas y elogiosas reseñas de la novela recientemente aparecida, entre otros José Emilio Pacheco, María Luisa Mendoza, Alí Chumacero, Elena Poniatowska y Emmanuel Carballo.

### A) La crítica de Chumacero a Fuentes y a Rulfo

Alí Chumacero era uno de los jóvenes críticos destacados del momento y dio a conocer el artículo “La Revolución y sus descendientes”, en la columna “El libro de la semana”. Como Rulfo y como Fuentes, Chumacero había sido becario del Centro Mexicano de Escritores y era a la sazón corrector de pruebas del mismo Fondo de Cultura Económica, reseñista de libros de la *Revista de la Universidad* y de *México en la Cultura*, y pronto alcanzaría mayor reconocimiento con el libro de versos *Palabras en reposo* (1961), también publicado por aquel organismo paraestatal. En esa colaboración, dedicada a *La región más transparente*, Chumacero hizo una exaltación no sólo del libro, sino también, lo que fue muy común en la crítica favorable a Carlos Fuentes, de las cualidades personales del autor:

Pocos escritores mexicanos se habían iniciado en el género con tales ambiciones, pero pocos también habían mostrado en similares circunstancias las capacidades de este autor. Su juventud [en conjunción] con grandes experiencias, en el mundo y en las letras, le ha prestado un impulso indispensable para escribir una obra preñada de verdaderos aciertos.<sup>150</sup>

Tres años antes, el mismo crítico había publicado en la *Revista de la Universidad* el artículo “Las letras mexicanas en 1954”, que era una especie de recuento literario de los libros aparecidos durante ese año, y que también

---

<sup>150</sup> *México en la Cultura*, 13 de abril de 1958. Recuérdese que en las publicaciones de los años cincuenta se puso de moda hacer una especie de condecoraciones simbólicas en las que se declaraba “el mejor libro del año” o “el autor del mes”.

sancionaba su calidad e importancia. El primer volumen de Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, citado antes, apareció precisamente en 1954, de modo que Chumacero lo incluyó en su reseña. En ese espacio se refiere a Fuentes con términos igualmente elogiosos pero revela que la polarización que suscitaba en la crítica estaba presente desde su libro anterior:

De *Los días enmascarados* se dijo y escribió más que de los otros libros en prosa. Aficionados y profesionales de las letras emitieron opiniones sobre este joven escritor. Sus cuentos fueron comentados con la misma pasión que si se tratara de una obra didáctica literaria o de desatinos políticos [sic]. Aunque todos concuerdan en ‘lo bien escrito’, los disidentes han exigido al autor el abandono de lo que es, por definición, la tendencia que él prefiere: la de la fantasía, que se solaza en hermanar realidad e imaginación, con detrimento de la responsabilidad del literato ante la sociedad.<sup>151</sup>

Llama la atención el contraste entre los comentarios que, por los mismos años, hiciera Chumacero respecto de los dos primeros volúmenes de Carlos Fuentes y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo —desde luego, el crítico ignoraba que Rulfo publicaría sólo dos libros emblemáticos, mientras que Fuentes iniciaba una de las obras literarias más abundantes de México. De cualquier forma, los juicios vertidos sobre esa novela serían, más que negativos, hasta cierto punto displicentes, como si estuviera seguro de que se trataba de un joven autor que se halla en el inicio de su evolución: “el cuento era el campo idóneo en que se ejercita la pluma de Juan Rulfo”, pues “la novela exige tratamientos que apoyen una historia, si no más dilatada, sí más sujeta a un acontecimiento único”, y continuaba así:

Con violentos impulsos plásticos, Rulfo evoca —y su novela no es otra cosa que mera evocación— un enjambre de rumores que animan a Comala, y los trae al presente como si auténticamente estuvieran ocurriendo. [...] Promesas, insinuaciones, dinero y muerte son los argumentos que emplea para colmar su devoción por la existencia. En el esquema sobre el que Rulfo se basó para escribir esta novela se contiene la falla principal. Primordialmente *Pedro Páramo* intenta ser una obra fantástica, pero la fantasía empieza

<sup>151</sup> *Revista de la Universidad*, febrero de 1955.

donde lo real aún no acaba. [...] Torna en confusión lo que debió haberse estructurado [cuidando] de no caer en el adverso encuentro entre un estilo realista y una imaginación dada a lo irreal. Se advierte entonces una desordenada composición que no ayuda a hacer de la novela la unidad que se ha de exigir de una obra de esta naturaleza. [Pero] se trata de la primera novela de nuestro joven escritor.<sup>152</sup>

En una entrevista de muchos años después Juan Rulfo recordaría: “Mis contemporáneos no me entendieron. En México no aparecieron reseñas de mis libros.”<sup>153</sup> El entrevistador le hace ver que no fue así, que aparecieron publicadas varias reseñas, tanto acerca de *Pedro Páramo* como de *El llano de en llamas*, a lo que Rulfo replicó: “Hubo alguna... Dos o tres, todas negativas. Tal vez me salí un poco del carril. [...] Para mí la mejor novela que se ha escrito es la de la Revolución [pero a los autores de esta novelística] mis contemporáneos los consideraban reporteros”. Así, la crítica de los años cincuenta parece haber considerado la literatura de Rulfo como parte de una prosa rebasada, cuyos escenarios rurales poco añadían a la anhelada modernización en los más diversos aspectos de la vida mexicana de entonces, incluido el literario.

## B) La crítica a favor y la crítica en contra

Como se dijo, las notas y reseñas sobre *La región más transparente* aparecieron copiosamente durante el mismo año de su aparición. El libro contó con la opinión de diversas personalidades —no sólo de los jóvenes críticos surgidos del Centro Mexicano de Escritores, algunos de los cuales publicaban en el suplemento que dirigía Fernando Benítez, *México en la Cultura*—,

---

<sup>152</sup> *Revista de la Universidad*, abril de 1955. *Pedro Páramo* se había publicado el 19 de marzo del mismo año y Alí Chumacero aparece como el corrector del volumen, o sea que había tenido tiempo de leer el texto minuciosamente desde antes.

<sup>153</sup> *Rulfo en llamas* (1988:56). Rulfo también declaró: “No he podido entrar a la literatura urbana. Vivo en la ciudad pero no me dice nada. Y así vuelvo siempre a la casa pueblerina, a mis evocaciones de infancia, a las visiones y emociones de mi niñez jalisciense. Hay algo que lo impulsa a uno a escribir [...] hay que trabajar pero sin perseguir el éxito ni la comodidad. Mis problemas son feroces, pero no dejo de insistir”.

sino también de figuras de mayor importancia en ese momento, como en el caso de José Alvarado, colaborador de *Excélsior* y uno de los columnistas más importantes de aquellos años. Alvarado era fundamentalmente periodista, pero había publicado algunas narraciones dispersas en diarios y revistas y también había participado en la fundación de *Barandal* y de *Taller*, al lado de Efraín Huerta y Octavio Paz. En el medio periodístico se le reconocía su virtuosismo en el estilo —por ejemplo, llegaba a componer largos artículos sin emplear el relativo “que”. A Alvarado le gustaba escribir de la vida nacional, tanto de las esferas del poder y de la cultura como de personajes del proletariado urbano. Escribía, con una perspectiva crítica, tanto de la actuación del presidente Ruiz Cortines y de sus secretarios de Estado como de Alfonso Reyes y de Antonio Caso; lo mismo hacía el trazo del carácter del “Chiflaquedito” de Tlaxpana o de las quesadilleras de las calles del Carmen, en la Merced, que de una novela como la de Fuentes, a la que dedicó una de estas colaboraciones, que tituló “El altar de los ladrones”. Alvarado emplea aquí un tono mesurado, no demasiado comprometido a favor ni en contra del libro; se vale de términos generales, quizás sólo atendiendo un compromiso de entrega con la redacción de *Excélsior*:

Un libro de reciente publicación en la editorial Fondo de Cultura Económica es el más discutido en México desde hace varias semanas; se trata de la novela *La región más transparente*, del joven escritor Carlos Fuentes, por su lenguaje, sus ideas literarias, el trazo de sus personajes y su punto de vista sobre la vida de nuestra metrópoli.<sup>154</sup>

Alvarado elude la discusión que se había propiciado, no se pronuncia del todo a favor ni ataca la novela, y se excluye así de la división radical de la crítica, para lo cual sólo señala el hecho de que las opiniones en torno al libro han “oscilado entre dicitos y alabanzas”. Los elogios que vierte

<sup>154</sup> *Excélsior*. 21 de junio de 1958. Alvarado publicaría un artículo más sobre *La región más transparente*, en el que compromete más sus opiniones en favor del libro: “A veces el texto se vuelve denso de metafísica. También hay Derecho. [...] Pero la metafísica y el Derecho son dos sudores de la carne humana. Sin la sobra jurídica, las novelas de Balzac no serían lo que son. ¿Y Stendhal, ese lector del Código Civil? Malraux, Joyce, Dos Passos y Faulkner también dejan que la combustión de sus personajes despidan humo metafísico”. “Correo menor”, *Diorama de la Cultura*, 22 de junio de 1958.

el escritor de Lampazos, Nuevo León, como también fue común en buena parte de las reseñas favorables, se refieren a la temática desarrollada en *La región más transparente*: “Este libro triste, sombrío, es en realidad un libro de protesta, de denuncia de instituciones corruptas, y el de una juventud que reclama la injusticia de una revolución traicionada”. Por lo anterior, concluye Alvarado, “ha de recordarse que en toda protesta siempre hay una esperanza”. Como puede verse, el autor de *Visiones mexicanas* (1976) opta por la neutralidad ante la polémica, si bien deja ver cierta simpatía hacia el libro de Carlos Fuentes.

Andrés Henestrosa, uno de los redactores del *Suplemento Semanario de El Nacional*, escribió una columna en la que tampoco se declara a favor ni en contra de las tendencias críticas en torno del libro: sólo advierte que *La región más transparente* apareció apenas siete días antes, por lo que sólo referirá en ese espacio algunas generalidades (se entiende que no ha tenido tiempo de leerlo con cuidado). De entrada dedica varios párrafos laudatorios acerca del tema, tan socorrido, de la novela: “una revolución traicionada”, y al hecho de que el volumen denuncie a los caudillos que, alcanzando el poder, olvidaron sus ideales de reivindicación de los pobres. Para finalizar, el reseñista hace un ejercicio de autocrítica y se disculpa ante el lector por lo escueto de su comentario de esa semana: “Ojalá no se difundieran buenos libros solamente con alusiones y comentarios tan breves [como éste]”.<sup>155</sup>

Edmundo Valadés, quien fundara con Juan Rulfo, Andrés Zaplana y Horacio Quiñones la revista *El cuento* (una de las publicaciones más connotadas de la vida cultural en México y también una de las de más larga existencia), se sumaría a otro grupo más de reseñistas: los que en el mismo espacio señalaban alguna virtud y algún defecto de *La región más transparente*. Este tipo de crítica mostraba ante todo la voluntad de presentarse con verosimilitud (toda actividad humana es perfectible) e imparcialidad

---

<sup>155</sup> de abril de 1958. Este suplemento cultural de *El Nacional* era la publicación más distinta del moderno *México en la Cultura*; aparecía en un formato más pequeño que los de la competencia, iba ilustrado con dibujos rudimentarios e impresos “en plastas” de colores, y así se mantuvo hasta el final de los años ochenta, cuando los directores del diario y del suplemento, José Carreño Carló y Fernando Solana Olivares, respectivamente, actualizaron su diseño y contenidos.

ante los lectores. Daban inicio con alguna opinión negativa, para después hacer un elogio o, a la inversa, a los elogios se oponía alguna objeción.

El autor de *La muerte tiene permiso* (1955) escribe que los escritores nacionales han mostrado sólo lo negativo y sombrío del país, desde los narradores de la Novela de la Revolución hasta los más actuales, en detrimento de una gran diversidad de riquezas con las que México también cuenta (¿por qué atacar lo malo y no señalar lo bueno?). Así procede Carlos Fuentes, según Valadés, en su reciente libro, pues no reconoce que también existen aspectos positivos en la vida de la nación, y sin embargo, esta novela

denuncia a fondo lo que de podrido, de inmoral, de perverso hay en los estratos de la sociedad capitalina, especialmente entre la nueva elite de banqueros y funcionarios, de negociantes y revolucionarios venidos a más, haciendo de la novela un testimonio literario y político, sociológico e histórico de incalculable valor.<sup>156</sup>

El artículo de Edmundo Valadés formó parte del nutrido conjunto de reseñas aparecidas en el número referido de *México en la Cultura*, bajo el espectacular titular a ocho columnas que decía:

#### EL PRO Y EL CONTRA DE UNA ESCANDALOSA NOVELA

Se pretendía proyectar un equilibrio entre aspectos positivos y negativos de una novela ante la crítica. Debe recordarse que las opiniones procedían tanto de autores nacionales como de extranjeros residentes en México; de escritores que se iniciaban tanto como de otros que contaban con más edad y prestigio, como Luis Cardoza y Aragón, por ejemplo, quien pondera así el libro: “una novela negra de la Revolución Mexicana”. El escritor guatemalteco añade que “es admirable que este autor de menos de treinta años haya logrado la proeza de conservar en un clima tenso, de ahogo, su sentido humano, aún dentro de los actos más grotescos de los más grotescos

---

<sup>156</sup> *México en la Cultura*, 11 de mayo de 1958.

personajes”. Elena Poniatowska, en cambio, apenas se iniciaba en el periodismo, y sólo advierte que “se trata del libro que más controversias ha suscitado en mucho tiempo en el ambiente de críticos y lectores de México”.

El amplio reportaje no se limitó a realizar entrevistas con críticos literarios y novelistas, sino que incluso se solicitó la opinión de algún historiador como Miguel León Portilla, quien declaró que la novela era “una síntesis magistral de la historia de México”. Por su parte, el escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja dijo: “Carlos Fuentes es el gran iniciador y mantenedor [sic] de la literatura juvenil mexicana” —epíteto éste último que se prodigaría la década siguiente a favor de José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sáinz.

El escritor Jomi García Ascot, traductor al español de diversos poetas ingleses, en cambio, manifestó mayor escepticismo y sentido crítico. A diferencia de los reseñistas que se refirieron al libro con el único propósito de salir del paso elogiándolo, en su artículo de la revista *Estaciones*, con más precisión, García Ascot señala que la sátira y la caricatura presentes en la novela, sobre todo en ciertos personajes, resultan un recurso fallido, así como también que el texto en general “acusa un cierto abuso intelectual de análisis: incluye explicaciones que sobran”. Para García Ascot, en *La región más transparente* existe “un rebuscamiento en las intenciones, acciones y palabras de los personajes”. No obstante lo anterior, rescata del joven novelista una notable capacidad para la recuperación literaria del habla popular, así como su percepción acerca de los valores de la cultura mexicana.<sup>157</sup>

Llama la atención no sólo el gran número de declaraciones, artículos, notas y entrevistas, sino lo inmediato de las reacciones, publicadas sólo días después de la aparición del volumen. Uno de los miembros del grupo Hiperión, que produjo un considerable número de artículos y libros sobre “La identidad del mexicano”, Enrique González Rojo, encontró a *La región más transparente* como “el libro que inaugura un nuevo ciclo de la novela mexicana del siglo XX”. Por su parte, el joven autor que entonces era José Emilio Pacheco escribió que “muchas de las páginas de *La región*

<sup>157</sup> Revista *Estaciones* No. 10, verano de 1958.

*más transparente* formarán parte de la Historia como una de las prosas más finas jamás producidas en México”.<sup>158</sup>

Otro aspecto a destacar es que gran parte de la crítica adversa apareció en medios de menor relevancia y circulación que *Diorama de la Cultura* y *La Cultura en México*, como por ejemplo el suplemento de *El Nacional*, órgano oficial que, como se dijo, acusaba cierto retraso en su diseño, incluso con respecto a la época, además de ser mal visto por los intelectuales como un medio gobiernista. En esta publicación apareció el artículo del crítico Arturo Martínez Cáceres: “Escándalo y literatura”, donde señala: “esa novela da la impresión de una gran torpeza y una casi innecesaria complejidad”. Martínez Cáceres advertía una influencia no del todo asimilada de William Faulkner, así como la presencia demasiado evidente de “ciertas técnicas pseudo modernistas que sólo revelan a un lector incipiente de Proust, Woolf, Joyce y Huxley. [Esto da como resultado] un libro de respetable tamaño, lo cual no es ciertamente el menor de sus defectos”.<sup>159</sup>

Rafael Solana, que contaba con distintas tribunas y un prestigio como dramaturgo —también había formado parte de la redacción de las revistas más arriba citadas: *Barandal* y *Taller*—, en su artículo “Novelas y no novelas” retomaría uno de los principales reproches de la crítica, el de que la obra de Fuentes no pertenecía propiamente al género novelesco:<sup>160</sup>

El libro de Carlos Fuentes *La región más transparente*, que ha sido el más comentado del año y probablemente sea el más importante, no es una novela. Nada le falta para serlo, pero le sobra mucho; es un torrente, una inundación; describe la vida de México como Diego Rivera en su mural del Palacio Nacional, sin dejar nada afuera. Es demasiado ambicioso.

El tono de la reseña de Solana es prudentemente crítico, en momentos hasta laudatorio, pero al final concluye con un comentario que parece

<sup>158</sup> *Novedades*, 11 de mayo de 1958.

<sup>159</sup> *Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento Semanario de *El Nacional*, 5 de octubre de 1958.

<sup>160</sup> Este aspecto a propósito del género en que se inscribiría a *La región más transparente* no se fundamentó debidamente en ese momento y ocasionaría una pequeña polémica, la que Emilio Carballido intentó en vano clausurarla de un plumazo: “Es claramente una novela, sin lugar a dudas”. *Diorama de la Cultura*, 13 de abril de 1958.

irónico, si se atiende a la crítica negativa que ha tenido posteriormente el autor de *Casi el paraíso*: “Carlos Fuentes es ya una figura de las letras mexicanas, junto con Luis Spota”.<sup>161</sup>

Una semana después del 6 de abril de 1958, el 13 del mismo mes, *Excélsior*, por su parte, dedicaba las dos páginas centrales del suplemento *Diorama de la Cultura* a *La región más transparente*. La enorme “cabeza” del suplemento rezaba:

#### GRAN ÉXITO DE LA OBRA DE CARLOS FUENTES

El dramaturgo Emilio Carballido defendía a su modo, como se dijo, la controvertida novela, avalando el género en que estaba inscrito el libro. Carballido había sido también becario del CME —sus obras teatrales comenzaban a representarse con relativo éxito, lo que le confirió cierta autoridad y su opinión favoreció a la recientemente publicada novela. Francisco Zendejas, reseñista de libros en *Excélsior* por varias décadas y parte del jurado que otorgaba el Premio Villaurrutia, como se vio antes, elogió la valentía del autor al tematizar la historia y la política nacionales desde una perspectiva crítica. Sin embargo, “a pesar de ser un acierto el tratar asuntos diversos de la historia contemporánea de México, considero un desacierto la técnica empleada, esa técnica suya último modelo”.<sup>162</sup> Es posible que esta opinión del libro lo llevara a dar un voto negativo por Fuentes como jurado del Premio Xavier Villaurrutia, y positivo en favor de Josefina Vicens, como se vio antes. A diferencia de la novela de Juan Rulfo, Alí Chumacero elogió sin reservas *La región más transparente*:

Carlos Fuentes recrea el ambiente social de la ciudad de México, desde la alta burguesía improvisada y la llamada ‘Aristocracia del Porfiriato’ —que la Revolución Mexicana desplazó— hasta el proletariado y aquellos que fluctúan de una clase a otra [...] Tiene [el autor empírico] una visión en verdad moderna del mundo, como corresponde a un escritor de sólo veintiocho años que, sin embargo, ha madurado con increíble rapidez. La impecable y

<sup>161</sup> *El Universal*, 14 de septiembre de 1958.

<sup>162</sup> *Excélsior*, 9 de abril de 1958.

conservadora edición del Fondo de Cultura Económica tiene en la portada una viñeta de Pedro Coronel.<sup>163</sup>

Rafael Solana continuó preguntándose si *La región más transparente* era en realidad una novela: “Su literatura es boscosa; de ella habría sido posible sacar no una, sino muchas novelas, como a una montaña de mármol pueden sacarse estatuas; pero por ahora allí no hay estatua, sino sólo montaña”.<sup>164</sup> A diferencia de Alfonso Reyes (quien apoyó la carrera de Fuentes de distintos modos, pero no escribió sobre su obra), Salvador Novo se preocupó por dedicar una de sus colaboraciones periodísticas a la novela inicial del joven autor: “Carlos Fuentes, una revelación”. Aquí elogia a *La región más transparente* con un estilo ligero, como es de esperarse en los breves textos de este tipo, pero de modo implícito apunta un dato muy relevante: el que se haya mantenido un “prudente” silencio en “los mayores”, el cual estaría directamente en referencia al silencio en que se mantuvo Alfonso Reyes respecto de esa novela:

Desde *Santa* de Federico Gamboa, *La Calandria* de Rafael Delgado, *Los de abajo* de Mariano Azuela y el *Ulises criollo* de José Vasconcelos, no recuerdo un libro mexicano que haya despertado mayor heterogéneo interés ni más discusiones que *La región más transparente*, la cual ha aparecido con la dignidad y la limpieza de las ediciones del Fondo de Cultura Económica. [...] En tanto sus compañeros de generación lo ensalzaban, Elena Garro discrepaba de esa alabanza y le oponía una dura crítica. Los mayores guardaban un silencio superior, o ignorante, o prudente. Pero era sintomático de la rápida venta y del ávido consumo de esta novela. [...] Lectores irritados censuraban en cartas el que el Fondo hubiera publicado un libro en que lo único que su coprofilia esencial había reparado es en que contenía ‘malas

<sup>163</sup> “La revolución y sus descendientes”, *Diorama de la Cultura*, 13 de abril de 1958. Obsérvese que “la impecable” edición había estado a su cargo.

<sup>164</sup> *Novedades*. 5 de julio de 1958. Tiempo atrás, Salvador Novo había iniciado una columna sobre la ciudad de México, en 1937, “La semana pasada”, que publicaba la revista *Hoy*; eran textos de lo más leídos y comentados. Más tarde continuó escribiendo este tipo de artículos urbanos en distintas publicaciones, como las columnas “Diario” y “Cartas a un amigo”, en la misma revista *Hoy* y en la revista *Mañana*; la columna “Ventana”, en el diario *Novedades*, apareció durante los años cincuenta, con un éxito semejante o mayor.

palabras'. [Sin embargo] *La región más transparente* es el acontecimiento literario más importante que haya podido ocurrir en México desde hace muchos, pero muchos años. Es una lluvia que nos lava a la vez de la novela revolucionaria y del reportaje filmable erigido en novela.

Carlos Fuentes y su primera novela tuvieron la atención de los lectores privilegiados más relevantes en México desde el inicio mismo de su aparición. Cada artículo, cada nota o reseña, intentó mostrarse imparcial y objetiva, cuando en realidad era polémica. *La región más transparente* captó tanto los más elevados elogios como los más crueles ataques, y de este modo ha continuado la recepción de la obra de este autor: agotando las ediciones de cada uno de sus libros, siendo objeto de premios y reconocimientos, distinciones y comentarios desmesuradamente favorables, junto con descalificaciones y ataques no siempre justificados.<sup>165</sup>

#### a) Carlos Fuentes y la *Revista de la Universidad*

Para concluir este capítulo, se presenta la revisión que se hizo de esta publicación de los números publicados en 1958. La *Revista de la Universidad*

<sup>165</sup> Estos últimos parecen culminar con el más conocido artículo en su contra: “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, de Enrique Krauze *Vuelta* No. 138, mayo de 1988; recuérdese que se intentó dar una gran difusión a este texto, pues apareció también por entregas, un golpe cada día, del 9 al 14 de junio de 1988, en el diario *Novedades*, paradójicamente el diario que apoyó incondicionalmente a Fuentes treinta años antes. Se utiliza el término “culminar” porque se hacía en el medio cultural más importante de su momento, nada menos que la revista de Octavio Paz, especie de patriarca de la política cultural mexicana de los últimos decenios; además, quien firmaba el artículo no era un colaborador común, sino el subdirector de la publicación —y no un crítico literario, sino un historiador. Visto con detenimiento, el artículo revela un conjunto de datos sobre la obra de Fuentes que no estaban al alcance sino de amistades cercanas, lo que lleva a sospechar de la intervención directa de Octavio Paz. Diez años más tarde, a raíz de la muerte de Paz, el 20 de abril de 1998, se desataron reacciones múltiples, cientos de declaraciones acerca de la importancia y perdurabilidad de la obra del único Premio Nobel de Literatura en la historia de México; entonces también se especuló acerca del posible sucesor de Paz en la política cultural del país, aquel que determinaría el destino del régimen de intelectuales orgánicos, insertos en cargos públicos, programas editoriales, beneficiarios de becas, empleos, revistas y demás medios de comunicación. En balde la izquierda mexicana había buscado un rival literario de Paz, a quien no se le perdonó el haberse pronunciado en contra del régimen de Fidel Castro, sobre todo durante el debatido y tan citado “Coloquio de Invierno”, en pleno salinismo.

es una de las publicaciones de las que se esperaba una numerosa crítica dedicada a *La región más transparente*. Sin embargo, a diferencia de los años anteriores en que aparecía constantemente el nombre de Fuentes entre los colaboradores, incluso ocupando los espacios más importantes al interior de la publicación, se registra a lo largo de 1958 un solo artículo sobre el libro, lo que puede explicarse de la siguiente manera. Fuentes había sido el secretario de la Dirección de Difusión cultural de 1953 a 1954 y como tal también el secretario de redacción de la propia *Revista de la Universidad*, en el mismo período, según señala Jaime García Terrés (2000: 825): “Acababa yo de conocer a Carlos Fuentes en Europa, y le pregunté si le interesaba trabajar en Difusión Cultural; dijo que sí, y se quedó de secretario de la dirección”.

Hacia 1955, la *Revista de la Universidad* dedicó un espacio importante al capítulo “Los restos” (título que cambió en la novela por el de “Los de Ovando”), con ilustraciones de Vicente Rojo. Emmanuel Carballo, el crítico que más elogios prodigó a Fuentes, era entonces el secretario de redacción de la revista. Ello permite suponer que, de haber continuado hasta 1958 en su puesto, un órgano más de difusión hubiera contribuido al buen prestigio que le otorgaron otros medios.

De cualquier modo, la única reseña publicada en la *Revista de la Universidad*, además, no era del todo laudatoria. Llevaba el título: “Carta abierta a Carlos Fuentes a propósito de su primera novela”.<sup>166</sup> La firmó Emma Susana Speratti Piñero y presenta el tono de confianza —manifiesto desde el título de la reseña—, en que se redacta un texto tan personal e íntimo como una carta. En consecuencia, se vale del uso de la segunda persona del singular y del tuteo. En medio de la lectura que hizo la autora, confiesa que “ciertos pasajes, algunas situaciones, como la ‘carrera’ de Norma Larragoiti y las ‘escenas’ en Acapulco consiguieron que mi fe en ti se tambaleara”. Speratti no explica las razones de la crisis de su fe en el autor, aunque sí le reprocha, como hicieran tantos otros críticos, la “ausencia de vida interior en sus personajes”, así como el hecho de que éstos no vivieran por sí mismos, que no tuvieran espiritualidad y que siempre actuaran en función

---

<sup>166</sup> *Revista de la Universidad*, Abril-mayo de 1958.

de los demás, observación semejante esta última a la del citado Eulogio Cervantes y la de Juan Rulfo, que se verá más adelante.

Speratti recrimina que el autor olvidara su misión de “escribir una novela, no un guión cinematográfico”. Recuérdese que también Novo asocia *La región más transparente* con películas y guiones cinematográficos, quizás ambos evocaran la errática carrera del personaje Rodrigo Pola y sus dudosos triunfos en el cine comercial, traicionando su carrera literaria, o bien la estrecha relación que ha tenido Fuentes con el cine, primero como cinéfilo y más tarde como autor de guiones y adaptaciones.

Para concluir su nota epistolar, Speratti ofrece un amistoso vaticinio como despedida. Igual que varios de los reseñistas de este libro de Fuentes que publicaron sus artículos durante 1958, o poco después, Speratti manifestó su conocimiento del autor en lo personal y, aunque tampoco expresa las razones de su vaticinio, concluye que “*La región más transparente* sobrepasará cómodamente las fronteras de México para ocupar un sitio destacado en todos los países de habla española”.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Es característico de este género periodístico la generalización, si bien su impacto parece ser inversamente proporcional a la profundización de sus juicios, al grado de que un solo adjetivo puede ser el pendón que enarbole un prestigio: recuérdese el impacto del epíteto “la primera novela urbana” asignado a *La región más transparente*, o el de “primera novela de la Revolución Mexicana”, en el caso de *Los de abajo*, o el de “escritor fascista” dedicado a Rubén Salazar Mallén. Asimismo, se llega a abusar de frases hechas y de fórmulas, como por ejemplo “se trata de un libro lleno de aciertos”, el tipo de fórmulas que abundaron, sobre todo en reseñas anónimas, como esta “cabeza” que apareció en *El Nacional*, el 27 de abril de 1958: “Tomás Carrasquilla, uno de los más grandes novelistas de América”, afirmación tras la cual el lector no pueda enterarse de las virtudes que lo hacían merecer semejante elogio.

## Capítulo IV: “Continúa la discusión”

### 1. Recuento

El capítulo que sigue a continuación se propone observar algunos artículos en particular, una vez que se habló de forma más o menos general del fenómeno. Se analizan las distintas lecturas que hicieron del volumen Emilio Uranga, Juan Rulfo y Alfonso Reyes —la opinión de este último no se conoció en su momento y se tiene noticia de ella indirectamente, a través del propio autor de *La región más transparente*. Se hace referencia a otras más, incluida la que llevó a cabo el propio Fuentes sobre la crítica publicada acerca de su libro.

Como es natural, existe una relación directa entre la importancia de los colaboradores y los espacios y tribunas en que aparecen sus páginas, por lo que una evaluación en este sentido aportaría algunas razones de la positiva respuesta que ha tenido *La región más transparente*. No obstante, de ninguna manera fue unánime la exaltación de los méritos contenidos en ese volumen. Pueden agruparse las reseñas aparecidas en 1958 en tres tipos:

- 1). Totalmente favorable (virtualmente acrítico);
- 2). Totalmente desfavorable (en extremo crítico) y
- 3). Neutro (favorable, pero puntualizando errores y con un cierto equilibrio crítico).

Las reseñas y artículos negativos hacia el texto —a excepción de algunas cartas que sólo manifiestan un estado de indignación y hasta un dejo de envidia implícito por el éxito del autor, y cuyo impacto, al aparecer en sitios y en publicaciones menos autorizados, es considerablemente

menor— medían con cuidado la elaboración de sus frases, para conseguir el efecto deseado, es decir, la descalificación de la novela. En el lado opuesto de este balance, estaban entusiastas periodistas incondicionales de la obra, como por ejemplo Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska y Fernando Benítez. Un tercer grupo, en cambio, señala tanto aciertos como errores, mediante análisis más atentos y menos entusiasmados, como los de Emilio Uranga y Jomi García Ascot. En este último apartado se puede incluir una crítica como la de Andrés Henestrosa, que elogia discretamente la novela, con cierta imparcialidad, sin defender ni errores ni cualidades del libro, que elude formar parte del debate suscitado y sólo elogia el tema y el atrevimiento de abordarlo. Se verán ahora con detenimiento las opiniones publicadas de escritores y reseñistas para así obtener una visión más clara de la recepción inmediata de esa novela.

## 2. La recepción de la crítica por parte del autor

Tras las declaraciones negativas que aparecieron acerca de la obra, se debe señalar que los medios de comunicación escritos se ocuparon de entrevistar al autor de *La región más transparente* con el fin de ofrecer lo que se denomina “derecho de réplica”. Al ejercer este derecho, Carlos Fuentes no tomó en cuenta que había recibido más atención que cualquier otro escritor que publicara una primera novela en México, al menos durante aquellos años, ni que las principales instituciones y personalidades culturales del momento lo habían respaldado, sino que sólo reaccionó con descalificaciones ante la virulencia periodística de la que había sido objeto por parte de algunos colaboradores. Los cinco principales aspectos por los que se le atacó fueron:

- 1). Las digresiones inoportunas
- 2). La falta de profundidad y relieve de los personajes
- 3). La excesiva extensión del volumen y, en función de esto, su falta de selectividad y capacidad de síntesis
- 4). Los fatigosos ensayos insertos en la novela sin una convincente justificación

- 5). Una demasiado obvia influencia de técnicas narrativas norteamericanas y europeas.
- 6). El retraso con el que se verificó esta apropiación

No se ha hecho énfasis hasta ahora en otros artículos negativos en la medida en que no ofrecen demasiada información, como por ejemplo el texto escrito por Alicia Zendejas en el que se lee: “A esta novela le sobra exactamente la mitad. La otra mitad es muy buena”.<sup>168</sup> La autora no señala cuál parte es la parte buena, en que consisten los errores y los aciertos, y ni siquiera con qué criterio divide en dos partes el libro. En cambio, debe advertirse que hubo una crítica que consignaba de modo más fundamentado su lectura, como se ve por ejemplo en el texto de Blas Galindo, quien como músico tal vez consideraba que no era propiamente su papel emitir juicios literarios, pero dio muestras de una lectura acuciosa:

De los personajes, Ixca Cienfuegos y el banquero Robles me parecen los más bien trabajados. Sin embargo, el libro de Carlos Fuentes tiene algunos defectos: primero tiene desarrollos dilatados inútilmente, sobre todo en las partes retrospectivas de los personajes; segundo, que por ser muy poco selectivo con sus materiales, no supo escoger los mejores, de allí que algunos personajes se pierden. La supervivencia en la obra de ciertas reminiscencias mitológicas no obedece a una necesidad, las siento como interpolaciones [por lo que] al final de la lectura me sentí agotado.<sup>169</sup>

¿Cómo reaccionó el autor ante este tipo de comentarios y observaciones poco laudatorias? La primera entrevista en la que dio respuesta a sus detractores lleva un título en sí mismo muy favorable, si se recuerda el obsesivo afán de “actualización” y “modernidad” en todos los aspectos de la vida en México por aquel entonces:

#### CARLOS FUENTES: ESCRITOR DE ACTUALIDAD

---

<sup>168</sup> *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*. 15 de junio de 1958.

<sup>169</sup> *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior* 8 de junio de 1958.

Textos y dibujos de Sulamita Ibarra<sup>170</sup>

Es evidente que el crédito otorgado a Sulamita Ibarra iba erróneo, pues sus “textos” apenas eran unas cuantas preguntas muy breves, mientras que la mayor parte del artículo lo conforman las respuestas que dio el autor de *Los días enmascarados*. Los dibujos, por otra parte, sólo eran dos pequeñas viñetas a lápiz en las que se representa a un joven Carlos Fuentes con una pipa en la boca, muy semejante al tan conocido autorretrato de William Faulkner:

—Cuénteme, ¿cómo le afecta su libro [Sic] “La región más transparente”, ya alejado del dominio público? [Sic]

—Me da gusto que se esté leyendo, porque de este modo el libro contribuye a formar mercado para la literatura mexicana en general. Me doy cuenta de sus fallas, mejor que cualquier crítico, pero me preocupa saber dónde colocará al libro el exceso de crítica negativa.

Naturalmente que una crítica en contra presenta un peso específico superior en la recepción de una obra que los puntos de vista elogiosos, pues una sola observación llega a construir una tendencia, como en el caso del “retraso” en el que se encuentra la novela respecto de sus modelos en lengua extranjera, principalmente James Joyce y John Dos Passos. Sin embargo, la más abundante crítica en favor, que servía de superior contrapeso de aquélla, no era considerada por Fuentes al ser entrevistado poco tiempo después de aparecido el libro: ante las preguntas de los periodistas, sólo hacía referencia a los artículos que atacaban la novela, no a la mayoría que lo ensalzaba. Al mismo tiempo, llama la atención su franca aceptación de las “fallas” del libro, declarando que estaba consciente de lo que se le incriminaba “mejor que cualquier crítico”, pero se sabe lo frecuente que resulta que un autor no reconozca con demasiada claridad sus errores ni sus verdaderos logros, labor de orientación e intermediación que pertenece preferentemente a la crítica.

---

<sup>170</sup> *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excelsior* 18 de mayo de 1958.

La última frase de la entrevista revela que existía algún temor de que “el exceso de crítica negativa” se impusiera, y entonces la obra dejara de leerse, fenómeno éste que no se verificó, sino que, por el contrario, llamó más la atención y fue necesaria una reimpresión de cuatro mil ejemplares a los pocos meses, después de haber agotado los primeros cinco mil.

En otra breve entrevista publicada a fines de 1958, la molestia del autor se intensificó en contra de la crítica adversa, que no había dejado de externar objeciones y desacuerdos, a pesar de haber reconocido públicamente “las fallas del libro” cuando algún reportero se acercaba.<sup>171</sup> En otros momentos, como muestra este fragmento citado a continuación, llegó al borde de la ira:

Ya sabemos que en México no hay crítica literaria. Enrique González Pedrero tiene una buena explicación a este respecto: “los actuales ‘críticos’ son producto de una etapa muerta de nuestra literatura”. Ahora que empieza a haber una verdadera literatura de creación [...] sobre todo en la novela, estos críticos se han quedado atrás; carecen de los instrumentos para juzgar con inteligencia.<sup>172</sup>

En una entrevista muy posterior, Carlos Fuentes respondió a la pregunta “¿De qué manera la crítica lo influye?” de la siguiente forma: “Voy a distinguir entre crítica y reseña; la reseña periodística, apresurada o influida por entusiasmos, excesivos en ciertos casos, por prejuicios personales, políticos o antipatías, en otros, todo este tipo de cosas no le sirven a nadie, no me interesan”.<sup>173</sup> De este modo, la respuesta del autor ante la crítica negativa, al menos durante el breve período estudiado ahora, osciló entre el reconocimiento público de los errores de su novela y la queja de que no debería ser tan abundante ese tipo de crítica, en la medida en la que el propio autor reconocía abiertamente haberse equivocado en algunas partes.

---

<sup>171</sup> Recuérdese la carta citada a Emmanuel Carballo respecto de la influencia de *Adán Buenosayres* en su libro.

<sup>172</sup> *México en la Cultura*, Fondo Silvino Macedonio González, s/f. Circa junio de 1958.

<sup>173</sup> Enrique Aguilar, “La residencia de su imaginación. Entrevista con Carlos Fuentes”. Fondo Silvino Macedonio, s/r. Probablemente *El Día*, 4 de septiembre de 1982.

### A) Un incipiente feminismo en los medios escritos de comunicación

Se debe recordar en este punto que en 1958 finalizaba el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines y daba comienzo el mandato de Adolfo López Mateos. Los habitantes de la ciudad de México se veían literalmente invadidos por infinidad de productos de consumo norteamericanos, y los gobiernos civiles se sucedían, manteniendo, de los gobiernos militares precedentes, la idea de una mexicanidad cifrada en aspectos folklóricos superficiales, si bien no con la intensidad de cuando eran presidentes de la República los caudillos de la Revolución Mexicana. La idea de modernidad aplicada a la ciudad de México se cifraba en modelos urbanos como Nueva York y Chicago, lo que ocasionó el éxito político transexenal de un regente de la ciudad de México como Ernesto P. Uruchurtu, capaz de destruir parte del patrimonio arquitectónico de la capital del país, disfrazando los intereses económicos y de especulación del suelo con la máscara de convertir a la ciudad en una urbe moderna y cosmopolita.

En el plano cultural, la vida mexicana se había enriquecido con la presencia de los republicanos españoles que desempeñaban labores de docencia e investigación en instituciones como la UNAM, el IPN y el COLMEX, así como de difusión cultural en La Casa del Lago y de edición en el FCE; se contaba con librerías universitarias y con otras de la iniciativa privada como Zaplana o la primera Librería de Cristal, ubicada en la Alameda Central; había premios como el Villaurrutia, más bastas bibliotecas y un número considerable de revistas y suplementos como los que se han venido mencionando. También se estrenaron (o se montaron nuevamente) obras de teatro que veinte años antes habían escrito Rodolfo Usigli, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, junto con el surgimiento de otros dramaturgos como Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luis G. Basurto, Luisa Josefina Hernández y Maruxa Vilalta, cuya colaboración *en Diorama de la Cultura* se verá en seguida.

En este contexto, un rasgo significativo de esta tendencia en la vida nacional lo conforma una participación relativamente más activa de las mujeres, no sólo en el periodismo sino también en la creación literaria y en general en

el ambiente cultural mexicano. En este contexto debe mencionarse la presencia de la escritora norteamericana Margaret Sheed, al frente del CME, un organismo que aceptó numerosas escritoras en sus promociones.

A la luz de este ambiente de mayor participación de las mujeres puede observarse una sección de iniciales tintes feministas, publicada por el suplemento cultural *Diorama de la Cultura*, que se titulaba:

#### MUJERES QUE TRABAJAN <sup>174</sup>

Esta sección representa un momento significativo del periodismo nacional, pues ya prefigura los espacios que ocuparían numerosas colaboradoras en los medios de comunicación en años posteriores. En aquel tiempo comenzaron a aparecer textos firmados por jóvenes escritoras como Elena Poniatowska, María Luisa Mendoza y Margarita Michelena. Se reseñaban libros de Elena Garro, Pita Amor, Josefina Vicens, Rosario Castellanos y María Elvira Bermúdez, quienes daban a conocer sus primeros volúmenes. Fue un periodo de gestación de cierta tendencia que unos quince años después, en los años setenta, propondría publicaciones de un sesgo más radical, como la revista *Fem*, cuya tendencia iba signada por el propio título y en donde destacaron otras intelectuales más, como Alaíde Foppa, trágicamente victimada en Guatemala, su país natal, Margarita García Flores y Elena Urrutia, gestando ya un tipo de lector que más tarde agotaría ediciones masivas de los libros escritos por narradoras como Guadalupe Loeza, Laura Esquivel o Ángeles Mastretta.

Aquella columna del suplemento cultural de *Excélsior*, iba firmada por Maruxa; seguramente se trataba de la aludida Maruxa Villalta, periodista y dramaturga nacida en Barcelona en 1932, exiliada en México desde muy joven y que años después tendría a su cargo un programa televisivo de reseñas de libros. Puede recordarse aquí que a Villalta se debe una acción singular y pionera, publicada en *Excélsior* el 15 de febrero de 1960, en donde hizo un llamado a las mujeres universitarias del país para establecer El día Nacional de la Mujer Mexicana.

---

<sup>174</sup> *Diorama de la Cultura*, Fondo Silvino Macedonio, s/f. Circa julio-agosto de 1958.

En 1958, la sección periodística de Maruxa publicaba entrevistas con mujeres dedicadas a los más diversos oficios, ente otros, secretarias, como varios personajes femeninos que aparecen en la primera novela de Carlos Fuentes; vendedoras y dependientes de los grandes almacenes (como la madre de Rodrigo Pola), cajeras, meseras (como Hortensia Chacón) y empleadas en diversos negocios.

En aquella columna de *Excélsior*, Maruxa entrevistaba mujeres de los más distintos oficios: su colaboración consistía en presentar con sus propias palabras a la joven dependiente de unos baños públicos, cuya labor consistía en proporcionar jabones, toallas y estropajos a los clientes, y la cual manifestaba curiosas experiencias, como su trato con algunos boxeadores que asistían al establecimiento, entre otros José Becerra, el “Pájaro” Moreno y José “El Toluco” López.

El propósito de la sección de Maruxa no era sólo dar expresión a las clases populares, como en el caso actual del programa *Aquí nos tocó vivir*, de Cristina Pacheco, sino dar participación a la mujer, por lo que también daba en entrevistar a las representantes de distintas empresas, como propietarias de restaurantes y de joyerías. Además de esto, se hacía referencia al contexto laboral, a las dificultades propias de cada oficio. Al mismo tiempo, había ideado también la contraparte de la sección, a la que titulaba

#### HOMBRES QUE DESCANSAN

Así, las colaboraciones de Maruxa se compaginaban: una semana aparecía la entrevista hecha con alguna dama que hablaba de su trabajo y a la siguiente se reproducía la respectiva conversación con un caballero, cuyo oficio podía ser el de torero, pintor, escritor o futbolista –entrevistados que no descansaban demasiado realmente, pero que servían de contrapunto para lograr un tono de broma a su columna. Durante algunas semanas dejaban de aparecer entrevistas con mujeres, seguramente un signo de la poca participación femenina en el aparato productivo del país en aquellos años. Con indudable ingenio, se invertían los papeles tradicionalmente

asignados a los sexos, dando paso a un proceso de apropiación de espacios que, no sólo en la prensa, ejercen las mujeres de la actualidad.

MUJERES QUE TRABAJAN y HOMBRES QUE DESCANSAN eran dos secciones cuyos sugestivos nombres eran un recurso para ganar la atención del público pues, en realidad, los varones entrevistados descansaban sólo en el momento en que Maruxa hacía preguntas, las cuales se referían precisamente a su respectivo trabajo. Éste es el caso de la entrevista con el autor de la controvertida novela, el gran escándalo de 1958.

De igual modo que la colaboración citada de Sulamita Ibarra, el artículo de Maruxa apareció ilustrado con algunos pequeños retratos a lápiz que hicieron de Carlos Fuentes, quien en esa oportunidad reiteró que observaba los defectos de su libro y los conocía mucho mejor de lo que los críticos suponían. La colaboradora de *Excelsior* escribió un breve texto a manera de presentación que dice así: “*La región más transparente*, ¿buena o mala? Las opiniones se dividen, pero esto ha hecho a su difusión un bien enorme: el bien de que la novela no pase inadvertida”. Esta era una verdad inobjetable, que la periodista observó puntualmente, pero que el autor no parece compartir. Esta es la parte final de la entrevista de Maruxa:

—¿Contento? [de la respuesta del público a *La región más transparente*]

—Contento de la acogida que le han dispensado los jóvenes, la clase media. A la vez me doy cuenta de los errores; mejor que cualquier crítico, veo esos defectos.

—¿*La región más transparente* fue una necesidad o un mensaje?

—Ambos.

—¿Qué finalidad principal se ha impuesto usted dentro de su carrera literaria?

—Ir revelando, poco a poco, en lo que toca a mí, la conciencia de este país, que es opaca. Voy cambiando de época, a través de la conciencia del personaje.

—¿A quién leía usted mientras estaba escribiendo *La región más transparente*?

—A Balzac, *La comedia humana*.

—Así que usted admira a Balzac.

—Lo admiro, creo que inventa desde el suelo creando toda una simbología. Ya quisiera Hitchcock acercarse al suspenso de Balzac.

- ¿Cuál ha sido su mayor influencia dentro de la literatura mexicana?
- Martín Luis Guzmán, allí encuentro el enchufe, es decir que de allí tenemos que partir.
- ¿Cree usted verdaderamente en un auge actual de la literatura mexicana?
- Creo en él, a pesar de todos los elementos en contra.
- ¿Cuáles son esos elementos en contra?
- Los analfabetas aumentan todos los años. Se nota además la ausencia de un gran aparato de distribución del libro mexicano en toda la América Hispana.
- ¿Hubiera preferido su libro en una edición sin prestigio pero con tiraje de sesenta o setenta mil ejemplares?
- Quisiera las dos cosas: prestigio y tiraje. Creo que mi editorial podrá llegar a hacer una verdadera colección hispanoamericana.

Para finalizar, se puede llamar la atención sobre la respuesta en donde Fuentes cita a Martín Luis Guzmán como el punto de partida de la novela moderna en México, pues después no ha vuelto a reconocer en su obra la presencia del autor de *El águila y la serpiente*, no obstante que, entre otros puntos de contacto entre Guzmán y Fuentes, como la coincidencia de una trama política en ciertos momentos de *La región más transparente* del tipo de *La sombra del caudillo* (1929), se encuentra la nomenclatura de los respectivos personajes centrales en ambos relatos: Axcaná e Ixca.

### 3. Rulfo parodiado en *La región más transparente*

#### A) El texto

Debe considerarse que en 1958 Rulfo aún no era la personalidad artística que se reconocería más tarde ni tampoco mantenía un compromiso de entrega en el periodismo cultural —su proverbial parquedad le impedía hacerlo—, como otros autores que se han posicionado en alguna tribuna periodística;<sup>175</sup> sin embargo, los medios de comunicación no podían

<sup>175</sup> Rulfo colaboraría en publicaciones periódicas sólo con la revista *El cuento*, en una sección que el propio autor llamó “Retales”, cuyos textos han aparecido recientemente con ese título en la editorial

ignorar su presencia ni el valor de sus dos textos narrativos, publicados también por el FCE en 1953 y en 1955, y se le instó a responder a la parodia que se les hace en una escena de *La región más transparente*.

*Diorama de la Cultura* recopiló y publicó un conjunto de apreciaciones de diversos escritores sobre la novela de Carlos Fuentes: “Escándalo del momento”, a través de su colaborador Carlos Rebolledo. En ese espacio se reproducen, entre otros, de distintos autores, los comentarios de Juan Rulfo al respecto.<sup>176</sup> Se cita a continuación el fragmento en que se parodia la prosa rulfiana:

Después de Apatitlán viene un llano seco y luego se sube a San Tancredo de los Reyes. Allí como que las nubes son más bajas, y las gentes tristes. La tierra no da nada, sólo tunas y desolación. Se divisan los indios bajando de la sierra, con los machetes como banderas. Esto no me lo contaron, lo vi. Y más adelante hay un bajonazo y se empieza a sentir calor. Es que nos vamos acercando a Chimalpapán, donde ya se da una hierba cruda y el gobierno empezó a construir una presa. Allí viven los Atolotes, una gabilla de caciques que traen asoleada a la comarca y se roban a las mejores viejas. De eso me acuerdo... (p. 56).

Rebolledo presentó a Rulfo la oportunidad de enjuiciar, a su vez, a Fuentes. El breve ejercicio de parodia de la prosa de Rulfo procede, como se ha dicho, de la práctica joyceana de incluir diversos discursos en el *corpus* de la novela, pero en este caso se hace patente una debilidad: la escasa verosimilitud de su contexto, pues se incluye dentro de una escena en la que conversan dos personajes caricaturizados: la “Contessa” y “el novelista de la tierra”, el epíteto dedicado al Juan Rulfo del mundo fáctico; ambos personajes se encuentran y dialogan en una de las fiestas de Bobó Gutiérrez. Inesperadamente aparece el fragmento citado. El planteamiento es inverosímil porque, aun dentro de la intención de construir una escena de

---

Terracota. En el estudio introductorio, señala Alberto Vital (2008: 25) que la participación de Rulfo duró poco más de dos años: “Desde mayo de 1964 hasta noviembre de 1966 la columna entregó diecisiete fragmentos en total”.

<sup>176</sup> Carlos Rebolledo, “Sigue la discusión sobre *La región más transparente*”. *Diorama de la Cultura*, 8 de junio de 1958.

farsa, la “Contessa” no resulta el mejor de los interlocutores, pues si bien en la fiesta predomina la frivolidad, también se hallaban en ella Rodrigo Pola y varios “intelectuales” con los que podía haber conversado un “novelista de la tierra”.

El texto de Fuentes se presenta demasiado elaborado como para formar parte de un diálogo y parecerse a la viva voz de un personaje. Fuentes se propuso lograr dos efectos, predominantemente: caricaturizar el habla popular campirana, base del lenguaje literario de Rulfo, mediante ese hie-ratismo y ese tono de desaliento, y la ridiculización de los nombres empleados en sus relatos, tanto los de lugares chuscos —Chimalpapán—, como los nombres propios de personas pluralizados —los Atolotes. En el brevísimo texto aparecen claras alusiones a las páginas de *El llano en llamas*; así también se alude a la intervención del gobierno en el campo, “donde se da una hierba cruda y el gobierno empezó a construir una presa”, como sucede en “El día del derrumbe” y en “Nos han dado la tierra”.<sup>177</sup>

Por otra parte, en este alarde técnico del narrador de *La región más transparente*, parece ir el mensaje implícito de que su prosa tiene recursos más variados que la rulfiana: una mezcla de discursos dispares y aun opuestos, una mayor amplitud y profusión, además, desde luego, de desarrollar una temática acorde con el momento de cambios en el que el país se encontraba.

La lectura que hace Fuentes de la obra de Rulfo hace pensar que en el horizonte cultural de ese momento no se sospechaba la profundización simbólica que habían logrado los dos delicados volúmenes, basada, entre otros aspectos, en el descubrimiento de la conciencia de los personajes a través de su propio discurso, es decir, mediante el habla popular, a la manera en que lo hiciera William Faulkner; los rasgos de comicidad, que esa

<sup>177</sup> Alberto Vital (1994: 241-248) hace un minucioso análisis comparativo entre la parodia de Rulfo de *La región más transparente* y los textos rulfianos en que se basa la parodia; en el mismo espacio, se advierte que la respuesta de Rulfo pudo significar una polémica literaria de mayor importancia que sin embargo no llegó a presentarse. Por otra parte, el caso de ambos novelistas es diametralmente opuesto en cuanto a la nominación de sus personajes: se sabe que Rulfo se inspiraba en los nombres inscritos en las lápidas de los cementerios, en un procedimiento referencial que no omitía cierto rasgo cómico y cuyo mensaje parece ser el de: “Así se llama la gente, ¿qué quieren que yo haga?” En cambio, muchos de los personajes de las novelas de Fuentes se hallan semantizados: Cristóbal Nonato, Teódula Moctezuma y Príncipe Vampa, entre otros.

lectura inicial parece no haber advertido, al percibirlos como narraciones de un serio y grave realismo. Se deja de considerar, asimismo, que el autor de *El gallo de oro* escribía sobre el campo pero vivía en la gran ciudad, donde había adquirido —como el mismo Fuentes lo había hecho— una educación muy refinada. La apropiación rulfiana del lenguaje popular y los escenarios rurales de sus historias, hicieron que la crítica asociara su obra con la de la Novela de la Revolución, cuando se trata de un arte más calculado, de lentas meditaciones de índole técnica.

En aquel fragmento se muestra una lectura en la que subyace cierta displicencia, desde la denominación misma del personaje —“El novelista de la tierra”— se advierte la intención de parangonar a Rulfo con autores que, en aquel momento, se consideraban rebasados, aquellos que en las historias de la literatura hispanoamericana aparecen con ese rubro, como José Eustaquio Rivera o Rómulo Gallegos, cuya tematización (lo indómito de la naturaleza) era más importante que la diversificación de las formas narrativas, las cuales, en su caso, procedían principalmente del realismo. La parodia, sin embargo, no alude a esta clase de narrativa hispanoamericana más que en la nomenclatura del personaje, y el texto se sustenta en la exageración de los rasgos estilísticos rulfianos —una evaluación más profunda de los relatos de Rulfo debió esperar a que autoridades de enorme prestigio reconocieran la dimensión de la obra.<sup>178</sup>

## B) Rulfo opina de la parodia

El reportaje citado anteriormente, que incluía la opinión de diversos escritores sobre la “escandalosa novela” de Carlos Fuentes, como había ocurrido en otras ocasiones, iba con un espectacular encabezado para llamar la atención del público sobre la polémica suscitada:

### SIGUE LA DISCUSIÓN SOBRE *LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE*

---

<sup>178</sup> Para documentar esta primera recepción de Rulfo es imprescindible el volumen de Jorge Zepeda (2005): *La primera recepción de Pedro Páramo (1955-1963)*, ya citada antes.

En la parte en que se entrevista a Rulfo va una fotografía suya cuyo “pie” rezaba: “¿Fuentes se retrata en Bobó?” La defensa se vuelve demoledora en cuanto es más cortés: se conceden distintas cualidades a la novela de Fuentes, pero en todo momento se matizan o ponen en duda. La respuesta clave aparece en el momento en que Carlos Rebolledo pregunta por los personajes caricaturizados del texto, uno de los cuales Rulfo habría sido modelo y víctima. El autor de *El llano en llamas* se vale del elogio para devolver el golpe con más elegancia: “Carlos Fuentes recurrió a la caricatura para que el lector no identificara sus modelos de la vida real. Y lo consigue, en la mayoría de los casos, menos en Bobó, donde yo creo ver un espejo autobiográfico”. Se establece aquí un agudo juego de oposiciones: si Fuentes quiso simbolizar en ese fragmento su narrativa, fracasó, pues sus personajes no se parecen a “sus modelos de la vida real”; en cambio, acierta al proyectar su propia personalidad en Bobó Gutiérrez, un personaje frívolo y superficial, organizador de fiestas. Así continúa la entrevista con Rulfo:

—Qué opina usted de *La región más transparente*?

—Mire, en general la novela me gusta. Eso sí, noto una revoltura entre opiniones de Octavio Paz (“El laberinto de la soledad”) y Jorge Portilla. Eso le resta a la novela altura, sobre todo si se piensa que no siempre esas ideas hacen carne en Manuel Zamacona sino que muchas veces están fuera de él, como en el aire. [...] Yo asocio esta obra con un tipo de literatura confesional que no quiere serlo; sólo que no es lo mismo soltar un mundo que se lleva dentro que apoderarse del mundo de los demás.

—¿Podría explicar esto por favor?

—Es muy sencillo. Hay novelistas que eligen aquellos aspectos de la realidad que más convengan a sus ideas y sentimientos, pero dejan sin embargo un margen de independencia entre ellos y sus materiales. Y otros, como Fuentes, toman toda la realidad y le transfieren sus puntos de vista, hasta el extremo de que uno no sabe dónde comienza la objetividad y dónde el novelista.

—¿Algo más, Juan?

—Sí, en definitiva el libro de Carlos me parece importante porque casi nadie ha tratado la ciudad de México. Nadie ha visto los problemas que la Revolución creó en las ciudades y nadie había tratado de definir el significado

de ellas. En lo estrictamente literario creo que lo mejor de Fuentes está en el esfuerzo de escribir una obra de esa magnitud. En ese sentido me parece trascendente.

Rulfo coincide con algunos méritos señalados por una parte de la crítica: ambientar la novela en la ciudad de México y en la modernidad, aspirar a construir un enorme fresco de la historia de la nación y aprovechar el habla popular urbana; asimismo, se hace énfasis en uno de los puntos centrales que se le reprocharon con insistencia: la apropiación de diversos textos —la más evidente de éstas era el título que se utilizó para la novela, el cual no fue ideado, sino que “se apoderó del mundo de los demás”, al aprovechar el epígrafe de Alfonso Reyes. De igual forma, se plantea que en la novela de Fuentes existe el propósito de transferir “sus puntos de vista” a las situaciones y a los personajes; al dar acomodo a los representantes de clases sociales muy apartadas entre sí, debió de apropiarse de diversas técnicas literarias y abrir un compás muy amplio en los tipos de discurso, lo que impidió realizar trazos narrativos más finos y precisos, que permitieran “soltar [el] mundo que se lleva dentro”, mostrar una ciudad en la que los contrastes entre los bajos fondos y las altas esferas de la política y las finanzas conforman distancias abismales. Como conclusión, Rulfo reduce *La región más transparente* a un buen intento: “lo mejor de Fuentes está en el esfuerzo de escribir una obra de esa magnitud.” Es decir, se matiza el elogio acerca de la “obra de esa magnitud” con la simple mención del “esfuerzo”.

#### 4) La lectura de Reyes

Es muy sabido que entre Alfonso Reyes y Carlos Fuentes se dio una relación, “casi filial”, en palabras del propio Fuentes, por lo que a primera vista puede resultar extraño que Reyes no haya escrito ni declarado nada en torno de la primera novela Fuentes y, si bien la razón de esa omisión, de ese extraño silencio (el “prudente silencio de los mayores” al que se refería Salvador Novo), es muy simple, tuvo que esperar cuarenta años para que se conociera puntualmente. Lo que podía haber quedado en el olvido fue

revelado por el propio Carlos Fuentes, en el texto varias veces citado que éste compuso tras la muerte de Octavio Paz:

Mi relación con Reyes fue casi filial. Visitándole periódicamente en Cuernavaca, aprendí a leer lo que me faltaba leer entre los quince y los veinte años. Llegué armado por Reyes a otra relación, ésta fraternal, con Paz. Don Alfonso acostumbraba decir que para él el mundo terminó el día de febrero de 1913 en que su padre, el general Bernardo Reyes, murió acribillado en el Zócalo de la ciudad de México. Literariamente, le interesaba más el pasado que el presente. Su gusto tenía límites, Proust, Joyce y pocas cosas más allá. Abominó de mi *Región más transparente*. Le agradecí su franqueza y mantengo viva la llama de mi amor y gratitud hacia el mejor prosista de la lengua española durante la primera mitad del siglo.<sup>179</sup>

Este párrafo permite inferir distintos hechos. Entre otros, que la relación entre Alfonso Reyes y Carlos Fuentes tendría un punto de conflicto como el que se suscitó la vez en que un editor solicitó la colaboración de Joyce en el volumen que se hacía en homenaje a Ezra Pound. El irlandés se negó, sin explicaciones.<sup>180</sup> ¿Se habrá solicitado la opinión de Reyes acerca de la primera novela de Fuentes? Es muy probable, considerando la importancia otorgada a la novela en las instituciones culturales y la enorme influencia que tenía en éstas el autor de *El deslinde*. Con una actitud digna del artista de la diplomacia que era, debió dejar que pasara el tiempo sin ofrecer respuesta. El carácter conciliador y generoso de Reyes no permitió que se hiciera pública su opinión al respecto, es decir, que trascendiera más allá de la confidencialidad en la que lo declararía a Fuentes —es evidente que una descalificación de Reyes, con su investidura institucional, hubiera

---

<sup>179</sup> “Mi amigo Octavio Paz”. *El País*: 13 de mayo de 1998. A tal punto era la cercanía entre ambos, que “aunque Carlos Fuentes decidió muy temprano dedicarse a la literatura, siguió a regañadientes el consejo de Reyes, quien le recomendó cursar la carrera de derecho”. “Carlos Fuentes gana el Premio Cervantes”, sin firma, *Novedades*, 29 de noviembre de 1987.

<sup>180</sup> No obstante, pocos habrían hecho más que Ezra Pound a favor de la obra joyceana: consiguió pagos por sus colaboraciones, presentó a Joyce con las editoras de la *Little Review*, quienes publicaron por primera vez un capítulo de *Ulises*, y a Sylvia Beach, la dueña de Shakespeare & Company, que sería la primera editora del texto íntegro. Véase Richard Ellmann (1989: 537).

causado un impacto tan fuerte que tal vez la crítica adversa se impusiera en la “discusión”.

Fuentes hizo pública la reacción de Reyes hacia su novela en 1998, algo que debió ser muy doloroso en su momento, con un gesto de honestidad. Es curioso que atribuya el hecho a cierta visión conservadora de Reyes, a quien “le interesaba más el pasado que el presente”. El argumento no es demasiado sólido, puesto que el “gusto” de Reyes “tenía límites” como tienen límites los gustos. Además, Proust y Joyce no son precisamente conservadores, sobre todo éste último. Ahora, cuando se señala “y pocas cosas más allá”, el lector podría preguntarse ¿quién ha ido “más allá” de Proust y Joyce en la narrativa contemporánea? Finalmente, extraña que se acote con tanta precisión la importancia del Reyes prosista sólo “durante la primera mitad del siglo”, es decir que sería “el mejor prosista de la lengua española” sólo mientras vivió. Tal vez la segunda parte de la oración puede tener un significado de cortesía hacia Octavio Paz, a quien finalmente se rinde homenaje en el artículo: Reyes sería el mejor prosista de la lengua española durante la primera mitad del siglo XX, y la siguiente mitad del siglo le corresponde a Paz.

Alfonso Reyes no concedió la entrevista que solicitaría Carballo pero tampoco se negó a aparecer junto al entonces “novel” escritor en el número de *México en la cultura* que lanzaba al público la primera novela de Carlos Fuentes “como si se tratara de un detergente”.<sup>181</sup> Recuérdese que precisamente en 1958 se celebraron los cincuenta años de la carrera literaria del autor de *Ifigenia cruel*, y era un momento en que se le prodigaban homenajes, eventos y publicaciones.<sup>182</sup> No podía haber mayor prestigio que aparecer ante el público a su lado. Ese número de *México en la Cultura*

<sup>181</sup> *México en la Cultura*, 6 de abril de 1958. La frase entrecomillada es de Richard Reeve (1982: 51).

<sup>182</sup> Desde años antes, el propio *México en la Cultura* había rendido homenaje a Alfonso Reyes dedicándole un número completo, que incluía entrevistas y estudios de diversos autores, mexicanos y extranjeros, fotografías del autor en varias épocas e ilustraciones de Elvira Gazcón. *México en la Cultura*, 7 de octubre de 1951. Ricardo Garibay (1992: 100-104) señala con ironía: “Durante los cuarentas y cincuentas [...] todos los suplementos dominicales machacaban con Alfonso Reyes. Una especie de pugilato a ver quién lo alababa más y mejor, quién se le rendía más a fondo. [...] Lo estábamos descubriendo y pasaba la época de veneración a Vasconcelos”.

significaba el mejor aval para la novela, una posición inmejorable al interior del campo intelectual mexicano.

Precisamente la víspera de la distribución de la novela en las librerías de México, la portada completa del suplemento de *Novedades* —de enorme formato— se dedicó a ambos escritores: en la parte superior iban las dos fotografías, que presentaban significativos contrastes: vejez / juventud; experiencia / entusiasmo; sabiduría / talento natural. Debajo de las dos imágenes se leía esta serie de oposiciones:

ALFONSO REYES  
El decano

CARLOS FUENTES  
El autor novel

Por primera vez  
cuenta la historia  
de su infancia

Un tropel  
de caballos  
desbocados

HABLAN

Uno con  
Sabiduría  
de su pasado

otro con  
Furia  
de su porvenir

PRESENTANDO

Los dos extremos  
de nuestra literatura

“El ser escritor llegó  
a parecerme lo más  
natural del mundo”  
123 libros, un solo  
tema: su vida

“El escritor mexicano  
es un paria”

“A mí me interesa dar  
fe del dolor  
y de las esperanzas de  
México”

“No quieras ser de cada  
uno sardina de su ascua.

“La enfermedad más  
perniciosa de la literatura:  
el miedo a llamar las cosas  
por su nombre”

No se atravesase una espada  
que no era para ti”.  
“Prescindo de toda guerra  
que no sea la mía”.

“La literatura mexicana  
tiene el campeonato  
mundial del  
eufemismo”.<sup>183</sup>

A la manera en que se presentaba al público de la época una obra de teatro, o un estreno cinematográfico, en el momento preciso de su publicación se daba un espaldarazo enorme, a ocho columnas, a *La región más transparente*, cuyo autor aparecía compartiendo créditos precisamente con la figura patriarcal más relevante de México al promediar el siglo. Se otorgó la misma importancia a ambos escritores, tanto en la tipografía como en las imágenes. Aprovechando las diferencias generacionales, iba implícito el antiguo tópico de lo viejo contra lo nuevo, de que el discípulo superará al maestro y el mensaje de que había surgido el heredero del maestro.

Debajo de las espectaculares “cabezas” aparecieron sendas entrevistas: la de Alfonso Reyes a cargo de Emmanuel Carballo, y la de Carlos Fuentes hecha por Elena Poniatowska. Con la revelación posterior de que Alfonso Reyes “abominó de *La región más transparente*” no sorprende que en ningún momento Reyes se refiera a la novela apenas editada, novedad editorial del momento, y que el “decano” tampoco externe su opinión sobre el autor “novel” con quien aparece compartiendo créditos.<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> En este mismo número se publicó un pronunciamiento de los principios estéticos de José Luis Cuevas, que debatían sobre la pintura mexicanista: “José Luis Cuevas, el niño terrible vs. los monstruos sagrados”. Iba en un espacio casi tan importante como el de Reyes y Fuentes. Las declaraciones de Cuevas propiciaron una polémica sobre los valores de la plástica nacional, en la que participaron Luis Cardoza y Aragón, Raúl Anguiano y José Chavez Morado, entre otros.

<sup>184</sup> En *Los protagonistas de la literatura mexicana* (1986), Emmanuel Carballo aclara lo que en el suplemento de 1958 no aclaró: que la entrevista con Reyes no fue en realidad una entrevista, sino que tomó fragmentos de su obra y después buscó a Reyes para que la revisara y pudiera publicarse con su aval. Sin embargo, en el libro, Carballo no menciona esta fuente, ni que el texto apareció junto al de Fuentes compartiendo créditos en esta publicación. No explica por qué no entrevistó a Reyes, siendo

Alfonso Reyes se refiere al desarrollo de su obra, discurre sobre estética y preceptiva y, durante casi toda la entrevista, se concentra en una especie de recuento de su trayectoria, no sólo literaria, con la elocuencia y elegancia que caracterizan su prosa. En cambio, se percibe un joven Fuentes exasperado (“un tropel de caballos desbocados”), haciendo provocadoras declaraciones, como la de llamar “paria” al escritor mexicano y declarar a la literatura mexicana como la campeona “mundial del eufemismo”.

### 5) La lectura de Emilio Uranga

La atención que los medios de comunicación dedicaron al libro trajo como resultado una de las más singulares respuestas que haya obtenido una primera obra en México. El espectacular reportaje mencionado incluyó también las opiniones sobre el libro de los intelectuales más relevantes del momento; se preparó la traducción de la novela al inglés; hubo, en fin, un franco apoyo de las instituciones culturales. Ello conformó un ambiente muy favorable para su difusión y su éxito de librería.

Entre los juicios más agudos que se hicieran sobre *La región más transparente* se encuentran los que hiciera Emilio Uranga en el espacio citado de las entrevistas hechas por Carlos Rebolledo. Uranga oscila entre el “dicterio” y la “alabanza”, según había señalado José Alvarado. Es decir, tanto elogia como enjuicia duramente a la novela. Emilio Uranga tuvo una participación activa y un gran reconocimiento en los años cincuenta, a juzgar por lo que escribe al respecto Ricardo Garibay (1992: 186): “[Pedro Aráiz y Freg] me suplicaba no decir vocablos sucios y se atropellaba de tanto énfasis como ponía en la exaltación de Emilio Uranga. ‘Ese hombre, ese joven cuya inteligencia estremece y a ratos mueve a verdadera alegría’”. La obra dispersa de Uranga se ha reunido en un volumen editado por la Universidad de Guanajuato con el título de *Astucias literarias* (1990).

---

que lo visitaba frecuentemente y prefirió elaborar un texto con recortes o fragmentos de su obra. ¿No era más fácil hacer una entrevista que se de como hizo con Vasconcelos y Guzmán? Sólo uniendo todos estos cabos puede el lector percatarse del engaño, es decir que Reyes no había acertado hablar de *La región más transparente* en una entrevista

En el tantas veces citado número del suplemento de *Excelsior* apareció también un curioso recado en la columna “Su mesa de redacción”, antes de la reproducción de las opiniones de distintos escritores mexicanos acerca de *La región más transparente*. Su objeto era desafiar a quienes se hubieran molestado por el éxito de Carlos Fuentes:

Sería conveniente que se aclarara en público por qué algunos escritores se han molestado amargamente —en privado— por el magnífico éxito de crítica y de librería de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Estas columnas están a sus órdenes.

El tono de la misiva hace pensar que los artículos que denostaban la novela de Fuentes apenas eran el síntoma de la comidilla que “en privado” se prodigaba. Las opiniones se dividían; aquel breve texto también parece reducir la inconformidad y el disgusto de “algunos escritores”, a la envidia que rumiaban, pero que no tenían el valor civil de ventilar en público ni de escribir en contra del autor o del libro. Ante las circunstancias de privilegio en que vivía el joven escritor y la buena fortuna que lo acompañaba, el resentimiento no está lejos de haber sido una realidad, al menos en algunos casos.

Volviendo a la entrevista con Emilio Uranga, puede observarse que es la más extensa de las que se realizaron y, junto con la de Rulfo, la más rica en significados. Por el tipo de respuestas, su profusión y corrección, parece que no se hizo con la técnica de grabación, sino mediante cuestionarios a resolver en casa, si bien todas se presentan como entrevistas de viva voz. El entrevistado tendría la oportunidad de reflexionar y pulir.

En su oportunidad, Emilio Uranga utilizó el mismo principio de otros autores, es decir, presentar elogios y golpes de manera alternada; primero señala que el libro de Carlos Fuentes era “la revelación de un gran novelista, independientemente de que [fuera] mala o buena la novela”. Aquí se hace obvio su escepticismo con una respuesta equívoca, pues ¿cómo iba a ser Carlos Fuentes un gran novelista si su propia novela era mala? Tal vez, como escribiera Alí Chumacero de Juan Rulfo, Uranga previó que la novela de Fuentes vaticinaba el advenimiento de un gran narrador, con el

transcurso de los años. Añade Uranga que no se podría negar el talento de este autor, en razón de que “hasta ahora nadie había mostrado una familiaridad tan real con el ambiente de la gran ciudad.” Aquí parece admitir la idea de que Fuentes inaugura la novela urbana en México, y se vale de un término muy significativo, “familiaridad”, puesto que, como Uranga bien sabía, Fuentes no había vivido en ningún sitio que no fuera urbano, sino sólo en las grandes capitales de distintos países.

Más adelante señala que Carlos Fuentes “es un hombre que indaga y se mete en esa caja mágica que es una ciudad. Y porque la tarea de un novelista es ir descubriendo destinos y engazarlos dentro de una atmósfera misteriosa, es por lo que lo considero un autor muy dotado”.

Tras las primeras respuestas, en cierta forma genéricas y hasta elogiosas, declara que “una de las carencias de la novela mexicana es el poco contacto vivo con la realidad que expresan, de allí que se haya hecho casi siempre novela política y no social, como la de Carlos Fuentes”. A diferencia de críticos como Emmanuel Carballo, que saludaron la primera novela del autor como la primera novela urbana en México, Uranga apenas sugiere ese mérito. En cuanto a su impronta literaria, Uranga destaca que, entre los mexicanos, “a Fuentes lo han influido las novelas de Manuel Payno; de los extranjeros, sobre todo, dos escritores de habla inglesa: John Dos Passos y Aldous Huxley”. En relación con este último autor, dice Uranga que “el libro de Fuentes tiene dos dimensiones, la de la novela propiamente y la del ensayo, sólo que Huxley es un gran ensayista, cosa que se le olvidó a Fuentes”. Es evidente que el crítico no se refiere a un olvido, sino a la distancia entre un joven escritor y un autor de la altura de Huxley.

A continuación, como Rulfo y otros más que opinaron en cuanto a la apropiación de ciertas ideas, Emilio Uranga insiste en que hubo una intención fallida en la parte ensayística de la novela, la que, “a manera de veta aparece aquí y allá; hay momentos, muchos, en que el novelista hace decir a los personajes ideas de él o ajenas, y no son esas partes las más afortunadas: “Yo creo que en esto del ensayo lo han aconsejado”. Este remate es la primera observación hiriente de la entrevista, pues es tanto como decir que el autor tenía un criterio débil que le hacía escribir como le aconsejaban, o bien se

refería a los “consejos” que se prodigaban en las reuniones del CME, lo que de cualquier forma es un dicterio. Enseguida el reportero pregunta:

—¿De quién son esas ideas a que usted alude?

—Las más visibles, me refiero a ese ensayo minúsculo sobre la ‘lata’, están tomadas de Jorge Portilla. La filiación es muy clara en aquellos aspectos de la novela que tratan de las relaciones de la burguesía con la Revolución. *La región más transparente* tiene una buena dosis de denuncia. Lo que no sabemos es si esa denuncia se convierte algunas veces en complicidad, porque si no ¿de qué sirve recordarle a un burgués que sus orígenes fueron revolucionarios? ¿No implica esto una justificación? Tal confusión podría explicarse si se tiene en cuenta que Carlos no es un revolucionario, sino un hombre de temperamento alerta, vivo. De todos modos, el meollo de la novela está sentimentalizado. El gran problema nuestro, el de México, es que la burguesía se llama nacional en cuanto quiere que el estado la proteja, fuera de eso no le importa el país.

Además de observar que el autor se apropió de “ideas ajenas”, algo ya común y corriente en la crítica de la obra, llama la atención el trato personal que utiliza Uranga para dirigirse al autor de la novela que se juzgaba: “Carlos no es un revolucionario”, afirmación hecha con gran seguridad y que en aquel momento invalidaba en lo moral. Enseguida, otorga a Fuentes el calificativo de “vivo”, término que en el habla popular tiene una connotación bastante menos laudatoria que el vocablo “inteligente”: no un hombre de reflexión, sino “vivo”, “un hombre de temperamento alerta”. En la segunda mitad de la entrevista aparecen otras observaciones significativas:

—¿En cuanto a técnica qué le parece?

—Creo que la extensión de la novela es excesiva. Es la obra típica de un principiante que quiso comenzar a la última moda, una especie de “chémise” por donde se le escapa la materia. Es un alarde, antes que una necesidad. Se podía haber ahorrado las retrospectivas dividiendo la obra en personajes revolucionarios y actuales, y no estar con las interferencias.

—¿Dentro de qué tipo de novela incluiría usted a *La región más transparente*?

—Más que una novela de tipo realista yo la considero expresionista, es decir, como hay una deformación buscada para producir un efecto catártico, no sigue por consiguiente el tiempo de la vida, sino el “tempo” de la expresión. Pero el arte expresionista requiere de una experiencia de dolor que seguramente Carlos no tiene.

—¿Cómo interpreta usted a Ixca Cienfuegos?

—Es un símbolo, antes que un personaje. Un gran novelista hace de un personaje un símbolo, pero no al contrario.

—¿Le atrajo algún personaje en especial?

—Manuel Zamacona. Éste sí que es un acierto de personaje. Ese final tan mexicano de la coronación de sus ideas. Supera su indecisión con su muerte.

—¿Considera que la novela es pesimista?

—No tenemos por qué conmovernos o llorar por la suerte de un grupo tan reducido como particular. Pero insisto, si a través de esa denuncia se transporta una carga de desesperación al país entero, entonces la cosa cambia.

—¿Qué piensa usted acerca de la publicidad que ha tenido el libro?

—Es una buena recompensa para el autor. Es muy importante crear un eco para nuestros jóvenes escritores. No me alarma la publicidad.

—¿Otra cosa?

—Para finalizar, creo que Carlos Fuentes debería seguir con esa cosa tan nueva que ha traído a nuestra novelística, o sea que con un microscopio de parasitólogo diera para su próxima novela más detalles sobre el mundo de los banqueros y las finanzas. Y decirle lo que a mí me dijo Alfonso Reyes cuando publiqué mi primer libro: “Mientras usted escribe un libro es suyo; al publicarlo considérelo ajeno o, más rudamente, abandónelo, no se preocupe más por él”.

Emilio Uranga ofrece numerosas pistas, quizás la más clara de todas sea la que confirma un trato personal con el autor. Aunque no explica por qué el expresionismo requiere de una mayor “experiencia de dolor” que el realismo, sí deja en claro que la vida de Carlos Fuentes ha discurrido plácidamente lejos del dolor. En esta observación se advierte una descalificación de la novela, pues si *La región más transparente* no es realista, ya que “no sigue [...] el tiempo de la vida, sino el ‘tempo’ de la expresión” y tampoco es expresionista porque este tipo de arte requería del dolor “que Carlos no tiene”, se puede concluir,

entonces, que el libro falla, al menos por la indefinición del género en que podría situarse. De igual forma, cuando recomienda que “para su próxima novela [ofrezca] más detalles sobre el mundo de los banqueros y las finanzas”, además de que se advierte un matiz irónico, deja implícito que si bien el dolor es una experiencia ajena al escritor, sí conoce, en cambio, los “detalles” de las esferas de la alta burguesía, de los banqueros y de las finanzas.

Por otra parte, la crítica que hace Emilio Uranga acerca de la estructura de la novela no es demasiado convincente. La alteración de planos espacio-temporales se halla avalada por diversos novelistas contemporáneos, como el mismo William Faulkner, y en la novela se justifican mediante la evolución natural de los personajes, con sus respectivas relaciones de causa y efecto. Por ejemplo, el banquero Federico Robles, tras su participación en la lucha armada, al competir y rivalizar con Roberto Régules, efectúa un conjunto de acciones en contra de éste, las que han de culminar con la revancha del “financista” y su destrucción. Esto mismo ocurre en el caso del odio que siembra Norma Larragoiti en Pimpinela de Ovando y en Rodrigo Pola, humillando a ambos y vulnerando sus valores más preciados, acción que se revierte, al final del texto, en su propia contra. Así, las “retrospectivas” e “interferencias”, de uso muy frecuente en la narrativa contemporánea, hacen pensar en que la sugerencia de Uranga de “dividir la obra en personajes revolucionarios y actuales” está fuera de lugar y habría debilitado la tensión dramática de la novela.

Ahora bien, si se mezclara la apreciación de Rulfo acerca de que “no es lo mismo soltar un mundo que se lleva dentro que apoderarse del mundo de los demás”, con la observación de Uranga cuando se refiere a la creación del personaje Ixca Cienfuegos, se podría obtener una sola crítica: toda gran novela logra conformar un símbolo a partir de un personaje cuando se escribe desde la más viva experiencia, no mediante la apropiación de ideas que se transfieren a un sujeto narrativo.

Para finalizar, Emilio Uranga se refiere a Carlos Fuentes como “la revelación de un gran novelista”, pero, más adelante, en la frase “un gran novelista hace de un personaje un símbolo”, al declarar que el autor de *La región más transparente* procedió “al contrario”, por omisión, le retira el elogio.

## 6. *La región más transparente* en Estados Unidos

En este apartado se observa que las publicaciones mexicanas que apoyaron la novela hicieron también un seguimiento de su recepción en los Estados Unidos, entre ellos *Excélsior*, que dedicó otros más de sus espacios importantes al éxito de Carlos Fuentes y a *La región más transparente* en México, y prevé el mismo resultado en cuanto empiece a circular en la Unión Americana. El enorme título rezaba:

### GRAN ÉXITO DE LA OBRA DE CARLOS FUENTES <sup>185</sup>

La nota hacía referencia al éxito de librería alcanzado, al que paradójicamente colaboraba el cúmulo de críticas adversas y, desde luego, las reseñas elogiosas, aparecidas en distintos medios de comunicación, circunstancia que suscitó la polémica. Esta vez, el propósito del reportaje de *Excélsior* llama la atención del público con la noticia de que en poco tiempo más *La región más transparente* sería publicada en inglés, en Estados Unidos, mercado editorial en el que más tarde también alcanzaría un notable impacto. En la página anónima que, a modo de presentación de la noticia, se solía incluir en estas colaboraciones se lee:

Cuatro editoriales norteamericanas han solicitado ya la traducción y edición en inglés de *La región más transparente*, la extraordinaria novela de Carlos Fuentes aparecida en estos días en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica. Esta novela excepcional dará mucho que hablar por sus valores literarios y sociológicos.

La noticia no escatimaba adjetivos: “extraordinaria”, “excepcional”, solicitada para publicarse en diferentes partes de uno de los países cuya industria editorial es de las más importantes del mundo. Por otra parte, ha de recordarse que otra novela aparecida con el mismo sello editorial del FCE, *Casi el Paraíso*, de Luis Spota, se vendía también en abundancia, y ya tenía en su haber tres ediciones; no obstante, en los espacios publicitarios

<sup>185</sup> *Excélsior*, 9 de abril de 1958.

que contratada la editorial se dedicaba un énfasis mayor a *La región más transparente* que al libro de Spota. Quizás se juzgara que requería más publicidad el lanzamiento de una primera novela que un libro que ya obtenía ventas cuantiosas; el caso es que se podría encontrar parte de la explicación del éxito de librería del volumen de Fuentes a través de esta difusión, un acontecimiento poco común en el mercado editorial mexicano. La propaganda ocupaba un espacio considerable, y aparecía así:

*La región más transparente*

La obra de Carlos Fuentes es un violento mural literario de la capital de México, en el que se cruzan tiempos y sangres distintos, diversos personajes y paisajes urbanos, las nuevas clases sociales nacidas de la Revolución, y se entremezclan múltiples destinos humanos de dramático signo.

VERAZ

INCISIVA

DESCARNADA

Volumen No. 38 de la colección Letras Mexicanas.  
464 páginas. Empastado. \$25.00.<sup>186</sup>

Aparte del éxito de la novela de Luis Spota, sólo dos sucesos culturales de 1958 compitieron con la copiosa difusión de *La región más transparente*: la obra de teatro de Luis G. Basurto *Cada quien su vida*, dirigida por Fernando Wagner, con llenos espectaculares en cada presentación, y los constantes homenajes que se prodigaron a Alfonso Reyes por sus cincuenta años de escritor. El éxito de la novela de Fuentes prefiguró el que pronto alcanzaría en Estados Unidos. En cuanto a la columna citada más arriba, pueden observarse algunos elementos de interés; entre otros, se alude a su condición de modernidad, ya asignada por la crítica, de considerar como uno de sus principales atributos el que fuera una novela citadina: “un violento mural de la capital de México”. Líneas abajo insiste en que

---

<sup>186</sup> *México en la Cultura*, 1 de agosto de 1958.

presenta “diversos personajes y paisajes urbanos”. Se advierte además en aquel recuadro un tópico que sin duda captaría el interés del público: el libro hacía un tratamiento novelesco de “las nuevas clases sociales nacidas de la Revolución”.

La edición norteamericana de *La región más transparente*, en traducción de Samuel Hilman, ex-becario del Centro Mexicano de Escritores y compañero de generación de Emmanuel Carballo llevaría como título *Where the Air is Claire*.<sup>187</sup> La edición norteamericana apareció de manera casi simultánea, triunfando, muy poco tiempo después de que lo hiciera en México, en los Estados Unidos, país crucial, por lo demás, en la carrera internacional del autor de *Aura*. Mientras la novela triunfaba en Estados Unidos, los suplementos culturales de *Excelsior* y *Novedades*, tantas veces citados, hacían un seguimiento de su conquista del sueño americano. En sincronía con ello, la oportuna traducción y las gestiones de Samuel Hilman serían determinantes.

Hacia 1960, *México en la Cultura* celebró con estruendo la bienvenida que el público norteamericano hacía de la primera novela de Carlos Fuentes. Como hiciera en otras ocasiones, dedicó sus páginas centrales a *La región más transparente*, con una disposición tipográfica llena de énfasis. El titular iba en estos términos, entre los que destaca el verbo en presente:

ESTADOS UNIDOS ACLAMA LA NOVELA DE CARLOS FUENTES  
COMO UNA DE LAS MEJORES DE 1960<sup>188</sup>

Este entusiasmo desbordado hizo que se perdiera el sentido crítico de una publicación cultural del prestigio de *México en la Cultura*. Es evidente que las revistas y los suplementos de este tipo no son imparciales y que manipula la opinión del público hacia un grupo que mantiene intereses afines, no sólo en lo literario, y utilizan, de modo más o menos implícito, el poder que detentan; sin embargo, además de faltar a la verdad, el

<sup>187</sup> El título en inglés retomó el término “aire”, suprimido del original de Fuentes; eliminó a su vez el superlativo y el elemento más importante de la frase de Alfonso Reyes: el sustantivo “región”. De esta forma, se logró un título ingenioso que colaboró en la excelente aceptación del público norteamericano.

<sup>188</sup> *México en la Cultura*, 2 de septiembre de 1960.

reportaje fue demasiado enfático con sus puntos de vista, lo que hacía que fuera menos convincente y creíble:

La famosa novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, fue traducida al inglés en forma extraordinaria y publicada en Nueva York con el título de *Where the Air is Claire*. El éxito ha sido fulminante: en un mes agotó la primera edición y ya se prepara la segunda. Toda la prensa norteamericana le ha dedicado una especial atención. Este triunfo tiene una significación especial para *México en la Cultura*, publicación que se ocupó desde el principio de la novela, y en un momento en el que el ninguneo mexicano y las voces de la mayoría de los críticos locales se alzaban en su contra, Carlos Fuentes ha logrado algo excepcional: que el nombre de México figure entre las mejores novelas del mundo [sic].

Se ha visto que si hubo un libro copiosamente reseñado y atendido en los más importantes medios de comunicación durante 1958 y en los medios impresos, fue *La región más transparente*. Entre las palabras que conforman el texto destaca el “ninguneo”, vocablo muy utilizado para definir el carácter nacional, “lo mexicano”, como se analiza en *El laberinto de la soledad*. Es la actitud de ignorar el trabajo y los méritos ajenos, lo cual estuvo lejos de operar en este caso, así como el que “la mayoría de los críticos locales [se alzarán] en su contra”, según se ha visto en páginas anteriores.

Líneas adelante, se añade que el éxito de la novela en Estados Unidos “le da un rango universal a lo que ha sido casi siempre un ejercicio de campanario”, es decir, el breve texto reprocha a la crítica de México su provincianismo, su ceguera fehaciente de pueblerinos al no reconocer el valor “universal” del volumen. Remata de la siguiente forma:

Podemos esperar de su talento y de su juventud nuevas obras que sean acogidas con las palabras exactas y apasionadas de Adam Mills: “Carlos Fuentes ha creado en *La región más transparente* un paisaje verdaderamente balzaciano. Aquí está todo el caos turbulento, glorioso, sordo e imprevisto del México contemporáneo”.

Nosotros cerramos el círculo que iniciamos en 1958.

Este texto iba a la cabeza de una suerte de antología de la crítica que había obtenido la primera novela del autor mexicano en distintas publicaciones norteamericanas. Sin embargo, a pesar de lo citado hasta ahora sobre el éxito de *La región más transparente* en Estados Unidos, debe decirse que no todas las reseñas norteamericanas alabaron el libro, como podría suponerse al leer el *Excélsior* de ese día. Una lectura más atenta de lo expresado por los reseñistas de aquel país revela que, como sucediera con la crítica en México, los comentarios iban tanto a favor como en contra, o incluso había casos en que un solo texto, como también sucedió en México, se entreveraban las opiniones en uno y otro sentidos.

Así, existiría un balance muy similar a lo verificado en México, poco tiempo antes. Y es que en su fervor, el texto anónimo de *Excélsior* deseaba tanto convencer al público del éxito del libro, que perdía de vista o soslayaba los señalamientos adversos.

En México hubo una polarización radical respecto de la novela, al grado que en cuanto aparecían un elogio o un ataque, las ponderaciones y alabanzas eran más exageradas, así como las denostaciones se hacían más cruentas. También se ha señalado que los comentarios desfavorables colaboraron para captar la atención y el favor del público, sutilmente sujeto a la conducción de esos lectores privilegiados que conforman la crítica aparecida en diarios y revistas. De otra forma no se explicaría la edición de nueve mil ejemplares en un período tan breve.

El caso es que este homenaje prodigado por *Excélsior* a la presencia de *La región más transparente* en el mercado editorial de Estados Unidos incluyó un recuadro con un conjunto de comentarios traducidos al español de la publicidad de los diarios de aquel país. Eran textos que se habían ocupado de reseñar muy brevemente el libro, sólo escuetas invitaciones a la lectura de la novela. Algunas de estas exhortaciones son una brevísima síntesis que, al tiempo que elogian, ofrecen una idea global del texto:

*The New York Herald Tribune*: “Una de las más extraordinarias novelas salidas [sic] de México”.

*The Philadelphia Bulletin*: “Una obra de enorme aliento, vitalidad y poder”.

*The Chicago Tribune*: “Toda la frustración y la derrota de su mundo revela la insistencia del hombre en ganar la esperanza y la luz que también son suyas”

*Kansas City Star*: “Es un libro fuera de lo común, que ilumina no sólo la vida de México, sino también la condición humana”.

The New York Times: “La novela más ambiciosa y hábil que ha producido México en mucho tiempo, y desde luego la más moderna”

*Providence Journal*: “Nos dice muchas cosas sobre México que los norteamericanos necesitamos saber, sobre todo la repercusión que ha significado la sangrienta lucha revolucionaria en el México de hoy. Estamos en deuda con él por habernos ofrecido esta guía del espíritu mexicano”.

*Buffalo Courier Express*: “La voz de Dios vuelve a hablar al torturado Job: todos somos responsables del sacrificio del indígena y del bracero mexicanos”.

Mediante un callar más de lo que se dice, se recurría a temas que captan de inmediato la atención del norteamericano medio hacia nuestro país: la Revolución Mexicana y el sufrimiento de los braceros y de los indígenas. En otro sentido, también se aludía a la desesperanza del hombre en las sociedades modernas, tantas veces expresada en textos literarios de lengua inglesa, como en *La tierra baldía* de T. S. Eliot. Se puede apreciar, además, cómo el aparato comercial norteamericano operó en la difusión del libro mexicano.

Por otra parte, los titulares y los textos utilizados en la prensa nacional para invitar a la lectura de *La región más transparente* se asemejan a los correspondientes publicados en Estados Unidos. Ambos tipos de comentario son muy generales, fáciles de asimilar en su ligereza, con el fin de llamar la atención del lector que busca una rápida información en la contraportada. A diferencia de la tradición editorial mexicana, donde se utiliza un solo texto, minucioso y sintético, en las contraportadas norteamericanas se valen de un conjunto de frases como las arriba citadas, suscritas con la firma de autoridades institucionales. Así, en esas ediciones se encuentran siempre estas frases: “El mejor libro de la década”, o bien: “jamás un autor se atrevió a tanto”, o “La más escandalosa novela sobre el mundo actual”; debajo de cada una de las contundentes sentencias va el nombre del crítico, del colega o del medio más célebre, por ejemplo de esto último: *The New York Times*.

En México ha comenzado a ser común este recurso publicitario en editoriales de la iniciativa privada, indispensable para su actividad, pero no en el caso de ediciones de institutos de cultura o de universidades, donde las contraportadas aparecen incluso en blanco, y en ocasiones hasta sin el sello editorial al frente. Las editoriales mexicanas han sido tradicionalmente austeras, presentando sus ediciones con pequeños textos que incluyen análisis más densos que los norteamericanos, dirigidos a un público más reducido. En cambio, en la difusión de la obra de Carlos Fuentes se observa un proceso editorial más parecido al norteamericano. Junto con el apoyo de importantes figuras de la plástica nacional, como ya se dijo, ha contado con intensas campañas publicitarias, no sólo en México. Asimismo, puede verse que cada nuevo libro se acompaña de declaraciones del propio autor, publicadas en diversos medios informativos. Por ejemplo puede citarse ésta que emitió al arribar al aeropuerto de Nueva York:

Mi novela más reciente y que está a punto de aparecer se llama *La cabeza de la hidra*, y es un *thriller* del Tercer Mundo, protagonizado por una especie de James Bond subdesarrollado, con bastantes menos recursos tecnológicos que Bond, pero con más ingenio.<sup>189</sup>

Otro ejemplo más es el siguiente. Carlos Fuentes asistió a una rueda de prensa, al arribar a San Juan, la capital de Puerto Rico. Había una gran expectativa por lo que el autor declarara. Sus primeras palabras fueron: “Es urgente despertar al idioma español, aunque sea a patadas y a bofetadas.”<sup>190</sup> La comparación humorística entre el personaje que encarnaba Sean Connery y el personaje central de aquella novela, Félix Maldonado, así como la urgencia de ese despertar violento de la lengua española que propone Fuentes, pasan a un segundo plano. Lo relevante es que estas declaraciones han funcionado como una efectiva publicidad para la obra. El autor de *Los años con Laura Díaz* ha dado muestras de saber aplicar sus cualidades intelectuales en el manejo de los medios de comunicación. Una adecuada observación de cada tipo de público al que se dirige, predomina en sus

<sup>189</sup> *El Día*, 21 de octubre de 1977.

<sup>190</sup> *Novedades*, 30 de enero de 1981.

entrevistas: en la primera declaración, en Estados Unidos, se hace referencia a la “tecnología” y al “subdesarrollo”, para llamar la atención hacia el autor “del Tercer Mundo” que ha creado, en consecuencia, un personaje tercermundista, pero dotado con “más ingenio que Bond”. En cambio, en la mencionada rueda de prensa de Puerto Rico, en donde la defensa del español es todo un debate nacional, ante la presencia oprobiosa del inglés, se hace una violenta exaltación de la lengua española. Como un último ejemplo, se puede recordar la vez en que “Carlos Fuentes cantó ‘Guadalajara’ acompañado de una tuna estudiantil, luego de que se le otorgara el Premio Cervantes”.<sup>191</sup>

En suma, la primera recepción de *La región más transparente* en Estados Unidos mostró comentarios laudatorios y otros menos efusivos, incluso los hubo desfavorables. A diferencia de los artículos y reseñas publicados en México, en los norteamericanos no se puede argumentar ninguna motivación personal, envidias ni venganzas. Es el caso del artículo de Anthony West, que el suplemento cultural de *Novedades* publicó con el encabezado: “El *New Yorker* comenta la obra de Carlos Fuentes”. Entre el título y el texto traducido iba este breve párrafo introductorio:

A punto de aparecer en Nueva York la tercera edición de la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente*, éxito editorial que no ha tenido hasta ahora ninguna obra mexicana traducida al inglés, publicamos el juicio que hace de este volumen el último número de *The New Yorker*, la revista famosa.<sup>192</sup>

Este comentario se sustenta en un equívoco: señala que la novela ha obtenido un “éxito editorial que no había tenido ninguna obra mexicana traducida al inglés”, lo cual es cierto pero, por otra parte, sólo advierte:

---

<sup>191</sup> *La jornada*, 17 de julio de 1988. Recuérdese también las declaraciones de Fuentes ante la publicación de *Terra Nostra*: “Me juego totalmente mi vida literaria con una obra de esta amplitud y ambición. Si fracaso con ella, me retiro y pongo un puesto de garnachas y aguas frescas”. *El Día*, 15 de marzo de 1975.

<sup>192</sup> *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, 2 de septiembre de 1960. Anthony West ha dedicado otros estudios a la obra de Fuentes, como el artículo “The whole life”, en *The New York Times*, 13 de enero de 1960. Citado por Richard Reeve (1982: 60).

“publicamos el juicio [de] la revista famosa”, es decir que, al omitir que el “juicio” no era precisamente favorable y al ponderar el medio que se ha ocupado del libro mexicano, se manipula al lector.

Los breves textos anónimos de la redacción de *México en la Cultura* que introducían las reseñas y comentarios traducidos del inglés, eran muy engañosos: el éxito editorial de la novela en los Estados Unidos —como también había sucedido en México—, no contuvo las opiniones adversas, evidentes en este fragmento del mismo artículo de Anthony West en *The New Yorker*:

*La región más transparente* es una novela sobre México del mexicano Carlos Fuentes. Está escrita impetuosamente, por lo que su autor comete demasiados errores de gusto o simplemente de principiante. La facilidad en la lectura no es de ninguna manera una de las virtudes de su estilo. Ahora, si bien Carlos Fuentes no es el más refinado y seguro de los escritores modernos de su país, si algunos de sus episodios han sido concebidos de una manera apresurada y ruda, posee de todas formas la valentía necesaria para intentar alcanzar una expresión novelística realmente importante.

Entre otros aspectos, West señala “errores de gusto” y “de principiante”; un estilo de difícil lectura, una manera de concepción “apresurada y ruda”. Como en algunos artículos aparecidos en México, entrevera aspectos no literarios; recuérdese que en México se ponderó reiteradamente la juventud del autor, la denuncia de la corrupción política imperante o la traición de los ideales que enarboló la Revolución Mexicana. Así también, al rematar el texto, señala que el autor posee “la valentía necesaria para intentar alcanzar una expresión novelística realmente importante”, lo que le concede, como hiciera Juan Rulfo, simplemente el mérito del “intento”, es decir, no el haber alcanzado “una expresión novelística realmente importante”, no el logro, sino sólo el intento.

## Conclusiones

Un balance de las páginas anteriores lleva a la conclusión de que *La región más transparente* no inaugura la narrativa urbana en la literatura nacional, pero sí instaura las características principales de una prosa que tiene correspondencias con el desarrollo de las ciudades modernas, en particular con la capital del país. La narrativa europea y la norteamericana del siglo XX proporcionaron a Carlos Fuentes novedosas técnicas vanguardistas que permitieron suscribir a la ciudad de México entre los escenarios de la modernidad literaria; asimismo, la novela con que da inicio la carrera de este autor puede revelar, mediante personajes inequívocamente urbanos, que las ciudades en la narrativa contemporánea no reducen su función a la de simples decorados, sino que ejercen, ante todo, un cambio de carácter, de visión del mundo, al tiempo que producen tanto desánimo en el interior de la vida de quienes las habitan como una dependencia espiritual que les impide abandonarlas. El antecedente de esta renovada visión literaria se puede encontrar en el temprano relato de Salvador Novo *El joven* (1928), poco considerado hasta ahora por la crítica como un antecedente importante de la novela urbana en México. La novela de Rubén Salazar Mallén *Soledad* (1944), la de José revueltas *Los días terrenales* (1949) y la de pablo Palomino *Autopsia* (1955) preceden también, como novelas insertas en un contexto urbano, a *La región más transparente*.

La capital del país en los años cincuenta podría definirse como un espacio de modernización en distintos sentidos: en lo social existió la aspiración de ser considerados “ciudadanos del mundo”, objetivo tan generalizado que impidió la conservación de ciertas partes de indudable valor espiritual; el crecimiento urbano sin planeación, al tiempo que produjo

este tipo de estragos, propició, en cierto modo, otros cambios sin duda benéficos en el horizonte cultural mexicano, por ejemplo, en las instituciones, que manifestaron una mayor tolerancia respecto del arte y la literatura, como sucedió con la propia primera novela de Carlos Fuentes, beneficiaria de una más flexible tendencia. El Centro Mexicano de Escritores, La Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México y la revista que editaba desde entonces este organismo, *Revista de la Universidad*; los suplementos de *Excélsior* y *Novedades*, *Diorama de la Cultura* y *México en la Cultura*, entre otras publicaciones periódicas, así como editoriales de primera importancia, como el Fondo de Cultura Económica, dieron el impulso para que aquélla alcanzara una difusión notable y un posicionamiento de primera magnitud del autor. Al mismo tiempo, se observó que la participación de las mujeres en los medios de comunicación había comenzado a ser más activa, como también lo fue en las más distintas actividades, tanto en la producción de riqueza como en el plano simbólico y literario.

En este último sentido, el discurso oficial había comenzado a matizar la ideología nacionalista a partir de 1946, cuando Miguel Alemán asume la primera magistratura y los presidentes civiles sustituyen a los militares, quienes venían gobernando al país desde el estallido de la Revolución en 1910. De este proceso histórico, en ocasiones de manera implícita, da cuenta *La región más transparente*, a través de situaciones individuales, siempre con un fondo colectivo. Al mismo tiempo, los escenarios, si bien no descritos con minuciosidad, sino aludidos a lo largo de los capítulos, ofrecen una ambientación suficiente para el desarrollo de personajes y situaciones en los más diversos ámbitos urbanos. El personaje Federico Robles representa toda una simbolización de aquel proceso histórico en el que los ideales revolucionarios se convirtieron en demagogia oficial y pretexto para el enriquecimiento de un puñado de representantes de la clase política.

La primera novela de Carlos Fuentes debe observarse a la luz de apropiaciones de diversas técnicas narrativas, señaladas a lo largo de este estudio, lo que polarizó la crítica al extremo de considerarlo el principal modernizador del relato en México o, por el contrario, un simple constructor de

“pastiches”. En este sentido, se observó que de la literatura norteamericana debe ponderarse la prosa de William Faulkner, principalmente la novela *Mientras agonizo*, cuyos monólogos interiores, en especial el de la protagonista Addie Bundren, sirvieron como modelo en la composición de dos personajes femeninos de *La región más transparente*, como se hizo evidente en el capítulo II de la primera parte. De igual forma, la presencia de James Joyce se manifiesta no sólo en el recurso técnico denominado *fluir de la conciencia* —el que se encuentra de modo constante, ya sea al modo del narrador irlandés, como en los citados monólogos de Rosenda Zubarán y Hortensia Chacón, o bien mediante cierta variación al mezclarse con el estilo libre indirecto—, sino además en la inclusión de distintas clases de tonos narrativos y de textos de diversa índole insertos en el relato, por ejemplo en la incorporación de los dilatados ensayos que componía el personaje Manuel Zamacona y en el fragmento en el que se parodia el estilo narrativo de Juan Rulfo. La impronta de Joyce también aparece en la adopción de cierta libertad en el tratamiento de temas escatológicos y sexuales, como en la mención que se hace del inglés John Wotton, “inventor del excusado y traductor de Virgilio” —aunque en este caso predomina una intención de sentido más burlesca que la realista y paródica de *Ulises*.

En cuanto a la presencia de Alfonso Reyes, tercera de las apropiaciones que se observan en la primera parte, es evidente que fue definitiva en la gestación de la novela. Además de la cercanía personal entre ambos escritores, expuesta, como se vio, por el propio Fuentes, está el aprovechar la frase que nombra al volumen y que colaboró indudablemente en el éxito que obtuvo. Un hecho digno de llamar la atención es que la crítica que tanto señaló las influencias de la novela no haya reprochado la más evidente, el título, quizás debido a que la frase de Reyes se consideraba ya, de hecho, como parte “del dominio público”. Otra circunstancia, ésta poco conocida, se refiere al silencio que Alfonso Reyes mantuvo ante el desagrado que le produjo *La región más transparente* —revelada con motivo del deceso de Octavio Paz, junto con otros datos, como por ejemplo el que aquél no hubiera permitido la publicación de un ataque a éste cuando dirigía la *Revista Mexicana de Literatura*, algo que no ocurrió cuando Paz era director

de *Vuelta* y apareció el más cruel de los artículos en su contra, “La comedia mexicana de Carlos Fuentes”, de Enrique Krauze.

En el capítulo I de la primera parte se especula que la recepción de Reyes hubiera desacreditado de manera quizás definitiva el buen curso por el que ha transitado la novelística del autor de *El espejo enterrado* desde sus inicios.

De igual modo que *La región más transparente* debe incontables beneficios a la novela moderna y contemporánea procedente de Europa y de Estados Unidos, también ha de señalarse que forma parte de una tradición narrativa mexicana, cuya búsqueda ha sido revelar toda suerte de personajes de las más distintas capas sociales —desde la novelística de José Joaquín Fernández de Lizardi hasta la novela capital de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*— y ello no se restringe a lo popular sino que ha tematizado de igual forma las condiciones en que se ha desarrollado la clase política nacional, desde “los revolucionarios” hasta “los burgueses”. Así, el comienzo novelístico de Carlos Fuentes implicó un afán de apropiación vastísimo, en el intento de convertirse en una especie de mapa del subconsciente mexicano, acorde con la idea del mestizaje como la clave misma de la búsqueda de la identidad nacional, una de las reflexiones más profusamente desarrolladas por los intelectuales de aquella época.

En efecto, a partir de la fundacional obra de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), los ensayos acerca de la mexicanidad se sucedieron y la discusión de esa esencia abstracta que nos definiera produjo, al momento en que Fuentes compuso su libro, un gran número de debates y de páginas impresas. Afín a la tradición hispánica, que ha destinado parte de su línea ensayística a la autodefinición nacional, la idea de la mexicanidad en el interior de *La región más transparente* propicia uno de sus rasgos principales, evidente sobre todo en el desarrollo de Ixca Cienfuegos y de Manuel Zamacona, dos de los protagonistas centrales. Los candentes discursos de éstos en torno a “lo nuestro” se suceden, con el afán de establecer una caracterología nacional. Prueba de ello es que *El laberinto de la soledad*, “las aguas bautismales de mi generación”, en palabras del propio Carlos Fuentes, es citado, incluso de modo literal, al interior de la novela.

Por otra parte, *La región más transparente* debe su extraordinaria recepción a que las instancias más influyentes en el ámbito cultural se manifestaron en su favor, implícita o explícitamente, favoreciendo una imagen de triunfo, tanto de tipo personal como intelectual. Esta circunstancia produjo malestar y permeó una parte de la crítica, que se manifestó con virulencia y duros ataques en su contra. Así, la primera recepción de *La región más transparente* de Carlos Fuentes no fue en modo alguno unánime ni homogénea, por lo que en su momento se hizo una clasificación de las principales notas aparecidas en los diarios y en las revistas, tanto las opiniones favorables y las contrarias como las neutras. Sin embargo, el hecho irrefutable es que aquel volumen logró un éxito editorial singular, lo que lleva a la conclusión de que los tres tipos de notas favorecieron su circulación en amplios tirajes, un hecho muy poco frecuente en el ámbito de las letras nacionales.

Además de las instituciones culturales mencionadas —las editoriales, revistas y suplementos, las becas y los premios—, deben citarse las figuras que apoyaron al libro, resueltamente algunos, de modo indirecto otros, ya fuera con alguna nota favorable, ya con un dictamen de aprobación para el volumen o la beca —incluso al silenciar su propio desagrado, como sucedió con Alfonso Reyes—: Arnaldo Orfila, Salvador Novo, Jesús Silva Hersog, Fernando Benítez y Joaquín Díez Canedo; jóvenes críticos y periodistas como Alí Chumacero, Emmanuel Carballo, Elena Poniatowska, María Luisa Mendoza y José Emilio Pacheco. Tras su aparición en la colección Letras Mexicanas, *La región más transparente* fue traducida al inglés y publicada de modo casi inmediato en Estados Unidos, donde obtuvo una presencia semejante a la de México, tras lo cual se editó en la Colección Popular del mismo Fondo de Cultura Económica. En ese momento, recibió un renovado apoyo de los suplementos citados, que llamaron la atención acerca del éxito obtenido por la novela en el país del norte, reprochando ingenuamente que la crítica en México no hubiera sido unánime en “aclamar” un libro que comprobaba sus valores al imponerlos en el extranjero.

De igual forma, las ediciones de los volúmenes compuestos por Carlos Fuentes han contado desde el inicio con la colaboración de editores

profesionales (o artesanales, como en el caso de la editorial Mester de Juan José Arreola, que publicó, en 1954, *Los días enmascarados*, primer libro del autor), los que hicieron acompañar cada uno de ellos con imágenes expresamente compuestas por artistas plásticos como Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Pedro Coronel o Vicente Rojo.

Podría afirmarse que, a la mitad del siglo que ha concluido, *La región más transparente* funde las dos tendencias narrativas predominantes en México: la Novela de la Revolución —que da comienzo con *Los de abajo*, de Mariano Azuela—, y la novela urbana de estirpe vanguardista —que da comienzo con *El joven* de Salvador Novo. La novela inicial de Carlos Fuentes recogería la diversidad de técnicas de la prosa europea y norteamericana, ya manifiestas en aquellas narraciones, y las aplicaría en un relato urbano, ambientado en una ciudad que vivía las consecuencias positivas y los estragos ocasionados por la Revolución Mexicana.

Antítesis de la obra de Juan Rulfo o complemento y desarrollo de la prosa narrativa de Salvador Novo, esta novela de Carlos Fuentes es símbolo de una cultura urbana poco desarrollada hasta antes de su aparición —la ciudad de México como la sede de un pasado indígena aún no descubierto del todo en sus símbolos, pero cuya presencia no se había observado con tal explicitud en la novelística mexicana al promediar el siglo—, así como también un emblema de la historia nacional que pulula como un espectro por los nuevos barrios y por las viejas calles.

# Bibliografía

## TEXTOS

- Azuela, Mariano (1969): *Tres novelas. La Malhora, El desquite, La luciérnaga*. México. FCE. Col. Popular. Prólogo de Raimundo Ramos.
- \_\_\_\_\_(1979): *Obras Escogidas*. México. Promexa Editores.
- \_\_\_\_\_(1981): *Los de abajo*. México. FCE. Col. Popular.
- Cela, Camilo José (1993): *La colmena*. Barcelona. Editorial Plaza y Janés.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1994): *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona. RBA Editores. 2 Vol.
- Correspondencia Alfonso Reyes/ Octavio Paz (1939-1959)*: (1998). México. FCE. Col. Tierra Firme.
- Correspondencia Carlos Pellicer/Alfonso Reyes 1925-1959*: (1997). México. CONACULTA-Ediciones del Equilibrista. Ed. de Serge I. Zaitzeff.
- De Campo, Angel (1979): *Ocios y Apuntes. La Rumba*. México. Promexa Editores.
- Eliot, Thomas Stearns (1964): *Selected Poems*. New York. Harbrace Paperbound Library.
- Faulkner, William (1987): *Mientras agonizo*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Universales. Ed. de Javier Coy; trad. de Mariano Antolín
- \_\_\_\_\_(1989): *Santuario*. Madrid. Espasa-Calpe. Col. Austral. Int. de Javier Coy; trad. de Lino Novás.
- \_\_\_\_\_(1999): *El sonido y la furia*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Universales. Ed. de María Eugenia Díaz; trad. de Ana Antón Pacheco.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1979): *El Periquillo Sarniento*. México. Promexa Editores.

- Gamboa, Federico (1979): *Santa*. México. Promexa Editores.
- García Saldaña, Parménides (1968): *Pasto verde*. México. Editorial Diógenes.
- Garibay, Ricardo (1992): *Cómo se gana la vida*. México. Editorial Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_ (1995): *Paraderos literarios*. México. Editorial Joaquín Mortiz.
- Greene, Graham (1996): *Caminos sin ley*. México. CONACULTA. Col. Mirada Viajera.
- Guzmán, Martín Luis (1980): *La sombra del caudillo*. México. Editorial Porrúa. Colección de Escritores Mexicanos.
- \_\_\_\_\_ (1984): *Obras completas*. México. FCE. Col. Tezontle. 2 Vol.
- James Joyce (1975): *Selected Joyce Letters*. New York. The Viking Press.
- \_\_\_\_\_ (1977): *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London. Grafton Books.
- \_\_\_\_\_ (1977) *Stephen Hero*. London. Grafton Books.
- \_\_\_\_\_ (1981): *Dublineses*. México. Premiá Editora.. Col. La nave de los locos.
- \_\_\_\_\_ (1981): *Cartas de amor a Nora Barnacle*. México. Premiá Editora. Col. La nave de los locos.
- \_\_\_\_\_ (1989): *Ulises*. Barcelona. Editorial Lumen. Col. Palabra en el Tiempo. Prólogo y traducción de José María Valverde.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Ulysses*. New York. Random House. Vintage Books.
- \_\_\_\_\_ (1992) *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, VIII)*. Madrid. Editorial Cátedra. Col. Letras Universales.
- \_\_\_\_\_ (1998): *Retrato del artista adolescente*. México. Ediciones Coyoacán. Col. Reino imaginario.
- Lowry, Malcolm (1977): *Bajo el volcán*. México. Editorial Era. Colección Narrativa. Traducción de Raúl Ortiz y Ortiz.
- McCarthy, Cormac (1992): *Unos caballos muy bonitos*. Barcelona. Editorial Seix Barral. Col. Biblioteca Breve.
- Novo, Salvador (1928): *El joven*. México. Editorial Popular Mexicana. Col. La Novela Mexicana.
- Palomino, Pablo (1955): *Autopsia*. México. Editorial Obregón.

- Proust, Marcel (1979): *En busca del tiempo perdido I. Por el camino de Swann*. Madrid. Alianza Editorial.
- Reyes, Alfonso (1952): *Obra poética*. FCE. Col. Letras Mexicanas.
- \_\_\_\_\_(1963): *Antología. Prosa. Teatro. Poesía*. México. FCE. Col Popular
- \_\_\_\_\_(1983): *Visión de Anáhuac y otros ensayos*. México. FCE. Colección Lecturas Mexicanas No. 14.
- \_\_\_\_\_(1984): *Prosa y Poesía*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Hispánicas. Ed. de James Willis Robb.
- \_\_\_\_\_(1993): *La x en la frente. Textos sobre México*. México. UNAM. Col. Biblioteca de Estudiante Universitario. Pról. de Stella Mastrángelo.
- Revueltas, José (1979): *Los días terrenales.. Obras Completas No. 3*. México. Ediciones Era. 18 vol.
- Rulfo, Juan (1971): *El llano en llamas*. México. FCE. Col. Popular.
- \_\_\_\_\_(1977): *Pedro Páramo*. México. FCE. Col. Popular.
- \_\_\_\_\_(1980): *El gallo de oro y otros textos para cine*. México. Ediciones Era.
- Salazar Mallén, Rubén (1944): *Soledad*. México. Edición del autor.
- \_\_\_\_\_(1966): *La iniciación*. México. Costa Amic Editor.
- \_\_\_\_\_(1974): *Camaradas*. México. Editorial Jus.
- \_\_\_\_\_(1986): *Material de lectura*. México. UNAM. Col. El Cuento Contemporáneo No. 32.
- Spota, Luis (1987): *Casi el paraíso*. México. FCE. Col. Lecturas Mexicanas No. 71.
- Stendhal (1994): *Rojo y negro*. Barcelona. RBA Editores.
- Vargas Llosa, Mario (1985): *Conversación en la catedral*. Barcelona. Editorial Seix Barral. Col. Biblioteca Breve.
- Vasconcelos, José (1979): *Ulises criollo*. México. Promexa Editores. Prólogo de Felipe García Beraza.
- Uranga, Emilio (1990): *Astucias literarias*. México. Ediciones del Gobierno de Estado de Guanajuato. Colección Pensamiento actual.

TEXTOS DE CARLOS FUENTES

- Fuentes, Carlos (1954): *Los días enmascarados*. México. Editorial Mester. Col Los Presentes.
- \_\_\_\_\_(1958): *La región más transparente*. México. FCE. Colección Letras Mexicanas.
- \_\_\_\_\_(1984): *La región más transparente*. México. FCE. Colección Popular.
- \_\_\_\_\_(1982): *La región más transparente*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Hispánicas. Ed. De Georgina García Gutiérrez.
- \_\_\_\_\_(1998): *La región más transparente*. México. Alfaguara. Edición conmemorativa.
- \_\_\_\_\_(1959): *Las buenas conciencias*. México. FCE. Colección Popular.
- \_\_\_\_\_(1962): *La muerte de Artemio Cruz*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_(1964): *Cantar de ciegos*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- \_\_\_\_\_(1966): *Los días enmascarados*. México. Editorial Novaro. Col. Grandes Escritores Latinoamericanos.
- \_\_\_\_\_(1967): *Zona sagrada*. México. Siglo XXI Editores..
- \_\_\_\_\_(1959): *Las buenas conciencias*. México. FCE. Colección Popular.
- \_\_\_\_\_(1962): *La muerte de Artemio Cruz*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_(1964): *Cantar de ciegos*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- \_\_\_\_\_(1967): *Cambio de piel*. México. Joaquín Mortiz. Serie del Volador.
- \_\_\_\_\_(1969): *Todos los gatos son pardos*. México. Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_(1970): *Cumpleaños*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- \_\_\_\_\_(1970): *El tuerto es rey*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- \_\_\_\_\_(1974): *Obras completas*. Editorial Aguilar. Pról. y Estudio biográfico de Fernando Benítez. Recopilación bibliográfica de Richard M. Reeve.
- \_\_\_\_\_(1975): *Terra Nostra*. México. Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_(1977): *La cabeza de la hidra*. México. Joaquín Mortiz. Serie El Volador.
- \_\_\_\_\_(1981): *Agua quemada. Cuarteto narrativo*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_(1990): *Una familia lejana*. México. Ediciones Era.

- \_\_\_\_\_ (1993): *Gringo viejo*. Barcelona. RBA Editores.
- \_\_\_\_\_ (1994): *Diana o la cazadora solitaria*. México. Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (1996): *La campaña*. México. FCE. Col. Tierra Firme.

#### ESTUDIOS DE CARLOS FUENTES

- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*. México. Editorial Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_ (1976); *Cervantes o la crítica de la lectura*. México. Editorial Joaquín Mortiz.
- \_\_\_\_\_ (1990): *Valiente mundo Nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (1992): *El espejo enterrado*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (1993): *Geografía de la novela*. México. FCE. Col. Tierra Firme.

#### ESTUDIOS

- Agustín, José (1990): *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México. Editorial Planeta.
- Alemán Velasco, Miguel (1997): *No siembro para mí. Biografía de Adolfo Ruiz Cortines*. México. Editorial Diana.
- Alcina Franch, José, León-Portilla, Miguel, Matos Moctezuma, Eduardo, comp. (1992): *Azteca mexicana. Las culturas del México antiguo*. Madrid. Ediciones del Ministerio de Cultura de España.
- Alonso, Antonio (1972): *El movimiento ferrocarrilero en México. 1958-1959. De la conciliación a la lucha de clases*. México, Ediciones Era. Col. Problemas de México.
- Alvarado, José (1985): *Visiones mexicanas y otros escritos*. México. FCE. Col. Lecturas Mexicanas No 68.
- Aub, Max (1985): *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*. México. SEP/FCE. Col. Lecturas Mexicanas No. 97.
- Benítez, Fernando (1981): *La ciudad de México (1325-1982)*. México. Editorial Salvat. 3 Vol.

- \_\_\_\_\_(1994): Los primeros mexicanos. *La vida criolla en el siglo XVI*. México. Editorial Era.
- \_\_\_\_\_(1996): *El peso de la noche. Nueva España de la edad de plata a la Edad de fuego*. México. Editorial Era.
- Beristáin, Helena (1985): *Diccionario de retórica y poética*. México. Editorial Porrúa.
- Bernal, Ignacio (1972): *Tenochtitlan en una isla*. México. SEP. Colección Sep-Setentas No. 39.
- Berrone, Louis (1980): *James Joyce en Padua*. México. FCE. Col. Breviarios.
- Blanco, José Joaquín (1983): *Empezaba el siglo en la ciudad de México*. México. Martín Casillas Editores.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1994): *México profundo. Una civilización negada*. México. Editorial Grijalbo. Col Interdisciplinaria.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Editorial Anagrama. Col Argumentos.
- Brody, Robert y Charles Rossman. Eds. (1982): *Carlos Fuentes. A Critical View*. Austin. University of Texas Press.
- Calinescu, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Posmodernismo*. Madrid. Editorial Tecnos. Col. Metrópolis.
- Carballo, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana*. México. FCE/SEP. Col. Lecturas Mexicanas No. 48.
- Carrera Stampa, Manuel (1960): *El Escudo Nacional*. México. Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- Carrió de la Vandra, Alonso, “Concolorcorvo” (1982): *El lazarillo de ciegos caminantes*. México. SEP/UNAM. Col. Clásicos Americanos.
- Castro Leal, Antonio (1963): *La novela de la Revolución Mexicana*. México. Editorial Aguilar. 2 Vol.
- Curiel, Fernando (1998): *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. UNAM. Ediciones Especiales.
- Curtius, Ernst Robert (1975): *Literatura europea y Edad Media latina*. México. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios. 2 Vol.

- \_\_\_\_\_ (1972): “James Joyce y su *Ulysses*”, en *Ensayos críticos sobre la literatura europea*. Barcelona. Editorial Seix Barral. Col. Biblioteca Breve.
- Cziesla, Wolfgang (1996): “Metrópolis latinoamericanas como escenarios en la literatura”, en *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. Marlene y Dieter Rall editores. México. UNAM.
- Davies, Nigel (1999): *El imperio azteca. El resurgimiento tolteca*. México. Alianza Editorial-Editorial Patria.
- De la Maza, Francisco (1985): *La ciudad de México en el siglo XVII*. México. FCE. Col. Lecturas Mexicanas No. 95.
- \_\_\_\_\_ (1984): *El guadalupanismo mexicano*. México. FCE. Col. Lecturas mexicanas No.37.
- Del Moral González, Fernando, comp. (1988): *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México. Ed. SEP/UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas. 3 vol.
- Dessau, Adalbert (1986): *La novela de la Revolución Mexicana*. México. FCE. Col. Tierra Firme.
- De Valle Arizpe, Artemio (1980): *Por la vieja calzada de Tlacopan*. México. Editorial Diana.
- De Vetancurt, et al (1990): *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780)*. México. CONACULTA. Col. Cien de México.
- Díaz Arciniega, Víctor (1989): *Querrela por la cultura revolucionaria (1925)*. México. FCE.
- Dill, Hans Otto, Carlota Gründler, Inke Gunia. Claus Meyer-Minnewann, eds. (1994): *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt-Madrid. Ediciones de Iberoamérica.
- Domínguez Cuevas, Martha (1999): *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952- 1997)*. México. Editorial Aldus.
- Domínguez Michael, Christopher (1989): *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. FCE. Col. Letras Mexicanas. 2 vol.
- Durán, Gloria (1976): *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Col. Opúsculos No-85. Serie Ensayos

- Eagleton, Terry (1991): *Una introducción a la teoría literaria*. México. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios.
- Eco, Umberto (1998): *Las poéticas de Joyce*. Barcelona. Editorial Lumen. Col. Palabra en el Tiempo.
- Ellmann, Richard (1991): *James Joyce*. Barcelona. Editorial Anagrama. Col. Biblioteca de la Memoria.
- \_\_\_\_\_(1990): *Cuatro dublineses*. Barcelona. Editorial Tusquets. Col. Ensayo.
- Fell, Claude (1976): *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. México. SEP. Col. SepSetentas.
- \_\_\_\_\_(1989): *José Vasconcelos, Los años del águila (1921-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México posrevolucionario*. México. UNAM.
- French, Marilyn (1982): *The Book as World. James Joyce's Ulysses*. London. Ed. Abacus.
- Gadamer, Hans-Georg (1992): *Verdad y método*. Salamanca. Ediciones Sígueme. 2 Vol.
- García Gutiérrez, Rosa (1993): *El joven: hacia la novela urbana en México*. Estudio inédito. Universidad de Huelva, España.
- García Gutiérrez, Georgina (1981): *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*. México. El Colegio de México.
- García Terrés, Jaime (2000): *Obras. La feria de los días (1953-1994)*. Vol. III. México. FCE-El Colegio Nacional. Colección Letras Mexicanas.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris. Editorial Seuil.
- \_\_\_\_\_(1989): *Palimpsestos*. Madrid. Editorial Taurus.
- \_\_\_\_\_(1989): *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen.
- \_\_\_\_\_(2000): *La obra de arte. La relación estética*. Barcelona. Editorial Lumen.
- Giacoman, Helmy F. (1971): *Homenaje a Carlos Fuentes. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Madrid. Ediciones de Las Américas.
- Gilman, Stephen (1993): *La novela según Cervantes*. México. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios. Pról. de Roy Harvey Pearce.
- Gómez Redondo, Fernando (1996): *La crítica literaria en el siglo XX*. Madrid. Editorial EDAF. Col. Autoaprendizaje.

- González Obregón, Luis (1891): *México viejo*. México. Tipográfica de la Escuela Correccional de Artes y oficios.
- \_\_\_\_\_(1972): *Las calles de México*. México. Ediciones Botas.
- Henríquez Ureña, Pedro (1986): *Obra crítica*. Bogotá. Editorial La Oveja Negra.
- Highet, Gilbert (1978): *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. México. FCE. Col. Lengua y estudios literarios.
- Jauss, Hans Robert (1993): “La historia de la literatura como una provocación de la ciencia literaria”, y “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en Rall, Dieter, comp. (1993): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México. UNAM. Instituto de Investigaciones Sociales. Col. Pensamiento Social, pp. 55-87.
- Johnson, James H. (1980): *Geografía urbana*. Barcelona. Editorial Oikos-Tau.
- Koppen, Erwin (1990): *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*. Barcelona. Editorial Gedisa. Col. Estudios Alemanes.
- Leslie Williams, Raymond (1998): *Los escritos de Carlos Fuentes*. México. FCE. Col. Lengua y Estudios Literarios.
- Lombardo de Ruiz, Sonia (1973): *Desarrollo urbano de México Tenochtitlan*. México. Ed. SEP-INAH.
- Levin, Harry (1973): *James Joyce. Introducción crítica*. México. FCE. Col. Breviarios.
- Martínez, José Luis (1992): *Guía para la navegación de Alfonso Reyes*. México. UNAM. Col. Cátedras.
- Matos Moctezuma, Eduardo (1998): *Las piedras negadas. De la Coatlicue al Templo Mayor*. México. CONACULTA. Col. Lecturas Mexicanas.
- Matute, Alvaro (1992): *México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*. México. UNAM. Col. Lecturas Universitarias.
- Medina, Luis (1978): *Historia de la Revolución Mexicana. 1940: 1952. Del cardenismo al avilacamachismo*. México. El Colegio de México
- Melgosa, Arturo (1984): *Rulfo, Revueltas, Yáñez: modernizadores de la narrativa mexicana*. México. Ediciones del INBA.

- Millgate, Michael (1972): *William Faulkner*. Barcelona. Barral Editores. Col. Breve Biblioteca de Balance.
- Monterde, Francisco (1982): *Personas, revistas y diarios*. México. UAM. Colección de Cultura Universitaria No. 7.
- Nabokov, Vladimir (1997): "James Joyce (1888-1941)", en *Curso de literatura europea*. Barcelona. Ediciones Grupo Zeta.
- Navarrete Linares, Federico (1998): *La migración de los mexicanos*. México. CONACULTA. Col. Tercer Milenio.
- Novo, Salvador (1938): *En defensa de lo usado y otros ensayos*. México. Editorial Polis.
- \_\_\_\_\_(1982): *Seis siglos de la ciudad de México*. México. FCE. Col. Popular.
- \_\_\_\_\_(1992): *Nueva Grandeza Mexicana. Ensayo sobre la ciudad de México y sus alrededores en 1946*. México. CONACULTA. Col. Cien de México.
- \_\_\_\_\_(1994): *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*. México. CONACULTA. Col. Memorias Mexicanas.
- \_\_\_\_\_(1996): *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*. CONACULTA. Col. Memorias Mexicanas.
- Ontiveros, José Luis (1988): *Rubén Salazar Mallén, subversión en el subsuelo*. Veracruz. Universidad Veracruzana.
- Ortiz Hernán, Sergio (1970): *Los ferrocarriles de México*. México. Secretaría de Comunicaciones y Transportes.
- Paris, Jean (1959): *James Joyce por él mismo*. México. Compañía General de Ediciones. Col. Escritores de Siempre.
- Paz, Octavio (1995): *El laberinto de la soledad*. Madrid. Ediciones Cátedra. Col. Letras Hispánicas. Ed. de Enrico Mario Santí.
- Piel, Jean, comp. (1985): *Los misterios de Trieste. Trieste y lo triestino en Freud, Saba, Svevo, Joyce, Rilke, Julio Verne y otros*. México. FCE. Col. Breviarios.
- Pound, Ezra (1993): *Ensayos literarios*. México. CONACULTA. Col. Cien del Mundo.
- Putzeys, Guillermo (1974): *Los juicios literarios en James Joyce*. México. UNAM. Centro de Estudios Literarios.

- Quirarte, Vicente (2001): *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México. 1850-1992*. México. Ediciones Cal y Arena
- Rall, Marlene y Dieter, eds. (1996): *Letras comunicantes. Estudios de Literatura comparada*. México. UNAM. Textos de Difusión Cultural. Serie El Estudio.
- Ramos Medina, Manuel, comp. (1998): *Historia de la Iglesia en el siglo XIX*. México. El Colegio de México
- Ramos, Samuel (1986): *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid. Editorial Espasa-Calpe. Col. Austral.
- Reeve, Richard M. (1982): "The Making of *La región más transparente: 1949-1974*", en Robert Brody y Charles Rossman, eds. *Carlos Fuentes. A critical View*. Austin. University of Texas Press.
- Revueñas, José (1987): *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*. Obras completas No. 17. México. Editorial Era. Prólogo de Andrea Revueñas, Rodrigo Martínez y Philippe Cheron. 18 vol.
- Reyes, Alfonso (1997): *Obras Completas. T. XIV: La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*. México. FCE. Col. Letras Mexicanas.
- \_\_\_\_\_(1980): *Obras Completas. T. XV: El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*. México. FCE. Col. Letras Mexicanas.
- Reyes, Alicia (1976): *Genio y figura de Alfonso Reyes*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Rossi, Aldo (1976): *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Trad. de Josep María Ferrer y Salvador Tarragó.
- Sánchez Reyes, Carmen (1975): *Carlos Fuentes y La región más transparente*. San Juan. Editorial Universitaria de Puerto Rico. Colección UPREY.
- Séjourné, Laurette (1985): *Supervivencias de un mundo mágico*. México. FCE. Col. Lecturas Mexicanas No. 86.
- Sicilia, Javier (1980): *Cariátide a destiempo y otros escombros*. Veracruz. Gobierno del Estado de Veracruz.
- Sheridan, Guillermo (1985): *Los Contemporáneos ayer*. México. FCE. Col. Vida y Pensamiento de México.

- Solís, Felipe y Gallegos, Ángel (1997): *El reino de Moctezuma*. México. CONACULTA. Col. Pasajes de la Historia.
- Straumann, H. (1961): *La literatura norteamericana en el siglo XX*. México. FCE. Col. Breviarios No. 79.
- Tello Díaz, Carlos (1999): *Historias del olvido*. México. Editorial Cal y Arena.
- Toro, Alfonso (1975): *La Iglesia y el Estado en México*. México. Archivo General de la Nación. Prólogo de Francisco Martínez de La Vega.
- Tibón, Gutierre (1983): *Historia del nombre y la fundación de México*. México. FCE. Sección de Obras de Historia.
- Tovar y de Teresa, Guillermo (1991): *La Ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido*. México. Editorial Vuelta. 2 vol.
- Vargas Llosa, Mario (1992): *La verdad de las mentiras*. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- Vargas Martínez, Gustavo (2001): *Cuatro ensayos sobre Humboldt en América*. México. Ediciones El Caimán Alado.
- Varios (1988): *Rulfo en llamas*. México. Universidad de Guadalajara/Proceso.
- Villegas, Abelardo (1979): *La filosofía de lo mexicano*. México. UNAM.
- Vital, Alberto (1994): *El arriero en el Danubio. La recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*. México. UNAM.
- \_\_\_\_\_ (1996): *La cama de Procusto. Vanguardias y polémicas, antologías y manifiestos. México 1910-1980*. México. UNAM.
- Webb, James W. y Wigfall, Green, comp. (1967): *William Faulkner de Oxford*. Barcelona. Editorial Diana España.
- Zepeda, Jorge (2005): *La recepción inicial de Pedro Páramo 1955-1863*. Madrid. Editorial R&M/UNAM/Fundación Rulfo.



*Opacidad y transparencia*  
de José Martínez Torres  
se terminó de imprimir en octubre de 2010 en  
la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.

El tiraje consta de 500 ejemplares.