



VICENTE QUIRARTE

EL NACIMIENTO DE CARLOS FUENTES

La obra fundacional, que también podemos llamar clásica o *ejemplar*, para acudir al término forjado por el novelista que al transformar las reglas del juego se convirtió en primer crítico de la lectura, conoce sus responsabilidades y sus riesgos. Revalora lo que antes habíamos desdeñado y pone en tela de juicio lo que generaciones anteriores habían adoptado como dogma. Al plantear la posibilidad de nuevos caminos, los propicia y paradójicamente los clausura. Al formular las bases de su propia aventura, establece los principios de tradición y cambio, talento individual y herencia colectiva.

En la primavera de 1958 apareció *La región más transparente*, primera novela de Carlos Fuentes. En su expediente, que forma parte del archivo del Centro Mexicano de Escritores, en la Biblioteca Nacional, se conserva un documento donde traza las líneas generales de su obra con la inconfundible caligrafía en tinta azul que tantos cuadernos habría de llenar con disciplina, creatividad y exigencia ascendentes.

La región más transparente, nutrida por obras antecesoras de varias latitudes, que al mismo tiempo asimila y transforma, síntesis y cuestionamiento de la historia mexicana, desciframiento de mitologías, suma de elevaciones líricas,

ofrecía un ambicioso panorama que desafiaba a sus lectores y simultáneamente aceptaba los retos de quien se atreve a escribir una obra heterodoxa y provocadora. Su poderosa y sólida estructura, su riqueza verbal y conceptual, la variedad de sus registros hacían posible todo, menos permanecer indiferente. «Un gran escritor —afirma Georges Duhamel— es aquel que nos secunda en el conocimiento y la expresión de aquella parte de nuestra vida que parece, en un primer momento, incomunicable». Fuentes quiso desde esa su primera novela ser un autor de tal naturaleza, ese que busca lectores activos o inconformes, que los obliga a mirarse no en un espejo inmediato sino a entrar en un laberinto de azogues que los confronte, los incomode. Y los ayude a pelear como si cada día fuera el primero.

Carlos Fuentes dialogó desde muy joven con fantasmas. Dueño también, desde sus primeros años, de un arsenal objetivo para afrontar los desafíos ideológicos de un mundo que su lucidez lo llevaba a interpretar, enfrentar y exorcizar mediante el análisis y el raciocinio, su primera formación tuvo como alas inevitables la imaginación y la fantasía: la realidad y el deseo se debatían en esa vocación literaria donde el sueño era posible, pero también era necesaria la forja de herramientas indispensables para interpretar el mundo. El antecedente inmediato de ese joven y talentoso escritor, que daba muestras de cultura y versatilidad para encontrar su estilo con base en varios estilos, lo eran sus cuentos reunidos bajo el título *Los días enmascarados*, publicados en 1954 por Juan José Arreola en la colección Los Presentes. Sabedor de que la forma es determinante del fondo, el editor se afanó en que los libros de los jóvenes escritores fueran objetos leales a la gran tradición tipográfica mexicana: papel de peso tan completo como las palabras de sus autores, interlineado consciente

del potencial lector, ilustraciones que dialogaran con el texto, en vez de decorarlo. La viñeta que acompaña el libro de Fuentes es obra de Ricardo Martínez. El lector enfrentaba cuentos de fantasmas que ponían en tela de juicio la ortodoxia del género y, por lo tanto, consumaban algunas de las piezas más memorables y provocadoras de nuestra literatura. «Chac-Mool» y «Tlactocatzine, del jardín de Flandes» ingresaron de inmediato en las antologías de nuestros mejores cuentos y prefiguraron la futura poética de Fuentes: la presencia omnipotente de la Historia, su retorno como tiempo cíclico a la duración lineal de los humanos; el amor y el deseo como fuerzas elementales que convulsionan y crean de manera constante el Universo. La naturaleza imita al arte: el descubrimiento de nuevos mololitos que subyacen en las entrañas de la vieja ciudad, su poder atribuido a los terremotos de 1985 y el retorno del Quinto Sol evocan la tiranía que la escultura del ídolo del cuento de Fuentes ejerce sobre su inocente comprador. «Tlactocatzine, del jardín de Flandes» demuestra la resurrección constante de Carlota en la historia, la novela y las rondas infantiles. En esos cuentos tempranos ya aparecía la ciudad de México como escenario hechizado, gran acumulador de energía capaz de propiciar toda clase de ilusiones y pesadillas: la Historia como herencia inevitable, conjunto de deudas pendientes y ofensas no satisfechas. Medio siglo después, en una nueva colección de relatos titulada *Inquieta compañía*, Fuentes prolonga esa obsesión donde se mezclan el rechazo y la inevitable admiración por el monstruo urbano. El personaje de uno de los cuentos reflexiona, tras una larga ausencia de la capital: «... el caos urbano del Distrito Federal lo confundió primero, lo disgustó enseguida, lo fascinó al cabo. México le pareció una ciudad sin rumbo, entregada a su propia velocidad, per-

didados los frenos, dispuesta a hacerle la competencia al infinito mismo, llenando todos los espacios con lo que fuese, bardas, chozas, rascacielos, techos de lámina, paredes de cartón, basureros pródigos, callejuelas escuálidas, anuncio tras anuncio tras anuncio».

Carlos Fuentes nació en 1928, cuando la generación literaria que la historia denominaría Contemporáneos se consagraba a revolucionar las letras mexicanas e incorporar nuestro quehacer artístico en el concierto mundial. Uno de los medios para consumarlo será la escritura de obras narrativas heterodoxas, donde la preocupación se concentra en la metáfora, la precisión de la palabra, la intensidad de la *poiesis*. Hoy las leemos como experimentos de poetas, desafíos que sus autores se impusieron para construir la que Rosa García Gutiérrez denomina la otra novela de la Revolución mexicana. Pero una de sus múltiples interpretaciones es la negativa de los jóvenes autores a aceptar la violencia y la corrupción política de una revolución que manifestaba sus inmediatos beneficios —la educación, el muralismo, el reparto agrario— pero también sus nuevos males, sus oscuras intrigas detrás del luminoso escenario. La ciudad espectral y desierta en *Dama de corazones* de Xavier Villaurrutia, la multicolor y dinámica de Salvador Novo en *El joven*, los escenarios proustianos en el Chapultepec que Jaime Torres Bodet traduce en *Margarita de niebla* constituyen algo más que exquisitos ejercicios de estilo: son formas de resistencia contra un medio hostil y mediocre. Acusados de antinacionalismo por sus enemigos y los defensores de un arte revolucionario del reflejo, hoy su permanencia demuestra lo equivocados que estaban sus malos lectores. La poesía es «un instrumento de investigación», declaró, lapidario, Jorge Cuesta, la inteligencia más crítica y radical del grupo. De la misma manera,

se negaban a aceptar la idea clásica de Stendhal de la novela como un espejo que anda y copia la realidad.

Con todo, la admiración y el respeto de los Contemporáneos se unificaban en Mariano Azuela y su novela *Los de abajo* (1915). Quien había sido médico del Ejército carrancista hace en breves e intensas páginas la historia de la Revolución mexicana a través de su protagonista, Demetrio Macías, desde su entrada en el movimiento provocada por los abusos de autoridad contra su persona, su gente y su parca hacienda hasta la inercia y mediocridad de un movimiento que ve lleno de contradicciones. La novela de la Revolución será escrita, en su mayor parte, por testigos y actores de los sucesos. Su espectro tendrá la amplitud y riqueza de sus autores: un militar de profesión como Francisco L. Urquiza en *Tropa vieja*; una niña testigo de los acontecimientos como Nellie Campobello en *Cartucho*; un joven maderista como José Vasconcelos que en *Ulises criollo* da testimonio de las diversas fases del movimiento. Mención particular merece Martín Luis Guzmán, quien logra con su trilogía narrativa estilos claramente diferenciados: la autobiografía transformada en novela de aventuras en *El águila y la serpiente*; la expresión lingüística y la exploración psicológica de un jefe notable de la Revolución en *Memorias de Pancho Villa*; los mecanismos del poder político en *La sombra del caudillo*.

A partir de la publicación en 1947 de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez aparece una forma distinta de leer en el pentagrama del paisaje, de mirar las sombras del antiguo régimen con la perspectiva del tiempo y las herramientas literarias de la modernidad. El novelista descubre el rostro regional y al tiempo lo universaliza, lo vuelve más próximo, le otorga una categoría estética que supera el localismo y la visión idílica, superficial, de la provincia.

En la época de formación y arranque de Carlos Fuentes, y con un año de diferencia, hacen su aparición en México dos libros de prosa que van a revolucionar nuestro modo de leer y de escribir: Juan José Arreola publica *Confabulario* (1952) y Juan Rulfo *El llano en llamas* (1953). Una ecuación cuyo propósito fuera establecer un árbol genealógico de estas dos obras miliares de la literatura mexicana podría afirmar que Mariano Azuela es a Juan Rulfo lo que Julio Torri —y por lo tanto la parte más puramente creadora de la generación del Ateneo— es a Juan José Arreola. Las cosas no son, por fortuna, tan sencillas. Mientras Rulfo acude a recursos de la narrativa moderna, desde Virginia Woolf a los novelistas norteamericanos que Gertrude Stein denominó «la generación perdida», Arreola se afana en ser el gran transformador de lecturas, el estilista que se convertirá en modelo y maestro de la generación de escritores de esa década y de la siguiente. Sin embargo, por lejano que pareciera un paralelo entre Torri y Rulfo, los cuentos de *El llano en llamas* y posteriormente la novela *Pedro Páramo* (1955) analizan y cuestionan la Revolución del mismo modo en que Torri logra con «De fusilamientos», una de las mejores sátiras a una de las prácticas más frecuentes durante el terror revolucionario mexicano.

Tres años luego de instalarse en la capital, en 1940, Juan Rulfo escribe el relato «Un pedazo de noche», que no será publicado sino hasta 1959 en la *Revista Mexicana de Literatura*, es decir, cuando ya han aparecido sus dos libros únicos, mayores y definitivos. «Un pedazo de noche» es, de tal modo, un texto perteneciente *al otro Rulfo*, el narrador urbano que pretendía escribir una novela titulada *El hijo del desaliento* y que, en su raíz existencialista, refleja el estado de zozobra y esperanza de quienes

enfrentaban las contradicciones de la pretendida *nueva grandeza mexicana*, como llamó a aquellos años Salvador Novo.

Durante los casi veinte años transcurridos entre la escritura y la publicación del relato «Un pedazo de noche» tiene lugar la incorporación de la mitología de la ciudad de México y su actuación protagónica en la literatura, la fotografía y el cine. El miércoles 11 de agosto de 1959, Yáñez fecha su novela *Ojerosa y pintada*, con el subtítulo *La vida en la ciudad de México*. Posterior a la obra de Fuentes, la novela urbana de Yáñez tiene el inmediato mérito de utilizar, mediante la figura deliberadamente borrada del conductor de un auto de alquiler, el recurso literario del testigo callado: el oído del personaje es el caracol donde resueñan las voces de la urbe, sus pequeños cuidados, sus enormes minucias, frustraciones y alegrías.

La década de los años cuarenta vio un redescubrimiento de la urbe en la literatura, la plástica y el cine. En 1941, José María Benítez publica *Ciudad*, testimonio de la vida urbana, con su incertidumbre y su hambruna durante la Revolución, y Mariano Azuela hace en *Nueva burguesía* un análisis de los espacios ocupados por la clase obrera en ascenso. Tres años más tarde aparecen el libro de poemas de Efraín Huerta *Los hombres del alba*, las novelas *Páramo* de Rubén Salazar Mallén y *Yo, como pobre...* de Magdalena Mondragón, retrato brutal del mundo de los pepenadores. Ese mismo año Rodolfo Usigli publica *Ensayo de un crimen*, donde el protagonista ejerce el oficio de nuevo caballero andante, criminal y dandi. Finalmente, José Revueltas publica en 1949 *Los días terrenales*, donde los obreros se enfrentan a la ciudad y a las contradicciones entre la causa proletaria y el interés particular. Por lo que se refiere al cine, entre los numerosos títulos donde la ciu-

dad es más personaje que un escenario, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez y Emilio Fernández descubren rostros inexplorados de la urbe, que Fuentes habrá de prolongar en su novela. La ciudad había estado allí, para el cine, desde los documentales presentados por los hermanos Lumière al presidente Porfirio Díaz y la primera versión cinematográfica de la novela *Santa* (1903) de Federico Gamboa. En 1950 Luis Buñuel filma *Los olvidados*. A partir de él hay otra manera, menos idílica y fingida, de hablar de los personajes de la ciudad, particularmente de sus niños. De igual manera, Fuentes habla de la ciudad pero la hace hablar a ella: es la ciudad quien amanece y agoniza, quien redime y condena en su aliento los lenguajes y las ansias de sus personajes.

Las acciones contemporáneas al lector de Fuentes tienen lugar durante la presidencia de Miguel Alemán, es decir, el momento de la juventud del autor, época de su forja sentimental. Autores mexicanos del siglo XIX anteriores a él escribieron obras de gran aliento y carácter monumental, cuyo propósito era aproximarse a la definición de la palabra «México». Se trata de recuperar el pretérito y dar testimonio de su vigencia. Manuel Payno publica *Los bandidos de Río Frío* de 1889 a 1891, pero los sucesos históricos que vertebran su extensa novela tienen lugar medio siglo antes. Guillermo Prieto, muerto en 1897, y cuyas *Memorias de mis tiempos* habrán de aparecer de manera póstuma en 1906, habla de hechos que tienen lugar desde el nacimiento del autor hasta la primera mitad del siglo XIX.

No obstante el proyecto de desarrollo estabilizador, consecuente de la posguerra, la capital mexicana de la década del cincuenta se mantenía casi idéntica, en comparación con el cambio vertiginoso de la década anterior. Como escribe Enrique Espinosa López en su *Ciudad de México: com-*

pendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-2000: «Tres problemas graves padecía la ciudad por estos años: la insuficiencia de agua potable para una población de tres millones 800 mil habitantes; los hundimientos de la ciudad, y las inundaciones de la misma en época de lluvia». Un total de 212 264 vehículos automotores circulaban por las calles de la ciudad de México. De ellos, 162 309 correspondían a automóviles, 6910 a camiones de pasajeros y 43 045 a camiones de carga. Rubén Bonifaz Nuño dejó un testimonio doblemente valioso de aquella urbe y de la condición del solitario enfrentado a su ciudad en *Los demonios y los días*, libro aparecido en 1956:

En muy pocos años ha crecido
mi ciudad. Se estira con violencia
rumbo a todos lados; derriba, ocupa,
se acomoda en todos los vacíos,
levanta metálicos esqueletos
que, cada vez más, ocultan el aire,
y despierta calles y aparadores,
se llena de largos automóviles sonoros
y de limosneros de todas clases.

Es claro que tiene también escuelas
que enseñan inglés obligatorio,
y universidades en que los jóvenes
se visten de títeres, y platican,
mansamente agónicos y cansados,
de enzones y tacles y fombleos.

Y lentos camiones donde los indios
juntan el sudor y la miseria
de todos los días, se apretujan,
y llegan a barrios que se deshacen
de viejos, y tiemblan y trabajan.

Y también hay bellos nadadores
y ciclistas plácidos,
iglesias, rincones para turistas,
y torres de vidrio y sótanos líquidos
y estufas y mugre y gasolina y asfalto,
y un sol que calienta y acongoja
más de tres millones de almas enfermas.

La región más transparente aparece a la mitad de un siglo donde el mundo occidental ha encontrado en la novela el modo más acabado de expresión literaria, según ha visto René M. Albérès en su estudio sobre la novela moderna. Más allá de explotar la sensibilidad o la imaginación, apunta, su arsenal estará dedicado a la construcción de laberintos mentales para cumplir con las responsabilidades e inquietudes que antes fueron propias de la epopeya, la crónica, el tratado moral y, por supuesto, la poesía. Si la novela es el género más seductor que existe, es porque al mismo tiempo que ofrece lo que podemos llamar una anécdota, una intriga, un misterio que obliga al lector a ser cómplice del escritor, contiene un vasto registro de resonancias psicológicas, sociales, ontológicas, estéticas y simbólicas.

Cuando Fuentes nace a la vida literaria, el significante *México* se encuentra en búsqueda de sus múltiples y posibles significados. La Revolución, que cumple su primer cincuentenario en 1960, será analizada desde diferentes perspectivas, e incorporada al discurso oficial como la consumación del edén en la tierra. Esas conquistas predicadas por el alemanismo serán analizadas por un autor de la generación posterior a la de Fuentes, José Emilio Pacheco, en la novela *Las batallas en el desierto*. Autores de todas las disciplinas se afanan en hacer la anatomía del ser nacional, de la identidad y las contradicciones de su onto-

logía. Desde 1934, el filósofo Samuel Ramos había publicado *El perfil del hombre y la cultura en México*. En la colección México y lo Mexicano, publicada por la editorial Porrúa y Obregón, aparecen *La x en la frente* de Alfonso Reyes, *Conciencia y posibilidad del mexicano* de Leopoldo Zea, *Análisis del ser del mexicano* de Emilio Uranga, *En torno a la filosofía mexicana* de José Gaos. México logrará una conquista a la inversa, al atraer la atención y la pasión de autores españoles como el Luis Cernuda de *Variaciones sobre tema mexicano* o el José Moreno Villa de *Cornucopia de México*. Si con los Contemporáneos México se había puesto de moda para el extranjero, en la generación de Fuentes México se vuelve una moda para el mexicano: un espejo incómodo, insustituible, inevitable. Tras bajarse del caballo, y sin haberse sacudido por completo el polvo del camino, la Revolución se está durmiendo en sus laureles: es hora de que sus pensadores la despierten, la cuestionen, le pidan cuentas.

La región más transparente es la última de las novelas de la Revolución mexicana, y la primera en que Fuentes hace la anatomía de ese gran experimento social, prolongado, accidentado y contradictorio. A explorar los múltiples caminos y mitificaciones de esa Revolución que ha sido calificada de diferentes formas —continuada, traicionada, interrumpida— Fuentes dedicará varias obras posteriores. Amplificará notas, temas, atmósferas. Por eso no es exagerado decir que *La región más transparente* es el nacimiento de Carlos Fuentes: respuesta tan inmediata por parte de sus lectores hace más amplio y evidente el horizonte de expectación de nuestro autor: *La muerte de Artemio Cruz* profundiza en el retrato de Federico Robles como símbolo de la Revolución transformada; *Gringo viejo*, la vida imaginaria de Ambrose Bierce y su desapa-

rición en el fragor revolucionario; *Agua quemada*, la biografía fragmentada pero unitaria de una ciudad que cambia con sus personajes pero que en el fondo permanece inalterable.

¿Por qué titula Fuentes su obra *La región más transparente*? La expresión había sido forjada —rescatada o prestigiada— en 1917 por Alfonso Reyes como declaración de principios o invitación al viaje al frente de su *Visión de Anáhuac*, texto escrito cuatro años después de la muerte de su padre, ese 9 de febrero de 1913 en que se convierte en la primera víctima visible de la Decena Trágica. Reyes escribe en el exilio y con la firme voluntad de exorcizar los fantasmas de la venganza y el rencor. Síntesis del paisaje que ojos extranjeros tuvieron de nuestra antigua tierra y de cómo la imaginación y la realidad fueron delineando los contornos de un paisaje que es, inevitablemente, nuestro. A esa expresión llegó Reyes luego de varias generaciones de propios y extraños que habían dejado testimonio de su admiración por la transparencia inverosímil del aire. Thomas Gage, en su libro *A New Survey of the West Indies*, aparecido en 1648, al tener a la vista la ciudad de México, exclama: «Nos pareció que la íbamos a tocar con la mano si bien distaba todavía la llanura donde está situada casi diez millas del pie de la montaña». Dos siglos más tarde, Charles Joseph Latrobe, autor del libro *The Rambler in Mexico* (1836), y quien habla de México como una ciudad de palacios, elogia «una gloriosa mañana en que el brillante sol iluminaba las fachadas de los edificios como plata y esmalte». Todavía en el México de los años veinte, la revista *Ulises* incluía la publicidad de los cursos de verano ofrecidos por la Universidad Nacional, y exaltaba la belleza de una ciudad de México desde cuyas calles podían observarse los volcanes nevados. En estas lecturas del país y la ciudad capital a tra-

vés de los siglos, México era *Casi el paraíso* (1956), título de la novela de Luis Spota, donde, al igual que en la obra de teatro *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, estrenada en el significativo 1937, un año antes de la expropiación petrolera, la simulación es el secreto para la supervivencia, sin importar los medios que se utilizan. «Dame clase y te doy lana. Dame lana y te doy clase» será una de las frases repetidas por los personajes de la novela.

Al elegir la frase de Alfonso Reyes para dar título a su novela, Fuentes está trazando la tesis que habrá de sostener su propuesta ideológica y narrativa. La ciudad de México se levantó en una zona fatal en su suelo pero gloriosa en su clima, su cielo. «México en una laguna» es el título de uno de los capítulos. Tierra enfangada, vacilante, veleidosa. Transparencia del aire que no garantiza la transparencia de sus pobladores, amantes del disfraz, urgidos por hacer de los suyos *días enmascarados*, por aparentar, por buscarse sin encontrarse, por no dejar de luchar ni siquiera en el aparente estatismo y pasividad de los personajes y situaciones. «Primavera inmortal y sus indicios», dijo Bernardo de Balbuena en 1605. La frase aparece interpretada de diversas maneras en la obra de Fuentes. De manera particular, la ve como símbolo del estatismo, de la incapacidad mexicana para cerrar ciclos y cambiar de territorio.

«*En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta*» (p. 19), dice el prelude de la novela. A lo largo de ella el lector va a encontrar constantemente esas frases críticas y acres. ¿Amargura? No, lucidez y creatividad. «No ha habido dolor, ni derrota ni traición comparables a los de México» (p. 432). Una frase tan lapidaria solo puede ser dicha por un mexicano y aun así el castigo viene, inevitable y terrible. «A mí nadie me mira así» (p. 448). Manuel Zama-

cona es asesinado por un hombre que siente como afrenta la manera en que su prójimo lo mira.

«Novela *collage* sin héroes, es la historia de un ser colectivo», subraya Pedro Ángel Palou. Novela que se asemeja a los murales, dice Monsiváis. Con base en ambas declaraciones, vertidas por lectores mexicanos de dos generaciones distintas, es posible establecer una poética de la novela. Ser colectivo que se llama el México que fue, que sigue siendo, el México posible, el soñado, el utópico, el imposible, el que no es capaz de cerrar sus ciclos y vive con el rencor vivo y la herida abierta, con la deuda postergada, el desquite pendiente. El destino de los personajes está determinado por su propia historia, pero más que nada por la Historia del país en que se desarrollan, viven y mueren. Ixca Cienfuegos es la conciencia de la polis, profeta sin cartera, voz que predica en el desierto. Ixca Cienfuegos es Leopold Bloom, sobreviviente simbólico de la urbe sin remedio y sin redención posible —«en piso de metal, vives al día, / de milagro, como la lotería»—, pero también es Temilotzin de Tlatelolco y José Joaquín Fernández de Lizardi, Guillermo Prieto y Lucas Alamán, Ignacio Aguilar y Marocho y Francisco Zarco, Ángel de Campo y Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra y Martín Luis Guzmán, Salvador Novo y Alfonso Reyes, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska y Juan Villoro, es decir, la voz que se atreve a dar testimonio de su tránsito, a registrar el minuto que pasa, el cronista que es profeta, el poeta que es pensador y crítico de un país que, para su desgracia y fortuna, nunca acaba de construirse. Ni de destruirse. En uno de los capítulos del libro, Zamacona lleva bajo el brazo *El laberinto de la soledad*, libro de Octavio Paz que, aparecido en 1950, formula nuevas propuestas acerca de qué es el mexicano, qué es lo mexicano. A través

de los títulos de sus capítulos —lugares comunes de la sabiduría popular, *leitmotiv* del diario combate—, Fuentes va ensayando su propia sucesión de experimentos y fracasos, de súbitas iluminaciones y momentáneas victorias. Cada uno invoca en el instante su propia fórmula de salvación. Colectivamente, esa fe individual se convierte en escudo que soporta las vicisitudes. Si la ciudad es una sinfonía, cada uno de sus instrumentos es imprescindible: todos contribuyen a esa visión mítica, a la milagrosa resurrección de cada día. En su aparente elementalidad, Beto afirma: «*Yo nací y otro día me muero y no supe lo que pasó en medio los días se van y el domingo llega todo vestido de feria vamos a los toros le inflamamos a la cervatana nos la jalamos en una carpa nos cogemos a una vieja y la pura verdad es que nomás esperamos agachados a que nos toque la de Dios*» (p. 230), y el intelectual Zamacona atreve: «... cancelar lo muerto [...], rescatar lo vivo y saber, por fin, qué es México y qué se puede hacer con él» (p. 315). Dos visiones que en el fondo confluyen: la supervivencia, la rabiosa voluntad de trascender el día. En esa su novela sin personajes —en el sentido ortodoxo del término— Fuentes se encarga de establecer la actuación nominal y simbólica de una novela que, desde esta perspectiva, se asemeja a una obra teatral:

... es Gabriel puñado de alcantarillas, es Bobó de vahos, es Rosenda de todos nuestros olvidos, es Gladys García de acantilados carnívoros, es Hortensia Chacón dolor inmóvil, es Librado Ibarra de la brevedad inmensa, es Teódula Moctezuma del sol detenido, del fuego lento, es el Tuno del letargo pícaro, soy yo de los tres ombligos, es Beto de la risa gualda, es Roberto Régules del hedor torcido, es Gervasio Pola rígido entre el aire y los gusanos, es Norma Larragoiti de barnices y pedrería, es el Fifo de víscera y cuerdas, es Federico Robles de la derrota violada, es Rodrigo Pola con el agua al cuello, es Rosa Morales de calcinaciones largas... (pp. 536-537).

Vienen luego los sin nombre, que, por no tenerlo, lo adquieren en el ser colectivo.

... son los rostros y las voces otra vez dispersos, otra vez rotos, es la memoria vuelta a la ceniza, es el bracero que huye y el banquero que fracciona, es el que se salvó solito y el que se salvó con los demás, es el jefe y es el esclavo, soy yo mismo ante un espejo, imitando la verdad, es el que acepta al mundo como inevitable, es el que reconoce a otro fuera de sí mismo, es el que carga con los pecados de la tierra, es la ilusión del odio, es el tú eres del amor, es la primera decisión y la última, es hágase tu voluntad y es hágase mi voluntad, es la soledad apurada antes de la última pregunta, es el hombre que murió en vano, es el paso de más, es el águila o sol, es la unidad y la dispersión, es el emblema heráldico, el rito olvidado, la moda impuesta, el águila decapitada, la serpiente de polvo... (p. 537).

El gran personaje de la novela es la ciudad, dice el lector, dice la crítica. Dice su autor desde el proyecto original que esbozó para la novela. Pero una ciudad es el resumen de la Historia, el acumulador de energía de quienes la pueblan y transforman, la suma de las mayores hazañas y las más profundas traiciones: en el caso de México, nombre que comparten, para su beneficio y su desgracia, el país y la ciudad, el centro de pronunciamientos y cuarte-lazos, de marchas obreras y estudiantiles, de la especulación inmobiliaria que sale a la luz ante tragedias mayúsculas. El banquero Federico Robles mira la avenida Juárez desde su oficina y la calle se le revela como síntesis de tiempos anteriores, las múltiples miradas, los incesantes pasos, las inclasificables traiciones, las ilusiones perdidas, los esplendores y miserias de sus cortesanas, que lo mismo ejercen desde el puente de Nonoalco que tras murallas impenetrables en Las Lomas.

Una novela tan compleja y ambiciosa como la que se planteó Fuentes, en esa primera odisea donde daba muestras de su joven madurez, tiene múltiples puntos de lectura. En una entrevista a propósito de ella, Fuentes declaró: «En este libro se pueden notar fácilmente las influencias que tengo, hay mucho de tipo formal, evidente, de Dos Passos, de Joyce, de Faulkner, y están subrayadas como homenaje a esos autores. Pero quizá lo que más profundamente ha influido en mí es, en primer término, la lectura de la infancia; en mis sueños se siguen apareciendo Edmundo Dantés, el Abate Faría en las mazmorras del Castillo de If, el pirata Long John Silver con su pata de palo y su perico al hombro, Tom y Huck sobre una balsa en el Mississippi. Después el Siglo de Oro y por supuesto Shakespeare» (citado en Palou, 2007: 380).

Hay que escuchar a los autores en sus declaraciones, pero es preciso leerlos, como hacemos con sus obras, entre líneas. Si el héroe del proyecto narrativo de Fuentes es el niño, el lector, el soñador inconforme, el anarquista permanente, es preciso buscar la unicidad de ese héroe inextinguible en las obras que el ser de la experiencia trata de transmitir. Ixca Cienfuegos es ese héroe y también los sin nombre, los que sostienen cada día la ciudad y hacen, como escribe Efraín Huerta en *Los hombres del alba*, «un sereno monumento a la angustia».

Una de las maneras en que Fuentes lleva a cabo esta tarea es su absoluta falta de complacencia. En la nómina de Fuentes no se salvan ricos ni pobres. Ni siquiera los intelectuales, los artistas y los guerreros que en la gran saga del siglo XIX, con su carácter de excepción, se constituían en redentores de una causa perdida. Novelistas sociales del siglo XIX con obras como *Pobres y ricos de México* (1876) de José Rivera y Río o *La clase media* (1858) de Díaz Cova-

rrubias habían tratado de hacer su anatomía de la sociedad. Sin dar preferencia a ninguna clase, lo que Fuentes parece decir es que solo puede salvarse la masa, en el sentido en que lo vio César Vallejo: todos o ninguno. La masa anónima que le da nombre al país, los sin nombre que han vuelto a escribir la historia, en la llamada Noche Triste, en la resistencia civil de 1847 en la capital, en los terremotos de 1985.

Una gran novela no es unívoca y menos cuando se propone como un sistema de signos que exige la relectura y la interrelación entre todos sus elementos. *La región más transparente* inaugura ese linaje de obras que crea un estilo, propicia seguidores. Ya no la novela-río sino la novela-mural, según apunta Monsiváis. Como resumen de la historia de México, las imágenes del muralista, como las del pintor, ofrecen su individualidad y se interrelacionan en tiempos y lugares diferentes. Si el habla de los diferentes estratos es un personaje fundamental en la obra es porque ese mosaico es el que propicia los numerosos Méxicos. Novelistas mexicanos de generaciones posteriores habrán de continuar con esa exploración de un lenguaje que, si no cambiara constantemente, acabaría por extinguirse: José Agustín, Gustavo Sainz, Luis Zapata o Emiliano Pérez Cruz. Fuentes inaugura un linaje de obras donde la novela no es el espejo que anda y copia la realidad, sino un laberinto de espejos donde nos descubrimos implacablemente. En el prólogo a *Moby Dick* de Herman Melville, aparecido en 1960, Fuentes señalaba los múltiples y ricos niveles de lectura que la novela propicia. Igualmente, y como retribución a una obra que, como la de Melville, marca un antes y un después, *La región más transparente* es un ensayo y un tratado, un panorama de la ciudad imposible, una profecía de la derrota que

en el fondo lleva un mapa invisible para librar el combate cotidiano.

La novela culmina con un ritual donde la religión laica de la patria que celebra su independencia es también el pretexto para el presente gozoso en que el mexicano basa su cólera y su gozo, su frustración y su sed patrioterica. La novela moderna, como Fuentes se encargó de representarla a la mitad del siglo XX, es una apuesta para el futuro, una profecía. En él, esta se articula en dos niveles. En el intelectual y en el mítico. En el primer sentido, son las conceptualizaciones de lo mexicano que ensayan Ixca, Zamacona y Robles. Dice el primero: «Dentro de diez años este será un país dominado por los plutócratas, tú verás. Y los intelectuales, que podrían representar un contrapunto moral a esa fuerza que nos avasalla, pues ya ves, más muertos del miedo que una virgen raptada. La Revolución se identificó con la fuerza intelectual que México arrancó de sí mismo, de la misma manera que se identificó con el movimiento obrero. Pero cuando la Revolución dejó de ser revolución, el movimiento intelectual y el obrero se encontraron con que eran movimientos oficiales» (p. 422).

Diez años después de aparecida la novela de Fuentes, en 1968, él estaba en París, donde fue testigo del mayo heroico y de la rebelión contra las plutocracias universales, cuyos ecos en México resonaron con luz y tragedia. ¿Cuál es la salvación, entonces? Si no hay redención y el ideal está roto, queda el estrato mítico, la viva herencia de los fantasmas que no nos abandonan. Si Teódula Moctezuma encarna la imaginación y la profecía, en un momento señala: «Los nuestros andan sueltos, andan invisibles, hijo, pero muy vivos. Tú verás si no. Ellos ganan siempre. La de sangre regada, la de héroes que se murieron, la de

muertos que se hundieron en esta tierra llenos de colores y cantos, hijo, como en ningún otro lado, se me hace. Tú sabes mejor que yo que ellos no nos dejan de la mano y que a la hora de la hora ahí están [...], los seguimos llamando a ellos para que den razón de nuestras vidas y la última cara, que es la que cuenta, no se nos olvide y la llevamos siempre puesta» (pp. 390-391).

Quien no se llena de fantasmas corre el peligro de quedarse solo, dice Antonio Porchia. Y la Cábala advierte que quien juega a ser fantasma puede acabar por serlo. Fuentes ha elegido un camino intermedio, de gran profesional de la escritura. Si solo la mano del hombre despierto puede escribir el poema de sueño, solo el ser vivo y sensible puede captar el lenguaje de la otredad. Por eso puede concluir nuestro autor, con pleno conocimiento de causa: «... *solo los fantasmas rondan en la verdadera vida de México, y ellos traen sus batallas muy hechas, muy sólidas, para que sean reales nuestros ejercicios de polvo, nuestras individualidades aplastadas por esa otra batalla permanente de fantasmas y sus luchas que no se han resuelto...*» (p. 261).

Los caminos de un escritor son tan enigmáticos como los que corresponderá recorrer a la obra que concibe. Hace cincuenta años apareció la primera edición de la novela que el lector tiene en sus manos. El país en que nació ha cambiado. En ese medio siglo la obra del autor ha ido en crecimiento, así como la ciudad que es personaje de su obra. Desde ese su nacimiento en 1958 no ha dejado de renacer, ni de sufrir las derrotas a las que está expuesto el auténtico hombre de palabra. A partir de *La región más transparente*, Carlos Fuentes hizo de la novela un arma de resistencia, perturbación y consolidación del alma. Con la solidez e inteligencia de sus obras, ha utilizado sus dones para defender

las mejores causas. Por eso, al leerlo o releerlo, seguiremos encontrando palabras solo destinadas a nosotros, que nos lleven a transformar el tiempo enemigo y nos reintegren al tiempo sin transcurso del amor y la imaginación, que nos hace más poderosos y verdaderos.

