

## ***El nuevo canon de la novela mexicana (1947-1980) o los clásicos contemporáneos de la literatura en México***

*Gerardo Bobadilla Encinas*  
*Universidad de Sonora*  
*Sonora, México*  
gbobadil@capomo.uson.mx  
ORCID: 0000-0001-9434-6528

### **Resumen**

Dos hechos históricos han determinado el desarrollo de la novela mexicana como fenómeno histórico, cultural y artístico: la definición de una identidad cultural durante el siglo XIX y la redefinición ontológica de México y el mexicano que detonó la revolución. En cada una de esas etapas, los escritores, las instituciones culturales y literarias y los lectores en México han articulado un canon, esto es, un grupo de textos que consideran paradigmáticos acerca de las características y funciones de la novela en un periodo determinado. En torno a la literatura decimonónica, dicho canon está más definido y establecido, quizás por la objetividad que otorga la lejanía histórica. Sin embargo, cuando se habla de la novela contemporánea, esto es, de aquella que comenzó a escribirse desde la posguerra, quizás por la cercanía temporal y pese a los diversos y múltiples trabajos críticos, no hay una comprensión integrada del fenómeno: todo mundo reconoce la importancia del *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, de *La muerte de Artemio Cruz* (1963), de Carlos Fuentes, o de *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso, pero no hay una comprensión sistemática del fenómeno. Por tal razón, la intención del presente trabajo es presentar de una manera integrada la articulación del nuevo canon de la novela mexicana contemporánea.

**PALABRAS CLAVE:** Canon novelesco mexicano; Novela mexicana contemporánea; Historia-literatura en México; Historia de la novela mexicana.

## ***The new canon of the Mexican novel (1947-1980) or the contemporary classics of literature in Mexico***

### **Abstract**

Two historical events have determined the development of the Mexican novel as a historical, cultural, and artistic phenomenon: the definition of a cultural identity during the 19th century, the ontological redefinition of Mexico, and the Mexican who triggered the revolution. In each of these stages, writers, cultural and literary institutions, and readers in Mexico have articulated a canon, that is, a group of texts that they consider paradigmatic about the characteristics and functions of the novel in a given period.

Around nineteenth-century literature, said canon is more defined and established, perhaps due to the objectivity that historical distance grants. However, when speaking of the contemporary novel, that is, of the one that began to be written after the war, perhaps due to the closeness of time and despite the diverse and multiple critical works, there is no integrated understanding of the phenomenon: everyone recognizes the importance of *Pedro Páramo* (1955), by Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz* (1963), by Carlos Fuentes, or *Noticias del imperio* (1987), by Fernando del Paso, but there is no systematic understanding of the phenomenon. For this reason, the intention of this paper is to present in an integrated way the articulation of the new canon of the contemporary Mexican novel.

**Keywords:** Mexican novel canon; Contemporary Mexican novel; History-literature in Mexico; History of the Mexican novel.

### **Hacia la configuración de un nuevo canon. Refuncionalizando el sentido de la Revolución**

Si bien novelas como *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, o *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, habían abierto nuevos sentidos y perspectivas al experimentar las posibilidades de la ambigüedad con sus protagonistas y eventos (Fuentes 1992)<sup>1</sup>, para mediados de los años 40, la tradición de la novela moderna en México, sustentada en una poética o resolución ética y estética de ascendencia romántica-realista y en una comprensión de la función del escritor y su obra a partir del paradigma de las Bellas Letras, había agotado sus mecanismos de significación artística. Para esa década, escritores y lectores habían automatizado la codificación y decodificación de los textos novelescos, que planteaban una resolución artística a los problemas históricos, sociales, culturales y humanos desde la perspectiva objetiva

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982), 15. El escritor considera la ambigüedad como la vida o «estino en movimiento», esto es, «un tumulto, un sube-y-baja de fortunas, un azar de encuentros y pérdidas en el que los seres de ficción, como todos los hombres, viven sus momentos de luz y sus instantes de sombras».

y racional de un narrador por lo general omnisciente que realizaba el análisis, la crítica y la predicción de los inconvenientes mencionados, los cuales eran detonados por los conflictos generados por alguno de los distintos niveles de significación del espacio-tiempo mexicano, hispanoamericano<sup>2</sup>.

Luego de «finalizada» la etapa violenta de la revolución en mayo de 1920 con la muerte de Venustiano Carranza, el país emprendió su reconstrucción nacional no solo a nivel sociopolítico y económico, sino, más importante quizás, a nivel cultural y ontológico, lo que lo llevó al reconocimiento y asunción idealizados de la raíz indígena del mestizaje a través de la música, la danza, la literatura, la plástica, la historia. Durante ese periodo, que iniciaría en 1921 con el proyecto del Nacionalismo cultural articulado por José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación Pública, que trascendió a su creador y fue apropiado por artistas, intelectuales y políticos al menos hasta mediados de 1940, dos tópicos determinaron los códigos discursivos (históricos, literarios, plásticos, musicales) con los que se daba sentido a México y el mexicano. Partiendo de asumir la revolución como detonante histórico y ontológico dadas las posibilidades de movimiento dinámico de la dialéctica humana y cultural —que la concibió casi como trauma colectivo, como punto de inflexión vital—, surgen como motivos rectores de la vida nacional durante el periodo la comprensión de los diversos factores y procesos que causaron el conflicto armado —sociohistóricos y económicos, sí, sobre todo humanos y culturales— y la reescritura de la identidad de México y el mexicano, pues se asumió que los planteamientos identitarios decimonónicos descansaban en premisas erróneas, al incluir jerarquizadamente desde la perspectiva occidentalizada del mestizo la matriz indígena: la novela de la revolución, la novela indigenista, el muralismo mexicano, el movimiento musical nacionalista mexicano, la Filosofía de lo mexicano, así lo revelan.

Sin embargo, como señalé al principio, para mediados, finales de la década de los 40, entre los escritores mexicanos comienza a gestarse la conciencia de que esos tópicos habían automatizado ya sus resoluciones artísticas y culturales tanto como los procesos de recepción. En ello influyeron dos o tres aspectos que incidieron, sin duda, en esa conciencia y búsqueda posterior de nuevos caminos para la cultura y la literatura mexicanas. El primero de ellos fue el hecho de que la Segunda Guerra Mundial sacó a la historia y la cultura mexicanas del ensimismamiento chauvinista en que había caído el Nacionalismo cultural y sus expresiones en las distintas artes. Los escritores mexicanos comienzan a volver los ojos a Estados Unidos y Europa, lo que les permitió conocer, deslumbrados, las contradicciones y horrores de la

---

<sup>2</sup> Cfr. Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana* (Santiago de Chile: Ediciones Católicas de Valparaíso, 1972), 14.

guerra, así como el desánimo y cansancio que manifiestan las obras adscritas al Vanguardismo literario (1915-1930) y la Generación perdida (1920-1940): narradores como Thomas Mann, James Joyce, William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway, John Steinbeck, fueron leídos en México y se convirtieron en modelos obligados para la generación de narradores que sucedería a las dos generaciones previas, las de los narradores de la revolución mexicana.

A estas nuevas influencias éticas y estéticas habría que sumar, también, el paulatino conocimiento y la aplicación concreta del psicoanálisis de ascendencia adleriana, sobre todo la refuncionalización al contexto mexicano de la noción de complejo de inferioridad como matriz del comportamiento e idiosincrasia colectivos. Propuesto inicialmente por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* en 1934, vigente durante la década de los 40 en los planteamientos y replanteamientos del grupo Hiperión y válido a principios de los 50 en *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, este mecanismo se propuso como característica ontológica del hombre en México, explicándose como recurso conductual que devino en idiosincrasia de los indígenas conquistados y de sus descendientes, los mestizos, ante el embate avasallante de los valores y perspectiva de los conquistadores españoles. Con tal procedimiento que oculta y preserva una personalidad y valores esenciales del mexicano ante las acometidas de un paradigma existencial y cultural eurocentrista, se busca reconocer y explicar el egipcismo hierático e inexpresivo del hombre en México.

Por último, quisiera señalar como resultado de la eufórica reconstrucción del mundo que emprendió Occidente en el marco de la posguerra luego de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial en 1945, la entronización de las nociones de modernización y progreso como los conceptos dominantes del periodo, mismos que configuraron esa fase de la historia de México que se conoce como el México moderno (1945- 1970). Dicha etapa estuvo asociada a los valores, a las formas de vida, a las relaciones sociales y materiales emanadas del modelo del mundo representado por el capitalismo estadounidense, el que se identificaba con la entronización de la clase media y el consumismo: como buscaré plantear en el tercer apartado, esto dio origen a una tendencia a la imitación que se plantea artísticamente mediante la metáfora de la identidad de la máscara.

La confluencia de estos procesos pertenecientes a ámbitos distintos de la existencia sociohistórica y cultural condujo a los escritores a la certeza acerca de la necesidad por desautomatizar las resoluciones

artísticas mediante las que se describe y valora el mundo, hecho que a la postre condujo a la articulación de un nuevo canon. Si bien en un primer momento ese canon continuó desarrollando los mismos temas y tiempos del enunciado (la revolución, la posrevolución y la problemática indígena) y los mismos arquetipos humanos y espaciales articulados por la tradición anterior (el campesino, el hacendado, el indio; la hacienda, la milpa, el mundo rural), sus abordajes ya no se centraron en las causas sociohistóricas del tópico revolucionario, sino que se enfocaron en las dinámicas y contradicciones internas, psicológicas, humanas, provocadas por las situaciones específicas: comienzan a surgir narradores y personajes escindidos, espacios-tiempos fragmentados y simultáneos, inconcebibles desde la óptica y planteamientos de la lógica causal moderna y romántico-realistas. En un segundo momento que marcará el clímax del proceso, si bien el tópico de la revolución continuó condicionando y explicando las contradicciones individuales y culturales de los personajes y del espacio-tiempo mexicano, el tiempo del enunciado trascendió las épocas de la gesta armada y la posrevolución (1910-1920 y 1920-1945), ubicándose en el contexto de la modernización burguesa de México (1945-1970).

Ese nuevo canon se articuló entre 1947 y 1970, aproximadamente, con textos como *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, el compendio *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Balún Canán* (1957), de Rosario Castellanos, el cuentario *Los días enmascarados* (1954), *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959), *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura* (1963), de Carlos Fuentes, *La feria*, de Juan José Arreola, y *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, ambas de 1963. Donald Shaw llama a este grupo de escritores la Generación del boom (1981) y, como dije antes, refuncionalizando el trauma histórico colectivo de la revolución mexicana de 1910-1920, estos autores y sus obras la abordan no necesariamente desde la perspectiva sociohistórica del realismo, sino desde una perspectiva fantasmagórica emparentada con el surrealismo, que les permite abordar temáticamente y experimentar formalmente con las repercusiones íntimas que tuvo el conflicto histórico en el alma del hombre, con las obsesiones y los perfiles humanos que configuró. Así el lector se enfrenta en la novela de Yáñez a un pueblo de mujeres enlutadas que, como corifeos, refrendan los conflictos de la conciencia que provoca la lucha de los miedos morales y los deseos, expresión de una naturaleza humana bullente; o a un pueblo de muertos vivos en la Comala de Rulfo, en donde se erige como síntesis de los límites y contradicciones humanos el hacendado Pedro Páramo; o a la conclusión dramática del antiguo régimen semicolonial en la obra de la Castellanos, marcada por la recuperación y emergencia de las voces y perspectivas marginales de mujeres e indígenas; o a la representación carnavalizada de la válvula de escape de las tensiones y conflictos entre dos

comunidades campesinas en que se convierten los festejos del santo de la comarca en la novela de Arreola; o en la síntesis de los distintos tiempos históricos y culturales que revela la novela de la Garro.

Esta generación de escritores nacida entre 1904 y 1920 aproximadamente, y que dominó la escena literaria y cultural mexicana entre 1950 y 1980, convivió a partir de 1960 con una generación emergente, la de los nacidos entre 1935 y 1950, que reencauzó las posibilidades éticas y estéticas que se habían inaugurado con anterioridad: generación del postboom, la llama Shaw<sup>3</sup> (1981), misma que reacciona a los supuestos excesos experimentales y estructurales de sus predecesores, buscando recuperar un compromiso social, ideológico, y una perspectiva realista esencial, distinguiéndose por entablar un diálogo crítico con las resoluciones éticas y estéticas de la generación anterior, tanto con sus temas como con sus resoluciones formales. Si pese a la diversidad de planteamientos el grupo anterior se caracterizó por abordar obsesivamente el tópico de la revolución y sus efectos en el alma, en la idiosincrasia del mexicano, la nueva generación rompe conscientemente con esa búsqueda ontológica del perfil de México y el mexicano, y comienza a reconocer y establecer otros niveles de significación ética y estética que superaran la época de la gesta revolucionaria: se perfila así una novela urbana, capaz de mostrar las posibilidades y las contradicciones de la vida moderna, comenzando a desplazar las preocupaciones ontológicas de la generación precedente y se entablan diálogos e intercambios discursivos entre la novela y el cine. Surgen y se establecen autores representativos de esos nuevos temas y perspectivas como José Agustín con *La tumba* (1964) y *De perfil* (1966), Gustavo Sainz con *Gazapo* (1965) o *Los obsesivos días circulares* (1969), Salvador Elizondo con *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), José Emilio Pacheco con *Morirás lejos* (1967), Juan García Ponce con *La cabaña* (1969), por mencionar sólo unos cuantos autores y obras.

Todos estos autores, así como los periodos o etapas que permiten integrar y comprender sus obras dentro del desarrollo evolutivo de la tradición narrativa mexicana contemporánea, considero que tienen en *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, y en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, las dos resoluciones artísticas o hitos a partir de los cuales plantear y abordar la caracterización y función del nuevo canon de la novela mexicana contemporánea: como trataré de mostrar enseguida, cada uno de esos textos plantean posibilidades de resolución ética y estética que, a la postre, detonarán sendas modelizaciones del mundo originales.

---

<sup>3</sup> Cfr. Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (Madrid: Cátedra, 1981).

**Primeros planteamientos del nuevo canon. *Al filo del agua* (1947): la escisión del alma o la imposible totalidad del ser**

El escritor jalisciense Agustín Yáñez (1904-1980) publicó *Al filo del agua* en febrero de 1947, en la editorial Porrúa. El tiempo del enunciado se ubica en los dos años que precedieron al estallamiento de la Revolución mexicana en noviembre de 1910. La novela muestra a través de las acciones de sus personajes el conflicto habido entre los miedos morales vs. los deseos de realización humana naturales, impuestos los primeros por una sociedad conservadora y herméticamente religiosa, que ve en el ostracismo físico e intelectual una forma para contener la evolución histórica y cultural que trastocaría las relaciones humanas establecidas, emergiendo los segundos como parte de la dialéctica de la historia, sobre todo, de los afanes de la naturaleza humana por dejar emerger todas sus posibilidades vitales.

*Al filo del agua* se estructura en diecisiete capítulos: ordenados con una simetría perfecta, los primeros ocho muestran las problemáticas existenciales individuales, de manera aislada; el noveno capítulo, «Canicas», que está exactamente a la mitad del texto, realiza la síntesis dialéctica acerca de esas existencias humanas, a la vez que comienza a resquebrajar la cerrazón del pueblo mediante los conflictos que se dan entre esas vidas individuales y, también, mediante los ecos históricos del exterior que anuncian el inicio de la Revolución mexicana; los últimos ocho apartados, del décimo al decimoséptimo, presentan el desenlace dramático (melodramático en algún caso) de los choques y tensiones existenciales. En la edición original, cada uno de los capítulos iniciaba con una letra capital que expresaba el aspecto y/o tema planteado en el apartado e iba acompañado por un excelente grabado de adscripción surrealista dibujado por Julio Prieto, además de diversas viñetas en la portadilla, contraportada y colofón de la obra alusivas a la visión del mundo barroca que determina el sentido de la vida en el mundo narrado. Se adscribía así el texto a la tradición decimonónica de las ediciones ilustradas, renovándola por los matices vanguardistas mencionados:



Fig. 1. Letra capital del capítulo  
«Aquella Noche»



Fig. 2. Viñeta del capítulo  
«Canicas»  
Tomadas de *Al filo del agua* (1947)

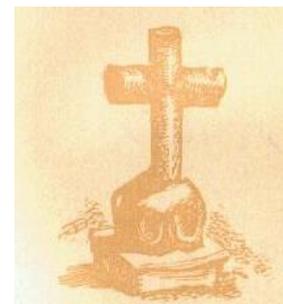


Fig. 3. Falsa portada

La novela tuvo una buena recepción por parte de la crítica literaria y el público lector. Sin embargo, a partir de criterios exclusivamente temáticos, la novela fue considerada como otra novela de la revolución más<sup>4</sup>. Debo subrayar dos cosas a partir de esta consideración: primero, que esto implicó no parar mientes en que tanto el enfoque o perspectiva como el núcleo significativo de la obra no estaba puesto ya en la comprensión de la revolución a partir de las jerarquías positivistas y de las antítesis sociohistóricas del porfiriato, sino a partir de las contradicciones y las necesidades humanas, psicológicas, que los aparatos ideológicos del mismo sistema habían provocado (...entiéndase la Iglesia católica)<sup>5</sup>, y los que la lucha armada desveló y canalizó, supuestamente, por un cauce encaminado a su superación trascendente. Y, segundo, que el motivo de la obra estaba enfocado en la búsqueda de la realización humana de los personajes en medio de un contexto histórico y cultural específico, el México prerrevolucionario, no en el proceso histórico revolucionario en sí.

<sup>4</sup> Cfr. Mariano Azuela, *Cien años de novela* (México: Ediciones Botas, 1947); Manuel Pedro González, *Trayectoria de la novela en México* (México: Ediciones Botas, 1951); Antonio Castro Leal, «Prólogo», en Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (México: Editorial Porrúa, 1947).

<sup>5</sup> Este es uno de los aspectos más importantes e interesantes de la obra, el cual, considero, ha sido malinterpretado por la crítica literaria, bajo el supuesto de que la historia no reconoce durante el porfiriato un papel importante (e influyente) a la Iglesia. Sin embargo, la novela de Yáñez —y otras como *Desbandada* (1931), de José Rubén Romero, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos, o *La feria* (1963), de Arreola— obligan a matizar esa interpretación y debieran constituirse en un indicador acerca de la importancia que tuvo la Iglesia católica durante el régimen de Porfirio Díaz.

Estos nuevos aspectos se tradujeron, como ya dije, en un replanteamiento formal de narradores, personajes, perspectivas y recursos. El más importante de ellos, la concepción del hombre (del narrador, del personaje; por tanto, de la narración, de las acciones) no como una entidad integrada y monolítica, sino como un ser contradictorio, producto no de la lucha romántica de los opuestos —pasionales o morales—, sino de las fuerzas endógenas y exógenas que le configuran un significado y un perfil específico a cada uno de los seres humanos. Es así como nos enfrentamos a personajes como don Timoteo Limón, el cacique de la comarca, o Merceditas Toledo, la virgen beata, cuyos dilemas existenciales giran entre atender (y gozar) sus necesidades afectivas y sensuales, dejándose llevar por los deseos naturales o sujetarse a la moral represora que considera pecado esos afectos y necesidades. Así sucede con don Timoteo Limón, el cacique de la comarca, quien llega a desear la muerte de su esposa tullida ante la incapacidad de llevar una vida plena:

Don Timoteo se revolvió en la cama. Una, muchas veces, con creciente desesperación. Se tapó la cara con la sábana. Se santiguó siete veces. De nuevo el Enemigo allí estaba hincando banderillas de lumbre, toreando con capas de colores. Horrible. ¿Delicioso? ¡Aborrecible! Quería que don Timoteo deseara la muerte de la esposa tullida; eran muchos diez años de martirio; entonces podría casarse con muchacha lozana todavía; el diablo... ¡el pensamiento uxoricida!... no, era el diablo, traía las figuras de cien mujeres apetitosas<sup>6</sup>.

Otro tanto sucede con Merceditas Toledo y su dilema interno entre atender o no los requerimientos amorosos epistolares de Leonardo:

—¿Por qué no has apagado la luz? ¿Te sigues sintiendo mala?

—Estoy rezando.

—Apaga la luz. Procura dormirle bien abrigada, porque si sudando le da el aire, corres riesgo de una pulmonía.

Sí, apagó a luz. Sí, sudaba. No, no pudo conciliar el sueño. Le parecía oír pasos persistentes y sigilosos, en la banquetta; una respiración jadeante, cerca de su ventana; chiflidos en la calle, chiflidos de imploración desesperada. —¡Han de ser los nervios! — pensaba. Y la memoria le respondía con unas palabras de la carta: —«Yo he sufrido mucho con ese orgullo, y tanteo no

---

<sup>6</sup> Yáñez, *Al filo del agua*, 27.

resistir el sufrimiento, que es injusto, porque mis intenciones han sido buenas, y no merezco ese desprecio.» —¡Mentiras: ni sufres! —¿Y acaso, de veras, la desesperación lo obliga a hacer algo desastroso? —¡Yo no seré responsable! ¿Por qué? —Tú serás responsable, tú, porque a fin de cuentas es natural cuanto te propone... — ¡Natural no! Yo soy Hija de María Inmaculada. — ¿Y te has fijado en qué quiera decir cuando dice que no resistirá el sufrimiento? —¿Qué me importa? — Puede querer decir que se enfermará, que se expondrá a muchos peligros, que tal vez morirá por tu culpa... —¡Por culpa de su locura y de su audacia! —... Pero puede también querer decir que no responde de sus acciones, movidas por el despecho y la desesperación, como las crecientes de los ríos que nada respetan, y tumban casas, árboles y cerros, arrastran huertas y ganados, ahogan cristianos, dejan por todas partes la desolación. —No entiendo. —Como los caballos desbocados que arrastran al jinete, lo matan, y van atropellando cuanto encuentran. —¿Qué quieres decir? —A buen entendedor... —Sí, que se desborde la rabia, y le sucederá lo que a los perros del mal<sup>7</sup>.

Se introdujeron, también, nuevos tipos de narradores. A diferencia de la tradición de la novela moderna (1816-1947), que hacía descansar el sentido del acto novelesco en la figura de un narrador omnisciente único que describía y valoraba el mundo realizando la síntesis dialéctica definitiva del entorno, de los personajes y sus acciones<sup>8</sup>, *Al filo del agua*, en cambio, articuló su enunciado ético y estético a partir de la confluencia de distintas instancias narrativas, por tanto, de distintas perspectivas. Comienzan a surgir entidades narrativas no exploradas o escasamente exploradas hasta entonces como los narradores enmarcados de ascendencia popular —el caso del viejo Lucas Macías es paradigmático—, así como las distintas voces narrativas o personajes conscientes de los alcances y límites de sus vidas, capaces de realizar la síntesis dialéctica de la existencia que en la tradición anterior solo podían realizar los narradores omniscientes. Así, comienza a visualizarse el enunciado novelesco como el espacio discursivo simbólico en el que confluyen tensa y contradictoriamente distintas percepciones del mundo que el lector se encargará de jerarquizar.

Por último, debo mencionar que a diferencia de lo sucedido en la tradición narrativa colombiana con la selva en *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, en la argentina con la pampa en *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, y en la venezolana con la sabana en *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, que había reconocido y configurado artísticamente el espacio-tiempo como un personaje

<sup>7</sup> Yáñez, *Al filo del agua*, 35-36.

<sup>8</sup> Entiendo que la función del narrador moderno y/o realista-romántico era no solo la de describir y valorar las acciones de los personajes, sino, sobre todo, la de articular la síntesis dialéctica del mundo novelesco. Aparte de presentar una problemática hasta llegar a su clímax, el texto novelesco moderno tiene la necesidad de concluir con un desenlace que enuncie el sentido humano y/o histórico de los hechos narrados, precisamente lo que llamo la síntesis dialéctica del narrador como el elemento que otorga sentido y trascendencia social e histórica al acto novelesco.

simbólico detonador de conflictos culturales y humanos, en la literatura mexicana no se habían hecho tal reconocimiento ni representación. Es, en este contexto, que *Al filo del agua* otorga el protagonismo y configura por primera vez dentro de la tradición de la novela mexicana a un personaje simbólico, el pueblo de mujeres enlutadas, el «lugar del Arzobispado cuyo nombre no importa recordar»<sup>9</sup>, como el epítome de los alcances, límites y contradicciones valorativos del espacio-tiempo mexicano que interactúa y determina la razón y el sentido contradictorios del ser en México.

Pueblo de mujeres enlutadas. Aquí, allá, en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la lumbre del sol alto, a las luces de la tarde — fuertes, claras, desvaídas, agónicas—; viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas; en los atrios de iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de tiendas y de algunas casas —cuán pocas— furtivamente abiertas.

Gentes y calles absortas. Regulares las hiladas de muros, a grandes lienzos vacíos. Puertas y ventanas de austera cantería, cerradas con tablones macizos, de nobles, rancias maderas, desnudas de barnices y vidrios, todas como trabajadas por uno y el mismo artífice rudo y exacto. Pátina del tiempo, del sol, de las lluvias, de las manos consuetudinarias, en los portones, en los dinteles y sobre los umbrales. Casas de las que no escapan rumores, risas, gritos, llantos; pero a lo alto, la fragancia de finos leños consumidos en hornos y cocinas, envuelta para regalo del cielo con telas de humo azul.

En el corazón y en los aledaños el igual hermetismo. Casas de las orillas, junto al río, junto al cerro, al salir de los caminos, con la nobleza de su cantería, que sella dignidad a los muros de adobe.

[...] Pueblo sin fiestas, que no la danza diaria del sol con su ejército de vibraciones. Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros atiplados y roncós. Tertulias, nunca. Horror sagrado al baile: ni por pensamiento: nunca, nunca. Las familias entre sí se visitan sólo en caso de pésame o enfermedad, quizás cuando ha llegado un ausente mucho tiempo esperado.

Pueblo seco, sin árboles ni huertos. Entrada y cementerio sin árboles. Plaza de matas regadas. El río enjuto por los mayores meses; río de grandes losas brillantes al sol. Áridos lomeríos por paisaje, cuyas líneas escuetas van superponiendo iguales horizontes. Lomeríos. Lomeríos<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Yáñez, *Al filo del agua*, 5.

<sup>10</sup> Yáñez, *Al filo del agua*, 9-10.

Como dije al principio de este apartado, *Al filo del agua* tuvo una buena recepción por parte de la crítica literaria y el público lector. Con todo, su segunda edición fue hasta 1955, coincidentemente, el mismo año de publicación de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Y es que, en medio de la lectura asombrada, maravillada que despertó el relato de viajes fantasmagórico protagonizado por Juan Preciado en su búsqueda del origen, del padre, de Pedro Páramo, alguien recordó que una atmósfera y personajes semejantes, abordados con una perspectiva semejante, habían sido configurados en el pueblo de mujeres enlutadas de la novela de Yáñez. En 1962 se publica la tercera edición de la obra, con un tiraje de 3.000 volúmenes, comenzando a reconocerse —y a leerse—, desde entonces, como una de las novelas fundadoras de un nuevo paradigma y de una nueva sensibilidad ética y estética en México.

### **El punto de inflexión del nuevo canon. *La región más transparente* (1958) o la naturaleza enmascarada**

*La región más transparente* fue publicada en 1958, once años después que *Al filo del agua*, tres años luego que *Pedro Páramo*, uno más tarde que *Balún Canán*. Incluidos a partir de la segunda edición en 1972, la novela comienza con un cuadro cronológico, que establece los paralelismos e intersecciones entre la historia de México y las acciones del tiempo del enunciado; enseguida, utilizando un recurso que recuerda un texto teatral, presenta y caracteriza el reparto de la novela, conformado por los ochenta y siete personajes que desarrollarán la acción, agrupados en tres familias de rancio abolengo —los De Ovando, los Zamacona y los Pola—, seis grupos socio-culturales —los burgueses, los satélites, los extranjeros, los intelectuales, el pueblo y los revolucionarios— y una casta sacerdotal —los guardianes, representados por Ixca Cienfuegos y su madre, Teódula Moctezuma—.

Con tal contextualización y nómina, *La región más transparente* plantea los avatares que supuso la reconfiguración de la identidad del mexicano que se desarrolló durante el periodo de modernización del país por influjo estadounidense (1945-1970), planteando a la Ciudad de México como el microcosmos representativo de la existencia contradictoria, tensa y conflictiva, de los personajes. Esto ha llevado a algunos críticos literarios, como Fabiola Camacho, a considerar *La región más transparente* como «la primera

novela mexicana a la que podemos aplicar el término *cosmopolitismo*, debido a la tesis que sostiene sobre la conformación de la ciudad a partir de diversos orígenes, ideas y clases sociales»<sup>11</sup>.

Reconozco la lucidez de este y otros planteamientos, mas no comparto totalmente tal consideración. Aunque la novela está ubicada en el momento histórico específico de los inicios del «México Moderno», del alemanismo, entre 1946 y 1952 a los que implica como contexto de la acción, el punto de confluencia de las directrices temáticas e intencionales de *La región más transparente* se encuentra no necesariamente en los ámbitos sociológicos o ideológicos (que sin duda están perfilados), sino, sobre todo, en desvelar las contradicciones que presenta la identidad del mexicano en distintos arquetipos que coexisten en medio de la emergencia de la circunstancia urbana del México moderno (1945-1970), los que asumen como origen y causa de su perfil y problemática a la coyuntura histórica de la Revolución mexicana. Desde este marco interpretativo, considero que debido al agotamiento, a la automatización de los parámetros comprensivos del Nacionalismo cultural (1921-1945) y sus diversas codificaciones —el muralismo, la Novela de la revolución, el movimiento musical nacionalista—, la novela centró su atención en mostrar las contradicciones de dicho proyecto cultural como resultado o de la elusión o del reconocimiento y recuperación reduccionista y tendenciosamente idealizado, tenso y conflictivo, del origen prehispánico, como una de las matrices fundacionales, definitorias, de la cultura mestiza mexicana, tal como había sostenido durante casi treinta años el planteamiento vasconcelista. Esa es la razón por la cual la novela asume la afrenta como el detonador del sentido de la existencia en México, como lo reconoce Ixca Cienfuegos —conciencia del mundo narrado lo consideran algunos críticos—, a final de cuentas testigo frustrado del ser y del tiempo mexicano<sup>12</sup>, al afirmar: «Nací y vivo en México, D. F. Esto no es grave. En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta. *Afrenta, esta sangre que me punza como filo de maguay. Afrenta, mi parálisis desenfrenada que todas las auroras tiñe de cóagulos. Y mi eterno salto mortal hacia mañana. Juego, acción, fe*»<sup>13</sup>. Como establecen estas primeras seis líneas de la novela, la tesis del enunciado novelesco no se centra en apoyar o en debatir los alcances y límites de la modernización cosmopolita del México moderno (1945-1970) —su materialismo, su consumismo, su apego a las apariencias—, sino en mostrar los diferentes significados y matices que la afrenta asume en los distintos arquetipos del mexicano: en la

---

<sup>11</sup> Fabiola Camacho, «*La región más transparente*», En *Enciclopedia de la literatura en México* (México: Fundación para las Letras Mexicanas, 2017), s.p.

<sup>12</sup> Cfr. Gerardo Francisco Bobadilla Encinas, «La identidad de la máscara en *La región más transparente*», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65, (2007): 173.

<sup>13</sup> Carlos Fuentes, *La región más transparente* (México: Fondo de Cultura Económico, 1982), 19.

aristócrata venida a menos que es Pimpinela de Ovando, en la burguesa advenediza que es Norma Larragoiti, en el exrevolucionario metido a capitalista que es Federico Robles, en la inmigrante europea que es Natasha, en el pelado espalda mojada que es Gabriel, en el escritor fracasado que es Rodrigo Pola, en el intelectual que es Manuel Zamacona, por mencionar solo unos ejemplos.

En este contexto que reconoce y asume problemáticamente la matriz indígena de su identidad —la que, como dije, en las tres décadas previas el Nacionalismo cultural había idealizado, abjurando casi de su otra fuente definitoria, la raíz occidental—, *La región más transparente* reconoce y plantea en el contexto modernizador nacional el mecanismo mediante el cual el mexicano busca trascender la afrenta histórica de la conquista, la afrenta del mestizaje tendencioso que solo reconoce y sublima la ascendencia indígena, la afrenta de la incertidumbre ante el futuro que crea esa misma parcialidad originaria. Fuerza es que repita lo que he dicho en otro espacio<sup>14</sup>, referido a una escena frívola y superficial, deliciosa y sensual, contradictoriamente básica y sustancial para la articulación ética-estética del texto, desarrollada en la intimidad pesada de perfumes y motas rosadas retenidas por las dos cortinas de gasa azul del vestidor de Norma. Mientras ve a su mujer arreglarse para asistir a una boda según los cánones de belleza de la época, Federico Robles, el banquero, uno de los hacendados del México moderno, tomó conciencia de lo artificial y elusivo de su existencia y de su mundo, al percatarse de que

*la cara [de Norma], que originalmente debió responder a la categoría de lo “monísimo”, se había ido refinando, hasta corresponder, cada vez más, a la máscara de todos los modelos de la estilización internacional: cejas arqueadas, ojos fríos y brillantes, cuello esbelto, pómulos altos, boca llena y rígida. Federico quiso recordar el rostro original de Norma [...] y en ese instante se dio cuenta de que estas facciones, las de este mismo momento, eran las únicas que correspondían a las que entonces había imaginado. La máscara de Norma, insensiblemente, había sido moldeada por aquel rostro inventado o deseado por Federico. Todo el perfil de la mujer, supo Robles, era un producto de su pura voluntad. Ella, sin saberlo, sólo se había amoldado a un deseo imaginario hasta plasmarlo sobre su efigie verdadera, perdida para siempre<sup>15</sup>.*

«La identidad de la máscara» se revela, en ese instante, íntimo y único para Federico Robles y para el lector, como el mecanismo de significación de un tiempo-espacio cultural amorfo por su pasado

---

<sup>14</sup> Bobadilla, «La identidad de la máscara...», 173.

<sup>15</sup> Fuentes, *La región más transparente*, 161-162. Las cursivas son mías.

soslayado, por su presente suspendido y por su futuro incierto. Y es que a partir de esa concepción de la vida y de la historia nacional como una mascarada, como un gran baile de máscaras que contribuye a explicar la práctica casi ritual de reconstitución constante de la sociedad, la cultura y la historia de México, se entiende la imposibilidad del presente del enunciado y de la enunciación —...de nuestra recepción, quizás— para articular una imagen y un código de conductas y valores unificadores de la diversidad, que fueren al mismo tiempo trascendentes hacia el porvenir.

Más interesante deviene el entramado novelesco, pues el reconocimiento de ese mecanismo elusivo o enmascarador, no supone necesariamente ni la superación ni la trascendencia de la problemática. Y es que de la ochentena de personajes que conviven en el espacio-tiempo novelesco de la ciudad, solo tres de ellos son capaces de tomar conciencia y de superar esa identidad de la máscara: Norma Larragoiti, quien luego de sobrevivir a un ahogamiento premeditado en la bahía de Acapulco, renace imponente, diáfana y esencial; Manuel Zamacona, quien luego de sesudas reflexiones alcanza el nirvana ontológico que le permite reconocer y aceptar la esencia de México y el mexicano; y Gabriel, el inmigrante ilegal, a quien la soledad y las envidias conducen a un estado de reconocimiento de su naturaleza contradictoria. Sin embargo, más sorprendente resulta la significación o resolución que la novela da a esa toma de conciencia de los tres personajes mediante un desenlace dramático, trágico, que los conduce, a los tres, a la muerte: Norma en un incendio de su casona falsamente patinada, que la vieja Teódula Moctezuma, guardiana de la cultura originaria, interpreta como un sacrificio a los dioses prehispánicos «que andan escondidos, pero luego salen. A recibir la ofrenda y el sacrificio»<sup>16</sup>; Manuel baleado por «el hombre con ojos de canica»<sup>17</sup>, al que no le gustó la mirada apacible de Zamacona: «disparó su pistola dos, tres, cinco veces sobre el cuerpo de Zamacona [...porque] a mí nadie me mira así»<sup>18</sup>; el Gabo apuñalado por abrirse paso fraternalmente en la cantina «apartado codos, su mano en todos los hombros, su aliento en todos los oídos, la mirada opaca y vacilante... Brilló el metal y Gabriel pegó un grito. —Te dije que a mí no me agarrabas igual dos veces, manito»<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Fuentes, *La región más transparente*, 406.

<sup>17</sup> Fuentes, *La región más transparente*, 390.

<sup>18</sup> Fuentes, *La región más transparente*, 390.

<sup>19</sup> Fuentes, *La región más transparente*, 404.

Debo repetir, otra vez, lo que dicho en otro espacio<sup>20</sup>: *La región más transparente* no cae en el reduccionismo simplista de negar y cancelar esa realidad enmascarada, pues como responde Natasha a la pregunta directa de

¿Por qué vivimos [en México], *chérie*? ¿Por qué vivimos en una ciudad tan horrible, donde se siente uno enfermo, donde falta aire, donde sólo debían habitar águilas y serpientes? ¿Por qué? Algunos, porque son advenedizos y aventureros y este es un país que desde hace treinta años le da prioridad a los aventureros y a los advenedizos. Otros, porque la vulgaridad, la estupidez y la hipocresía, *comment* dire? Son mejores que las bombas y los campos de concentración. Y otros... otros, yo, porque al lado de la cortesía repugnante y dominguera de la gente como tú, hay la cortesía increíble de una criada o de un niño que vende esos mismos periódicos *enmerdeus*, porque al lado de esta costra de increíble pus en el que vivimos hay unas gentes, *ca va sans dire*, increíblemente desorientadas y dulces y llenas de amor y de verdadera ingenuidad que ni siquiera tienen la maldad para pensar que son pisoteados, *comme la puce, hein?* y explotados; porque debajo de esta lepra americanizada y barata hay una carne viva, ¡viejo!, la carne más viva del mundo, la más auténtica en su amor y su odio y sus dolores y alegrías. Nada más. Porque con ellos se siente uno en paz... y allá, [en Europa,] en lo que dejamos, está lo mejor de lo que ustedes creen que es lo mejor, pero no lo mejor de lo que ustedes creen que es lo peor. *Ca va?*<sup>21</sup>.

Mucha de la originalidad de los planteamientos de Carlos Fuentes en *La región más transparente* residió no solo en dialogar críticamente con el, para entonces, fortísimo y canónico pensamiento del Nacionalismo cultural, que había alcanzado su cima en 1950, con la publicación de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, sino en que encontró en la articulación formal y técnica de su obra un elemento semántico discursivo capaz de generar y refrendar por sí mismo un significado determinado, capaz de articular la identidad de la máscara como una especie de metáfora narrativa que resuelve ética y estéticamente el planteamiento de una identidad contemporánea. Según reconoció el novelista<sup>22</sup>, la resolución ética y estética de *La región más transparente* tiene relaciones y deudas con el vanguardismo narrativo y con la

---

<sup>20</sup> Bobadilla, «La identidad de la máscara...», 175.

<sup>21</sup> Fuentes, *La región más transparente*, 178.

<sup>22</sup> Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* (México: Ediciones El Ermitaño-SEP, 1985), 376.

Generación perdida —sobre todo con John Dos Passos y su *Manhatan transfer*—; en esta línea precisamente, Georgina García Gutiérrez puntualiza que Fuentes concreta

[sus] indagaciones literarias en la línea encabezada por *Ulises* (1922), de James Joyce, con la novedosa representación de Dublín, y en la que se inscriben obras monumentales a su vez influidas también por Dos Passos. Pueden mencionarse, por ejemplo, *Berlín Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Dublín, Nueva York, Berlín, Buenos Aires y la ciudad de México, imaginarias y reales, se representan en novelas que radicalizan la experimentación, y de maneras diversas continúan el replanteamiento del género novelesco inspirado por *Ulises*<sup>23</sup>.

...Simultaneísmo de situaciones, de voces, de percepciones, de personajes y de narradores; fragmentación de conciencias y espacios; presentación tipográfica diferente (letra normal, en cursiva o en negritas) para sugerir esos distintos planos de la conciencia y de la percepción; narradores omniscientes tradicionales, narradores testigos, voces narrativas autónomas; personajes desdoblados capaces de asumir perfiles distintos, personajes escindidos que manejan códigos de valores opuestos y en conflicto, personajes simbólicos... A estas y más posibilidades narrativas que trascendían la lógica causal y objetiva, positivista, de la novela moderna de ascendencia romántico-realista es a lo que nos enfrenta *La región más transparente*, abriendo un sinfín de posibilidades éticas y estéticas que consolidarían la emergencia de un nuevo paradigma, de un nuevo canon narrativo en México, a partir de resoluciones artísticas no solo novedosas sino precisas para captar en toda su dimensión humana (no únicamente histórica, no únicamente cultural) la esencia del hombre en México.

Así lo reconoció también Elena Poniatowska al considerar que *La región más transparente* es

[la] punta de flecha de toda la literatura mexicana actual, la de sus seguidores e incluso sus detractores. Sin Fuentes, no habría un José Agustín, un Gustavo Sainz, un Carlos Monsiváis, un José Emilio Pacheco, un José Joaquín Blanco, una María Luisa Puga, una Ángeles Mastretta,

---

<sup>23</sup> Georgina García Gutiérrez Vélez, «La Revolución mexicana en las obras de John Dos Passos y Carlos Fuentes: la novela mural», en *La Revolución Mexicana en las artes, el cine y la literatura: la novela mural* (Berlín: Vervuet, 2010), 166.

una Laura Esquivel, un Héctor Aguilar Camín. Fuentes nos dio una observación directa de la realidad, una capacidad de ironía y de ternura no vista antes<sup>24</sup>.

### **A manera de conclusión. Los alcances universalistas del nuevo canon: *Morirás lejos* (1967), cosmopolitismo y experimentación**

La superación y trascendencia de la cultura y del trauma de la revolución en la novela mexicana se dio desde mediados de la década de los 60, cuando el grupo de escritores conocido como Generación de la onda comenzó a expresar el hartazgo y sinsentido que le provocaban las indagaciones ontológicas circunscritas no sólo al ámbito mexicano, sino a la coyuntura revolucionaria<sup>25</sup>. Su inconformidad, sin romper con el espacio-tiempo mexicano, los encaminó a buscar y abordar temas y planteamientos humanos y universales, con los cuales buscaban insertar a México y el mexicano dentro de las disquisiciones humanísticas que la posguerra provocó: las primeras obras de Salvador Elizondo como *Farabenf o la crónica de un instante* (1965) o las de Juan García Ponce como *La cabaña* (1969), así lo muestran.

Sin embargo, en 1967, José Emilio Pacheco llevó esas posibilidades temáticas y formales rupturistas al extremo cuando publicó su primera novela, *Morirás lejos*. Y es que la obra, deslinándose totalmente del trauma de la revolución, desarrolla distintas líneas de acción, la principal de ellas ubicada en la Ciudad de México, donde un narrador-personaje describe el supuesto acecho, la supuesta persecución de que es objeto por parte de su supuesto perseguidor —¿o el acecho o la persecución que él realiza?—. A partir de este *leitmotiv*, el narrador desarrolla otras líneas de la acción ubicadas en espacios y momentos históricos y culturales distintos —en la antigua Roma, en la Alemania nacionalsocialista—, integradas en un solo enunciado ético y estético gracias al motivo mencionado —el acecho, la persecución—. Se logra de esta manera articular desde el espacio-tiempo mexicano una reflexión ética y estética universal, en donde la reflexión y sentido novelesco no estará circunscrito a la circunstancia revolucionaria mexicana, sino a la naturaleza humana.

### **REFERENCIAS**

Azuela, Mariano. *Cien años de novela en México*. México: Ediciones Botas, 1947.

---

<sup>24</sup> Elena Poniatowska, «Cuarenta años después», en *Modelo para armar* (España: Grupo Santillana, 1948), 3.

<sup>25</sup> Antecedentes importantes —aunque casos de excepción por la falta de continuidad sistémica en la época— resultan algunos de los planteamientos poéticos de Efraín Huerta y Jaime Sabines.

- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. «La identidad de la máscara en *La región más transparente*». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 161-178.
- Camacho, Fabiola. «*La región más transparente*». En: *Enciclopedia de la literatura en México*. México: Fundación para las Letras Mexicanas, 2017.  
<http://www.elem.mx/obra/datos/2611>; consultado el 10 de abril de 2023.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones El Ermitaño-SEP, 1985.
- Castro Leal, Antonio. «Prólogo». En Agustín Yáñez. *Al filo del agua*. México, 1960.
- Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Gutiérrez Vélez, Georgina García. «La Revolución mexicana en las obras de John Dos Passos y Carlos Fuentes: la novela mural». En *La Revolución Mexicana en las artes, el cine y la literatura: la novela mural*, 153-182. Berlín: Vervuet, 2010.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Católicas de Valparaíso, 1972.
- González, Manuel Pedro. *Trayectoria de la novela en México*. México: Ediciones Botas, 1951.
- Poniatowska, Elena. «Cuarenta años después». En *Modelo para armar*, 3-28. España: Grupo Santillana, 1948.
- Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. México: Editorial Porrúa, 1947.