



Las máscaras en *La región más transparente* de Carlos Fuentes

María Pía Pasetti

Universidad Nacional de Mar del Plata
Argentina

mpiapasetti@hotmail.com

Resumen: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes es una novela que, a partir de la simultaneidad de tiempos, voces y espacios diferentes que presenta, hace estallar la idea de un único significado o interpretación. En el presente trabajo se analizará cómo funciona la noción de *máscara*, tanto en los personajes como en la misma escritura, tomando este elemento como un dispositivo que permite ingresar en este texto rizomático y permite dar cuenta de la pluralidad de sentidos que circulan a lo largo de la novela.

Palabras clave: Carlos Fuentes, narrativa mexicana, ruptura, máscara, escritura

Enmascaramiento de la escritura

Como ya se sabe, los paratextos pueden anticipar mucho acerca de la novela que se leerá. En este caso, lo que se puede llegar a anticipar o prever, basándose en el aparato textual, es exactamente lo opuesto de lo que el lector va a encontrar en el texto.

Fuentes extrae su título de una frase que aplicó Humboldt al referirse al valle de México, donde lo caracterizaba, visto desde el poniente, como “la región más transparente del aire”. Según el DRAE, una de las acepciones de transparente es “claro, evidente, que se comprende sin duda ni ambigüedad”, pero este significado queda exterminado totalmente si se analiza la configuración de la ciudad que tiene lugar en la novela, sin perder de vista -además- que hoy México D.F es una de las capitales más contaminadas del mundo. La región es caracterizada como “gran ciudad chata y asfixiada” (Fuentes, 2008: 27), “la ciudad que olía a gas” (Fuentes, 2008: 29), “se le amontonaba la ciudad, se le hacía pedazos en la cabeza. Como que no había cielo” (Fuentes, 2008: 56). Con sólo estos ejemplos puede delinearse una ciudad muy distinta de aquella “transparente y clara, sin ambigüedad”, presentándose -en cambio- un espacio agobiante y asfixiante, confuso. Esta imagen densa (que acentúa su densidad en la cantidad de adjetivos relacionados con imágenes sensoriales, preferentemente las del olfato), se refuerza en la construcción textual que generalmente acompaña su descripción: repeticiones, oraciones extensas y subordinadas, lo que refuerza desde el mismo discurso esta idea de espacio agobiante. Hasta aquí, por lo tanto, puede observarse una tensión entre la región anticipada en el título y la real, configurándose el primer enmascaramiento de la novela.

Esta tensión entre apariencia (título) y realidad (configuración de la ciudad) es reforzada por el resto de los paratextos. Éstos están constituidos en primer lugar por un cuadro cronológico que relaciona hechos importantes que tienen lugar en la novela con hitos históricos de México, organizados prolijamente según una cronología lineal. Al mismo tiempo, los personajes son presentados en un riguroso orden, pareciendo intentar ayudar al lector a alcanzar una lectura “tan transparente” como la región. Es decir, una lectura no ambigua, de orden temporal lineal: ordenada. Nuevamente las apariencias no son más que apariencias, máscaras: todo será desorden, ruptura y fragmentación cuando se ingrese en la novela de Fuentes.

A propósito de esta dicotomía entre “lo que parece ser” y “lo que es”, resulta interesante hacer referencia a *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes. Allí define a la realidad latinoamericana como

una realidad disfrazada por un falso lenguaje: el meollo de la empresa colonizadora era ocultado por el lenguaje renacentista, el lenguaje iluminista de la Independencia escondía la permanencia feudal, y el lenguaje positivista del liberalismo decimonónico, la entrega al imperialismo financiero (Fuentes, 1969: 188).

Pues bien, a partir de lo analizado hasta aquí podría pensarse el enmascaramiento de los paratextos, y la paradoja que conforman, como una forma irónica de inscribirse en esa (nefasta) tradición mexicana para luego, al avanzar en la novela, hacerla estallar, poniendo en crisis las certidumbres complacientes y removiendo la raíz de un lenguaje intocado e increado: poner en jaque, revolucionariamente, toda una estructura económica, política y social fundada en un lenguaje verticalmente falso.

Continuando con el análisis, otro de los elementos estrechamente relacionados con la noción de máscara son la gran cantidad de alusiones a lo “no dicho” que circulan en el discurso constituyendo así, junto a “lo dicho”, otro antinomio apariencia-realidad, máscara-rostro.

A propósito de esto pueden citarse pasajes como los siguientes:

¿Cuál sería el punto de unión del rostro diamantino (...) y el rostro grueso y oscuro, de carnes espesas y ojos de cucaracha y sienes rapadas que asomaba a su lado? La palabras jamás lo habían dicho. Las palabras jamás se pronuncian”(Fuentes, 2008: 177), “La viuda se sentó en cucullas (...) a ronronear más palabras no dichas” (Fuentes, 2008: 372), “Y Cienfuegos, en las palabras no dichas, vio apretarse una lengua de fuego y anunciación (Fuentes, 2008: 373).

Esta insistencia en lo “no dicho” es muy interesante y lleva a pensar que dentro de lo dicho y dentro, más precisamente, del propio silencio, estaría latente aquello que no se dice y que, sin embargo, todos entienden. Nuevamente la máscara aparece para oprimir el rostro, la mentira para oprimir la verdad.

Enmascaramiento de los personajes

Octavio Paz, en el apartado *Máscaras mexicanas* de *El laberinto de la soledad*, describe al mexicano “como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa” (Paz, 1999: 32). En *La región más transparente*, la mayoría de los personajes se presentan como sujetos escindidos entre la máscara y el rostro. Sin embargo, he seleccionado para analizar la figura de Norma Larragoiti ya que es la que experimenta el proceso de desmoronamiento de su máscara para dar lugar al rostro y, al mismo tiempo, es la elegida por Ixca Cienfuegos, hijo de la viuda Teódula Moctezuma, para el sacrificio, lo que la ubica -según la cosmología azteca- en un lugar de privilegio.

Norma Larragoiti es hija de madre mestiza y de un español pobre, comerciante del Norte. Su hermano se encuentra en Estados Unidos como bracero, oficio característico de los estratos más pobres de la sociedad. Es decir que el origen de Norma es visiblemente humilde. A partir de su matrimonio con Federico Robles, poderoso y rico banquero, tiene la posibilidad de formar parte, en cierto modo, de la “elite mexicana”. Sin embargo, dentro de estos grupos de clase alta, tanto ella como su marido, son criticados por su bajo linaje y tolerados sólo por su dinero. A raíz de

esta situación, Norma Larragoiti intenta “mimetizarse” con aquellos “sujetos de clase”, ignorando y rechazando afanosamente su propio origen:

Su mamá vino de Santa María del Oro. Norma ya no se atrevió a salir a la calle con esta anciana vestida de negro que a veces decía “pos” y no tenía conversación. La mamá se fue llorando a la mina, y le dejó fotos de ella y de su hermano, dedicadas con una caligrafía atroz, que Norma extravió al poco tiempo. En la estación, estaban también las de Ovando, y Norma se cubrió con las pieles hasta la nariz y después le dijeron que la habían visto despidiendo a sus criadas (Fuentes, 2008: 141).

El empleo del “pos” (partícula utilizada por los sectores populares), la poca conversación, el trabajo en la mina y la caligrafía “atroz”, nada tenían que ver con aquel grupo culto y elitista del cual Norma pretendía ser parte. La esposa de Robles no sólo ignora u oculta este origen “que la condena”, sino también ha inventado todo un pasado idéntico al de las familias de la aristocracia que habían perdido todo a partir de la Revolución mexicana. Esto se puede observar en el diálogo que mantiene con Pimpinela de Ovando, mujer de gran renombre: “Pimpinela, ¡no faltaba más! Cómo no voy a atender tu asunto, si es el mío, si yo pasé por eso. (...) Cómo crees que no voy a ayudar a una amiga de mi clase (...) No cabe duda que las gentes que se han criado igual acaban juntándose” (Fuentes, 2008: 326)

Es evidente cómo en esta cita, al igual que en los distintos diálogos que tiene con Pimpinela a lo largo de la novela, Norma Larragoiti hace hincapié en la clase, clase que no puede darse sólo por el dinero sino por algo esencial, que es el origen. De allí su énfasis puesto en la crianza.

La tensión apariencia-realidad que opera en Norma no sólo se manifiesta en sus “relaciones sociales”, sino también se deja ver en su relación marital con Federico Robles. El matrimonio de Federico y Norma era un acuerdo: Federico es el poder, el dinero y la posibilidad de ayuda para escalar, y Norma es la elegancia y el chic, la “encargada de las relaciones sociales”. El matrimonio con Robles, de esta manera, constituye un elemento más de la ficción creada por Norma Larragoiti.

A partir de lo expuesto se puede observar cómo en Norma Larragoiti, al igual que en la mayoría de los sujetos presentes en *La región más transparente*, identidad no es sinónimo de realidad. Se podría ver a Norma como una simuladora, característica que enumera Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* como uno de los rasgos más distintivos del pueblo mexicano: “el simulador pretende ser lo que no es. Su actividad reclama una constante improvisación, un ir hacia delante siempre, entre arenas movedizas. A cada minuto hay que rehacer, recrear, modificar el personaje que fingimos, hasta que llega un momento en que realidad y apariencia, mentira y verdad, se confunden” (Paz, 1999: 44).

Es interesante cómo esta diferencia entre la realidad y la apariencia se deja ver también en la tipografía utilizada por Carlos Fuentes. En aquellos momentos en los que Norma dialoga con sus “pares” -cuando está situada en el campo de la apariencia- la mayor cantidad de las veces el diálogo aparece con una tipografía normal. Pero en los momentos en que Norma reflexiona consigo misma -cuando está situada en el campo de la realidad- la tipografía se presenta en cursiva, tal como puede verse en la siguiente cita:

...sólo le pido a Dios que no me arrebate mi orgullo; es lo único que tengo, que verdaderamente siento mío: mi orgullo. Que está por encima de esta viejecita mestiza (¿cómo pudo mi padre, rubio y español, casarse con ella? gracias a Dios, heredé el tipo de él) que todo el día anda

uniformada de delantal y rebozo. ¡Y el patán de mi hermano! Para picar piedras, para eso es bueno. Creo que hasta los tíos empiezan a verlos con vergüenza, como yo (...) quiero llegar alto, rozarme con lo mejor que ofrece México. ¡No, por Dios, no rozarme! Ser lo mejor que ofrece México (Fuentes, 2008: 137)

Es sumamente sugerente esta diferencia de tipografía que emplea Fuentes, porque sería un elemento constitutivo más de la tensión apariencia-realidad, ya no dada sólo por el “contenido”, sino también por el mismo discurso.

A partir de lo analizado, podría desprenderse la idea de que en la novela se presenta una especie de “figura-fondo”. El fondo se encuentra siempre operando, siempre latiendo, detrás de la figura que, naturalmente, no es independiente del fondo y por lo tanto, siempre lo arrastra consigo.

Hasta aquí se puede observar cómo el ser de Norma Larragoiti presenta una escisión entre lo aparente y lo real, entre la figura y el fondo, entre lo que se dice y lo que no se dice. Se presenta a un sujeto enmascarado o, siguiendo nuevamente el término de Octavio Paz, a un sujeto simulador. Pero este carácter dual de Norma, si se quiere la expresión, sufre una ruptura, un cambio radical. Y esto ocurre a partir del encuentro con Ixca Cienfuegos que a continuación será analizado.

Ya desde un comienzo, el diálogo que establece con este sujeto difiere notablemente del resto. Ixca le hace saber a Norma que él conoce todo acerca de su origen y de su pasado y que, por lo tanto, no tiene que fingir. Cienfuegos emplea este verbo que, al igual que ciertas palabras (“estilo ficticio de amistades”, “tipo ficticio de conocimientos marginales”) denotan la ficción, valga la redundancia, que constituye a la mujer de Federico Robles.

Norma Larragoiti se anticipa al derrumbe, a la destrucción que va a sufrir su ser, viéndose esto en un monólogo interior que, como en la mayoría de los casos, se encuentra en cursiva (tal como se ha mencionado en las líneas anteriores). Pero esta anticipación del pronto estallido, no sólo se puede observar por el contenido, es decir, por “lo que Norma dice”, sino también, por la propia escritura:

No debo permitirle que diga lo que me quiere decir ¿por qué él y ningún otro? mi mundo está hecho, me costó trabajo llegar aquí y ahora sólo quiero gozar de todo lo que tengo -y este hombre quiere decir palabras, palabras que me hagan desear más y más, y más, hasta que estalle; y yo no puedo callarlo con mis palabras, sino con mi cuerpo y nunca he sentido mi cuerpo tan peligroso y tan alegre como ahora, nunca, ninguna de las dos veces, la vez de Pierre y la vez de Federico, la misma vez repetida y monótona, y mi cuerpo va a pedir y a hablar solo, sin que yo lo quiera, sin que yo quiera nada porque yo ya estoy arriba, donde nadie puede tocarme ni hacerme daño, y ya no puedo llegar más arriba porque me destruiría y estallaría, sí, y estallaría, sí y estal (Fuentes, 2008: 337)

Es interesante la presencia de todo un campo semántico relacionado con la destrucción: *estalle*, *destruiría*, *estallaría*, y la idea de saturación, de desborde, que deja ver este monólogo. Ante todo, no hay ningún punto, lo que lleva a una lectura continuada y sin ningún corte. Igual de sugerente es la notoria repetición del coordinante *y*, generando una acumulación que, junto a la ausencia de puntos, logran un efecto de “arrastramiento” y saturación, ocurriendo lo mismo con la repetición de ciertas palabras *como cuerpo, palabras, más, sí, nunca*. De esta manera la propia escritura, a partir de la repetición y de la saturación, estaría sugiriendo la idea de un

pronto desborde, una pronta destrucción, que se deja ver claramente en la ruptura de la última palabra del discurso (“estal”).

En este encuentro, en el cual Norma se destruye y se re-construye, la figura de Ixca Cienfuegos se sitúa en un plano metafísico: “Tú eres el amor como la muerte, más, como océano (...) amor como la muerte, más allá de nosotros (...) intocable para nuestras manos sucias” (Fuentes, 2008: 337). Es comparado con el océano, con el amor y la muerte, y “aún más”, situándolo en un campo que trasciende lo humano (“intocable para nuestras manos”). Cienfuegos no puede ser, si se quiere el término, “catalogado”. Ixca es la energía y es la unidad, es una figura totalizadora y andrógina: “A ratos pareces gitano, encanto, y al rato te me conviertes en una especie de guadalupana feroz” (Fuentes, 2008: 337).

Norma Larragoiti, en este encuentro con Ixca, pierde todo tipo de control y de dominio de sí misma. La racionalidad es totalmente dejada a un lado, o mejor dicho, aniquilada. En lo que refiere a este punto es interesante de ver en la descripción de Norma la presencia de todo un campo semántico vinculado con lo animal, que estaría relacionado con esta pérdida de dominio y razón: “Escuchaba, todavía dentro del cuerpo, imperceptible para Cienfuegos, un jadeo de animal herido y gozoso” (Fuentes, 2008: 338); “Un rugido ronco envolvió sus palabras” (Fuentes, 2008: 359); “Las uñas de Norma (...) penetraban más y más en su carne hasta abrirla y rasgarla y gemir” (Fuentes, 2008: 341); “Un ansia irrefrenable de morderle la espalda la asaltó”(Fuentes, 2008: 358), “Norma sólo dejó escapar un rugido hueco” (Fuentes, 2008: 428).

Norma “se haría y se destruiría a sí misma” en este encuentro que va más allá de lo corpóreo o carnal. Cienfuegos no le entrega su carne, sino sus palabras; o mejor dicho, Cienfuegos le entrega su cuerpo, que es un cuerpo de palabras. Y precisamente son las palabras las encargadas de destruirla: “este hombre quiere decir palabras, palabras que me hagan desear más y más, y más, hasta que estalle” (Fuentes, 2008: 337). Es notoria la repetición de la palabra, valga la redundancia, “palabras”, que empapa todo este episodio. Esta repetición, nuevamente, denota una idea de saturación que lleva a pensar en un pronto desbordamiento o estallido. Y precisamente el estallido o la destrucción de Norma, la aniquilación de su máscara, termina de concretarse en el naufragio. Es sumamente interesante, en este momento, cómo se puede rastrear un campo semántico relacionado con la idea de nacimiento, dado por las palabras “placenta de sal”, “oscuridad”, “alumbramiento”, “embarazar”, “hinchada”, lo que llevaría a pensar al naufragio (así como al encuentro con Ixca) como un re-nacimiento, una re-construcción de sí misma. En este naufragio, también se puede ver un abandono de las estructuras: “La oscuridad se pobló de ráfagas plateadas, peces invisibles que surcaban el océano sin otra presencia que su desplazamiento de color sin forma” (Fuentes, 2008: 359). La presencia de ráfagas y de colores sin formas podría estar mostrando un desprendimiento de las estructuras, tal como el que realiza Norma Larragoiti. Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, afirma que los mexicanos manifiestan constantemente su amor a la forma, que es la que contiene y encierra a la intimidad y los preserva de las explosiones y excesos. Siguiendo con este razonamiento, la forma o la estructura sería la apariencia, la encargada de ocultar bajo su velo a la realidad. Por lo tanto, un abandono de la forma mostraría a la realidad sin ninguna máscara, tal como sucede, a partir de estas situaciones, con Norma.

La Norma re-nacida es caracterizada por adjetivos tales como “total”, “tensa”, “hinchada de fuerza”, “demacrada” y “flaca”: su rostro se había reducido a las líneas definitivas: los ojos enrojecidos, la mueca, el cuerpo flojo. Esta descripción contrasta notablemente con la de la Norma anterior: “La cara (...) se había ido refinando hasta corresponder, cada vez más, a la máscara de todos los modelos de estilización internacional” (Fuentes, 2008: 176).

El contraste entre “las dos Normas” puede definirse a partir de una diferencia esencial que se presenta entre las dos descripciones: el reemplazo del término máscara por el de rostro, reemplazo más que significativo. Considero que precisamente en este “cambio” de términos, que a primera vista puede llegar a resultar hasta arbitrario, reside todo lo desarrollado anteriormente. La máscara oprime al rostro, la máscara es el velo, la máscara, finalmente, es la apariencia. El rostro es lo que reside debajo de ella, lo real, lo que se encuentra dentro del campo de lo no dicho, y que, sin embargo, está siempre operando, siempre latente. Al respecto no debe dejar de mencionarse el destino de Norma: la muerte, como si el desprenderse de la máscara no dejase otra alternativa válida.

En síntesis, a partir de lo analizado puede observarse cómo la noción de máscara opera tanto en la escritura como en los personajes que circulan a lo largo de la novela, generando antinomias del tipo apariencia-realidad, mentira-verdad y figura-fondo. De este modo, la idea de un único significado estalla, dando lugar a un nuevo lenguaje: el de la apertura.

Bibliografía

Carpentier, Alejo (1968): “La nueva novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” en *Ensayos*. Casa de las Américas. Cuba.

Diccionario de la Real Academia Española, <http://buscon.rae.es/draeI/>, 9 de abril de 2008.

Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela Hispanoamericana*. Joaquín Mortiz. México.

Fuentes, Carlos (1971): *Tiempo mexicano*. Joaquín Mortiz. México.

Fuentes, Carlos (1992): *El espejo enterrado*. FCE. México.

Fuentes, Carlos (1994): *Nuevo tiempo mexicano*. Aguilar. México.

Fuentes, Carlos (2008): *La Región más transparente*. Alfaguara. Buenos Aires.

Ingenieros, José (1996). *La simulación en la lucha por la vida*. Losada. Buenos Aires.

Paz, Octavio (1999). *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad*. FCE. México.

Williams, Raymond Leslie (1996): *Los escritos de Carlos Fuentes*. FCE. México.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

