

lanin a. gyurko \*

## sátira social y los antiguos dioses mexicanos en la narrativa de fuentes \*\*

Carlos Fuentes ofrece una crítica penetrante del carácter nacional mexicano en sus novelas, cuentos y ensayos; sujeta a la sátira cortante todas las normas sociales, instituciones políticas y debilidades personales en el México del siglo XX.

Fuentes ataca el esnobismo de los residuos de la aristocracia porfiriana y las pretensiones y avaricia de los *nouveaux riches*. Latiguea la decadencia y la hipocresía de los intelectuales que proclaman simpatía con la plebe mientras que en realidad apoyan al "grupo cosmopolita" pseudo-sofisticado y, como ellos, frenéticamente buscan posición social y riqueza. La revelación y acusación más extensa de Fuentes contra México se encuentra en su novela, vasta y turbulenta, **La región más transparente**.<sup>1</sup> En ella toma a los antiguos dioses de los aztecas como un vehículo de comentario crítico. Los dioses regresan al México moderno por una doble razón. Primero, son la conciencia social, revelan la corrupción y los vicios que se esconden tras la fachada del idealismo revolucionario. El indio Ixca Cienfuegos, personaje dominante de la novela y encarnación del antiguo dios azteca Huitzilopochtli, despoja de las máscaras de ostentación, afectación y orgullo personal a la burguesía, la clase social dominante en el México contemporáneo.

\* Lanin A. Gyurko: \*1942; Ph. D., Harvard University, 1969; imparte literatura española y latinoamericana en la Universidad de Yale y en la Universidad de Arizona.

\*\* Traducción de Angelika M. Scherp.

<sup>1</sup> Carlos Fuentes, **La región más transparente**, México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Referencias subsiguientes se incluyen en el texto.

Segundo, Fuentes utiliza a los dioses para representar la conciencia colectiva del pueblo mexicano, las clases inferiores que son la descendencia de los aztecas. Se ha descuidado o tratado de suprimir a ese México indígena a través de la historia de la nación, cuyas clases gobernantes instintivamente han querido imitar los valores sociales y sistemas económicos europeos. Vencidos por los conquistadores, los indios fueron esclavizados por los colonizadores, quienes los obligaron a trabajar en las minas por la fuerza, para después ser explotados por los hacendados, los dueños de las inmensas haciendas que en algún tiempo formaron parte de las comunidades indígenas, o **capulli**. Aún después de la revolución de 1910, se negó a los indígenas mexicanos un lugar en la nueva y próspera sociedad por oportunistas que en vez de efectuar reformas revolucionarias construyen imperios particulares. Fuentes observa al espíritu indígena tomando venganza a través de su demanda insaciable por medio de los sacrificios de sangre:

La verdadera venganza de Moctezuma no es la disentería: es el sentido permanente del sacrificio, del sacrificio para mantener el orden del cosmos. Ésa ha sido la victoria final del mundo indígena en México.<sup>2</sup>

A través de **La región más transparente**, la ira de los dioses cae en los mexicanos que menosprecian y niegan sus orígenes indígenas.

Antecedentes directos de esa novela se pueden encontrar en dos cuentos de Fuentes, "Chac Mool" y "Por boca de los dioses".<sup>3</sup> El título de la colección en que se incluyen estos dos cuentos, **Los días enmascarados**, se refiere, como Octavio Paz ha declarado (1967: 44-45), a los **nemontemi**, los últimos cinco días del año azteca: "Cinco días sin nombre, días vacíos durante los cuales se suspendía toda actividad —frágil puente entre el fin de un año y el comienzo de otro". Von Hagen (1958: 165), se refiere a ellos como los "días de mala suerte... ni mencionados ni contados". Para celebrar que pasaron esos días —temidos— sin calamidad, se realizan sacrificios de sangre para los dioses por haber preservado al universo. La alusión de Fuentes a ese tiempo indica la naturaleza fatalista de sus cuentos, en que éste se vuelve cíclico y los protagonistas modernos vuelven a ser las víctimas de esos antiguos ritos sangrientos. Sin embargo, en la novela como en las narrativas

<sup>2</sup> Consultar la entrevista de Fuentes por Emir Rodríguez Monegal, "Situación del escritor en América Latina", **Mundo Nuevo**, 1, París, Julio 1966, p. 7.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, **Los días enmascarados**, México: Los presentes, 1954. Referencias subsecuentes se incluirán en el texto.

más cortas, se evoca a los dioses tanto como fuerzas negativas como positivas. Por una parte, despiertan para demandar la muerte de los humanos que han provocado su enojo a través de una violación –ya sea de su lugar de descanso, su representación artística, los rituales en su honor, o de la tradición indígena que simbolizan. Por la parte positiva, los antiguos dioses en “Por boca de los dioses” representan una conciencia histórica y una voz de crítica social que intenta hacer confrontar a las clases altas la verdad de México y de ellos mismos, así como la de asumir una responsabilidad moral para el bienestar nacional. Así, esos dioses delinearán la función doble y paradójica de Ixca Cienfuegos.

En los dos cuentos y la novela, Fuentes satiriza no solamente a individuos y clases sociales, sino también a los mismos dioses antiguos. Sus fallas humanas –irritabilidad, celos, ira, y más aún, corruptibilidad por los lujos de la sociedad moderna– son enfatizadas. En vez de usar su poder feroz para proteger o ayudar al hombre, esos dioses parásitos lo destruyen para mantenerse ellos como tales. Muchas veces se les derrota al principio, y también están sujetos a dudas acerca de su razón de ser. Solamente en el drama de Fuentes, **Todos los gatos son pardos** (1970), se presenta una deidad antigua en un sentido fuertemente positivo. En ese drama, épico del choque entre Cortés y Moctezuma, se evoca a Quetzalcóatl como el dios del amor y de la justicia. Un fundamento de la vida, opone a Huitzilopochtli, el dios de la guerra, venerado por los aztecas a través de sacrificios sangrientos, masivos y continuos. Irónicamente, aunque Moctezuma cree que Cortés es Quetzalcoatl, regresando del exilio para exigirle cuentas acerca de la manera tiránica en que su reino ha sido gobernado en su ausencia, el conquistador español, por la destrucción total de la civilización azteca, demuestra que es la encarnación del bélico Huitzilopochtli. En vez de ser el usurpador del poder de Moctezuma, se retrata a Cortés como el perpetuador de la tiranía y de la crueldad extrema del emperador azteca. Justamente antes de su muerte, Moctezuma se alegra por el triunfo de su **alter ego**, el conquistador que posee el ánimo y la determinación de los cuales el vacilante emperador carece. La pieza dramática termina con una mirada hacia el México del siglo veinte, que es la preocupación principal de Fuentes. La moderna nación todavía sigue atormentada por la violencia y la masacre y aún sigue esperando el regreso del redentor que le dará vida. La plaza de Tlatelolco, que en el siglo XVI fue la escena de la última batalla entre los aztecas y los conquistadores, en la cual murieron miles de defensores indígenas, en el siglo XX vuelve a ser otra vez el sitio de un sacrificio sangriento. Fuentes alude ahí a la matanza de los estudiantes en 1968 a través de la descripción de un joven al que siguen y matan

los soldados, un joven que representa el mismo carácter de quien había aparecido como víctima del sacrificio en la antigua Cholula. La fuerza de creación y de lo bueno simbolizada por Quetzalcoatl es, quizá, solamente una fuerza problemática. Es el espíritu de Huitzilopochtli, en los tiempos antiguos como en el presente, que queda victorioso en México. Así es que Fuentes en **La región más transparente** escoge un agente de Huitzilopochtli como su narrador y como el símbolo de la nación mexicana en vez del siempre ausente Quetzalcoatl.

Como muchas de las obras de Fuentes, "Chac Mool" presenta una mezcla hábil e irónica del México antiguo y del moderno. Además de ser una narración de lo sobrenatural, se puede interpretar como una sátira hacia la avaricia, del esfuerzo incesante por obtener una mejor posición social por parte de la clase media mexicana —también un tema básico en **La región más transparente**. El protagonista del cuento, Filiberto, es todo un caso de estudio sobre frustración económica y social. Negándose a tratar a los amigos de su juventud que han fracasado, y por ende los que han prosperado han hecho de lado su idealismo juvenil y la amistad de él: "Entre ellos y yo, mediaban los dieciocho agujeros del Country Club" (p. 10). Filiberto se retira del mundo, enclaustrándose en la casa grande que le heredaron sus padres. En vez de intentar cultivar nuevas amistades, se rodea de una colección de antiguos artefactos indígenas, a los cuales se refiere orgullosamente como sus "trofeos". Las estatuas son una manera de compensarlo por su carencia de riqueza y de estimación social. Constituyen un mundo privado que él puede controlar —por lo menos al principio. Cuando la estatua inmensa de Chac Mool, el dios maya de la lluvia, truenos y relámpagos, misteriosamente adquiere vida, Filiberto lo ve como si fuera el genio de la lámpara de Aladino como un espíritu enviado para permitirle superar su valor personal. No logra ver la amenaza que proyecta Chac Mool contra su existencia hasta que ya es demasiado tarde. Después de que se inunda su casa dos veces, Filiberto piensa, pero sólo brevemente, en librarse de "ese maldito Chac Mool" . (p. 18). Pero sus ambiciones económicas ganan sobre su miedo. No se libra de la estatua cuando todavía puede —en un tiempo en el que el dios apenas está comenzando a recuperar su fuerza. Al principio el ingenuo Filiberto cree sentirse capaz de dominar al dios, "como se domina a un juguete" (p. 24). Más aún, intenta explotar a Chac Mool rentándose al gobierno como fabricante de lluvia! Pero Filiberto está destinado para siempre a jugar el papel de víctima. Irónicamente sus esfuerzos por salir de un determinismo socio-económico, solamente logran que sea tiranizado por una fuerza sobrenatural, que al fin le destruirá: "El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por

siempre; yo que nunca he debido andar, sólo puedo doblegarme” (p. 24). Aún después de su muerte, Filiberto continúa siendo menospreciado. No hay velorio para él. Muere como ha vivido, en el anonimato social.

El fallecimiento de un cliente de tan larga estancia como Filiberto no es suficiente para desanimar a la dueña de la pensión, en donde había pasado sus vacaciones, de su deseo de festejar la semana santa, y la fiesta continúa. El ataúd de Filiberto está colocado ignominiosamente bajo un montón de cocos esperando que lo manden a su casa: “pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida” (p p. 7-8).

Se transmite la sátira en “Chac Mool” por la estructura de la narración, por una dicotomía en su punto de vista. La narrativa en primera persona, de Filiberto, alterna con la narrativa en tercera persona de un autor-espectador, un amigo del protagonista que ha ido a Acapulco para trasladar su cuerpo a México. Desde el punto de vista de Filiberto, se ha vuelto la víctima de una deidad monstruosa; pero su amigo duda mucho de esta historia y atribuye la muerte prematura del protagonista a un simple accidente causado por un estado de depresión y al cansancio mental causado por tensión y demasiado trabajo. En su diario, el protagonista desconcertado asegura haber visto el cambio en la piedra de Chac Mool por una textura parecida a la carne viva y de haber observado cómo le crecía pelo a la estatua. La realidad se ha vuelto al revés: la verdad opresiva que existe hacia Filiberto no es solamente Chac Mool porque todo lo que ha creído ver resulta ilusorio y fantástico: “Real bocanada de cigarro efímera, real imagen monstruosa es un espejo de circo, reales, ¿no lo son todos los muertos, presentes y olvidados...?” (p. 19). En la noche en que lo asusta la presencia viva del dios, la naturaleza infernal de Chac Mool está acentuada: “El cuarto olía a horror, a incienso y sangre. Con la mirada negra, recorrí la recámara, hasta detenerme en dos orificios de luz parpadeante, en dos flámulas crueles y amarillas” (p. 20). Sin embargo, la representación de las experiencias traumáticas de Filiberto y la perspectiva aparte de su supuesto amigo, contrasta mucho con la incoherencia creciente de su propia narrativa. A través del retrato satírico de Filiberto el narrador del principio establece un tono que socava la credibilidad de las declaraciones del protagonista. Se evoca a Filiberto como una persona irresponsable cuya preocupación principal en la vida es hacer creer a los otros que es un hombre con vida social:

Aunque despedido de su empleo en la Secretaría, Filiberto no pudo resistir la tentación burocrática de ir, como todos los años, a la pensión alemana, comer el **choucrou** endulzado

por el sudor de la cocina tropical, bailar el sábado de gloria en la Quebrada, y sentirse "gente conocida" en el obscuro anonimato vespertino de la playa de Hornos (p. 7).

El horror del encuentro de Filiberto con el dios de los mayas es seguido inmediatamente por una evocación cómica de él como una figura volátil y engañada: "vi unos oficios descabellados, preguntando al Oficial Mayor si el agua podía olerse, ofreciendo sus servicios al Secretario de Recursos Hidráulicos para hacer llover en el desierto" (p. 21).

Otro desprecio hacia el desgraciado Filiberto se indica en el tema del sacrificio sangriento, que en otras narrativas de Fuentes como **La región más transparente** y **Cambio de piel** está vinculado con lo demoníaco, aparece como un motivo cómico en "Chac Mool". Un incidente grotesco acontecido en la oficina en donde trabaja Filiberto prefigura su destino adverso. Un bromista se muere en el agua del refrigerador. El agua es la sangre de Chac Mool; es la fuerza que, colándose al sótano en donde Filiberto había colocado la estatua, la hace vivir. La ineficacia de Filiberto para controlar su destino se ve también en el manejo que le da a ese incidente. En la sociedad mexicana se respeta al macho, al varón agresivo. Filiberto es incapaz de defenderse contra el albur, el uso de la lengua como una arma para insultar la virilidad del antagonista: El protagonista es aún más humillado por el bromista mismo, que parece estar en alianza con Chac Mool: "El culpable se ha valido de esta circunstancia para hacer sarcasmos a mis costillas el día entero, todos en torno al agua" (p. 13).

El tema del sacrificio sangriento aparece otra vez bajo una apariencia ridícula, cuando Filiberto descubre que el comerciante que le vendió la estatua de Chac Mool ha salpicado el vientre del ídolo con cátsup, intentando impresionar al cliente con la autenticidad sanguinaria del artefacto. Después, las imágenes que el deslumbrado Filiberto utiliza para describir la naturaleza de la realidad, como un cuerpo que se ha vuelto la víctima de **sparagmos**, proporcionan otra, aunque esta vez espantosa indicación de la mente destrozada y de su muerte inminente: "Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí, y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo" (p. 19).

Es significativo que Filiberto muera un viernes santo. Vuelve a ser la parodia de la figura de Cristo. Otro de los amigos de Filiberto hace un enlace irónico entre el martirio de Cristo y los sacrificios humanos hechos por los antiguos aztecas para aplacar a sus dioses. Agnósticamente, el amigo critica la manera en que el cristianismo se ha desarrollado en México. En vez de ser una

religión de amor, ha degenerado en un culto de sacrificio sangriento simbólico:

Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor, y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. (p. 12).

El mismo tema se reiterará, mucho más horriblemente, en **Todos los gatos son pardos**. Aquí la continuidad negativa entre el antiguo culto indígena de Huitzilopochtli y una forma torcida de cristianismo que sanciona la destrucción de los "idólatras paganos", se simboliza cuando el sacerdote azteca, con las manos manchadas de sangre por el sacrificio humano reciente, toca fascinado la cruz del Cristo sangrante, momentos antes de que el sacerdote mismo sea la víctima del sacrificio por parte de los conquistadores. En medio del "infierno de sangre" que ha causado, Cortés comenta sardónicamente al Padre Olmedo, "El día ha sido ganado para la fe".

En "Chac Mool" el protagonista se desilusiona de su dios, que no es omnipotente pero, por el contrario, muy vulnerable. Chac Mool es una deidad parasítica, alguien que siempre necesita agua para mantenerse. Rápidamente se debilita cuando no lo recibe. Así, está en poder del mismo elemento del cual se supone que es el dios. Durante la temporada seca sufre mucho y se vuelve violento y destructivo. Filiberto también viene a dudar de la inmortalidad de ese dios: "hay algo viejo en su cara que antes parecía eterna" (p. 28). Las aspiraciones de Filiberto por adquirir el poder de un dios contrastan irónicamente con el deseo de Chac Mool de ser humano. Al principio el dios causa terror por su brutalidad: "cuando se enoja, sus dientes, de por sí repulsivos, se afilan y brillan" (p. 22). Se mantiene de matar y comer perros, gatos y ratones. Pero se avergüenza cada vez más por ser tan primitivo y trata de ocultarlo. Hasta se pone una bata de Filiberto para esconder el musgo que empieza a crecer sobre su cuerpo. Chac Mool rápidamente es vencido por las comodidades humanas. Aunque empieza a dormir en el sótano, probablemente porque es la parte más húmeda de la casa, termina por usurpar el lugar de Filiberto en la, mucho más cómoda, cama. En vez de comida cruda ahora demanda que Filiberto haga mandados de pollo con arroz de un restaurante. Volviéndose más y más decadente, Chac Mool invade la bodega, goza con el tacto de la seda y las lociones y aún

más, desea tener una sirvienta. Al volverse más humano, Chac Mool también está sujeto al tiempo cronológico. Al fin el dios vanidoso pinta su pelo y se maquilla para ocultar su edad que está avanzando rápidamente.

Confrontado con la narrativa de Filiberto y con la interpretación contradictoria del amigo, el lector mismo tiene que colaborar en la historia para decidir cuál de las dos versiones es más aceptable. Lo sobrenatural de la historia parece estar indicado en el último testimonio del narrador, en el cual afirma la versión de Filiberto acerca de la decadencia rápida de Chac Mool. Cuando regresa a la casa de aquél, el amigo, que por primera vez pierde su indiferencia, encuentra a un desconocido al cual confunde con un sirviente indígena. Pero ese "sirviente" de ninguna manera es servicial, al contrario, manda con altivez que se traiga el cuerpo de su "amo" anterior al sótano. Filiberto ahora se ha convertido en el trofeo de Chac Mool. Pero la encarnación del dios que el narrador ve ahora no intimida sino que es meretricia:

Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz azul labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido (p. 28)

Irónicamente, aunque Filiberto intentaba desesperadamente ascender en la escala social, es Chac Mool quien cree que ha adquirido elegancia y distinción. Pero la descripción final del narrador indica que el dios, como Filiberto, sólo logra engañarse a sí mismo. Chac Mool únicamente imita la refinación y el resultado es ridículo. La victoria final no pertenece ni a Filiberto que es demasiado ambicioso ni al atroz Chac Mool, pero sí al tiempo y al poder tremendo del materialismo del siglo XX, ante el cual ni los dioses pueden resistirse.

Parece que Fuentes está diciendo que el mexicano indígena moderno no debería idolatrar los aspectos salvajes del pasado antiguo, ni debería correr hacia la sociedad burguesa, sino preservar de su herencia ancestral lo que puede ser benéfico y ennoblezca a la sociedad. Esa filosofía se manifestará después en la carrera del indio Federico Robles en **La región más transparente**. Después de la revolución, se levanta a Robles de la oscuridad social al nivel de un titán financiero e industrial. Pero él desdeña su pasado indígena. Polvorea su cara morena y se pone trajes de casimir, así paralelizando el deseo de Chac Mool de ocultar su identidad indígena tras una ostentosa fachada burguesa. Pero al fin y al cabo se hace reconocer a Robles el valor espiritual de sus orígenes indígenas. Finalmente renuncia al materialismo y a la búsqueda



frenética de una posición social elevada, se casa con una mujer indígena y regresa al cultivo de la tierra, como sus antepasados lo habían hecho.

Otra vez se trata los aspectos espantosos que aparecen en "Chac Mool" en "Por boca de los dioses". Aunque ese cuento, en que el protagonista vuelve a ser la víctima de la diosa azteca Tlazol, paraleliza a "Chac Mool" temáticamente, contrasta con el primero notablemente en estilo y tono. En "Chac Mool" se anuncia la muerte de Filiberto prosaicamente al principio. Al contrario, "Por boca de los dioses" comienza en el punto de máxima tensión -poco antes de la muerte del protagonista. De inmediato se inunda al lector con la conciencia delirante y atormentada de Oliverio, que trata de rechazar la muerte, mientras lo persigue una horda de deidades aztecas. "Por boca de los dioses" es una sátira de la violencia, que Fuentes retrata como endémica en la sociedad mexicana. La nación misma surgió como el resultado de la violencia. La manera en que el protagonista evoca a las multitudes hirvientes de México, Distrito Federal, haciéndolas parecer como las reencarnaciones modernas de los antiguos aztecas, buscando venganza por haber sido conquistados:

Vengo huyendo de ellos, de sus formas menores, y están aquí, gigantes sin más dimensión que la cólera cortés y el son reticente de la guitarras. En las calles, me miran feo, pisan mis pies, me empujan, me pintan violines y me tocan el claxon, ¡ay de observar a sus mujeres, ay de rehusar sus alcoholes, ay de demostrar que mi cerebro y mi memoria no laten a mi compás (pp. 61-62).

Durante toda la narración hay un juego entre la violencia abierta y la ira oculta en espera del momento exacto para explotar. El protagonista ve la violencia ardiendo en todos lados, aun en las personas aparentemente inocuas como el recepcionista del hotel, a cuyo porte de indiferencia considera sólo como una fachada:

Su juego a la despreocupación capitalina no podía ocultar los ojos en cuclillas, esperando intensamente. No era, esta lasitud inmóvil de los mexicanos, un descanso: es la tensión negra de una espera sin fin, de una pasión vertical, que se hunde y arrastra sin encontrar el canal de la energía (p. 69).

Aunque la reacción de Oliverio puede atribuirse a una paranoia aguda, hay otros indicios de que lo que él percibe puede ser una realidad empírica. En una entrevista con Rodríguez Monegal, Fuentes describió el espíritu del México moderno como un tigre,

una imagen que comunica gráficamente su ferocidad primitiva. En un ensayo incluido en **Tiempo mexicano**, Fuentes (1972a: 12) recurre otra vez a esa imagen desanimante para retratar la identidad nacional: "el tigre nacional está cloroformado, pero no muerto".

Las acciones, palabras y aun procesos mentales de Oliverio son todos caracterizados por su frenesí. Inclusive el mundo del arte, como evocado a través de su histerismo, surge como un reino de violencia congelada, en vez de uno de contemplación estética:

Caminamos por la galería trapezoide, observando los cuadros ahorcados en las paredes de balsa. Luz, submarina y celeste, penetraba como cubos de hielo por la ventana norte, masti-cando detalles (p. 63).

Para Oliverio y Don Diego, el viejo a quien el protagonista satiriza por su cortesía exagerada, el arte vuelve a ser el espejo de las maneras opuestas en que se percibe al México moderno. Don Diego reacciona fuertemente en contra del arte moderno, rechazándolo por monstruoso e inhumano. Difama a la pintura contemporánea por utilizar los colores no para hermo-sear pero sí para mutilar a su sujeto: "Descuartizada por los colores como si el arte acabara por asesinar el arte" (p. 63). Se niega a reconocer que una forma violenta de arte y colores violentos reflejan el ambiente explosivo del México contemporáneo. En vez de reconocerlo, el decorativo pero soñador Don Diego, cumplimenta un cuadro de una mestiza atractiva hecho en el siglo XVIII y trata de convencer a Oliverio que es moderno: "Aquella mujer, todavía puede usted encontrarla a cualquier hora en la calle" (p. 63). Da mucha importancia a los valores perdurables de aquella parte de la historia colonial mexicana que se caracterizó por su benignidad, tranquilidad y estabilidad. Pero Oliverio alude a otra parte, una parte anterior de la historia de la nación que es mucho más relevante para el tiempo moderno. —la época de la conquista. Así una forma violenta de arte no es solamente más sincera para la vida contemporánea sino también más "propia" a la historia que el estilo plácido y armónico alabado por Don Diego.

Como en "Chac Mool", se borran todas las fronteras entre el presente y el pasado antiguo, la realidad y la fantasía, el arte y la vida. Otra vez se pone en acción el tiempo cíclico; el arte moderno vuelve a ser un escondite para los dioses antiguos de violencia y muerte. Su espíritu se oculta en el cuadro de Tamayo de una mujer indígena con una boca inmensa que contemplan los dos hombres. Para contradecir la acusación del crítico Don Diego de que la boca exagerada de la mujer no es artística porque se parece más a una

oreja, Oliverio asegura la importancia estética de las orejas y acciones de la violencia mientras cita el caso de Van Gogh. Lo absurdo de su argumento indica la imposibilidad de cualquier entendimiento entre Don Diego, que representa al racionalismo clásico, y Oliverio, el símbolo de la irracionalidad e iconoclasismo del tiempo moderno. Oliverio entonces sigue para acentuar a los conquistadores como artistas demónicos, que mutilaron a la población indígena en un deseo perverso de hacer parecer a la vida como el arte:

Y luego, Nuño de Guzmán y sus émulos cortaron tantas orejas a los indios, como para asemejarlos a sus ídolos, para ofrecer equitativamente las heridas. ¿Quién impide recoger algunas, o cortar otras, y pegarlas a un cuadro? (p. 64).

La irracionalidad de Oliverio vuelve a ser demencia total, cuando corta el cuadro de Tamayo y se va corriendo con los labios de la mujer. Para probar sus tesis acerca de la relación entre arte y violencia, Oliverio mismo crea una monstruosidad: “¿Comprender? Viejo imbécil. No había entendido nada –que lo importante era contemplar, el cuadro herido, la boca en la cubeta, los monstruos en el aire” (p. 66).

Oliverio ha despertado al “tigre”, al espíritu demónico presente en el arte y en él mismo: “Sé crearme bien estos estados de furia volitivamente” (p. 66). El cuadro mutilado, que empieza a echar sangre, “Su expresión se caía a jirones, y la boca era un remolino de sangre” (p. 66), delinea una realidad terrible –la figura sangrienta de Diego. Encolerizado porque el viejo se atrevió a criticarle por la destrucción del cuadro, Oliverio regresa para desfogar su cólera en el inocente y destituido Don Diego, que se cae por una ventana y muere: “Corrí, lo vi caer. Rana, boca abajo, sobre el pavimento.

De la mancha estrellada, empezaron a correr hilos” (p p. 66-67). Una vez más el arte se pierde en la vida cuando Oliverio sale del museo. Entonces enfrenta a una mujer que parece haber surgido del retrato colonial tan admirado por Don Diego y así confirma la posición estética del último. Notablemente, sin embargo, la mestiza graciosa del cuadro en el siglo XX se ha convertido en una mendiga: “En el pórtico una mujer andrajosa, manchada de tiña, pero exacta a la mestiza de cejas inolvidables, al anónimo del siglo XVIII, pedía limosna” (p. 67). Su estado degradado subraya el derrumbamiento total de la visión serena del arte y del mundo que había sido mantenida por Don Diego –la época de gentileza que ya no tiene ningún significado.

En el hecho de arrancar la boca de la mujer indígena, Oliverio mismo vuelve a ser la parodia de un conquistador. El número de

su habitación en el hotel, 1519, establece su enlace con los conquistadores. Como Reeve (1971: 171) dice: "El número mismo es solamente otro ejemplo de la sutilidad de Fuentes por presentar elementos prehipánicos -1519 marca el año en que Hernán Cortés desembarcó en México". Sin embargo, distinto a los conquistadores victoriosos, Oliverio sufre la ira de los antiguos dioses. En venganza por la profana acción del protagonista, los dioses aztecas- cuyo espíritu demoníaco irónicamente fue librado por Oliverio mismo- lo persiguen implacablemente y mutilan su rostro.

Además de ser una sátira de violencia, "Por boca de los dioses" también es una burla del machismo, una virtud glorificada en México. Fuentes ataca el orgullo falso del macho que es extremadamente sensible acerca de su virilidad y que reacciona agresivamente al insulto más pequeño, como Oliverio con Don Diego. Dos veces Oliverio logra defenderse y rechazar a los dioses, pero finalmente lo capturan y destruyen por su propia vanidad. Cuando Tlazol, la diosa del amor carnal que aparece enmascarada como prostituta, regresa después de su intermedio erótico inicial con Oliverio y toca la puerta, la precaución hace negarle la entrada y finge cansancio. La lista diosa lo engaña por burlarse de él con el insulto más incisivo de todos, la duda de su hazaña sexual: "-Ni modo, yo creí que eras muy macho" (p. 81). Cegado por la ira, Oliverio deja su miedo y abre la puerta: "¡Este era el último insulto! Me habían arrebatado la dignidad, la posición social, la cortesía, mi voluntad entera, ¡ahora acabarían por matar mi sexo!" (p. 81). Ahora enfrenta a la deidad en traje ceremonial completo, una indicación de que está preparada para llevar a cabo el sacrificio de sangre.

Otro tema importante que se encuentra en esa temprana narrativa de Fuentes, que va a reaparecer en **La región más transparente** y en **Cambio de piel**, es el tema de la máscara. Los antiguos sacerdotes de los aztecas traían máscaras para simular a sus dioses, que se presentaron bajo muchas apariencias. Quetzalcoatl, por ejemplo, traía una máscara de serpiente de turquesa, y Tezcatlipoca la de un jaguar. En "Por boca", los dioses aztecas son omnipresentes pero es difícil ponerles estorbos o resistírseles porque se ocultan, no sólo en el arte sino también en callejones y aun bajo la tierra:

Se esconden en los ombligos, relampaguean en los encabezados rojos, se sumergen bajo el lodo cuando vienen las invasiones; dormitan siestas seculares; en el fondo de cada callejuela, se detienen vidas, en las canas, se columpian, en los cráteres, serpentean (p. 61).

Los engañadores dioses aparecen también como mariachis inocentes, con una canción que al tiempo de ser moderna expresa un lamento antiguo, quizá del tiempo aquel de la destrucción de la antigua civilización indígena, cuando se destruyó la hermosa capital azteca Tenochtitlan: "la vida no vale nada, siempre se empieza llorando, llorando siempre se acaba" (p. 72). Su música es como la encantadora canción de las sirenas, una canción que jala al confiado escucha hacia la muerte:

el falso balumboyó tropical, su tántara-ranta-tantán en las paredes, es un disimulo cortés, una invitación al chocolate de los canónigos con ojos de serpiente, envenenado de dolor y latente de coágulos; y rasguean sin cesar, miles de guitarras, como si sus dedos mismos fueran cuerdas (p. 60).

Los dioses adoptan una fachada de tranquilidad, reservación o indiferencia. Tlazol primero se dirige a Oliverio con una cortesía coloreada con impertinencia. Pero su aparente complacencia enmascara la intención de matar:

-¿Cómo te llamas?

-Tlazol, supongo que para servir a usted . . .

Cortesía hipócrita, que nos mantiene en un balancín parálitico: "para servir a usted", "ésta es su casa", "estoy a su disposición" (p. 70)<sup>4</sup>

La boca torcida en el cuadro de Tamayo resulta ser la máscara de Tlazol. Cuando Oliverio ve el cuadro por primera vez, articula una observación que es profecía de su propio destino: "Las máscaras suelen convertirse en facciones" (p. 64). La boca grotesca no parece ser una facción normal, pero la máscara en la cara de la mujer vuelve a ser una máscara terriblemente viva que Oliverio mismo está obligado a ponerse. Expresivamente éste interpreta la boca que domina el cuadro como un símbolo de alienación, "alejada de

<sup>4</sup> En su ensayo "De Quetzalcóatl a Pepsicóatl" Fuentes ataca la máscara lingüística asumida por los mexicanos, el lenguaje usado para proyectar una cortesía o humildad falsa, ocultando resentimiento o su carácter vengativo. Algunas veces un lenguaje de bravata, esconde una vaciedad interior y así parece compensarse por una falta fundamental de identidad: "El castellano es la lengua del otro, del conquistador. En sus extremos, esta lengua se emplea para servir, humildemente, al patrón; es lengua de esclavos, cortés, susurrada, diminutiva, obsequiosa, dulce; y se emplea para gritar, venido el momento, las temibles palabras de la rebelión, el amor y la borrachera. Pero en su curso central, es el lenguaje, simplemente, de la falta de identidad, del "albur" ofensivo y de la retórica hipócrita, tan hipócrita como los abrazos entre hombres de México, cuya función original es saber si el otro viene empistolado". Consulte Fuentes 1972b: 26.

lo que pueda hacerla feliz” (p. 64). En algún sentido eso se refiere a la profunda alienación social de la población indígena. En otro sentido, un sentido sobrenatural, la boca está alienada porque necesita un cuerpo humano del cual se pueda alimentar. La boca encontrará vida y satisfacción cuando se pegue a los labios de Oliverio. Como “Chac Mool”, “Por boca” se caracteriza por un trastrocamiento dramático de los papeles, en los que el patrón inicial se degrada al de un esclavo. Al principio el arrogante Oliverio triunfa con su habilidad para controlar los raros labios, que tira a una cubeta y los trata como a un animal domesticado, pero después éstos lo subyugan y lo arrastran hacia donde van: “la boca era todo el motor; yo la seguía, prendido a ella, ya sin movimiento, como un bulto de tripas y piel” (p. 76). Aunque Chac Mool domina externamente a Filiberto, todavía mantiene mucha de su integridad psicológica y conspira para escapar de la deidad. Oliverio, al contrario, está controlado internamente por el espíritu de los dioses antiguos, que lo inducen a clubes y juntas de congresos y a fuerza lo hacen atacar con violencia a la sociedad mexicana moderna. Se vuelca contra los intelectuales elitistas de México por su hipocresía, por meditar acerca de abstracciones morales, mientras se apartan de los problemas de la gente común, a la cual menosprecian:

¡Payasos! ¿Dónde creen que están? ¿Suponen que impunemente pueden sentirse pasteles de vainilla sobre esta montaña de tortillas agusanadas? No se atrevan a hablar todo el día de la lucidez, como si la inteligencia fuera contagiosa, en un país oscuro, dinamitado de nervios y confusión; huérfanos, apócrifos: ¿por qué discursen sobre el clima del espíritu, sobre la conciencia de lo humano? ¡Cuidado!, ya vienen los monstruos a comérselos, en la noche, a oscuras: poetas sin poesía, críticos sin crítica, bardos del anuncio en tres minutos (p. 76).

“La boca envilecida demole el mito de gloria e independencia nacional por su referencia hacia México como “un país inútil, impotente, bien mostrenco que sólo subsiste mientras las fuerzas del éxito ajeno quieran respetarlo” (p. 77). En su función de conciencia nacional, la boca afirma que la verdadera identidad mexicana no está en su imitación de ideologías e instituciones extranjeras, sino en su propio pasado indígena. Buscando romper las muchas máscaras que han sido colocadas sobre la auténtica identidad mexicana, proclama la victoria del espíritu inmutable de los aztecas:

Disfraces de Galileo, disfraces de Keynes, disfraces de Comte, disfraces de Fath y de Marx; todos los trituraremos, todos

quedarán desnudos, y no habrá más ropa que la piedra y escama verde, la de pluma sangrienta y ópalo de nervios... (p p. 77-78)

“Chac Mool” y “Por boca de los dioses” constituyen los antecedentes temáticos y estructurales más importantes de la obra volcánica de Fuentes, **La región más transparente**. “Por boca” proporciona el resquicio más explícito. En ese cuento Fuentes utiliza técnicas como el monólogo interno, pirámides retóricas e imágenes raras y surrealistas para capturar el pasado azteca y proyectarlo al presente como una conciencia colectiva, técnicas que después serán más trabajadas en la novela. En “Por boca”, se refleja el moderno arte grotesco del museo en las visiones fantasmagóricas de Oliverio, cuya vida entera parece volver a un cuadro expresionista inmenso. El siguiente pasaje constituye un increíble cuadro de palabras; el protagonista proyecta una visión temerosa de los siniestros espíritus que siente alrededor de él:

... sus monstruos de jade y embolias siguen gravitando como máscaras daltónicas que sin color se pierden en el polvo y el drenaje, que corretan subterráneas para asomar sus fauces de tarde en tarde, que cabalgan por el aire secando sus montes y moviendo los puñales de obsidiana (p. 61).

La misma evocación terrífica de la presencia azteca se encuentra al principio de **La región más transparente**, en el denso y atormentado monólogo de Ixca Cienfuegos. Con imágenes poderosas y surrealistas, Ixca convoca el espíritu terrible de su amo, Huitzilopochtli:

Duende de Anáhuac que no machaca uvas –corazones; que no bebe licor, bálsamo de tierra su vino, gelatina de osamentas; que no persigue la piel alegre: se caza a sí mismo en una licuación negra de piedras torturadas y ojos de jade opaco (p. 9).

Ixca se dirige al México indígena. Induce a las clases bajas a reconocer su herencia, a sentir orgullo por ella, y a defenderse contra las acciones de opresión por parte de conquistadores y explotadores modernos:

Escucho ecos de atabales sobre el ruido de motores y sinfonolas, entre el sedimento de los reptiles alhajados. Las serpientes, los animales con historia, dormitan en tus urnas. En tus ojos, brilla la jauría de soles del trópico alto. En tu

cuerpo, un cerco de púas. ¡No te rajes, manito! Saca tus pencas, afila tus cuchillos, niégate, no hables, no compadezcas, no mires (p. 10).

En los cuentos tempranos, se retrata a los dioses como terribles y ridículos al mismo tiempo. En "Por boca", Tlazol, descrita como "rumbera", aparece inicialmente en lo que parece ser un traje cómico-pagano, completo con tatuajes y anillo de nariz. Esa cortesana viva de pelo mojado con sangre repele y atrae extrañamente a Oliverio. Algunos de los incidentes de "Por boca" son de comedia, como el episodio cuando Oliverio entra a una tienda grande para comprar un sostén en que cargar los labios, o el momento cuando la boca insolente escapa de su "amo" que se vuelve ridículo cuando trepa frenéticamente por su vientre, buscando los labios perdidos que se burlan de él jugando al escondite. "Chac Mool" está empapado por el humor oblicuo del narrador, que mina las pretensiones de Filiberto. Pero el mundo del México moderno evocado en **La región más transparente** es predominantemente sobrio y fatalista, aunque sí tiene algunas figuras cómicas, caracteres menores como el del anfitrión ostentoso Bobó, que expone prominentemente su colección de obras completas de Malraux, todas sin abrir, y la **arriviste** tonta Charlotte García, que se enorgullece de un árbol genealógico espurio que pretende remontarse hasta la época colonial. El tono de los monólogos de Ixca es solemne y violento; distinto a la de la picante Tlazol, siempre como una figura sin humor y siniestra.

Durante todo "Chac Mool" y al fin de "Por boca", los dioses antiguos aparecen con todo su horror primitivo. Oliverio finalmente tiene que enfrentar a fuerza el panteón entero de dioses aztecas, a quienes describe como monstruos de infierno:

Tepoyollotl, enorme corazón de tierra, vomitando fuego, arrastrándose por los charcos con sus brazos de ventrículo de goma; . . . Tezcatlipoca, un vidrio de humos congelados en la noche; Izpapatl seguida de una corte de mariposas apuña-leadas; . . . Sobre el trono de tierra, silente y grávida, convirtiéndose en polvo negro, la Vieja Princesa de este sótano, Ilamatecuhtli, su faz raída por un velo de dagas (pp. 79-80).

La descripción del sangriento sacrificio es espantosa: "Los cuerpos devorados se sabían confundidos en el sedimento pulposo del lago" (p. 80). En contraposición a esto, el tono de **La región más transparente** es mucho más realista. Los dioses siempre se muestran ante la gente con una apariencia moderna, y las muertes de



sus víctimas no son el resultado de un rito de sacrificio sino más bien por causas naturales o accidentales. Para integrarse a la sociedad moderna, Ixca asume muchos papeles burgueses:

—Es un sangrón, caro Príncipe. Como Dios: en todas partes, nadie lo puede ver. Entrada libre a los salones oficiales, a los de la highlife, a los de los magnates también. Que si es el cerebro mágico de algún banquero, que si es un gigoló o un simple marihuano, que si viene, que si va (p. 31).

A diferencia de Chac Mool y Tlazol, Ixca es más abstracto. Las personas con que trata algunas veces sospechan de su naturaleza demoníaca, pero nunca están perfectamente seguras de lo que es. Como un protagonista declara: “A veces me pregunto si comes o duermes” (p. 442). Durante toda la narrativa se dan solamente alusiones al lector de la existencia sobrenatural de Ixca: “Cienfuegos como si lo fuera empujando la leve brisa de verano, como si no tuviera esas piernas, esas manos que tanto estorbaban a Rodrigo” (p. 122). Relámpagos de demonismo: “los ojos y la boca le brillaban con una calidad estremeceadora; de exigencia total, ojos y boca prestos a devorar” (p. 296), se oculta rápidamente tras una máscara de indiferencia e imperturbabilidad, y, a veces, de falsa preocupación por los “amigos” que realmente son sus futuras víctimas. Sólo al final de la novela se muestra Ixca, tirando su máscara humana para regresar a su esencia —el centro negativo de la conciencia nacional mexicana, el símbolo de su deseo insaciable por la sangre. Ixca finalmente parece abarcar y devorar a toda la ciudad:

Una ligera neblina se levanta del jardín del atrio; una neblina que iba envolviendo su cuerpo, limando sus contornos, penetrando en su carne hasta poseerla y convertirla en otra neblina, menos real y transparente que la que ascendía, con la respiración helada, de la tierra. El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos, con pies veloces, por la avenida, por la ciudad, y sus ojos —el único punto vivo y brillante de ese cuerpo sin luz— absorbían casa y pavimentos y hombres sueltos en la hora, ascendían hasta el centro de la noche y Cienfuegos era, en sus ojos de águila pértrea y serpiente de aure, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima (p. 443).

Teódula Moctezuma, la madre de Ixca y la madre de los dioses, también aparece enmascarada —como una mujer vieja indígena. Cuando se evoca a Teódula inicialmente, parece estar rezando a la virgen católica. Aún más, se refiere a la catedral famosa de la Virgen de Guadalupe: “—No hace falta ir a la Villa, porque la ma-

drecita santa anda por todos lados” (p. 199). Pero el énfasis de su devoción, el ofrecimiento de su corazón y la falda de serpientes atraída por la deidad, indica que realmente está rezando a la antigua diosa Coatlicue: “Tú no necesitas altar, pues yo te ofrezco mi corazón, ay tilma de rosas, ay falda de serpientes, ay madre misericordiosa, ay corazón de los vientos” (p. 199). En la cosmología azteca, Coatlicue, la gran diosa de la tierra, era la madre de Huitzilopochtli, el dios del sol flamante. Así, los aztecas explicaron al universo, en que se veía a diario como el sol nacía de la tierra para subir a un cenit flamante, y entonces bajaba para morir, mientras la tierra lo sumía otra vez. A diferencia de Chac Mool, un ídolo de piedra que viene a vivir, Teódula es una bruja que por su inmovilidad se parece a un ídolo de piedra. Chac Mool entra al tiempo mortal y rápidamente envejece, mientras que Teódula, como el gran ídolo monolítico Coatlicue, vuelve a suspenderse en un tiempo eterno, mítico y cósmico:

Anclada en un día y un año que habían desaparecido hacía siglos, que nada tenían que ver en el momento ineludible de ese día, de ese año. Ixca sintió que la cascara vieja que daba una forma inteligible al cuerpo de Teódula se desvanecía, que sólo quedaba una joya brillante, roja, sin reductos, suspendida entre el sol y la tierra (p. 331).

A la terrible Coatlicue se le representa portando un collar de calaveras y manos humanas. Así simboliza a la tierra, no sólo como una matriz que da vida sino también como una tumba. Coatlicue da a luz a la muerte. Inmediatamente después de que nace su hijo Huitzilopochtli éste mata a sus otros hermanos, que estaban conspirando para matar a su madre. Como su diosa patrona, Teódula también ha dado a luz a la muerte. Ha perdido a todos sus hijos con excepción de uno –Ixca. Se encuentra fanáticamente ocupada con el culto a la muerte cuando reza sobre los esqueletos de su esposo e hijos muertos. Su apellido, Moctezuma, indica el lado humano de esa creación de carácter ambivalente, su vínculo con el emperador azteca vencido por Cortés. Teódula, como una descendiente de Moctezuma, encarna la demanda azteca de venganza hacia los descendientes de los conquistadores. Se pide a Ixca que se convierta en el instrumento de esa venganza. Teódula demanda que le hagan un sacrificio de sangre; solamente por medio de la muerte pueden ser redimidos.

A diferencia de la mística Teódula, para quien solamente hay un tiempo, el pasado antiguo, Ixca tiene que tratar con la sociedad moderna. Polarizando con la inmutable Teódula, Ixca es como un camaleón –ímpetu violento e intelecto sintetizante al mismo tiempo–, conciencia de sueño y voz de crítica social. Contrastado

con lo primitivo de los dioses en los cuentos anteriores, Ixca es un poder sofisticado. Es un interlocutor extremadamente articulado para la teología azteca. Distinto a Chac Mool, que usa la fuerza brutal, Ixca utiliza su elocuencia en un intento por convencer intelectualmente a sus víctimas del valor transcendental del sacrificio de sangre, al cual glorifica presentándolo como una comunión con los dioses:

un río de hombres que reciben la creación y se obligan a mantenerla, y otro río de dioses que crean. Cada hombre alimenta la creación de un Dios, Rodrigo; cada hombre, cada sucesión de hombres, refleja el rostro y los colores sin forma de un Dios que lo marca y lo determina y lo persigue hasta que en la muerte se reintegra a la dualidad original. Hay que saber, solamente, si ese tránsito entre la creación y la muerte, ese breve paso, se cumple con la intensidad propicia al alimento del creador, o si se gasta en el compromiso, en el simple transcurso inconsciente. ¿Tú qué quieres? (p. 254)

En la práctica del engaño, Ixca se parece más a Tlazol, que, como no reclama a Oliverio a través de la fuerza, lo sondea a través de sus debilidades y así lo explota astutamente. Ixca divide y examina los caracteres de sus víctimas para descubrir qué tentación puede usar para destruirlos: celebridad, riqueza, posición social, poder o placer erótico. Se torna agradable para ganar su confianza y después traicionarlos. Con Norma, la sexualmente frustrada, juega el papel de amante, induciéndola a ir con él al mar en donde trata de matarla. Con el muy pobre muchacho Jorge Morales, Ixca utiliza como cebo dulces y la promesa de comida; con el magnate industrial Robles la promesa de una riqueza aún mayor. Los dioses en los cuentos demandan sacrificio físico. Pero Ixca, como Lucifer, reclama el alma si no puede tomar el cuerpo. Cuando no logra convencer a Rodrigo Pola de suicidarse, Ixca lo destruye espiritualmente; presenta a Pola con un fraudulento grupo de productores de cine ante los cuales éste postra su talento e integridad a cambio de inmediata riqueza y prestigio social.

Los protagonistas de ambos cuentos prefiguran caracteres mayores de **La región más transparente**. El indeciso Filiberto es un antecedente del inseguro Rodrigo Pola. Como Filiberto, Rodrigo, aunque en su caso sin saberlo, se contrata con lo demónico para cumplir sus ambiciones sociales y materialistas. Al principio Filiberto es una persona idealista que se vuelve escéptica y extremadamente neurótica porque no ha obtenido las recompensas que cree merecer a consecuencia de sus esfuerzos morales: "y sin embargo hasta había habido constancia, disciplina, apego al deber. ¿No era suficiente, o sobraba?" (p. 11). De igual forma, el

hipócrita Pola vehementemente declara su idealismo artístico y político a Ixca, aunque está a punto de abandonarlo porque permaneciendo fiel a sus ideales morales no le ha traído el éxito social que desea con ansia: "siempre he luchado dentro de mí mismo por saber la verdad, por entregarme a la idea moral; pero ¿de qué ha servido? dime. . ." (p. 127).

El oprimido Rodrigo, fracasado en su carrera como escritor, en su vida amorosa y en sus obligaciones como hijo, permanentemente alienado de la madre de quien depende aunque rechaza esa necesidad, fácilmente cae bajo la influencia de Ixca, quien actúa como su confidente. Ixca constantemente se aprovecha del profundo sentimiento de insuficiencia personal y fracaso de Pola para tentarle con el suicidio. Al principio, Ixca habla en términos generales y ambiguos, por prevención, por que no quiere infundirle miedo a Pola con la alusión directa al sacrificio de sangre. Parece que sólo está tratando de convertir a Rodrigo a la fe azteca, pero en realidad le está pidiendo la vida:

Son tantos, Rodrigo, los que nunca sabrán de tu decisión. Pero una te traerá con nosotros, te abrirá los ojos al contacto de llantos más graves y desnudos que el tuyo, te clavará un pedernal en el centro del pecho. Y la otra te pondrá frente a nosotros, nítido y brillante, único y solo en medio de la compañía y la igualdad y la pertinencia. Acá serás anónimo, hermano de todos en la soledad. Allá tendrás tu nombre, y en la muchedumbre nadie te tocará, no tocarás a nadie. Escoge (p p. 66-67).

Ixca promete que la aceptación que Pola no puede conseguir en la sociedad de los vivos, será suya por contacto con los muertos. Cuando habla con Pola, Ixca parece estar sumergido en la inconciencia. El diálogo externo deja su lugar a un diálogo interno o psíquico que se denota al poner las palabras en tipo itálico. La forma antifonal en que se expresan los pensamientos imbulle a éstos en una calidad ritual, como si fueran parte de una invocación o una oración:

**-Dos orillas**  
**-Que no se tocan**  
**-Orilla suntuosa de plumas y cuchillos y penca de oro y orilla severa del códice y el fuate; orillas de todos los mexicanos que están aquí**  
**-Muertos**  
**-Y orilla de todos los mexicanos que están allá**  
**-Vivos (p. 67)**

Las dos orillas no son solamente las de vida y muerte, sino también las del lado indígena y del español de México, a los cuales, el extremadamente pesimista, Ixca ve como irreconciliables.

Para animar a Pola al sacrificio voluntario de sangre, Ixca cita la muerte heroica de un leproso que se lanzó al fuego y renació como una estrella: “-Fue un leproso. . . un leproso, sí, el que se arrojó al brasero de la creación original para alimentarlo” (p. 254). La alusión es al dios leproso Nanahuatzin, un pequeño dios que tuvo el valor de sacrificarse mientras los otros y más poderosos dioses no lo quisieron hacer, para finalmente renacer como el Sol. Aún así Pola, que se siente sin ningún valor, podría emular el ejemplo del más humilde y obtener transcendencia sobre sí mismo. Para hacer su caso aún más personal, Ixca muestra el ejemplo de Gervasio, el propio padre de Rodrigo y acentúa su muerte heroica en la revolución mexicana: “-Pues tu padre es el sacrificio, es la muerte enfrentada a solas. . .” (p. 257). Ixca exhorta al Pola menor a duplicar el martirio de su padre. Pero Ixca ha descrito falsamente la verdad; en realidad Gervasio había muerto como un cobarde y un traidor. Rodrigo encuentra una nueva “imagen del padre” -Federico Robles, el revolucionario que sobrevivió y utilizó su recién adquirida posición y poder para enriquecerse. Entonces Pola rechaza la demanda -ahora explícita- de Ixca del sacrificio de sangre:

Tiembra y siente el terror en el sacrificio, sí, en el sacrificio, y llegarás a los nuestros, ahogarás al sol con tus besos, y el sol te apretará la garganta y te comerá la sangre para que sean uno con él (p. 256)

Ixca continuamente triunfa en la primacía del pasado antiguo, a la cual ve como la única fuerza determinante de la identidad nacional: “México es algo fijado para siempre, incapaz de evolución” (p. 128). El mestizo Manuel Zamacona está en oposición directa con Ixca, el intelectual joven que define los orígenes de la nación mexicana no como la pura sangre azteca sino como la fusión creativa de lo indígena con lo español. Zamacona se estremece ante el culto de la antigua civilización azteca por ella misma y se refiere a ella como “La cima de la barbarie” y “un asesinato colectivo”. Vincula esa cultura con tiranía y demonismo:

(Ixca) el México que realmente encarnaba en el rito, que realmente se creaba en una fe. . .

- . . . Que realmente se sometía a un poder despótico, sanguinario y disfrazado por una teología satánica. . . -interrumpió Manuel la cantinela de Cienfuegos (p. 361)

Pero el fervoroso Zamacona no puede competir con el fanático Ixca, que como siempre tiene la última palabra; usa el pasado azteca como una medida fija con que juzga las vidas de todos los otros caracteres:

Ixca lo miró con cierto desdén divertido. —¿Y el poder actual? Dentro de unos instantes llegará aquí Federico Robles. Hoy, el ejerce o ejerció— el poder. ¿Es mejor este poder barato, sin grandeza, de mercachifle, a un poder que tenía, por lo menos, la imaginación de aliarse al sol y a las potencias reales, permanentes e invioladas del cosmos? Yo te digo que prefiero morir inmolado en una piedra de sacrificios que bajo la mierda de una triquiñuela de capitalistas y de un chisme de periódico (p. 361)

Con trágica ironía, Zamacona, que se ha atrevido a acusar el fatalismo de Ixca y que ha afirmado la necesidad para México de enfrentarse al terror del antiguo pasado, de reducirlo a algo razonable y trascenderlo, vuelve a ser la víctima de la antigua maldición del sacrificio de sangre. Insensatamente se le hiere y mata en una cantina al regreso de sus vacaciones en Acapulco. El asesino sólo dispara porque se ofende por la manera en que Zamacona lo miró: “—A mí nadie me mira así— dijo el hombre con ojos de canica” (p. 380). Pero esa afrenta es sólo imaginaria; su resentimiento verdadero es por la apariencia refinada de Zamacona, su posición de clase media que se le ha negado a ese hombre frustrado. La omnipresencia de la violencia, a la que Oliverio da mucho énfasis en “Por boca”, se manifiesta espantosamente no sólo por ese crimen sino por las otras muchas muertes que ocurren en **La región más transparente**, casi todas violentas —un disparo, una puñalada, un coche que choca con un autobús y un incendio que es el resultado de un pleito violento. La intensa frustración de los miembros de la clase baja, a los que Fuentes significativamente menciona como los **Macehualli**, el nombre azteca para los obreros, resulta en una agresión que se dirige no sólo a ellos sino, más frecuentemente, de uno contra otro entre ellos mismos porque no encuentran otra salida a su frustración. Gabriel, que se esfuerza por emigrar a los Estados Unidos en la busca de trabajo, regresa a su patria para encontrar sólo la muerte. Es muerto porque se atrevió a desafiar a unos líderes mezquinos que tienen que mantener la imagen de su supremacía, de su machismo, destruyendo a los que son más débiles.

Mientras Ixca incesantemente se mueve por la sociedad moderna mexicana, una sociedad que todavía refleja la inestabilidad como resultado de la sublevación revolucionaria que arruinó el

orden aristocrático, se esfuerza por contener contra un tumulto de valores conflictivos: capitalismo, socialismo, indigenismo, internacionalismo. Así, a veces pierde el contacto con los antiguos dioses. Pero Teódula mantiene su fe. Distinta a Ixca, que está sujeto a frustraciones, coraje y depresiones, Teódula es imperturbable. Cuando el desilusionado Ixca se queja ante ella de su fracaso en el reclamo de Norma como una víctima del sacrificio sangriento, Teódula vuelve a asegurarle con su profecía la destrucción inevitable de la esposa de Robles: "Haga lo que haga, digo yo, nuestra tierra acabará por tragársela, ya verás si no" (p. 332). Ixca se lamenta con ella del descenso de los mitos indígenas. En una sociedad dominada por la burguesía no hay mucho lugar para la grandeza mítica o cósmica. En vez de ser sagrado, el sol se ha reducido a un simple juguete para los decadentes **nouveaux riches** como Norma, que lo utilizan para asolearse, no como algo que merece adoración: Es como si un viento de palabras nuevas se lo hubiera llevado todo. El sol de hoy no es ya nuestro sol, Teódula, es un sol. . . ¡qué sé yo!, hecho para tostar las pieles cubiertas de aceite sintético, de. . . (p. 331).

Pero Teódula ignora sus quejas. Es una voz del destino y de perdición, absolutamente segura de que el antiguo orden se restituirá:

Los nuestros andan sueltos, andan invisibles, hijo, pero muy vivos. Tú verás si no. Ellos ganan siempre. La de sangre regada, la de héroes que se murieron, la de muertos que se hundieron en esta tierra llenos de colores y cantos, hijo, como en ningún otro lado, se me hace. Tú sabes mejor que yo que ellos no nos dejan de la mano y que a la hora de la hora ahí están. Como para cobrarse de lo que pasó antes, como para decir que todo acaba donde empezó, en ellos y sus signos, hijo, ¿no se te hace? Ahí nomás, en sueños mientras no son llamados (pp. 332-333).

Como resultado de esas palabras, Ixca experimenta una visión apocalíptica de la caída de Norma y Robles: "una lengua de fuego y anunciación, las figuras de la ciudad dormida, los cuerpos de muñecos rotos de Robles y Norma" (p. 333), y vuelve a su búsqueda de sangre.

La envejecida Teódula finalmente se vuelve joven ante la presencia de la muerte. Aunque antes parecía inmóvil, ahora se ve delgada y estática mientras se quita las joyas y las lanza a las llamas que rodean la mansión de Robles y Norma, que está en la trampa, adentro. Las joyas de Teódula, las de Norma, y Norma

misma vuelven a ser ofrendas para agradar a los dioses. Ahora la alegrísima Teódula puede morir satisfecha. Los sacrificios de sangre ofrecidos a Huitzilopchtli por los sacerdotes aztecas, no sólo de guerreros sino también de niños, encuentran su equivalente contemporáneo en la reclamación por parte de Ixca de la vida del joven Jorge Morales. Creyendo reconocer intuitivamente la naturaleza demoníaca de Ixca, el muchacho se esfuerza por liberarse de su puño y al hacerlo muerde la mano de Ixca. El lugar en donde los dos se pelean es significativo: es el Zócalo, el centro del México moderno y también de la ciudad imperial azteca de Tenochtitlan. Fue aquí donde estuvo el palacio de Moctezuma y la gran pirámide, la Teocalli, el lugar en donde se hicieron innumerables sacrificios. Séjourné (1960) ha indicado que durante el tiempo de los toltecas se consiguió comunión con los dioses por medio de actos de sacrificio espiritual como penitencia, abstinencia y oraciones. Sin embargo, los aztecas pervirtieron esa tradición, hasta que la única manera de conseguir contacto místico era derramando sangre.<sup>5</sup> Así, cuando Jorge escapa de él, Ixca se ocupa en un acto de vampirismo contra él, y se alegra del sabor de su propia sangre. La civilización moderna se reduce a una simple máscara que ahora cae para revelar la esencia de la nación mexicana que no se puede desarraigar, su alma azteca, de la cual Ixca experimenta una visión estática:

Palacio, Catedral, el edificio del Ayuntamiento y el lado desigual, de piernas arqueadas, dejaban que la penumbra construyera una región de luz pasajera, opaca, entre la sombra natural de sus piedras rojizas y de marfil gastado. Por los ojos violentos y en fuga de Ixca corría otra imagen: en el sur, el flujo de un canal oscuro, poblado de túnicas blancas; en el norte una esquina en la cual la piedra se rompía en signos de bastones ardientes, cráneos rojos y mariposas rígidas: muralla de serpientes bajo los techos gemelos de la lluvia y el fuego; en el oeste, el palacio secreto de albinos y jorobados, colas de pavorreal y cabezas de águila disecada (p. 242).

<sup>5</sup> Como Séjourné declara: "... las leyes de preparación interna reveladas por Quetzalcoatl fueron utilizadas por los aztecas para sostener su Estado sangriento. La unión mística con la divinidad, que el individuo solamente podía conseguir por pasos sucesivos y después de una vida de contemplación y penitencia, desde entonces se consideró solamente como el resultado de la manera de morir de un hombre. Aquí estamos tratando brujería negra: la transmisión material de energía humana al sol. La exaltada revelación de la unidad eterna del espíritu se convirtió en un principio de antroposofía cósmica. La liberación del individuo, el "yo" separado, se vuelve a entender solamente por su significación literal y superficial, conseguida a través de matanzas rituales, que en su tiempo fomentaron guerras".



Como en "Chac Mool", en **La región más transparente** se ve a la religión como la imposición de la simple máscara del cristianismo sobre un corazón azteca. Las mujeres vestidas de negro que salen de la catedral después de su veneración del Dios cristiano constituyen un fondo irónico para Ixca, que en la mera sombra de la catedral está intentando consumir un antiguo rito de sangre.

Aunque aparentemente Jorge queda vencido por una enfermedad no identificada, pero natural, Ixca considera su muerte como un sacrificio propicio. El velorio realizado para el joven por su afligida madre contrasta con la alegría silenciosa de Ixca, que ahora ha recobrado sus lazos con el antiguo mundo que habían sido atenuados después de su fracaso por matar a Norma. Otra vez experimenta el trance espiritual:

**La adivinanza total brillaba en las pupilas de Ixca; todas las palabras y ritos de su corazón le corrían entre la sangre hasta apeñuscarse, hernia de voces, en su estómago: Cuatro días para llegar a la feria; . . . cuatro días; subirán las bandadas de penachos a alimentar el sol; hacia el poniente, se las llevarían tiradas de las piernas, el ombligo entre las serpientes del cielo (p. 397).**

Anteriormente, el desconsolado conductor de taxi había hablado de una "fiesta negra", el festival irónico de miseria y desesperanza que ahora es el único que pueden celebrar las clases más bajas de México, en su condición de reprimidas. Pero Ixca entona una oración a otra "fiesta negra", la de la muerte. Exalta a la muerte, infundiéndola de una grandeza mítica y poética. Es una exhortación silenciosa a la indiferente Rosa que se encuentra agobiada por el lenguaje funeral de un rito azteca:

**-A la feria de las ofrendas suntuosas, las finales . . . llevaremos dones y ofrendas, Rosa . . . vamos juntos a la feria, donde soplan las ánimas de los peregrinos. Se abre el corazón de las montañas para que lleguemos a la feria oscura. Aceite entre las piernas, sangre en el pelo, para llegar dignamente. El perro rojo nos lleva por el río (p. 397).**

La ofrenda suntuosa a que Ixca se refiere es el cuerpo de Jorge. Otra vez se acentúa al proceso cíclico cuando Ixca proclama la santidad de la tierra, tumba y matriz que da alimento al mismo tiempo a Jorge, y es el lugar de regeneración espiritual para Ixca y Rosa:

**-ya estamos en la tierra regenerada, la misma tierra que dejamos, vuelta a nacer. No la hemos abandonado; toda ella**

**es la sepultura. No hemos viajado. Entramos a los nueve infiernos, al punto de donde salimos (p. 397).**

Ixca intenta envolver a Rosa, la indígena moderna, en su herencia ancestral. Sin embargo, significativamente, aunque la mujer oyera esos ritos antiguos, tendrían poco sentido para ella. Se la alejó de sus orígenes aztecas y ahora no puede abrazarlos nuevamente. No renace por la muerte; en lugar de eso, esa mujer que ha perdido a su esposo y a su hijo se encuentra abrumada por un dolor inconsolable. Aunque Teóduła le ordena a su hijo vivir con Rosa, es evidente que los dos son demasiado diferentes. Y además es muy dudoso que Rosa continuara la relación si descubriera que su nuevo "esposo" había intentado matar a su hijo.

El sacrificio de sangre no redime, ni a Rosa, ni al pueblo mexicano, ni a los dioses mismos. Aunque durante toda la narración Ixca aparece reservado y extremadamente controlado, al final se enerva y angustia. Aunque se sucedieron los sacrificios de sangre necesarios, no ha recibido la redención prometida a él por Teóduła, y ahora se violenta ante ella por haberle engañado. El gran engañador de todos los caracteres humanos, Ixca, finalmente revela que se engaña a sí mismo. Ha sido un simple muñeco de su poderosa madre, y ahora quiere separarse del antiguo pasado que ella ha cultivado obsesivamente: "—¡Ella me obligó a vivir con esta criada y con sus hijos, otra vez en la oscuridad! Tú no conoces a mi madre, Rodrigo... mi madre es de piedra, de serpientes, no tiene..." (p. 442). Probablemente dirá que la inhumana Teóduła no tiene alma. Pero ahora Ixca se opone al culto del sacrificio de sangre no por razones morales sino por parecerle superficial y que no funciona. Su posición en la sociedad mexicana no ha mejorado, al contrario, tiene que asumir a fuerza la maldición de la pobreza:

todo fue un juego espantoso, nada más, un juego de ritos olvidados y signos y palabras muertas; ¡estará satisfecha, ella sí que cree que Norma fue el sacrificio necesario, y que una vez que el sacrificio nos fue dado podíamos volver a hundirnos en la vida del pobre, a rumiar palabras histéricas sobre nuestros deudos, a jugar a la humildad! (p. 442).

En vez de redención, el sacrificio de sangre es una operación fútil que trae solamente una reiterada demanda por víctimas nuevas, en el mundo moderno exactamente como en el antiguo México azteca, cuando Moctezuma intentó inútilmente aplacar a Huitzilopochtli. Ahora Ixca está mucho más desesperado en su demanda por la vida de Rodrigo. En vez de intentar solamente convencerlo de suicidarse, Ixca trata de matarlo cuando pisa el acelerador del

coche que Rodrigo está manejando. Pero otra vez Ixcá se ve frustrado. Los antiguos dioses de la matanza traicionan no solamente a la burguesía sino, irónicamente, a su propia gente —también en el presente como el pasado. Inclusive la fervorosa Teódula reconoce la traición hecha por sus dioses:

Nos secamos, se olvidaron de nosotros en la vida. Se fueron y nos dejaron solos con el que vino disfrazado con la máscara de metal. Pero en la muerte nos olvidan, Ixca hijo, ya verás (p. 333).

Como los evoca Fuentes los dioses son seres paradójicos. Chac Mool demuestra muchas cualidades humanas, tanto positivas como negativas. Cuando se siente a gusto, el dios de la lluvia juega el papel de un **raconteur** nostálgico y voluble, describiendo a su gran "familia" botánica de una manera que entretiene por su humor: "cada planta arranca de su paternidad mítica: el sauce, su hija descarriada; los lotos, sus mimados; su suegra, el cacto (p. 25). Pero Chac Mool es demasiado temperamental. Inseguro, está celoso de su rival, el dios azteca de la lluvia, Tlaloc. Ixca Cienfuegos también está lejos de ser todopoderoso. No es muy fuerte físicamente y Norma como Jorge al inicio logran escapar de él. En "Chac Mool" como en **La región más transparente** se retrata la reaparición y la desmitificación de los dioses. Chac Mool sufre una serie de degradaciones. Primero se le arranca de su ambiente natural, un proceso que es igual al arranque de la boca de los dioses en "Por boca": Su espíritu ha vivido en el cántaro y la tempestad, natural; otra cosa es su piedra, y haberla arrancado al escondite es artificial y cruel. Creo que nunca lo perdonará el Chac Mool. El sabe de la inminencia del hecho estético" (p. 25). Luego se le expone para venta en la Lagunilla, un gran mercado de objetos usados, donde sufre la culminante indignidad de tener su vientre emplastado con catsup. Así es que vemos que Chac Mool está bajo el poder de la explotación materialista del siglo XX no solamente al final del cuento sino durante todo él. En un ensayo incluido en **Tiempo mexicano** con el título provocativo, "De Quetzalcóatl a Pepsicóatl", Fuentes (1972b: 34) otra vez indica que se ha reemplazado a los dioses indígenas con los comerciales: "Quetzalcóatl nos prometía el Sol; Pepsicóatl nos promete una lavadora Bendix pagable a plazos". Se encuentra ese tema también en **La región más transparente**. El orgulloso padre ha llevado a su familia a la capital y queda impresionado por su esplendor, pero aunque intenta inculcar en su joven hijo una reverencia por los héroes aztecas de México, el enojadizo muchacho se interesa mucho más por superficialidades que por la estatua en honor a Cuauhtémoc.

El muchacho aún no puede identificar al último de los líderes aztecas, lo confunde con Cortés, el hombre que lo mató:

– ¡Mira nomás, Tere, mira nomás qué ciudad! ¡Por algo le dicen la ciudad de los palacios! Ve nomás qué avenida. Mira allá, a la glorieta: ése es Cuauhtémoc. ¿Felipito? ¿Quién fue Cuauhtémoc?

– Ese de la noche triste; ¡yo quiero mi helado!

– ¡Felipito! ¡Dime quién fue Cuauhtémoc!

– ¡Oh, qué fregar! ¡Yo quiero mi helado! (p. 279).

A través de ese diálogo entre el irritado padre y el obstinado hijo Fuentes se burla del mexicano moderno, completamente ignorante de su herencia indígena que, aunque celebrada por ensayistas y poetas y por murales en los edificios del gobierno, tiene muy poca relevancia para él. Se ha profanado la plaza nombrada en honor de Nezahualcoyotl, el famoso emperador/poeta que construyó un templo a un dios, el único, universal y abstracto. Ahora se la evoca no como un centro espiritual sino solamente como el lugar donde se pasean las prostitutas: “Unas huilas se paseaban por la plaza Nezahualcoyotl con las rodillas vendadas y los tacones lodosos. ‘Ahora, majee, o no me vuelves a ver’. ‘Conmigo te acabas de criar, papacito” (p. 11). La prostituta Gladys García, otro miembro de los explotados macehualli que ha perdido el contacto con sus orígenes raciales, está encandilada con los nuevos dioses –los **nouveaux riches**, lujosamente vestidos, le parecen divinidades. En “Por boca de los dioses” el iconoclasta Oliverio malignamente denuncia a personas como la operadora de teléfonos, que ha postrado su alma ante los modernos dioses tecnológicos: “aus mansos evangües, orando ante el altar de números y discos y voces irreconocibles” (p. 68). Como las deidades antiguas, esos nuevos dioses también exigen el sacrificio; finalmente la cuerda serpentina destruye a la operadora como un aparato de tortura.

Ixca surge para derrumbar a esos nuevos dioses y para restablecer el equilibrio. A fuerza hace que los otros personajes admitan sus identidades verdaderas –o la carencia de ellas– que están tras la máscara elaborada de las pretensiones aristocráticas que proyectan tan evidentemente. Crispín (1969: 285) hace un comentario sobre porque Ixca, el espíritu azteca, está conferido con el papel de conciencia social en lugar de uno de los otros personajes: “Aun las investigaciones por parte de Cienfuegos de las vidas de los personajes tienen antecedente; confesión y penitencia fueron partes integras de la religión azteca”. El antecedente principal de Ixca es la boca en “Por boca de los dioses”. Como la boca que

impele a Oliverio ante la sociedad, el inquieto Ixca escudriña los motivos y los fines de todas las clases sociales en el México moderno, de la aristocracia hasta el proletariado. Irónicamente, aunque de manera rápida gana la confianza de muchos de los **arrivistes**, Ixca tiene más dificultades tratando de comunicarse con los que para él son más simpáticos —las clases bajas—, que ocultan sus verdaderos sentimientos tras un ademán de reticencia. Sospechan mucho de ese intruso que pregunta tanto, insistentemente, quizá porque creen que quiere explotarlos como otros de la dominante sociedad y aprovecharse de ellos. La conversación de Ixca con Gabriel, por ejemplo, es un diálogo que no llega a nada:

- Bueno, ¿por qué te fuiste de México, Gabriel?
- Pos eso sí quién sabe.
- ¿No encontrabas trabajo, o qué?
- No; usted sabe como son las cosas, que si esto, que si l'otro...
  
- ¿De qué barrio eres?
- Ahí, este, del rumbo aquel... de por allá... (pp. 180-181)

Ixca es muy distinto de la “boca” renegada del cuento; parece contenerse más. Sin embargo, su ira es tan intensa como la de la “boca”, pero la controla hasta el final de la narración. Ahí, en un monólogo extenso y apasionado, se irrita hablando del sistema social de clases. La población indígena, que por lo que interesa la historia mexicana se queda anónima, ahora está personalizada por Ixca, que les dice **tú**:

tú sin nombre, tú que fuiste marcado con el hierro rojo, tú que fuiste el bienamado del espejo nocturno, tú que metiste las uñas en la tierra seca y exprimiste el maguey, tú que lloraste en el altar de los monstruos del cupúsculo... tú, tú mismo que viste la agonía del sol resurrecto, tú que señalaste el camino, tú que caíste acribillado en la laguna, tú que lloraste la orfandad y la derrota (p. 446).

Ixca suelta un torrente de sarcasmo y libelo contra los ricos y los privilegiados, a quienes dice “ustedes”, tanto para acentuar su posición más alta que la del pueblo como para indicar su distancia con respecto de ellos, cuando se refiere con desdén hacia éstos como “los elegidos del reino de la tuna” (p. 448):

ustedes que pudieron haber sido ¡bastaba un sol, un parto! el mismo tameme, el mismo suplicante... ustedes que construyen carreteras y comparten su consejo de administración con

mister aquíteinvierto y mister acálastortas y ustedes que del jockey al versalles al amba al focolare al club de yates... y ustedes con su pompón y su poodle y ustedes que recibieron su corte de bristol y ustedes que se treparon a un alfarromeo platinado con entorchados de cromo y respaldos de cuero oloroso a reses sacrificadas y ustedes con su barrera de primera fila y ustedes que son amigos del zar del azufre y la reina del bebop (pp. 448-449).

El estilo del monólogo de Ixca, la corriente de prosa que asalta la conciencia del lector y que está diseñada con el propósito de provocarlo para que reconozca la terrible realidad tras la fachada espléndida de prosperidad material y progreso tecnológico, tan altamente alabada por representantes nacionales como Federico Robles, que se establece él mismo en esa posición de representante, paraleliza la vertiginosa pirámide de imágenes encontrada en el discurso de Oliverio. En ambos casos la cascada poderosa de imágenes de prosa adquiere un determinismo propio que efectivamente expresa el papel de la "boca" y de Ixca como voces del destino que nunca se disminuyen y que abrazan todo.

La mordazmente satírica visión de Fuentes se acentúa por la forma del lenguaje mismo. El cínico Ixca, que anteriormente declaró que sólo el título de la persona tiene valor en México y no su valor intrínseco, ahora se burla de esos títulos hinchados con "títulos" propios que suenan ostentosos pero son difamatorios:

y ustedes que tienen su nombre, su nombre, y fícole y fúcole y sus antepasados ¡Lo Cortés no quita lo Cuauhtémoc! ¡Jijos de Ruiz de Alarcón! ¡Don Asusórdenes y doña Estaessucasa, Míster Besosuspies y Miss Damelasnalgas: no hay cuidado, se lo ruego, usted primero, sufragioefectivo, noreelección! (p. 449).

La contorsión lingüística refleja el torcimiento de valores morales ejercitado por los **arrivistes** corruptos pero excesivamente presu- midos. Las palabras juntas de los **slogans** políticos indican que principios anteriormente idealistas ahora se redujeron a clichés sin sentido. El ilustre general Porfirio Díaz, que era un héroe en la guerra de la reforma y que basó su campaña electoral en el **slogan** "Sufragio Efectivo No Reelección", después se estableció como un dictador sobre México durante un tiempo de treinta y cinco años.

Una de las diferencias principales entre la "boca" e Ixca Cienfuegos es que el último no ataca solamente a la sociedad moderna sino regresa en la historia mexicana hasta siglos atrás para romper las máscaras políticas, los modelos extranjeros de gobierno, a los cuales el país ha insistido en sobreponer a su

identidad autóctona, mirando siempre en dirección hacia Europa. En vez de ser una victoria para el pueblo mexicano, la guerra de Independencia terminó con la tiranía del general Iturbide que, después de haber vencido a los españoles, se coronó al estilo napoleónico como el Emperador Agustín I. En el siglo XIX el gobierno liberal mexicano bajo Benito Juárez, el indio de Oaxaca, tuvo que huir de la capital y refugiarse en el norte de México, mientras la monarquía imperial de Maximiliano, un archiduque austriaco, y su esposa Carlota, una princesa belga, se impuso sobre el país por medio de la fuerza militar de Napoleón III. Ixca arranca la máscara elegante de grandeza y esplendor imperial que se impuso sobre un México enfermo, pobre y cansado de luchar. Desdeña la monarquía por su frivolidad y decadencia. La lujosa corte se mantuvo solamente a base de los sacrificios de sangre de los mexicanos reprimidos por las fuerzas ocupantes del comandante francés Bazaine:

mientras en Chapultepec se decide que el Limosnero Mayor no dirigirá nunca, por ningún motivo, la palabra a los Emperadores en la Capilla y se decide que el Director de la Música de la Cámara le presente al Emperador para su aprobación los ajustes eventuales de artistas y se decide que habrá en la Casa Imperial el Gran Servicio de honor y el pequeño servicio de honor y el Servicio de Campo y se decide que durante la entrega de la birreta a los Cardenales las damas de honor y de palacio vestirán escotado, con la Banda de San Carlos y la cifra de la Emperatriz y se decide que el río anónimo manche los paredones blancos a lo largo de las Tierras Calientes y la meseta polvosa, que los cuerpos sigan cayendo bajo la metralla de Bazaine y Dupin, que el gran lago de sangre de México no seque, no se seque jamás, único río eterno, única humedad floreciente bajo el sol furioso (p. 453).

Así, la demanda del sacrificio de sangre se ve como característica no solamente de la civilización antigua y durante la Conquista sino como un constante horrible durante toda la historia mexicana, hasta la revolución de 1910, en que más que un millón de mexicanos murieron, y las consecuencias de la revolución, que incluyen la sangrienta rebelión de los Cristeros.

En las tres narraciones de Fuentes examinadas en este estudio se vincula a los dioses con retribución. En **La región más transparente** la caída de Robles como la de Norma viene como un castigo por su traición a sus orígenes indígenas. Robles, el indio que empieza como un héroe revolucionario, rápidamente abandona los fines de la reforma agraria, de trabajo y educación por los que se luchó en la Revolución y en lugar de trabajar por ellos abusa de su posición

y poder recientemente adquiridos, explotando y reprimiendo a su propio pueblo. Después de haber sido arruinado económicamente por rumores, insinuaciones y mentiras, Robles se queja con amargura a Ixca:

—... Que vengan a matarme cara a cara. Que me den de dónde agarrarme. Como hombres. Pero así no, le digo.

Cienfuegos, desde su altura rígida, dijo: — ¿Usted le ha dado esa oportunidad a sus enemigos? (p. 357).

Irónicamente Robles, que ha aceptado a Ixca como un consejero en sus negocios, no se da cuenta que fue Ixca mismo quien lo traicionó al iniciar el rumor de su debilidad financiera. Con éxito Ixca ha vuelto las armas propias de Robles —manipulación y fraude— contra él. Norma vuelve a ser la víctima de la retribución azteca por su orgullo e inhumanidad. Como una voz de la verdad, Ixca inmediatamente demuele la genealogía falsa que se construyó la **arriviste** Norma y a fuerza le hace admitir sus orígenes mestizos que le dan vergüenza —la madre que rechazó y ha presentado a sus amigos de la “sociedad” como una sirvienta vieja, y el hermano del que nunca habla porque trabaja en las minas. Norma también trata a su sirvienta indígena, Rosa Morales, con desprecio. Permanece indiferente ante la desgracia de su criada, dejándole libre un día a la semana como único tiempo para que ésta pueda atender a su niño que se está muriendo. Cuando Norma se torna condescendiente y regala ropa vieja al montón de mendigos indígenas que se juntan a la puerta de su mansión —una puerta de la cual se les prohíbe pasar, Ixca actúa como la conciencia de Norma y como el juez que demanda que pague la multa para sus transgresiones:<sup>6</sup>

— Quizá el esnobismo sea algo más grave de lo que usted dice. Quizá no sea sino una forma de ceguera del espíritu: considerar todas las cosas en sí, sin atributos. El esnob intelectual que sólo considera la inteligencia en sí, el esnob social como usted, el esnob de la ignorancia para quien no saber nada es un signo de superioridad, el esnob físico, el de la clase que usted quiera, vacían de contenido todas las cosas (p. 297).

También se destruye a Norma por que, en su exaltación de sí misma como una diosa social, se atreve a competir con el dios del sol. Desde la primera vez que aparece Norma está vinculada con el sol. En la fiesta de Bobó entra vestida de un **coup-de-soleil**

<sup>6</sup> Harss y Dohmann (1967: 289) ven a Ixca como una figura de conciencia: “Ixca, una sombra omnipresente de la retribución metida en casi cada escena, funciona como una especie de ojo en el libro, al mismo tiempo que es un símbolo y una presencia desagradable, como la de una mosca.



deslumbrador. La próxima vez que se la evoca se está asoleando y, en su vanidad, contemplando cómo le gustaría que otros se acuerden de ella. La ascensión del sol en el cielo paraleliza con su propia subida rápida de la oscuridad a una posición de eminencia social:

El sol era el primer recuerdo: sol chato y desierto del Norte, y después el sol alto, llagado y oscuro de México. Primer recuerdo y primer ser; quiso ser el sol, sentir una semilla de astro que le calcinara el vientre y repitió, en el calor del sol, su nombre, una, dos, varias veces (p. 114).

Pero el sol no es sólo un símbolo de su glorificación sino también de su destrucción. El sol también es Ixca Cienfuegos, como indica su apellido.<sup>7</sup> Como en "Por boca", el acto del amor es solamente el preludio de un rito de sacrificio de sangre. La unión erótica de Norma con Ixca, por quien rápidamente es vencida debido a su descontento con su matrimonio, se retrata como un devorar por el sol ardiente:

Ixca volvió a clavar los dientes sobre los labios de Norma, hasta arrancarles sangre. . . . Norma sintió que una marejada de sol la le vantaba y la arrastraba y la dejaba caer en una estela de ceniza honda y aérea que corría sola, a espaldas de ese sol, esclava de su ruta (p. 303).

Norma finalmente se volverá equivalente al dios del sol, pero de una manera horriblemente irónica. El fuego la consume, un fuego literalmente causado por la ira destructiva de Robles que voltea muebles y lámparas en venganza contra la esposa que lo ha rechazado y humillado por que no puede satisfacer más su avaricia por posesiones materiales, pero simbólicamente es la obra de Cienfuegos, que otra vez "se reúne" con su amante.

Se ve retribución también en "Por boca de los dioses". Por la intervención de los dioses, finalmente Oliverio mismo vuelve a ser abrumado por la violencia atroz que él ha temido tanto como propagado. Hay una semejanza terrible entre oliverio y Tlazol. Ambos demandan el sacrificio de sangre. Irónicamente, para los antiguos dioses, el crimen de Oliverio no es el haber matado a un hombre sino haberlo hecho por mera satisfacción personal en vez de realizar un sacrificio ritual para obtener comunión con ellos. Así lo castiga Tlazol: "Y hay formas mejores de asesinar entre nosotros, ¡maldito Oliverio!" (p. 70). A fuerza se hace de Oliverio

<sup>7</sup> Crispín (1969: 281) interpreta a Ixca como un símbolo del dios del sol y declara que su dolor "es, precisamente, el dolor del sol que se está muriendo".

una ofrenda sacrificial para los dioses, por causa de su insolencia y su **hubris**. Exactamente como arrancó los labios de Tlazol del cuadro se arranca los labios de su propia boca al final como una retribución horrible, como resultado del beso de muerte de Tlazol.

Los dioses en las tres narraciones son implacables. En "Por boca" esperan con paciencia pero son inflexibles en sus demandas: "en la tumba honda que reservan a todo el que pisa su suelo, tarde o temprano" (p. 73). Los humanos muchas veces ganan una victoria inicial sobre los dioses, una victoria que les infunde un sentido falso de su propio poder. Filiberto cree que ha engañado al débil y decadente Chac Mool cuando se refugia en Acapulco. Al principio Oliverio logra evadir a sus verdugos que se llevan al operario del elevador en lugar de él. Ixca inicialmente es vencido por Norma, que impide sus intenciones de ahogarla. Pero solamente se puede posponer el destino de los caracteres humanos; no alejarlos. Acapulco, en donde Filiberto ha esperado encontrar descanso y salvación, se convierte en el lugar de su muerte. En "Por boca", Oliverio logra cerrar con barricadas la puerta de la habitación de su hotel pero insistentemente se le persigue hasta que se le destruye, precisamente como a Jorge Morales y Norma en **La región más transparente**. En el cuento se subraya lo inevitable del triunfo de los dioses por la repetición del motivo de la boca sonriente. Desde el principio Oliverio, sobrecogido de terror, relaciona esa sonrisa con el México indígena. Primero toma la forma del "jamoncillo empalagoso pintado de rosa como su única sonrisa amable inmersa en el inmenso tianguis", el **tianguis** es el mercado indígena. La sonrisa de triunfo vengativo se encuentra después sobre la boca del cuadro de Tamayo, la boca que se ríe maliciosamente cuando Oliverio conversa con Don Diego acerca de la violencia. Y aparecerá otra vez en **La región más transparente** en la sonrisa de tiburón de Ixca, "la sonrisa húmeda, como la de un tiburón incomprensible" (321), y, finalmente, la máscara sonriente de oro que Teódula trae en su cuello— la máscara de los antiguos dioses aztecas. Es esa máscara que se lanza triunfalmente a la pira funeraria de Norma.

En la novela como en los cuentos, los dioses tienen éxito no simplemente por su crueldad sino también por las debilidades emocionales y morales de sus víctimas. En especial, Ixca sirve como una fuerza que cataliza los impulsos negativos ya presentes en los caracteres humanos. Como él mismo declara sardónicamente, negando su responsabilidad por la ruina financiera de Robles y la muerte de Norma: "... Ellos dieron lo que traían adentro" (p. 441). Precisamente como la propia ambición y avaricia de Robles le hacen extender sus inversiones con descuido, así también causa el egoísmo propio de Norma su muerte prematura. No dispuesta a

rendir sus joyas a Robles se encierra en su recámara, tirando la llave a las sábanas y así queda en la trampa de la mansión encendida. Tal vez Ixca simboliza los impulsos **thanatos** de Norma y Rodrigo Pola. Como el extremadamente voluble Pola, Norma es una víctima apta para el sacrificio. Aunque siente la inclinación de destruir el amor de Ixca, irresistiblemente se siente atraída hacia él: "¿Era esto lo que en realidad quería -se preguntó sin saberlo- que el hombre la destruyese?" (p. 305). Sólo hasta el último momento, cuando Ixca está a punto de ahogarla, vuelve Norma a la realidad y empieza a resistir, señal de que su deseo de vivir es más fuerte que su impulso hacia la muerte. Pola también constantemente juega con la muerte como una manera de escapar de su "yo" atormentado. Su encuentro final con el voraz Ixca tal vez indica que todavía lo afligen impulsos de suicidio. Su nueva carrera, éxito inmediato, riqueza y la esposa aristocrática a quien pudo atraer como consecuencia de todo eso, no le han traído ni el contento ni la búsqueda de transcendencia de sí mismo.

El juicio de Ixca de Norma, "Norma... se destruiría a sí misma", (p. 303), se puede aplicar a Filiberto y Oliverio también. Quizá Chac Mool simboliza el anhelo **thanatos** del profundamente deprimido Filiberto. Uno de sus comentarios acerca de morir con todas sus ilusiones todavía intactas indica que en una cosa más se parece a Rodrigo Pola: "No dejaba, en ocasiones, de asaltarme el recuerdo de Rilke. La gran recompensa de la aventura de juventud debe ser la muerte; jóvenes, debemos partir con todos nuestros secretos" (p. 11). Guzmán (1972: 74) ve a los antiguos dioses de los cuentos como manifiestos externos de los protagonistas:

De la perspectiva de Fuentes, como expresado aquí, las deidades primitivas de México son formas de proyección del inconsciente, simbolizando instintos horribles del corazón humano, casi todos canibalísticos y destructivos de sí mismo. Filiberto en "Chac Mool", y Oliverio en "Por boca de los Dioses" son ambos bastante locos y vaguean en pánico por un mundo torcido que es la incorporación fantástica de sus propios miedos.

Oliverio mismo alude a la base psíquica de lo que parecía ser una invasión de la sociedad moderna por seres sobrenaturales: "sé que no tardarán las visitas indeseadas; están, silenciosas, en la antesala de mi olvido" (p. 60). Si se interpreta "Por boca de los dioses" desde un punto de vista psicológico, el protagonista que se ha librado de su ira primero en contra de un cuadro de museo y después contra Don Diego, finalmente dirige sus impulsos frenéticos contra sí mismo, suicidándose con un cuchillo. La horda de

dioses aztecas que lo persiguen tal vez simbolizan la cantidad de complejos psicológicos que lo afligen. Es extremadamente esquizofrénico, oscila entre estados de calma y frenesí, resolución y miedo, elevación de sí y culpa. Además de estados alternados de megalomanía, en que vertiginosamente se cree el dueño del universo, y paranoia, en que ve a toda la sociedad persiguiéndole, Oliverio sufre de claustrofobia severa. Durante toda su narración hay imágenes de ahogo. El cuento empieza con los esfuerzos desesperados de Oliverio tratando de salvarse de ser ahogado por los dioses. Ahogo se relaciona con erotismo, otra manía de Oliverio. El desconcertado narrador ve su departamento como furiosamente animado. Su conciencia febril lo transforma en una gran **vagina dentata**; siente que lo está aplastando y destruyendo:

Alta la ventana, bajo el techo, las paredes gemían por tocarse en un cópula de cemento; sí, se iban acercando, angostando, ésta corta, aquélla delgada, la tercera barrigona, la otra con una vagina de vidrio (p. 63).

Aun las agujas del reloj, parecidas a los labios de sanguijuela, vuelven a ser símbolos de ahogo erótico. El destino de Oliverio se simboliza por el inevitable acercamiento de las dos agujas del reloj, una hacia la otra a medianoche, inexorablemente avanzando hacia el nuevo día en que morirá: "Cuando el reloj se abraza a sí mismo, al erguirse y apretarse las dos piernas del tiempo en la medianoche" (p. 64). Las agujas, personificadas como pinzas de castración, prefiguran el abrazo mortal de Tlazol. El estilo de la narrativa de Oliverio, el pantano de frases replegadas, comunica el sentimiento de ahogo. Su encuentro final con Tlazol podría ser solamente una alucinación como resultado de su claustrofobia y sus impulsos **thanatos**.

En los cuentos, despertar el espíritu indígena es soltar lo demoníaco. Pero en **La región más transparente** la visión del antiguo pasado mexicano es más complicada. Surge aquí como una fuerza paradójica, como un mito al mismo tiempo de destrucción y también positivo por haber creado al universo y los fundamentos de una civilización. Cuando Gladys y Beto, dos descendientes modernos de los macehualli, se encuentran en un burdel, ambos están abrumados por el peso de la pobreza y del sufrimiento y mudos por su depresión. Alienados de la sociedad dominante, incapaces de sostener una relación importante uno con el otro, se unen sólo irónicamente, en su conciencia onírica. En pronunciado contraste con la mugre de la realidad surge el lujo de su mundo de sueños, en que se da carácter espiritual al pasado antiguo. Aquí las imágenes no son siniestras sino poéticas:

Nuestra es la casa de la diadema de turquesas, nuestras las insignias del que habla, nuestro el espejo negro de las premoniciones. En la matriz del poniente nos esperan las flores de tres pistilos para que el sol se levante cuando las hayamos regado con los secretos de nuestro vientre: toma el camino del maíz amarillo, con el papagayo, con el camote blanco (p. 197).

El posesivo reiterado, “nuestra”, indica la unidad profunda del indio antiguo y el universo —el exacto opuesto de la posición desterrada y deshonrada del presente de Gladys y Beto. Pero el mito de la fertilidad, “Y fue dicho el primer discurso, para que todos recibieran su grano de maíz y construyeran la ciudad” (p. 197), se derrumba con la llegada de los conquistadores; entonces el sol protector que da vida se reemplaza con el “sol calcinado”, el sol apagado simbólico del abandono de la gente indígena por parte de sus dioses. Los conceptuales orígenes de belleza y felicidad, abundancia y alegría se reemplazan por la calamidad y destrucción de la conquista, retratada desde el punto de vista del pueblo indígena como una pérdida de gracia. Y el mexicano indígena nunca recupera su paraíso perdido. El fatalismo de Fuentes se acentúa al final de **La región más transparente**, en que Ixca intenta acercarse a Gladys García pero no lo consigue. Su último gesto es solamente una repetición fútil más de su intención, declarado al principio de la narración, de unificar al mexicano moderno con sus orígenes:

Aquí vivimos, en las calles, se cruzan nuestros olores, de sudor y pachuli, de ladrillo nuevo y gas subterráneo, nuestras carnes ociosas y tensas, jamás nuestras miradas. Jamás nos hemos hincado juntos, tú y yo, a recibir la misma hostia; desgarrados juntos, creados juntos, sólo morimos para nosotros, aislados. Aquí caímos. Qué le vamos a hacer. Aguantar-nos, mano (p. 10).

En esas tres narraciones de Fuentes los dioses simbolizan el peso del pasado indígena que México jamás ha confrontado realmente para asimilarlo y trascenderlo. Así, queda como un pasado no expiado, contra la naturaleza suspendida en el presente, esperando redención.

## Resumen

En su novela **La región más transparente** (1958), Carlos Fuentes emplea a los antiguos dioses de los aztecas como vehículo de comentarios críticos sobre la sociedad mexicana del siglo veinte.

Los dioses vuelven al México moderno con un doble fin. Primeramente, actúan como voz de conciencia social al socavar las pretensiones de las clases altas y al revelar la corrupción y el vicio que se encuentran detrás de la fachada del idealismo revolucionario y del progreso tecnológico. Los dioses también tratan de inculcar en las clases más bajas, en los descendientes de los aztecas, un orgullo por su herencia indígena, glorificándola como la única identidad auténtica mexicana. Pero los dioses están retratados también como poderes destructivos, implacables en su demanda de sacrificios de sangre, particularmente de aquellos mexicanos que desprecian o niegan sus orígenes indígenas. Antecedentes temáticos y estructurales de la novela pueden encontrarse en dos de los primeros cuentos de Fuentes, "Chac Mool" y "Por boca de los dioses", incluidos en la colección **Los días enmascarados** (1954). Un antecedente directo de *Ixca Cienfuegos*, el personaje principal de la novela, quien representa la encarnación de Huitzilopochtli, dios de la guerra, es la fantasmagórica "boca de los dioses" en "Por boca...", que **desatrailla** una condenación mordaz de la **elite** intelectual por su complacencia, decadencia e imitación ridícula de las normas culturales extranjeras. En "Chac Mool", el trepador social Filiberto, que se esfuerza por explotar el poder del dios maya de la lluvia y de los relámpagos, preconiza a uno de los principales personajes de **La región más transparente**, Rodrigo Pola, que también está pactando con lo demoníaco, aunque sin saberlo, a fin de obtener riqueza y **status**. En estas tres narraciones, Fuentes satiriza no sólo a individuos y clases sociales sino también a los dioses mismos. Hace relatar sus sentimientos muy humanos —irritabilidad, celos, ira— y hasta la corruptibilidad por los lujos de la sociedad moderna. En las narraciones breves, los dioses triunfan en su búsqueda de venganza a través del sacrificio de sangre. Pero en el mundo más complejo de la novela, este sacrificio está expuesto como un proceso fútil. No redime ni al pueblo mexicano ni a los dioses mismos. Estas deidades no recobran su anterior grandeza y poder. Para el pueblo, los ritos antiguos tienen poco significado; ellos quedan deslumbrados por los nuevos dioses burgueses: materialistas y consumidores. Así son retratadas por Fuentes tanto la resurrección como la desmitificación de los antiguos dioses.