

35
2ej



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

*TRES ETAPAS DE LA NOVELA MEXICANA:
LOS DE ABAJO, LA SOMBRA DEL CAUDILLO
Y AL FILO DEL AGUA*

T E S I S

Que para obtener el título de
Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

presenta

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

MAYO 22 1986

ARTURO VIVEROS ARAIZA

México, D. F.
Mayo, 1986



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION	1
1. MARCO TEORICO	6
1.1 Perspectiva teórica de la novela	7
1.1.1 El héroe	11
1.1.2 El héroe frente al mundo	13
1.2 La práctica literaria y la teoría	21
2. <i>Los de abajo</i> : épica y novela	23
2.1 Demetrio Macías: un héroe épico	23
2.2 La evolución de la forma	28
2.3 Épica y novela: el significado de <u>De</u> metrio Macías	31
2.4 La significación social de lo anecdótico	35
2.5 Los objetos	40
3. <i>La sombra del caudillo</i> ¿crónica o novela?	43
3.1 El narrador frente al mundo	50
3.2 La configuración del mundo	52
3.3 El sujeto de la acción	54
4. <i>Al filo del agua</i> : las voces de la conciencia	62
4.1 El narrador	67
4.2 Héroe, mundo, valores	74
4.3 Ruptura con la tradición	76
4.4 La conciencia colectiva	77
4.5 Los mundos de la conciencia	78
4.6 La multiplicidad de voces	81
4.7 Los agentes de mediación	85
4.7.1 Victoria	86
4.7.2 Los norteaños	88

	Pág.
4.8 Los sabuesos de la fe	92
4.9 Conclusión	95
5. Un problema teórico-práctico: la evolución de la novela	96
5.1 Cuadro comparativo	97
BIBLIOGRAFIA	100

Toda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo - de la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella. Este hecho fundamental de la relación de la conciencia con el ser se aplica - asimismo, por supuesto, al reflejo artístico de la realidad.

G. Lukács

Ningún valor, ningún hecho, adquiere todas sus proporciones - hasta que se las da, exaltándolo, la forma literaria. Es entonces cuando es verdad, y no - cuando lo mira con sus sentidos vulgares un historiador cualquiera, que ve pero que no sabe entender -expresar- lo que sus ojos han mirado. Las verdades mexicanas están allí por la fuerza literaria con que están vistas, recreadas.

M.L. Guzmán

INTRODUCCION

No existe duda que la novela mexicana ha llevado a cabo una evolución. Una afirmación semejante no necesita, aparentemente, de una constatación; tampoco el hecho de que la evolución de la novela esté relacionada con las transformaciones de la sociedad en donde se produce. Siendo así, me he propuesto únicamente poner de relieve las líneas evolutivas de la novela mexicana confrontada con un aparato teórico; concretamente la *Teoría de la novela* de Lukács, la *Estética y teoría de la novela* de Bajtin y *Para una sociología de la novela* de Lucien Goldmann.

Como toda investigación, éste también tiene sus propios objetivos y límites que -en este caso- responden a dos órdenes de exigencias: prácticas y teóricas, empíricas y abstractas, es decir, un marco teórico que ha servido como referencia para el abordaje de obras concretas. A partir de lo anterior he intentado poner de manifiesto la evolución de la novela mexicana como una deducción a partir de la teoría, una teoría que en cierta medida se ha verificado sobre los textos.

La selección de las obras analizadas corresponde al reconocimiento de tres etapas de la evolución del género que muestran a la vez, tres instancias paradigmáticas en el desarrollo de la sociedad surgida de la Revolución de 1910.

El camino de la novela mexicana iniciado en el siglo XX por *Los de abajo* de Mariano Azuela, es una trayectoria determinada por un complejo proceso social evidenciado en las tres novelas seleccionadas. Si el presente trabajo ha cumplido -así sea mínimamente- con su propósito, no habrá necesidad de apelar ni al "reconocimiento del exterior" ni a una discutible, cuanto discutida, "universalidad" de la novela mexicana para confirmar la existencia de una práctica del género, cuya

verdadera importancia debe buscarse en sus propias determinaciones históricas y sociales.

En este trabajo se ha puesto el acento en la observación del *héroe* como elemento de la forma. Las novelas estudiadas muestran una particular vinculación entre el héroe y el mundo literario en que se mueve, de ese modo cada una de ellas da cuenta de la realidad objetiva según la "visión" particular de cada autor. Así pues, en la novela los elementos que intervienen son considerados como imágenes o símbolos del mundo objetivo.

La novela mexicana va tomando forma y evoluciona desde la reproducción directa hasta la autonomización de su carácter literario.

Mariano Azuela es -como dijimos- un iniciador y, por lo tanto, una piedra angular de todo el proceso. *Los de abajo* es crónica y novela. Su aparición significó (significa) una ruptura con una tradición literaria y abrió las puertas del género al siglo XX.

La práctica de la novela había sido heredada de la tradición hispana (lo sigue siendo en muchos sentidos) pero con *Los de abajo* la forma se independiza al elaborar un contenido propio, condicionado por su momento histórico. La forma de la novela se hace auténtica cuando es posible establecer el vínculo entre objeto de la representación y universo novelado. La representación de la realidad tiene un carácter objetivo y subjetivo de acuerdo con el punto de vista de cada autor.

La novela de Mariano Azuela es muestra representativa de la particular transformación de la realidad objetiva en material novelesco. La plasmación literaria es todo un proceso que no puede ser explicado como una relación natural entre un sistema económico pre-capitalista y la novela como su consecuencia mecánica. De allí que nuestro análisis pretenda poner de relieve no sólo aquellos rasgos de la novela que la ha

cen coincidir con determinadas teorías, sino también aquellos que la distinguen y que hacen que rompa y rebase los modelos preestablecidos, es decir, aquellos que confieren a cada una de las novelas estudiadas una particular forma artística y - que son elaborados a partir de la ideología y de la convicción política del autor.

La sombra del caudillo ha sido vista por la crítica como crónica novelada o simplemente como crónica. En esta novela, Martín Luis Guzmán muestra los mecanismos de la política mexicana en la lucha por el poder, otra instancia en la evolución de la novela mexicana. Guzmán denuncia cómo la Revolución se ha constituido en Estado y cómo éste entra en un proceso de descomposición. El discurso literario elabora un contenido que quiere alejarse de la crónica periodística para alcanzar una mayor autonomía literaria. En ese sentido debe buscarse la evolución con respecto a *Los de abajo*, en el de la reelaboración de un referente. Guzmán lo hace a partir de su posición política (que es el "punto de vista") elemento que condiciona lógicamente la elaboración de un cosmos novelesco y determina su forma. Es la subjetividad creadora a partir de la cual se configurará a la sociedad post-revolucionaria en su conjunto. Por eso la denuncia de Guzmán significa que la corrupción es una especie de "mal del siglo" que, observada tal y como se produce en la cúspide, es imagen o metáfora de todo el conjunto de la pirámide social.

La Revolución, con los años, se vuelve institución oficial. Adquiere una imagen que se difunde a través de la educación escolar y del cine. El Estado mexicano nacido de la Revolución ofrece sus propias explicaciones de la historia. A partir de aquí se producen movimientos artístico-culturales que tratan de explicar la trascendencia del cambio producido en el seno de la sociedad.

En los intelectuales se produce una concepción de la rea

lidad que ilustra la versión oficial de la historia. *Al filo del agua* de Agustín Yáñez representa el "punto de vista" de la pequeña burguesía provinciana surgida de la Revolución. Desde una perspectiva oficial de la historia, Yáñez pone en escena el momento anterior al estallido de la Revolución y el modo como dicho cambio repercute en la conciencia de los individuos. Con Yáñez se supera la etapa testimonial de la novela de la Revolución y se establece una nueva instancia en el desarrollo del género. *Al filo del agua* representa un hito dentro de la tradición literaria mexicana pues se produce en un momento en que la sociedad ha alcanzado cierta estabilidad y la novela se convierte o se vuelve imagen, representación y símbolo de la realidad objetiva; transposición de contenidos propuestos por el contexto socio-cultural.

Yáñez se preocupa por el mundo interior de sus personajes: el subconsciente confrontado con el mundo y la transformación de ese mundo. *Al filo del agua*, culmina con un proceso de evolución que tiene como eje temático a la Revolución Mexicana, una culminación que se hacía necesaria tanto histórica como literariamente, a la vez que se abre el camino para el desarrollo posterior de la novela mexicana moderna.

Como hemos dicho, las tres obras seleccionadas señalan, cada una, una instancia correspondiente al proceso de desarrollo de la Revolución Mexicana, instancia paradigmática cada una de ellas que corresponden a *la lucha contra el poder en los de abajo*, de Azuela; *la lucha por el poder*, en *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán; y en *la transformación de la conciencia colectiva* en *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. Estas tres novelas son a la vez tres ejemplos óptimos del género. El hilo conductor que trata de dar unidad y coherencia al conjunto de obras analizadas es la situación del héroe respecto del mundo narrado y la relación que se establece entre ambos, a través de los valores cuya naturaleza y carácter ubi

can al héroe y lo vinculan al mundo. Resumiendo, me propongo destacar la relación lukacsiana entre héroe/mundo/valores, para descubrir cuál es la evolución concreta de la novela mexicana a través de este eje de observación particular.

1. MARCO TEORICO

Todas las manifestaciones artísticas tienen como objeto de representación el mundo y la vida. Estas representaciones se manifiestan en el arte de diversas maneras, por diferentes formas de expresión. Se puede decir que la plasmación del mundo constituye el principio del arte. En la literatura existen diversas maneras de aprehensión de la realidad objetiva. Tragedia y drama, épica y novela, cuento, ensayo, poesía, son algunas formas que dan cuenta del mundo; son distintas estructuras para expresar la verdad del artista. El arte surge como necesidad de comunicación con otros hombres, y la característica de cada comunicación responde a un imperativo histórico que evoluciona paralelamente al devenir de la humanidad. Pero los procesos históricos no son idénticos de un país a otro; cada uno se genera a partir de su propia problemática. Siendo así, los contenidos de la comunicación tienen necesariamente que diferir en cada práctica literaria concreta. El mundo no es uno e indivisible y por lo tanto habrá que tomar en cuenta esta premisa para situar cada fenómeno concreto. De allí que las reflexiones teóricas se elaboren a partir de obras concretas y no como abstracción de obras inexistentes o, lo que es lo mismo, la práctica de la teoría literaria es esencialmente empírica y de ninguna manera puede ser tomada en cuenta como preceptiva ni para el escritor ni para el crítico. La práctica de la literatura puede desconocer el discurso teórico pero éste no tiene razón de ser sin la literatura y esto, aunque parece una verdad de perogrullo, es, sin embargo, necesario ponerla en claro para dejar sentadas las bases de donde parte la presente indagación.

Por otra parte, y una vez en el terreno de las obviedades, conviene aclarar que los textos teóricos de donde parte este análisis, no serán considerados como modelos de análisis,

ya que la idea del modelo equivale a la receta, a la fórmula matemática que no existe; lo que sí intentaré, es servirme de los planteamientos de Lukács, Goldmann y Bajtin acerca de la novela, para elaborar una reflexión propia y con ello destacar ciertas líneas evolutivas de la novela mexicana.

Si he conseguido ser claro hasta aquí, se advertirá que la teoría sobre la novela no puede ser considerada como un molde previo para verter en él las obras concretas sino todo lo contrario, es decir, que a partir de los textos seleccionados se "medirá" la operatividad de la teoría, no para poner a prueba la vigencia o la pertinencia de tales teorías sino para, sirviéndome de un aparato teórico existente, constatar la evolución de la forma novela y la inclusión o no de la novela mexicana dentro de ese aparato teórico. Cabe entonces preguntar: ¿Existe un aparato teórico válido para toda la novela, que incluya las manifestaciones del género existentes en la literatura mexicana?

El procedimiento es partir de la teoría (vista como abstracción sobre la "esencia" de la novela) para observar novelas concretas y de allí (de las manifestaciones concretas) - elaborar los conceptos necesarios para la aprehensión del hecho literario analizado.¹

1.1 PERSPECTIVA TEÓRICA DE LA NOVELA

El texto ya clásico de Lukács *Teoría de la novela* nos abre la posibilidad de caracterizar a este género en sus aspectos estructurales más importantes, ya que, considerada como una forma, los más sobresalientes nos han servido como eje de observación en las novelas analizadas. Tales aspectos estructurales son: el héroe y su vinculación con el universo -

¹ Al respecto véase *Literatura y sociedad en América Latina, el modernismo* de Françoise Perus, especialmente el capítulo "Determinaciones y especificidad de las prácticas literarias", p. 27 y sigs.

creado; los valores que rigen en el cosmos de la novela y la búsqueda de valores "auténticos" en ese mundo de convención, vale decir, la distinción entre épica y novela vista a través de la relación que se establece entre el héroe y el mundo. Esta relación, héroe-mundo-valores, trata de dar una unidad de visión a las obras analizadas para, a partir del análisis, observar qué tipo de evolución de la forma se pone de manifiesto en relación o como resultado de un proceso histórico y social.

Lukács distingue entre épica mayor y épica menor. La primera configura la totalidad de la vida pero sin poder superar su amplitud, su profundidad y su riqueza históricamente dada. Pero también puede haber formas épicas cuyo objeto no sea la totalidad de la vida sino un fragmento, una parte de la existencia que sea -en sí- capaz de vida.

La épica menor está escrita en prosa y se distingue por la objetividad del narrador que es la que arranca un fragmento del acontecer del mundo; toda subjetividad creadora se hace lírica y sólo cuando es receptiva del mundo consigue la revelación del todo.

Epopeya y novela se distinguen por los datos histórico-filosóficos que tienen ante sí para darles forma. La novela es la epopeya de una época que no está todavía cancelada. Por lo tanto, su forma está en constante cambio, en evolución. A diferencia de esto, la epopeya configura un mundo cerrado, conclusivo. En palabras textuales de Lukács "La epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusiva; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida"² de allí que la propia estructura del mundo proporcione la "dación de forma".

Siguiendo la línea del pensamiento lukácsiano, Mijail -

² Véase *El alma y las formas, teoría de la novela*, p. 327 y sigs.

Bajtín retoma el asunto para caracterizar la forma de la novela. Bajtín afina la distinción entre épica y novela y aporta más elementos: para éste, la novela es un género en transformación constante. En ello ve una oposición a la épica y a la tragedia, cuya antigüedad se remonta a un tiempo anterior a la escritura. La innovación con respecto a Lukács es en el sentido del papel de la novela dentro de la sociedad: un papel "oficioso y marginal"; siendo así, su irrupción en la sociedad pone en crisis a los demás géneros y los contagia. Cuando la novela reina, los demás géneros se "novelizan". Otras características de la novela -observadas por Bajtín- son: el *plurilingüismo*³ literario y la *autoparodia* (lo cómico y el diálogo).

A partir de la idea de la constante transformación del género estudiado, Bajtín observó que por influencia de la novela, los demás géneros se transponen a una "zona nueva" de estructuración de las representaciones literarias, que no es otra cosa que la zona de contacto con el presente no concluido y asimilada por primera vez con la novela.

Bajtín coincide con la *Teoría de la novela* en que los géneros surgen por influencia del devenir histórico, por acción directa de las transformaciones de la realidad. La diferencia con Lukács es que este último considera que los géneros y las artes nacieron en la Grecia clásica, cuando había llegado su hora, señalada por el "reloj del espíritu" y cada género tenía que desaparecer cuando los prototipos de su ser desaparecían del mundo, lo cual -según Lukács- ya no ocurre en los tiempos modernos, pues ha desaparecido la periodicidad --histórico-filosófica y, ahora, los géneros no sólo coexisten sino que están entremezclados, pudiéndose salvar únicamente -

³ Coexistencia, en un discurso, de una variedad de lenguas - de distintas procedencias: sustratos, dialectos, etc., etc. Al respecto véase Helena Beristain, *Diccionario de Retórica y poética*, pp. 149-150.

la tragedia en tanto que la epopeya desapareció para ceder terreno a la novela. Por último, insistiré en la observación de Bajtin, en el sentido de que las transformaciones de la realidad provocan que los géneros se novelicen. Es decir, que se vean contagiados por la forma de la novela.

De acuerdo con Bajtin la novela es un género opuesto a la epopeya; tal separación ayuda a reconocer los tres rasgos típicos de esta última que son:

- a) Busca sus temas en el pasado épico nacional. Este pasado a que se refiere es un pasado absoluto.
- b) Su fuente de inspiración es la leyenda nacional; ésta es la diferencia básica con la novela pues en esta característica no hay libre invención.
- c) El mundo épico está separado por la distancia épica absoluta respecto del tiempo presente y por supuesto del porvenir, pues el relato se refiere al pasado inmutable.

Una segunda característica es la que se refiere al *discurso* el cual es enunciado según la leyenda, de modo que se produce una unión entre pasado y leyenda nacional. De aquí surge la tercera característica que es la distancia épica.

Esta tercera característica señala que el relato está desligado completamente de la experiencia personal, puesto que el material utilizado es épico y, por otra parte, el punto de vista y los juicios emitidos están soldados a su objeto.

Cabe señalar que Bajtin hace la aclaración de que todo esto no constituye una teoría de la novela sino un testimonio de su naturaleza. Por su parte le reprocha a Lukács que toda su teoría se fundamente en términos de la Poética de Aristóteles, ya que considera que tales categorías únicamente son válidas para géneros anteriores a la novela. De acuerdo con Bajtin, si hemos comprendido cabalmente el sentido de su crí-

tica, habría que urdir nuevas categorías a partir de la observación de fenómenos concretos, es decir de novelas concretas. Tanto Lukács como el autor de la *Estética de Dostoiewski* se sustentan en prácticas de la novela correspondiente a una tradición -la europea- muy diferente a la nuestra. Sin embargo, es a partir de los lineamientos teóricos de estos autores (y de Lucien Goldmann en un grado menor) que he partido para observar las líneas evolutivas de la novela en México.

1.1.1 EL HÉROE

Del mismo modo como distingue Bajtin la épica de la novela, también lo hace entre el héroe épico y el novelesco. De esta manera, si la épica es pasado absoluto, el héroe épico -es pura interioridad; de allí que su mundo interior y su comportamiento estén a un mismo nivel: no hay contradicciones, -no hay divergencia, no hay confusión. Así, el héroe épico está despojado de cualquier iniciativa ideológica o incluso lingüística, pues en el mundo donde se mueve todo está ya concebido. De este modo el hombre se halla limitado para dar cuenta de los cambios del mundo. En cambio, en la novela sí aparecen en el héroe contradicciones, divergencias y confusiones. El héroe novelesco se caracteriza por la falta de adecuación a su destino, es decir que el hombre aparece como un ser superior a su destino o inferior a su propia humanidad; por eso -su presencia en el mundo creará conflictos o lo pondrá en crisis. Siendo de ese modo el héroe de la novela, no puede ser un funcionario público, un verdugo, un juez, etc., dentro de su papel estereotípico (como tipo).

Lukács parte de categorías hegelianas por lo que su concepción es más abstracta. Para él, el héroe de la novela nace de una extrañeza respecto del mundo externo. Como el mundo es internamente homogéneo, los hombres tampoco se distinguen cualitativamente unos de otros: "sin duda hay héroes y seres viles, piadosos y criminales, pero el héroe máximo no -

rebasa más que de una cabeza la tropa de sus iguales..."⁴; sin embargo, cuando lo que distingue a unos hombres de otros se ha convertido en abismo insalvable, la vida propia de la interioridad se hace posible y necesaria.

Siguiendo con Lukács, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo, de modo que el objeto del *epos* no es un destino personal sino el de una comunidad. Por otra parte, la forma de la novela es esencialmente *biográfica*: la significación de una vida individual es sólo un ejemplo, pues el héroe tiene significación con respecto al mundo de los ideales que está por encima de él. De allí nace el "individuo problemático"⁵; el mundo contingente y el individuo problemático son realidades que se condicionan recíprocamente una a otra. Cuando el individuo es aproblemático consigue todo fácilmente y el mundo no representa un peligro para él.

Lucien Goldmann ha realizado un resumen de mucha utilidad para situar la importancia del héroe como elemento básico en la transformación de la novela; ha dicho que el héroe es un personaje *problemático* "cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista y que han denominado 'novela'"⁶.

De acuerdo con Lukács, el héroe de la novela lucha por su destino aun cuando el autor sabe que esa lucha es inútil frente a la victoria definitiva de la realidad. A esta situa

⁴ Georg Lukács, *op. cit.*, p. 333.

⁵ Al respecto Lucien Goldmann considera que "el campo de validez de esta hipótesis ha de ser disminuido, ya que si se aplica a obras tan importantes en la historia de la literatura como *Don Quijote*, de CERVANTES (...) no podría serlo sino parcialmente respecto de la *Cartuja de Parma* e imposible en modo alguno a la obra de BALZAC..." véase *Para una sociología de la novela*, pp. 15 y 55.

⁶ Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 17.

ción es a la que llama "ironía", es decir que el autor rebasa la conciencia de sus héroes. Este exceso es, estéticamente - hablando, el elemento constitutivo de la novela.

Otro elemento de la forma de la novela es la *aventura*; - su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, para encontrar su esencia.

En la epopeya el héroe tiene aventuras pero siempre las supera porque los dioses del mundo triunfan siempre sobre los demonios. De allí la pasividad del héroe épico, para quien - la aventura es sólo un adorno de su vida.

En la novela el héroe no siempre es pasivo, la pasividad lo relaciona con su alma y con el mundo que lo rodea. La pasividad es psicológica y sociológica y determina la construcción de la novela.

La ironía del poeta consiste en mostrar la acción del demonio, la renuncia a comprender más allá de la acción y la - certeza de que se ha captado que hay un dios "presente e inexistente". Por eso la *ironía* es la objetividad de la novela.

La ironía es, en la novela, la libertad del poeta frente a dios.

1.1.2. EL HÉROE FRENTE AL MUNDO

A partir de la relación entre el héroe y el mundo, Lukács hace una clasificación de la novela en donde distingue tres - tipos esquemáticos; tal clasificación tiene como punto de partida la novela europea del siglo XIX. Estos tres tipos son:

1. La novela del "idealismo abstracto": se caracteriza porque el héroe posee un alma mucho más estrecha que el mundo. Es la novela del "individuo problemático" o "demoníaco". En este tipo de novela el héroe va por un camino recto en busca de un ideal; su problemática interna apenas si se nota; infiere de un deber ser de la idea su propia existencia y nota la falta de correspondencia entre la realidad y su lucha. Esta

estructura está dada por la ausencia de problemática interna. Para el héroe no existe el espacio como parte de la realidad; el mundo se le hace más estrecho de lo que en realidad es. Su actitud es subjetiva y por eso deja intacta la esencia del mundo (pero esto último no lo refleja la novela), por eso su lucha no es verdadera.

2. La novela del romanticismo de la desilusión, llamada psicológica por Goldmann,⁷ se presenta sobre todo en la novela europea del siglo XIX. Es la del alma más ancha que el mundo. En este caso la situación no consiste en un a priori abstracto frente a la vida. A diferencia del caso anterior, los conflictos con el mundo externo no suministran la fábula; aquí se trata de una realidad interna y consumada pero llena de contenido, realidad que concurre con la externa. Tiene vida propia y se considera verdadera esencia del mundo, de modo que su fracaso para realizar esa postulación suministra el objeto de la obra.

Esta forma novelística contiene la problemática de la sensorialidad épica, la disolución de la forma en estados de ánimo y reflexiones sobre esos estados de ánimo. Es la sustitución de la fábula por el análisis psicológico.

Aquí el mundo externo es amorfo o, en todo caso, carece de sentido. El mundo es totalmente convencional, de allí su dificultad para encontrar su relación con el alma, ni siquiera como escenario, así, la vocación pierde importancia para el destino interior y pierden importancia el matrimonio, la familia y la clase, para sus relaciones entre ellos.

La interioridad es un mundo autónomo y autosuficiente y no hay lucha posible frente al mundo. La interioridad épica es diferente pues se presenta como reflejo del mundo o bien se realiza en él; jamás se olvida del mundo.

⁷ Op. cit., p. 17.

Estado de ánimo, reflexión, son constituyentes de la novela. Su significación se determina porque en ellos se revela el sistema de ideas, tienen una relación positiva aunque - problemática con el mundo externo. Este problema *estético* es en el fondo un problema *ético*. En la novela hay que superar la problemática ética que lo causa.

El tipo humano de esta estructura, como ya quedó asentado, es más contemplativo que activo, el problema entonces consiste en cómo pasar a acciones ese retraerse en sí mismo. Aquí la configuración épica consiste en descubrir el punto de unión entre la existencia y la cualidad de este tipo con su propia estructura interna. Por eso la toma de posición del autor respecto de sus personajes y del mundo externo es lírica: amor y acusación, luto, compasión y sarcasmo. La vida se hace poesía y el hombre poeta de su propia vida. El romanticismo se hace escéptico, decepcionado y cruel respecto de sí mismo y respecto del mundo.

La interioridad (el elemento romántico) se acumula hacia adentro pero sin renunciar a lo que ya está perdido pues la vida se lo niega; le impone luchas y derrotas inevitables, -- previstas por el autor y presentidas por el personaje.

3. El punto medio entre el idealismo y el romanticismo, el de la reconciliación del individuo problemático con la concreta realidad social es la novela educativa.

Aquí la interioridad se encuentra entre los dos tipos anteriores: su relación con el mundo es subjetiva y objetivamente suelta pero el alma no redondea su mundo en sí sino que como una vinculación remota con el orden del mundo, "lleva el - ansia de una patria cismundana que corresponde al ideal". Tiene poca claridad en lo positivo pero no duda en lo que rechaza. Así pues, esta alma es una ampliación de la que quiere - vivirse actuando, interviniendo en la realidad, y no contem- plativamente.

Aquí sí importan el mundo externo, la vocación, el estamento, la clase, etc.; busca en las formaciones de la sociedad vinculaciones para lo más interior del alma. Con ello se suprime la soledad. El contenido es un ideal de humanidad libre, que afirma las formaciones de la vida social como formas de comunidad humana.

Esa estructura de la relación entre el ideal y el alma relativiza la posición central del héroe: el protagonista surge de entre muchos que aspiran a lo mismo, y es situado en el punto central porque su buscar y hallar revelan la totalidad del mundo. Se muestra, por otra parte, la acción depravadora de la realidad en el fracaso de la interioridad. Cada destino es mero episodio y el mundo se compone de esos episodios - cuyo destino común es el fracaso. Aquí lo relativo es la posibilidad del éxito.

Los personajes están vinculados por el destino, a diferencia del romanticismo de la desilusión, en donde la curva de la vida tiene que subrayar la soledad de los hombres.

En este tipo de estructura se busca un camino intermedio entre la acción propia, orientada, del idealismo abstracto y la acción puramente interna, contemplativa, del romanticismo.

En la novela pedagógica hay actividad y contemplación exigidas por el principio de humanidad. Hay voluntad de influir en el mundo y capacidad receptiva ante él. Se llama "novela pedagógica" y con razón, pues su acción es un proceso orientado a una meta determinada y dirigida al desarrollo de propiedades, a conseguir algo que educa y promueve a los demás.

El sentimiento básico de esta forma nace de la relativización de su personaje central, condicionada por la creencia en la posibilidad de destinos comunes.

En cuanto desaparece esa creencia (cuando la acción se construye con el destino de un solo hombre) este tipo de con-

figuración desaparece o se modifica y se aproxima más al tipo de novela de la decepción o de la desilusión. Aquí el personaje también es *problemático* debido al hecho de haber querido realizar en el mundo su mayor interioridad.

A diferencia de la novela de la desilusión, esta forma no rompe completamente con todos los ideales sino que comprende la discrepancia entre interioridad y mundo y de la comprensión de esta dualidad se produce un "pacto con la sociedad - asumiendo resignadamente sus formas de vida".

En la mayoría de los casos concretos, los límites entre la novela pedagógica y la de la desilusión son a menudo imprecisos.

El peligro para esta forma es el de mostrar una subjetividad no ejemplar, no hecha símbolo. Si eso sucede, tanto el héroe como el destino pueden ser cosa meramente personal, privada (lo que no sucede con la novela de la desilusión pues la subjetividad de los hombres es compensada por la generalidad igualitaria del destino) y, lo peor que puede suceder es que el carácter privado se presente con la pretensión de configurar un todo.

Goldmann parte de aspectos que considera importantes de la *teoría de la novela* como, por ejemplo, la existencia de un "héroe problemático". De allí pasa a una definición de la novela: "La novela no es otra cosa que la historia de una búsqueda degradada (que LUKACS denomina 'demoníaca'), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto."⁸ En seguida explica que hay que entender por "valores auténticos" no los que la crítica o el lector estimen auténticos, sino los que en la novela, "constituyen la base de estructuración del conjunto de su universo" y, por lo tanto, difieren de una novela a otra.

⁸ Lucien Goldman, *op. cit.*, p. 16.

Si la novela -siguiendo con Goldmann- es una biografía y una crónica social, es fácil mostrar que la crónica social refleja más o menos la sociedad de la época.

Para Goldmann el primer problema de una sociología de la novela "es el de la relación entre la *forma novelesca* misma y la *estructura* del medio social en cuyo interior se ha desarrollado". Es decir, que trata de hallar la relación entre la novela y la sociedad individualista moderna. Es claro que se refiere al tipo de sociedad europea para lo cual toma en cuenta los estudios de Lukács y de Girard.

Goldman plantea la hipótesis de que "existe una homología rigurosa entre la forma literaria de la novela [tal como la concibe Lukács] y la relación entre los hombres en una sociedad que produce para el mercado."⁹

Por otro lado precisa, a partir de la relación entre la obra literaria y la *conciencia colectiva*, las aportaciones - que en este sentido realiza la posición marxista, y que resumidos son:

- a) La obra literaria es el resultado de las tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo.
- b) La relación entre pensamiento colectivo y la creación individual literaria reside en una *homología* de estructuras que puede expresarse por contenidos imaginarios.
- c) La obra que corresponde a la estructura mental de un grupo puede expresarse por un individuo de modo que el carácter *social* de la obra consiste en que un individuo no posee por sí mismo una "visión del mundo", tal estructura es elaborada solamente por el grupo.
- d) La *conciencia colectiva* no es autónoma: se elabora - en la vida económica, social, política, etcétera.

⁹ Op. cit., p. 24.

De acuerdo con lo anterior, las teorías marxistas han -
pensado que la vida social no puede expresarse en el plano li-
terario más que a través de la conciencia colectiva.

Goldman encuentra una homología rigurosa entre las es- -
tructuras de la vida económica y las manifestaciones litera--
rias, pero no entre éstas y la conciencia colectiva. Más ade-
lante señala el modo como Lukács y Girard caracterizan a la -
novela: como una búsqueda de valores que ningún grupo social
defiende y que la vida económica convierte en implícitos para
todos los miembros de la sociedad.

Goldmann se plantea la cuestión de cómo se relacionan la
estructura económica y las manifestaciones literarias fuera -
de la conciencia colectiva. Al respecto formula la hipótesis
de la acción convergente de cuatro factores que son:

- a) El nacimiento en la sociedad burguesa de la catego--
ría de la meditación como forma de pensamiento, en -
donde el valor mediador se convierte en valor absolu
to o sea, "la tendencia a imaginar el acceso a todos
los valores bajo el ángulo de la mediación, con la -
propensión a hacer del dinero y del prestigio social
valores absolutos y no simples mediaciones que asegu-
ren el acceso a otros valores de carácter cualitati-
vo."¹⁰
- b) La subsistencia en la sociedad, de individuos proble
máticos que son aquéllos cuya conducta está regida -
por valores cualitativos. Estos son los creadores,
escritores, artistas, filósofos, etc., aunque no es-
capen totalmente a la acción del mercado.
- c) Como la obra no es expresión puramente individual, -
es probable que el género novelesco haya aparecido -
en la medida en que una aspiración hacia valores cua

¹⁰ Op. cit., p. 30

litativos se habían desarrollado en toda la sociedad o únicamente entre las capas medias en donde están - los novelistas.

- d) Había en las sociedades de tipo liberal un conjunto de valores de alcance universal, de validez para la misma sociedad. Eran los valores del individualismo liberal (libertad, igualdad, propiedad, en Francia; tolerancia, derechos del hombre, desarrollo de la personalidad, etc., en Alemania) a partir de los cuales se desarrolló la *biografía individual* que es el elemento constitutivo de la novela, donde tomó la forma de individuo *problemático* a partir de la experiencia personal de los individuos problemáticos mencionados en el inciso b) y la contradicción entre individuos, como valor burgués, y los obstáculos que la sociedad burguesa impone al desarrollo de los individuos.

El anterior esquema se confirma -según Goldmann- por el hecho de que, cuando el individualismo se ve obligado a desaparecer por la economía de monopolios hacia 1900 y 1910, tiene lugar una transformación de la forma novelesca que desemboca en la desaparición del personaje individual, del héroe.

Más adelante, Goldmann menciona un último problema: la forma novela es, por esencia, crítica y oposicional: "Es una forma de resistencia a la sociedad burguesa en desarrollo" de modo que la novela de héroe problemático se revela como una forma vinculada a la historia de la burguesía, pero que no es la expresión de esta clase salvo, posiblemente, la obra de Balzac que es la expresión del universo estructurado por los valores conscientes de la burguesía: individualismo, ansia de poder, dinero, erotismo, que triunfan sobre los valores feudales de altruismo, caridad y amor.

1.2 LA PRÁCTICA LITERARIA Y LA TEORÍA

Las consideraciones teóricas sobre la novela sirven como punto de partida para observar algunos aspectos de la evolución del género en México. Pero la teoría sobre la novela no pretenden establecer las características *esenciales* de la forma novelesca pues ello equivaldría a una preceptiva literaria, de modo pues que los autores de textos teóricos sobre la novela como Lukács, Goldmann o Bajtin sientan las bases para que, a partir de tales fundamentos teórico-abstractos, se pueda dar cuenta del desarrollo de una novelística concreta. Partiendo de lo teórico-abstracto, se puede llegar a lo empírico-descriptivo.

Todo proceso literario -y el de la literatura mexicana por supuesto- forma parte de un proceso histórico que se enmarca por las condiciones históricas de producción de las obras literarias. Siendo así, es evidente que ninguna teoría puede ser interpretada como normativa; las teorías sobre la novela no revelan una *esencia* de lo novelesco a la manera de un molde o modelo de la forma novela. Tomar en ese sentido la teoría, es totalmente contrario a la orientación que pretendo dar al presente trabajo y que es, para decirlo de otro modo, un intento por reconstituir la lógica del desarrollo de la literatura mexicana a través del análisis de tres novelas que son, al mismo tiempo, tres instancias paradigmáticas en la evolución del género. Tal hipótesis se apoya en que el desarrollo de la literatura -de la novela en este caso- no es independiente de determinadas condiciones sociales, políticas, económicas, etcétera.

Sin ser en sentido estricto una investigación orientada hacia la sociología de la literatura, me he impuesto el objetivo de no perder de vista la relación entre el desarrollo de la sociedad -a partir de 1910- y una posible "dación de forma" como consecuencia de dicho desarrollo.* Como quiera que sea,

* Véase *La necesidad del arte*, p. 43.

las novelas seleccionadas para mostrar el proceso de evolución del género en nuestro país, presentan rasgos propios, empezando por sus temas que están directamente relacionados con un proceso histórico concreto y que, por lo mismo, les confiere una forma específica, de tal modo que, de acuerdo con E. Fisher "el contenido no es únicamente lo que se presenta, sino también cómo se presenta, en qué contexto, con qué grado de conciencia social e individual."

2. LOS DE ABAJO: EPICA Y NOVELA

2.1 DEMETRIO MACÍAS - UN HÉROE ÉPICO

Los de abajo, constituye un proyecto épico que trasciende de la forma hacia la novela. Si partimos de la distinción lu kacsiana entre una y otra forma, encontraremos en la novela - de Mariano Azuela elementos pertenecientes a la epopeya. La primera característica épica que señalaré (siguiendo a Lukács) es la intención de Azuela por configurar la totalidad extensiva de la Revolución en un ejemplo sintético. Tal ejemplo es la biografía de Demetrio Macías a través de la cual se representa un fragmento de la Revolución que es, en sí, capaz de - mostrar la concepción de Azuela acerca del momento histórico vivido. La novela es testimonio y consignación no de un hecho aislado, sino del hecho mismo que es la Revolución Mexicana de 1910.

El problema de la mimesis entre la realidad objetiva y - la representación de dicha realidad en *Los de abajo*, es un -- punto de partida para la crítica. En este punto se debe definir una manera de abordar el problema. Por una parte, señalar que la homología entre el objeto de la representación y - su correspondiente producto artístico no conduce a una valoración sino a una constatación, y que tal constatación que lleva a cabo el crítico, tendrá que pasar necesariamente por un "punto de vista" de la historia que puede ser similar, o contrario al de Azuela. En el primero de los casos se "validará" a la novela por el servicio que presta al conocimiento de la historia pues, después de todo, la exigencia del carácter mimético, no es una exigencia literaria sino histórica. Así - visto, muchas obras literarias podrían descalificarse desde - ahora, si el punto de vista de sus autores con respecto a la realidad objetiva que les ha servido como proveedora de temas, no coincide con el del investigador o crítico.

De aquí no pasaré inmediatamente a afirmar la independencia de la representación artística aunque por el anterior razonamiento así se pudiera suponer. El problema de la mimesis es mucho más complejo, pues en primer lugar hay que reconocer la independencia relativa de las formas artísticas, es decir, la dinámica interna que la novela genera. De allí que el problema pueda ser considerado como un falso problema y de lo que sí se puede hablar es del carácter subjetivo y objetivo de la representación de la realidad. Como quiera que sea, la realidad no es una sola e indivisible, de ahí que lo que pretendo evidenciar son las características que muestran el punto de vista de Azuela, a través del material literario considerado como producto de determinadas condiciones históricas.

Sin pretender abarcar toda la compleja red de elementos socio-culturales que intervienen en la configuración de la novela, me propongo únicamente, tanto en *Los de abajo* como en las otras novelas estudiadas, poner de relieve el papel del héroe frente al mundo y la conciencia que de tal mundo se produce en los personajes narrados. De allí podrán aflorar los elementos que dan una determinada forma a la novela. Esta forma me interesa en tanto que la novela como género acusa -- cierta evolución. Al fin de cuentas, la forma de *Los de abajo* está interrelacionada con un *hecho histórico concreto*.

Dicho lo anterior pasaré a la búsqueda de los elementos de la forma de la novela de Azuela que señalan su vinculación con "lo real" (realidad histórico-social).

Con posición de cronista Azuela se propone reconstruir -- un hecho histórico. El sujeto de la acción es la masa de campesinos (y su actitud) ante un fenómeno que irrumpe como punto crítico en los destinos de toda una nación.

La forma de la novela se produce a partir de una conciencia de la realidad (la de Azuela), que proporciona la perspectiva y subjetividad¹ necesarias para la novela (como género),

¹ Para Georg Lukács la subjetividad del escritor se debe a --

y la intención de mantener una distancia objetiva frente a las acciones narradas; sin embargo, la forma no es un "reflejo" mecánico de acciones inconexas: hay un proyecto de desarrollo y una ficción novelesca. Esta ficción es el hilo conductor que proporciona el argumento (el contenido); aquí se elaboran personajes: Camila, La Pintada, Luis Cervantes, Demetrio Macías, etc., y es a través de los personajes que Azuela nos presenta su conciencia del mundo. Pero el mundo está en transformación violenta y es por eso que la forma de la novela participa de la épica; lo que se plasma de la realidad es una gesta nacional: una epopeya.

La épica tiene como tema un mito nacional que en *Los de abajo* es la leyenda del caudillo (los caudillos) revolucionario que encarna en la figura de Francisco Villa que es mito y leyenda: la del centauro: mitad hombre y mitad caballo que roba a los ricos, para hacer ricos a los pobres.

Azuela vivió los acontecimientos que dan forma a la novela. Fue médico de campaña en las tropas de Villa. Pero Demetrio Macías, el héroe de *Los de abajo* no corresponde a un modelo real, sino al mito idealizado. Azuela construye a su personaje conforme a una concepción literaria que lo separa de la crónica pero sin dejar de ser crónica. Es decir, la novela reconstruye situaciones, hechos y acciones observadas y vividos por Azuela (por eso es crónica) y les da forma literaria al plasmarlos en la novela, que es ficción. Ambos elementos, los tomados del mundo real y los surgidos de la imaginación de Azuela dan forma a ese universo de la novela que es un proceso de transformación de la realidad objetiva, en ficción novelesca. Con lo anterior intento plantear, desde ahora, la relación que se da en *Los de abajo* entre un hecho histórico concreto y su plasmación en el plano de la literatura.²

que él mismo también es fragmento del mundo objetivo "esa - subjetividad quería dar forma a todo y por eso no ha podido sino reflejar un fragmento."

² Francois Perus explica claramente este proceso: "...al con-

La relación planteada, de un modo muy general, entre la novela y las condiciones históricas en donde ésta surge, presenta elementos cuya complejidad no se explica solamente por el modo de producción capitalista y la novela como su consecuencia natural; tal relación mecánica no es más que una simplificación de todo un proceso. En *Los de abajo* este proceso está relacionado con la conciencia de la realidad expresada en la novela: una conciencia que Azuela adquirió con la propia participación en los hechos mismos, que él aprehende para darles forma narrativa.

De acuerdo con lo anterior, cabe preguntarse ¿qué importancia tiene la reproducción fiel de la realidad? o bien ¿qué relación se establece entre la realidad y la manera cómo Azuela la percibe?

Al respecto, Angel Rama plantea el problema en forma sumamente clara:

Entre los problemas que plantea ese primer período o protoépoca de la novela de la revolución mexicana, que corresponde a las obras de Mariano Azuela escritas desde 1911 (...) y que por lo tanto incluye su célebre texto *Los de abajo* (1915) se cuenta el de la revolución entre las imágenes narrativas y las imágenes reales de esos años. (...) Más allá del interés puramente histórico de la cuestión está el problema del reflejo de la realidad de la obra literaria, y de la posibilidad mayor o menor que tiene un escritor para expresar su tiempo, sobre todo cuando participa activamente de sus trajines. En última instancia permite analizar los elementos que condicionan su visión del mundo y el modo en que se trasuntan en materiales específicamente narrativos, al punto que el más sangriento "tranche de vie" pue

cebir la forma novelesca como concreción de determinados contenidos sociales y a éstos como las contradicciones inherentes al modo de producción capitalista, el planteamiento lukacsiano abre de hecho la posibilidad de un análisis de la evolución concreta de la forma novelesca -contradictoria ella misma- en relación con el proceso histórico concreto, puesto que éste no es otro finalmente que el desarrollo desigual de aquellas contradicciones, concretizado en la lucha ideológica y política de clases". En *Historia y crítica literaria*, p. 89.

da servir de índice para medir la cosmovisión y la elaboración estrictamente artística de un escritor.³

Para intentar resolver de una vez la cuestión de los -- vínculos que se dan entre la realidad objetiva y la representación de la realidad en *Los de abajo*, se puede plantear, siguiendo de cerca las consideraciones de Angel Rama al respecto, que la actividad de Azuela como novelista pone en juego -- al hecho histórico como origen de una representación artística. La historia se pone al servicio del escritor "Como cañamazo sobre el cual dibujar el perfil de la realidad"⁴, una -- realidad ideal o, como le llama el propio Azuela; "Más alta".

Cuando Azuela escribió *Los de abajo* era un hombre que ha bía pasado los cuarenta años y por lo tanto era dueño de una visión del mundo ya forjada. Tal visión del mundo es lo que Rama considera "un sistema de creencias morales y socio-políticas con las cuales acometió /Azuela/ la realidad de su tiempo".⁵ Azuela en su papel de protagonista y observador de los hechos históricos referidos en su novela de cuenta del trozo de realidad que le tocó vivir, pues *Los de abajo*, no pretende dar un panorama histórico completo sino una muestra representativa de las diversas actitudes humanas frente al fenómeno -- narrado, de allí que la imputación de parcialidad⁶ que le hacen los críticos inmediatos al "descubrimiento" de *Los de abajo*, resulten insostenibles desde una perspectiva que pone en primer término la naturaleza literaria de la novela; de allí que el fragmento de realidad que reproduce Azuela sea "mues--

³ Véase *Literatura y clase social*, p. 144.

⁴ Angel Rama, *op. cit.*, p. 145.

⁵ *Ibid.*

⁶ José Mancisidor opina que "su falla estriba en que esos tipos, con su caudal, sólo representan en los marcos en que -- mueven y actúan, una parte de la realidad revolucionaria mexicana, lo que, para mí, es de lamentarse". *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, p. 26.

tra representativa", ya que no de la totalidad de la Revolución, sí de la concepción que Azuela se formó frente a ella. Así lo entiende Angel Rama cuando afirma: "...es impensable - un conocimiento totalizador del universo presente al escritor y éste toma contacto con la realidad a través de un fragmento de ella que, eventualmente, puede postular como paradigma del todo..."⁷

2.2 LA EVOLUCIÓN DE LA FORMA

El mundo dinámico, en evolución violenta, aportó a la novela nuevos contenidos y con ellos nuevas formas; de ese modo la novela -como género- evolucionó para marcar una ruptura con las formas de la novela decimonónica. La representación de la realidad se da, en la instancia que constituye *Los de abajo*, como testimonio de un mundo fragmentado y en transformación. Ante tal material para dar forma, *Los de abajo* constituye no sólo un testimonio y una toma de posición política, sino una configuración estética de la Revolución. Pero, siendo una y otra cosa, *Los de abajo* es la expresión literaria de un grupo social del que Azuela forma parte; un grupo cuya característica está dada por la manera de asumir los alcances de la revolución. Por lo tanto la perspectiva política de Azuela nace de su formación intelectual y de su clase social, con lo que se podrá hablar de un punto de vista determinado históricamente. Es así como la plasmación de la realidad comporta una forma artística elaborada a partir de la cosmovisión política y filosófica de Mariano Azuela.

La perspectiva de Azuela frente a las acciones narradas nace de su formación como intelectual, la cual se lleva a cabo en el período anterior a la Revolución y, por lo tanto, Azuela se halla ligado a principios de la filosofía positivista cuyos postulados son el amor, el orden y el progreso. Por

⁷ Op. cit., p. 146.

otro lado, su punto de vista procede de la personal posición ideológica que lo impulsa a tomar parte de la acción en los momentos decisivos. Así pues, la configuración del mundo narrado tiene su origen no sólo en la observación, sino en la formación intelectual y la convicción política de Azuela.

Los de abajo describe el violento proceso de transformación de un sistema social; se muestra la movilización de las masas campesinas quienes de manera políticamente inconsciente llevan a cabo la Revolución. El punto de vista de Azuela -narrador- se encarga de consignar las actitudes de los personajes. Tales actitudes producen en el narrador diversos estados de ánimo que van de la decepción al sentimiento de fracaso. La naturaleza misma de los personajes los hará llevar a cabo acciones violentas o inhumanas; así, desde una perspectiva ética va tomando forma el mundo narrado. Las acciones son pasadas por la mirada incrédula y escandalizada del narrador, para así configurar un mundo cuya primera característica es la violencia o la irracionalidad de las acciones.

Sin perder de vista el problema de la forma se puede, a partir de *Los de abajo*, considerar una transición con respecto a la tradición literaria, en vista de que la novela estudiada introduce una nueva configuración del mundo, que se representa de un modo nuevo también. En primer lugar, y como elemento importantísimo: se introduce el habla popular, con lo que las masas campesinas y la provincia son tomadas en cuenta como objetos de la representación; además se confronta a los campesinos con la clase media: afloran las diferencias no sólo sociales y culturales sino las de orden racial. Si bien es cierto que la preocupación social tiene notables antecedentes en la novela del siglo XIX (Heriberto Frías, López-Portillo y Rojas, José Mancisidor), en *Los de abajo*, y en virtud de los acontecimientos, la preocupación por la justicia social alcanza una nueva expresión. Pero la justicia social no es la única idea que moviliza Azuela en *Los de abajo* ya -

que, como miembro de la clase media provinciana, opera en él un sistema de ideales que adquieren forma concreta en la perspectiva del narrador. Así lo entiende Rama, cuando afirma: "su realismo franco, su sabroso sentido nacional, su emocionalismo pequeñoburgués, su esquema moral rígido, su respeto del orden, del trabajo, de la precisión, tienen su origen en ese ambiente del que salió."⁸

Si un sistema de ideas se transforma en ideal, la percepción de la realidad estará, en consecuencia, supeditada y subordinada a tales ideas. Algo similar ocurre con la reelaboración de la realidad en *Los de abajo* puesto que los hechos narrados son vistos desde la perspectiva no sólo ideal o idealizada, sino también desde la ideología de la clase media provinciana que participaba de postulados sociales y morales del positivismo de Comte.

La particular visión del mundo de Azuela se establece a partir de una distancia entre la realidad objetiva y el universo que el escritor ha creado, a esta situación es a la que Lukács llama ironía y es a través de la ironía que construye a sus personajes.⁹ Tal ironía es a la vez una autonomía del autor respecto de sus personajes. Pero Azuela se sitúa en una actitud crítica no sólo frente al mundo -cuya degradación está dada social y políticamente- sino también frente a los personajes secundarios quienes llevan a cabo un proceso de degradación, pero de una índole distinta; la de ellos es una descomposición moral que va del impulso inicial que los lleva a la lucha armada, a la pérdida del objetivo de la lucha. Esta evolución es vista por Azuela -narrador- como un proceso de corrupción de las masas que, movidas por la injusticia prevaletante, dieron origen a la Revolución.

⁸ Angel Rama, *op. cit.*, p. 151.

⁹ Parafraseando a Lukács, Lucien Goldmann señala que este exceso (llámese humorismo o ironía) es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca. Véase *Para una sociología de la novela*, p. 20.

Los personajes, el mundo y los valores imperantes, son - el eje en que intento centrarme en el presente análisis; elementos que, a mi modo de ver, confieren una forma a *Los de abajo* en donde se combinan elementos épicos con otros propiamente novelescos.¹⁰

Y los pobres le forjaron - una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación.

Los de abajo

2.3 ÉPICA Y NOVELA: EL SIGNIFICADO DE DEMETRIO MACÍAS

Como ya dije, Demetrio Macías es un personaje concebido a la manera de los héroes de la epopeya. Héroe mítico y legendario cuyo sentido en la estructura de la novela es el representante de un mundo cancelado. Es también un símbolo: el héroe ideal que, por lo tanto, representa la suma de valores idealizados por el autor. Su inserción como protagonista solamente puede ser entendida a partir de una concepción idealizada de la Revolución. Demetrio es un héroe "puro" y como tal se mueve en un universo lleno de vicios, de violencia, de concupiscencias; es a la vez contrapunto de las acciones de los personajes secundarios, y símbolo.

Los de abajo tiene como hilo conductor la historia de Macías. Desde el primer capítulo se muestra como una presencia agigantada. Azuela lo describe como un caudillo soberbio y magnánimo; su primera acción es la de perdonar la vida a quien había ofendido su honra. A partir de este hecho, Demetrio se perfilará como héroe épico cuya participación en la novela - servirá para poner de relieve las acciones de los personajes

¹⁰

A falta de una definición del género la *Teoría de la novela de Lukács* resulta ser el mejor tratado que ha puesto las bases para desarrollos posteriores.

secundarios, ya que Demetrio, ante las mismas circunstancias siempre reacciona de modo distinto, no roba ni mata por gusto y cuando quema la casa de Don Mónico lo hace como un acto de justa venganza; como un modo de saldar una deuda de honor. Tal hecho no puede ser visto como reprochable pues corresponde, éticamente, a la "santa ira del pueblo".

Por las características que hasta aquí, he señalado, se advierte que el héroe de *Los de abajo* está concebido como un héroe de novela caballeresca. Valor, honor, justicia, son elementos constitutivos del personaje, pero ¿cómo explicar la presencia de un héroe mediéval en una novela de la Revolución? Antes de intentarlo, una aclaración: la asociación nos conduce a señalar un elemento épico en la novela, es decir a mostrar una posible heterogeneidad entre épica y novela, entre novela y crónica y entre crónica e historia. Retomando el asunto del héroe de corte medieval cuya concepción es la del héroe idealizado como tal, en *Los de abajo* ha operado la "memoria del género", lo que significa que en Azuela ha "aflorado" una configuración del héroe que subyace en el inconsciente de los géneros. Es decir, si Demetrio Macías, como declara el propio Mariano Azuela, no está construido conforme a ningún modelo tomado de la realidad, ¿de dónde toma entonces el modelo del héroe ideal? De la tradición caballeresca. La idea, después de todo, no pretende ser original y tiene una explicación coherente en las condiciones históricas de la producción literaria de Latinoamérica.¹¹

¹¹ "En contra de la opinión comúnmente admitida (...) nosotros pensamos que la renovación de la prosa narrativa latinoamericana que inauguró el realismo social es, por lo menos, equiparable a la ruptura modernista en el campo de la poesía. Aunque su signo haya sido totalmente distinto, es probable que, a la larga, se muestre mucho más fructífero, ya que, renunciando a fundar la acumulación cultural en la importancia de un fastuoso decorado versallesco o *Second Empire* que tenía su contrapartida en el postulado de la "virginidad cultural" de un continente destinado a proveer

Pero aún sin estar de acuerdo con estas ideas (que tienen el carácter de una acotación al margen) el héroe de *Los de abajo* posee rasgos que, de acuerdo con Lukács, corresponde a la estructura de la forma épica, pues para él, en la epopeya, el héroe no es nunca un individuo y su objetivo no es un destino personal sino el de la comunidad. Visto de ese modo Demetrio Macías es un símbolo, cargado de valores idealizados de modo que, siguiendo con Lukács, el mundo representado en *Los de abajo* es redondo y cerrado -como en el cosmos épico- con respecto al héroe. Esta observación se sustenta en el viaje de Demetrio quien parte del cañón de Juchipila para volver, al final del relato, al punto de partida. El elemento épico que confiere a la novela un carácter heterogéneo tiene su explicación en el proceso social y el consiguiente contenido que dicho proceso propone a la literatura. Visto de esta manera, el héroe épico de *Los de abajo* está concebido como portador de valores morales y sociales del siglo XIX, sin que ello quiera decir que Azuela lo anteponga a la masa de revolucionarios como emisario del porfiriato. Es solamente un héroe que soporta los valores del "mundo anterior", es decir, el mundo de los primeros, de los orígenes, de los anteriores. Mundo cancelado. Por todo lo anterior, Macías no puede librar una lucha honesta basada en un código ético. La Revolución es tal y como se presenta en los personajes secundarios.

A diferencia del héroe propiamente novelesco, la biografía de Demetrio pasa a ocupar un segundo plano en tanto que las masas son elevadas al nivel de protagonistas y con ellas contrasta Luis Cervantes, el personaje clasemediario. Aflora toda una serie de contradicciones, tal vez, porque la novela

de materias primas al mundo "civilizaco", resolvió cimentarla en la recuperación, apropiación y transformación de su propia tradición, potencialmente infinita. Lo que, dicho sea de paso, permitió también descubrir o redescubrir, otra Europa: no sólo la de Zolá o la de Gorki, sino la que permanece viva en la épica medieval. Francoise Perus, *Historia y crítica literaria*, p. 161.

se escribe casi al mismo tiempo que ocurre la acción que proporciona el contenido; tal acción se narra como crónica, como memoria o como "impresiones" de la realidad objetiva, de modo que el proyecto épico medieval no se cumple; es rebasado por la vehemencia de las acciones y por la necesidad de plasmar - un mundo convulsionado en donde los héroes son campesinos incultos, seres primitivos y "logreros". Tales personajes sólo pueden ser representados como anti-héroes pues la ética de Azuela no le permite verlos de otra manera: puede comprender la justeza de sus impulsos pero no estar de acuerdo con las acciones que narra. De allí que se necesite un héroe "verdadero" como Demetrio Macías que sólo existe en el ideal o en la épica medieval.

Los de abajo delimita su espacio, su universo interno y marca la distancia del referente, de ese modo establece su carácter propiamente novelesco; que la obra esté contagiada por otras formas (crónica, epopeya, etc.), no significa que pierda su carácter de ficción.

El mismo Azuela declara al explicar la génesis de su novela: "De tal suerte que, los mejores personajes de una novela serán aquellos que más lejos estén del modelo (...) Si yo me hubiera encontrado entre los revolucionarios un tipo de la talla de Demetrio Macías, lo habría seguido hasta la muerte."¹²

La composición estructural de *Los de abajo* se mueve alrededor de la biografía del héroe; en la historia de Demetrio - se simboliza la totalidad del proceso histórico, es por eso - que se advierten las tendencias épicas de la novela "surgidas como reflejo del carácter popular de la Revolución Mexicana."¹³

¹² "Apéndice documental" en Mariano Azuela, *Los de abajo*, p. 176.

¹³ Vera Kuteischikova. "La novela de la Revolución Mexicana y la primera narrativa soviética" en *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*, p. 115.

En los personajes secundarios se halla el contrapunto, - el polo contrario de Demetrio Macías. Azuela reconstruye toda la problemática social que en la Revolución puede observar se claramente. La situación de los campesinos pobres e ignorantes; la participación de la clase media en búsqueda de un acomodo en la sociedad. La Revolución es como la cresta de - un complejo proceso en donde se muestran las contradicciones sociales que en tiempos de paz son más veladas. La revolución esquematiza y plantea problemas, exhibe y revela. Todos estos problemas afloran en *los de abajo* por medio de lo que - Lukács llama "puntos críticos de la acción conjunta".

Construida a la manera de cuadros o "visiones episódicas" la novela está conformada por una serie de escenas que, unidas, integran el "corpus" de la novela y representan una concepción anecdótica de la realidad. Cada cuadro o escena muestra una concepción del sentido de la Revolución; la labor de Azuela es mostrar un desarrollo y evolución que abarque la - trascendencia misma de la Revolución en su conjunto. Es por eso que las acciones están cargadas con un significado profundo más allá del nivel anecdótico; tal parece que no hay hechos gratuitos a pesar del elemento pintoresco -destacado por la distancia temporal- que no es otra cosa que una supervivencia del costumbrismo decimonónico; en cualquier forma los elementos significativos -intencionales o no- son potencialmente útiles para observar algunos rasgos del proceso histórico que a manera de anecdotario subyacen como elementos de la forma. Más claramente: la observación de lo anecdótico, la selección de referentes muestran una cosmovisión del mundo y confieren la forma a la novela. Después de estas observaciones, el paso obligado es tratar de develar la concepción del mundo que subyace en el contenido.

2.4 LA SIGNIFICACIÓN SOCIAL DE LO ANECDÓTICO

La mayoría de los autores que han escrito sus impresio--

nes o sus recuerdos de la Revolución, ya como testigos, ya como participantes, lo han hecho por medio de cuadros, de escenas que se vinculan a un mundo -el de la Revolución- integrado por fragmentos, por acciones aisladas, como la propia dinámica de la Revolución. Otra razón por lo que la novela de Azuela está construida por medio de cuadros, es que fue publicada por entregas. Pero este dato me parece ahora circunstancial frente al hecho de que cada escena, cada acción, contenga un sentido más profundo que el meramente anecdótico.

Los de abajo, está construida por hechos, por acontecimientos. Los personajes carecen de interioridad y el mundo de la novela transita a través de los distintos acontecimientos, que funcionan como "puntos críticos de la acción conjunta" de modo que los episodios no son tales "cuadros", sino escenas cargadas de sentido dramático.¹⁴

El primer hecho que da origen al desarrollo del contenido -y por supuesto a la novela- es la quema de la casa de Demetrio; a partir de este hecho la masa de campesinos se agrupará para iniciar una desorganizada acción en contra de las fuerzas del orden. El impulso individual para ingresar en "la bola" es completamente circunstancial y no tiene que ver con una conciencia social. Los personajes representan a las masas campesinas que hicieron la Revolución, pero a diferencia de Macías no aparecen ni mitificadas ni idealizadas; al contrario, son seres primitivos, ignorantes, a los cuales Azuela describe según los modelos reales que tuvo la oportunidad de observar,¹⁵ así que los muestra tal como los vio; sus ras-

¹⁴ Véase "Narrar o describir", en *Problemas del Realismo* Lucács, pp. 171-216.

¹⁵ Mariano Azuela ha declarado la procedencia de algunos modelos para construir sus personajes; entre ellos transcribe uno como ejemplo "...conocí a un mesero profundamente antipático: chaparro, carirredondo, mofletudo y encendido, sus ojos inyectados a verter sangre. Era sumamente activo, presumía tutearse con los cabecillas más famosos y a los civi

gos sobresalientes son el primitivismo, la violencia, la falta de ideales, etc. Pero Azuela cree en la justicia social y se sitúa al lado de la Revolución a pesar de que sus personajes sean presentados con una mezcla de desprecio y conmiseración. En el segundo capítulo, cuando empiezan a reunirse convocados por Demetrio, los describe como desposeídos y a partir de ahí se infiere que el narrador ha comprendido el momento histórico que hace posible -o necesaria- la Revolución: "En la lejanía, de entre un cónico hacinamiento de cañas y paja podrida, salieron, unos tras otros, muchos hombres de pechos y piernas desnudos, oscuros y repulidos como viejos bronces." (p.10) Después del impulso inicial que los ha hecho reunirse, las masas revolucionarias, o mejor dicho el grupo de alzados, serán movidas por los acontecimientos. La llegada de Luis Cervantes es el primer contacto con el mundo de afuera. Cervantes representa otro mundo; habla un lenguaje que no entienden los campesinos, pero logra que vislumbren -- que su lucha forma parte de un movimiento más vasto.

A través de Cervantes se confrontan dos clases sociales: la de los campesinos y la clase media. El autor los sitúa en su dimensión histórica: las masas campesinas que actúan instintivamente en contra del orden establecido, de la explotación y la miseria, y la clase media cuyo oportunismo y proyecto acomodaticio se expresa en el discurso demagógico de Cervantes, quien logra convencer a Demetrio:

-Si vieras qué bien explica las cosas el curro, con padre Anastasio- dijo Demetrio, preocupado por lo que esa mañana había podido sacar en claro de las palabras de Luis Cervantes.

-(...) Parece a manera de mentira que este curro ha ya venido a enseñarnos la cartilla.

-¡Lo que es eso de saber leer y escribir!... Los dos suspiraron con tristeza. (p. 45)

les nos trataba con desdén y aún con insolencia. De ese tipo odioso nació el güero Margarito, que fui completando con otros que conocí también..." (en) *Mariano Azuela, Los de Abajo*, p. 178.

Azuela muestra, por un lado, el sentido de la Revolución, y por el otro, su conciencia del mundo objetivo, a través de un pequeño grupo de revolucionarios, para abarcar la totalidad del movimiento. El microcosmos recreado es muestra representativa de la totalidad del mundo. El acierto radica en la observación precisa de los mecanismos de conducta y en haber advertido la falta de objetivos revolucionarios de las masas populares, lo que derivó en la traición de la clase media, ésta sí preparada para sacar partido, para capitalizar a su favor el triunfo de la Revolución. Cuando sólo eran un grupo de alzados, Demetrio y sus hombres son incorporados a la Revolución en el momento en que entran en contacto con otro agente de "mediación", las tropas de Natera. A partir de este punto crítico, el narrador deja ver un proceso de descomposición del movimiento: aflora la ambición personal y se pierden para siempre los ideales de justicia. Mejor dicho, no se pierden, porque nunca los hubo. El punto de vista de Azuela se expresa por medio de un personaje, Solís, quien en un diálogo con Luis Cervantes muestra el desencanto frente a la Revolución, y reproduce el punto de vista del narrador:

-¿Cansado?... tengo veinticinco años y, usted lo ve, me sobra salud... ¿Desilusionado? puede ser.

-Debe tener sus razones...

-"Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... y me encontré un pantano". Amigo mío: hay haches y hay humores que no son sino pura hiel... y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo envenena.

Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías... ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz. (p. 63)

Los hechos narrados confirman el punto de vista de Solís: a partir de esta escena se inicia un proceso de descomposición de las masas, aparecen el robo, el crimen, el saqueo, la violencia gratuita. Se incorporan a las filas de Demetrio La

Pintada y el güero Margarito, quienes mostrarán el aspecto más odioso del pueblo. Son el cáncer de la Revolución y el ángulo más despiadado de una "raza irredenta". "Seres viles y criminales" que desde la óptica del narrador perjudicaron más a la Revolución que sus propios enemigos. Como personajes son movidos por el primitivismo de sus impulsos; socialmente son seres deshauciados porque no cumplen ningún papel histórico; su función dentro de la novela es la de mostrar una perspectiva del narrador: el asco ante una violencia y una crueldad gratuitas; la irracionalidad y la deshumanización. Pero en realidad no son presentados como un producto de la Revolución, sino como la condición fatal de una raza. Y esto no sólo sucede con La Pintada y el güero Margarito, sino también con El Meco, El Manteca, La Codorniz, Venancio, en fin, con todos los seguidores de Demetrio en quienes se presenta el revanchismo y la venganza motivados por un rencor acumulado desde la Conquista. El narrador describe los hechos desde una perspectiva de "gente de razón" que se escandaliza ante la brutalidad y el salvajismo de unos seres que hablan, actúan, piensan o comen como primitivos y el primitivismo es la razón de su vileza. Vistos a través del cristal de la gente "decente" son "hombres manchados de tierra, de humo y de sudor, de barbas crespas y alborotadas cabelleras, cubiertos de andrajos mugrientos..." (p. 74) El espectáculo patético va acompañado de hechos: violencia, crueldad, rapiña, etc., etc. Ante esa imagen de los "revolucionarios" era muy difícil comprender, en el tiempo de Azuela, el sentido de la crítica a la Revolución y por eso se le acusó de reaccionario. El desencanto de Azuela nace cuando comprende que la ignorancia del pueblo le impedirá un cambio radical en el seno de la sociedad, pues las diferencias de clase, de cultura y de raza son demasiado profundas. A esto se suma la falta de una estrategia política y de un objetivo revolucionario. Es por eso que la distancia objetiva del narrador produce el sentido irónico de la novela, traducido en la inutilidad de la lucha, pues cada acción significa la pérdida de toda esperanza posible.

2.5 LOS OBJETOS

La clase media, representada por Luis Cervantes, es otra cosa. Su proyecto de "acomodo" en la sociedad se advierte en la relación con los objetos; su conocimiento del mundo le permite buscar una posición o reafirmarse como clase social, por eso no corre riesgos. A diferencia de los personajes secundarios, sus "avances" -es decir los objetos que obtienen como producto de las luchas-, son elegidos con cuidado para acumular un capital. La tropa elige los objetos por su utilidad o para destruirlos, pues sólo tienen valor para el enemigo, para los ricos. En este aspecto Azuela es particularmente agudo al mostrar la connotación de los objetos; su habilidad consiste en mostrar la acción destructiva como principio, medio y fin de las masas. Una observación más detallada nos permite acercarnos a la función que los objetos representan. En primer lugar son cosas que remiten al mundo anterior, son símbolos, subrayan la injusticia, y al mismo tiempo, el narrador reprueba el afán destructivo. El punto de vista del narrador es el de la clase media para la cual los objetos tienen un valor (valor de cambio): denotan la preexistencia no de un mundo de refinamiento, sino de aspiraciones aristocratizantes, -de ahí que cuando son destruidos aflora una nostalgia involuntaria en el narrador:

-¿Quién me merca esta maquinaria? pregonaba uno, en rojecido y fatigado de llevar la carga de su "avance". Era una máquina de escribir nueva, que a todos atrajo con los deslumbrantes reflejos del niquelado. La "Oliver", en una sola mañana, había tenido cinco propietarios (...)

La Codorniz, por veinticinco centavos, tuvo el gusto de tomarla en sus manos y de arrojarla luego contra las piedras, donde se rompió ruidosamente. Fue como una señal: todos los que llevaban objetos pesados o molestos comenzaron a deshacerse de ellos, estrellándolos contra las rocas. Volaron los aparatos de cristal y porcelana; gruesos espejos, candelabros de latón, finas estatuillas, tibores y todo lo redundante del "avance" de la jornada quedó hecho añicos por el camino. (p. 65)

El narrador muestra a través de los objetos la carencia de educación y refinamiento de las masas, por eso, los objetos, remiten al mundo anterior en donde son indicios de "la -decencia", "la buena educación" y "la cultura" de sus poseedores. Este tipo de escenas no aparecen casualmente, tienen -- dentro de la novela una función específica: la de confrontar la actitud destructora y simbólica de las masas populares -- frente a la ambición personal de una clase media cuyo proyecto de largo alcance se basa en la acumulación de bienes. En Luis Cercantes esta clase media se muestra despiadadamente, - pues sólo presenta el aspecto negativo: oportunismo, hipocresía, arribismo, rapacidad.

Ambas -las masas campesinas y la clase media- son observadas y juzgadas por la ética del narrador, que es la del intelectual culto para quien los objetos tienen un significado específico y una connotación dentro de la realidad.

Como ya quedó asentado, las masas destruyen junto con - los objetos los signos de poder y de opresión, pues en ellas, la destrucción es revancha social, en tanto que para el narrador es sólo una manera "objetiva" de exhibir el primitivismo de las masas. De allí nace su punto de vista escandalizado, y su condena implícita que se traduce en la pérdida de toda - esperanza, ya que ¿cómo es posible que la Revolución pueda -- triunfar si carece de metas, de objetivos? ¿Cómo, si los revolucionarios son una "raza irredenta"? La falta de conciencia de las masas frente al momento histórico, es homóloga de su ignorancia con respecto al valor de cambio de los objetos. Esta ignorancia, desde el punto de vista del narrador, privó a las masas de la posibilidad de beneficiarse con la Revolución. Esta idea, que no va más allá de una simple hipótesis, surge al centrar la atención en el *punto de vista* del narrador.

Para Cervantes los objetos tienen un significado distinto. Su acumulación en este caso sí tiene un objetivo. Cer--

vantes se posesiona de objetos cuyo valor conoce, lo cual nos dará la pauta de su nivel de conciencia frente al hecho histórico representado. Así pues, Cervantes no representa un proyecto de clase que la clase media nunca elaboró, sino, solamente, las expectativas individuales de aquellos que vieron en la Revolución la oportunidad de sacar un beneficio para sí mismos. Siendo así, Azuela exhibe a través de Cervantes la participación de un sector de la sociedad que vio en la Revolución un río revuelto para la ganancia de oportunistas.

Tanto las masas campesinas como "El Curro" Luis Cervantes, son arquetipos que funcionan como símbolos de dos clases sociales que participaron en la Revolución. Al pasar frente al punto de vista del narrador, proporcionan, al universo de la novela, su forma específica. Esto significa que el mundo objetivo es visto con la ética del autor, con una ética o sistema de valores inherentes a su formación. De ahí que *Los de abajo* plantee un problema ético que es resuelto por Azuela en el plano de la estética, es decir, en la elaboración artística.

Lo anterior es opuesto a una afirmación que se ha hecho constantemente por la crítica¹⁶ según la cual la novela de Azuela tiene valor sólo como testimonio, en vista de que es imposible hacer de lado la subjetividad inevitable de la forma novelesca. A través de la subjetividad se plasma artísticamente la realidad y con ello, la novela obtiene su autonomía literaria. De ahí que *Los de abajo* represente para la literatura mexicana el primer paso decisivo para la recuperación de un contenido literario auténtico, es decir, que se inscribe dentro de su propio contexto histórico-cultural para sentar las bases de la novela mexicana contemporánea.

¹⁶ Véase Angel Rama "Mariano Azuela: ambición y frustración de las clases medias". En *Literatura y clase social*, pp. 144-183, en donde analiza este problema a partir del planteamiento que hace Manuel Pedro González.

3. LA SOMBRA DEL CAUDILLO ¿CRÓNICA O NOVELA?

Un primer acercamiento a *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán consiste en revisar las condiciones políticas y sociales a las que alude. La novela fue publicada en Madrid en 1929. Relata una historia basada en acontecimientos reales; el propio Guzmán nos informa que: "Llegaron a Madrid, - por esos días, los periódicos mexicanos que relataban la muerte del General Serrano; esos mismos periódicos insertaban las doce o trece esquelas -no recuerdo- de los hombres sacrificados en Huitzilac".¹ Los acontecimientos que narra la novela o, los hechos en que se basa para estructurar la fábula, acababan de ocurrir. El asesinato del General Serrano y sus partidarios es el punto de partida no sólo para denunciar un crimen, sino la corrupción del sistema político mexicano surgido de la Revolución. En ese momento el nuevo Estado mexicano - ofrecía el siguiente...

Contexto Histórico

La Revolución Mexicana se desarrolló en dos instancias: la lucha armada y la política, ambas consignadas en la literatura: la primera etapa está representada, como vimos en el capítulo anterior, por *Los de abajo* de Mariano Azuela, en tanto que *La sombra del caudillo* muestra los mecanismos de la política que se esgrimieron para llegar al poder. Pero la política seguida, de intrigas, alianzas, contubernios, traiciones, etc., es el resultado de fenómenos concretos existentes en una sociedad en vías de estructuración, con todas las prevalencias del pasado que el cambio producido en la sociedad no había logrado desaparecer. En esta nueva sociedad en forma--

¹ Emmanuel Carballo. *Diecinueve protagonistas*, p. 73.

ción destaca, como una manera de satisfacer las necesidades - inmediatas, la ambición personal, individual; quizás porque - la Revolución no había despertado la conciencia de clase. De ahí que, en el vértice de la pirámide en que está estructurada la sociedad se puedan observar más claramente los movimientos que la propia estructura social posee para ir buscando su acomodo, su asentamiento: *La sombra del caudillo* muestra estructuras sociales significativas. La relación que se establece entre la estructura de la novela y las de la sociedad - en donde se produce, se dan en el plano del discurso, que el autor utiliza para plantear el fenómeno de la política mexicana.

Para tener una noción general acerca del panorama histórico del momento, veamos lo que dice Adalbert Dessau:

En la primavera de 1913, al levantarse contra Huerta, Carranza se había encontrado en una situación precaria. Luchando prácticamente sin tropas, se había visto obligado a confiar en ejércitos de campesinos que acababan de formarse al principiar el año. Puesto a escoger entre Villa y Obregón, se decidió por el último y formó una liga entre la burguesía - de orientación clásico-liberal y los pequeños burgueses radicales, que aspiraban al progreso social. A esta liga se adhirieron, en febrero de 1915, los representantes de la Casa del Obrero Mundial, fundada en 1912, y cuyos batallones rojos habían de colaborar de manera decisiva en el aniquilamiento de Villa. Después de que la burguesía y la pequeña burguesía revolucionaria habían derrotado al ejército de Villa, en diciembre de 1916 y enero de 1917, en el Congreso Constituyente de Querétaro surgió entre ellas el inevitable conflicto. Los pequeños burgueses con uniforme de generales revolucionarios, en parte dirigidos por Obregón y representados especialmente por Múgica, infligieron una derrota a Carranza y su bosquejo de una constitución de tipo clásico liberal, impusieron una redacción radical - al artículo 3º (educación popular), al 22º (derecho de propiedad de la nación sobre la riqueza del suelo) y 123 (derechos sociales de los trabajadores).²

² Adalbert Dessau. *La novela de la Revolución Mexicana*, p. 37.

En la fase final de la lucha armada, los conflictos políticos -como el de la sucesión presidencial- se solucionaron -mediante las armas. Por ejemplo, Carranza para imponer a un candidato despliega sus fuerzas hasta Sonora (foco del obregonismo) y Obregón en respuesta desconoce a Carranza.

La lucha por el poder es la característica sobresaliente de la fase final de la Revolución. La contienda se da al margen del pueblo, en torno a la figura del General Álvaro Obregón. La lucha se lleva a cabo en la cúspide de la pirámide. Los intereses de los campesinos que lucharon por un cambio social no son tomados en cuenta, sólo quedan en la escena política ambiciones personales.

El estilo de política que Martín Luis Guzmán recoge en -la novela, se inicia con El Caudillo (Álvaro Obregón), y consiste en pactos y alianzas, rumores e intrigas, denuncias y -traiciones. Una vez que la etapa de lucha armada entre las -facciones había terminado, continúa la lucha por el poder entre los caudillos. La última etapa militar es el movimiento delahuertista al que indirectamente se alude en *La sombra del caudillo* y que, a groso modo, se da de la siguiente manera: -Obregón trata de imponer como sucesor a Plutarco Elías Calles para el período 1924-1928; Adolfo de la Huerta, en respuesta a tal imposición, se levanta en armas pero la rebelión es sofocada en poco tiempo y sube Calles a la presidencia.

El presidente de la República era Álvaro Obregón, quien había centrado en su persona la idea de "Caudillo Máximo de -la Revolución", aura que había obtenido de su triunfo sobre -Carranza. Ese triunfo que significó para el pueblo la posibilidad de hacer efectivos los ideales por lo que había luchado: romper definitivamente con las antiguas oligarquías y burguesía porfirianas. Obregón suprimió los aspectos más odiosos -del carrancismo, he hizo ciertas concesiones a las masas. Controlaba a las facciones militares, lo que le daba fuerza polí

tica. Aprovechó el sentimiento antiimperialista del ejército y de las masas para enfrentar al imperialismo y negociar con él. La noción de caudillismo se sustentaba en todo un juego de equilibrio como base social. A todo esto, el gobierno de Obregón no rompió del todo con la vieja oligarquía ni con el imperialismo.

Nueva burguesía y corrupción

La nueva burguesía surgida de la Revolución desplazó políticamente a la antigua oligarquía para legitimar su existencia. La Iglesia representó la posición y los intereses de la antigua oligarquía, que había quedado marginada. Obregón y Calles neutralizaron la fuerza de la Iglesia apoyados en la tradición del liberalismo y, asimismo, eliminaron implacablemente todo connato de oposición militar. Todo esto como consecuencia de la fuerza política del ejército y, sobre todo, por la inseguridad de un régimen que iniciaba su función en una nueva estructura social. Entre los jefes militares hubo fusilamientos, desaparecidos y asesinados; por supuesto, entre los más peligrosos políticamente. Los que constituían mayor amenaza fueron los que estaban más cerca del caudillo; es decir, sus colaboradores más directos, entre ellos el general Francisco R. Serrano y sus partidarios, quienes, por lo tanto, fueron asesinados el 3 de octubre de 1917 en Huitzilac.

La novela de Guzmán toma este hecho como punto de partida para hacer la denuncia de la corrupción, la amoralidad y la falta de valores en el seno del Estado surgido de la Revolución. Su actitud es desencantada ante la falta de ideales, ante la traición que representaba que la Revolución se hubiera convertido, no en una realidad de justicia social para el pueblo, sino en un enorme botín.

En la estructura social del México de los años veinte, -

sobresalían los contrastes entre campesinos aún sin tierra y los nuevos políticos enriquecidos de la noche a la mañana. Nació una nueva burguesía constituida por ex-combatientes de la Revolución. Los antiguos carrancistas adquirieron a muy bajo precio las tierras de la oligarquía porfiriana, en tanto que los campesinos no veían por ningún lado el reparto de tierras.

En el obregonismo, este sistema de formación de la nueva burguesía a través del saqueo adquirió proporciones escandalosas, la rapiña del aparato de estado mediante las concesiones, las "mordidas", los contratos de obras o de explotación y formas aún más directas y descaradas de saqueo en gran escala a los fondos públicos, tomaron el carácter de institución nacional.³

Hubo una rápida asimilación de capitales y las fortunas se invirtieron en bienes raíces o en la industria ligera. Obregón se hizo dueño de un latifundio en Sonora. Calles poseía haciendas, fábricas y acciones de compañías aseguradoras; sin embargo, lo más productivo era tener un alto cargo público. Con esto podemos suponer el motivo de las continuas intrigas entre los generales, y la ambición por alcanzar la presidencia de la República. Obregón así lo entendió cuando dijo que quería "liberar a la patria de sus libertadores"⁴ y así lo hizo, asesinando a muchos de sus antiguos correligionarios a quienes consideraba peligrosos. Pero esta lucha por el poder tiene otra explicación en hechos más oscuros y complejos, como los intereses imperialistas que no se preocupaban por líderes como Obregón o como Calles, sino que trataban de deteriorar a la nueva y pequeña burguesías surgidas de la Revolución y, junto con ellas, acabar con las actitudes nacionalistas.

Al lado de la intriga política y al lado de la lucha por

³ Adolfo Gilly, *La Revolución interrumpida*, pp. 336-337.

⁴ Citado por A. Dessau, *op. cit.*, p. 29.

el poder, el pueblo permanecía como espectador, sin entender a veces, y otras, sin poder participar.

El pueblo vivía en tensión nerviosa esperando que, de la noche a la mañana, cambiara el tinglado de los títeres (...). La gente contemplaba con azoro este dispendio de energías, de valores y de incipientes ideales. La Revolución ensayaba su vida más -- contra la inercia y la torpeza de sus propios hombres que contra la oposición de un enemigo acobardado y en desbandada.⁵

La actitud desencantada y la decepción ante la Revolución no es sólo de Martín Luis Guzmán, es una característica de todos los intelectuales que la vivieron de cerca. El autor de *La sombra del caudillo*, al mostrar los mecanismos de la política, muestra también su posición ideológica de tradición liberal. Su actitud es idealista y nacionalista. Frente a la intriga, la corrupción y la falta de honradez; en suma, frente al nuevo estilo de la política mexicana, los narradores de la Revolución aplican juicios basados en el catolicismo y el liberalismo clásicos. Vieron a los políticos como oportunistas que sólo lucharon por su interés personal.

A pesar de la corrupción que caracterizó a quienes quedaron al frente, y a pesar de las pugnas por el poder, el país sí se transformó con la Revolución. Tal vez los escritores -- desde una posición crítica demasiado severa sólo señalaron -- los aspectos negativos más sobresalientes, pues no se dijo, -- por ejemplo, que gracias a la Revolución se inició la educación popular; que se iniciaron las campañas alfabetizadoras o que, entre otras cosas, se trató de integrar a los indígenas al progreso (así tenga que ponerse esta última palabra entre comillas). Tal parece que la corrupción en todos los niveles de la sociedad surgida de la Revolución ha empañado las conquistas obtenidas; por eso, en *La sombra del caudillo* se recoge la visión, no sólo de los intelectuales liberales que veían

⁵ E. Abreu Gómez, *Martín Luis Guzmán*, p. 39.

con simpatía los postulados revolucionarios -principalmente la justicia social-, sino también la concepción que el pueblo ha tenido acerca de los políticos. Esto es, la oscuridad en los mecanismos que mueven la lucha por el poder, la corrupción que caracteriza al funcionario público y, concretamente, el enriquecimiento "inexplicable".

La sombra del caudillo está basada en hechos que ocurrieron en la vida real. Es, como lo señala Abreu Gómez, una novela en clave. El propio Guzmán aclara las equivalencias:

El caudillo es Obregón, está descrito físicamente. Ignacio Aguirre -ministro de Guerra- es la suma de Adolfo de la Huerta y del general Serrano; en el aspecto externo su figura no corresponde a ninguno de los dos. Hilario Jiménez -ministro de Gobernación- es Plutarco Elías Calles. El general Protasio Leyva -nombrado por el caudillo, tras la renuncia de Aguirre, jefe de las Operaciones en el Valle, y partidario de Jiménez- es el general Arnulfo Gómez. *Emilio Oliviera Fernández* -"el más extraordinario de los agitadores políticos en aquel momento, líder del Bloque Radical Progresista de la Cámara de Diputados, fundador y jefe de su partido, ex-alcalde de la ciudad de México, ex-gobernador"- es Jorge Prieto Laurens. *Encarnación Reyes* -general de división y jefe de las Operaciones militares en el estado de Puebla- es el general Guadalupe Sánchez. *Eduardo Correa* -presidente municipal de la ciudad es Jorge Carregha. *Jacinto López de la Garza* -consejero intelectual de Encarnación Reyes y jefe de su estado mayor- es el general José Villanueva Garza. *Ricardo* -líder de los obreros partidarios de Jiménez- es Luis N. Morones. *López Nieto* -líder de los campesinos; partidario como el anterior, del ministro de Gobernación- es Antonio Ríos Soto y Gama.⁶

La forma novelesca en esta instancia que es la de la lucha por el poder, elabora un contenido que trata de alejarse de la crónica periodística para alcanzar un mayor grado de autonomía como literatura. *La sombra del caudillo* representa un avance con respecto a la novela que trataba de reproducir

⁶ Emmanuel Carballo, *op. cit.*, p. 74.

fielmente la realidad. Aquí la imaginación juega un papel -- más importante y la subjetividad crea una distancia con el -- mundo objetivo, que proporciona al mundo narrado la forma de la novela. Los elementos que a continuación trataré de poner en claro, tienen como finalidad no el constatar la correspondencia con un aparato teórico, sino poner de manifiesto elementos pertinentes de la novela de Martín Luis Guzmán, aquellos que la distinguen dentro del género y señalan la evolución que representa dentro de la tradición mexicana.

3.1 EL NARRADOR FRENTE AL MUNDO

La composición interna de *La sombra del caudillo* está -- conformada de acuerdo con los acontecimientos históricos relacionados con la sucesión presidencial en México. La estructura del mundo configurado por Martín Luis Guzmán, es aquí dato recibido, como ocurría en los géneros de la antigüedad -- la tragedia y la epopeya -- pero, en este caso, con una dación de forma que corresponde al género de la novela. Esta trasposición directa de acontecimientos reales hace que la forma se -- vea contagiada por los géneros antiguos, es decir tragedia y drama; elementos que aparecen subyacentes a la forma y subordinados a ésta.

El dato recibido es la realidad, mundo exterior que procesado por el autor se transforma en universo creado; Guzmán nos ofrece su visión del mundo, su recreación del mundo observado. Aparece entonces la conciencia del autor. En *La sombra del caudillo* todo es relatado por un narrador omnisciente, -- quien a través de las acciones produce un contenido soportado por la forma proyectada. Aparece entonces la "fragilidad que -- bradiza de la estructura del mundo". Pero tal estructura en la novela es subjetiva, ya que el autor también es un fragmento del mundo objetivo. La novela que nos ocupa muestra en -- consecuencia una visión individual, es decir un fragmento de ese mundo.

Pero no solamente la visión particular de Guzmán acerca del mundo descrito nos remite a un fragmento de realidad, -- pues la representación de ese universo corresponde solamente a una parte del mundo real: la clase gobernante, la cúspide de la pirámide social. Ese mundo no es confrontado con ningún otro, no aparecen con voz propia otros fragmentos del -- cuerpo de la pirámide. El pueblo se muestra en un capítulo -- pero no participa, no forma parte de la estructura de la novela, aparece solamente como un elemento que comporta un problema ético en la conciencia del narrador.⁷

El universo literario se presenta como la plena descomposición del mundo de la política; concretamente de la Revolución en el poder. Ahora los ex-combatientes luchan por el poder en un ambiente "de rapiña y de intriga, de ambiciones y -- deslealtades, de francachelas y concupiscencias en el que las pasiones caldeadas hasta el rojo vivo pierden todo control..."⁸ Aquí la mayor falta de escrúpulos y de ética, tienen más posibilidades de triunfar, y el triunfo significa el poder, y el poder se canjea automáticamente por dinero.

⁷ Manuel Pedro González ofrece una explicación bastante clara de esta característica en la obra de Guzmán, no sólo en *La sombra del caudillo* sino en toda su obra. Aclara en su artículo: "A Guzmán (...) no le preocupa ni le interesa el -- pueblo al que ni siquiera comprende. No es que no quiera, es que no puede comprenderlo. Martín Luis Guzmán es hijo -- de un alto oficial del ejército porfirista, y por más sinceros que fuesen sus sentimientos revolucionarios y sus ideales renovadores, no podía alterar las circunstancias que -- presidieron su vida, ni torcerle el rumbo al influjo que su educación y el ambiente aristocrático en que se desarrolló su juventud ejercieron sobre él (...) A él le interesan -- las grandes figuras; los caudillos y los hechos bélicos que aquéllos desencadenaron; pero la anónima carne de cañón que sufre y se sacrifica sin saber para qué, lo deja indiferente". "De *El águila y la serpiente* a *La sombra del caudillo*". En *Recopilación de textos sobre la novela de la Revolución Mexicana*. Compilación y prólogo de Rogelio Rodríguez Coronel, pp. 258-259.

⁸ *Op. cit.*, p. 263.

En este mundo no existen los valores tradicionales de la humanidad, no hay contrapunto a la degradación moral de los personajes; lo que se opone es la perspectiva ética del narrador que se traduce en una visión desesperanzada del mundo descrito. La desesperanza nace de la falta de opciones ya que este mundo no ofrece posibilidades de transformación; no hay transición hacia otro universo.

3.2 LA CONFIGURACIÓN DEL MUNDO

Los personajes de la novela corresponden a modelos tomados de la realidad, la correspondencia es advertible por quienes conocen los acontecimientos históricos que se relatan; el propio autor revela las equivalencias.⁹ En cuanto al acontecimiento que sirvió de base para la anécdota, también nos informa el propio Guzmán: "Cuenta dos dramas de la política nacional: el que desemboca en el movimiento delahuertista y el que concluye con la muerte de Francisco Serrano".¹⁰

La transposición directa de la realidad, sin el trabajo de la imaginación puede trascender fácilmente hacia la historia o hacia la crónica social. Cabe entonces preguntarse -- ¿qué es lo que hace de *La sombra del caudillo* no sólo una obra literaria, sino una de las más importantes novelas de la literatura mexicana?

Sin intentar ofrecer una respuesta definitiva, trataremos de mostrar algunos aspectos de su estructuración novelesca. El hecho de que el asunto esté tomado de la realidad y pueda ser homologado fielmente con ésta, no soluciona el problema de la valoración literaria; en todo caso son elementos que ayudan a esclarecer la génesis y las verdades o las mentiras históricas, que muy poca relación tienen con lo literario.

⁹ Véase la cita número 6 en este mismo capítulo.

¹⁰ Emmanuel Carballo, "Diálogo con Martín Luis Guzmán", en *op. cit.*, p. 233.

El problema central en *La sombra del caudillo* es la lucha por el poder, tal lucha está simbolizada en la obra por las vivencias del protagonista. A través de Ignacio Aguirre, el mundo de la política va tomando forma y aquél, a su vez, descubre la dimensión de su participación en dicha contienda. Los personajes secundarios y los acontecimientos se articulan por su referencia al personaje central "así el individuo de la novela se convierte en instrumento y es héroe por su capacidad para mostrar una determinada problemática del mundo".¹¹

Desde el principio Ignacio Aguirre es descrito como un político-ministro de Guerra y ex-general revolucionario que no tiene conflictos con el mundo (de la política mexicana), al que pertenece. Se le describe con las características del triunfador. El narrador omnisciente va dando cuenta desde el primer capítulo, de las características que determinan al personaje y al universo en que se mueve. El narrador lo sitúa como político de alto nivel, es decir, como uno de los hombres que tienen el poder: "Aguirre hablaba envolviendo sus frases en el levísimo tono de despego que distingue al punto, en México, a los hombres públicos de significación propia. A ese matiz reducía, cuando no mandaba, su autoridad inconfundible". (p. 3)

Desde el punto de vista del narrador, Aguirre es un prototipo: el del político-militar surgido de la Revolución. Su perspectiva -la del narrador- es la del pasado. Su visión desencantada del presente nos da la pauta para pensar que no se toman en cuenta consideraciones históricas, que lo evaluado en la novela no es el momento histórico transcrito, sino un problema ético. El universo literario se construye a partir de una visión subjetiva de Guzmán, quien, formado en la tradición del liberalismo clásico y el positivismo, aplica juicios de valor nacidos de una ética correspondiente al mundo anterior a la Revolución.

¹¹ Véase Georg Lukács, *Teoría de la novela*, p. 349 y ss.

El acierto literario de la novela es que, de acuerdo con una de las exigencias del género, las consideraciones de orden ético comportan una dación de forma, una conformación de la estructura interna y una visión del mundo, resueltas en el plano de lo estético. De este modo lo entendió Manuel Pedro González cuando afirma:

Es éste un mundo de pícaros -pero pícaros trágicos-canallesco e inmoral hasta el crimen; pero la visión que de él nos deja el autor es más bien artística - que ética. Su enfoque de esta realidad movida es - más estética que moral.¹²

3.3 EL SUJETO DE LA ACCIÓN

Ignacio Aguirre es el personaje central de la obra. En torno suyo se agrupan los personajes secundarios, quienes lo apoyan y lo alientan para postularse como candidato de la oposición a la presidencia de la República. El narrador omnisciente lo describe tanto física como psicológicamente con mucho detalle, desde el acercamiento al modo de close-up cinematográfico hasta la introspección psicológica profunda; algunas veces lo hace desde la perspectiva de algún personaje y - las más, desde la del propio narrador.

Como participante del mundo de la política, Aguirre no desentona; su mundo interior es de la misma medida que el exterior. Desde el principio el narrador deja clara esta circunstancia ya que la corrupción, la falta de honradez y la inmoralidad, son el alimento del mundo de la política y de los seres que habitan en él. Sus aspiraciones, sus objetivos, - sus apetencias, son similares. Todos conforman un mundo degradado que simboliza la descomposición del proceso revolucionario.

Salvo Axcaná González, quien representa el papel de la conciencia, todos los personajes se mueven por el impulso que

¹² *Op. cit.*, p. 264.

los llevó a participar en la Revolución: la lucha por el poder que una vez obtenido, cuando la Revolución ha triunfado, se ha transformado en ambición.

Pero Aguirre conoce bien las reglas del juego y sabe que el caudillo, que el jefe máximo, es quien decide y designa a su sucesor. El juego democrático no existe pues el poder centrado en un solo hombre, confiere al Estado el carácter de una dictadura -disfrazada por la falacia de las elecciones y del "sufragio efectivo", que fue bandera de la Revolución. Aguirre no lucha aunque cuente con partidos políticos; sabe que son oportunistas motivados por su interés personal. Así pues, el narrador nos deja ver los vicios de la política, los resortes del mundo en que se mueven sus personajes. De este modo la representación del mundo objetivo es parodiado y a veces se llega a la sátira, todo por medio de descripciones.

Desde el primer capítulo es revelada la naturaleza del personaje. Su relación con Rosario exhibe su moral y uno de los valores que motivan la acción: el erotismo, valor negativo desde la perspectiva del narrador. Es por eso que Rosario sólo aparece para mostrar la seducción.

En un breve diálogo el narrador pone de relieve la actitud moral de Aguirre y al mismo tiempo ubica a Axcaná González como la conciencia del personaje:

-Vuelvo a recordarte mis recomendaciones de esta mañana.

-¿De esta mañana?

-¡Vamos! no finjas

-¡Ah, ya! Lo de Rosario

-Sí, lo de Rosario... Me da lástima.

-Pero lástima ¿por qué? ¡Pareces niño!

-Porque no tiene defensa alguna, porque vas a echarla al lodo

-¡Hombre, yo no soy lodo! (p.5)

La amoralidad de Aguirre se pone de manifiesto una vez que Rosario sucumbe y se convierte en una de sus amantes. (No hay que olvidar que la perspectiva del narrador corresponde -

no sólo a la moral del período anterior a la Revolución, sino a la de los años veinte en que fue escrita la novela.) En los siguientes capítulos, Rosario no vuelve a aparecer, sólo se menciona la sensación de su presencia en la cama de Aguirre o como: "rumores leves que parecían venir de la habitación contigua". Pero la censura a la inmoralidad de Aguirre es sólo del narrador: en el mundo donde se mueve no es reprochable, al contrario, es un signo de "status", de lo que se consigue con dinero.

En este mundo descrito, los hombres luchan por el éxito social. Los valores que prevalecen para alcanzar el éxito son el erotismo, el dinero y el poder; no importan los medios para alcanzar los fines, por eso la denuncia y la condena implícita o explícita de la obra se refiere precisamente a esos medios; a la falta de valores éticos del mundo de la política mexicana surgida de la Revolución.

El protagonista o héroe de la novela se va delineando desde dentro hacia afuera. Su moral sexual es sólo un signo de la inmoralidad en el desempeño de sus funciones como Ministro de Guerra.

Aguirre no se opone al mundo en que se mueve. Su evolución como personaje se realizará en la medida que se va produciendo una escisión política y se inicia una lucha por el poder. Aguirre no desea el enfrentamiento; es consciente de que en una contienda con el Caudillo no tiene posibilidades de triunfar. Sin embargo, el desarrollo de los acontecimientos lo conduce a la lucha por el poder, que hasta el último momento trató de evitar. Se convierte en enemigo del Caudillo. En este punto el narrador descubre los resortes que mueven la política mexicana. Aparecen el oportunismo y la inmoralidad en los personajes secundarios, quienes habrán de tramar ardides y se confabularán. Se inicia la lucha. El narrador parodia la realidad; esta vez llega a la sátira. Ubica la acción en un prostíbulo como para simbolizar el mundo des-

crito, la Revolución se ha convertido en una prostituta, que encarna en la Mora. y que tiene semejante expresión en el mural de Rivera. En ese lugar muestra a los partidarios de -- Aguirre resolviendo problemas de política nacional, en medio de "el desorden de las costumbres". El narrador, en el capítulo V, se expresa de la siguiente manera: "Conocía bien a -- Aguirre, sabía que sólo el vino y la efusión de la crápula -- eran capaces de conmoerlo, de desnudarle el alma, y quería -- así obligarlo esa noche, políticamente, a una confesión".

Como ya antes señalamos, la perspectiva ética con que el narrador enjuicia a sus personajes, adquiere en la forma una dimensión estética y el universo literario se muestra como algo pintoresco. Por eso, el estilo fluctúa de la parodia a la sátira, el narrador satiriza los vicios, las costumbres, y la falta de educación de los políticos. El mensaje es la desilusión, significa que la Revolución ha caído en manos de hombres indignos, viciosos o inmorales.

Ignacio Aguirre comparte todos los vicios de sus partidarios, pero en él se lleva a cabo una evolución apenas perceptible, en primer lugar hay en él una lealtad al Caudillo (aparte de su conocimiento de las reglas) sincera, y en su actitud política hay una poca de honradez que irá creciendo. El momento que marca este cambio, esta transición en la actitud de Aguirre es cuando acepta el cheque de la "May-be". En su confrontación con Taranbana se muestra la diferencia entre la -- falta de escrúpulos y el sentimiento de culpa que aparece en ese momento: "-¿Y esto, Taranbana? ¿No hay también algo parecido al robo en el simple hecho de que acepte yo este dinero que tú me traes?" (p. 130)

Sentimiento de culpa o autocrítica, el caso es que en -- Aguirre aparece una conciencia frente al mundo que hasta entonces no se había manifestado. La confrontación con la realidad se realiza a partir de él mismo. En el momento en que, contrastado con Taranbana, quien personifica la actitud co --

rrupta de los políticos, aflora una reflexión de tipo moral acerca de su propia actitud. En este punto, en esta escena, la relación héroe-mundo adquiere otra perspectiva y el que venía caracterizado como anti-héroe se convierte en héroe (o empieza a perfilarse como tal). Aguirre, que estaba configurado, construido como tipo representativo de una clase, adquiere otros matices y otros relieves que, en la estructuración de la novela, lo sitúan más como un carácter, como un individuo con cualidades particulares y con una forma más o menos constante de elegir o de rechazar. De ese modo, el narrador permite ver al personaje hacia el interior:

-¡Ah! ¿No? Muy bien, muy bien; dejemos entonces el punto y vamos a lo que importa.
Mira: me embolso los veinticinco mil pesos.
Voy también a darte las comunicaciones según las -
quieres. Pero ya que hablas de moral, no confundas los móviles. ¿Sabes por qué tomo el dinero? No -
porque me figure que el tomarlo está bien hecho; no soy tan necio. Lo tomo porque lo necesito, razón, ésta sí, definitiva, concluyente: "porque lo necesito". En cuanto a tus silogismos, no podrían convenirme; son buenos para los acomodaticios y los pusilánimes, y yo, aunque sinvergüenza, no me rebajo a tal extremo. Soy un sinvergüenza, pero un sinvergüenza dotado de valor y de voluntad. (p. 133)

Taranbana y Axcaná funcionan como catalizadores de la conciencia de Ignacio Aguirre. Representan dos perspectivas de actuación frente al mundo. La balanza se inclina por Axcaná, como se puede observar en el momento cuando éste sufre un atentado de los adversarios. Después del secuestro de Axcaná la inclinación o simpatía del narrador hacia uno de estos grupos no deja de significar que ambos son corruptos e inmorales, pero unos son aún más abyectos. Sus procedimientos son criminales y ante esto, los defectos de Aguirre y su grupo se atenúan. Estructuralmente se separan los dos grupos contendientes en: aliados y adversarios.

La evolución del personaje protagónico y la separación de la individualidad frente al mundo configuran la forma de -

novela. La realidad objetiva proporciona el contenido, pero el modo como Martín Luis Guzmán la presenta, desde su particular punto de vista y por medio de un narrador omnisciente, le confiere la forma. Por otra parte, la evolución del personaje, Aguirre, es parte de una estructura novelesca. (Aun cuando se advierta un cierto titubeo en la concepción del narrador.)

La problematización del mundo es la descomposición moral de la Revolución. Aquí la presencia del héroe sólo importa - en la medida en que muestra una problemática, de allí que su condición de héroe no esté dada por su relación con el mundo, por su conciencia de la realidad. La relación héroe-mundo casi no importa. Su ascensión a héroe está dada por circunstancias externas a él, ya que el cosmos en que se mueve ha reaccionado frente a él y lo ha sacado de su pasividad. Los vicios de este nuevo Estado surgido de la Revolución se han movilizizado por sí mismos y en su movilización han desplazado, - dentro de la novela, a los personajes. La aventura se ha convertido en destino ¿o es a la inversa? No importa, lo que se ha puesto de relieve es la descomposición, la falta de valores del mundo en que los personajes ya no actúan por sí mismos. Todo esto se ha conformado ante la presencia del narrador omnisciente, su punto de vista es el único que prevalece en el universo creado. Los personajes son movidos por los hilos que, desde su altura máxima, maneja el narrador.

Aguirre no es héroe que lucha en contra de lo establecido, del mundo lleno de vicios -esto ya ha quedado asentado- ni tampoco tiene conflictos interiores confrontados con el mundo. Su dimensión de héroe novelesco se sostiene precariamente, ya que dicha dimensión sólo opera confrontado con el grupo de los adversarios encabezados por el Caudillo, representante absoluto del poder.

El valor de la lucha de Ignacio Aguirre es individual, -

pues no representa a la comunidad. No se lucha por un ideal, porque en el universo representado no existen los ideales; lo que mueve la acción son el ansia de poder y la violencia. Tanto aliados, como adversarios, sostienen a, y se sostienen por los mismos valores: erotismo, dinero y poder. Esto los une y separa al mismo tiempo.

La lucha de Aguirre deriva hacia la aventura sostenedora de la acción. Pero la aventura es llevada a cabo por los personajes secundarios: Axcaná, Olivier, Manuel Mijares, etc. Poco a poco se va configurando el destino, va tomando forma. Interviene entonces otro elemento: la fuerza de los militares. En nombre de la Revolución los militares intervienen, entran en el juego político y su participación es decisiva. En este punto se decide la suerte, el rumbo que tomarán los acontecimientos. El narrador pone de manifiesto nuevamente la falta de ética, lo sucio del juego político: la Revolución en el poder no admite juego democrático. La retórica oficial se reviste de hipocresía. Es la nueva retórica de la nueva clase en el poder, que se autojustifica ante cualquier hecho, así se trate de un crimen.

Si la novela -el género- es una forma contradictoria, en *La sombra del caudillo* afloran todas las posibles contradicciones por lo que cabría preguntar, de acuerdo con la teoría ¿es novela? ¿es crónica?, ¿es más que esc? Si la teoría de la novela no da cuenta de este fenómeno concreto ¿se descalifica la teoría o se descalifica la novela? Me parece que ambas y ninguna, según el criterio que se aplique pues, de acuerdo con Todorov la definición de los géneros es "un continuo -vaivén entre la descripción de los hechos y la teoría en su abstracción".¹³ Siendo así, podemos concluir que *La sombra del caudillo* es una forma que se manifiesta como la de la novela y no que la forma novelesca subyace en *La sombra del cau*

¹³ Tzvetzan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 30.

dillo. Como quiera que esto sea, lo que quiero poner de relieve no es si la obra analizada es o no una novela, sino cuáles son sus aportaciones concretas a la evolución del género.

4. AL FILO DEL AGUA: LAS VOCES DE LA CONCIENCIA

La aparición -en 1947- de *Al filo del agua*, produjo una serie de comentarios elogiosos. Se le consideró como un avance en la producción de Agustín Yáñez, y hubo quien situó a la novela como un aporte a la evolución del género, dentro del contexto de la literatura mexicana. Se llegó a un consenso: *Al filo del agua* podía ser considerada como "la novela más no vela", lo que implica, a mi modo de ver, que las novelas anteriores no estaban consideradas "a la altura del género" o -- bien fueron vistas como híbridos literarios. La técnica estructural de la novela que nos ocupa se relacionó inmediatamente con otros fenómenos literarios, concretamente con Joyce, Huxley, y Dos Passos. Con ello, la crítica creyó ver no sólo un elemento modernizante en la novela sino que ésta trascendía sus propios límites a través del dinamismo de la acción externa -característico de la novela de la revolución- pero - ahora sustituido por un tiempo interior.¹

Por otra parte, la crítica vio en su contenido un problema -la estrechez del mundo provinciano- planteado por medio de una "forma novedosa" con lo que el aporte formal, entendido como "modernidad", le valió a la novela un reconocimiento unánime.

La crítica literaria, que se ha preocupado por aspectos de la forma, se ha encargado de señalar la importancia del estilo o de la construcción arquitectónica, vistos como elementos autónomos y desligados del contenido. En este trabajo me propongo retomar dichos lineamientos e intentar vincularlos - con sus determinaciones histórico-culturales; es decir, consi

¹ Ma. Luisa Cresta de Leguizamón, "Los caminos de la narrativa mexicana de hoy", en *Crítica de la novela mexicana contemporánea*, p. 144 y sigs.

derar a *Al filo del agua* como "concreción de determinados contenidos sociales". En cuanto a la evolución de la forma novelesca, me propongo tomar en consideración la relación entre las conciencias individuales y el mundo, a través de los valores que lo sostienen; ver la manera como Yáñez ha concebido un cosmos literario y su correspondencia con una determinada visión del mundo. ¿Cuál es la interpretación que Agustín Yáñez hace del mundo representado en la novela? Digo interpretación, pues la novela constituye la "puesta en escena" de un momento histórico determinado que, antes que a la realidad, remite a la concepción que la burguesía post-revolucionaria se formó: una visión del mundo elaborada a partir de interpretaciones oficiales de la historia.

Utilizando la técnica del monólogo interior, *Al filo del agua* intenta reproducir un mundo a punto de ser cancelado por influencia del devenir histórico, lo que es lo mismo, por la acción directa de las transformaciones de la realidad, acción que tiene resonancia en el interior de la conciencia de los personajes. Así, se estructura el universo literario para ser cotejado con un futuro que no aparece en la novela, pero que está implícito para ser confrontado. Dicho más claramente, la cancelación del mundo representado, corresponde a un tiempo anterior a 1910. La acción se sitúa al filo de la Revolución y muestra la transformación de un imaginario social. El momento histórico representado es el del pasado absoluto, pero a diferencia de la épica, *Al filo del agua* se proyecta hacia el presente (o futuro desde el ángulo de vista de la narración). Así pues, la distancia no es insalvable, y más aún, hay que salvar la distancia para poner en claro la significación social de la novela.

La constante confrontación con el presente configura una obra compleja, pues la noción de futuro no aparece en forma expresa sino a través de signos como la locura, la muerte y la huida de ese mundo - todos son signos de ruptura con el presente y portadores de la dimensión futura.

De acuerdo con Bajtin en la épica, el pasado nacional es proveedor de temas o de leyendas y configura relatos referidos al mundo de los comienzos, de los ancestros y también de los "mejores que nosotros". Se da en esa forma la noción de bueno, *originario*, exaltación de los primeros, que son elementos que constituyen la representación de un pasado desprovisto de continuidad; el mundo de la épica es por lo tanto cerrado. En cambio, en *Al filo del agua* el pasado es mutable y en la mutabilidad del universo de la novela está contenida la perspectiva ideológica del autor. Desde su perspectiva, el cambio, o la posibilidad del cambio, abre el mundo representado hacia el futuro. Tal separación no es solamente una dimensión temporal, sino también el elemento que aporta la estructura novelesca, la "dación de forma". Así concebida, la forma de la novela no es autónoma e independiente del contenido, está determinada histórica y culturalmente y los "valores estéticos" no obedecen a leyes internas sino externas; formas culturales de las que participa *Al filo del agua* y de las que es imagen, representación y símbolo. De ese modo la novela de Yáñez da cuenta de las formas y contenidos concretos de la conciencia social y asimismo, moviliza y confiere dimensión literaria a los materiales culturales que reelabora, jerarquiza y desarrolla.

La conciencia colectiva está concebida, dentro de *Al filo del agua*, como suma de individualidades. Es entonces cuando aparece la confrontación con el mundo narrado. Los personajes, en su incapacidad de comunicación, sólo pueden confrontarse consigo mismos y con el mundo; mejor dicho, con la estrechez del mundo.

En el lenguaje hay una función ritual de las palabras. Son las palabras y los ritos que inmovilizan socialmente a la población -a los personajes-, por eso la atmósfera de monasterio es obtenida a través de un sistema de "retorización" del lenguaje sacramental. El estilo tiene una función orgánica y

sublimadora, crea una atmósfera y cumple una función poética. (La novela deriva así hacia la lírica.)

A través del lenguaje aflora la conciencia colectiva, y ésta se hace una presencia que ocupa el primer plano y determina las acciones de los personajes. El universo representado está pues, regido por la religión. Todo lo que no sea "el negocio de la salvación" ocupa un plano secundario. La retorización del discurso clerical, litúrgico, es sublimación y parodia a un mismo tiempo. Sublimación porque propicia la acción, y conforma el mundo representado, parodia porque se contrapone al futuro no representado pero que es la única esperanza de ruptura con el medio asfixiante, regido por el clero.

En ese mundo de hostilidad social se presentan las dicotomías típicas del regionalismo que se reducen, en última instancia, a modernización contra tradicionalismo. Pero esta fórmula es una simplificación de las oposiciones que operan en la novela y que tienen una explicación mucho más compleja y que veremos más adelante.²

Al filo del agua muestra una pequeña comunidad provincial ubicada poco antes del estallido de la Revolución. La transición de un tipo de sociedad a otra se caracteriza por la transformación de la conciencia individual y colectiva de los personajes. La problematización del universo representado se manifiesta a partir de contradicciones entre un imaginario social y los instintos humanos. Así, surgen los con-

² Al respecto, también Angel Rama se ha ocupado del problema del regionalismo y la modernización y ha señalado el carácter secular del conflicto y las diversas denominaciones que ha tenido a lo largo del tiempo: "religión y moral católica Vs. paganismo y salvajismo indígenas (...) Libertad de comercio contra monopolio colonial; emancipación republicana contra coloniaje imperial (...) liberalismo contra conservadurismo; progreso positivo contra oscurantismo religioso y atraso indígena; pensamiento social revolucionario contra pensamiento retrógrado oligárquico..." En *Transculturación narrativa en América Latina*, pp. 71-72.

flictos en el interior de la conciencia individual y en el grupo social. Al mismo tiempo, van apareciendo diversos - síntomas de un inminente cambio, manifestados a través de - "indicios" que, salvo Lucas Macías (el viejo cuenta cuentos del pueblo) nadie parece advertir.

El mundo novelesco habitado por distintos personajes está a punto de ser cancelado, pues los valores que lo sostienen han llegado al punto más bajo de prevaencia. Es el mundo de la liturgia, del rito católico, sostenido por letanías y rezos que, a fuerza de ser repetidos, se han ido desgastando, han perdido su sentido y su significación original. Las palabras que pretenden sostener el mundo ya no consiguen hacerlo, pues se han reducido a significantes carentes de significado. Esto último, la idea de que el estilo trata de exacerbar el discurso católico, se pone de manifiesto desde el "acto preparatorio"; la retórica del rito católico es "desalojada" de su sentido original para darle uno nuevo: el de la poesía. Las palabras son utilizadas en esta primera parte por su valor acústico. Las palabras, el discurso católico, son empleados para crear una atmósfera en el universo de la novela. De ese modo, el discurso que es sostén de la conciencia social -y con ello de un mundo particular-, es traspuesto al plano de la literatura. La solución estilística de Yáñez tiene varias funciones, tales como mostrar el carácter ritual de las costumbres de un grupo asfixiado por el catolicismo intolerante; la conformación de un imaginario social sostenido por palabras y el carácter anacrónico de un mundo presidido por la retórica. Retórica que sólo puede ser aprovechada por la poesía.

En el "Acto Preparatorio" el mundo que va a ser representado tiene el carácter de una invocación. Así, el discurso incorpora al propio mundo, a la gente, a las calles. Todo asimilado por una larga letanía. Se han confundido, a fuerza de ser repetidos, los rezos con los penitentes y las

palabras con los hombres que las dicen. La mimesis se da entre el hombre y su propio discurso. En esta esfera se introduce lo profano: las pasiones, los conflictos interiores, el instinto y el deseo: "y a la media noche o muy de madrugada - podrían oírse bisbiseos junto a las cerraduras de las puertas o entre las resquebrajaduras de las ventanas". Todo este mundo es puesto en crisis por el deseo sexual que triunfa porque Dios no ha podido vencer a los demonios, que son muchos y de diferentes caras. El mundo aquí es sostenido por medio de un lenguaje retórico que, en conclusión, es puesto a funcionar - para ser negado, ya que, en última instancia, no es el portador de la devoción o el acto de contrición, sino del instinto y del deseo: "Yáñez se dedicó y con maestría, a la sucesión - de estampas piadosas del deseo y el instinto, de la lujuria - que se muestra como letanía y la masturbación que se cumple - como rezo."³

4.1 EL NARRADOR

El narrador se sitúa desde una distancia objetiva respecto del universo representado, la omnisciencia se pone al servicio de la estructura que consiste en mostrar distintos mundos interiores, distintos niveles de conciencia respecto del mundo.

El referente en la política mexicana concebida es el imaginario del intelectual mexicano de los años 30-40. La provincia es espacio cerrado por determinaciones políticas y económicas. La acción se sitúa en 1909, cuando el siglo XIX económica y políticamente todavía estaba vigente. En ese momento, la economía del país conservaba sus características de estancamiento y concentración de pertenencia de la tierra en ma

³ Carlos Monsivais, "Agustín Yáñez 1904-1980". En *México en la Cultura*. p. XI.

nos de latifundistas. Las pequeñas comunidades no se habían podido desarrollar, de modo que la incomunicación era un rasgo característico.

Todo pasa por la vista del narrador. El narrador "es un observador y la información que procura contiene su propio punto de vista."⁴ Totalmente extradiegético y omnisciente, cede la voz a los personajes mediante el monólogo interior, con lo cual se ubica detrás de la escena. La técnica se aproxima a lo que Mijail Bajtín denomina "relato polifónico"⁵ -- pues cada personaje muestra una distancia particular con respecto al mundo y, como parte de éste, respecto de los otros personajes. El narrador --como dijimos-- cede la voz y, en ocasiones, la técnica consiste en ceder a algún personaje el punto de vista. Así, por ejemplo, cuando Don Timoteo piensa en su hijo Damián, el narrador no desaparece, pero adopta la distancia Timoteo-Damián. El narrador es pues, "huidizo" y evasivo. Por ello, se produce la sensación de polifonía, de distintas voces que nos darán noción de cuál es su vínculo con el universo representado. Cada personaje es una "individualidad", una perspectiva particular y una problematización frente al mundo. De ese modo la estructura interna es conformada por situaciones y personajes paradigmáticos, que constituyen un universo cerrado. Este mundo es el pequeño pueblo, la comunidad provinciana aislada del resto del país.

Temas

Yáñez muestra dos entidades: la comunidad aislada y cerrada (la provincia) y el individuo que se debate entre reli-

⁴ Véase Helena Berinstain, *Diccionario de retórica y poética*, p. 359.

⁵ Caracterizado por carecer de una conciencia narrativa unificadora de perspectivas, debido a que voces independientes, que revelan la existencia de conciencias y criterios diversos, se manifiestan simultáneamente en el discurso del narrador. En Helena Berinstain, *op. cit.*, p. 361.

gión y erotismo. Así se constituye el cosmos artístico, que dará cuenta de la transformación de la conciencia.

La estructuración del universo narrado por medio de personajes que se confrontan con el mundo, se da en dos planos - del discurso: monólogo interior y "diálogo" consigo mismo. De esta confrontación aflora la conciencia respecto del mundo al punto de cancelarse y que es percibido desde las distintas - perspectivas de los personajes. El eje unificador es la moral católica que rige no sólo las vidas de los individuos, - sino la de la comunidad en su conjunto. El germen de una posible ruptura con el mundo ha empezado a aparecer, propiciado por su propia rigidez (con que se trata de sostener) y deberá enfrentarse a elementos externos mediatizadores entre la conciencia y el instinto.

Este mundo configurado, está regido por un imperativo - ético, por un deber-ser cuya observación es impuesta por los sacerdotes del pueblo. El conflicto se presenta cuando aparecen los agentes mediatizadores externos que propiciarán una - transformación psicológica y social. De ese modo, la irrupción de la sensualidad en el pueblo será el signo que anuncia el advenimiento de la Revolución.

Las voces interiores

La transformación del mundo se representa a través de - signos o indicios. Un ejemplo es el monólogo interior de Don Timoteo Limón, donde aparece configurada su "valoración" del mundo. En medio del insomnio, el personaje se debate entre - deseo sexual y castidad, o entre diversión y recogimiento:

No, Don Timoteo no iría a la feria de San Marcos. Entraría a los Ejercicios de encierro. Apenas hoy tocaran a misa. Primera se levantaría para confesarse. Su pobre alma estaba en pecado, con el más feo de los pecados ¡y a su edad! El infierno. (p. 21)

Don Timoteo no cuestiona los valores de ese mundo en que vive y con el que armoniza. Su perspectiva es la aceptación del orden establecido y el acatamiento de las normas que rigen las relaciones entre los hombres. Su posición social es la del propietario cuyos excedentes en el producto de la tierra son invertidos en el agio; como personaje es un tipo literario: el del avaro y su relación con los bienes. Sus problemas son más de orden material que espiritual: la parte de herencia que le reclamará su hijo Damián a la muerte de su esposa, el pago de la hipoteca, etcétera:

Después de la primera misa, Dios mediante, hay que ir al rancho a pasarse a la estancia de San Tobías por ver si Lorenzo sale de su deuda; *no es que quiere extorsionarlo*; pero con que el mes que viene o luego que venda el maicito, *la droga se va haciendo vieja* y hay necesidad de esos centavos para mover las siembras o ir comprando maíz al tiempo; no habrá más remedio que hacer efectiva la hipoteca de su casa; la espera ha sido muy razonable y hasta perjudicial para él mismo por los intereses, *tan moderados como lo permite la Santa Madre Iglesia*; pero ya muy crecidos precisamente por la morosidad en el pago, que se le van acumulando. Me quedará con la casa y hasta le saldrá bien, pues se quitará de fatigas con otros acreedores y con el empleado en rentas; pero más vale algo que nada, y a mal paso darle prisa. (p. 19) (Los subrayados son míos)

La autonomía del pensamiento del personaje nos da la noción de su perspectiva frente al mundo. Su posición de clase lo sitúa como contrario a toda alteración en el orden establecido. Al mismo tiempo configura la concepción del autor acerca de la división entre poderosos/subordinados, relación soliviantada por los intereses de la Iglesia. De este modo se va configurando la repercusión en la conciencia de un cambio, es decir del cambio social y moral que, desde la perspectiva de Yáñez, significó la Revolución.

El mismo personaje, Don Timoteo, se expresa de la siguiente manera ante los primeros síntomas de cambio en el orden establecido:

¡Cómo están los tiempos! Hace unos cuantos años - los muchachos del juzgado nada tenían que hacer en este pueblo; todo se arreglaba por la buena y a la conciencia; ¡benditos tiempos! había palabra y temor de Dios... (p. 19)

Los personajes van a configurar distintos ángulos de percepción de la realidad; pero subyace la perspectiva del narrador -quien ostenta una unidad de visión con respecto al universo literario. La estructura concebida de dicha sociedad - se reduce a un aspecto más o menos mecánico; es decir, a la relación poderoso/subordinado. De allí que las individualidades no sean portadoras de "voces sociales" que correspondan a la totalidad del complejo proceso histórico que dio origen a la Revolución. Por lo anterior se explica que entre los personajes se puedan encontrar más coincidencias que diferencias. En el ámbito de las coincidencias el eje se halla en la percepción del mundo a través del fanatismo religioso, y en el de las diferencias, se puede observar el de la evolución psicológica.

Como quiera que sea la concepción de la estructura, *Al filo del agua* representa una evolución no sólo en la producción novelística de Yáñez sino también dentro de la tradición literaria nacional -por lo menos.⁶ Concretamente, la aportación que se observa es la concepción polifónica del relato, - concepción que si bien es una especie de "préstamo" de otras tradiciones literarias (principalmente Joyce y Faulkner según declara el propio Yáñez), es al mismo tiempo trasposición y apropiación. Tal "trasposición" de dicha visión del mundo - desde distintos ángulos y con distintas voces, se lleva a cabo sin corresponder exactamente al modo como Bajtín lo señala en las novelas de Dostoievski.⁷

⁶ Al respecto haría falta una investigación que ubicara a *Al filo del agua* dentro de un contexto más amplio como es el de la novela latinoamericana.

⁷ Según Bajtín la novela polifónica no puede existir más que en un mundo capitalista y la multiplicidad de desarrollo -

El caso es que la "Realidad objetiva" en que se sustenta la forma de cada novela, contiene distintos elementos: sociales, políticos, económicos, etc. Si no fuera de ese modo, de jaríamos a la "influencia" como toda explicación de la forma, sin enfrentarnos al verdadero problema de análisis: el de la relación entre la forma de *Al filo del agua* y el proceso histórico concreto, del que forma parte como manifestación artística.

Me he referido a la influencia, porque un común denominador de la crítica sobre *Al filo del agua* ha considerado su "universalidad" en función de las técnicas asimiladas, a partir de lo cual se consideró a la novela de Yáñez a la altura de la producción universal. Al respecto, Octavio Paz resuelve y aclara el problema al considerar que la forma de la novela de Yáñez es parte inherente de un contenido.⁸ La relación

del capitalismo en Rusia. Señala por otra parte las condiciones socio-históricas en que es posible el surgimiento de una obra como la de Dostoievski.

8 Yáñez es uno de los escritores mexicanos que con mayor decisión se ha enfrentado a un conflicto (falso, a mi juicio) - que desde hace años preocupa a los hispanoamericanos: la pretendida oposición entre el universalismo (o cosmopolitismo) de la literatura moderna y la realidad local. ¿Se puede ser moderno sin dejar de ser de su tierra? La obra de Joyce, el más irlandés de los irlandeses (hasta en sus fobias), el más osado de los modernos (hasta convertir a Dublín en Babel); cancela la disputa. En realidad, Joyce no quiso ser ni irlandés ni moderno: estaba condenado a serlo. Su obra es el cumplimiento de esa condena y, además, su liberación; algo que no puede encerrarse ni en lo irlandés, ni en lo moderno. El nombre de Joyce no es una intrusión accidental; vino a mi memoria porque, si no me equivoco, Joyce fue un ejemplo decisivo para Agustín Yáñez. Digo ejemplo y no influencia, aunque haya sido lo uno y lo otro, porque lo determinante no fue la asimilación de ciertos procedimientos sino la actitud ante la realidad: tradición católica y realismo descarnado; gusto por los fastos del lenguaje y por los laberintos de la conciencia; avidez de los sentidos y sabor de ceniza en los labios; y en fin, cierta ferocidad amorosa ante el lugar natal. Véase Octavio Paz - "Novela y Provincia": Agustín Yáñez En México en la Cultura, p. 3.

que se establece entre forma y contenido es producto de un momento histórico concreto; sin ese vínculo, lo debo reiterar, la forma no pasaría de ser una abstracción carente de sentido.

Desde la perspectiva de Yáñez, la novela muestra la vida de un pequeño pueblo semi-incomunicado y alejado de la capital. La acción se ubica en un espacio donde está a punto de realizarse una transformación. Yáñez da cuenta de un mundo cancelado, cuyos signos característicos son el fanatismo religioso y el papel de la iglesia como vigilante de la observancia de las normas. El contenido es una ficción que pone en escena el ambiente de un mundo ya desaparecido. Los valores de ese mundo, la moral social y sexual que lo presiden serán sustituidos por otros, que irrumpirán en la sociedad junto con el advenimiento de la Revolución. El cosmos de la novela está concebido y toma forma a partir de la idea que Yáñez tiene respecto del pasado. La línea que divide pasado y presente es el cambio que para el autor significa la Revolución.

Yáñez no se propone presentar un panorama global de la sociedad porfirista en todas sus instancias (políticas, económicas, sociales, etc.), sino un fragmento que sea representativo. A diferencia de casi todos los narradores de la Revolución, no aparece el sentimiento de decepción frente al cambio. Al contrario, en su actitud frente al pasado, el presente, por oposición, representa el avance, la evolución de la sociedad; *Al filo del agua* es la expresión de una visión optimista del presente.

Para esclarecer en lo posible los anteriores planteamientos cabe preguntar ¿de dónde procede la concepción tanto del universo de *Al filo del agua* como del presente? Sin tratar de llegar a la raíz de las condiciones económicas o políticas del problema (que en última instancia resolverían únicamente un aspecto de la génesis y no la naturaleza literaria de la novela) me parece que una comprensión válida se da en el sen-

tido de que la nueva sociedad surgida de la Revolución tiende a aspirar a valores cualitativos (por lo menos en las capas medias) que tratan de mostrar el sometimiento degradante de los individuos a los "falsos valores" de la religión.

Si el mundo anterior a la Revolución se sustentaba en -- los valores del positivismo -amor, orden y progreso- la sociedad postrevolucionaria intelectual tiene en cuenta valores de la cultura europea, es decir, los del individualismo liberal -libertad, igualdad, propiedad, derechos del hombre, desarrollo de la personalidad.⁹ La conformación de un mundo confrontado con la psicología individual, así como la desaparición de un solo protagonista, halla su explicación en la manera como está estructurada la sociedad surgida de la Revolución de 1910 y cuya representación incide en el problema¹⁰ -que ya he mencionado- de la universalidad y el nacionalismo; discusión en donde entran en juego concepciones literarias de la cultura europea frente a los valores "propios", emanados de un proceso histórico concreto, y que de manera muy general se concretizan en: poder, dinero, erotismo, respeto a la propiedad privada, etcétera.

4.2 HÉROE, MUNDO, VALORES

En *Al filo del agua* no aparece el héroe individual cuya biografía sirva de ejemplo de las contradicciones del mundo. Las distintas voces de la novela darán cuenta no sólo de un "espíritu de la época", que sí está presente en la novela -- sino también de una *visión del mundo*, que es el resultado de un proceso histórico y que, en última instancia, es el generador de la forma.

⁹ Lucien Goldmann. *Para una sociología de la novela*, p. 31.

¹⁰ Véase nota de pie de página en la p. 3 de este mismo capítulo.

Las voces muestran los conflictos de cada personaje consigo mismo y con el mundo: son las conciencias que afloran y tratan de hallar una explicación para la vida; pero el mundo, el verdadero mundo es el interior, el individual ya que la realidad exterior es mundo y demonio y, por eso, los personajes no se sienten capaces de modificar sus destinos; así pues, no luchan en el mundo. Se debaten interiormente.

La biografía individual, aquí es sustituida por la voz interior; pero no desaparece completamente, más bien está relegada, y quizás por eso Yáñez en una novela posterior, *La creación*, desarrolla el aspecto biográfico de algunos personajes de *Al filo del agua*.

La estructura de la novela está dada por la problemática que frente al cosmos, donde habitan, presenta cada individuo. Su importancia protagónica dependerá del grado de desarrollo alcanzado. Cada personaje se presenta a sí mismo con un monólogo interior en donde el narrador muestra la conciencia que cada uno tiene frente al mundo, y los valores morales y sociales que presiden y preceden el fluir de sus pensamientos. Los distintos personajes se manifiestan como "multiplicidad de voces" cuya peculiaridad son los distintos modos de asumir la realidad; por ejemplo: la perspectiva femenina adquiere distintos matices en las voces de Mercedes, Micaela, Marta, María; en tanto que para los hombres el mundo tiene otros matices: don Timoteo, Damián, don Dionisio, el padre Islas, etc. Pero la diferencia entre unos y otros no es únicamente la distinción entre lo masculino y lo femenino, sino la manera en que cada quien, como individuo, puede enfrentarse a un mundo hostil.

El deseo

Las contradicciones entre castidad-erotismo se manifiestan a través de Mercedes Toledo quien se debate interiormente al encontrarse con la carta de amor de Julián. La reacción -

de Mercedes en contra del pretendiente y el lenguaje que utiliza ("Era, sin duda, lenguaje del demonio"), muestran cómo el amor no es posible en la novela: es un sentimiento inmundo que no tiene cabida porque proviene del demonio. Por eso Mercedes piensa: "Ahorita mismo vería el demonio con cuánta rabia y decisión aniquilaría el inmundo papel..." (p. 27)

Después del primer impulso Mercedes empezará a dudar de su propia reacción. La sexualidad adquiere poco a poco el carácter de una idea-fuerza, que moviliza las acciones de todos los personajes. El mundo de la novela iniciará su derrumbamiento ante la irrupción de la sensualidad, del deseo.

El deseo sexual divide al mundo y plantea alternativas que no tienen posibilidad de concretarse en la práctica, por eso los personajes habrán de sucumbir ante la muerte o la locura (que finalmente son las opciones verdaderas).

4.3 RUPTURA CON LA TRADICIÓN

Al *filo del agua* significa una ruptura con respecto a la tradición literaria, anterior, en particular con la narrativa de la Revolución que mostró los acontecimientos vividos y, de esa manera, fue una etapa *testimonial*, la etapa anterior que se caracterizó por mostrar un referente fragmentario, episódico, y cuya hidridez genérica se explica como consecuencia del violento proceso social. Esta etapa se depura con Yáñez para alcanzar un mayor grado de autonomía del carácter literario. Tal ruptura con la tradición marca un hito en el momento en que la transformación de la sociedad ha llegado a un punto más o menos estable.

Si antes de Yáñez los novelistas se preocuparon por registrar las transformaciones de la sociedad, *Al filo del agua* se preocupa por mostrar el mundo interior. Aflora el subconsciente, la psicología de los personajes, detrás de los cuales

se halla el mundo. El proceso seguido por Yáñez es distinto al de la tradición, en vista de que en la novela estudiada el mundo y la historia afloran a través de la visión, de la perspectiva, de cada personaje y del narrador. Las voces de la novela si bien no son "voces sociales" sí lo son de psicologías individuales, de actitudes distintas ante un acontecer histórico cuya inminencia está dada precisamente porque el mundo representado se está derrumbando. Yáñez pone de relieve la transformación del mundo que es, a la vez, la transformación de la conciencia. El desarrollo, la evolución de la psicología de los personajes es el doble del desarrollo social y de la conciencia histórica. El procedimiento seguido no es la *reconstrucción* de la realidad sino la *interpretación* artística. A partir de dicha premisa podemos considerar una evolución en la forma y, a partir de la forma, podemos considerar una evolución en el género. Esta evolución no se manifiesta de manera aislada ni es el resultado de una influencia únicamente. La novela sigue caminos trazados por un contexto histórico y social que es el que determina la estructura de *Al filo del agua*.

4.4 LA CONCIENCIA COLECTIVA

La problematización psicológica de cada personaje es una especie de *resonancia* del momento histórico del que se ocupa la novela. Un momento que es parte estructural de todo un proceso social.

La realidad está presidida por la religión, que se concretiza de un modo inquisitorial. La problemática del pueblo surge de la aplicación de preceptos morales y normas de conducta en choque con la represión de los impulsos sexuales. De allí el tema central de la novela que, como afirma Paz, "es el combate y la complicidad de religión y erotismo, grandes poderes sombríos que sin cesar se afrontan y se abrazan, que

mutuamente se alimentan y se entredevoran".¹¹

La conciencia de cada personaje frente a la realidad es una perspectiva particular e individual. En la novela cada individuo es importante en sí mismo y cada uno tiene un desarrollo psicológico distinto. Hasta aquí la novela mexicana se había ocupado sólo de los fenómenos sociales en su conjunto, es decir de los procesos históricos y su repercusión política. En *Al filo del agua* el individuo (la individualidad) asciende a un primer plano. La comunidad es conmovida, sacudida, por la inminencia del cambio, pero tal conmoción es observada a través de cada uno de los personajes, así surge la conciencia colectiva¹² que no alcanza a explicarse la trascendencia del momento histórico vivido, del que la religión forma parte.

4.5 LOS MUNDOS DE LA CONCIENCIA

La noción de pecado rige las vidas individuales, las acciones y el pensamiento. La estructura interna está conformada por el fluir de la conciencia; así, el narrador va dando cuenta del mundo por medio de cada problema individual.

Los personajes se manifiestan por el monólogo interior (que es la voz interior). Las voces, en su conjunto, confieren a la novela el carácter polifónico del relato. Cada personaje se enfrenta a la falta de libertad autoimpuesta por una severa educación religiosa. Los personajes no aspiran a la felicidad pues su mundo es de obediencia, de sumisión y de búsqueda de la salvación del alma; todo está regido y controlado por la iglesia que posee un poder feudal sobre la comuni

¹¹ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 3.

¹² "La conciencia colectiva no es ni una realidad primera ni una realidad autónoma; se elabora implícitamente en el comportamiento global de los individuos que participan en la vida económica, social, política, etc.". Véase Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 27.

dad; sin embargo, las pasiones poco a poco se empiezan a desbordar, alcanzan los límites, impulsados por el instinto que no es otra cosa que la sensualidad reprimida.

Una vez traspuesta la falta de adecuación entre la religiosidad y el erotismo, empieza a aflorar la concepción del autor y la "ironía"¹³ con que construye a cada personaje. Tal ironía se pone de manifiesto, desde el momento en que Yáñez sabe que el erotismo no tendrá cabida en ese mundo presidido por Dios, un dios asexual y ciego ante las verdades de la condición humana.

Erotismo, religiosidad, dios y demonio son los elementos que entran en pugna para resolver la vida de cada personaje: cada uno se debate entre libertad y sometimiento; si opta por la libertad tendrá que enfrentarse al mundo en una lucha solitaria. Esa lucha significará que la Revolución se ha iniciado en el interior de la conciencia, aunque el mundo, en donde prevalecen los valores impuestos por la religión, hará que los seres que se atrevan a cuestionarlos, a enfrentarse con él, sucumban en medio de la locura o de la muerte.

Micaela es la primera en lanzar la ofensiva. Después de un viaje a la capital, regresa al pueblo satanizada. El contacto con el exterior la transforma de tal modo que su actitud ante el pueblo es en realidad un enfrentamiento con el mundo, que se realiza como reto:

Cuando Ruperto Ledezma sepa que ha vuelto, no la dejará ni a sol ni a sombra: ¿Cómo le había dado espe

13

Al respecto véase Goldmann, *op. cit.*, p. 20 y ss., donde se refiere a la "ironía" en Lukács y al "humorismo" en Girard. También la *Teoría de la novela* de Lukács, Ed. Grijalbo, p. 343 y ss. en donde nos dice que la ironía es una escisión del autor en una subjetividad, pero sin ser una superioridad fría del escritor, pues el sujeto contempla y se aplica a sí mismo su conocimiento del mundo e ironiza consigo mismo.

ranzas de corresponderle? tan grosero, tan petulante. ¡Muchacho infeliz, que chasco va a pegarse! ¡Y las hijas de María? Juana, desde hace tiempo, anda con que Micaela tome la cinta. ¡Viejas quedadas! Cómo se pondrán cuando la vean a la moda, polveada, pintadas las ojeras, los trajes bien ceñidos, y la oigan cantar lo que vio y oyó, lo que paseó y sintió, lo que inventará para escandalizarlas y desper-tarles envidia. (p. 38)

Más adelante, cuando lleva a cabo sus planes, su actitud y la del pueblo ante ella, se confrontan.

... ¡Jesús me ampare! Cómo se ponen estos pollos - de pueblo cuando ven a una mujer. Anoche querían - comerme. ¿Y las mujeres? Echaban chispas. Los muchachos por poco me faltan al respeto. ¡Es divertido! ¡Inocentes!... (p. 38)

El enfrentamiento de Micaela con el mundo se realiza hacia el interior, que es donde trata de resolver su lucha. El personaje advierte la estrechez del mundo al que quiere escandalizar pero, como todos los demás, lleva a cabo acciones individuales. El narrador mantiene su perspectiva irónica ante tales acciones que no lograrán la transformación del mundo: - como luchas individuales están condenadas al fracaso. En sus planes de soliviantar al pueblo, Micaela, al igual que los demás, "no contaba con el destino". Su muerte a manos de Damián significa que la coquetería, como estrategia, recibe puntualmente su castigo. Así lo confirman las historias de Lucas Macías que no son otra cosa que la memoria del pueblo, voz del subconsciente colectivo, de la moral social y de la moral sexual. Pero Micaela consigue -por lo menos- manchar al pueblo de vergüenza. En todo caso, se puede considerar la muerte en vida de las mujeres del pueblo, peor que la muerte que Damián le proporciona a Micaela. Pero no es el caso aquí de hacer - consideraciones a posteriori o juicios retroactivos. La dinámica de la novela exige tomar en cuenta su lógica interna: la formulación de una problemática del mundo a partir de la conciencia de los personajes y expresada por distintas voces. Desde esa perspectiva, la muerte de Micaela adquiere su pro-

pia dimensión -trágica-, por eso el narrador toma el punto de vista del pueblo, en función de coro griego, cuando dice:

¿Por qué un rayo, en esos momentos, no abatió a cualquiera de los dos desgraciados?

¿Por qué a esa hora no se abrió la tierra y se tragó a Damián? La noche aciaga hubiese abortado. La vergüenza no hubiera manchado para siempre al pueblo. ¿Quién vendió a Micaela los ojos para dejar de ver tantos augurios funestos? ¿Cómo pudieron estar dormidos hasta los perros de la casa cuando fue concebida la abominación de la comarca? ¿Quién ofuscó la videncia de Lucas Macías y el celo de Don Dionisio, que a ese tiempo debieron recorrer las calles prorrumpiendo alaridos, como profetas de lengua inflamada? Un silencio de muerte llenaba el hocico de lobo, que era la noche. Micaela, instrumento de la venganza contra los pecados ocultos y de la administración para la corruptela en creciente, abrió las puertas de las furias. (p. 201)

De acuerdo con esta lógica interna la muerte de Micaela es castigo y advertencia. Para el presente análisis es un *indicio* de que la estructura social, sustentada en valores religiosos, está a punto de sucumbir frente a la Revolución. Desde la perspectiva del autor es una manera de condenar un mundo donde prevalecen valores cancelados. Por último, cabe señalar la compleja o huidiza perspectiva del narrador quien se oculta entre las voces anónimas, o se confunde con los personajes.

4.6 LA MULTIPLICIDAD DE VOCES

La realidad se muestra en la novela a través de las múltiples ramificaciones de la conciencia. Las historias individuales se entrecruzan y aparecen diversos caracteres y tipos humanos para poner de relieve la vida; factores que determinan la "polifonía" de la novela. Si bien es cierto que no aparecen diversidad de elementos lingüísticos correspondientes a diferentes estratos, sí se muestra la complejidad y la contradictoriedad del proceso de tránsito de una estructura -

social -la porfirista- a otra posterior a 1910

Los destinos individuales darán cuenta del cambio que se avecina. La irrupción de la sensualidad configura una especie de hombre nuevo cuyo advenimiento parece inevitable. Pero la sensualidad -la mayor libertad para la concreción del instinto sexual- es solamente un elemento, una pieza en la estructura del cambio. Lo que en Micaela es atrevimiento, en Mercedes es miedo. El miedo a sí misma le impide enfrentarse con el mundo de donde procede y no parece tener alternativa; es decir, nuevos valores para enfrentarlo, por lo tanto se debate en un sufrimiento psicológico sin remedio. En Mercedes la sensualidad es velada, pues luego del trance que le provoca la carta de Julián, se produce una crisis de valores, los cuales empiezan a ser cuestionados; tal cuestionamiento se escucha en la voz del personaje como resonancia del momento histórico de cambio:

¡Ay! No te puedo ocultar, necesitaba verte para platicarte: desde que supe lo que hace Micaela, y su falta de delicadeza, mis propósitos de no pensar siquiera en Julián se han debilitado. Ha sido una lucha terrible. He llegado hasta arrepentirme de tantos desaires que le he hecho. Ya no siento la repugnancia de antes (...) ni me parece ya tan malo detenerme en pensar en él. La mera verdad, Marta, nunca me ha disgustado seriamente que se fijara en mí. Tú eres la única a la que puedo hablar de esto (...) Si antes no podía dormir pensando cómo dejar de verlo, ahora lo contrario. Y lo peor, lo peor es que ya ni siento remordimientos. ¡Una Hija de María! (p. 84)

Como en todos los casos, el instinto es reprimido por los valores convencionales del mundo, ante la sensualidad Marta y María tienen actitudes distintas, así que estos personajes evolucionan de distinta manera. Marta no advierte que sus deseos sexuales son desviados hacia un sentimiento de maternidad frustrada. Así, aparece en el cosmos cristiano en el que vive, como representando a una virgen sin niño. Su sentimiento de frustración es "racionalizado" como instinto

de maternidad. Por otra parte, María es, entre los personajes femeninos, el que presenta más relieves; su contacto con el exterior es a través de libros y revistas. Tal contacto con el exterior terminará por "contaminar" su alma, en vista de que sólo con la lectura de libros se puede romper el cerco levantado por el oscurantismo.

La pequeña comunidad, a través de los curas, impone sus propias leyes y antepone sus valores que, como son valores falsos, basados en el fanatismo, intentarán sostenerse echando mano a todos los recursos; en primer lugar, la consigna es considerar como "signos del demonio" cualquier elemento del exterior: libros, periódicos, visitantes, etc. De ese modo, todo lo que huele a modernidad, cultura, etc., puede ser sospechoso.

La particular intolerancia de don Dionisio con respecto a la lectura de libros, acentúa el carácter anacrónico de un mundo con elementos oscurantistas que, ya iniciado el siglo XX, parece insostenible; como quiera que sea, las condiciones para la solución literaria de los personajes -en particular- los femeninos- están dadas históricamente. En todo caso, Yáñez ha tomado muchas de las características de sus personajes femeninos de la región de Jalisco -en donde puede resultar sorprendente la vigencia de sus observaciones

Retomando al personaje de María y su afición a todo tipo de lectura, va creando en ella una imagen del mundo externo, y al mismo tiempo adquiere conciencia de la sociedad intramuros en la que vive. Su insatisfacción se explica por la necesidad de ampliar su horizonte pues a través de la lectura ha aprendido, si no a conocer, por lo menos a concebir el mundo. Su huida es el equivalente de la salida del claustro a la libertad.

Dentro de la fábula, María y Marta quedaron huérfanas y fueron a vivir al lado de su tío don Dionisio, hermano de su

madre y cura del pueblo; así que ambas viven en el curato. De temperamento distinto, Marta "está tocada de penumbra" en tanto que María "es radiante, sin que la común inhibición la haya tocado en modo alguno". Además, María sueña con el mundo exterior que imagina a través de sus secretas lecturas de periódicos y novelas, lee: *Los tres mosqueteros*, *El judío errante* y *Los misterios de París*. En cuanto a los periódicos, le muestran una imagen del mundo a través de la nota roja -crímenes pasionales, orgías, casas de "mala nota", etc. La lectura va conformando en María una idea del mundo en donde es posible la pasión y el crimen o el amor y el odio, pero al fin de cuentas todo ello representa una mayor libertad. Como personaje, como heroína novelesca, el mundo es más amplio que su interioridad y es en el mundo donde la existencia adquiere sentido. Pero ella ha vislumbrado un cosmos distinto al del pueblo despreciable y demasiado estrecho, de modo que habrá - que romper el cerco del fanatismo, de la moral social y sexual, para poder salir al verdadero mundo.

De una u otra manera, María retoma la causa de Micaela y en el fluir del pensamiento interpreta al mundo del mismo modo, pero con un espíritu más refinado:

La tragedia de Micaela no le sirvió de lección: antes la exasperó, sintió frenéticos impulsos de huir o de ser muerta como su amiga, creyóse capaz de lo peor; en un momento la tocó el vértigo de la venganza no sobre Damián, sino sobre todo el pueblo, al que quisiera quemar, pulverizar, sepultar en el olvido de las generaciones por venir. (p. 293)

Más adelante aparecerá su rebeldía frente a la estrechez del mundo e interpretará la muerte de Micaela como un acto de libertad.

"Qué vulgar, cuánto me choca" /el estudiante al que aceptó como novio/ Era una sorda y auténtica repugnancia, que le provocaba irritación; pero mientras ésta crecía, mayor placer le daba contrariarla, y - tal gozo le compensaba la falta de otros estímulos comunes: cariño, miedo, ilusión, desesperanza. No

quería nada, nada esperaba; el acercamiento del estudiante no la hacía temblar; sólo se daba gusto en irritarse y en romper el cerco puesto a las mujeres del pueblo. "Eso ya lo hizo Micaela" solía ocurrírsele, sin hacerle mella la falta de originalidad.

"-Micaela y yo fuimos como hermanas; *no voy a dejar su empresa de rebeldía*; Micaela y Damián son mártires". (p. 295) (El subrayado es mío)

La empresa de María se lleva a cabo como lucha frontal - que pone en tela de juicio los valores que prevalecen en la comunidad. Yáñez a través de este personaje muestra una actitud optimista con respecto al presente. La huida de María - con los revolucionarios representa un acto de libertad y una solución literaria, pues a este personaje le corresponde la función de agente de contacto entre dos mundos: el que está regido por la iglesia católica y el que -para Yáñez- significa progreso positivo. María tiene una significación que trasciende el plano individual, a pesar de no haber tomado conciencia de la parte que le correspondía dentro de un conjunto en transformación. Es decir, su huida no equivale a una acción que tome en cuenta el momento histórico de manera consciente; sin embargo, el acto de libertad realizado tiene dentro de la novela el mismo significado que una acción consciente, a la vez que proyecta al personaje como la primera mujer "emancipada" de nuestra literatura.

4.7 LOS AGENTES DE MEDIACIÓN

Este elemento del género, señalado por Lucien Goldmann,¹⁴ me resulta particularmente útil para entender un aspecto de la estructura de *Al filo del agua*. Un recuento apresurado de los *agentes externos*, que funcionan en la novela como mediadores, es decir como elementos que dan lugar al proceso de degradación del mundo representado, está constituido por: los norteros, Victoria, el viaje de Micaela a la capital, los estudiantes, los músicos, la lámpara de gasolina, las novelas y

¹⁴ *Op. cit.*, p. 20.

revistas que llegan al pueblo, y el cometa Halley. Todos -- ellos operan como los opuestos al mundo. En esa región aislada, afloran las dicotomías seculares¹⁵ y que, en este caso, - puede corresponder a: religión y moral católica vs. liberalismo burgués o, si se quiere, progreso positivo contra oscurantismo religioso, y cabe todavía una oposición que puede ayudar a comprender los polos que operan dentro de la novela: - pensamiento retrógrado oligárquico contra pensamiento social revolucionario. Todas estas oposiciones encarnan en personajes (o agentes de mediación), quienes son pasados por la mirada de un narrador. De este modo Yáñez realiza una puesta en escena de la provincia de Jalisco, poco antes del estallido - de la Revolución en 1910.

4.7.1 VICTORIA

Vistos por separado, los agentes de mediación enunciados, presentan las siguientes características: Victoria es un mediador externo; es una dama de sociedad de la ciudad de Guadalupe, que ha llegado al pueblo para pasar una vacaciones y que, sin proponérselo, desencadena pasiones que habían permanecido contenidas. Como todo elemento del exterior, llega a un mundo hostil donde su sola presencia es vista con una mezcla de admiración y desconfianza: "Ha de ser de la alta sociedad, como dicen los de Guadalajara". -"Pero también dicen - que las mujeres malas de por allá se visten como ricas" -"Tú crees que si fuera de ésas la hubieran convidado los Pérez?" (p. 102)

La función de Victoria, en la estructura interna, es la de portadora de la sensualidad, uno de los elementos humanos satanizados dentro del universo representado. La sensualidad -una vez que se ha instalado en el pueblo- se convierte en -

¹⁵

Véase nota 1 de este capítulo.

una fuerza incontenible que amenaza la descomposición de un mundo cuya moral es controlada por la iglesia. Así aparece una polaridad que, finalmente, será la que decida la degradación del mundo: sensualidad vs. mojigatería: "-No es la miseria económica, ni siquiera el peligro de las ideas religiosas lo que amenaza de muerte a la vida espiritual del pueblo. Es la sensualidad creciente -y cínica ya en algunos casos- lo que debemos combatir sin cuartel... (p. 173)

Si reflexionamos sobre el "mensaje" encubierto de la novela, vemos que una moral sexual menos constreñida a patrones religiosos representa, para Yáñez, una forma de liberación, -de allí que en la obra la sensualidad comporte un profundo --sentido político, como también lo tienen todos los actos de --rebeldía frente a los patrones impuestos de conducta.

Por otra parte, Victoria representa una presencia no tematizada en la novela: la nostalgia por un mundo señorial desaparecido junto con el siglo XIX. A pesar de que la perspectiva de Yáñez es la de la burguesía nacional surgida de la Revolución, en la configuración del personaje hay una sutil reverencia al mundo anterior.¹⁶ Para efectos de la estructura de la novela, Victoria es erotismo involuntario y modernidad, pero una modernidad con respecto al pueblo donde se desarrolla la acción.

El pueblo ve en Victoria una especie de emisario de otro mundo y de otro tiempo, y no se equivoca, pues el aislamiento del pueblo los ha mantenido rezagados histórica y cronológicamente, de allí que la presencia de Victoria subraye su atraso cultural, su condición de pueblo ignorante.

¹⁶ Al respecto, Angel Rama, *op. cit.*, p. 98, se refiere a la atención que algunos escritores latinoamericanos otorgaron "a los arquetipos de poder de la sociedad regional, y a la muchas veces subrepticia y no querida atracción por las --permanencias aristocráticas (...) la cual funciona sobre --una oposición dilemática entre pasado y presente, donde --los reclamos justos de la actualidad no logran empañar la admiración por los rezagos de una concepción aristocrática del mundo..."

Para el pueblo y para el narrador, este personaje destaca por su señorío y por su belleza. Estas son algunas de las exclamaciones frente a Victoria: "¡Qué peinado tan extravagante!" - "¡Qué cara tan extraña!" - "Profesora no ha de ser, con esos lujos". - "No, claro. ¿Y te ha tocado pasar junto a -- ella? (...) ¡Cómo huele! Más bonito que las flores más raras". (...) "y anda como deben andar las reinas". (p. 102)

La descripción de Victoria muestra, en el trasfondo, una actitud reverencial al fasto de la sociedad porfiriana. Esto dicho como característica estructural del personaje y no como crítica; en todo caso, el personaje cumple la función de confrontar al pueblo con la realidad exterior, aun cuando en este caso sea el emisario de una visión sublimada de la "alta - sociedad" porfiriana. Por otra parte, el estilo literario de Yáñez -como quedó asentado al principio de este capítulo- se sirve de la retórica del rito católico que, pese a su naturaleza aristocratizante, en vez de ser idealizado es visto en - su degradación para así anteponer un presente desde el cual - se observa un universo donde rige el fanatismo. Esta aparente contradicción de la forma se relaciona con la configura- - ción de Victoria.

4.7.2 LOS NORTEÑOS

Los jóvenes que han ido a buscar trabajo en el norte del país y que se han puesto en contacto con el mundo exterior, - vuelven al pueblo y se enfrentan con una realidad que no es- - tán dispuestos a aceptar; para ellos el mundo se ha ensancha- - do, de manera que su voz se alzará como crítica, como condena a la estrechez imperante, y a la intolerancia. La salida del pueblo significa para los norteños un aprendizaje del mundo. Por lo tanto, su discurso difiere del de todas las otras vo- - ces, su imagen del mundo se expresa con una voz que adquiere matices sociales diferentes a las del devocionario. Cuando -

llegan, su presencia es un desafío constante pero, a diferencia de Micaela, tienen más elementos para expresar su rechazo a las costumbres del pueblo. Con la presencia de los nortños, Yáñez introduce las primeras manifestaciones de crítica social que ponen en primer plano la índole regional del problema planteado. Para los nortños el poder de la iglesia sobre las conciencias no representaba un problema pues, en su contacto con el mundo se han despojado de la "espiritualidad" prevaleciente en los habitantes del pueblo. Junto con los nortños aparece otro aspecto de este mundo narrado, que conforma otra polaridad en la novela: espiritualidad vs. sentido práctico de la vida. De este sentido práctico surge el pensamiento social revolucionario que habrá de tomar forma, poco a poco, como otra manera de enfrentarse con el mundo.

En un diálogo con uno de los sacerdotes, la voz de los nortños se expresa de la siguiente manera:

-No, padrecito, dispénseme mucho: lo que sucede es que al volver nos damos cuenta de las injusticias y mala vida que acá sufre la gente. ¿Por qué un cristiano ha de sudar todo el día para que le den unos cuantos cobres?, y ni eso, que los ricos se las barajan bien y bonito, le hacen las cuentas alegres, lo contentan con maíz y frijol para que no se muera de hambre (...) y las deudas nunca se acaban, y pasan de padres a hijos, y nunca se llega a tener una casa, unas tierras propias (...) Yo le digo a usted, padrecito, que eso no puede seguir así; tarde o temprano los pobres se han de aburrir y a bien o a -- fuerzas las cosas tienen que cambiar. (p. 152)

Los nortños dan lugar a otro contrapunto en la estructura, con lo que el cosmos de la novela adquiere mayor complejidad.

En este punto los curas tendrán que presenciar la descomposición del mundo -de su mundo- contra la cual tendrán que blandir la espada de la fe para intentar preservarlo. Los nortños, por su parte, consideran que el enemigo es la falta de movilidad social; situación que ha sido convalidada y acep

tada durante generaciones; esa situación es generada por una estructura social que, dentro de la novela, es sostenida por los intereses de la iglesia. En este orden de ideas la única posibilidad de un cambio, de una liberación, está dada por la Revolución.¹⁷

Los brotes de insatisfacción y de crítica social no sólo comparten un punto de vista distinto con respecto al mundo - sino que además se expresa con un discurso distinto del imperante en el pueblo. Esta primera liberación de una retórica -"oficial"- en ese espacio- es la clave para despojarse de - las ataduras impuestas por la iglesia. Si Micaela se valió - del lenguaje de la sensualidad, los norteos lo hacen con un discurso capaz de violentar el orden establecido y no porque su discurso sea violento, sino porque expresa un afán por -- aprehender el mundo de un modo distinto, para ello es necesario utilizar un lenguaje despojado de la retórica sacramental:

¿Qué plan peleamos? ¿La otra vida? Está bien; pero yo creo que también ésta podríamos pasarla mejor, - siquiera como gentes. ¿Por qué no hemos de comer -- hasta llenarnos y a gusto, beber uno que otro trago, divertir las penas de la vida, cantar, visitar las familias, ser francos, hablar por derecho a las mujeres, vestir buenos trapos, que nos cuadren, obrar con libertad, como los gringos, que no andan con hi pocresías? No que aquí toda la vida tristeando, suspirando sin saber siquiera por qué, privándonos hasta de respirar a nuestras anchas, y gustándonos hacernos sufrir a nosotros mismos. No es vida, padre cito, usted me perdona mucho; los que hemos visto - lo que es gozar la vida, ya no podemos avenirnos -- con estos modos. (p. 153)

Rechazados por el pueblo, los norteos son vistos como - seres demoníacos, vienen a poner en crisis el orden y la tran

¹⁷

Angel Rama, *op. cit.*, p. 67. "Sólo catástrofes, sólo la brusca inserción modernizadora, parecen capaces de evidenciar a la conciencia las rígidas estratificaciones que sotienen el edificio social regional.

quilidad monásticos. En la novela su función como estado de conciencia significa una discrepancia del mundo convencional; cuya característica es la inmovilidad social, política y económica.

Por su parte, los curas del pueblo no tienen un papel pasivo y para mantener las cosas como están, tratan de someter a los norteños acercándolos a la iglesia; pero el fracaso en esta empresa es otro *indicio* del eminente derrumbamiento del mundo. En el siguiente diálogo entre el padre Vidriales y el padre Meza vemos a qué punto han llegado las cosas:

Nuestro buen inquisidor [el padre Reyes] está fracasando en su empresa de fundar una liga piadosa y social con los norteños; por allí anda consecuentando los como es su costumbre; se dejan ellos querer; pero al dar el tirón, se le sacan; lo mismo fuera querer acarrear el agua en canastas ¿No le parece a usted?

-Tiempo perdido -contesta el padre Meza.

-Sin embargo, *yo creo que es urgente hacer algo*, aunque no por ese camino. Es urgente...

Y más adelante propone...

-Yo de plano les negaría la entrada a la iglesia, como a pecadores públicos; no les administraría ningún sacramento, ni a ellos ni a sus familiares, a no ser en artículo de muerte. (p. 155) (el subrayado es mío)

En conclusión, los norteños operan como elemento mediador externo que confronta a la iglesia consigo misma; que muestra el paulatino pero inexorable cambio en la conciencia colectiva (uno de los objetivos compositivos más importantes de la novela). En cuanto a la forma, tienen la función de dar una perspectiva individual en contraste con la multiplicidad de voces conformadora del universo de *Al filo del agua*.

4.8 LOS SABUESOS DE LA FE

El procedimiento observado hasta ahora ha consistido en relacionar la posición de los personajes frente al mundo, y la índole de los valores con que tratan de oponerse a la moral social vigente. Dicho de otra manera, poner de manifiesto el eje: personaje problemático / mundo de convención y valores degradados / valores auténticos. La perspectiva de los sacerdotes es, dentro de esta relación, opuesta a la de los demás personajes en vista de que aquéllos no se enfrentan a un mundo al que hay que transformar, sino al contrario; son los depositarios de los valores en que ese cosmos está sustentado.

Los sacerdotes son el padre Islas, Don Dionisio y el padre Reyes. Estos tres curas mantienen un control absoluto sobre la vida del pueblo ejerciendo su poder por medio de las conciencias individuales. La estructura social se mantiene gracias al oscurantismo, la intolerancia y el fanatismo religiosos.

Así conformado el edificio social, los sacerdotes representan el orden establecido y son portadores de los valores del mundo. Estos valores surgen de una cosmovisión cristiana; ¹⁸ así que aquellos de orden espiritual están puestos en primer lugar.

La concepción de los curas muestra un proceso de descomposición psicológica que evoluciona en forma paralela a la gradación del mundo. Los valores que sostienen el orden esta

¹⁸ Aun cuando queda fuera del foco de observación de este trabajo, cabe señalar que existe una curiosa relación entre la composición arquitectónica de la novela y una definición del cristianismo, que considera a éste como una religión "en la cual la individualidad de la conciencia cede el paso a la comunidad superindividual". Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, p. 377, V. I.

blecido (y que al final de la novela se revelan como falsos valores) van perdiendo fuerza frente a una sucesión de acontecimientos, a la vez que los vicarios van mostrando síntomas de debilitamiento (físico y psicológico). Por ejemplo, en el capítulo "Canicas" el padre Dionisio analiza el panorama que presenta la comunidad:

Por primera vez el párroco no pudo ver con claridad y rápidamente las medidas que debía tomar. Más que debilitamiento físico sintió la derrota de sus esfuerzos: ejercicios, confesionario, sermones dejaban de obrar con eficacia en el dañado espíritu.

¿Por ventura Dios no quería ya servirse del ministro pecador y envejecido?

A la mañana siguiente -martes veintisiete de abril- no hubo poder humano que lo contuviera para madrugar y sentarse en el confesionario. (pp. 173-174) (el subrayado es mío)

El narrador muestra el papel represivo que juega el clero y que ha creado un "aire difícil de respirar" y ha propiciado el fanatismo. La condena que Yáñez hace del clero, se sustenta en un esquema ideológico que tiene su origen en interpretaciones más o menos oficiales de la historia. Dicho de otro modo: al clero se le ha considerado en México, como el causante de todos los males sociales, y no solamente en la sociedad porfiriana sino también en la posterior.¹⁹

Al filo del agua denuncia el papel castrante que juega el clero católico en el desarrollo de la sociedad, y sobre todo de las pequeñas comunidades aisladas. Con esta visión del mundo Yáñez no contradice un aspecto de la realidad objetiva, pero muestra un sólo factor de la multiplicidad de elementos

¹⁹ Tal posición frente al clero desembocó, en los años veinte, en la "Guerra de los cristeros" que tuvo como escenario todo el centro de la República, particularmente el estado de Jalisco. No es, entonces, un asunto de coincidencia que el autor de *Al filo del agua* interprete la sociedad que reproduce, a partir de una visión apriorística del mundo basada en posiciones oficiales con respecto a la historia.

que forman parte de la transformación histórica del país: el tránsito de la sociedad porfiriana a la surgida con la Revolución de 1910 (no quiero con esto señalar un defecto de la novela, sino poner en claro un aspecto esencial de la forma, - que comporta un contenido concreto). Pues bien, el cosmos narrado se separa a través de dos tipos de personajes: aliados y adversarios. Desde el punto de vista del narrador los adversarios son los que mantienen al pueblo en la ignorancia, - el fanatismo y el miedo. La degradación del mundo es paulatina pero inevitable en este proceso (que es un proyecto compositivo). Los dioses que sostienen al mundo son los curas - en tanto que los demonios son los personajes que se van revelando desde el interior de la conciencia; ambos llevan a cabo un intercambio de significación. La muerte de Micaela, la locura de Luis, el crimen de Damián o la huida de María no significarán la derrota frente a un mundo de convención, sino al contrario, su triunfo se expresa a través del cambio que se obtendrá gracias a la Revolución.

La locura del padre Islas es otro símbolo de la degradación del mundo regido por la Iglesia. Con el padre Islas se va del pueblo una época, un modo de vida y el predominio de un clero poderoso e intolerante. Su castigo romántico enfatiza la posición de Agustín Yáñez frente al clero, castigo que se describe de la siguiente manera:

Suceso de pesadilla, con las circunstancias más impresionantes. Acababa de consumir el cáliz y todavía no daba muestras de extender la mano para que - le sirvieran las abluciones, cuando prorrumpió en - alaridos espantosos cayó entre convulsiones y fue - imposible sujetarlo; se mordía la lengua, se le llenó la cara de espumarajos, se abotagó y sus gemidos parecían cosa del otro mundo, pavorosos, mientras - las manos estremecidas y fuertes trataban de hacer - daño; muchos fieles corrieron, otros al acercarse - no pudieron resistir el espectáculo de la lengua remordida, de los ojos en agonía, del espumarajo, de los gritos inauditos (...). Acudió el señor cura y por la primera vez pudo versele desconcertado, lle-

no de miedo inocultable; pronto reaccionó para ordenar que fuera conducido el cuerpo al curato, cosa que lograron siete hombres de fuerzas desmedradas por el pánico que les infundía el estertor horrible y las diabólicas contracciones del rostro, en contraste con los *sagrados paramentos que revestían* al caído. (pp. 343-344) (el subrayado es mío)

La descripción descarnada de lo acontecido al padre Is-- las es una manera de invertir los polos entre aliados y adversarios. Es, como antes dije, un castigo romántico al malvado que a esta altura de la narración acaba por definirse. No hay insinuación de parte del narrador, es evidente que el advenimiento de la Revolución será la única alternativa de libertad y la sensualidad, una forma de liberación social. Los aliados, ahora lo descubrimos, no son los falsos valores de la iglesia vencidos por el mundo, el demonio y la carne.

4.9 CONCLUSIÓN

Partiendo de algunos postulados teóricos he querido observar en *Al filo del agua* las características propiamente novelescas, movilizadas por Yáñez, si bien es cierto que los instrumentos teóricos, como ya quedó asentado, no sirven de "modelos" que pudieran ser llenados con obras concretas, sí podemos servirnos de ellos a la manera de lentes a través de los cuales afloran o se "descubren" ciertos rasgos propios de la novela; como quiera que sea, la teoría es abstracción y la novela estudiada, una concreción de la forma que, finalmente, exigiría elaborar una nueva abstracción ya que de vez en cuando surge alguna novela que rompe con el modelo teórico que trata de aprehenderla.

Un aparato teórico, como es la concepción de la novela de Lukács, Goldmann y Bajtin nos da la pauta para evaluar los alcances de una novela y/o una novelística vinculada a su propio contexto histórico y cultural y que, en *Al filo del agua* se lleva a cabo con el mayor grado de desarrollo del género, dentro de la tradición literaria mexicana.

5. UN PROBLEMA TEORICO-PRACTICO: LA EVOLUCION DE LA NOVELA

Cuando el crítico haya dicho to do sobre un texto literario, no habrá aún dicho nada; pues la - definición misma de la literatura implica no poder hablar de - ella.

T. Todorov

A continuación se presenta un cuadro comparativo de las tres obras analizadas en donde he tratado de destacar los elementos sobresalientes en la línea de evolución de la novela - mexicana de la primera mitad del siglo XX.

La teoría sobre la novela ha servido como orientadora de una indagación acerca de la evolución de la novela mexicana. Toda teoría sobre los géneros es una abstracción más bien arbitraria porque las formas de expresión no se pueden estable-cer apriorísticamente. Cada sociedad modifica el uso del discurso literario, y con ello la forma de expresión correspon-diente a cada género, de modo que podemos decir que no existen modelos teóricos preestablecidos cuyas exigencias debie-ron ser satisfechas con la elaboración de obras concretas.

El presente cuadro no es ni pretende ser una conclusión definitiva sobre la evolución de la novela en México; muestra, si acaso, algunos elementos sobresalientes en la evolución de la forma que han sido observados sin el temor de que no correspondieran a una teoría existente sobre la novela.

5.1 CUADRO COMPARATIVO

EJE DE COMPARACION	LOS DE ABAJO	LA SOMBRA DEL CAUDILLO	AL FILO DEL AGUA
1. El héroe	<p>Nula conciencia del momento histórico vivido.</p> <p>Interioridad y comportamiento a un mismo nivel.</p> <p>El mundo es más amplio. Demetrio Macías es superior a su destino. Lucha contra el poder.</p>	<p>Hay conciencia del mundo contradicción y divergen<u>cia</u>: su lucha no es contra el mundo.</p> <p>Aguirre no se opone a su destino ya que es parte - de las "reglas del juego" Lucha por el poder</p>	<p>Desaparece el héroe individual.</p> <p>Confrontación de distintos mundos interiores.</p> <p>Los personajes luchan y se revelan contra su - destino (Micaela, Damián, María)</p>
2. El referente	<p>Reproducción objetiva. La subjetividad aparece en la selección de las escenas. Interviene la ideología.</p> <p>Re-construcción del mundo narrado.</p>	<p>Reproducción como denuncia de la realidad.</p> <p>La subjetividad nace de posiciones políticas.</p> <p>Re-construcción del mundo narrado</p>	<p>Interpretación del mundo desde una perspectiva oficial de la historia.</p> <p>Re-creación del mundo narrado.</p>
3. Estructuración del relato	<p>Alrededor de la biografía de Demetrio Macías.</p>	<p>Alrededor de la biografía de Ignacio Aguirre</p>	<p>Concatenación de distintos mundos interiores.</p>
4. Posición ideológica	<p>Positivismo. Liberalismo clásico.</p> <p>Burguesía provinciana del siglo XIX</p>	<p>Positivismo. Liberalismo clásico.</p> <p>Burguesía intelectual del siglo XIX</p>	<p>La Revolución institucionalizada.</p> <p>Burguesía revolucionaria.</p>
5. Clases sociales representadas	<p>Campesinado. Clase media.</p>	<p>Políticos. Burguesía revolucionaria.</p>	<p>Clase media provinciana anterior a 1910</p>

EJE DE COMPARACION	LOS DE ABAJO	LA SOMBRA DEL CAUDILLO	AL FILO DEL AGUA
6. Lenguaje	Habla popular (registro) Lenguaje literario. Plurilingüismo	Lenguaje literario. Unidad estilística.	Retorización del discurso clerical. Sublimación por medio del lenguaje poético.
7. "Punto de vista" frente a la Revolución	Desencanto frente a la descomposición de las masas y pérdida del impulso inicial.	Denuncia de procesos de corrupción de la Revolución en el poder	Optimismo frente al cambio producido por la Revolución
8. Género narrativo	Novela épica	Novela histórica	Novela psicológica y educativa
9. Referente y su representación	Relación mimética. Reconstrucción de acuerdo a la experiencia. La Revolución es sublimada en el héroe y parodiada en las masas campesinas	Relación mimética (superada por el punto de vista y por la actitud de denuncia)	Puesta en escena de un mundo pasado a través del inconsciente colectivo.
10. Modo como se presenta el mundo objetivo	Por medio de acciones significativas. Hazañas, violencia, crueldad. Tipos literarios	Puesta a prueba de los personajes. Aventura. Satiriza a sus personajes. Tipos literarios.	Aparece la psicología de los personajes. Parodia el pasado histórico. Voces interiores. Confrontación de mundos, Caracteres literarios
11. Relación con la tradición literaria	Ruptura con el costumbrismo del siglo XIX. Toma en cuenta el momento histórico-social	Testimonial. Sigue con la tradición iniciada por Azuela. Rescata el momento histórico-social	Asimila influencias (Faulkner, Joyce, Dos Passos, etc.) rompe con la etapa testimonial. Novela psicológica. Polifonía

Los textos no son la realización pura y simple de una - abstracción teórica que, por otra parte, no se propone forzar la práctica de los géneros.

La novela -y los demás géneros- existe independientemente de la abstracción teórica, eso ya lo habíamos dicho, sin embargo la teoría de la novela es desde mi punto de vista el factor más importante para la plena aprehensión de los fenómenos literarios concretos.

BIBLIOGRAFIA

- AZUELA, Mariano. "Cómo escribí Los de abajo". -- p. 165-166. EN *Mariano Azuela*. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1983. -- (Colec. tezontle).
- AZUELA, Mariano. *Los de abajo: novela de la revolución mexicana*. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1973. -- 140 p. -- (Colec. popular No. 13).
- BAKHTINE, Mikhaia. *Esthétique et théorie du roman* / Tr. du russe, Doria Olivier. -- Paris: Gallimard, 1978. -- 488 p.
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. -- México: Porrúa, 1985. -- 508 p.
- BUTOR, Michel. *Sobre literatura II: estudios y conferencias, 1959-1963*. Barcelona: Seix Barral, 1967. -- 390 p. -- (Biblioteca breve; 254).
- CARBALLO, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. -- México: Empresas editoriales, 1965. -- 469.
- DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. -- México: Fondo de Cultura Económica; 1972. -- 477 p. -- (Colec. popular; 17).
- FERRATER Mora, José. *Diccionario de filosofía*. -- Buenos Aires. -- 2 V.
- FISCHER, Ernst: *La necesidad del arte*. Barcelona, 1973. 270 p.
- GARIBAY, Ricardo. "La novela de la revolución". -- p. 65. -- EN *Política*. -- No. 4 (oct-nov. 1947).
- GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela...* 2a. ed. Madrid: Ayuso, 1975. -- 240 p.
- GONZALEZ Casanova, Henrique. "Agustín Yáñez: al filo del agua: /reseña/". -- p. 11. -- EN "Revista Mexicana de cultura". No. 1 (6 abr. 1947). -- (El Nacional).
- GUZMAN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. -- 3a. ed. -- México: Porrúa, 1979. -- 254 p. (Escritores mexicanos; 89).

- HARSS, Luis y Barbra Dohman. *Los nuestros*. -- 4a. ed. -- Buenos Aires: Sudamericana, 1971. -- 465 p. -- ("perspectivas").
- LUKACS, Georg. *El alma y las formas y teoría de la novela*. -- México: Grijalbo, 1985. -- 420 pp.
- LUKACS, Georg. *Problemas del realismo*. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1966. -- 450 p.
- MARTINEZ, José Luis. "El estilo y la teoría de Agustín Yáñez". p. 269-270. -- EN *Cuadernos Americanos*, (jul-agos. 1947).
- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". -- p. 303-476. -- EN *Historia General de México*. México: El Colegio de México, 1976.
- MONTERDE, Francisco. *Mariano Azuela y la crítica mexicana, estudios, artículos y reseñas / Francisco Monterde / ct al/*. -- México: Secretaría de Educación Pública, 1973. -- 183 p. (Sep-Setentas).
- PAZ, Octavio. "Novela y provincia: Agustín Yáñez". -- p. 3. EN "México en la cultura". -- No. 651 (3 sept. 1961). -- (Novedades).
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*. -- México: Siglo Veintiuno Editores. -- 1983. -- 139 p. -- (Sociología y política).
- PERUS, Françoise. *Historia y crítica literaria*. -- La Habana: Casa de las Américas, 1982. -- 266 p.
- RAMA, Angel. *Literatura y clase social*. -- México: Fallos Ediciones, 1983. -- 261 p. -- (Colec. Los mundos posibles).
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. -- México: Siglo Veintiuno Editores, 1982. -- 305 p. -- (Colec. Crítica literaria).
- REYES, Alfonso. "Saludo a Agustín Yáñez". -- p. 4 -- EN *Nivel*. -- No. 13 (25 enero 1984).
- ROBBE-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. -- Barcelona: Seix Barral, 1965. -- 188 p.

- SILVA Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana*. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1973. -- 2 V.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. -- Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. -- 212 p.
- TORRES Bodet, Jaime. "La obra novelística de Agustín Yáñez". -- p. 1-2, 8. -- EN *Nivel*. -- No. 13 (25 ene. 1964).
- VAZQUEZ Amaral, José. "Agustín Yáñez y la novela mexicana: [reseña]". p. 6. EN "Revista de la Semana". (6 feb. 1966 (*El Universal*)).
- VAZQUEZ Amaral, José. "La novelística de Agustín Yáñez". -- p. 245. -- EN *Cuadernos Americanos*. -- No. 2 (mar-abr. 1958).
- YÁÑEZ, Agustín. *Al filo del agua*. -- 17a. ed. -- México: Porrúa, 1982. -- 387 p. -- (Escritores mexicanos; 72).

BIBLIO-HEMEROGRAFIA

- AZUELA, Mariano. "Cómo escribí Los de abajo". -- p. 165-166.
EN Mariano Azuela. -- México: Fondo de Cultura Económica,
1983. -- (Colec. Tezontle).
- AZUELA, Mariano. *Los de abajo: novela de la revolución mexicana*. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1973. --
140 p. -- (Colec. Popular No. 13).
- BAKHTINE, Mikhaie. *Esthétique et théorie du roman* / Tr. du
russe, Doria Olivier. -- Paris: Gallimard, 1978. --
488 p.
- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. -- Mé-
xico: Porrúa, 1985. -- 508 p.
- BUTOR, Michel. *Sobre literatura II: estudios y conferencias,
1959-1963*. Barcelona: Seix Barral, 1967. -- 390 p. --
(Biblioteca Breve; 254).
- CARBALLO, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatu-
ra mexicana del siglo XX*. -- México: Empresas editoria-
les, 1965. -- 469 p.
- DESSAU, Adalbert. *La novela de la Revolución Mexicana*. --
México: Fondo de Cultura Económica, 1972. -- 477 p. --
(Colec. Popular; 17).
- FERRATER Mora, José. *Diccionario de filosofía*. -- Buenos Ai-
res. -- 2 v.
- FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. -- Barcelona, 1973.
-- 270 p.
- GARIBAY, Ricardo. "La novela de la revolución". -- p. 65.
-- EN *Política*. -- No. 4 (oct-nov. 1947).
- GILLY, Adolfo. *La revolución interrumpida*. -- México, 12a
ed.: "El Caballito". -- 1979. -- 410 p.
- GOLDMANN, Lucien. *Para una sociología de la novela...* 2a, ed,
Madrid: Ayuso, 1975. -- 240 p.
- GONZALEZ Casanova, Henrique. "Agustín Yáñez: al filo del
agua: /reseña/". -- p. 11. -- EN "Revista Mexicana de
Cultura". No. 1 (6 abr. 1947). -- (El Nacional)

GUZMAN, Martín Luis. *La sombra del caudillo*. -- 3a. ed. -- México: Porrúa, 1979. -- 254 p. (Escritores mexicanos; 89).

HARSS, Luis y Barbara Dohman. *Los nuestros*. -- 4a. ed. -- Buenos Aires: Sudamericana, 1971. -- 465 p. -- ("perspectivas").

La crítica de la novela mexicana contemporánea, Antología. / Luis Arturo Castellanos, et al. / Aurora Ocampo, prol. y comp. / . -- México: Universidad Nacional Autónoma de México. -- 1981. -- 310 p.

La novela de la Revolución Mexicana. Antonio Castro Leal, prol. / Mariano Azuela, et al. -- 4a. ed. México: Aguilar, 1963. -- 2 v.

LUKACS, Georg. *El alma y las formas y teoría de la novela*. -- México: Grijalbo, 1985. -- 420 pp.

LUKACS, Georg. *Problemas del realismo*. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1966. -- 450 p.

MARTINEZ, José Luis. "El estilo y la teoría de Agustín Yáñez". -- p. 269-270. -- EN *Cuadernos Americanos* (jul-agos. 1947).

MONSIVAIS, Carlos. "Agustín Yáñez 1904-1980". -- p. XI. -- EN *La cultura en México* (ene. 1980) (*Siempre!*)

MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". -- p. 303-476. -- EN *Historia General de México*. México: El Colegio de México, 1976.

MONTERDE, Francisco. *Mariano Azuela y la crítica mexicana, estudios, artículos y reseñas* / Francisco Monterde [et al.]. -- México: Secretaría de Educación Pública, 1973. -- 183 p. (Sep-Setentas).

PAZ, Octavio. "Novela y provincia: Agustín Yáñez". -- p. 3. EN "México en la cultura". -- No. 651 (3 sept. 1961). -- (Novedades)

PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*. -- México: Siglo Veintiuno Editores. -- 1983. -- 139 pp. -- (Sociología y Política).

PERUS, Françoise. *Historia y crítica literaria*. -- La Habana: Casa de las Américas, 1982. -- 266 p.

- PORTUONDO, José Antonio. "Al filo del agua: reseña". -- p. 284-187. -- EN *Cuadernos Americanos*. -- Año 7, V. I (ene-feb. 1948).
- RAMA, Angel. *Literatura y clase social*. -- México: Fallos Ediciones, 1983. -- 261 p. -- (Colec. Los mundos posibles).
- RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. -- México: Siglo Veintiuno Editores, 1982. -- 305 p. -- (Colec. Crítica literaria).
- REYES, Alfonso. "Saludo a Agustín Yáñez". -- p. 4 -- EN *Nivel*. -- No. 13 (25 enero 1984).
- ROBBE-Grillet, Alain. *Por una nueva novela*. -- Barcelona: Seix Barral, 1965. -- 188 p.
- SILVA Herzog, Jesús. *Breve historia de la Revolución Mexicana*. -- México: Fondo de Cultura Económica, 1973. -- 2 v.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. -- Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. -- 212 p.
- TORRES Bodet, Jaime. "La obra novelística de Agustín Yáñez". -- p. 1-2, 8. -- EN *Nivel*. -- No. 13 (25 ene. 1964).
- VAZQUEZ Amaral, José. "Agustín Yáñez y la novela mexicana: reseña". p. 6. -- EN "Revista de la Semana". (6 feb. 1966 (*El Universal*)).
- VAZQUEZ Amaral, José. "La novelística de Agustín Yáñez". -- p. 245. -- EN *Cuadernos Americanos*. -- No. 2 (mar-abr. 1958).
- YÁÑEZ, Agustín. *Al filo del agua*. -- 17a. ed. -- México: Porrúa, 1982. -- 387 p. -- (Escritores mexicanos; 72).