

Consolidación y transgresión, desde la fiesta,
en *La región más transparente*¹

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México

“La memoria y el deseo saben que no hay presente vivo
con pasado muerto, ni habrá futuro en ambos”

Carlos Fuentes. *Nuevo tiempo mexicano* (1994)

NOVELA Y TRADICIÓN

Toda obra literaria se inscribe en una tradición cultural —siempre compleja y múltiple—, lo cual conlleva diversos modos de estar en el mundo y de entenderlo. Se pertenece a una tradición, y la asumimos integrándola a lo que somos y deseamos. En ese sentido, entrar en la tradición cultural implica necesariamente la transformación-transgresión de lo recibido y de lo que hemos sido, como una opción siempre abierta.

Carlos Fuentes publica su primera novela, *La región más transparente*, en 1958. Se había propuesto hacer una novela urbana con el tema novedoso de “la estructuración, por primera vez en México, de una clase media y una alta burguesía”, y su “encuentro” con el “México pétreo, eterno” como consta en el breve texto que presentó al solicitar la beca del Centro Mexicano de Escritores, en 1956. El resultado es

¹ De la novela de Fuentes utilizo la edición de Georgina García Gutiérrez (1986). En citas y referencias indico sólo la página o las páginas donde se encuentran. El título engarza con *Visión de Anáhuac* (1915) de Alfonso Reyes, que lleva como epígrafe: “Viajero, has llegado a la región más transparente del aire”. Fuentes ironiza la afirmación, cuyos antecedentes he rastreado hasta fray Manuel Martínez de Navarrete (1989: 471-473).

más amplio, tanto por los elementos transgresivos que propone, como por la concepción más integral del tiempo, y el carácter dialéctico del proceso histórico que muestra.

La obra revela, desde su título, su filiación con *Visión de Anáhuac* (1915) de Alfonso Reyes (1956: 9-34) y con *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán desde las primeras páginas, así como muestra trazos de *Al filo del agua* (1947: 448) de Agustín Yáñez en, por ejemplo, la visión de los hombres y mujeres como personas —“canicas”, dice el texto de Yáñez— que al mismo tiempo se rozan y se desplazan en lo que a veces parece un juego errático sin destino claro. Este modo de ver corresponde también a la concepción escindida de la sociedad, y condiciona en ambos textos su fragmentación, en capítulos que se refieren a cada uno de los personajes principales.

Desde un corte urbano y de la esfera cultural y sociopolítica, de manera análoga a la novela de Martín Luis Guzmán, *La región más transparente* asume y transgrede la literatura de la Revolución y la post-revolucionaria, ya que en definitiva la posibilidad de futuro exige romper, tanto el círculo pétreo del origen mítico que ronda y asedia como posible destino (Ixca y Teódula), como la inmovilidad del *statu quo*, la cual se vuelve regresiva, margina a las nuevas generaciones y pareciera reiterar con variantes el modelo porfiriano (Federico Robles); en ambos casos no sin contradicciones. Proceso involutivo que negaría la historia y acrecentaría la dependencia, como es notorio ya en la novela.

El presente de la enunciación pone en evidencia un estadio de tránsito que oscila entre la reiteración del pasado y la posibilidad de acceso real al futuro. En *La sombra del caudillo* predominan los desplazamientos en coche por las avenidas y calles de la ciudad de México y los escenarios interiores son relativamente menos que en *La región...*, aunque decisivos. En la novela de Fuentes importan también los desplazamientos, pero el predominio del espacio habla de un tiempo histórico que exige la simultaneidad de escenarios para aproximarse al sentido. No obstante, a diferencia de lo que opinan algunos críticos, la simultaneidad de escenarios no congela la progresión temporal, salvo en algunas secuencias, y nunca de manera absoluta. Considero que el texto logra comunicarnos la sensación de un espacio en espiral con distancias irregulares entre uno y otro periplo.

He señalado en un artículo,² la importancia de los automóviles en *La sombra del caudillo*. Constituyen nuevos índices económicos que subordinan la importancia de los trenes en la Revolución; son de procedencia norteamericana, estratificados de acuerdo con la situación socio-económica de los usuarios. Los “coches de alquiler”, en la novela de Guzmán, parecen reservados al ideólogo y consejero de nombre pre-hispánico con rasgos físicos griegos: Axkaná, y a las prostitutas. Éstas conforman un sector marginal, pero decisivo incluso en la toma de decisiones, ya que el burdel es, con frecuencia, el lugar donde se preparan las estrategias de la acción política. En *La región más transparente*, el taxi (nuevo “coche de alquiler”) acapara la atención y subraya el proceso de norteamericanización. Lo abordan Gladys, la prostituta que abre y cierra la novela; jóvenes marginales que empiezan a tener poder adquisitivo por la migración (Gabriel) y, al comienzo, se subraya también que lo usan el Junior y Pichi su pareja, jóvenes de la burguesía ascendente. Su uso se ha diversificado entre sectores de una gama social amplia. Al mismo tiempo el taxi es un espacio que se transforma en burdel móvil, y en el cual la vida familiar, cotidiana, del ruletero cobra importancia de primer plano al inicio de la novela.

Un monólogo de Ixca Cienfuegos, voz-testigo, víctima sacrificial, más que victimario fracasado, abre *La región...* Ixca ha sido lanzado a la historia por los dioses (suerte de Cristo) para entender su naturaleza y la de sus semejantes. “Faz de mi derrota”, dice el texto, que no deja de buscar “lo suave” Lópezvelardiano: “la patria, el clítoris, el azúcar de los esqueletos, mimesis de la bestia enjaulada [...]. Vocación de libertad” (1986: 145). Dos motivos concentran el deseo, la búsqueda del tú a quien se dirige el monólogo, pues hasta el presente de la escritura jamás se ha dado la unión del “yo” y del “tú”, definitoria del amor: “jamás nuestras miradas. Jamás nos hemos hincado juntos, tú y yo, a recibir la misma hostia; desgarrados juntos, creados juntos” (146). Y sobre todo la súplica reclama el gesto adánico, motivo que la novela

² Yvette Jiménez de Báez. “Historia política y escritura en *La sombra del caudillo*”, en Martín Luis Guzmán. *La sombra del caudillo*. [Edición crítica coordinada por Rafael Olea Franco]. París: Centre de Recherches Latino-Américaines / Archives Université de Poitiers, France, 2001). 603-616. Es versión corregida y aumentada de “Ficción y radiografía del poder en *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán”, en *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*. Berta Pallares; P. Peira y J. Sánchez Lobato (eds.). Madrid: Complutense, 1994. 33.

reiterará como deseo o como realización: “A ver si algún día mis dedos tocan los tuyos” (*id.*), trazo de “La creación del Hombre”, de Miguel Ángel, en la Capilla Sixtina. La frase crea un suspenso que se resuelve hasta el final de la novela.

Concluye el monólogo una larga letanía de la ciudad en la cual se recogen gestos y actitudes posibles que juntos conforman un retrato verbal, abigarrado y ambiguo, de la “aldea”. Es clara la huella del comienzo de *Al filo del agua*, sólo que aquí el introito se personaliza. La voz de un sujeto que enuncia ocupa el primer plano.

“FIN DE FIESTA”: TIEMPO DE INVERSIÓN Y TRANSFORMACIÓN

Después de este monólogo que, a manera de Introito, preside la novela y desvela la intencionalidad última que rige la escritura, se entra directamente al primer capítulo, “Gladys García”. Éste se inicia con una exclamación que apela a la atención del lector, y establece una relación ambigua con el personaje. El gesto —entre agresivo y paródico— que sigue a la palabra, sugiere la palmada del nacimiento:

—¡Boinas!

El barrendero le dio un empujón en las nalgas, y Gladys respiró la mañana helada. Echó el último vistazo al espejo gris, a los vasos ahogados de colillas, del cabaret. *Chupamirto* bostezaba sobre el bongó (148).

De entrada, la escena es transgresora. La transgresión viene de la calle y de una condición marginal de los personajes. Se revela la inversión paródica del tiempo. Es de día, pero el tiempo de Gladys es la noche. También es final de fiesta. El tiempo de la vida quedó en la sombra, en el espacio del Bali-Hai, cabaret donde se oía la música del “bongó”: música tropical, sensual, alegre; y del piano.

También el idioma se ha transgredido. Los dichos, las voces y canciones populares se entrecruzan con las palabras y giros usuales del idioma:

Tarareaba la letanía que noche tras noche le había enseñado el pianista gordo del Bali-Hai, *mujer, mujer divina ésa me la cantaba Beto; ése sí que me trajo al trote, con eso de ser ruletero y sacarme a pasear en el coche; ¡qué machote y qué vacilador! Vieja que se sube al coche, vieja que me bombeo* (149).

El tiempo de fiesta invierte su naturaleza festiva y regeneradora. Degrada la vida y los valores de la cotidianidad porque es tiempo marcado por la prostitución. Desestructura también la economía individual y familiar, porque más que tiempo de recreo o de ocio es tiempo de enajenación de un presente precario: “—Tendría harta lana si no fuera por las viejas y el bailecito. Todos los días tengo que meterme por ahí a bailar—. Suave, chánchararárancha, chanchará” (149). A su vez es el tiempo y el espacio negados, ante el tiempo y el espacio legitimados. No obstante, en contrapunto, Gabriel (migrante que llega de Estados Unidos al comienzo), transgrede lo esperado y articula su palabra desde el “tú” amoroso.

En general, la ironía recorre buena parte de este primer capítulo, que transcurre de la temprana mañana a la noche. Llueve, pero esa lluvia —asociada frecuentemente a lo femenino con una función social purificadora, es una lluvia que no regenera—: “Es lluvia de ciudad. Contagiada de olores. Mancha las paredes. No se mete en la tierra” (152). Además cerca y detiene, a diferencia, por ejemplo, de la lluvia regeneradora en el pasaje de los indígenas en *Pedro Páramo* o asociada a Susana San Juan.³ Gladys queda al descobijo, sin refugio, sin vínculo de pertenencia. Se revela entonces el deseo de una comunidad, mientras paradójicamente, camina por la Avenida Juárez, una de las calles más céntricas de la ciudad: “¿Dónde estaban los demás, las gentes a las cuales querer? ¿No había, por ahí, una casa caliente donde meterse, un lugar donde caber con otros?”. La retrospectiva que sigue evoca la casa familiar, “junto al puente de Nonoalco,” y el ritual mañanero: “el viejo era pajarero; salía muy de mañana a agarrarlos, mientras la madre le hacía el café [...] y nosotros arreglábamos las jaulas” (153). De noche, sin embargo, la promiscuidad convierte el espacio ritual en espacio incestuoso de violación sin rostro. Es nítida la asociación con *José Trigo*, primera novela de Fernando del Paso, que éste comenzó a escribir en 1958 y concluyó en 1966, relación que ya se percibía en la particular combinatoria de lo culto y lo popular en el lenguaje.

Gladys transparenta la degradación de la “ciudad chata” (151). Es ella la que nos conduce a topár con la ciudad de los ricos, en un espacio turístico, conservador, frecuentado por la alta burguesía: el Hotel del Prado. El grupo de mexicanos lo componen el Junior, Pichi y Nor-

³ Jiménez de Báez (1990: 172-173).

ma, prototipos de la burguesía ascendente de segunda y primera generación. Para la Pichi es la antesala de su ritual social de iniciación. La cita es “la orgía”, en “casa de *Bobó*” quien, por el apodo y el rasgo de anfitrión que se destaca, es un mediador ¿pequeño burgués, clasemediero alto? que “cambia de la Viuda a Ron Negrita” cuando se van los cantantes de la fiesta.

La perspectiva privilegiada por el texto para entrar al mundo de la burguesía ascendente ha sido de abajo a arriba (Gladys-Junior) y, pese al asombro, es mirada crítica que provoca una toma de posición solidaria con el mundo de la marginalidad lumpen, de donde proviene el personaje que observa: “y parecían dioses que se levantan como estatuas, aquí mismo, en la acera, sobre las orugas prietas de los demás, ¡qué de los demás!, sobre ella que estaba fundida, inconsciente, hermana de los vendedores de baratijas *pochos*, *jafprais*, *berichip*, de los de la lotería, de los voceadores, de los mendigos y los ruleteros”⁴ (153). La imagen, dinámica y valleinclanesca, le otorga a Gladys la representatividad del pueblo, de su gente. Gladys establece puentes de relación que sugieren la movilidad posible de su estrato, lo cual conlleva la imitación de los modelos, no obstante la crítica. Si las “mujeres rubias” frente al Hotel del Prado “fumaban con boquillas”, al cerrar el capítulo, ella “gastó dos pesos en una boquilla de aluminio”, comprada en el tianguis callejero, que también oscila entre mercancías propias de un estrato social ascendente, y lo popular mexicano: “en el siguiente puesto, entre uno de bolsas de cocodrilo y otro de cacahuate garapiñado” (*id.*). Esta movilidad de los estratos se da a todos los niveles, lo cual es un acierto de la escritura para referirse al tiempo histórico cambiante.⁵

El pequeño diálogo del cierre y el párrafo que concluye, colocan ciertos detalles léxicos que indican una novedad observable en el ámbito urbano de esos tiempos: la tensión entre los giros provenientes de lenguas europeas, sobre todo del francés y del italiano (*chéri*, *chao...*) y

⁴ J. Manzi (1999: 79) extrema el carácter violento de estos encuentros y los limita a los sectores relacionados con el “Pueblo” (los *macehualli*). Considero que la novela, como apunto arriba, si bien denuncia las carencias de los marginales, también tiende a mostrar las de todos los sectores sociales que participan. El vector es el dinero o puede ser otro valor como la ética, la cultura, las relaciones sociales, el matrimonio, etcétera.

⁵ Mucho más adelante (309-310), una “puta barata” se desplaza y vincula a Ixca con los estratos lumpen del pueblo, a partir de una “cantina de humo bajo”.

la creciente aparición en la lengua oral de los términos del inglés (junior, jafprais, berichip...).⁶

LA ORGÍA ANUNCIADA, EN LA CASA DE BOBÓ

Si la fiesta de los sectores marginales oscila entre el burdel y la música tropical del bongosero, en la de casa de Bobó se dan cita representantes de los sectores medios altos, y de la pequeña y alta burguesía. Convoca Bobó, quien mueve los hilos de los participantes con gran destreza y se desplaza por los rincones de la casa con habilidades de gran prestidigitador. Su función en el espacio doméstico y festivo es facilitar que se revelen los hilos ocultos que relacionan o separan a los participantes y liberar lo atado e inhibido.

El espacio, como su dueño, mantiene cierta ambigüedad de adscripción social que facilita su adecuación a la transición múltiple social, característica de los convocados: penthouse de un dúplex con balcones de mosaico multicolor, vidrio grande, liso, al frente (“gran torso”, dice el texto). En el interior, siempre más personal, el gusto no se decide aún. Junta componentes disímbolos que tienen dos rasgos en común: indican que no se tiene gran acceso económico, y organizan un conjunto verosímil dentro de un contexto de época, que podríamos extender hasta el presente. El conjunto bordea, a veces, lo cursi: muebles del Bajo Imperio, con mesitas chaparras en las que se coloca la vajilla de carretones con uvas azules de vidrio y ceniceros peruanos, y en cada peldaño de una escalera interior hay una maceta con un nopal. Los cuadros son todos copias en fotografías (Chagall, Boccioni, Miró), salvo un original de Juan Soriano. Y “entre las botellas de la cantina decorada con azulejos poblanos” descubrimos la imagen de una gringa “de carnes nailon” en un recorte de la revista *Esquire*. Los libros que se destacan son uno de estética de Malraux, las obras completas de Mickey Spillane, *Las iluminaciones*, y en atril *Los cantos de Maldoror* (161-162). Los textos y objetos que se nombran, en los cuales no me detendré ahora, son significativos. La abigarrada síntesis, “levemente

⁶ Después será claro que el dominio del francés —y en general de lo europeo— es signo de la mentalidad porfirista y de la alta burguesía tradicional. Cf. el parlamento de Natasha (298-301).

anacrónica”, que diría Adorno para referirse a la mirada crítica de Walter Benjamin, apunta a los signos decadentes al interior mismo del espacio y de los personajes de la burguesía ascendente.

No hay mucho más en la disposición del escenario. Todo el interés se centra en las personas y en las relaciones que se revelan y establecen. En la superficie, el departamento y la fiesta conforman una especie de *melting pot* de los sectores sociales representados. El descifrador principal será el juego de luces de colores que Bobó maneja con pericia, conforme lo que conoce de sus invitados y sus relaciones. Ixca Cienfuegos, el gran conocedor, lo indica al entrar en el recinto, guiado por los sentidos, acorde con su origen centrado en el mito: “dejarse llevar por el rumor y las sombras, por los borrones. Cambio de luces. Amarillo. Les va bien. Debía instalar Bobó unos rayos X. ¿Hacen falta?” (158). Volveré más adelante sobre esto.

Con habilidad el narrador pospone el detalle de la ubicación geográfica del espacio.⁷ La fiesta se nos presenta gradualmente en ocho secuencias internas, que se entrecruzan con seis que ocurren afuera. La escritura indica los cortes con espacios en blanco entre las escenas; casi todos corresponden a un cambio de personaje. Los cortes tienen el efecto, entre otros, de abrir el espacio y establecer nexos con el exterior. El hecho subraya la calidad transitoria de la fiesta que no pretende resolver, sino revelar, dejar ver. Es sólo un alto en el proceso histórico-social amplio del que provienen y al que regresan los personajes. En el interior, además, se marcan dos componentes que ligan el afuera y el adentro, de manera nada superficial: la música y el mesero que tiene el pensamiento puesto en Gabriel su amigo lo cual, en lo colectivo, introduce el mundo de la migración en la fiesta. Significativamente el mesero se distrae; ya no es el mismo.

Junto con Pichi, recibe el lector una imagen preparatoria de la fiesta en que nos iniciaremos, por boca del Junior (joven de segunda generación, de padres nuevos ricos, que en realidad no pertenece al ambiente) desde dentro. Le faltan elementos de iniciación. Su mirada es pues ingenua, pero registra con cierta neutralidad los componentes sin penetrarlos. Queda la sensación de un ambiente *light*, permisivo (155-157).

⁷ Milagros Ezquerro (1999: 5-16) afirma en su artículo “El lugar del ombligo de la Luna”, que “L’ appartement de Bobó n’est pas situé dans la géographie urbaine”. En realidad el texto difiere la información para más tarde, con un efecto literario eficaz.

Sin embargo, destaca en primer término a Manuel Zamacona, intelectual con conciencia crítica y poeta; a Estévez, filósofo existencialista, y a un “tío” que le parece personaje de comedia (como en efecto lo es, en tanto es un cocinero europeo disfrazado de señor), la internacional Charlotte, meretriz de mundo —posible proyección de Gladys, en ese espacio—, y “miles de aristócratas y pintores y jotos” (157-160). El Junior, si bien verbaliza un cierto desprecio por el criterio ético de su padre para juzgar ese mundo, por tratarse de un *self made man*, tiene la huella suficiente de esa visión que explica que deba ser descontado de la fiesta. En cambio, irónicamente, Pichi, la recién llegada, trae los componentes necesarios para “pertenecer”, pero adscrita al grupo enajenado que vive la fiesta por la fiesta misma, y desprecia al intelectual. Es esto lo que hay que observar.

Con el pasaje de la entrada de Ixca a la reunión, se coloca en primer plano la figura de Manuel Zamacona, cómodamente instalado —como a quien le es natural un tiempo de placer—, rodeado de escritores jóvenes, y ancianas maquilladas que gustan de la literatura y aman al autor. Zamacona (sobre quien volveré después) habla de la función del poeta y de su ineludible responsabilidad de conocer el mundo para poder nombrarlo. Conocimiento que incluye una conciencia históricopolítica clara. Sólo así se puede ser dueño de una conciencia para sí, liberadora: “Entonces se puede ir más allá, al centro de las cosas: dominarlas, dejar de ser sus esclavos” (159) De esta conciencia lúcida se deriva toda autonomía que pasa por el dominio del lenguaje y de las formas, y exige una tendencia permanente de “llevar a su más alta expresión nuestras palabras y nuestra imaginación” (*id.*). No hacerlo tiene consecuencias políticas y culturales que específicamente marca el texto en términos de las relaciones con Estados Unidos, la identidad de los mexicanos, y una concepción humanística nacional: ser “más hombres y más mexicanos” (*id.*). Los objetivos revelan, también, la filiación al ideario de los ateneístas que ya había colocado en primer plano el título de la novela, *La región más transparente*. Entre ellos, el texto privilegia a Alfonso Reyes y a Martín Luis Guzmán. Los une, además, la tendencia ensayística. La novela se hibridiza con una fuerte carga ideológica y tiende a la reflexión, y la práctica de la escritura incluye tanto las obras de ficción como el ensayo. Zamacona añade a los Contemporáneos, cuya estética privilegia sobre la poesía socialista (160). Si bien la palabra del poeta domina, para el interlocutor joven queda un cierto vacío entre la realidad histórica y la palabra: “La lucha contra el imperialismo tiene que ser directa, llegar al pueblo” (159).

ENTREACTOS, 1: EL ESPACIO DEL CAPITAL Y DEL PODER

Con una gran eficacia literaria, la escritura se desplaza *afuera*, al espacio de la oficina de Federico Robles: “Federico Robles apretó un botón” (160). Es el gesto característico del quehacer práctico del banquero que ha adquirido un buen capital y ha ascendido rápidamente en la escala social. El contraste con el discurso y las actitudes de Zamacona es radical. Robles sostiene una conversación telefónica con Librado Ibarra, un viejo amigo, abogado, que se ha accidentado en el trabajo. Sabremos después que se trata de un revolucionario que, a diferencia de Robles, optó por la lucha sindical. La palabra de Federico, cortante y eficaz a sus propios fines, frena la ayuda a la pequeña empresa: “No sea usted ingenuo. ¿Con quién cree que está hablando, eh?” (161). El tono déspota habla de una praxis que descalifica y elimina al otro, de entrada. Sugiere sin embargo, un discurso que no tiene interlocutor (la soledad del poder). Ante sí, el personaje tiene una carta, que apenas empieza a leer, donde se anuncia que pronto las Sociedades Anónimas constituirán un 50% de las existentes. La lectura queda inconclusa, y Robles aprieta un botón, al cierre de la secuencia.

En contrapunto, regresamos al espacio de la fiesta de Bobó, con Zamacona, quien denuncia la subordinación de la cultura a la burguesía, con su consiguiente superficialización como mero decorado. Reclama la urgencia de restituirle a la poesía “la misión de la comunicación profunda y sagrada, que es la del amor” (163). Sin duda, aparecen escindidos el mundo del intelecto y el de la creación, en este caso literaria, y el de la praxis, sobre todo económica.

ENTREACTOS, 2: EL OCIO FESTIVO POPULAR

La escritura organiza una nueva secuencia que tiene al pueblo como centro. Lo representan el taxista ruletero Juan Morales y su familia: la mujer Rosa y tres hijos varones, Pepe, Juanito y Jorge. El contrapunto ha puesto en relación los tres componentes requeridos por la situación social: el pensamiento, la praxis y el sujeto colectivo al que ambos se dirigen.

Juan se propone celebrar su día de suerte con una comida familiar, en una fonda. Ha recibido una pequeña ganancia que le permite el gusto. Pero además, con el pensamiento recorre las injusticias de 20 años de

ruletero, la soledad de la mujer, mientras ordena la comida y da nuevos argumentos a Rosa para justificar el gasto. Es la fiesta doméstica de una familia popular. El mariachi toca entreveradamente el corrido de Juan Charrasqueado, a petición de los hijos. Después sabremos que un gringo le obsequió cuarenta boletos del hipódromo, con los que obtuvo una ganancia de ochocientos pesos. El ingreso adicional es azaroso y dependiente; no transforma la base económica de la familia.

UNA VEZ MÁS, LA FIESTA DE LA BURGUESÍA

De regreso a la fiesta de Bobó, vemos llegar a Rodrigo Pola, pero es Ixca el que acapara la atención. Cienfuegos identifica y deslinda los dos grupos dominantes de la fiesta, que corresponden a las dos tendencias que subyacen a esa sociedad: “los intelectuales” y los *popoff*. El intelectual y, en general, todo hombre de pensamiento, expone sus ideas, gana adeptos a su causa y acepta la responsabilidad cultural y sociopolítica que se le asigna. Hay sin embargo una escisión entre lo que cree y su práctica. Presidiendo este grupo estaría Manuel Zamacona, a quien observamos en una secuencia anterior. Ahora se identifica por su función a “los inteligentes” quienes, parece insinuar el texto, participan de la esfera intelectual pero no exhiben una congruencia suficiente (un testigo de la caída del capitalismo, un matrimonio elegante, un novelista con cara de papa, un intelectual burócrata, jóvenes poético-socialistas que conocen a Marx; los chambistas, los redentores de Sanborn’s...). Frente a ellos se encuentran los *popoff*; que odian a los intelectuales. De todos ellos, Ixca recupera sólo a los que denomina *El Grupo* que destacan en toda la novela: Rodrigo Pola, Norma, Manuel Zamacona, Federico Robles. De ellos dice que son “los que importan, los que pueden fracasar [...] los que tendrán el valor y la paciencia de recordar” (167); son pues los sujetos de la historia⁸ porque tienen la libertad suficiente para escoger: tienen opción de futuro, y guardan la memoria (tienen pasado).

⁸ La oposición entre ideología y acción fue denunciada por la Generación del Ateneo de la Juventud y Martín Luis Guzmán reflexiona sobre ella en los editoriales que escribió en *El Heraldo de México*, entre 1919 y 1920. En *La sombra del caudillo*, Aguirre manifiesta la acción y Axkaná es el ideólogo. El equilibrio entre ambos se propone como lo deseable. Rulfo denuncia esta escisión entre teoría y práctica en el

Ixca, a su vez, es visto como un ente inapresable que se desliza por todos los espacios y entra en contacto con diversos personajes (169),⁹ como lo será José Trigo. Por ahora destaca el ritual de las luces que, en el momento, “cambian al azul: se preparan los pretextos, las confianzas, los elementos táctiles de esta noche” (170). Prepara así la llegada de Norma, burguesa en la cúspide que procede de los estratos marginados y “arriba” a un acelerado proceso de petrificación; está negada para el amor y condenada al sacrificio.

La fiesta es el presente en que se revelan los diversos caminos mediante los cuales los personajes se acercan a su destino, a su verdadera identidad. En ese sentido cabe decir que propicia la capacidad de elección en la medida que desnuda. No obstante, la mayor parte de los personajes actúa como en comparsa; representan actitudes que se reiteran sin que se entre en un proceso de transformación. Carecen de una conciencia para sí y, por tanto, de una auténtica capacidad festiva. La escritura muestra las fisuras y destaca los que están involucrados en un proceso. La fiesta, por eso, como la vida, necesita el gran prestidigitador. En el afuera y el adentro de los espacios y los tiempos, Ixca detenta esta función. En la fiesta, de manera paródica, maneja los hilos Bobó. Su poder tiene los límites del rey del carnaval. Por de pronto, disfruta el éxito de su empresa como un dios arbitrario: “gozar a sus anchas este espectáculo del éxito y la animación [...] Bobó *ex machina*. ¡Qué categoría!” (174).

En las secuencias que siguen, la fiesta se acerca al máximo de su posibilidad festiva y de su negación. Ha pasado ante el lector, del afuera, un cumpleaños elegante en el Bar Montenegro, antesala de muchos para llegar a la fiesta de Bobó, y la soledad y abandono de Rosenda, la madre de Rodrigo Pola (quien, desde la negación de lo festivo, consigue cuestionar finalmente aun a Ixca); el repaso que hace Gabriel de las alternativas reales de progreso en su vida, y su decisión de volver como migrante el próximo año (181). En un detalle del interior de la fiesta, cobra cuerpo el mundo de la migra, de Gabriel, ya comentado; se enfrentan Norma y Rodrigo (contacto imposible) y se apunta la re-

cuento “Luvina”, concretizada en la figura del maestro que ha recibido una formación teórica que no corresponde con la acción.

⁹ Muchos de los rasgos de este personaje parecen incidir en la caracterización de José Trigo, en la novela posterior de Fernando del Paso.

lación de Rodrigo con Pimpinela de Ovando. Por contraste, en su proceso de entrada a sí mismo y a la historia, Rodrigo decide actuar: monta un performance paródico, de viajes, y mimetiza a Agustín Lara...

LA FIESTA, ESPACIO DE IRUPCIÓN DE LOS MÁRGENES EN EL ESPACIO DE LA BURGUESÍA

El punto culminante de la fiesta es la irrupción de lo popular, que trastoca y logra —por un breve lapso, diría Bajtin, pero significativo en el proceso de apropiación de la identidad— nivelar diferencias en la medida en que transforma el espacio. Es la transgresión de otro lenguaje; el de la sensualidad y de la música: “Lally, la amante de Bobó, invadió el salón con cinco bongoseros” (185). La reina del carnaval convoca: “—Suivez moi! [...] Je suis le péché!” (*id.*). El texto da un vuelco en espiral y regresa al comienzo. Los bongoseros de Lally establecen el contacto con el bongó del cabaret de Gladys. El espacio de ficción permite, por un breve lapso, el encuentro de los mundos escindidos. Se sucederán los signos liberadores.

LA FIESTA Y EL ESPACIO ÍNTIMO, HUMANIZANTE

De esta irrupción de lo popular pasamos sin transición a otro tono y otro espacio transformador que se define por la afinación de los sentidos del olfato, el tacto, el oído: la casa de Hortensia Chacón. En el recuerdo quedó el escenario de la oficina de Robles, acorde con su actitud y su actuar práctico y avasallante, negador de la sensibilidad. En las sombras del espacio de Hortensia, invidente, se gestará la transformación del personaje. Se alude al origen, pero sin la calidad pétreo que tiene ese llamado en boca de Teódula, madre de Ixca. Robles se ha ido. Las manos de la mujer, las yemas de sus dedos, repasan el contorno del amante siempre esperado. Por los sentidos sabemos del contexto que rodea la casa de departamentos. El olfato le devuelve el cuerpo de Federico, sombra blanca sobre la que se coloca: “mi cuerpo, contigo, deja de sentirse ultrajado y expuesto para ser sólo oscuro, otra vez oscuro, como en el principio” (186). La significación de este pasaje se explicará mejor al detenernos en el proceso de Federico Robles. Por ahora, la vuelta en espiral se dirige a la fiesta.

Alcanzamos a escuchar una frase de placer sexual que une a lo anterior y, al mismo tiempo, es su radical contrapunto. Hay un cambio total de ambiente. Estamos en la casa de Bobó y hace el amor ¿por primera vez?, con Pierrot, la Pichi: “—¡Qué excitante Pierrot, hmmm!” (*id.*). Recordamos su “cabecita de poodle en la nuca de Junior:— ¡Qué excitante, Junior! ¡Conocer tantos intelectuales!” de la primera página del segundo capítulo.

Sigue de inmediato la entrada de Federico Robles. Con él se ubica precisamente el lugar: “Entró en la casa de la colonia Narvarte, adornada con cuadros taurinos [...] Entró como acostumbraba entrar, embistiendo lento, con la cabeza india rapada sobre las sienes” (*id.*). Inmediatamente el discurso se centra en el progreso y en las estrategias de la imagen en la economía moderna, la venta de tierras, etc. El personaje deja el espacio en muy corto tiempo y sale como entró, con la cabeza inclinada. Sólo que ahora no parece embestida: algo le resta seguridad al gesto: “con un dedo nervioso, erguido, llamó a su chofer” (188).

El signo de locación en la colonia Narvarte es eficaz. Se trata de una colonia residencial posiblemente nueva en el presente de la ficción, que colinda con la Roma Sur y es como proyección menor de la colonia del Valle, de suyo propia de la nueva burguesía en la que se concentran familias de los sectores medios, tendientes a ascender.

Un espacio así es propicio para que se encuentren ciertos grupos *popoff* con los intelectuales y creadores. Al mismo tiempo es natural la impresión de desubicado que puede dar el intelectual a estos grupos movidos por el snobismo, la apariencia, la superficialidad de un prestigio que pretende justificarse con un pasado que ya no les pertenece. Por su adscripción económica, además, el intelectual, en términos de una mirada clasista, es difícil de clasificar. Su dominio pertenece a la esfera del saber, de la creación, y de la capacidad crítica y reflexiva. Pero su poder adquisitivo suele ser más bien de sectores medios tendientes con frecuencia a la proletarización.

“FINAL DE FIESTA” EN EL ESPACIO DE LA BURGUESÍA

En el final de fiesta el crescendo de los ánimos y de la excitación produce un efecto festivo que sin embargo se aproxima al grotesco. Bobó mantiene la distancia del que mueve los hilos y por eso puede reír hasta el

paroxismo, dueño de las luces que no alcanzan a deslindar la confusión y la mescolanza (nunca la solidaridad) de los acercamientos (“agarrarse juntos”) (*id.*):

Bobó lloraba de risa, haciendo girar locamente los colores; las luces, tijeras de todos los perfiles, morados, rojos, índigo. Cuquita hacía el paso del concripto mientras Supratous la perseguía de rodillas, humo deshebrado en los cuerpos, vasos tronaban y los brazos en la agitación aérea, nerviosa, del ganglio desnudo. *Cuando se murió Dolores, murió siendo señorita: cero “jit”, cero carrera, cero error* (189).

La gran parodia de lo sexual pierde incluso el ritmo mecánico y cae en el sinsentido, o en lo grotesco, como dije antes:

Delquinto manoseaba a la mujer, le besaba la nuca, exponía sus senos, apretaba su vientre, entre los aullidos de Bobó y Charlotte y Lally y las señoritas de gafas y el filósofo Estévez (190).

Al día siguiente, a las 11 de la mañana, la figura de Bobó es risible y caricaturesca: usa un “piyama de tiempos esbeltos”; termina “la última botella de cognac”; tiene la melancólica expresión de un “visigodo derrotado”; recoge en cuatro patas “los cerillos regados por el tapete” (*id.*).

A partir de la imagen de Federico Robles, que mira la ciudad desde su ventana, despiertan a la rutina cotidiana Rodrigo Pola, Norma, Hortensia, Rosenda; duermen los adversarios, y Pimpinela “erguida y perfumada” va por la calle Madero al despacho de Roberto Régules. De vuelta con Robles, éste mira a lo lejos hacia Buenavista y descubre la figura de Gladys García, “parada sobre el puente”. Fuma un cigarrillo que luego deja caer sobre una de las casuchas. Más allá, por Balbuena, Robles ve a Gabriel que juega rayuela mientras espera a sus amigos. Y “Rosa Morales buscaba una caja barata entre los enterradores del barrio, mientras Juan esperaba [...] en una plancha de la Cruz Roja” (193). Una vez más, la escena toda apunta hacia el futuro, a *José Trigo*, la novela de Fernando del Paso. Y en el presente, restablece la relación entre Robles y su pueblo, “Los Maceualli” (marcados por la prostitución que es capaz de soñar, y por la migración de la juventud marginal). El acto es premonitorio del proceso de Federico Robles, en quien se concentra la óptica de la novela.

EPÍLOGO: IXCA CIENFUEGOS Y LA POSIBILIDAD DE FUTURO

Después del gran encuentro en la fiesta en casa de Bobó, Ixca Cienfuegos busca enfrentar a cada quien a su destino, y con los de todos, el suyo. Uno por uno, visita y dialoga con los que considera que tienen opción de vida y de futuro. Me detendré a hacer sólo unos apuntes del destino de Robles, claramente ligado al de Manuel Zamacona, Hortensia Chacón e Ixca Cienfuegos.

De lo visto antes, sabemos que Manuel Zamacona es el humanista y poeta que tiene una gran capacidad reflexiva para interrogar y tratar de comprender la sociedad, la historia de México y su cultura, con especial dedicación a la literatura, en lo teórico y en su práctica como escritor. La capacidad teórica, sin embargo, no va a la par con una praxis específica, sobre todo en lo que concierne a la política y al análisis socioeconómico.

En cambio, como vimos, el revolucionario Federico Robles, después del movimiento armado, ha concentrado todo su esfuerzo y su energía en la consolidación de una práctica económica eficiente. Para él, el futuro de México exige una subordinación absoluta de todos los intereses a ese objetivo. Robles, sin embargo, fracasa en la especulación con su propio capital (volveré sobre este punto). Ixca lo visita y el abogado le narra la verdad de su origen, verdad utópica a la que no regresó nunca. Intuitivamente, Ixca propone a Robles la conveniencia de que conozca a Manuel Zamacona, de tal manera que se percate de cómo piensa la juventud sobre los problemas del país.

Es evidente que Robles y Zamacona, si se entendieran, constituirían una pareja capaz de dar la respuesta integral que exige el tiempo histórico escindido, en lo individual y en lo colectivo (*cf.* nota 7). La conversación entre ellos es decisiva. El punto de vista del narrador favorece y enaltece el momento y la situación reveladora. Con un sesgo romántico, la naturaleza va acorde (“El sol brilló sobre el jardín con su intensidad total...”, 393; “Una inmensa llaga rosada coronaba todas las cimas del jardín”, 396). Por primera vez en el desarrollo de la novela se alude al título cuando Manuel “quiso captar el origen del sol y el aire transparente” (394). Destaco una de las afirmaciones iluminadoras de Zamacona:

Siempre hemos querido correr hacia modelos que no nos pertenecen, vestirnos con trajes que no nos quedan, disfrazarnos para ocultar la ver-

dad: somos otros, otros por definición [...] ¿No ve usted a México descalabrado por ponerse a la par de Europa y los Estados Unidos? [...] ¿No ve usted al porfirismo tratando de justificarse con la filosofía positivista, disfrazándonos a todos? ¿No ve usted que todo ha sido un carnaval, monárquico, liberal, comtiano, capitalista?” (393).

Robles afirma que la Revolución ya ha revelado los problemas, ante los cuales su generación debió ejercer una praxis efectiva. Zamacona reconoce el valor de la Revolución pero considera que a la acción debe seguirle la comprensión para poder hacerse cargo de la historia y garantizar el futuro. La estabilización deja fuera las nuevas generaciones que quedan sin proyecto:

Ustedes tenían tareas urgentes por delante. Y su ascenso corría rápido y parejo a la realización de esas tareas. [...] A veces se me ocurre pensar que México vive [...] una fórmula de estabilización que, a la vez que procura una notable paz interna, impide un desarrollo cabal de aquello que la Revolución se propuso en su origen (304-395).

Reiteradas veces Manuel Zamacona, como lo ha hecho Ixca, señala la peligrosa semejanza entre el statu quo y el porfiriato que pretendió olvidar la historia en aras de una paz ficticia y vulnerable. En cambio, la Revolución tiene un caudal de posibilidades aún no resueltas: “No puedo pensar —dice Zamacona— que el único resultado concreto de la Revolución Mexicana haya sido la formación de una nueva casta privilegiada, la hegemonía económica de los Estados Unidos y la paralización de toda vida política interna” (397).

Ambos se despiden en el jardín (“el valle estaba recién lavado por las últimas lluvias de la temporada, y era posible recoger, a cada paso, los olores de eucalipto y de laurel”, 398). De momento Robles pretende mantener la apariencia de inamovible: “Veo que no nos entendemos, amigo Zamacona”. Manuel se afirma pero tiende un puente: “Y sin embargo, es tan necesario que nos entendamos, licenciado Robles” (*id.*).

Con un cambio de escenario, la escritura nos coloca en la intimidad de Robles y Hortensia. Ahí sabremos que los sucesos recientes han iluminado la conciencia de Federico Robles. Él mismo apunta como detonadores: las imágenes de su origen que despertaron en la conversación reciente con Ixca; el rechazo de Norma, su mujer, ese día y, sobre todo, la conversación con Manuel, cuya importancia se le revela en el

sueño. La irrupción de la imagen vital, clave de su pasado (caballo-jinete-sexo) sintetiza la intensidad del sentido del amor de Hortensia en su vida; el momento cumbre de su acción en la batalla de Celaya, y las preguntas de

el hombre joven que [...] había almorzado en su casa y le había tenido la confianza de expresar lo que pensaba, de tratarlo como a un ser vivo, no como un emblema del éxito y los valores tácitos de México. La imagen de Manuel Zamacona turbó a Robles con una intensidad que lógicamente le pareció infundada (399).

Ixca Cienfuegos visitará a la madre Teódula que una vez más le exige el sacrificio, para que se reinstale su mundo en el presente. Ixca, que ha ido transformándose, es tajante: “—Nuestro mundo ha muerto, Teódula, para siempre” (446).

Después visitará a Hortensia Chacón en la búsqueda de la verdad de ese mundo que empieza a revelársele. Con la visita aflorará la mujer valerosa que hay en ella. Hortensia hablará de su origen humilde, de su afán de superación, y de la brecha que se abrió entre su madre y ella. Después, el fracaso del primer matrimonio, centrado en el machismo y en la impotencia de un hombre, Donaciano, con el que tuvo tres niños. La impotencia la transmuta en agresión y finalmente la deja ciega y en una silla de ruedas. Federico, entonces su patrón, llega a conocerla y a consolarla después del accidente. “Donaciano que me dejó ciega, y Federico que me buscó ciega” (356). Se inicia esta pasión sensual e intensa, ligada al origen, que gradualmente restaura la identidad de cada uno. Como si ella se transmutara toda en espera (posibilidad de vida y de futuro) y propiciara la transmutación necesaria de Federico, a partir de su origen.

Los sentidos atentos y alertas le han hecho saber a Hortensia que Federico es otro que se manifiesta con ella (*id.*). La clave es la capacidad de amar: cuando él ame, “cuando Federico reconozca que yo existo, señor, que una persona existe fuera de él, de lo que ha sido, de su vida, entonces será lo que debió ser, sí. Éste era el mundo que quería” (457). Hortensia, que nació en la ciudad como Gladys, es la mediadora necesaria para que el futuro sea posible.

¿Y por qué Manuel Zamacona? Sin tregua, Ixca Cienfuegos continúa el viaje a la identidad. Visita entonces a la madre de Manuel Zamacona,

Mercedes Zamacona, hija menor de Ana María Zamacona, “dueña de una pequeña hacienda cerca de Uruapan” (139), antigua pequeña burguesía. Mujer valerosa y firme aun a sus años. Le basta oír tocar a la puerta; pide que le describan a quien toca, y se queda con el impacto de las palabras: “—Moreno, con los ojos muy negros, muy oscuros—”. La pérdida de control es breve: “Se dio cuenta de que, frente a la criada, había bajado la cabeza y dejado caer los hombros de su habitual rigidez [...]: Ya sabes que no recibo a nadie sino a Manuel, mujer. Dile que no estoy” (510). Sólo nosotros lectores sabremos su verdad que surge como un río que ha estado aguardando “su tiempo” para expresarse. El detonador del discurso denso y tendiente al monólogo, son unas palabras que su tío, el párroco de Morelia, “le había hecho memorizar de niña”: “El espíritu de la verdad dará testimonio de mí” (*id.*).

Mercedes testimonia la unión sexual con el único hombre que conoció. Relación vivida como algo limpio, “parte natural de su oración, del paisaje que la rodeaba, de cuanto hubiera podido decir o pensar o creer antes de hacerlo. Por eso el horror, la pesadilla, la ruptura de lo que ella sentía ordenado por Dios” (518).

Precede a la unión, la imagen de la doma de un caballo grabada en el recuerdo con toda su fuerza sensual y dramática, la cual se reitera en los momentos clave de su vida: “Fascinada, Mercedes recorría con la vista el caballo, tratando de descubrir en la exaltación de toda la carne animal, el reflejo y la explicación de su propia carne erguida, de todas las carnes [...] Un río de poder corría, magnético, entre las carnes exaltadas del hombre y el animal [...] en ese instante de dominación y orgullo” (516).

El muchacho es el indígena criado por su tío y que éste pretendía llevar al Seminario. Mercedes no puede olvidar “el recuerdo fugaz de los ojos oscuros que apenas levantaban una mirada densa y como recién sorprendida por una revelación” (515). Se trata de Federico Robles, huérfano que fue educado por el sacerdote. El espacio y la unión de ambos en el origen, y en estado virgen, recuerda la unión de Federico y de Hortensia en el presente:

nunca volvería a saber cómo supieron, los dos, el lugar de la cita no expresada, el lugar a oscuras donde los ojos se escondían en las uñas y las yemas de los dedos, ni cómo entendieron, vírgenes ambos, ambos sin verse, sin hablarse, lo que era necesario hacer, así, sin ofensas, en una pura intuición sensual, sin voces, en el entresuelo oscuro de la capilla, donde jamás llegaba la luz (517).

Reaparece el ambiente lópezvelardiano: “Mercedes olía a café y a cirio, y estaba segura de que todas sus tardes en el campanario habían preparado este momento” (518). Poco tiempo después —la escritura lo describe con gran dramatismo y pormenor— Mercedes da a luz a un niño que la hermana depositó en una casa de niños. Ella, sancionada por la familia, sale de la casa “con una criada indígena y un cochero” y lo rescata en Celaya

días antes de los combates entre las fuerzas de Obregón y Villa—al de rostro rojizo y perfiles delgados [...] y con él viajó a México y compró una casa en Coyoacán y bautizó al niño Manuel y lo crió en el amor a la verdad y así pasaron los años, sin pasar (523).

Manuel Zamacona es pues hijo de Federico Robles y de Mercedes Zamacona. Ella había predicho:

Padre de mi hijo, no tendrás más poder que el que me exprimiste a mí, y deberás regresar a mi imagen y a la de tu hijo para encontrar la verdad y el origen de tu fuerza y lo demás será la disipación y el orgullo sin frutos y el crimen más horrible, el que no se sabe que es crimen (*id.*).

Todo se esclarece ahora. A diferencia de Juan Preciado en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, Manuel Zamacona se encuentra cara a cara con su padre, pero no puede identificarlo. Tampoco el padre al hijo. La relación entre ambos, como señalé, puede ser liberadora de la estructura social. Pero no es el tiempo. Manuel muere arbitraria y azarosamente en una cantina, tierra adentro, de Guerrero. Y Federico Robles deberá despojarse y regresar a sí mismo para liberar el futuro. Aparte de los hechos de su relación con Mercedes, sabemos de la conversación con Ixca que su fuerza y pureza potencial salen también de su mundo original, suerte de utopía de una armonía tranquila con la tierra, no obstante la pobreza:

Un riachuelo manso y junto a él un jacal, bosques muy delgados, algunas milpas; venía un hermano tras otro, de manera que tenerlos ya no era cosa de alegría o de pena; y la madre sabía recuperar tan pronto esas formas concisas, que apenas están allí de la raza *purépecha* [...] el padre que llega a comer y a acostarse y a enjuagarse el sol de la cara:

viejo con la tierra momificada en la cara, de ojos terribles y manos dulces, que todo lo hubiera querido decir siempre sin abrir la boca, porque las palabras le pesaban y le ardían (227).

Federico cae financieramente. Es decir, pierde el poder y se hace apto para la liberación. Más tarde sabremos por Ixca, en diálogo con Rodrigo, que Robles y Hortensia se habían casado y tuvieron un hijo. Juntos, se fueron a vivir al Norte, a Coahuila, tal vez. Regresan al oficio del origen, a trabajar la propia tierra en el cultivo de algodón, pero no migran. El hijo se concibe precisamente en la noche de las Fiestas Patrias del 16 de septiembre de 1951, con las que prácticamente cierra la novela. Ambos han encontrado por fin el verdadero amor en el descubrimiento del otro:

Eran dos, sí, pero cada uno era otro porque había sido reconocido así, como el otro nuestro, como el otro que me pertenece. Era esta sabiduría sin palabras la que le comunicaba a Hortensia un deseo, y a Federico una voluntad: la de otro ser dictado por ese momento directo de la carne, la de otro ser vivo ya en el centro caluroso de ambos, el ser que los reconocía ya y clamaba por su propia vida en el contacto de este hombre y esta mujer [...] La cópula temblorosa era sólo la primera caricia dada al hijo vivo ya, al hijo que en ese instante los obligaba a anudar sus sexos (529).

Ellos restauran en el nivel simbólico, la triada familiar, generalmente escindida en la novela, como en *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. Sin embargo, es la imagen de Gladys, en las primeras horas de la mañana, la que concluye *La región más transparente*. Como si se cerrara el círculo, pero no. Ixca ha ganado la posibilidad de entrar en la historia. Puede realizar su deseo de tocar a Gladys, a la ciudad toda, porque ha superado su origen pétreo. Es ahora más vulnerable (¿más humano, más mexicano?). Porque ha entrado en la historia, puede hacer al final el recuento de la historia de México. El monólogo inicial de Ixca da paso a la palabra auténtica, “es por fin su propia voz, la voz de Ixca Cienfuegos” (546). Y es también la voz colectiva, “como un balcón de oración en las nubes, el rostro de todos que es el único rostro, la voz de todos: la única voz” (562).

En *La muerte de Artemio Cruz* (1962: 279) se dirá: “Tú serás ese hombre que sale a la tierra, sale de su origen, encuentra su destino, hoy que la muerte iguala el origen y el destino entre los dos clava, a pesar de todo, el filo de la libertad”.

BIBLIOGRAFÍA

- EZQUERRO, MILAGROS. “El lugar del ombligo de la luna”, en *Lecturas de La región más transparente*. París: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, 1999 (Archivos).
- FUENTES, CARLOS. *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar, 1994 (Nuevo Siglo).
- . *La región más transparente*. Georgina García-Gutiérrez (ed.). Madrid: Cátedra, 1986.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS. *La sombra del caudillo* [5ª edición revisada y corregida]. México: Compañía General de Ediciones, 1957.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII.2 (1989).
- . *Juan Rulfo. Del Páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra* [2ª edición]. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MANZI, JOAQUÍN. “Dar y recibir en *La región más transparente*”, en *Lecturas de La región más transparente*. París: Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, 1999 (Archivos).
- REYES, ALFONSO. “Visión de Anáhuac”, en *Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario. Obras completas*, t. II. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- YAÑEZ, AGUSTÍN. *Al filo del agua* [Edición crítica coordinada por Arturo Azuela]. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993 (Archivos, 22).