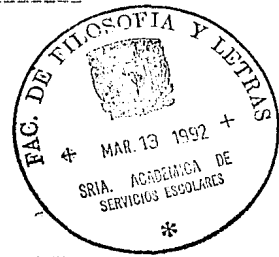


Nº 10A
I.E.J.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA
LETRAS HISPANICAS

RECEBIDO EN
SECRETARIA DE
EDUCACION PUBLICA
MEXICO
13 MAR 1992

Estructura, mito y política
en La sombra del Caudillo



TESIS PROFESIONAL QUE
PARA OBTENER EL
TITULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS
HISPANICAS
P R E S E N T A

CARLOS JAVIER GONZALEZ DE LA MORA

MEXICO, D.F.

1992

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



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.

SIGLAS

SC-

La sombra del Caudillo

INDICE

INTRODUCCION	1
Notas a la introducción	6
CAPITULO 1 EL ESCRITOR Y LA OBRA	
1.1 Como la brújula: tener un norte	7
1.2 Radiografía del laberinto	12
1.3 Mutismo	17
Notas al capítulo primero	20
CAPITULO 2 ESTRUCTURA	
2.1 El análisis	23
2.2 La historia	26
2.2.1 La función	26
2.2.2 El argumento	27
2.2.3 El tema	36
2.3 El héroe	37
2.3.1 La secuencia	37
2.3.2 El personaje	38
2.3.3 El héroe social	40
2.3.4 El héroe sin miedo	41
2.3.5 Tres historias del héroe sin miedo	44
2.4 La estructura profunda	54
2.4.1 El modelo actancial	54
2.4.2 Lo social	56
2.4.3 Lo maravilloso	59
Notas al capítulo segundo	62
CAPITULO 3 MITO	
3.1 El discurso mítico	65
3.1.1 El mito	65
3.1.2 El mitema	66
3.1.3 El proceso creativo	67
3.2 La aventura del héroe	73
3.2.1 El sentido	73
3.2.2 La ruta heroica	74
3.2.2.1 La iniciación	75
3.2.2.2 Las pruebas	85
El encuentro y la caída	85
La experiencia de la noche	87
El viaje	89
3.2.2.3 El sacrificio	91
Notas al capítulo tercero	104
CAPITULO 4 POLITICA	
4.1 Los símbolos del poder	107
4.2 La falsificación de la historia	113
4.3 La parodia y la fiesta	118
4.4 La libertad	126
Notas al capítulo cuarto	131
CONCLUSIONES	138
BIBLIOGRAFIA	141

INTRODUCCION

Descubrí La sombra del Caudillo de Martín Luis Guzmán hace algunos años en el teatro universitario; entonces me atrajo su forma y contenido, pero ha sido en realidad su lectura y relectura, lo que ha causado mi actual fascinación.

Al intentar una interpretación de esta novela pretendo realizar una colaboración responsable. La labor ha sido resumida por Marta Portal, desde una perspectiva semiológica, y tal es el trabajo que me he impuesto:

...llenar los vacíos semánticos; recorrer las arterias del sentido; presentir el código de donde parten o adónde van los significantes; realizar varios recorridos

de lectura, contrastarlos, establecer las vías muertas y las encrucijadas, rehacer paso a paso, con técnica de montaje cinematográfico, la escena del crimen a partir de los datos inconexos y de la experiencia estética que está advirtiéndome 1.

A este camino, y recreado por el juego de la aventura y el descubrimiento textual, asisto con la carga de mis lecturas. Barthes ha escrito: "Ese yo que se aproxima al texto, es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente, perdidos (cuyo origen se pierde)"².

La lectura del libro de Martín Luis Guzmán ha sido además de la remisión a textos familiares o desconocidos, un rastreo en el espacio de la intertextualidad, en el espacio cultural, histórico y social del novelista. Fatigar este camino dialéctico entre Guzmán y quien escribe, entre la fidelidad y la libertad, entre el universo del texto y el entorno de su gestación, desarrollo e interpretación: tal es la tarea que he asumido.

Practico en este trabajo innumerables inducciones, deducciones, pruebas, digresiones y entrelazo las observaciones agudas de unos y otros críticos para probar síntesis reveladoras o ideas afortunadas (al menos aquellas que me permiten avanzar en el estudio), para volver a los motivos que son patrimonio de mis obsesiones o inquisición constante: la lengua, el juego, la verdad, la moralidad.

Me enfrasco en la lectura del texto con cierta afición

lúdica (lo repito), convencido de que todo está intencionalmente dispuesto en él, de que "todo es allí latente, es decir, inmanente, en el sentido de que el discurso está siempre cifrado y de que la operación de descodificación corresponde enteramente al receptor"³. Es el momento, pues, de cortarle la palabra al texto, de quebrarlo, de interrumpirlo, de maltratarlo, de poner a prueba nuevos códigos mediante hipótesis interpretativas, de encontrar sentidos, designarlos y acceder al significado global de la obra.

El marco general de acercamiento, como se asentó líneas atrás, es semiológico: me guían Roland Barthes y Marta Portal. El método estructural me ha permitido por la discriminación de los niveles (funciones y acciones) ordenar los contenidos del análisis.

El capítulo primero se ocupa de la situación del autor y de la obra, es un intento de contextualizar a Martín Luis Guzmán y a La sombra del Caudillo a lo largo de una sucinta revisión histórica y crítica. Ha sido clave aquí la lectura del libro de Fernando Curjel La guerrilla de Martín Luis Guzmán ⁴.

El capítulo segundo penetra en la novela La sombra del Caudillo y busca reconocer el marco estructural sobre el cual Guzmán la escribió. La historia se divide en unidades básicas (funciones) que son reagrupadas a partir de un eje semántico

que da sentido al texto. Los estudios de Greimás sobre el modelo estructural del héroe y, en particular, su modelo actancial ordenan la investigación y me permiten revelar el significado oculto 5.

Cabe mencionar que el análisis desarrollado en este capítulo y que se extiende en el siguiente, aunque por caminos diversos, parte de una hipótesis metodológica que será evaluada al concluir el trabajo: la consideración de que el relato, en su conjunto, posee una estructura y un contenido mítico que exige la reconstitución, y la convicción de que al comprobar la existencia de un código mitológico, su conocimiento nos revelará la significación del texto.

El capítulo tercero confronta el texto con el enfoque mítico-arguetípico, a partir del mitema básico la aventura del héroe y parte del esquema estructural orientado hacia el relato mítico. El recorrido se inicia aquí: el desciframiento de los signos (lo que Barthes llama indicios), la recolección de señales y datos (informantes) van revelando, a partir del trayecto heroico, mitemas secundarios que enriquecen al relato y conforman la estructura del universo representado. Claves son los conceptos de la antropología (Frazer 6) y del psicoanálisis (Jung, Campbell 7) aplicados a la literatura, en este apartado.

El capítulo cuarto busca identificar los símbolos del poder presentes en La sombra del Caudillo, así como revelar

la falsificación de la historia a partir de la palabra impresa y la consecuente desacralización de la farsa política por medio de la parodia y el acto festivo. Como consecuencia de la quiebra de la fábula oficial, Martín Luis Guzmán accede al problema de la libertad y de la responsabilidad moral.

NOTAS A LA INTRODUCCION

- 1 PORTAL, Marta. Análisis semiológico de Pedro Páramo. Madrid, Narcea, 1981. (Colec. bitácora-biblioteca del estudiante, 70) p.13.
- 2 BARTHES, Roland. S/Z. 5a. ed. México, S. XXI, 1989. p.6.
- 3 PORTAL, Marta. Análisis semiológico de Pedro Páramo Ob.cit. p.17.
- 4 CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán. México, F. Curiel, 1987. 243 h. (Tesis de maestría).
- 5 GREIMAS, A.J. En torno al sentido. Madrid, Fragua, 1973. (Colec. Lingüística, Epistemología y Semiótica). En particular han sido consultados los ensayos "Contribución a la teoría de la interpretación del relato mítico" (219-269) y "La búsqueda del miedo" (271-290).
- 6 FRAZER, James George. La rama dorada: magia y religión. México, FCE, 1944. 712 pp.
- 7 CAMPBELL, Joseph. El héroe de los mil caras: Psicoanálisis del mito. México, FCE, 1959. 372 pp. y JUNG, Carl. Man and His Symbols. New York, Doubleday, 1964. 216pp. y Los complejos y el inconsciente. Madrid, Alianza editorial, 1970. 427 pp.

CAPITULO I

EL ESCRITOR Y LA OBRA

1.1 Como la brújula tener un norte.

Martín Luis Guzmán comparte con Alfonso Reyes la orfandad paterna junto con una amistad probada en numerosísima correspondencia durante los años del exilio voluntario el primero, y obligado el segundo. Las producciones de ambos -observa Carballo-"son pocas en rotundos incidentes vitales, pero en cambio están henchidas de datos mentales y sensibles referido al clásico desenvolvimiento de sus creadores"¹.

Los dos son parte de la primera generación revolucionaria

que Seymour Menton define por la crianza porfirista (entiéndase formación cultural y no comunión) 2. Como Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán "Era muy joven para encontrar lugar en el gerontocrático poder pactado entre Díaz y los intelectuales"3. Sin embargo, "gozó de la precisión de la Escuela Nacional Preparatoria"4; templo éste del Positivismo Mexicano inaugurado por Gabino Barrera.

Al liberal maduro que sigue el ideario del padre, correspondió una infancia pastoral, religiosa, llena de una catolicidad nómada: de Chihuahua, sitio del nacimiento (6 de octubre de 1887) la familia se traslada muy pronto al barrio de Tacubaya, señorial y floreado, en la Ciudad de México. Al abrigo del cerro del Chapulín Martín Luis crece entre la conseja atea y liberal del padre y la educación religiosa de doña Carmen Franco Terrazas, su madre. Del ritual cristiano aprendido de ella con los años sólo quedará en el joven los efectos sensoriales y simbólicos de la ceremonia, su contenido se habrá esfumado.

En 1898 la familia viaja al puerto de Veracruz donde Guzmán traba contacto con el mar. Estudia en la escuela Francisco Javier Clavigero y edita con Feliciano Pardo La juventud5. Su regreso a México en 1903 coincide con la entrada a la Escuela Nacional Preparatoria donde conoce a Alfonso Reyes. El claustro creado por Barrera era "una gran escuela para forjar las nuevas almas"6. Guzmán reconoce la

Desde mi juventud amo la claridad del pensamiento; mis estudios en la Preparatoria me sirvieron mucho, en especial los de matemáticas y otras ciencias exactas 7.

Del estudio del álgebra y de la geometría Guzmán aprende a agrupar los incidentes de la anécdota como caras de un cuerpo. El culto por la palabra precisa, el apego al raciocinio sistemático y la mezcla de las voces son resultado de su afanoso estudio de esos años. Deja su huella aquella revuelta cultural contra el Positivismo del año de 1907. Un año después, el 16 de septiembre, Guzmán, ya en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, organiza la Marcha de las Antorchas. El desencanto que sigue al conocimiento de Díaz contrasta con el entusiasmo del arquitecto Jesús T. Acevedo al escuchar a Martín Luis desde la tribuna ese día para referirse a Morelos. Será éste quien lo introduzca en el Ateneo de la Juventud.

Henriquer Ureña lo coloca en quinto lugar en la nómina del Ateneo, sin embargo, son pocas sus afinidades ideológicas con esta agrupación. El mismo año de su formación (1907) Guzmán, luego de ser redactor en El Imparcial es nombrado canciller de México en el Consulado de Phoenix, Arizona; hecho que lo aleja del grupo. La entrañable amistad con Reyes y con Henriquer Ureña, con quien mantenía interminables conversaciones peripatéticas de la Biblioteca Nacional a Santa María y de Santa María a la Biblioteca Nacional en la

Ciudad de México no cambian su relación distante, ocasional y antirreglamentaria con el Ateneo.

En el cañón de Malpaso, el 29 de diciembre de 1910, muere su padre, no antes de que pueda hablar con él. Luego de este hecho que lo conmueve profundamente el escritor se ve inmerso en la revolución incipiente. En ese tiempo Martín Luis Guzmán se ha casado con Ana West.

En 1911 participa más activamente en el Ateneo, asiste a la Convención del Partido Constitucional Progresista y trabaja como bibliotecario y profesor. Sucede al antiporfirismo intelectual un acendrado maderismo que lo lleva a ocupar un puesto en Obras Públicas al que renuncia luego del cuartelazo y del asesinato del presidente Madero.

Viaja con Alberto J. Pani a Nueva York, aventura infausta de la que regresa sin dinero. Entonces publica por breve tiempo Honor Nacional y desde sus páginas se opone al régimen huertista. Luego de algunos intentos fallidos se une en Sinaloa con Ramón F. Iturbe, luego con Alvaro Obregón en Sonora y con Venustiano Carranza en Chihuahua. Cuando surgen diferencias entre éste y Pancho Villa, Guzmán opta por el último y se le une en 1914. En el vértice del conflicto conoce a Felipe Angeles (el mejor artillero villista), "reorganiza hospitales y recoge provisiones para los soldados heridos(...)realiza viajes a Estados Unidos para

conseguir municiones y abastecimientos para los anti-huertistas"8.

Frente a la obligación ética de escoger entre Carranza o Villa, y ante el compromiso sentimental que lo liga a éste, opta por la vía (también fallida) de la Convención. Cuando ésta se hace insostenible, Guzmán, nombrado ya entonces y desde hace algún tiempo coronel villista, decide eludir al Centauro del Norte y a Zapata, quienes se acercan a la capital y decide, luego de un breve encuentro con el primero, exiliarse. El dramatismo de la entrevista, la parquedad de las palabras (que recrea Fernando Curriel) y la certidumbre de Villa de que Guzmán lo abandonaba, entreabren un episodio que hacen temer al hombre por su vida:

¿Por qué, me pregunto, Martín Luis Guzmán no fue fusilado? Su carne blanca alimentaría la preciosa arena del desierto, sus ojos azules los juntarían mis manos y los tendría apretados hasta que me devolviera las imágenes de la vida que yo debí haber vivido(...)Porque así dijo el horóscopo de Martín Luis.Octubre seis 9.

El águila y la serpiente, escrita en España en 1928, será la crónica novelada de estos años (1913-1915).

Guzmán presencia la diáspora del Ateneo. Estrella de Oriente (como lo llama Enriquez Ureña y Reyes) presencia también el estallido vitalista, físico y metafísico del mexicano que representa la lucha armada, pero no la entiende. Sentencia Carlos Monsiváis:

Una revolución agguia, confunde, inutiliza las armas retóricas, deshace cualquier noción establecida y los aparatos corrientes de comprensión y asimilación(...)se explica sola, debe juzgarse por sus propias leyes, determinarse por sus resultados y sus conmociones, no puede ser advertida a la luz de un proceso ético previo o posterior 10.

Cuando Guzmán rechaza la violencia y concluye en la condena de la Revolución Mexicana cumple, en rigor, con el espíritu del Ateneo, con su intención común: la moralización. Lo hace desde la concepción positiva de la que aprendió, de la que fue discípulo avanzado y cismático. A la libertad, el orden y el progreso se opone el marasmo que es la revolución. Tarde reconocerá que ésta no hubiera podido ser obra de gentes hechas al orden. Frente al caos, Guzmán seguirá siempre el principio que escuchara del padre en la adolescencia: mantener como la brújula, un norte.

1.2 Radiografía del laberinto.

En Estados Unidos en el año de 1915 Guzmán escribe su primer ensayo literario que titula La querrela de México. El folleto pequeño y antipopular pretendía abordar el problema mexicano. Para Curiel, el ensayista novel "interpreta con lucidez poco común la vida del país" 11. La autocrítica de Guzmán, sin embargo, fue poco entusiasta:

(...)acometi este ensayo de coordinación histórica y política nacional, pensando que así había de

revelárase la virtud unificadora de lo mexicano en el curso de su evolución, pero fracasé en el intento, en parte por incapacidad, y en parte porque me esterilizó el ver convertirse en ideas, imágenes que me cautivaban como hombres, y en diagramas y especulaciones teóricas, hechos que para mí vivían como acontecimientos 12.

Al trabajo que buscaba desentrañar las leyes sociales, políticas, morales y culturales de la sociedad mexicana, la crítica respondió con frialdad. El mismo Enriquez Ureña propuso su destrucción en 1915 (juicio que corrigió un año después).

Desvelan al lector las obsesiones de Guzmán: inmoralidad de la clase dirigente, amoralidad del indígena, mesianismo electoral, ayuno ideológico: sedimento de la novela política que escribirá en 1929. Priva en ambas obras "el razonamiento dialéctico de los hechos sobre la interpretación emocional y anárquica de los mismos"13.

De Nueva York viaja a España; en Madrid (calle de Torrijos) consume las tardes con Reyes y con Jesús T. Acevedo "haciendo cuadros del Prado"14. En esa época colabora con Díez Canedo; son tiempos duros, tiene, entonces, dos hijos: Martín Luis y Hernando.

Regresa a Nueva York para hacerse cargo de la editorial El gráfico; un tiempo es profesor de español y literatura en la Universidad de Minnesota y colabora desde ese país con los periódicos Universal y El Herald de México.

Publica en 1920 A orillas del Hudson al reunir gran parte de los artículos escritos en esa época. El libro, dedicado a Vasconcelos, reúne ensayos de carácter socio-político, poemas en prosa y estudios críticos, " es la obra de un mandarín de las letras, en el que priva el arte por el arte" 15.

El 11 de marzo de 1919 está de regreso en México, al año siguiente es nombrado Secretario Particular de Alberto J. Pani por entonces Ministro de Exteriores con Obregón. Este periodo separa los dos exilios y representa una etapa crítica que concluye con el largo momento creativo que iniciará en España. Los signos del desastre se prefiguran en la filiación delahuertista de Guzmán, su febril actividad periodística desde El Herald de México, la creación y edición de El Mundo en 1922 y la diputación ante la XXX Legislatura (vivió experiencia que llevará al libro Aventuras democráticas, Madrid, 1932). El tiempo concluye con la publicación anticipada de la renuncia de Adolfo De la Huerta (hecho que está envuelto en honda polémica) y con la derrota de éste en la carrera por la presidencia de la República; el destino nuevamente es España.

En la Avenida Plaza de Toros 12, de Madrid, ejerce Martín Luis Guzmán incesante labor periodística en El sol, La voz, Luz, El debate y Ahora. A partir de la figura central que representa Pancho Villa, Guzmán accede a la ficción: Memorias de Pancho Villa, proyecto de autobiografía ideal iniciado en

1926 y concluido en 1940.

Dos años más tarde, el 14 de junio de 1928, Martín Luis Guzmán publica El águila y la serpiente, novela que entrelaza la crónica, la memoria y la creación. "Un análisis de la psicología y filosofía de los líderes más destacados de la Revolución"16. Un estudio de la libertad y el destino para Domínguez 17. En 1929 surge La sombra del Caudillo que no se publicará en México hasta 1938. Los asesinatos de Serrano y sus seguidores en Huitzilac impresionan de tal manera a Guzmán que se entrega al proyecto con febril entusiasmo. Esta intensidad se traduce en una anécdota cuyo ritmo se ha calificado de célebre. Guzmán retrata el extravío de la revuelta social, la traición de las corrientes primigenias de la Revolución en aras del caudillismo.

Testimonio de la oscuridad, la novela:

(...)ilumina la clave de muchas oscuras fatalidades o siniestros sucesos de esos tiempos y en que el ansia de poder tiene mucho de demoníaca(...)No deja de ser un documento terrible que el autor tuvo que escribir en el destierro 18.

Martín Luis Guzmán se sentía atraído hacia La sombra del Caudillo consciente de su trascendencia y estructura 19, y sobre estructura tenía mucho que decir nuestro escritor: su prosa revela un rápido y certero acoplamiento entre la función del pensamiento y la expresión, entre la idea y la voz. La obra presenta un cuidadoso ensamble de las partes de la historia. Su discurso es justo en proporción, lógico,

arquitectónico.

En 1932 publica Aventuras democráticas, crónica novelada que narra la fraudulenta mecánica electoral. Debe volver su atención a los siglos anteriores al XX cuando el presidente Plutarco Elias Calles condiciona la permanencia de la editorial española Espasa-Calpe en México a los términos del contrato con el escritor exiliado, negándole a escribir sobre asuntos de la historia reciente mexicana. La causa: la lectura de La sombra del Caudillo. Escribe entonces Mina el mozo, héroe de Navarra (1932) y el deslumbrante relato Filadelfia, paraíso de conspiradores (1933).

El escritor, sin embargo, no abandona sus obsesiones ideológicas. Ha revelado parte de la verdad nacional. La sombra del Caudillo ha conseguido "reducir la visión de lo histórico a lo esencial y procurar que las esencias se reflejen en las palabras" 20.

Pese a la transparencia en la identidad de los personajes y del episodio, la anécdota da relieve y realidad épica al lamentable pasaje histórico. Guzmán cumple las escalas del descubrimiento a partir de un código:

- Descubrir esencias reveladoras (en el hombre).
- Buscar en lo más cercano o propio la expresión de esencias universales.
- Practicar la equidad e identificación absolutas entre el fondo y la forma.

- Evitar la confusión entre lo permanente y lo transitorio.

Está en condiciones de dibujar el ser nacional con técnica realista y practicar la radiografía del laberinto.

1.3 Mutismo.

Al inicio de la Guerra Civil Española Guzmán (a punto de obtener la nacionalidad) regresa a México. Los cambios que lleva a cabo el presidente Lázaro Cárdenas permiten al país ingresar en un tiempo nuevo. El escritor funda EDIAPSA (1939) antecedente de la Compañía General de Ediciones desde la que publicará toda su obra; la revista literaria Romance (1940) y Tiempo (1942) que dirigirá hasta el día de su muerte.

Con motivo del jubileo de la coronación de la Virgen de Guadalupe edita "Semana de idolatría" (1945), desde sus páginas irrumpe con crítica feroz contra la religiosidad popular. Con ferviente liberalismo edita una importante colección que titula El liberalismo mexicano en pensamiento y acción (México, Empresas editoriales, 1947-1950) en quince volúmenes.

En 1955 completa seis tomos de las Memorias de Rancho Villa; en 1954, en ocasión de su nombramiento como Académico de la Lengua, pronuncia el discurso Deuntes sobre una personalidad que constituye "un autoanálisis guiado por la más fría inteligencia e inspiración"²¹. La relación de Guzmán con la Academia resulta ser crítica, su propuesta es la

independencia de la Academia Española (Academia, Tradición, Independencia, Libertad, México, Compañía General de Ediciones, 1959).

De Muertes Históricas (1958) Carballo ha escrito:

(...) desde el año de 1929 en que apareció la primera gran novela política mexicana, La sombra del Caudillo, no había leído escrita por mexicanos, una obra como Muertes Históricas, en la cual la forma está tan acorde con el contenido 22.

Le siguen Islas Maricá, novela y drama (1959) guión cinematográfico con poca fortuna; el ensayo Fábulo para la historia (1960); Necesidad de cumplir con las leyes de Reforma y Febrero de 1913 (1963). Cierra Crónica de mi destierro (1964), conjunto de historias brillantes y rápidas.

Las Obras completas en 1964 (no tan completas) dejaron las Memorias de España (inconclusas) fuera y otras obras, amén de la correspondencia por publicarse.

Entre el regreso del largo exilio español y el infarto sufrido a las 10:45 p.m. en su oficina de la revista Tiempo el 22 de diciembre de 1976, el escritor escala el reconocimiento oficial, se reconcilia con los gobiernos revolucionarios: Embajador en la ONU (1951), Presidente de la Comisión de Libros de Texto Gratuitos (1960), Senador (1970).

A la fiesta del octogenario (1967) le preceden el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Chihuahua y los premios Nacional de Artes y Ciencias, y el de Letras "Manuel Avila Camacho", todo lo cual ocurre en 1958.

Los últimos años del hombre que yace exánime esa noche del 22 de diciembre de 1976 en su oficina de la revista Tiempo, presidida por el cuadro del joven oficial porfirista Martín Luis Guzmán Rendón, padre del escritor, han sido de justificación retórica, glorificación oficial y mutismo.

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO

1 CARBALLO, Emmanuel. "Martín Luis Guzmán" en México en la Cultura, núm.507, 30 nov., 1958, p.1.

2 Martín Luis Guzmán pertenece a la primera generación de escritores de la Revolución Mexicana que incluye a Mariano Azuela, José Vasconcelos y José Ruben Romero. Son hombres criados bajo el régimen de Porfirio Díaz que se entusiasmaron con los ideales de Madero, sin embargo, pronto se desilusionaron con la brutalidad desencadenada de la Revolución. En MENTON, Seymour. El cuento hispanoamericano. 2a ed. México, FCE, 1983. (Colect. Popular, 51) pp. 227-228.

3 DOMINGUEZ, Christopher. "Martín Luis Guzmán y el teatro de la política" en Vuelta, México, núm.131, 1987.p.22.

4 Ibidem.p.17.

5 La juventud era una hoja quincenal de la que no ha sobrevivido ningún ejemplar."Estaba destinada a influir en las costumbres de la época" en CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán. Ob. cit. p.79 y NOVOA, Rence."Estudio introductorio" a La sombra del Caudillo (versión periodística). México, Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM, 1987. p.xv.

El propio Guzmán recuerda a Emmanuel Carballo que había publicado en aquel primer proyecto periodístico un artículo sobre Victor Hugo y otro sobre El contrato social de

- Rousseau. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México, Empresas editoriales, 1965. p.64
- 6 CARBALLO, Emmanuel. "Martín Luis Guzmán". Ob.cit., p.3.
- 7 PUGA, Mario. "El escritor y su tiempo. Martín Luis Guzmán" en Revista de la Universidad de México, México, vol.X, núm.4, dic.1955, p.19.
- 8 PLEVICH, Mary. "Martín Luis Guzmán.Su vida y su obra"en El Nacional, México, 4 de febrero 1951, p.7.
- 9 CAMPOBELLO, Nellie. "Martín Luis Guzmán a propósito de El hombre y sus armas" en Ruta.México, núm.6, 1938, pp.42-43.
- 10 MONSIVAIS, Carlos. "Aproximaciones y reintegros" (notas sobre la novela de la Revolución Mexicana) en Siempre, México, núm.988, mayo 1972, p.6.
- 11 CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán.Ob.cit. p.79.
- 12 Ibidem. p.72
- 13 CARBALLO, Emmanuel. "Martín Luis Guzmán".Ob.cit., p.3.
- 14 CURIEL, Fernando.La querrela de Martín Luis Guzmán.Ob.cit., p.78.
- 15 Ibidem. p. 78.
- 16 PLEVICH, Mary. "Martín Luis Guzmán. Su vida y su obra".Ob.cit., p.7.
- 17 El águila y la serpiente para Christopher Domínguez plantea el problema fundamental de la libertad como retórica, como clave secreta a comerciar entre la ambición de los

hombres y la vulgaridad de su destino. El asunto es ¿quién vence entre el egoísmo del yo y la fatalidad de la historia?

"Martín Luis Guzmán y el teatro de la política". Ob. cit.

18 VALADEZ, Edmundo. "La novela de la Revolución Mexicana" en México en la Cultura, núm. 870, 21 nov., 1965. p. 6.

19 CARBALLO, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX.- Ob. cit., p. 77.

20 Ibidem, p. 97.

21 CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán.- Ob. cit., p. 210.

22 CARBALLO, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX.- Ob. cit., p. 84.

CAPITULO 2

ESTRUCTURA

2.1 El análisis.

La apariencia lineal del enunciado es una trampa, detrás de él hay que hallar una construcción, un plan. En la obra literaria la idea de descubrimiento o desciframiento es centro de todo el análisis; a partir de ella, quien se introduce en ese universo de signos, debe considerar que todo lo anotado es notable y tiene sentido, y debe remontarse, a partir de hipótesis conceptuales al momento del origen, de la concepción de la obra.

A la unidad indisoluble de la forma (significante) y del fondo (significado) en el signo lingüístico, declarada por Saussure, corresponde la unidad en el texto literario en tanto la forma y el contenido se corresponden armónicamente. Al plantarse en el instante creativo, en el momento en que el escritor mancha las hojas en blanco, el crítico debe aspirar a sumirse en su mente, a ser con él, constituyendo, como la obra misma, una perfecta unidad. Entonces reproducir el trayecto de los personajes, la trama, el desencadenamiento de las desdichas y las monstruosidades hasta endulzarse con la recompensa o la venganza fecunda. La tarea crítica como la ha concebido Borges es la reiteración absoluta 1.

Sin embargo, frente a esa absoluta identificación, intención crítica más que proyecto (aunque bien la lectura y relectura lo logran de alguna manera), está la descomposición del texto, el reconocimiento de su estructura, lo que es posible a partir de tres consideraciones previas:

- La obra literaria constituye un sistema de signos (unidades que se condicionan mutuamente).
- Lo que distingue un sistema de otro es el arreglo de tales unidades, arreglo que constituye su estructura.
- El escritor, consciente o inconscientemente, hace uso de una forma (estructura) para expresar un contenido.

A la búsqueda de esa estructura, a su descubrimiento y descripción se avoca este primer acercamiento. Ahora bien,

describir la forma en que está organizado un texto es reconocer unidades e indagar las relaciones que existen entre ellas. No se trata sólo de dividir el texto en elementos discretos, en atomizarlo, sino de vincular éstos en una forma o estructura que los articule a partir de la significación 2. Es ésta la que da sentido a la estructura misma del texto que ha sido descubierta.

Cuando hemos llegado al descubrimiento, el contenido se ordena y la significación global del texto aflora, se abre, se revela como un mensaje hasta entonces secreto, que sólo conoce aquél que ha descifrado el código. Sólo que aquí, en contraste con los personajes borgianos 3, puede uno transmitir la clave del desciframiento antes de morir, en el entendido de que sólo la suma incontable de lectores y críticos que se aproximen a la obra, al descubrir nuevos caminos, recónditas y secretas vías en un flujo y reflujo incesante, integrarán la comprensión total de la misma.

El camino hacia el análisis textual consiste, entonces, en un recorrido horizontal del enunciado o sintagma más una lectura vertical que dé cuenta de similitudes y afinidades en elementos narrativos que pudieran estar separados entre sí y que deben revelarnos las unidades paradigmáticas.

Barthes resume este apasionante camino hacia el descubrimiento de la estructura:

Comprender un relato no es sólo seguir el desentrañarse de la historia, es también reconocer "estadios", proyectar los encadenamientos horizontales del hilo narrativo sobre un eje implícitamente vertical; leer, (escuchar) un relato, no es sólo pasar de una palabra a otra, es también pasar de un nivel a otro".

Quiero imaginarme, para concluir, que esta lectura de fondo, de doble dirección, debiera llevarnos al instante genésico, creativo, en que la obra fue concebida y escrita, aunque ésta no fuera más que una idea que endulzara el recorrido.

2.2 La historia.

2.2.1. La función.

El análisis de la novela, considerada como un sistema, debe partir de la definición de la unidad narrativa básica en la que será fragmentada. El texto, dividido en esos elementos discretos (partes o unidades), podrá ser estudiado al permitir que cada unidad básica se inserte en otra de nivel superior.

Ha sido Vladimir Propp quien ha definido la unidad básica como función, en tanto cumple una tarea particular en la economía del relato. Para el investigador ruso la función consiste en "la acción de un personaje desde el punto de vista del desarrollo de la intriga"⁵. Roland Barthes se refiere a ella como función nuclear o central; en

esencia, constituye la acción, el acontecimiento o situación que abre una alternativa consecuente que permite a la historia continuar.

La determinación de las funciones nucleares en el relato es arbitraria, corresponde a la percepción del crítico-lector: siempre que éste perciba que se inaugura o concluye una incertidumbre o una alternativa que haga posible que la historia continúe, deberá considerar la existencia de una unidad funcional, la que constituye el término de una correlación. La función será la realización de las posibilidades abiertas por una función anterior, o bien, el embrión de una posibilidad que se actualizará más adelante.

Estas unidades permiten un recorrido horizontal del relato; remiten a operaciones, nudos de la historia, que hacen posible que la trama se desarrolle.

2.2.2. El argumento.

Guzmán ha distribuido el material literario de La sombra del Caudillo en seis libros, grandes apartados, que se dividen, a su vez, en capítulos.

Las funciones están ordenadas conforme al hilo narrativo de la historia; las he numerado en forma consecutiva, con el fin de facilitar su referencia posterior. Al final de cada una de ellas, entre parentesis, indico el libro con una letra

L y el número ordinal correspondiente; así como el capítulo, con número romano, del que fue extraída la función:

Funciones:

1. Conversan Ignacio Aguirre (Ministro de la Guerra) y Axkaná González (diputado e íntimo amigo del primero), en torno al rechazo de Aguirre a la candidatura a la presidencia frente al candidato del Caudillo: Hilario Jiménez (L.10,I).

2. Axkaná sale del auto y pide a Aguirre que no seduzca a Rosario, éste le promete no actuar al respecto (L.10,I).

3. Aguirre va al encuentro de Rosario, caminan y conversan (L.10,I-II).

4. Un aguacero intempestivo los hace correr al auto y subir a él (L.10,II).

5. Aguirre besa a Rosario (L.10,II).

6. Aguirre y Axkaná salen del Ministerio de Guerra y recogen a Remigio Tarabana -el otro íntimo amigo de Aguirre- (L.10,III).

7. Tarabana plantea a Aguirre las condiciones del negocio de El Águila; ante el rechazo de Axkaná en torno al riesgo de éste al involucrarse en asuntos turbios y en extremo escandalosos, Tarabana responde y Aguirre interviene finalmente para terminar la discusión (L.10,III).

8. Aguirre, Axkaná y Tarabana llegan al Restaurante del Bosque donde ha sido invitado el Ministro por sus seguidores (L.10,IV).

9. Olivier Fernández, líder del Partido Radical Progresista, desea convencer a Aguirre de asumir la candidatura a la presidencia con el apoyo de Encarnación Reyes -Jefe de Operaciones Militares del Estado de Puebla- (L.10,IV).

10. Los comensales conversan, beben, bromean e insinúan futuras batallas al abrigo del sentimiento partidario (L.10,IV).

11. Axkaná expone a Olivier, Jefe del banquete, los motivos de Aguirre para rechazar la candidatura a la amistad y el agradecimiento al Caudillo (L.10,V).

12.Olivier, colérico, expresa la inexistencia del agradecimiento en política y declara la certidumbre de que Aguirre aceptará al fin, aunque pueda ser tarde para evitar la debilidad de su grupo(L.1o,V).

13.Olivier invita al grupo de políticos cercanos a seguir el festejo en casa de unas amigas suyas, con el fin de sacar a Aguirre la confesión política que necesita(L.1o,V).

14.En el burdel que regentea La Mora, Olivier rememora los años de andanzas políticas con Aguirre y el Caudillo; a su discurso siguen, menos brillantes, los de Aguirre, Domínguez, López de la Garza, Tarabana, Correa y Reyes. Beben hasta el desfallecimiento. Arkaná, sobrio, observa y reflexiona(L.1o,V).

15.Aguirre y Jiménez puestos, por la voz pública, a competir por la presidencia reciben el apoyo de los políticos civiles, más abiertos y francos, y de los políticos militares, más reservados y cautelosos(L.2o,I).

16.Aguirre aclara al Caudillo su decisión de no enfrascarse en la contienda electoral contra Jiménez; sin embargo, éste se muestra escéptico(L.2o,I).

17.Aguirre, confundido, sale del Castillo de Chapultepec(L.2o,I).

18.Aguirre se dirige a casa de Rosario desde donde llama a Arkaná(L.2o,II).

19.Aguirre expone a Arkaná el contenido de la conversación con el Caudillo y se duele sentimentalmente por su incredulidad(L.2o,II).

20.Arkaná recomienda a Aguirre convencer a Jiménez de su adhesión para que éste, a su vez, convenga al Caudillo(L.2o,II).

21.Aguirre visita a Jiménez en la Secretaría de Gobernación(L.2o,III).

22.Aguirre declara a Jiménez su intención de no competir contra él en las elecciones por consideración con el Caudillo, a quien considera su amigo y le profesa afecto; sin embargo, Jiménez se muestra incrédulo(L.2o,III).

23.Jiménez pide a Aguirre, como prueba de sinceridad, que destituya a Reyes, y le deje el campo libre para actuar contra Olivier, Arkaná y sus seguidores(L.2o,III).

24. Aguirre rechaza las pruebas exigidas por Jiménez(L.2o,III).
25. La demora de Aguirre de aceptar su candidatura es interpretada por el Congreso como una estrategia para ganar tiempo(L.3o,I).
26. Cuatro diputados aguirristas del Bloque Radical Progresista se cambian al bando de Hilario Jiménez por favores y dinero(L.3o,I).
27. Olivier, preocupado, en reunión con Domínguez y Correa, decide ante la renuencia de Aguirre, ofrecer el apoyo de las fuerzas radicales progresistas a Hilario Jiménez a cambio de una posición relevante en el gabinete y la cámara en su gobierno(L.3o,I).
28. Jiménez acepta la proposición, a reserva de estudiarla más a fondo, y pide a Olivier una prueba de sinceridad: su proclamación como candidato a la presidencia en la próxima Convención del Partido en Toluca(L.3o,I).
29. Olivier acepta conceder la prueba y da instrucciones a Catarino Ibáñez, gobernador del Estado de México y miembro del Partido Radical Progresista, para que organice la Convención en favor de Jiménez(L.3o,I).
30. Hilario Jiménez llama a Olivier pocos días antes de la Convención, y rechaza su propuesta(L.3o,I).
31. Olivier y Correa viajan a Toluca para cancelar la Convención(L.3o,I).
32. Ibáñez se opone a la cancelación, aludiendo a su prestigio político aunque se muestra poco confiado en un cambio de tendencia a tan pocas horas del evento político(L.3o,I).
33. Ibáñez convence a Olivier para continuar con la Convención, confiando a la elocuencia de los discursos del momento el giro al aguirrismo(L.3o,I).
34. Cuando los líderes políticos del Radical Progresista llegan a Toluca el día de la Convención, Ibáñez los distrae con un paseo por su lujoso estable(L.3o,II).
35. El grupo llega a Toluca poco antes de iniciarse la Convención(L.3o,II).
36. Olivier da instrucciones a los líderes de la asamblea, a pesar de la resistencia de Ibáñez, para que Aguirre sea proclamado en lugar de Jiménez(L.3o,II).

37. Olivier decide posponer la designación del candidato a la presidencia ante la confusión que surge frente al cambio(L.3o,II).

38. La multitud marcha por las calles hasta las oficinas del Partido Radical Progresista; cuando termina la asamblea, vitorea a Jiménez y lanza mueras a Aguirre(L.3o,III).

39. Axkaná lanza un discurso desde ese lugar que conmueve al grupo(L.3o,III).

40. La multitud, al terminar el discurso, se dirige a los jardines de una casa incautada donde come(L.3o,III).

41. Catarino Ibáñez invita al grupo de políticos a un lujoso restaurante(L.3o,IV).

42. Olivier e Ibáñez se acusan de hipocresía y los bandos se enfrentan hasta que el grupo de Olivier huye hacia la carretera a la ciudad de México(L.3o,IV).

43. Olivier organiza, ante los hechos de Toluca, el Bloque Radical de diputados y senadores pro Ignacio Aguirre, que constituye una fuerza muy poderosa(L.4o,I).

44. Axkaná González busca a su amigo Eduardo Correa en el frontón y luego en la casa de La Mora, la que encuentra casi desierto, sin éxito(L.4o,I).

45. El diputado Axkaná cae en una emboscada, camino a su casa, y es secuestrado por un grupo de hombres(L.4o,I).

46. Axkaná, cautivo, es trasladado a un paraje en el Desierto de los Leones donde es obligado a beber grandes cantidades de tequila hasta la pérdida de conciencia(L.4o,II).

47. Aguirre espera a Axkaná en su oficina del Ministerio, al tiempo que Remigio Tarabana irrumpe en él(L.4o,III).

48. Tarabana entrega el cheque a Aguirre como pago por el terreno y el servicio a la Max-be Petroleum Co. (L.4o,III).

49. Tarabana esgrime argumentos de una ética pragmática y relativa ante la indecisión de Aguirre de aceptar el cheque(L.4o,III).

50. Aguirre acepta el cheque y llama al general Ologaray, a quien ordena elaborar los dictámenes en favor de la compañía extranjera(L.4o,III-IV).

51. Aguirre rechaza los argumentos de Olegaray en torno a la promesa del Caudillo hecha a la Cooperativa Militar para que ésta conservara la posesión del terreno con razones legales (L.40,IV).

52. La Mora se presenta en el Ministerio de Guerra e informa a Aguirre sobre el atentado del que ha sido víctima Axkaná, y del que se ha enterado desde una celda de la oficina de policía donde pasa la noche; desde ahí escucha la noticia en voz del Coronel Zaldívar y del Inspector (L.40,IV).

53. Aguirre y Tarabana, una vez enterados de que Axkaná está en su casa muy grave, se trasladan a verlo (L.40,IV).

54. Aguirre observa a Axkaná, que yace en su lecho, e inquiriere al médico sobre su estado de salud y la causa posible del mismo (L.40,V).

55. Aguirre y Tarabana regresan a la oficina del Ministerio, donde el primero firma los acuerdos de la May:be y solicita por vía telefónica la presencia del Coronel Zaldívar (L.40,V).

56. Aguirre con sus hombres de confianza Tarabana y Zaldívar se traslada a la casa de Cahuama, su ayudante (L.40,V).

57. Aguirre exige una declaración escrita a Zaldívar del atentado contra Axkaná, bajo amenaza de repetir en su persona el atentado (L.40,V).

58. Zaldívar, primero resistente, cede después y escribe la declaración con la promesa por parte de Aguirre de recibir protección (L.40,V).

59. Aguirre entrega al Caudillo la declaración autógrafa de Zaldívar (L.40,VI).

60. El Caudillo pone en duda la complicidad de Jiménez en el atentado y propone a Aguirre los tribunales (L.40,VI).

61. Aguirre dimite al Ministerio de Guerra y acepta la candidatura a la presidencia por el Partido Radical Progresista (L.40,VI).

62. El Caudillo nombra a Martín Aispuro (enemigo de Aguirre) nuevo Ministro de la Guerra, y a Protasio Leyva, hilarista, Jefe de Operaciones del Valle (L.40,VI).

63. Aispuro denuncia irregularidades en el Ministerio de Guerra durante la gestión de Aguirre, el Caudillo da a la

prensa el informe. Aguirre responde indicando que toda acción fue ejecutada por órdenes del Caudillo. Ambos bandos se acusan de falsedad e inmoralidad(L.4o,VI).

64.La agitación política llega a la Cámara de Diputados. Los ataques entre ambos bandos cada día más violentos, llegan al Caudillo(L.4o,VI).

65.Los diputados hilaristas Ricalde y López Nieto informan a Protasio Leyva que la mayoría de la Cámara es aguirrista(L.5o,I).

66.Leyva decide eliminar al grupo de diputados más influyente del bando aguirrista(L.5o,I).

67.Manuel Segura, sobrino de Leyva, recibe la lista de éstos de mano de López Nieto y Ricalde y decide la forma de llevar a cabo el sacrificio(L.5o,I).

68.Segura reúne a veinticinco hombres, entre agentes y policías, en la sede del Partido Nacional Obrerista para presentar a los diputados hilaristas y exponer la misión: repeler un supuesto complot aguirrista que pretende dar muerte a algunos diputados del partido(L.5o,I).

69.El grupo de Segura llega a la Cámara e identifica a los diputados aguirristas que serán sacrificados(L.5o,II).

70.Canuto Arenas, segundo de Segura, elige a Adelaido Cruz para que asesine a Olivier Fernández(L.5o,II).

71.Agentes y oficiales entran al recinto(L.5o,II).

72.En el intercambio de gritos entre la porra aguirrista e hilarista, el grupo de Arenas se muestra especialmente violento(L.5o,II).

73.Casimiro, hombre de confianza de Olivier, reconoce a Arenas y a su grupo(L.5o,II).

74.Arenas amenaza a un hombre de la porra aguirrista, Cañizo, y uno de sus hombres lo reta a salir y batirse(L.5o,III).

75.Cuando Cañizo pretende enfrentar a su oponente en el pasillo es tomado por la espalda, al tratar de huir recibe una bala del hilarista y cae muerto(L.5o,III).

76.Los policías cierran las puertas de la Cámara e inician la búsqueda del asesino(L.5o,IV).

77.El grupo hilerista, concentrado, protege al asesino y presiona a la multitud desde la parte alta(L.5o,IV).

78.Arenas comunica su plan al grupo: dejar que los policías suban, luego arrollarlos y en la confusión, matar a Olivier y alcanzar la puerta del recinto(L.5o,IV).

79.El grupo hilerista arrolla a los policías y baja concentrado aunque se aísla(L.5o,IV).

80.Adelaido Cruz se acerca a Olivier, pero no lo ataca(L.5o,IV).

81.Casimiro y sus hombres capturan al asesino e impiden que Arenas reaccione(L.5o,IV).

82.La opinión pública conoce la identidad del asesino: un chofer de gobernación(L.5o,IV).

83.Adelaido Cruz visita a Olivier y le revela el frustrado plan de Leyva(L.5o,IV).

84.Las fuerzas políticas se alinean a uno y otro bando, en tanto la opinión pública azuza la violencia(L.6o,I).

85.La dirigencia aguirrista se reúne para definir un plan de acción: ante la convicción de Olivier de lanzarse a la lucha, prevalece la opinión de Julián Elizondo, Jefe de Operaciones del Estado de México, de esperar los acontecimientos, frente la ausencia de Ignacio Aguirre(L.6o,I).

86.Aguirre, consultado después, decide esperar los acontecimientos, en particular aquel acto del Caudillo que justifique el levantamiento(L.6o,I).

87.Aguirre, como candidato, preside un acto electoral en la sede del Bloque de diputados y senadores pro Ignacio Aguirre(L.6o,II).

88.El general Jáuregui, Jefe del 1o. batallón, llama a Aguirre en forma urgente desde la casa del exministro(L.6o,II).

89.Aguirre se presenta ante Jáuregui, y éste le revela el complot que se trama en su contra: será aprehendido y sentenciado a muerte con sus seguidores, con base en falsas denuncias de sedición hechas por algunos jefes del ejército(L.6o,II).

90. Aguirre y sus seguidores deciden viajar a Toluca en busca de la protección de Julián Elizondo(L.60,II).

91.El grupo, en tres automóviles, llega a un hotel en Toluca por la noche(L.60,II-III).

92.Elizondo se presenta en el hotel, atento al llamado de Aguirre(L.60,III).

93.Aguirre le pide protección e inquires sobre su apoyo y fidelidad.Elizondo ofrece lo primero incondicionalmente y le confirma lo segundo(L.60,III).

94.El grupo aguirrista decide esperar las reacciones de sus aliados en Puebla(Reyes) y en Jalisco(Dominguez)(L.60,III).

95.Elizondo se despide y promete enviar al hotel un comando militar con el pretexto de proteger al grupo del gobernador Catarino Ibañez(L.60,III).

96.El comando militar se presenta en el hotel, prende y desarma a los aguirristas, ebrios unos y cansados otros, y los traslada al cuartel del regimiento(L.60,III).

97.Aguirre, preso y solo en una celda oscura, rememora la captura(L.60,IV).

98.Aguirre lee en el periódico que le hacen llegar los falsos informes oficiales en torno a su levantamiento(L.60,IV).

99.Un convoy militar traslada al grupo aguirrista a la carretera a la Ciudad de México(L.60,IV).

100.El convoy es interceptado por un grupo de uniformados y agentes entre los que está Leyva, Segura y Arenas(L.60,V).

101.Los prisioneros son entregados al grupo de Leyva y el convoy regresa a Toluca(L.60,V).

102.Manuel Segura se muestra insolente con Aguirre y asesina a su ayudante, Cahuama, luego de que éste trata de defender a su jefe(L.60,V).

103.Los prisioneros, atados de manos, son trasladados al margen del camino(L.60,VI).

104.Segura dispara contra Aguirre, mientras éste cae muerto los otros huyen(L.60,VI).

105. Segura dispara contra Axkaná, que ha quedado inmóvil junto Aguirre y extrae del cuerpo de éste veinte mil pesos (L.60,VI).

106. Axkaná, que ha resultado herido, se levanta y logra huir (L.60,VI).

107. El resto de prisioneros son perseguidos y asesinados (L.60,VI).

108. Los periódicos publican la versión oficial de un supuesto levantamiento que fuera sofocado con la captura y muerte de los rebeldes (L.60,VII).

109. Manuel Segura baja del cadillac de Aguirre, entra en una joyería y compra, con el dinero extraído del cuerpo exánime del exministro, unos aretes de brillantes (L.60,VII).

2.2.3. El tema.

El asunto de la novela puede sintetizarse: la inserción de Ignacio Aguirre, Ministro de la Guerra del Caudillo (el dictador), en la lucha por el poder contra el elegido de éste, Hilario Jiménez, Ministro de Gobernación, y el brutal aplastamiento del movimiento aguirrista. Es el relato de una contienda electoral en la posrevolución hecha gobierno, más bien, el gobierno transplantado al Caudillo convertido en tirano por la voluntad de las armas.

La sombra del Caudillo es la historia de una transgresión: un acto de violación al régimen autoritario impuesto por el Caudillo; una desobediencia y su consecuente castigo.

2.3 El héroe.

2.3.1 La secuencia.

La función es susceptible de agruparse en unidades de mayor nivel llamadas secuencias (el concepto se lo debemos a Claude Bremond), que establecen clases de funciones a partir de un vínculo de solidaridad establecido entre los núcleos de éstas: siempre que una función abre una posibilidad, otra (s) la realizan y una (s) más la cierran, entonces podemos hablar de una secuencia.

La secuencia se libera de la imposición del orden cronológico y de la contigüidad de la función; puede el relato abreviarse, concentrar las unidades funcionales y articular la anécdota.

Vladimir Propp probó que toda intriga es la representación de esquemas básicos de conducta y de sus derivaciones, y logró concentrar la historia en un código significativo básico a partir del héroe social. Estableció, con un vocabulario sencillo, una gran cantidad de sentidos y matizaciones definidas en treinta y un funciones que siguen un orden pertinente en el corpus por el analizado (el proyecto heroico) y que realizan la progresión de la historia desde el comienzo hasta el final (ausencia, prohibición, transgresión, daño, partida, regreso, etcétera).

He utilizado estas denominaciones para nombrar las funciones individuales y, en ocasiones, secuencias completas donde se cumple una escala en el camino de un personaje, que puede ser percibida y entresacada del cuerpo total del relato.

Por otra parte, las funciones y secuencias ordenadas en series lógicas de nudos del acontecer, constituyen remesas que se suman en la partida total de la anécdota. Aún cuando éstas dan cuenta de lo que llamaremos sintaxis narrativa no son capaces de proporcionarnos, por sí solas, el sentido del texto; éste no está necesariamente al final del relato sino que lo atraviesa todo. Revelar el sentido nos exige forcer el camino, de un recorrido horizontal y sintagmático a la verticalidad y el paradigma: seguir la historia de mano de los personajes que son esencialmente entes paradigmáticos.

2.3.2 El personaje.

Ha sido Greimás quien ha propuesto la descripción y clasificación de los personajes no por lo que son, sino por lo que hacen en la historia. Como sujetos de acción (actantes) van desarrollando su esencia y revelando su identidad en el desarrollo del argumento. Al despojo de que son objeto de todo contenido psicológico, corresponde su riqueza funcional, su inserción en la estructura y su aporte en la significación del universo representado.

El personaje emerge con la historia misma, el texto genera un mundo propio articulado por las leyes de la ficción y de la creación literaria, y realiza el camino desde la intención del escritor hasta la fijación del texto. Los personajes, como la historia, se ven nacer, crecen desde sus propias acciones, sus actos reiteran, descubren y complican su identidad y su sentido. Es preciso, por ello, seguirlos en su recorrido:

(...) reconstruir la sintaxis de los comportamientos humanos utilizados por el relato, de volver a trazar el trayecto de las "elecciones" a las que tal personaje, en cada punto de la historia está fatalmente sometido y de sacar así a la luz lo que se podría llamar una lógica energética, ya que ella capta a los personajes en el momento en que eligen actuar 6.

Cada personaje es un proyecto, una aventura personal cuya lógica energética nos revela su función en el relato. Cada uno es eje de su propia secuencia; sin embargo, uno solo concentra la acción plural y ordena el sentido: el héroe.

El carácter heroico del personaje surge, por un lado, de una designación arbitraria fruto del encanto, la fascinación, el misterio y la simpatía, en suma, del escritor por él; por otra parte, de una calificación a partir de sus actos: por su capacidad transformadora del mundo, por su promoción activa en el desenvolvimiento de la historia, por el desdoblamiento de su compleja interioridad estructural.

2.3.3 El héroe social.

La historia del héroe gira en torno a ciertos ejes semánticos:

- La existencia de un orden social sostenido por la autoridad que promueve el respeto por el pasado y el cultivo al santo temor de lo sagrado. Es el orden de los ancianos.
- El rompimiento del orden social como consecuencia de la desobediencia de un joven, lo que produce que la sociedad sufra al verse alienada.
- La función del héroe, consistente en suprimir la enajenación social y lograr el consecuente restablecimiento del orden, para lo cual se separa del grupo social y destaca en un plano físico y moral particular.

La estructura del relato se sostiene en la existencia de:

- Un recitante o autoridad social que confía al héroe la misión salvífica, le confiere su papel de destinatario, con lo que se establece una relación contractual vinculada a una recompensa.
- Un contrato que establece el eje de la búsqueda y consiste en la manifestación narrativa del deseo del sujeito por obtener su objeto. El contrato es la razón misma de la existencia del cuerpo del relato articulado.
- Las pruebas que constituyen las hazañas que llevan al héroe a la obtención, después de la lucha, del objeto de la

alienación, a la restauración del orden social y finalmente, a la apropiación del carácter heroico.

Las funciones y secuencias definidas en un eje semántico (Propp-Greimás) narran la historia desde su origen (ausencia, prohibición, transgresión, daño, carencia, mediación...), el inicio de la acción heroica (decisión, partida, transmisión, traslado, lucha...) y su conclusión (regreso, persecución, salvación, cumplimiento...).

2.3.4 El héroe sin miedo:

Guzmán escribe su novela en torno a Ignacio Aguirre. Bruce Novoa nos ha revelado la intención y los recursos del escritor para configurar el carácter heroico del personaje, proyecto apasionante que seguiremos en el capítulo siguiente. Aguirre -baste decir ahora-, en manos de don Martín, adquiere complejidad, profundidad, perspectiva, altura, dimensión heroica.

Sin embargo, el general Aguirre es un héroe particular: transgrede el orden establecido y se convierte, por razones que él mismo no acaba de columbrar, en un ser a-social. Al colocarse fuera, sufre interiormente por las dolorosas consecuencias que el desorden y la ruptura implican. En este trance, nuestro héroe, alejado de la sociedad, lejos de colocarse en una posición anti-social anhela fervientemente la reinserción, y busca una autoridad con el fin de someterse

a ella; búsqueda que constituye la base de la historia. Aguirre tiende a asumir una responsabilidad que lo saque de su alienación social; quisiera encontrar el principio de un orden en el cual le sea posible insertarse activamente; por ello, en lugar de restaurar el orden social roto por él (fin que no le interesa), desea encontrar un orden coherente para el mundo.

Del desprendimiento parte a la aventura libremente; ninguna autoridad le confiere la calidad de destinatario; como consecuencia, Aguirre, sin una guía que oriente su acción, constituye, de alguna manera, la encarnación de la voluntad y de la pura libertad: empujado de su medio sin misión, se convierte en su propia autoridad.

Esta circunstancia complica el relato: el héroe se impone pruebas, realiza una serie de hechos que parecen gratuitos, se da la recompensa antes de la prueba:

Si es lícito -había dicho en resumen- aceptar y producir dolores presentes en vista de satisfacciones o alegrías futuras, también ha de serlo el procurarse los placeres de hoy a cambio de los sufrimientos de mañana. Uno escogerán lo uno; otros, lo otro, y acaso todos, al hacer balance, resultemos parejos. (SC, I, III, 257).

Premia Aguirre, por último, a quienquiera que le indique el camino para enfrentarse cara a cara con el miedo: Axkaná, Tarabana, Rosario, Olivier...

El que sea el miedo el objeto mismo de la búsqueda

significa que Aguirre busca algo o a alguien que le infunda indirecta o directamente este sentimiento; esto es, parte al encuentro de una autoridad a la medida de su intrepidez. Su búsqueda se convierte, en definitiva, en la búsqueda de un remitente externo en la novela representado por el Caudillo, quien es el objeto a que van dirigidas las pruebas que Aguirre provoca, transgrediendo las prohibiciones establecidas.

Dos principios rigen simultáneamente este género narrativo:

- El carácter heroico del héroe, esto es, su deseo de vencer (regla de la estructura actancial).

y - La necesidad para el relato de tener un fin, esto es, de consumir la prueba mediante la obtención del objeto (regla de la estructura funcional).

Greimás ha estudiado el relato del héroe sin miedo, y ha descubierto la situación paradójica al que éste se enfrenta:

(...) el héroe se ve confrontado con dos exigencias contradictorias. Por un lado, debe desear la victoria, pero por otro, una vez victorioso, no logrará poseer el objeto de su búsqueda. Para cumplir su misión completamente debe someterse a la derrota. Al caer entre las manos de la derrota, deja automáticamente de ser héroe &.

Cuando leo estas palabras, me viene a la memoria aquella

escena final del encuentro entre Ignacio Aguirre e Hilario Jiménez.

2.3.5 Tres historias del héroe sin miedo.

Es tiempo de volver al relato segmentado en funciones y articular éstas en el eje semántico definido como el héroe sin miedo. Las agruparemos remitiendo al lector al número consecutivo que les fue asignado en el apartado 2.2.2 de este capítulo. Las llaves que unen a algunas de ellas establecen las secuencias de las que forman parte; a su vez, he dividido la historia total en apartados que constituyen las unidades de más alto nivel y que son de naturaleza semántica. Titulo las funciones en particular, siempre que esto es posible, pero lo hago sin excepción cuando se refiere a las secuencias y los apartados. Para esto sigo el inventario establecido por Propp, luego abreviado por Greimás.

Por último, al final de cada apartado hago mención de algunas secuencias que me parecen dignas de atención o aclaro otras que pueden resultar oscuras, colocando entre parentesis los números de las funciones a las que hago referencia o que pueden relacionarse.

Dos personajes, además de Ignacio Aguirre, se suman al modelo analizado reforzando el eje semántico que se ha desarrollado: Olivier Fernández, líder del Partido Radical Progresista, y Adalaido Cruz, el hombre que debía asesinarlo.

Ignacio Aguirre1. Apartado Presentación/Transgresión privada

FUNCION

- 1 Contrato ideal-carencia
- 2 Prohibición (Rosario)
- 3
- 4 Transgresión
- 5

Se plantea una negativa: Aguirre no participará en la lucha por el poder y la razón es un contrato ideal con el Caudillo del que carece (F11,12,16,60). El héroe como transgresor que promete no involucrarse con Rosario (F2) para romper la promesa (F3,4,5).

2. Apartado Transgresión

FUNCION

- 6 Camino
- 7 Prohibición/Transgresión(Tarabana)
- 8
- 9 Transgresión(banquete-Olivier)
- 10
- 11 Afirmación
- 12 Negación del Contrato ideal
- 13
- 14 Transgresión privada/pública(burdel)

El héroe como ejercicio de la libertad. Aguirre, sin guía, premia a quien le indica el camino (F6); transgrede la prohibición, el orden social establecido por el Caudillo con el escándalo (F7) y con la condescendencia política hacia los opositores del dictador (F6,9,10).

Negación del contrato ideal (F12) ante su inocente formulación (F11).

Transgresión al orden público y a la moral burguesa y entrega a la intemperancia -recompensa anterior a la prueba- (F13,14).

3. Apartado Búsqueda del contrato/rechazo

FUNCION

16	Búsqueda del contrato/rechazo (el Caudillo)
17	Daño/carencia
18	Guía (Rosario)
19	Dolor Deseo de reinserción
20	Guía (Axkaná)
21	Segunda búsqueda del contrato
22	Rechazo
23	Contrato posible Derrota
24	Rechazo (Águirre)
47	Carencia
48	Guía (Tarabana)
49	Duda
50,51	Transgresión (May Be)

Rechazo del contrato ideal (F16). Daño y dolor por la carencia (F17,19), y deseo de reinserción-guía (F18,20).

Nueva búsqueda de contrato con otra figura representativa del Caudillo (Hilario Jiménez); rechazo por situación paradójica del héroe: obtención del remitente externo=derrota (pérdida de la condición heroica) (F23,24).

El héroe sin misión (F47,49); su guía (F48), y nueva transgresión (F50,51).

4. Apartado Daño

FUNCION

44	
45	Daño/atentado (Axkaná)
46	

El daño como perjuicio a algún miembro familiar. Propp lo

considera clave, ya que pone en acción al héroe.

5. Apartado Decisión

FUNCIÓN

52

53

54

55

Mediación/interrogación y demanda

56

57

58

59

Transgresión (el Caudillo)/Búsqueda del contrato

60

Rechazo

61

Decisión

63

Daño/reacción

Doble función de Aguirre: como héroe establece la mediación e interviene para reparar el daño o la falta. Como antagonista, en cambio, interroga y demanda información del héroe social que representa el Caudillo (F52 a 58).

Búsqueda del contrato con transgresión inicial (F59): Aguirre denuncia a Jiménez y es rechazado por el Caudillo (F60).

Surge la decisión: renuncia al ministerio y acepta la candidatura-guía de Olivier (F61). Cito a Propp: "Este momento, sólo es característico en los cuentos cuyo héroe es un buscador"⁹. Aguirre pasa de ser la víctima a desarrollar una función activa en torno a la aventura como proceso genésico de su voluntad y del texto mismo. Reacciona contra el ser hostil utilizando sus mismas armas: la palabra escrita (F63).

6. Apartado Viaje/traslado a otro reino

FUNCION

86-94	Prueba (espera sin miedo)
87	Transgresión-lucha
88	
89	Engaño
90	Decisión
91	Partida
92	
93	Engaño
95	
96	Daño
97	
98	Revelación
99	
100	
101	Traslado
102	
103	
104	Muerte
105	Falsa muerte/falso despojo

Aguirre se impone pruebas: la espera, la inmovilidad ante la febril actividad del Caudillo (F86,94). A la lucha corresponde el engaño (F88,89), Aguirre entonces debe salir de la Ciudad de México y su viaje se convierte en huida: nuestro héroe es una víctima nuevamente (F88 a 91).

La traición y la vileza de Segura contrastan con la muerte serena de Aguirre (F104).

Hanuel Segura no logra asesinar a Axkaná y el despojo del que es objeto el cuerpo de Aguirre tiene una connotación cuantitativa que envilece el acto y rebaja a su autor ante el sacrificio del héroe (F105).

Olivier Fernández1. Apartado Búsqueda del contrato

FUNCION

- 8
- 9 Búsqueda del contrato(banquete)
- 10
- 11 Rechazo del contrato ideal
- 12 Anticipación(revelación)
- 13
- 14 Segunda búsqueda del contrato(burdel)

Olivier busca ceñirse a la figura política de Aguirre. Establecer un compromiso que los ligue en la lucha por el poder. Sin embargo, Aguirre rechaza el ofrecimiento por medio de Axkaná, con base en un contrato ideal que presume mantener con el Caudillo. Olivier revela el futuro: Aguirre establecerá contrato con él cuando descubra que el vínculo con el Caudillo, basado en razones afectivas, no existe (F12).

Olivier cumple un papel como iniciado, es aquél en quien los secretos del poder reposan, conoce los resortes invisibles de la política mexicana.

Lleva a Aguirre a la inmersión en el universo sensual del burdel para vencer sus barreras racionales, y extraerle una confesión que lo comprometa, sin éxito (F13,14).

2. Apartado Transgresión/Búsqueda del contrato/Prueba

FUNCION

- 25 Demora de Aguirre: héroe sin contrato(Olivier)
- 26 Carencia/debilidad
- 27 Transgresión del contrato ideal:búsqueda
- 28
- 29 Prueba
- 30 Rechazo del contrato (Hilario Jiménez)

31	
32	
33	Engaño (Convención)/Ibáñez
34	
35	
36	Carencia
37	
38	Daño
42	Reacción/lucha

Aguirre demora en establecer el contrato con Olivier, lo que debilita la posición del Partido Radical Progresista (F25,26). Olivier decide, en consecuencia, establecer el contrato con Hilario Jiménez (figura representativa del Caudillo), transgrediendo el contrato inicial con Aguirre (F27). El héroe sin miedo se impone pruebas: presentar al oponente un contrato (F28,29), concederle una garantía de sinceridad: la convención de Toluca. Sin embargo, es engañado (F30). En Olivier se presenta nuevamente la paradoja estructural del modelo: busca un remitente exterior, pero, al mismo tiempo, establece condiciones propias de un vencedor al exigir a Jiménez una posición ventajosa en la Cámara y el Gabinete en su gobierno. Todo esto explica el rechazo del ofrecimiento.

El engaño se cumple en la figura de Catarina Ibáñez, quien ocupa la posición del antagonista que interroga al héroe y le causa daño (F31 a 35,37,38).

Olivier, a partir de la carencia del contrato, reacciona contra sus enemigos esgrimiendo contra ellos la existencia supuesta de un contrato con Aguirre (F36,43). A pesar de lo

cual, además de la carencia real del mismo, sufre daño político y desenmascara al falso héroe en Catarino Ibáñez (F42).

3. Apartado Decisión

FUNCION

43

El daño exige que el héroe inicie la lucha. Olivier lo hace al constituir un grupo político en torno a un candidato todavía renuente. Esta decisión, sin embargo, lo convierte en un héroe buscador.

4. Apartado Lucha

FUNCION

64 a 64

Olivier plantea la lucha desde la Cámara

Nuestro personaje consolida la búsqueda del contrato en la función 61. Luego de la lucha en la Cámara aparece con poca fuerza en la reunión de la dirigencia aguirrista, en la que prevalece la opinión del traidor Julián Elizondo (F85). La voz de Olivier se va perdiendo hasta su muerte con el grupo de Aguirre. Al aceptar un remitente externo y convertirse en destinatario de un contrato ha perdido su calidad heroica.

Adelaido Cruz

Una de las secuencias más extraordinarias escritas por Guzmán es la que se refiere a Adelaido Cruz, el oficial elegido por Canuto Arenas para asesinar al diputado Olivier

Fernández. Esta microhistoria reproduce el eje semántico que hemos estudiado, y por su brevedad y fuerza narrativa merece seguirse en el discurso.

Guzmán lo presenta:

Era bajo, de tez oscura, pómulos salientes, ojos oblicuos y labios gruesos (SC,V,I,177).

A este retrato siniestro corresponde luego una visión benévola:

Aquel oficial se llamaba Adelaido Cruz y tenía todo el aspecto de un hombre pacífico y bueno (SC,Idem).

Su discurso también es ambigüo; luego de conocer a Olivier Fernández se dirige a Canuto Arenas:

-Con su permiso, mi mayor; voy a echarme un trago de tequila.

-(...)

-Me hace falta, mi mayor (SC,V,II,182).

En contraste, al llegar a la cantina, Cruz corrige:

-No, no me de tequila -dijo apresuradamente- mejor un vaso de cerveza (SC,Idem).

En la cantina escribe maquinalmente una nota (que nunca entrega), para alertar a Olivier. Luego, ya en el recinto, pero ajeno al bullicio, Cruz se ve inmerso en:

(...) un extraño proceso sentimental y volitivo, proceso indefinible, de que eran centro, confundidas en una presencia sola, la forma de la tarjetita que le dieran poco antes en la cantina -y que no cesaba aún de estrujar con los dedos dentro del bolsillo del pantalón-, la movilidad del rostro

de Olivier y las palabras "miedo no tengo, mi mayor", dichas, no hacía aún cinco minutos, a Canuto Arenas (SC, Ibidem, 184).

Al enterarse de la misión, todavía en las oficinas del partido oficial, Cruz inquiriere sobre el contrato:

-¿Mi general Leyva dio esa orden por escrito? Porque yo, señor...

Lo interrumpió Ricalde.

-Ah, también tiene usted miedo.

-No señor, no tengo miedo (SC, V, I, 178).

Más tarde, escucha la orden perentoria de Arenas en la Cámara de Diputados después del asesinato de Cañizo:

(...)usted, con otros dos que lo secundan, se acerca al Olivier, me lo liquida por abajo, ¿me entiende?, por abajo, y luego se viene a la puerta para que yo cubra la retirada...¿No le tiembla la mano?

-No, mi mayor (SC, V, IV, 199).

Arenas observa:

(...)Cruz se acercaba más todavía...Ahora no mediaba ya más que una cabeza entre la suya y la de Olivier...

"¡La verdad de Dios que Cruz es muy hombre!"-pensó Canuto (SC, Ibidem, 201).

Y confió que Cruz mataría a Olivier, pero "ni tal suceso vino, ni el capitán Cruz se movió de donde estaba" (SC, Ibidem, 202).

Al día siguiente, Adelaido Cruz visitaría al diputado Olivier Fernández en su casa, para relatarle -lo que podría relacionarse con el pasaje evangélico- el cáliz amargo que había bebido, las siete palabras que había escrito en la nota de la cantina, como aquéllas que Cristo pronunciara en la Cruz, y las tres veces que había negado que el miedo lo

dominara, en alusión al apóstol Pedro. Pedía a cambio, un contrato (F83).

2.4 La estructura profunda.

2.4.1 El modelo actancial.

Hemos descubierto que "la realidad de una secuencia no está en la sucesión natural de las acciones que la componen, sino en la lógica que en ellas se expone, se arrisca y se cumple"¹⁰.

Revelada en cierta medida la lógica energética de nuestro héroe debemos acceder al universo de significación en que este se inserta. El modelo actancial desarrollado por Greimás nos permite representar el microuniverso donde el héroe sin miedo opera, para captar la dramatización de sus conductas y la de aquéllos que lo rodean, así como la proyección simultánea de valores, la sintaxis inmanente y su estatuto sincrónico.

Greimás ha concebido un modelo abstracto a partir de los personajes, que pretende explicar la obra. Marta Portal lo ha definido:

Partiendo del discurso "natural" y las condiciones de su recepción (...) mantiene un número de actantes (...) y limita la captación sintáctica de la significación al interior del microuniverso que se presenta como una estructura actancial. Reduce los actantes sintácticos a su estatuto semántico y -por otra parte- todas las funciones manifestadas de la misma clase son atribuidas a un solo actante semántico, a fin de que los actantes reconocidos sean representativos de la manifestación entera ¹¹.

El modelo considera seis actantes básicos: se centra en un objeto del deseo, perseguido por un sujeto y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario. En su búsqueda el sujeto cuenta con un ayudante y debe enfrentar a un oponente. La representación del modelo es la siguiente:

DESTINADOR	OBJETO	DESTINATARIO
AYUDANTE	SUJETO	OPONENTE

El esquema se mueve a partir de los ejes del deseo, el poder y la comunicación. Constituye un inventario propiamente de las funciones que permite la interpretación de las consecuencias finales del relato que se traducen en transformaciones de la estructura o modelo básico representado.

Los personajes, reunidos en torno al objeto central, instituyen "un juego de aceptaciones y de rechazos de las obligaciones y provocan a cada instante una serie de nuevas distribuciones y redistribuciones de los papeles"¹². De la lógica de estas acciones representadas en el modelo inferimos la significación del universo representado, la realidad del relato, su estructura interna y profunda.

2.4.2 Lo social:

La estructura del relato mítico presenta una situación inicial y otra final, situadas sobre planos de realidad distintos al del cuerpo del relato mismo. La historia tiene un antes y un después. A la situación inicial que representa las privaciones padecidas por el héroe, su alienación; corresponde una secuencia final con las adquisiciones que liquidan la privación y reintegran el orden a la sociedad.

Guzmán establece la secuencia inicial en torno a Ignacio Aguirre y demora en introducirse a la trama política misma. Para los lectores de la versión periodística cierra el relato con la muerte de su protagonista; sin embargo, cuando publica el libro introduce un nuevo capítulo que titula "Dios aretes". Cumple así con el principio estructural mítico de cancelar la historia con una secuencia situada en un plano de realidad distinto al de la historia que se cuenta en torno a Aguirre. A la situación inicial, al antes, corresponde un después. Bruce Novoa ha identificado los símbolos que Guzmán utiliza para vincular, contrastándolos, estos dos episodios. Lo significativo, en este momento, es señalar un hecho: mientras Ignacio Aguirre es el centro de la secuencia inicial, Manuel Segura lo es de aquella que cierra el libro. Deben establecerse, entonces, dos personalidades heroicas: son dos las historias que se van contando simultáneamente.

Manuel Segura es Canuto Arenas, Protasio Leyva, Julián Elizondo, López Nieto, Ricalde, Manuel Aispuro, Hilario Jiménez...el Caudillo: es el héroe que restaura el orden social roto por Ignacio Aguirre. Es el héroe social y es su historia, la que Guzmán cuenta también.

Aguirre transgrede el orden desde el principio de la novela, la ruptura definitiva, sin embargo, ocurre cuando dimite al Ministerio de Guerra y acepta la candidatura a la presidencia (F61). En forma inmediata el Caudillo, como destinador o remitente establece el contrato nombrando a Aispuro y a Leyva como destinatarios, con la función de restablecer el orden social que ha sido fracturado por Aguirre. La secuencia revela un acto ritual donde la autoridad transmite el objeto mágico (el poder) a quienes serán instrumento de su justicia (F62). La misión se traslada, en un proceso de descomposición, hasta las manos de Segura, en las cuales, la victoria final, resumida en la liquidación de Aguirre, más parece un hecho infame, vil, que un acto reivindicatorio y necesario en la economía social.

La historia no concluye con la victoria sobre Aguirre (captura, castigo y muerte), sino con el retorno del héroe al espacio social restaurado y la consecuente recompensa. Esta es la razón por la que resultaba indispensable estructuralmente introducir "Unos ardetes" en la versión novelada. Guzmán lo reconoció y se apresuró a completar el esquema 13.

La situación del relato puede representarse así:

DESTINADOR	OBJETO	DESTINATARIO
El Caudillo	El Poder	Jiménez, Aispuro, Leyva, Ricalde, Arenas, Segura...
AYUDANTE	SUJETO	OPONENTE
La prensa El ejército El dinero		Aguirre, Olivier, Akaná...

El modelo revela que el Caudillo, por obra de una ficción cuya impronta es la palabra impresa, falsifica la historia (proceso que se analizará en el capítulo cuatro) e instaura una feroz dictadura. Inventa un contrato y asume el papel de destinatario único (los personajes que sirven a sus fines son sólo instrumentos sin voluntad), de héroe social que obedece la Voluntad, el mandato del remitente o destinador omnipresente (y omniausente) que identifica con el Pueblo, y cuyo fin es la continuidad del proceso revolucionario (recuérdese la versión que lee Aguirre desde la celda en El Gran Diario).

Destinador, destinatario y sujeto, entonces, se centran en el Caudillo; en tanto el relato gira en torno al deseo por conservar el objeto mágico: el poder.

DESTINADOR	
DESTINATARIO	OBJETO
SUJETO	
El Caudillo	El Poder

2.4.3 Lo maravilloso.

El modelo del héroe social considera una disyunción espacial entre la sociedad y el sitio en el que las hazañas del héroe se realizan, este último espacio cerrado que Greimás llama heroico, con respecto al aquí social es un allá que permite el aislamiento del héroe y la realización de transformaciones, lo que tendrá incidencia axiológica en la sociedad a la vuelta del héroe.

Aguirre, sin embargo, no vuelve, niega el valor sobre el cual se asienta la sociedad: la obediencia basada en el miedo a la autoridad emanada del Caudillo. Por último, como ya he señalado, nuestro héroe carece del deseo de transformar la sociedad existente.

El personaje sin contrato ni promesa de vuelta engendra formalmente un segundo relato que hemos nombrado el héroe sin miedo, sin relación con el primero y que forman las hazañas que sin orden ni objetivo aparente se impone Aguirre a lo largo de la novela. Este segundo relato presenta contradicciones estructurales que conducen al héroe a una situación paradójica que he precisado en su momento 15; sin embargo, si un análisis funcional e ideológico lleva al fracaso el relato, otro de naturaleza calificativa y taxonómica puede resultar esclarecedor. Esto es posible si se considera que el relato se sitúa en el espacio heroico: la

2.4.3 Lo maravilloso.

El modelo del héroe social considera una disyunción espacial entre la sociedad y el sitio en el que las hazañas del héroe se realizan, este último espacio cerrado que Greimás llama heroico, con respecto al aquí social es un allá que permite el aislamiento del héroe y la realización de transformaciones, lo que tendrá incidencia axiológica en la sociedad a la vuelta del héroe.

Aguirre, sin embargo, no vuelve, niega el valor sobre el cual se asienta la sociedad: la obediencia basada en el miedo a la autoridad emanada del Caudillo. Por último, como ya he señalado, nuestro héroe carece del deseo de transformar la sociedad existente.

El personaje sin contrato ni promesa de vuelta engendra formalmente un segundo relato que hemos nombrado el héroe sin miedo, sin relación con el primero y que forman las hazañas que sin orden ni objetivo aparente se impone Aguirre a lo largo de la novela. Este segundo relato presenta contradicciones estructurales que conducen al héroe a una situación paradójica que he precisado en su momento 15; sin embargo, si un análisis funcional e ideológico lleva al fracaso el relato, otro de naturaleza calificativa y taxonómica puede resultar esclarecedor. Esto es posible si se considera que el relato se sitúa en el espacio heroico: la

novela resultaría la narración de la breve estancia del héroe en la sociedad humana y trataría de recordar, mediante la negación de los valores establecidos, la existencia de otro sistema de valores también posible. Lo maravilloso que es un allá, tendría así la significación de un mítico omnipresente.

El modelo actancial mítico aplicado al relato del héroe sin miedo presenta una transformación reveladora:

1o.El objeto de la búsqueda es un remitente externo:

REMITENTE=OBJETO

2o.El deseo de buscar un remitente es el de hacerse destinatario, lo que vincula al sujeto con este actante:

DESTINATARIO=SUJETO(DESEO)

3o.La carencia de contrato obliga al sujeto a ser el mismo su propia autoridad o remitente:

REMITENTE=SUJETO(REALIDAD)

La primacia del eje sujeto/objeto se representa así:

REMITENTE=OBJETO / REMITENTE=SUJETO

. . SUJETO=OBJETO

El sujeto, ante la carencia del remitente, se encuentra consigo mismo y este encuentro lo conduce a la libertad que es la conciencia y la responsabilidad sobre sus actos: a la noción moral. Aguirre revela la viabilidad de este sistema de valores y se transforma en un ente ético, ajeno al mundo de la postrevolución, esencialmente inmoral.

Hasta aquí la significación en el eje narrativo/estructural que denota; queda para los siguientes capítulos el análisis del eje discursivo que connota y que se sitúa en el plano de los contenidos.

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO

1 En su relato Pierre Menard autor de El Quijote, Borges imagina al crítico que en su intento por conseguir la interpretación perfecta de la obra de Cervantes la reproduce palabra por palabra.

2 El problema de la significación ha sido afrontado por norteamericanos y europeos desde diferentes puntos de vista: para los primeros, es la relación entre la expresión lingüística y la situación. Conclusión derivada del método inductivo y la influencia conductista. La base de la teoría es determinar la repartición de elementos lingüísticos tal como se verifica y su capacidad de asociación o de sustitución. Frente a los esquemas de distribución y los inventarios de fonemas y morfemas norteamericanos, los estructuralistas europeos han afrontado el problema de la significación, en cambio, por el análisis del símbolo a partir de la concepción abstracta del sistema (sustancia relacionada con una forma), según un método deductivo que los lleva a la configuración de una doctrina que domina toda reflexión.

3 La mayor parte de los cuentos de Borges culminan en un punto cuando el protagonista comprende el conjunto, y por medio de este acto de comprensión conoce también que está condenado. La imagen del laberinto simboliza el objeto cuya clave debe ser descubierta. El único objeto del laberinto es

llegar al centro, y el centro no significa nada, excepto la terminación del recorrido y la comprensión del orden o esquema. La comprensión y la muerte son, en sus relatos, a menudo simultáneas. La lucidez total significa el fin o la repetición sin fin.

4 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Análisis estructural del relato. 3a ed. México, Premio editora, 1984 (Colec. La red de Jonás, secc. estudios, 7) p.11.

5 PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. 2a ed. México, Colofón, 1986. p.31.

6 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". Ob. cit., p.19.

7 Con el fin de abreviar la referencia bibliográfica de los textos que he entresacado de la novela utilizaré la sigla SC seguida del número del libro, el capítulo y la página que corresponda. He utilizado, en todos los casos, la vigésima quinta edición impresa por la Compañía General de Ediciones en México el 30 de agosto de 1975.

8 GREINAS, A.J. "La búsqueda del miedo" en En torno al sentido Ob. cit. p.276.

9 PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. Ob. cit. p.62.

10 BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". Ob. cit. pp.33-34.

11 PORTAL, Marta. Juan Rulfo: Dinámica de la violencia.

Madrid, Cultura Hispánica, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1976. p.39.

12 GREIMAS, A.J. "Contribución a la teoría de la interpretación del relato mítico" en En torno al sentido. Ob. cit. p.246.

13 Juan Villegas ha analizado el esquema del héroe en la novela contemporánea y en él se suprime el retorno a la sociedad, en tanto el regreso a un mundo degradado representaría el fracaso, en La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Madrid, Planeta, 1973. 270 p.

14 GREIMAS, A.J. "La búsqueda del miedo" en En torno al sentido. Ob. cit. pp. 277-279.

15 La situación paradójica a la que se enfrenta el héroe sin miedo se plantea en el apartado 2.3.4., en particular en la página 43.

CAPITULO 3

MITO

3.1 El discurso mítico.

3.1.1 El mito.

El sueño permite develar la simbólica del inconsciente individual, el mito aquélla que pertenece al inconsciente colectivo; revela la proyección simbólica de los valores, esperanzas, temores y aspiraciones de un pueblo.

El símbolo es universal, tiene un sentido único en tanto aparece en el mito y éste constituye un relato condensado del

ser humano. Su historia, real o fantástica, revela el significado interno del universo y de la existencia. Expone el drama de nuestra vida instintiva más profunda, de la conciencia primaria del hombre en el mundo.

El mito es patrimonio colectivo, sueño despersonalizado. Precisa el origen y el destino común del grupo humano consolidando su unidad. Constituye la subestructura esencial de toda actividad humana al dar sentido a la vida individual y comunitaria. Es la historia trascendente, secreta y vital.

3.1.2 El mitema.

Como discurso narrativo el mito es una estructura articulada de símbolos y unidades significativas. "el primer procedimiento para la descripción del mito consiste en la descomposición del relato mítico en las secuencias a las que debería corresponder una articulación previsible de contenidos"¹.

Estas unidades significativas o mitemas que designamos con categorías semánticas tales como: el viaje, la expedición de la noche, los personajes diabólicos, la caída, el descenso a los infiernos, el laberinto, la persecución, el castigo, etcétera; presentan un doble aspecto: diacrónico por su organización secuencial y sincrónico por su naturaleza como conjunto simultáneo de relaciones significativas.

El mitema es una unidad cargada de contenido significativo

complejo, basado en la connotación y cuyo referente es la cultura en particular el sustrato mítico del grupo social. El mitema parte del discurso narrativo mismo y exige una labor de desciframiento; su análisis sigue el hilo semántico de la aventura del héroe y rastrea por los indicios y las informaciones que el relato nos muestra su significado interno. El desdoblamiento de imágenes y símbolos nos permite expandir los significados particulares hasta revelar el sentido implícito a partir del discurso manifiesto.

Si bien el basamento mítico gira en torno a imágenes comunes símbolos universales que constituyen arquetipos (la madre, el padre, el traidor, etcétera); cada cultura recrea con imaginaria diversa el drama de la existencia que trasluce el mito.

Este desarrolla diversos temas: el hombre, la existencia, el universo; fracturado en miles de formas múltiples y peculiares ordenamientos de los mitemas; una sola historia que cada sociedad ha contado de manera diferente. El análisis recorre el camino inverso: del mito particular a la revelación del relato único que debe descubrir la ley estructural que articule los elementos constitutivos del mito sin salirse del discurso mitológico.

3.1.3 El proceso creativo.

Los elementos estructurales mitoformadores están en la

psiquis inconsciente. Las imágenes inconscientes, las figuras arquetípicas subyacen en nuestra mente en los niveles más profundos de la psique. Jung escribe:

Nacemos, en cierto modo, en un edificio inmemorial que nosotros resucitamos y que se apoya en cimientos milenarios. Hemos recorrido todas las etapas de la escala animal; nuestro cuerpo tiene numerosas supervivencias de ellos(...) así llevamos en nosotros, en la estructura de nuestro cuerpo y de nuestro sistema nervioso toda nuestra historia genealógica(...) teóricamente, podríamos reconstruir la historia de la humanidad partiendo de nuestra complejidad psíquica, pues todo lo que existió una vez está todavía presente entre nosotros 2.

El crítico canadiense Northrop Frye ha vinculado a la literatura con las categorías preliterarias como los ritos, los mitos y el folclore. Esta es para Frye la compilación de un grupo restringido de fórmulas simples o arquetipos a los que el escritor tiende más o menos inconscientemente 3.

El mito y el ritual en el discurso literario, por una parte, son productos inconscientes, en tanto el escritor traslada al relato las imágenes, los símbolos y las estructuras que están en su psiquis; aunque también son conscientes, cuando busca en la realidad esos motivos, imágenes y arquetipos para insertarlos en el texto.

Bruce Novoa ha tenido la virtud de descubrir en La sombra del Caudillo la aplicación del procedimiento consciente: la mitificación de la realidad, la búsqueda del símbolo y del arquetipo. Una secuencia, en particular, sirve para mostrar

el proceso creativo en acción: en octubre de 1927 Guzmán se enteró del asesinato del general Serrano por la prensa española:

esos mismos periódicos insertaban las doce o trece esquelas -no recuerdo- de los hombres sacrificados en Huitzilac. De pronto me vino la visión de cómo esos acontecimientos podían constituir el momento culminante de la segunda de las novelas. Abandoné mi trabajo y con verdadera fiebre me puse a escribir La sombra del Caudillo arrebatado por la emoción ⁴.

El novelista revelará más tarde que su protagonista, Ignacio Aguirre, es el resultado de la fusión de Adolfo de la Huerta y del general Serrano. El primero era una figura amable para Guzmán, en tanto el segundo, quien había sido jefe de la campaña contra los sublevados delahuertistas en 1924, le era, por demás, poco atractivo. Novoa señala que la impresión que mueve al arrebatado y a la creación a Guzmán no está en la identidad de los muertos (de Serrano en particular), sino en la forma como mueren, en el acto mismo, en la parte dramática, la parte expresiva del asunto mexicano. Guzmán "subrayó el elemento arquetípico al fundir dos momentos y dos figuras históricas muy distintas en (...) Ignacio Aguirre" ⁵.

El escritor desde España, muy alejado de los hechos, se da a la tarea de crear el microcosmos novelístico mediante la abstracción y la comparación, también abstracta, de las experiencias. Para George Lukács: "Resuelve las oposiciones

entre fenómeno y esencia, caso particular y ley, inmediatos y concepto, de tal manera que la impresión inmediata en la obra de arte resuelva los binomios en una unidad espontánea e inseparable" 6.

Guzmán trabaja conscientemente el texto, organiza su material "a partir de un punto de vista subjetivo que en la obra se percibe como arbitrariedad objetiva de la elección y la disposición" 7. Le revela a Carballido, por ejemplo, que fue asombrado doce o trece esquilas de los hombres asesinados, pero no duda en señalar, adecuando el dato histórico al universo literario que son doce (apóstoles) los que acompañan a Ignacio Aguirre, éste último, Cristo, víctima propiciatoria; lo que refuerza la intensidad y el sentido del relato.

Los personajes en La sombra del Caudillo viven los presentes sucesivos de la anécdota, Guzmán elimina toda alusión cronológica o dimensión autobiográfica cuando revisa los artículos publicados en los Estados Unidos y México para su edición novelada. Sus personajes nacen de la tinta negra que los nombra, son presencias presentes.

La traslación del hecho histórico al texto literario, por otra parte, permite que el orden de sucesión sea absorbido por una estructura atemporal. Desde el punto de vista del relato, el tiempo no existe, al menos solo existe funcionalmente como elemento del sistema semiótico. El

análisis del texto, como se ha desarrollado en el capítulo anterior, tiende por ello a descronologizar el continuo narrativo e inducirlo a un orden lógico.

El espacio en la novela, por otra parte, se inviste de aliento mágico: el valle metafísico dominado por el ájusco, clave pétrea, símbolo constante, se puebla de monumentos cósmicos donde las avenidas son peregrios y sus nombres claves de un viaje intemporal. Es la fascinación por la ciudad en el fondo de un valle maravilloso que semeja, rodeado por abruptos montes, una copa que se juega en feroces jornadas.

El universo novelístico es un mundo cerrado, ciudadano, político, en el que el escritor recrea la cosmogonía indígena, cristiana y griega; es el espacio ceremonial de una sociedad atávica y refleja una visión distorsionada y grotesca de diversos personajes identificados con egregias figuras mitológicas e históricas. En conjunto, consigue crear la impresión de una realidad transtemporal y maravillosa. Es un mundo degradado que se enmascara con un velo mitificante.

Al carácter desacralizado de la vida impone Guzmán el hechizo del ritual, más por sus efectos sensoriales que por su contenido religioso cuyos últimos resabios había dejado el escritor apenas iniciada la juventud.

El 6 de octubre de 1967 cumple don Martín 89 años, entonces un grupo de escritores le rinde homenaje. Fernando Curjel cita las palabras de algunos en aquel momento. Entre

éstas, sirven a mi propósito las que pronunciara José Revueltas:

(...)ninguno representa en mi trabajo literario una influencia tan importante como la de Martín Luis Guzmán, por cuanto a la enseñanza que ofrecen sus formas y recursos para esclarecer lo real, para extraerle su sentido y para transformarlo en materia novelística 8.

Helia A. Sheldon ha explorado los recursos mitificadores y desmitificadores en dos novelas de Revueltas: El luto humano de 1943 y Los días terribles de 1947 en un revelador estudio 9. A la luz de su análisis, sobre todo de esta última novela en la que el escritor desarrolla la historia del héroe existencial, se me ha revelado el sentido de las secuencias de la aventura heroica a la que Guzmán dio forma literaria en La sombra del Gaudillo, dieciocho años antes de la publicación de Los días terribles.

Si bien Bruce Novoa ha revelado el plan por los indicios y las informaciones (baste recordar su agudo análisis de los episodios que abren y cierran la novela), es en la obra de Revueltas, vista por Sheldon, que los imágenes cobran verdadera fuerza y sentido. El camino está poblado de referencias luminosas de la crítica literaria y de la psicología; al final, se suma a la maestría signica de ambos escritores otros denominadores comunes: la preocupación ideológica y la obsesión ética.

3.2 La Aventura del héroe.

3.2.1 El sentido.

Guzmán escribió:

Surja de la realidad o de la fantasía, el héroe es hijo del alma de los pueblos; no hay héroes falsos, al margen de sus capacidades, actos, ideas; un héroe sólo es discutible dentro de su heroicidad 10.

Ignacio Aguirre es un hombre mortal, perecedero, sujeto a la soledad existencial. Guzmán lo coloca en una situación límite: inocente, sin malicia con respecto a la maldad humana, al punto de sentir hacia sí mismo compasión. Aguirre es un héroe trágico, un hombre "not preeminently virtuous and just, whose misfortune, however, is brought upon him not by vice and depravity but by some error" 11.

El reconocimiento de las debilidades y cualidades de Aguirre, sin embargo, no es más que un índice del despertar de la conciencia individual. El protagonista, inmerso en un mundo tecnológico donde los hombres recolectivizados por las masas se atomizan, se convierte en un ser individual y consciente.

Mientras el hombre primitivo vive dentro de la esfera del inconsciente y alcanza el estado de participación plena con el mundo y con dios, constituyendo una entidad psíquica con un sentido religioso integrado al cosmos, el hombre contemporáneo, el hombre-masa se encuentra psíquicamente

fragmentado y vive hundido en la sima del inconsciente; es irracional, antidualista y destructor. En este mundo el héroe se enfrenta a la anonadidad del individuo, a la masa que incrementa el poder de La Sombra.

Aguirre experimenta un proceso de individualidad, un proceso de diferenciación cuyo fin es el desarrollo psicológico. Este proceso constituye el desarrollo de la conciencia desde su estado original primordial, su ruptura con la participación cósmica preponderante en la mentalidad primitiva hasta el enriquecimiento de la esfera psicológica consciente.

En el nivel personal, el aspirar a un estado superior de la conciencia presupone una rebeldía contra las autoridades que tienen la rienda del poder (el Caudillo). Interpretada la conducta de Aguirre como desobediencia o apostesía, en realidad solo constituye una reafirmación del individuo consciente, íntegro y libre. Tal decisión es heroica porque sacrifica su comodidad en el conformismo a cambio de sufrimiento y soledad.

3.2.3 La ruta heroica.

La aventura heroica, como monomito, desafía toda descripción. Campbell señala:

Muchas historias añaden o aumentan grandemente uno o dos elementos típicos del ciclo completo(...)

otros reúnen un grupo de ciclos independientes en una sola serie...) Caracteres o episodios diferentes pueden fundirse o un solo elemento puede multiplicarse o reaparecer bajo muchos cambios 12.

Con el fin de agrupar los mitos en una secuencia que permita el análisis del desenvolvimiento heroico he dividido el relato en tres secciones, escalas de la aventura: la iniciación, las pruebas y el sacrificio.

3.2.2.1 La iniciación.

Al encuentro del héroe con Rosario en el primer capítulo sigue la recreación del mundo del Génesis en el segundo. El espectáculo de las montañas y el juego de la pareja primordial frente al universo cuyo origen teológico se alude. Así Guzmán se refiere a Aguirre y a Rosario al principio de la novela: "En pie los dos en medio de la llanura habían vivido ajenos al ritmo del tiempo externo" (SC, I, II, 20). Es el jardín, el paraíso, la creación.

Sin embargo, la tarde luminosa cede pronto frente a la oscuridad:

Estaba el Ajusco coronado de nubarrones tempestuosos y envuelto en sombras violáceas, en sombras hoscas que desde allá teñían de noche, con tono irreal, la región clara donde Rosario y Aguirre se encontraban (SC, Ibidem, 18).

La escena contrapone los símbolos positivos del héroe como la luz y el Sol y los de la "divinidad tormentosa de la montaña" (SC, Ibidem). La luz (la conciencia) hace emerger del

caos el Universo, hace posible distinguir el bien del mal, la vida de la muerte; permite disolver las tinieblas en las que el mundo yace.

Acompaña a la oscuridad la realidad de las aguas, el diluvio, el desorden, luego del relámpago y del trueno:

Los cúmulos blancos del comienzo de la tarde eran ya una sola nube morada, plomiza, cuyas volutas se desarrollaban hacia la tierra en cortinas espesas, casi negras... El agua acaparaba de pronto la esencia de todas las cosas; desaparecía el valle bajo la catarata (SC, Ibidem, 20).

Mientras la contraposición de los opuestos en la estructura cósmica sugiere la existencia de los valores morales porque representa la dicotomía entre el hombre y el universo; el caos, retroceso al estado original, es señal inequívoca del rechazo a los valores importantes; un deseo de abolir la realidad, hacer tabla rasa de todo lo establecido, lo que presupone a la vez, la existencia de un personaje mesiánico (en la novela representado por Ignacio Aguirre) que represente los valores positivos o anhelados. El surgimiento de la nueva humanidad, por su parte, exigirá la preservación de la pareja primordial mítica representada por el maestro y Rosario.

En este sentido, el diluvio es fuente y origen, término de vida y crecimiento: de las aguas ha de surgir el orden, la luz, todo lo creado. El diluvio es una regresión simbólica a la

condición amorfa de los orígenes, es muerte y renacimiento ritual.

La inmersión en las aguas del diluvio es paralela al rito del bautismo que lava los pecados del mundo. El diluvio no debe, pues, considerarse como el fin de la creación; la reintegración al caos primigenio es una revitalización del arquetipo primordial, el cual sólo confirma el concepto del eterno retorno.

Rosario y Aguirre buscan defenderse del agua y corren al auto que está "al extremo de la última calle transitable" (SC, ibidem, 17), lo que habla de la situación límite a la que están expuestos. Para Jung, el acto de cruzar las aguas, como lo hace la pareja, es una imagen asociada con un cambio fundamental en la vida del hombre.

La entrada al auto (seno, intimidad, microcosmos), donde la penumbra los envuelve es un retorno que vincula la historia al mitema muerte-renacimiento, un modelo arquetípico de los ritos de iniciación que va asociado como un episodio prefigurativo del renacimiento del personaje y del individuo aislado.

El beso de Aguirre a Rosario en el que "hubo humedad de lluvia y juventud" (SC, ibidem, 23) y la cabeza reclinada de ésta sobre el pecho del ministro en la intimidad del auto, refiere a la consumación del acto sexual y simboliza el

regressus ad uberum, parte del rito iniciático que constituye un retorno individual ad origine.

La copula asume entonces la dimensión de un acto ceremonial en el que se consuma la unión con la diosa y la tierra y que viene a ser una réplica del acto cósmico de la creación; pero también una ceremonia simbólica del matrimonio con la muerte. La unión sexual toma visos de un acto mortuario, un viaje que oscila entre el ser y el no ser. Esta unión entre Eros y Tanatos la experimenta Aguirre en las entrañas maternas; el acto sexual es un ayuntarse con la muerte. La forma adulta y desnuda en que se proyecta denota la condición desamparada del hombre, lo despoja de su identidad y lo convierte en el hombre universal. El útero-hamba lo abarca, en él emprende el viaje, incursiona por los vericuetos y tejidos uterinos, por esta patria inaudita:

Elle era el infinito y la muerte. La tierra, la ciudad, la casa son símbolos universales de la Magna mater, la puerta, de modo similar, porque viene a ser la entrada al recinto materno... del caos y las tinieblas prenatales se equiparan con la Noche Cósmica del iniciado 13.

Rosario por una extraña simbiosis se transfigura en su propia madre. Esto se explica en cuanto cada mujer es un molde, la matriz primordial de la Magna mater. El ímpetu sobrehumano por volver al vientre de su madre es el deseo de reintegrarse al estado perfecto que representa el inconsciente uterino en el que el sufrimiento y la soledad no

tienen cabida.

Rosario es "un espíritu sin artificio" (SC, I, T, 15), su entrega pasiva, igual que una bestia simple y oscura, la convierte en una apacible madre colectiva cuyo sentido estrictamente transpersonal la convierte en recipiente, poseedora del receptáculo sagrado de un rito de purificación simbolizado por el signo urobórico 19 de la serpiente circular que representa el todo indiferenciado. La serpiente evoca, entonces, el inconsciente, el origen, los aspectos más arcaicos del hombre.

El papel alegórico de Rosario ha sido subrayado por Bruce Novoa:

La última vez que se ve en la novela, en una acción simbólica del abandono de todo derecho a participar como personaje en el argumento, Rosario rechaza la oportunidad de ejercer el poder sobre su situación o su destino... "Mandar ella...? Antes que mandar prefirió seguir con la cabeza reclinada así, como la tenía" 15.

Guzmán terminaba el segundo capítulo de la versión periodística con una larga secuencia que es interesante recuperar:

Cuando Rosario recobró el completo dominio de sus facultades, se vio rodeada en un ancho diván, cubierto de cojines y hermosas telas. Sus grandes ojos envolvían aun, con su oscura mirada de terciopelo, el busto atlético del general Águirre. Esto, más afirmativo, más seguro, más varonil que nunca estaba sentido junto a ella, con uno de las manos perdidas entre los cojines donde Rosario se

recostaba. "No pensaba Rosario; aquello no era un sueño dulce y terrible". Los tubos finísimos de una lámpara de cristal campanilleaban en medio de la habitación con canto leve. Por entre las vidrieras y cortinas de dos balcones, entraba confuso rumor de ruidos callejeros. Aquel rumor no sonaba familiarmente en los oídos de ella; no era el conocido rumor de las calles de su barrio 16.

Esta escena completa desapareció en la edición novelada con el fin de sacrificar la personalidad de Rosario y mantenerla como figura arquetípica, alegórica. El episodio desviaría la atención hacia la conciencia del personaje y le supondría complejidad interior.

Su sacrificio, anunciado por Axlana en el primer capítulo, surge envuelto en símbolos que ayudan al de Cristo. Aguirre (Pilatos) declara a su amigo cuando habla de Rosario: "yo no pondré nada de mi parte para conseguir lo que sospechas. Ahora, si el "asunto" viene solo, me lavo las manos", (SC, Ibidem, 11).

Esta "virgen de hornacina" (SC, Ibidem, 13) emite signos cromáticos que preceden al diluvio cuando su sombrilla "de roja que era, la tela se tornó guinda" (SC, I, II, 21). Esta madre intemporal acompaña a Aguirre a la muerte ritual, como la madre del Nazareno en el Calvario, y muere con él prefigurando un renacimiento.

Mientras la relación sexual es una ceremonia sellada con sangre, noción de vida, de virginidad ofrendada para Rosario, en Aguirre asume la dimensión de un incesto activo, es un acto creativo, transformativo, un renacimiento simbólico. Es el retorno a los orígenes que prepara al iniciado a un nuevo modo de vida. Para Aguirre, como hombre maduro, esta inmersión sirve de señal para romper con el mundo exterior, hallarse a sí mismo y renacer espiritualmente.

Psicoanalíticamente la proyección mitológica del origen de la conciencia y del egg en el individuo toma la forma del mito cosmogónico del Génesis, interpretación que tiene cabida en la realidad novelística de La sombra del Caudillo.

Más adelante Guzmán aludirá al tiempo y al espacio mítico luego de que el héroe ha nacido: al día siguiente de su encuentro con Rosario inicia un viaje en el auto con sus tres amigos. Es el mediodía, el héroe, como el Sol, está en el cenit. El auto de Aguirre bordea el Zócalo -situación excéntrica que representa la posición límite del personaje, entre la obediencia y la práctica de la libertad apenas descubierta-, cruza la calle de Hacendado -símbolo del héroe positivo, también de la víctima propiciatoria- y entonces, de la ciudad desierta el auto (seno, entraña tecnológica, falso útero) emergen, nacen los tres amigos: "Y más allá, sintió como si de un mundo sol de reposo quedo bajo la luz- el auto

surgiese en otro el del estallar del sonido y el movimiento" (SC, I, III, 30).

El viaje intemporal cumple sus escalas: Carlos IV, Buzarelli, hasta topar por Reforma con el Ángel de la Independencia donde el alma de Áskaná, evocativa y soñadora:

(...)por un momento voló también y su vuelo, a influjo de la perspectiva que lo inspiraba, fue un poco azul y quimérico, un poco triste como la mancha gris del Castillo sobre la regia pirámide de verdura (SC, Ibidem, 31).

Los signos funestos surgen cuando se contraponen los elementos dinámicos en el relato como el auto, el Ángel en vuelo, la mirada y la ensañación de Áskaná contra el paisaje estático: primero el Ajusco, cuando Rosario y Aguirre se han encontrado, ahora el cerro del Chapulín, el Castillo, la Pirámide, símbolos del poder absoluto que emana del Iljtoani, del Emperador, ahora del Caudillo que lo habita. Gorman recurrirá entonces, a las referencias que aluden al centro, a lo alto y a lo bajo, símbolos de profundidad que establecen la distancia entre el dictador y los pobladores del valle en torno a un centro de poder, lo que hace triste el recorrido mental del diputado Áskaná.

El viaje concluye con la llegada al restaurante de Chapultepec, espacio del Caudillo, en donde los seguidores de Aguirre brindan un banquete en su honor. Este llega tarde, lo que prefigura el desago de Aguirre al concierto político que el relato inicia.

Asistimos, entonces, a un gran acto religioso que preside Olivier Fernández, sumo sacerdote y depositario del conocimiento vital ("los resortes misteriosos y multitudinarios de la política mexicana"-SC,I,IV,37-). Es un acto ritual que busca fortificar la fe frente a la futura batalla.

El rito pertenece al ámbito del mito, "imparte magia y resactualiza los actos iniciales *in illo tempore*" 17. El ritual para Pierre Guiraud es "una recordación del pacto inicial y una confirmación de los lazos que ha instaurado" 18. Es la conciencia de la solidaridad, de la comunión, de la unidad de la que surge "el arranque indecifrabable, el virus desconocido donde el entusiasmo de aquel partidarismo tomaba origen y fuerza" (SC, *Ibidem*, 37).

Olivier busca "hacer sentir al candidato que aquella popularidad era ya la expresión de una alianza indisoluble - fundada en la naturaleza de las cosas-" (SC, *Ibidem*, 37). Sin embargo, Aguirre no participa completamente del ritual y permanece "hermético en la palabra y acaso opuesto a los otros en el pensamiento". Bebe siempre de botella intacta; bebe, ajeno al grupo, un caliz nuevo.

El banquete concluye al atardecer, consciente Olivier de que Aguirre se ha mantenido ajeno al ritual busca "conmoverlo... desnudarle el alma" (SC, *Ibidem*, 44), obligarlo a una confesión; para ello, guía al ministro al desorden, al

caos, a la efusión de la crápula. Entonces Aguirre experimenta "la inmersión, acre y brusca, en el placer de lo inhumano" (SC, Ibidem, 43).

Esa noche, Aguirre y sus siete compañeros fueron a recalar en la casa de unas amigas que Olivier Fernández tenía por la calle de la Magnolia (SC, Ibidem, 44).

La inmersión, asociada a la idea del agua, se refuerza con el uso del verbo recalar que también es bucear. Los personajes se sumergen en el inconsciente, en el seno cálido que se abre en el burdel para revelar su vida instintiva, para borrar su conciencia en medio de la oscuridad, la bebida y las caricias.

En ese mundo sensual los objetos adquieren "significación nueva (...) para prestigio" (SC, I, V, 45). La hora representa la sacerdotisa suprema que imparte el bautizo sexual a los jóvenes políticos, y éstos, cuando recitan disparatados versículos del código mítico-político, se convierten en "seres temerarios, espíritus de aventura, susceptibles, como ellas, de darse todos en un momento; por un capricho, por un ideal" (SC, Idea).

Pero mientras todos, incluso Astaná, se entregan al juego y en cierto modo se niegan a abandonar las paredes cálidas y protectoras de esa madre, (vientre protector), el héroe no consuma el acto comunitario, ni pronuncia las palabras reveladoras que lo comprometerían con Olivier y con el grupo,

y aún cuando participa en el furor de la fiesta y recita signos vacíos de contenido, presenciamos el nacimiento del alma.

En este mundo diabólico, espacio de la noche que experimenta el héroe en el burdel asistimos a la embriaguez y al jolgorio, pero no constatamos la relación sexual de Aguirre, el enfrentamiento con la muerte (por lo menos durante el tiempo de la oscuridad). La relación erótica aquí, en contraste con la que el héroe ha establecido con Rosario, presenta visos de una pasión destructora: la mujer es vista como objeto y, por tanto, es exclusiva. La posesión no se alcanza nunca.

El héroe ya no pertenece a este mundo, ha cumplido el rito del pasaje que exige al iniciado su aislamiento espiritual del grupo y su sujeción a las pruebas que van a templar su espíritu.

3.2.2.2. Las pruebas.

El encuentro y la caída.

Desde la terraza del Castillo de Chapultepec, residencia del Caudillo (plataforma de la pirámide y lugar del sacrificio), Aguirre se entrega a la contemplación:

Hoy por debajo de sus pies, a manera de mar visto desde un promontorio, se movían en enormes olas verdes las frondas del bosque. Contempladas así, por arriba, las copas de los árboles gigantescos cobraban una realidad nueva e imponente (SC, II, I, 53, 54).

Al acentuar la dimensión espacial alto-bajo, el héroe evoca desde el promontorio (base de la pirámide) que domina el bosque: los episodios históricos que han sucedido en ese lugar:

Aguirre había sentido en el acto lo mismo le ocurría cada vez que se asomaba a aquel grandioso miradero- el toque de la grandeza natural y el de la grandeza heroica. La esencia del bosque, de la montaña, de la nube, resonó en su espíritu con arpegios de evocación indefinibles ¿Porfirio Díaz? 118477 (SC, Ibidem, 54).

Los episodios, sin embargo, prefiguran la caída: Porfirio Díaz ha renunciado y ha muerto en el exilio -condición excéntrica por excelencia-; la defensa del Castillo frente a las tropas norteamericanas, aún cuando el cadete se haya envuelto en la bandera, sudario patrio, y se haya lanzado al vacío -imagen arquetípica del sacrificio-, representa una derrota.

El encuentro breve es demoleedor: el Caudillo responde al "sentimiento de devoción inquebrantable" (SC, Ibidem) de Aguirre con dureza; es la "opacidad de lo impenetrable" (SC, Ibidem), la incredulidad que desconcierta y hiere al ministro.

La caída sucede como una inmersión en ese mundo acuático que Aguirre ha contemplado desde la terraza:

Minutos después el auto de Aguirre corria rampa abajo en tránsito de desenfreno, se hundía en la masa de verdura, era, por un momento, submarino del bosque (SC, Ibidem, 57).

El auto desemboca en la glorieta de Cuauhtémoc, Aguirre es el águila que cae. Una agitación interior, entre la placidez y el laceramiento, entre el hogar y la vida de crápula, lo impulsan a casa de Rosario. Esta inmersión en las aguas equivale a entrar en las entrañas maternas:

(...) como refugio acogedor, sedante, amoroso, y al mismo tiempo, como diminuto paraíso que no le negaba el encanto, para él imprescindible, de lo que, mereciendo censura, produce deleite (SC,II,II,60).

En ese lugar Aguirre se encuentra con los dos personajes-
guía (Aslaná y Rosario) y desde la cama-seno-tumba decide enfrentar y convencer a Hilario Jiménez. Novoa ha señalado la intención satírica de Guzmán al situar al ministro, hombre de acción, en un ambiente sensual. Es el mismo recurso empleado para ridiculizar la retórica política en el burdel cuando el grupo de diputados dirige grandes discursos a las prostitutas.

El héroe se adhiere a la protección maternal en aquella "semioscuridad tibia donde la presencia de una mujer flotaba palpable, envolvente" (SC, *Ibidem*, 62). Sin embargo, sale del vientre, del inconsciente y enfrenta a Jiménez. Cumple su destino trazado por mano incógnita, "por obra de un indescribable poder oculto" (SC,II,III,67).

La experiencia de la noche.

El héroe sufre el daño por parte del antagonista en la

persona del diputado Ánkán, figura familiar íntimamente ligado a su destino. Este experimenta el mito de la noche. Es secuestrado e inicia un viaje a lo desconocido en el auto de sus captores, donde yace con los ojos cubiertos. El diputado percibe "con la imaginación -con la imaginación ayudada del oído y del sentido de los músculos-la ruta por donde lo llevaban" (SC, IV, II, 128): Cuauhtémoc, la estación Colonia, Chapultepec... luego la confusión, el caos... resplandores, oscuridad. El auto termina la jornada en el Desierto de los Leones:

Vino entonces un momento de silencio y de quietud infinita. Llegaba al espíritu la majestad de las lomas impregnadas del misterio de la noche, la majestad de la sombra, la majestad de las montañas y del campo. Pero toda esa grandeza se quebró de pronto en el sonido minúsculo de una voz (SC, Ibidem, 130).

Es la presencia de lo monstruosamente humano, son los personajes diabólicos en la noche tremendamente nocturna, en la noche en su aspecto urobórico, devorador, que aparece con su "extensa y profunda dimensión de curvo abrigo prenatal, de negro vientre sobre el hemisferio" 19. Es el fantasma urobórico del inconsciente, la noche de tinieblas profundas.

Ánkán es obligado a beber grandes cantidades de alcohol. Los motivos preponderantes del mito son la impotencia y el aislamiento. La aventura concluye con la experiencia de la muerte, la inmersión en la tumba, en el útero de la tierra en su aspecto siniestro. En la mitología náhuatl es Ilgoltéotl

o Ixcuina, la Madre Tierra, diosa de la basura que adquiere fuerza extraordinaria bajo la advocación de Coatlícue y Cihuacoatl, diosas de la tierra con poderes sobre el nacimiento y la muerte, y de Coyolxauhqui, hija de Coatlícue, diosa de la luna.

La noción del tiempo se pierde: "Durante cierto espacio bebí mansamente cuanto me dieron: fue un tiempo largo, larguísimo..." (SC, Ibidem, 129). Luego son las sensaciones:

Ya no sentía la herida, ni la cabeza, ni el cuerpo. Toda su conciencia era una sola sensación: la de un tubo de metal que se amoldaba a su lengua; la de su lengua escaldada que se amoldaba al tubo de metal (SC, Idem)

El final de la secuencia es la expedición a lo Abismal:

Y aquella sensación, que por un instante pareció llenar el universo, que fue infinita, empezó a apagarse y desvanecerse, y conforme se desvanecía, todo fue desvaneciéndose con ella (SC, Idem).

El Viaje.

El mitema está ligado a la evolución del héroe, constituye un paso importante en la experiencia iniciática. Representa el desprendimiento de la Madre, el aislamiento del grupo y la experiencia de la soledad. Supone, por último, un alto grado de madurez.

En medio de la noche Aguirre, sus amigos y seguidores,

viajan a Toluca. Antes de dejar la ciudad, el candidato pide a la caravana de autos que se desvíe en la calle de Rosas Moreno donde tiene ocasión de despedirse de Rosario. Su presencia, entonces, es sólo la sombra de una mano al descorrer el visillo y una cabeza pegada al cristal de un balcón.

Por segunda ocasión, los personajes se alejan del valle maravilloso hacia la capital del Estado de México, colocándose en una posición excéntrica que representa el traslado de las piezas en el juego político-occulto en el que participan. En la primera ocasión, tiene lugar el fracaso de la convención, lo que preludia consecuencias funestas para el segundo movimiento del grupo aguerrista. En este momento es el héroe quien se mueve del centro, y el acontecimiento sucede en la noche, circunstancia contraria al héroe solar. El viaje lo coloca en una posición excéntrica, lo aleja de la base del poder, fuera del tablero en el que se juega la partida.

Al arribo mágico al que se entrega el grupo aguerrista, cuando presencia la breve partida de ajedrez que sólo inician Fernández y Aguirre en el hotel al que arriban por la madrugada en Toluca, se opone la fría estrategia que consume Elizondo.

Sin ser supersticiosos, la voz atávica del horóscopo, del augurio, del presagio, recobró en ellos, gracias también a los crecientes efectos del

vino, momentáneo imperio. A ver la partida se acercaron todos (SC,VI,III,223).

El juego es interrumpido por la presencia de este, pieza que definirá la partida política, y mientras Olivier, simbólicamente, elude el juego que va perdiendo al echar las piezas a su caja, Elizondo consume la traición, como Judas, entregando a Aguirre, lo que representa un "hecho prefijado que tiene lugar misterioso en la economía de la redención" 20.

3.2.2.3 El sacrificio.

La prisión y el cautiverio de Aguirre reactivan el mito del descenso a los infiernos y el de morir-renacer, cuya semejanza estriba en que ambos surgen en una situación de enclaustramiento, condición afín a la fetal.

Guzmán escribe al referirse a la prisión de Aguirre: "El cuarto donde se hallaba no tenía, aparte de la puerta, hueco alguno. La oscuridad era absoluta" (SC,VI,IV,230). La ceguera del personaje y su manifiesto simbolismo nos remite a la oscuridad psicológica puesto que la pérdida de la vista, por tanto de la luz, viene a ser una mutilación del lado superior de la psique, del lado consciente. La prisión es la secuela lógica de la instancia anterior y el último peñón en el viaje del descenso. El confinamiento del héroe en la Noche Cósmica, territorio tenebroso del caos y del inconsciente,

El tiempo pierde su fluidez y se abroga su esencia concreta, histórica, para desembocar en un tiempo mítico. Esta perspectiva presupone un deseo de regeneración por la misma reactivación del acto arquetípico del nacimiento.

El tiempo estancado, por otra parte, va asociado con la pérdida temporal de la lucidez de la conciencia. La celda deviene en otro país, un territorio sin contornos que Águirre explora guiándose por el tacto:

(...)renaciendo paulatinamente a la conciencia (...)por de pronto le estorbaba en el espíritu más que cualquier otra cosa, una incoherencia punto menos que desdeñable: la que surgía entre el dato subconciente, pero eficaz, de haber dormido apenas unas horas, y la ilusión fisiológica de que entre aquel momento y su arresto en el bar mediaba una noche entera (SC, Ibidem, 229).

Los motivos inherentes al mito del infierno-celda están presentes: caos, transfiguración de la realidad, confusión, muerte, Noche Cósmica, vientre. El centro de la tierra por su asociación con la Hagna Habet se considera la matriz del universo. Así pues, Águirre ha penetrado nuevamente al útero de su madre.

Este regressus ad uterum prepara al héroe para un renacimiento de orden espiritual. El retorno al caos primordial, a las tinieblas prenatales, a la noche anterior a la creación conlleva un simbolismo regenerador que desemboca en el mito del renacimiento.

En esta percepción de la realidad en el plano cósmico el protagonista retorna al estado primordial, amorfo, y se reintegra al caos al imitar la postura fetal cuando se acerca a la rendija de luz de la puerta reptando por el piso:

Doblado en tres con el rostro casi a ras del suelo, el candidato sintió amagos de que iba a disolverse su identidad y acabó riéndose de sí mismo durante breves instantes (SC, Ibidem, 231).

El hecho constituye la imitación de un acto generativo, ritual, que da sentido a la vuelta ideal al vientre materno y constituye un retorno creativo y no el regreso al matasmo del inconsciente. Cuando el héroe evoca "la mano de Rosario en el acto de descorrer, a modo de despedida, el visillo del balcón" (SC, Ibidem) y "la silueta de su amigo recortándose en los cristales" (SC, Ibidem), expresa la añoranza de no estar ya resguardado en el recinto materno, el deseo confuso y oscuro que lo invade por la pérdida voluntaria que se ha impuesto a sí mismo y que se traduce en soledad y sentimientos de culpa.

Largas horas ocupa el candidato evocando los episodios de su historia. Su jornada mental constituye un sueño del recuerdo, en el propio acto de reintegración de la memoria. La celda es su inimago mundi, recorre Aguirre sus cuatro dimensiones, se adueña de la oscuridad e impone un orden en el mundo.

El círculo de la vida y de la muerte constituye un

círculo cerrado. La teoría mitológica del conocimiento anticipado sostiene el punto de vista que todo el conocimiento es memoria, experiencia transpersonal, conocimiento ancestral; conocimiento que se adquiere ya sea en el estado prenatal o en el postnacimiento, estados que en el uroboros se identifican, mientras se está en el ámbito materno que es fuente de sabiduría y de vida.

El héroe se libra, por este conocimiento, de la confusión y de la desorientación cuyo símbolo es el laberinto, imagen, a su vez, del mundo del inconsciente. Este motivo refiere a un universo que surge de la mente humana; el hombre edifica su mundo, forma sus propios ídolos y sus propios monstruos.

The experience of the labyrinth (....) always has the same psychological effect (....) the initiate is "confused" and symbolically "loses his way". Yet in this descent to chaos the inner mind is opened to the awareness of a new cosmic dimension of a transcendental nature 21.

El universo físico, por su parte infinito e insondable, adquiere los contornos de una enorme ficción circunscrita a las cuatro paredes de la prisión, a partir de la concepción del mundo que Aguirre reporta.

De la oscuridad absoluta al reconocimiento de la rendija de luz bajo la puerta es el tránsito hacia la visión y el conocimiento, indispensables para la regeneración. El ver y el conocer son funciones distintivas del índice más elevado

de la conciencia. La luz, por otra parte, va siempre asociada con el héroe y su enriquecimiento psicológico es símbolo de victoria y renacimiento espiritual.

Cuando el oficial introduce por la "región donde las hojas de madera se acercaban al piso" (SC, Ibidem, 230) el periódico, el héroe se entrega a la fascinación, al descubrimiento del mundo por la letra impresa (símbolo y expresión de un orden esencialmente mental, arbitrario, humano), y se traslada a un mundo auroral al nombrar -afán nominativo-, para clasificar y poner en orden el universo.

Y a la luz de la rendija -era como si algo mágico se realizara al salir del misterio cada silabaleyo signo a signo, el nombre del diario y las primeras titulares. Pero aquella magia, de súbito, se le muda en asombro (SC, Ibidem, 231).

La réplica del mito cosmogónico, la imitación del gesto arquetípico, la recitación que constituye la lectura, la mención de los signos esenciales de la leyenda, del código lingüístico vitalizan el ritual y preparan al héroe para la muerte. Esta se liga al acto generativo espiritual que constituye la forma uróbica de procreación sin pareja, en la cual el que engendra, el elemento fecundado y el concebido se fusionan arribando a un todo integral.

Águirre se percata, a la luz de las cerillas que le quedan, que el fin es inminente: "profundo, incommovible, su fatalismo le hacía sentir que el dado de su destino no estaba ya en el cubilete" (SC, idem), y tiene "serena conciencia

de cuanto significaba aquello" (SC,VI,IV,230): la muerte, el otro extremo de la facultad de conocer, el trance del existir hacia la nada.

En su recorrido mental, Aguirre ha reconocido que la traición de Elizondo absurda en apariencia resulta de una "lógica irreprochable" (SC, Idem) ; cobran sentido, a partir de ella, todos los actos de la trama que lo llevan a esa muerte anticipada; entonces recuerda la conversación de Adán en que se le revela su destino: la aniquilación de que es objeto, ha comprendido la clave del laberinto y espera la muerte.

En el traslado entre la prisión y el lugar del sacrificio, el héroe experimenta una nueva sensación con respecto al paisaje:

Nunca hasta esa hora había descubierto Aguirre que tal interés pudiera encerrarse en la armonía de las formas y los colores. Lamentó por un momento, sin pretenderlo, la ligera miopía de uno de sus ojos (SC,VI,9,237-238).

El defecto físico, señalado desde el libro primero cuando Guzmán presenta el personaje, acentúa la incapacidad de Aguirre para ver hasta ese momento la evidencia de los hechos y para concebir el plan urdido en su contra.

La secuencia contiene, por otra parte, referencias temporales que aluden (por única ocasión en la novela) a un mes en particular del año: "Serían las cinco de la tarde. Afuera, el azul del cielo, de pureza absoluta -cielo de

diciembre-, iba tíñiéndose en levisimos tonos violetas" (SC,VI,IV,236). Si bien, el simbolismo cromático nos remite al sacrificio: diciembre, con ser el último mes, se refiere, según la tradición cristiana, al nacimiento del dios-hombre.

Esta última jornada que se inicia en su auto, concluye para el héroe en medio de sus seguidores, estado de manos, como ellos, y caminando al margen de la carretera, lo que evoca el carácter nómada de las ocho tribus nahoas provenientes del lugar mítico: Chicomórtoc (lugar de las siete cuevas).

En la ténébre procesión, cobra sentido que todos vayan atados, como los prisioneros de guerra que eran llevados a la piedra de los sacrificios. Puesto que el sacrificio humano es uno de los rituales de la madre terrible para fecundar y mantener viva la tierra, es evidente que la cuerda se convierte en el cordón umbilical que los une a ella 22.

En medio del "maravilloso crepúsculo que los envolvía" (SC,VI,VI,245) Aguirre recibe a la muerte, y ésta se presenta con exagerada claridad trágica: el héroe es la figura del sacrificio ritual, la víctima propiciatoria cuya sangre regará la tierra y regenerará la estirpe humana, héroe solar mítico sacrificado a su carácter inmortal (Quetzalcóatl). Su unión con la tierra encierra un profundo significado: el de reintegrarse con la madre y la consecuente inmersión en el tiempo cíclico: la eternidad, el huevo, la

esfera, el círculo, la unidad, la totalidad!

Guzmán ha transformado el sacrificio impersonal indígena en favor de Huitzilopochtli (según la mitología azteca) en un acontecimiento individual, íntimo, que se sitúa en el héroe trágico. Sin embargo, debe transformar la muerte de un hecho fatal, cósmico, prefigurado por el destino impuesto al héroe, en un acto elegido por el sujeto, en un ejercicio de libertad, en un acto de conciencia y en un compromiso. Por ello, el gesto final de Águirre es al mismo tiempo una concreción de la muerte ritual de la tragedia griega y de la crucifixión de Cristo, paradigma del proceso de individualización. Águirre "Cayó porque así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan" (SC, ídem).

Una secuencia, en particular, fractura la continuidad del rito e introduce en la historia la casualidad, la contingencia. Denuncia que la simple imitación no salva a los participantes en la ceremonia en la que Águirre será sacrificado. Ni siquiera la muerte compartida constituye un gesto que redima a los personajes con lo que el escritor acentuaba el carácter personal del sacrificio. He referido al momento en que Alekán González se abate al recibir la bala.

Pero no cayó al golpe de dolores insoportables, ni por un verdadero desfallecimiento físico, sino por la irresistible necesidad de sucumbir con su amigo: porque era sentir consuelo recibir la muerte de la misma mano (SC, ídem, 248).

Sin embargo, la mecánica de la operación ritual no consume la muerte compartida:

El ansia de morir chocó un instante, en su espíritu, con aquella diversidad inmediata; él había creído que su muerte repetiría, detalle a detalle, gesto a gesto, la de su amigo (SC, Idem).

La disparidad, la diferencia entre la muerte física de Aguirre y la conciencia, vivo todavía, de Askená, dejan solo a éste. Su aislamiento nos prepara para el inicio de su propia ruta heroica en la que están presentes los mitos relevantes que deben templar su espíritu: muerter, renacimiento, la experiencia de la noche, la persecución, el descenso a los infiernos, secuencias todas ellas que ha analizado Bruce Novoa y que concluyen con la inmersión en el seno materno, protector, que simboliza el auto del embajador norteamericano.

La experiencia individual transforma al héroe trágico en un individuo diferente y extraño, dolorosamente sabio y desnudo. Su naturaleza ambivalente proviene del propio concepto que tiene de sí mismo. Hay algo que descubre en sí, una cierta sabiduría adquirida que lo distingue de los otros hombres; al mismo tiempo que es tan humano como el resto de los mortales, se percibe extraño frente a la humanidad, y esta certidumbre de ser diferente es una de la peculiaridades del proceso de su individualización.

El destino, para el héroe, no significa sino la

consumación de la propia vida de acuerdo con algo a lo que uno desea llegar. En cierta forma es un asunto privado, personal, de temperamento, y cada quien debe encontrarlo. Puesta que el significado varía de individuo a individuo, lo importante es el significado específico que una persona puede dar a su vida en un momento determinado. Es la tarea de todos y cada uno de los hombres hallar ese significado en las propias acciones y decisiones. El joven periodista que se integra a la caravana aguerrista, antes de que ésta parta a Toluca, representa el juego de la casualidad que lleva a la muerte injustificada. Sin embargo, es el primero que profesa, junto con Aguirre y Arkana, el ritual de un destino cuyo sentido se cifra en respaldar la libre decisión, aun en circunstancias tan extremas, cuando la vida se pierde (recuérdese que este joven y el diputado Arkana, a diferencia del resto de los prisioneros, en una truculenta travesura de los objetos, le son atadas las manos con alambre de cobre y no con sogas, lo que responde a una relación cualitativamente diferente en la ceremonia de inserción a la tierra).

El conflicto no consiste en saber si la verdad por la que uno vive es genuina, cuanto si uno es capaz de llevarla a cuestras y consumir su vida conforme a lo que ella exige: el periodista no necesita comprender los hechos que está viviendo para reconocer que ha sido el ejercicio de su libre voluntad lo que lo ha llevado hasta ahí.

—No crea usted —decía— que me arrepiento de no haber seguido el consejo que usted me daba anoche en su casa. Ocurra, lo que ocurra, no soy un cobarde. ¡Palabras de honor!

Los demás callaban (SC,VI,7,241).

El personaje reproduce el modelo del héroe sin miedo en el momento de vincularse por medio de un contrato que le costará la vida.

El viaje mítico que ha realizado por otra parte nuestro héroe es una búsqueda interior, ontológica, de la esencia de la existencia en torno a la naturaleza del hombre y a su destino. Volver a la condición uterina es una manera de alcanzar el indicio acerca del destino de sus semejantes. En este sentido, Águirre es portador de un conocimiento sagrado. Ve en su sacrificio la oportunidad de ofrecer una alternativa a los hombres y se ofrece como víctima propiciatoria para purgar los pecados de la humanidad y restaurar la fe.

La aventura lo lleva a una convicción de propósitos que puede resultar beneficiosa para la humanidad, su sacrificio representa la salvación de una sociedad que se encuentra espiritualmente enferma. Frente a la existencia del mal, el héroe ejerce una función redentora. La acción de Águirre no sólo afecta su vida, sino a la humanidad entera, en tanto el hombre es parte de una unidad moral indivisible a la cual cada uno de nosotros pertenecemos y de la cual somos solidarios y responsables en lo individual.

La reintegración del héroe a un mundo negativo denotaría su fracaso, por ello en la sombra del Caudillo el retorno de Aguirre no se verifica: volver al mundo es irrealizable dada la transformación que su vida ha sufrido y permanecer en la vida inauténtica es absurdo, por eso el regreso no es posible. El héroe ha adquirido la sabiduría necesaria para salvarse espiritualmente y por medio de su sacrificio, convencer a otros.

El último episodio de la novela es el regreso de Segura a un mundo moralmente degradado. La escena, en la que es protagonista el instrumento de Hilario Jiménez y del Caudillo, contrasta con la muerte magnífica de Aguirre. A las imágenes dinámicas y fluidas de la historia heroica, se opone el estatismo y la rigidez. Lo rígido es el extremo opuesto a lo fluido en la corriente vital de todo organismo. Es una expresión psíquica para indicar la esclerosis del alma, la muerte espiritual.

Los personajes que encarnan la voluntad del Caudillo son cadáveres guiados por fórmulas mecánicas de obediencia. La obtención del objeto mágico del cuerpo inerte de Aguirre (los veinte mil pesos) como su canje por un par de arcos de brillantes simbolizan la escala axiológica cuantitativa y no cualitativa de este mundo.

La de Guzmán es la novela del mal, cuyo origen es el caudillaje bicéfalo que impone sobre el valle metafísico su

presencia: la omnivivencia mágica e impune que se cierne sobre todos los seres que lo habitan. Es la presencia de la Sombra, arquetipo que radica en las profundidades más recónditas de la mente, y sintetiza los aspectos menos dignos del ser humano. Aspectos que nunca han salido del inconsciente y por lo tanto poco se conocen. Para Jung, son reflejos de la sombra:

Such things as a egotism, mental laziness, carelessness and cowardice, inordinate love of money and possessions 23.

La sombra del Caudillo es un testimonio de la fase de la oscuridad, del invierno y de la disolución que ha identificado Frye 24; es el mito sobre el triunfo de estos poderes; mitos sobre diluvios, vuelta al caos, derrota del héroe, es el arquetipo de la sátira.

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

- 1 GREENE, A.J. "Contribución a la teoría de la interpretación del relato mítico" en En torno al sentido. Ob. cit., p.222.
- 2 JUNG, Carl. Los complejos y el inconsciente. Ob. cit. pp.389-390.
- 3 FRYE, Northrop. Anatomía de la crítica. Caracas, Monte Avila Editores, 1977. pp.129-155.
- 4 CARBALLÓ, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. Ob. cit. p.73.
- 5 NOVOTÁ, Bruce. "Estudio introductorio" a La sombra del Caudillo (servicio periodístico). Ob. cit. p.XXII.
- 6 LUCAS, George. "El reflejo artístico de la realidad" en Problemas del realismo. Trad. Carlos Gerhard. México, FCE, 1966. p.29.
- 7 Ibidem, p.24.
- 8 CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán. Ob. cit. pp.14,15.
- 9 SHELDON, Helia A. Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas. México, Daseis, 1985. 150 pp. (Colec. Alfonso Reyes. 4).
- 10 CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán. Ob. cit. p.138. La cita pertenece al preámbulo del libro Enero de 1913 que fue publicado en 1963.

11 SHELTON, Helia A. Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas. *Ob. cit.* p.39. Cita que el crítico toma de BACHSON, Karl y GANZ, Arthur. *Reader's Guide to Literary Terms*. New York, The Noonday Press, 1960. p.71.

12 CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito. *Ob. cit.* p.225

13 SHELTON, Helia A. Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas. *Ob. cit.* p.17.

14 Cito a Borges: "Heráclito había dicho que en la circunferencia el principio y el fin son un solo punto. Un amuleto griego del siglo III, conservado en el Museo Británico, nos da la imagen que mejor puede ilustrar esta infinitud: la serpiente que se muerde la cola o, como bellamente dirá Martínez Estrada, "que empieza al fin de su cola". Uroboros (el que se devora la cola) es el nombre técnico de este monstruo, que luego prodigaron los alquimistas". *El libro de los seres imaginarios*. 2a.ed. Barcelona, Bruguera, 1978. 224 pp. (Colec. Libro amigo, 850) p.200.

15 HOVDA, Bruce. "Estudio introductorio" a *La sombra del Caudillo* (versión periodística). *Ob. cit.* p.LIX-LX.

16 *Ibidem*. p.LX-LXI.

17 SHELTON, Helia A. Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas. *Ob. cit.* p.20

- 18 GUIRAUD, Pierre. La semiología. 10a.ed. México, S.XXI, 1983. p.62.
- 19 SHELDON, Helia A. Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas. Ob.cit. p.26.
- 20 BORGES, Jorge Luis. "Tres versiones de Judas" en Ficciones. 9a.ed. Madrid, Alianza editorial, 1980. 206 pp.175-182. (Colec. Libro de bolsillo).
- 21 SHELDON, Helia A. Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas. Ob.cit. p.54. La cita es tomada de HENDERSON, Joseph L., and OAKES, Haud. The Wisdom of the serpent. The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection. New York, George Braziller, 1963.
- 22 Ibidem. p.64.
- 23 JUNG, Carl. Man and his symbols. Ob. cit., p.168
- 24 FRYE, Northrop. Anatomía de la crítica. Ob. cit. pp.293-315

CAPITULO 4

POLITICA

4.1 Los simbolos del poder

"Las geografías también son simbólicas: los espacios físicos se resuelven en arquetipos geométricos que son formas emisoras de simbolos (...) el paisaje es histórico y de ahí que se convierta en escritura cifrada y texto peroglífico"¹.

La estética de Guzman es esencialmente geográfica, su obra transforma el paisaje inhumano en historia humana. En el libro primero de *La sombra del caudillo*, Arkana viaja en compañía de sus amigos por el espacio metafísico, por la

ciudad simbólica hasta que su vista encuentra suspendido el vuelo del Ángel de la Independencia frente a "la mancha gris del Castillo sobre la regia pirámide de verdura" (SC, I, III, 31).

La geografía de México tiende a la forma piramidal como si existiese una relación secreta pero evidente entre el espacio natural y la geometría simbólica y entre ésta y lo que he llamado nuestra historia invisible. Arquetipo arcaico del mundo, metáfora geométrica del cosmos, la pirámide mesoamericana culmina en un espacio magnético: la plataforma-santuario. Es el eje del universo, el sitio en que se cruzan los cuatro puntos cardinales, el centro del cuadrilátero: el fin y el principio del movimiento. Una inmovilidad en la que se acaba y se reengendra la danza del cosmos. Tiempo petrificado, los cuatro lados de la pirámide representan los cuatro soles o edades del mundo y sus escaleras son días, meses, años, siglos. Arriba, en la plataforma: el lugar del nacimiento del quinto sol, la era nahua y azteca. Un edificio hecho de tiempo: lo que fue, lo que será, lo que está siendo. Espacio, la plataforma-santuario es el lugar de aparición de los dioses y el altar del sacrificio: punto de convergencia entre el mundo humano y el divino; tiempo, es el centro del movimiento, el fin y el principio de las eras, presente eterno de los dioses. La pirámide es una imagen del mundo; a su vez, esta imagen del mundo es una proyección de la sociedad humana 2.

La pirámide es, pues, un complejo arquetipo religioso-político y representa, junto con el sacrificio, el modelo inconsciente del poder. El valle de México constituye la plataforma de la pirámide trunca que nace de nuestra geografía, de ahí que su espacio contenga una significación

atávica como símbolo central del poder; sus monumentos, históricos y naturales, fascinan a quien los contempla, como ocurrió al pueblo azteca cuando se dispuso a detener su marcha iniciada desde el lugar de origen y fundar México-Tenochtitlán.

La deificación de la nación azteca nace de su identificación con la imagen ancestral del cosmos: la pirámide. Una versión grandiosa y sombría de la historia y del universo los llevó a concebir una creencia heroica y desmesurada: ser el instrumento de una tarea divina que tenía como fin preservar el culto solar y mantener el orden cósmico. El precio consistió en un tributo sangriento de proporciones enormes consumado por el rito, la danza y la guerra ritual.

El mantenimiento de la era del quinto sol, sol en movimiento, y la regeneración cósmica azteca por el sacrificio impersonal a Huitzilopochtli, guerrero del sur, fraguan una alianza entre política y razón metafísica:

(...los métodos realistas al servicio de una metafísica o un tiempo vigorosamente racional y delirante, la insensata siega de vidas ante una razón petrificada).

En la plataforma-santuario, cúspide de la pirámide-espacio sagrado, se despliega la danza de los dioses; estos crean y destruyen, imponen al pueblo tareas inhumanas: sacrificar y ser sacrificados. Este juego, reflejado en la novela "nos deja la impresión de una monumental partida de ajedrez que

acaba en el fatal "jaque mate" 4.

La danza es el sacrificio, la destrucción creadora es el modelo del rito que permite la continuidad de la existencia. No sorprende en este contexto la forma como mueren los protagonistas del drama (parte expresiva del asunto mexicano): entregados a una ciega razón inhumana, impersonal.

Burman ha recogido la imagen arquetípica de este sacrificio que alimenta al cosmos en la sombra del Caudillo; Aguirre y su grupo son víctimas del poder salvaje de la política mexicana que se cifra en tres aspectos:

-Predilección por el estado de guerra, cuando no se tiene el poder.

-Resistencia a la aceptación de la derrota (héroe sin miedo).

y -Aniquilamiento de los vencidos (sacrificio).

Protasio Leyva, héroe social, instrumento de la regeneración cósmica nombrado por el Caudillo, expone la lógica brutal del sacrificio:

...factos así son propios e inevitables en cuantos traemos a cuentas el enorme fardo de la pureza revolucionaria. ¡Qué le vamos a hacer! Cada dos años, cada tres, cada cuatro, se impone el sacrificio de descabezar a dos o tres decenas de traidores para que la continuidad revolucionaria no se interrumpa (SC,V,I,171).

El Caudillo, como el Hefegni, es impersonal, sacerdotal e institucional. Sus actos son parte de un rito de regeneración

que le han impuesto los dioses. Su misión es preservar la continuidad revolucionaria, en otro tiempo representada por el mantenimiento del quinto sol.

Bruce Novoa ha señalado en un artículo sobre el particular, que Guzmán no enfoca su relato sobre el dictador, sino sobre el poder ejercido en su ausencia; lo que revela que la dictadura funciona como sistema, aun en su arbitrariedad, por los múltiples avatares del poder central:

El Caudillo de Guzmán está presente por una red metonímica cuidadosamente creada por el texto, que a su vez refleja la red de control invisible (y sutil) de una dictadura...el sistema de opresión y control del dictador mexicano es mucho más siniestro porque es menos visible, menos identificable 5.

El respeto fanático y la reverencia religiosa en torno al Caudillo son actitudes mentales para Octavio Paz, de herencia hispanoárabe y azteca, que surgen de asumir nuestra historia como un rito.

La historia que vivimos es una escritura, en la escritura de la historia visible debemos leer la metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento 6.

La sobera del Caudillo es un intento de abandonment en el ser nacional; entre los intrincados acontecimientos de la anécdota penetramos y descubrimos esa historia invisible. Aklana González como:

(...) actor y espectador, trataba de penetrar la esencia de aquellas emociones, que también lo

alcanzaban. Viendo el ardimiento de los otros que era el suyo, hubiese querido poder coordinar las expresiones apasionadas de cuantos le rodeaban, para leer en ellas, como en las letras de un lenguaje escrito, la verdad nacional que pudiera esconderse debajo de todo aquello (SC,I,IV,39).

El tratamiento literario de la historia para Guzmán es un medio de introspección que permite revelar esta historia invisible. Así lo ha expresado o Emmanuel Carballo:

Ningún valor, ningún hecho, adquiere todas sus proporciones hasta que se las da, exaltándolo, la forma literaria. Es entonces cuando es verdad (...). Las verdades mexicanas están allí por la fuerza literaria con que están vistas, recreadas 7.

Guzmán "buscó a la literatura en la historia y no a la historia en la literatura", resumirá Christopher Domínguez á, lo que es igual a decir que buscó esa historia invisible (como la ha llamado Paz) en los hechos que vivió y que transformó en literatura.

La novela, por consecuencia, es la metáfora de un poder omnipresente, pero secreto; en ella, la política es un juego de máscaras, una representación de carácter que surge en el espacio mágico de la plataforma santuario. Los efectos de un realismo impresionista y una serie de sensaciones ópticas momentáneas, además de una perspectiva alujada y espectacular del drama patrio confieren a las escenas intemporalidad, fluidez y magia.

Banza de los dioses, destrucción creadora, "La política es una farsa donde los conjurados participan de una negociación necesariamente inmoral" 9. El mundo, entonces, es dios y el individuo es engullido y devorado por él, hecho que se traduce en la visión del laberinto que hace resaltar la idea de pequeñez e insignificancia en un universo consumido por el anar metafísico.

La estabilidad de un estado teocrático "se resuelve en petrificación: mule pétreas de la pirámide que el sol del movimiento resquebraja y pulveriza" 10. En el espacio del despota está el vacío, es el desierto 11. La historia se anula, el tiempo no tiene duración, vislumbramos una eternidad cíclica, sobrecededora.

4.2 La falsificación de la historia.

Barthes ha escrito:

Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje, o para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua 12.

La lengua es una acción rectora, generalizada. Su código obliga a la clasificación. El poder por conducto de la lengua obliga a decir. En ella se impone la autoridad de la aserción y la gregariedad de la repetición. La función del poder es:

(...)Oírse que en él se oiga, con una resonancia a veces terrible, algo diferente a lo que dice, sobrepresionando a la voz conciente y razonable del sujeto la voz dominadora, testaruda, implacable de la estructura 13.

George Orwell en la fascinante fantasía de su novela llamada 1984, retrata un poder fundado sobre la metafísica, un estado-providencia que establece un poder inamovible y eterno: una situación metafísica imposible. La ficción consiste en imponer el solipsismo colectivo (del latín solus ipse: se solo) al grupo social. Este consiste en una visión unilateral de la realidad: mi visión, no la de ustedes. El Partido verá la única realidad posible y llevará al individuo de una primera contradicción entre lo que ve y la visión impuesta, a la aceptación de la concepción dominadora, estado que Orwell llama doblepensar.

En la creación de este ciclo al revés, la memoria controlada es uno de los aspectos del doble pensar:

La única memoria digna de confianza es la del partido. El detenta el dogma del pasado (controla los archivos) y está siempre pronto a ofrecer una nueva versión de él mismo en servicio del presente. El partido nunca falsifica la historia, sólo corrige un registro erróneo 14.

Octavio Paz ha revelado la imposición de la razón metafísica por la falsificación de la historia mediante el control de la memoria colectiva en la nación azteca:

Por eso el tlatoani Ixcóatl, aconsejado por el célebre Huacábil, el arquitecto de la grandeza mexicana, ordenó la quema de los códices y documentos antiguos así como la fabricación de otros destinados a probar que el pueblo azteca era el descendiente de los señores de Anahuac 15.

Como repetición de este acto historicorritual ante los asesinatos de Huiztilac por el régimen de Calles, la prensa española hizo ver a los caudillos mexicanos como héroes de un movimiento positivo, justificando el magnicidio y falsificando los hechos. En México, por su parte, el Caudillo imponía una versión falsa de la historia por medio de una prensa amordazada.

Guzmán sabía que toda la verdad descansa en la lengua y escribió La sombra del Caudillo para hacer que ésta surgiera ante la opinión pública en España y en México. La novela es una respuesta y una corrección de los textos oficiales impuestos a la prensa mexicana; es la voz del silencio que denuncia el crimen y rebate la retórica justificadora.

En el libro primero de la novela, Ánkáná compra a un pequeño seis diarios y relaciona a éste con el dios Mercurio. La alusión mitológica del vendedor con el hijo de Júpiter y de la pléyade Hera es significativa. Mercurio, también llamado Hermes que significa mensajero, es dios de la elocuencia, del comercio y de los ladrones. Lleva este dios consigo siempre el caduceo que tiene el poder de acabar con todas las disensiones. Las serpientes que lo rodean representan la prudencia, la vara, el poder. En la breve escena Ánkáná no sabe por qué compra los periódicos y tanto él como sus amigos los ignoran (el acto mecánico reproduce la repetición de una fórmula ritual vaciada de sentido). Por

Último, el muchacho al alejarse deja en el cristal del auto la huella de sus dedos sucios.

Cada dictadura genera el código de su propia retórica. Para el mundo de 1984, Orwell imaginó el neoparl que consistía en la simplificación del lenguaje y en la carencia de vocabulario. La Revolución hecha gobierno inunda su universo de palabras, pero las vacía de significado, de contenido. Aguirre, al principio de la historia, "habló al margen de lo que pensaba, como pensó al margen de lo que sentía" (SC, I, I, 15).

Cada signo se vacía para lanzarse al mundo en una sinfonía monumental de términos que se estrellan en el silencio de las las pausas y que no acceden a la inteligencia. Las palabras, ayunas de conceptos, son instrumentos de "conversaciones que valen por lo que no se dice"¹⁷.

El héroe rompe el acuerdo tácito al vincular sus ideas y pensamientos al signo y nombrarlo. Aguirre declara a Jiménez cuando éste responde a su palabra llena con el código de la retórica revolucionaria: "Tú y yo, digo, no tenemos por qué engañarnos, supuesto que conocemos el juego por dentro" (SC, II, III, 71). Sin embargo, la violación del código, de su silencio, del abandono del signo en su material sustancia condenan a Aguirre y lo excluyen del juego.

Todo el fingimiento electoral en México tiene su raíz -para Guzmán- en la carencia de un corpus de ideas políticas, traducibles en palabras, fuente de la voluntad. El pueblo:

(...) únicamente siente los derechos que le asisten a "mejor vida", a "salvarse"; sentimiento que lo empuja a la búsqueda de un "salvador", un "redentor". Trátase de un acto de fe, que no de un "compromiso" entre electores y elegido 18.

Los orígenes del partido de la revolución a partir de las contiendas electorales convertidas en un problema de personalismo mesiánico gestan un poder indocto, viciado, que no vincula la acción a la idea y produce en la sociedad el apocamiento de las calidades humanas -sigo a Curriel-, como el miedo civil, la ficción nacional, la deformación del juicio político y la negación a pensar, esto es, la abolición del pensamiento (fin último perseguido por el Partido en 1984).

Marta Portal ha escrito: "La evolución histórica -y su aceleración, la revolución- en boca de los políticos se mitifica" 19. Las palabras, vaciadas de significado, convierten el diálogo y el discurso en ritual, a partir de la repetición de fórmulas sonoras que se insertan en los hombres como sensaciones, nunca como conceptos que estimulen el pensamiento, la crítica y la razón. Por eso las ideas se convierten en creencias y las creencias en ritos y mitos: "La rebelión revolucionaria se vuelve tradición revolucionaria y la tradición revolucionaria -con sus contradicciones, sus

hábitos y su lenguaje" se hace demagogia" 20. En este sistema nos revela Ignacio Aguirre "lo único posible es que la verdad no se vea" (SC,II,II,65).

El proyecto intertextual de Guzmán, sin embargo, al cuestionar el sistema retórico que soporta el poder despótico relativiza el mundo escritural, "(...)reta a la cultura impresa a un nivel muy profundo, y tal vez sugiere su imposibilidad" 21. Ningún texto está libre de perspectiva e ideología. La historia es un campo de batalla entre las retóricas enemigas. Guzmán enfrenta el discurso revolucionario, pero no escribe el texto absoluto que debe contener la verdad.

A pesar de todo, Ignacio Aguirre, en la novela, sale del poder impuesto por la lengua y la retórica revolucionaria al precio de lo imposible:

(...)por la singularidad mística, según describió Kierkegaard cuando definió el sacrificio de Abraham como un acto inaudito, vaciado de toda palabra, incluso interior, dirigido contra la generalidad, la greguería, la moralidad del lenguaje 22.

4.3 La parodia y la ficción.

Dos principios soportan el poder fundado en la metafísica: la estrecha vinculación entre el espacio y el tiempo y entre la religión y el destino. Carlos Montiváis ha subrayado la presencia de la dimensión espacial y de su naturaleza envolvente en la sombra del Caudillo.

La ciudad de México rodea a los personajes, les da su densidad por oposición, está siempre presente o actuante, es sinónimo de política, se vuelve atmósfera fluida o entorpecedora, juego de polaridades, sombras que presentan o difuminan o extirpan personajes, luces que denuncian o agravan contrastes y caídas 23.

En este centro ritual y real de poder, dos, tres mundos (los campesinos, sus generales, el intelectual) ocupan la misma estancia, pero jamás el mismo espacio. En la novela, para Christopher Domínguez:

(...) la realidad es un espacio y la intensidad de cada escena depende del riesgo de hacer coincidir en ella varios mundos, antes separados y proscritos. Este universo suele componerse de un diálogo secreto, aquél que solo puede cifrar un gran novelista y que es esa sombra que los sujetos silentes dejan ver sobre el mundo moral y las concepciones políticas 24.

Los hombres ocupan el espacio en el concierto político que guía:

(...) una inteligencia perversa que lucha contra los instintos; las ideas resultan metáforas éticas que varían según el lugar que ocupe el personaje en la representación de las sillas vacías. La política es una clave invisible cuya función es el intercambio 25.

La cosmogonía indígena tiñe el universo de fatalismo. La inserción en un tiempo cíclico, en un espacio cerrado como es el cosmos, la plataforma santuario donde los dioses discurren el destino de los hombres. Es el ritual silente que anula la libertad, es la presencia del dios: absoluta y demoleadora.

Guzmán procura en La sombra del Caudillo la profanación de este ritual. Instaura el sacrilegio obligatorio por vía de la parodia. A la sacralización enfrenta la risa, estableciendo la tensión necesaria entre lo trágico y lo cómico: las risotadas e insolencias infantiles en el banquete que Olivier ofrece a Aguirre, los jóvenes políticos en el burdel desde la óptica de las prostitutas, el lenguaje de los captores de Arkans que, aun en el momento de peligro, lo mueve a la risa; las palabras de la lengua inglesa en boca de Catarino Ibáñez cuando visita su establo; la risa en fin, en Ignacio Aguirre desde la celda en que espera la muerte.

Aquello que el régimen ha consagrado, el escritor lo ridiculiza por medio de la caricatura. La deformación, esencial aspecto del grotesco, escalta la visión crítica y satírica de los personajes. La galería es muy rica: la estupidez del jefe revolucionario en Encarnación Reyes, la pusilanimidad, la falsedad y la traición del político en Ricalde y Lopez Nieto, la hipocresía en Catarino Ibáñez, la brutalidad en Protasio Leyva y Manuel Segura.

El humor inunda las páginas de la novela pero con precisión en la dosis, con finura en el manejo; impone un ritmo firme que descubre la anécdota. Presenciamos el universo del orden, el espacio público y luminoso por un lado, y el mundo del caos de la fiesta y la licencia que surge en la noche, en la alcoba íntima, en el burdel, entre la embriaguez y el deseo. Los personajes penetran en este

universo para abolir las relaciones jerárquicas, para confundirse en medio del jolgorio actores y espectadores del drama. La fiesta es el lugar de la profanación, del sacrilegio, de la violación y de la negación.

A través de la fiesta la sociedad se libera de las normas que se le han impuesto. Se burla de sus dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega así misma 26.

La fiesta como el ritual, está basada en la activa participación de los asistentes y el espacio y el tiempo están vinculados. Sin embargo, representa una ruptura violenta con la realidad. Surge como un espacio nuevo que se sitúa entre el arte y la vida y enfrenta el dogmatismo con la concepción dual del mundo lo que hace dudar del valor de la verosimilitud. La fiesta revela la otra realidad.

Y con ellas se introduce una lógica, una moral y hasta una economía que frecuentemente contradicen las de todos los días. Todo ocurre en un mundo encantado; el tiempo es otro tiempo (situado en un pasado mítico o en una actualidad pura); el espacio en que se verifica cambia de aspecto, se desliga del resto de la tierra, se congela y convierte en un "sitio de fiesta" (en general se escogen lugares especiales o poco frecuentados); los personajes que intervienen abandonan su rango humano o social y se transforman en vivas, aunque efímeras, representaciones 27.

De aquel primer encuentro con la obra de Guzman en el foro del teatro universitario al que aludo en la introducción, he quedado en mi memoria la impresionante imagen de los personajes enmascarados 28, el alud de notas que impregnó un

conjunto festivo durante la representación y la fractura del espacio en la escena. En una palabra: el espectáculo carnavalesco.

Mientras la fiesta oficial sanciona y fortifica el régimen vigente y consagra la estabilidad, inmutabilidad y perenidad de la verdad prefabricada, victoriosa y dominante; el carnaval, la fiesta popular, se opone a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación y apunta a un porvenir aún incompleto.

Guzmán instauro la risa popular ambivalente que le permite expresar una opinión sobre el mundo en plena evolución, en el que están incluidos los que ríen. Su risa degrada y materializa el ritual del poder.

Los grotescos personajes de Guzmán permiten al espectador participar en la fiesta, mirar al universo con nuevos ojos y comprender lo relativo, para entrever la posibilidad de un nuevo orden.

El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa 29.

Mientras el humor satírico niega el mundo, lo contradice, el rito carnavalesco al que Guzmán invoca simboliza el ciclo de la existencia que estrecha lo material con lo espiritual. La ceremonia festiva asume un carácter mágico y su sentido es trascendente.

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo "alto" y lo "bajo" poseen allí un sentido rigurosamente topográfico. Lo "alto" es el cielo; lo "bajo" es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero 30.

La pausa que representa el jolgorio está atizada, sin embargo, por los auros del silencio ritual que ha impuesto el déspota:

En nuestro territorio, más fuerte que las pirámides y los sacrificios, que las iglesias, los molinos y los cantos populares, vuelve a imperar el silencio, anterior a la Historia 31.

La política es una disciplina silenciosa, asistimos al ceremonial del poder que convoca a los dioses y reclama su fuerza. Christopher Domínguez ha calificado por ello a La sombra del Caudillo como la novela de la escalata 32.

Todo está dicho pues nada ha sido pronunciado. Las palabras vuelven a pesar muy poco. En este caso el objeto maligno son los silencios que respiran entre líneas... la escalata está siendo descifrada 33.

En este silencio sólo se escucha el discurso del poder, es el monólogo del poderoso introduciéndose en la conciencia de los dominados. Por esto cuando el orden es fracturado, lo

primero que se oía es el silencio: sucede al monólogo el diálogo, las voces, la multiplicidad y el intercambio de respuestas, la ciudad.

El artificio de Guzmán consiste en profanar el silencio ritual con una verdadera polifonía lingüística. Abreu Gómez lo ha señalado:

En verdad el estilo de Martín Luis Guzmán no procede de las palabras sino de las voces(...) no es un estilo objetivo sino auditivo 34.

En este contexto:

las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte el saber en una fiesta 35.

El escritor logra que sus personajes (y el lector) accedan plenamente "al encantamiento del significante, a la voluptuosidad de la escritura" 36. La persuasión de los discursos radica en su sonido ("voz es ideología", nos recuerda Monsiváis 37).

Las esquivaba acomarse, entre un torbellino de frases a veces incomprensibles, al abismo de las ideas y las pasiones que mantenían encendida el alma de aquellos amigos suyos y que eran capaces de lanzarlos unos contra otros hasta hacerlos añicos (SC, I, V, 95, 96).

La Hora y sus orgas lo escuchaban en éxtasis, se entregaban dóciles a la magia del verbo, que llega al alma por sobre la inteligencia y así convence y arrebató (SC, Idem).

En uno de los episodios más extraordinarios de la novela (libro III, capítulo III) Arkánz González 32 pronuncia un discurso que conmueve a la multitud. El personaje consigue convencer no por los conceptos, sino por el arte de la palabra. No sólo presenciarnos un teatro de la expresión, al orador comediante expresando su indignación, su compasión, sino lo que Barthes ha definido como la escritura en alta voz, cuya significación es sostenida:

(...)no por las inflexiones dramáticas, las entonaciones malignas, los acentos complacientes, sino por el tono de la voz, que es un mixto erótico de timbre y de lenguaje y que como la dicción puede también ser la materia de un arte: el arte de conducir el cuerpo...considerando los sonidos de la lengua, la escritura en alta voz no es fonológica sino fonética, su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones, lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje... escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano (que la voz, que la escritura sean frescos, límpidos, lubrificadas, finamente granuladas y vibrantes como el bujico de un animal) para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en un arca: allí rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza 32.

4.4 La Libertad

De esta manera la lengua como la historia oficial impuesta por su medio, dejan de ser dogma absoluto para permitir la reelaboración de la realidad. Esta disocia el espacio y el tiempo y contraponen a la religión/destino la moral y la libertad, la elección y la lucha. Frente al héroe épico surge el personaje problemático.

Mo sólo hay origen y permanencia fatal en el origen; hay, por fin, un destino en movimiento... La certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica 40.

Si el disfraz, la caricatura y la máscara definen el universo trágico, paródico o festivo, es el retrato el que define al universo moral. Este es un medio de iluminación, un método ético. Es "la balanza que utiliza el escritor para enfrentar la violencia que ejerce sobre los hombres la moral del yo y el destino ineluctable" 41.

El retrato es una forma de equilibrar o destruir al individuo en la sociedad. La conciencia es un espejo y el análisis de la conducta es la descripción de las facciones desfiguradas por el pecado o embellecidas por la virtud (recuérdese *El retrato de Gordon Gray*), y a Guzmán le interesa el espectáculo de esta.

La sombra del Caudillo en este sentido no sólo evalúa un

momento histórico transcrito, sino un problema ético. En la novela:

Las consideraciones de orden ético comportan la dación de la forma, una conformación de la estructura interna y una visión del mundo, resueltas en el plano de lo estético 42.

Volcados sobre la forma novelística hemos explorado la estructura de la novela y suponemos haber probado suficientemente en los capítulos precedentes el uso consciente del sustrato mítico. Martín Luis Guzmán lo ha utilizado con el fin de revelar las contradicciones del hombre contemporáneo, su enajenación y carencia de libertad.

El tema de la voluntad determinante del hombre o de la ciega o lúcida sumisión al universo está presente en la tragedia griega. La filiación clásica de Guzmán nos permite conjeturar que hizo uso de estas formas para entender el desarrollo de la conciencia moral y el nacimiento de la libertad.

En la tragedia griega Carlos Montemayor ha reconocido este proceso como "la gradual desaparición del sentido cósmico de la moral y su asilación en un ámbito más terreno, más en el hombre, en la sociedad"43. Es el drama entre el destino (la venganza consanguínea) y la responsabilidad del individuo que impone orden en el universo por la razón, la justicia, el gobierno de las leyes y la democracia.

Eurípides, de quien está muy cerca Guzmán, "desprecia las

fábulas que intentan mantener el temor a los dioses y realiza la perfecta superación del problema de la responsabilidad cuando vincula la acusación al ámbito social, político. Cuando deslinda el agente y ve las peculiaridades de éste"44. En la obra de Eurípides el hombre se queda solo y "la mayor pena aplicada a la injusticia humana se da en el interior mismo del hombre"45.

Gurman somete a sus personajes a la prueba fatal del destino y establece una situación de tensión entre el principio del egotismo y la inexorabilidad del primero. La noción moral consiste en la conciencia del dominio, de la sujeción a fuerzas externas al individuo.

Parece existir el empeño de empujarme por el camino que no quiero andar. Digo la verdad y no me la creen (SC, II, III, 72).

El marco estructural de la novela nos ha revelado que en su seno se contraponen dos historias que son la del héroe épico o social y la que hemos llamado del héroe sin miedo en la que el personaje es un ser contingente que sufre una falta de adecuación a su destino, es superior o inferior a su propia humanidad y crea conflicto.

Ignacio Aguirre debe erradicar la anarquía de los deseos e intenciones o imponer una jerarquía de valores que lo libere del mecanismo social. La larga lógica del personaje se traduce, frente a la febril actividad de quienes lo rodean, en una actitud contemplativa que lo aparta de la acción

inmediata y lo mantiene retraído, rezagado, meditabundo, entregado a cavilar acerca de las consecuencias probables de sus actos: sumido, soportando el miedo que le causa el Caudillo y consciente de la responsabilidad de sus actos, Aguirre juega con las múltiples posibilidades de la elección. Este ejercicio de libertad y voluntad conlleva la idea de renovación y renacimiento a partir de una ética esencialmente social.

Frente al opresivo mecanismo social nuestro héroe busca los valores auténticos en un mundo de conformismo y convención. Impone la verdad contra la mentira y el engaño; la valentía contra el miedo civil; el autodomnio moral contra el desenfreno y la justicia contra la injuria, el agravio y el ultraje.

Aguirre se separa del grupo social para madurar en este proceso de crecimiento personal. Toda ruptura es soledad, orfandad y conciencia del pecado, sin embargo:

Las penalidades y vergüenza que inflige el estado de separación pueden ser consideradas, gracias a la introducción de las nociones de expiación y redención, como sacrificios necesarios, prendas o promesas de una futura comunión que pondrá fin al exilio. La culpa puede desaparecer, la herida cicatrizar, el exilio revertirse en comunión. La soledad adquiere así un carácter purgativo, purificador. El solitario o aislado trasciende su soledad, la vive como una prueba y como una promesa de comunión 47.

Fernando Cuatrecasas apunta:

He aquí las fuentes ideológicas del futuro narrador Martín Luis Guzmán: visión del mundo social mexicano que, en su momento, animará a las creaturas noveladas, seres verbales a no dudarlo, pero así mismo encarnación de "ideas", "juicios", "prejuicios"; depósitos de conceptos morales y civiles, ética cívica en suma, voces de un discurso político elaborado ante el acontecer, no ante la página en blanco; ante el crimen, no ante la literatura; ante una honda querrela personal, no ante una apasible vida académica 48.

NOTAS AL CAPITULO CUARTO

1 PAZ, Octavio. Posdata 11a ed. México, S. XXI, 1973. p. 116.

2 Ibidem, pp. 117, 118.

3 Ibidem, p. 133.

4 PORTAL, Marta. Proceso narrativo de La Revolución Mexicana. Madrid, Espasa Calpe, 1980. (Colec. Selecciones Austral, 75) p. 120.

5 NOVDA, Bruce. "Lirio Banderas, La sombra del Caudillo y la novela de la dictadura latinoamericana en El semanario (suplemento del periodico Novedades), México, núm, 273, 12 a 19 de julio de 1967, p. 7

6 PAZ, Octavio. Posdata. Ob. cit., p. 115.

7 CARBULLO, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. Ob. cit., p. 73.

8 DOMÍNGUEZ, Christopher. "Martín Luis Guzmán y el teatro de la política". Ob. cit., p. 25.

9 Iidem.

10 PAZ, Octavio. Posdata. Ob. cit., p. 120.

11 ALTHUSSER, Louis. "Despotismo" en Montesquieu, la política y la historia. Madrid, Planeta, 1967. p. 179.

12 BARTHES, Roland. El placer del texto y lección inaugural. México, S. XXI. 1962. p. 118.

13 Ibidem, p. 119.

14 BURGESS, Anthony. "1984 en la cíte con 1984" en Revista de

la Universidad de México, México, vol. XXXIV, marzo 1984, p. 7

15 PAZ, Octavio. *Posdata*. Ob. cit., p.137

16 Octavio Paz ha señalado el amor a la Forma como un rasgo del mexicano. "Esta contiene y encierra la intimidad, impide sus excesos, reprime sus explosiones, la separa y aísla, la preserva. La doble influencia indígena y española se conjugan en nuestra predilección por la ceremonia, las fórmulas y el orden (...). La preferencia por la forma, inclusive vacía de contenido, se manifiesta a lo largo de la historia de nuestro arte, desde la época precortesiana hasta nuestros días". *El laberinto de la soledad*. 2a ed. México, FCE, 1978. (Colec. popular, 107). pp. 28,29.

17 HONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*. 2a ed. México, El Colegio de México, 1981. p. 1455.

18 CURIEL, Fernando. *La querrela de Martín Luis Guzmán*. Ob. cit., p. 164.

19 PORTAL, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Ob. cit., p.36.

20 *Ibidem*, p. 40

21 FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 1975. (Colec. Letras e ideas, Instrumenta no. 7). p. 345.

- 22 BARTHES, Roland. El placer del texto y la lección inaugural. *Ob. cit.*, p. 121.
- 23 HONSIVAIS, Carlos. "Aproximaciones y reintegros" (notas sobre la novela de la Revolución Mexicana) en *Siempre*, México, núm. 978, 22 de marzo de 1972, p.6.
- 24 DOMÍNGUEZ, Christopher. "Martín Luis Guzmán y el teatro de la política" *Ob. cit.*, p.23.
- 25 *Ibidem*, p. 25
- 26 PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. *Ob. cit.*, p. 46.
- 27 *Ibidem*, p. 45.
- 28 "El tema de la máscara es más importante aún. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transiencias, de la metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos", en SÁJFEM, Hajjál. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1987. 431 pp. (Alianza Universidad, 493).

29 *Ibidem*, p. 13.

30 *Ibidem*, p. 25.

31 PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. *Ob. cit.*, p. 41.

32 La escitala fue durante un periodo de la antigüedad una carta en clave de uso político. Para comunicarse con los capitanes de sus ejércitos, los gobernantes escribían sobre una cinta de cuero enrollada perfectamente en un bastón. Las letras no estaban impresas sobre el cuero, de tal forma que la escitala solo podía desenrollarse con un bastón idéntico al original. De no ser así las letras caían al suelo y se confundían. Solo la posesión de un bastón de poder garantizaba que el general receptor comprendiera el mensaje.

33 DOMINGUEZ, Christopher. "Martín Luis Guzmán y el teatro de la política". *Ob. cit.*, p. 22.

34 ABREU G., Emilio. "Martín Luis Guzmán" en *Revista*, México, núm. 10, 1939, p. 91.

35 BARTHES, Roland. *El placer del texto y la lección inaugural*. *Ob. cit.*, p. 126.

36 BARTHES, Roland. *SSZ*. 5a ed. México, S. XXI, 1989. p. 2.

37 MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Ob. cit.*, p. 1455.

38 Guzmán reveló a Emmanuel Carballo que la función reservada a Askani González era la misma que aquella que estaba "reservada en la tragedia griega al coro: procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real" en *Diecinueve*

profesionistas de la literatura mexicana del siglo XX. Ob.
cit., p. 74.

En cuanto al papel del coro en la tragedia griega es interesante ampliar la información ya que revela lo que Guzmán muy probablemente se propuso lograr por medio de este personaje:

En Sófocles el coro es un verdadero actor y miembro de la tragedia, y actúa como tal actor verdadero. El coro en menos de Sófocles persigue fines estéticos interesantísimos, tanto en el diálogo como, sobre todo, en sus admirables odas o estásimos y comos; insinúa, a veces, los sentimientos que el autor desea destacar, acentúa otras la nota de los afectos dominantes en algunos de los bandos de la acción, sugiere presentimientos delicadísimos con que preparar el ánimo del espectador, canta oportunistamente hiperquemas o cantos de danza agitada, precisamente cuando va a estallar la catástrofe y en horrible contraste con ella, le mismo que antepone el triste canto a la muerte, momentos antes de la jubilosa glorificación. La cita está tomada del Diccionario del Mundo Clásico del padre Ignacio Rodo Erradonea, publicado en España en 1954 por la editorial Labor, tomo I, páginas 467 a 468.

39 BARTHES, Roland. El placer del texto y la lección inaugural. Ob. cit., pp. 108, 109.

40 FUENTES, Carlos. La fuerza novelística hispanoamericana. México, Joaquín Mortiz, 1976. (Colec. Cuadernos, 4), p. 15.

41 DOMÍNGUEZ, Christopher. "Martín Luis Guzmán y el teatro de la política". Ob. cit., p. 23.

42 CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán. Ob. cit., p. 127.

43 MONTENAYOR, Carlos. "La conciencia moral en la tragedia griega" en Revista de la Universidad de México, vol. X, núm. 6, 1946, p. 14.

44 Ibidem, p.15.

45 Ibidem, p.17.

46 Los años que Guzmán pasó en la Escuela Nacional Preparatoria fueron de aprendizaje de la filosofía positiva que daría orden y consistencia a su pensamiento. Según el Positivismo todo acto libre está en la categoría del preferir, implica a priori dos o más objetos entre los que se opta. La preferibilidad se mueve en una pluralidad de fines (un concepto de plusvalía). Cada fin opera como medio hacia más altos fines, y se elige entre diferentes medios-fines.

La valoración ética (determinación de la maldad o bondad de un acto), se basa en la voluntad social pura que consiste en aquella actitud que en vez de fomentar o favorecer intereses particulares de la índole que sean, se somete con plena libertad a los fines universales de la comunidad entera. La voluntad ética (la voluntad de convertirse en el reino del reino de los fines) para el Positivismo permite al individuo elevarse a la condición de persona. La persona es aquel sujeto susceptible de responsabilidad, es un ser racional libre que prefiere un bien sobre otro teniendo en cuenta la dignidad de las personas.

La libertad se traduce en la actitud para elegir y cumplir

fin-intermedio. Existe, sin embargo, aquel fin incondicionado, último, absoluto hacia el que orientamos los medios fines, el fin-final. El acto moral es un hecho voluntario en el que un fin-final interviene de alguna manera en la elección.

La conciencia del fin-final, el verdadero sentido del tema de la realización de los valores para la Filosofía Positiva es el progreso moral, la moralización de la comunidad. La libertad es contingente, representa un progreso deseable por razones morales, es una conquista de la persona humana sobre las fuerzas brutas del mecanismo sociológico. La realización de esta aventura es la libertad humana. El fin es que todo acto libre sea, a su vez, un acto moral.

La moral es algo dinámico, concreto y axiológico, es por esencia conducta del hombre frente al hombre y arraiga en las relaciones patentes de los individuos entre sí: toda ética es ética social.

47 PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. Ob. cit., p. 53.

48 CURIEL, Fernando. La querrela de Martín Luis Guzmán. Ob. cit., p. 190.

CONCLUSIONES

La sombra del Caudillo está escrita a partir del eje semántico que designamos como la aventura del héroe. Su estructura está annuciosamente dispuesta sobre dos modelos que se contraponen: la historia del héroe sin misde y la historia del héroe social. Ambas líneas narrativas (tanto la de Ignacio Aguirre como héroe problemático enfrentado a la libertad, como la del Caudillo) definen el ritmo y la tensión de la novela en un marco dialéctico que plantea el conflicto y acelera el desenlace.

La novela se centra en la historia de Ignacio Aguirre, cuyo ejercicio de libertad y voluntad individual enfrentan el mecanicismo del poder fundado en el temor y la obediencia que representa el Caudillo. Mientras éste aspira a restaurar el orden social que ha roto Aguirre, el héroe sin miedo pretende instaurar un orden nuevo.

La estructura sobre la que está montada La sombra del Caudillo genera dos relatos en los que se cumple el trayecto heroico. En ambas historias es indispensable para obtener la victoria del héroe anular el trayecto del personaje protagonista de la historia paralela. Sin embargo, las secuencias culminan con la victoria de ambos al colocar a cada personaje en una dimensión particular: para el Caudillo el ámbito social, para Aguirre el universo moral y axiológico.

Martin Luis Guzmán refuerza la significación de la aventura heroica por medio de un discurso en el que articula imágenes, símbolos y arquetipos míticos conscientemente utilizados. Con base en este procedimiento el novelista asocia a la figura de Ignacio Aguirre los símbolos del héroe solar que combate contra los poderes de la oscuridad y el caos. Su aventura simboliza el proceso de individualización y el consecuente desarrollo de la conciencia.

En La sombra del Caudillo Guzmán nos revela la mecánica del poder absoluto a partir de la falsificación de la historia por la manipulación de la memoria colectiva; la implantación de un régimen que fonde razón y metafísica con el propósito de imponer una visión del mundo, todo lo que favorece la creación de un espacio social ficticio y eterno cuya impronta es la articulación de la lengua: la retórica del poder que revela la verdad única.

El escritor hace uso de la parodia y del acto festivo para desacralizar el falso ritual político, para desenmascarar la ficción y desarticular la mecánica del poder. La sombra del Caudillo plantea una nueva retórica, un discurso de libertad que contradice el uso convencional de los términos de la lengua. Instaura en el seno de la lengua servil una verdadera polifonía lingüística que contradice el silencio opresor del dictador.

Por último, al desmontar el complejo aparato del poder consigue anular la concepción del destino sobre el hombre y plantea el problema de la libertad individual y el de la responsabilidad moral.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Martín Luis Guzmán

La querrela de México. 8 orillas del Hudson y otras páginas. (ensayos y crítica). México, Compañía General de Ediciones, 1959. 281 p. (Colec. Ideas, letras y vida).

El águila y la serpiente (novela). México, Anahuac, 1941. 455 p.

La sombra del Caudillo (novela). 25a ed. México, Compañía General de Ediciones, 1975. 257 p.

Filadelfia, paraiso de conspiradores y otras historias
ocultas (novela). México, Compañía General de Ediciones,
1960. 204 p. (Colec. Ideas, letras y vida).

Huertes históricas (crónicas). México, CNEA, Dirección General
de Publicaciones SEP, 1990. 89 p. (Colec. Lecturas Mexicanas,
3a serie, 2).

Apuntes sobre una personalidad (discurso). 2a ed. corregida y
conforme al texto final. México, 1955. 47 p.

Crónica de mi destierro (crónica). México, Empresas
editoriales, 1964. 206 p.

Artículos, crítica y estudios sobre Martín Luis Guzmán

ABREU GÓMEZ, Emilio. "Martín Luis Guzmán" en Ruta, México,
núm. 10, 1937, pp. 41-42.

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio. "Guzmán" en El Universal
Ilustrado. México, núm. 750, 20 de septiembre de 1931, p. 3.

AUB, Max. "Martín Luis Guzmán" en Guía de narradores de la
Revolución Mexicana. México, FCE/SEP, 1968. 104 p. (Colec.
Lecturas Mexicanas, 97).

CANPOBELLO, Nellie. "Martín Luis Guzmán a propósito del
hombre y sus armas" en Ruta, México, núm. 6, 1936. pp. 42-43.

CARBALLÓ, Emmanuel. Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México, Empresas Editoriales, 1965. 469 p.

----- "Martín Luis Guzmán" en México en la cultura, núm. 479, 18 de mayo, 1958. pp. 1-2.

----- -496, 24 de septiembre, 1958, p. 2.

----- -507, 30 de noviembre, 1958, pp. 1-3.

----- -586, 5 de junio, 1960, p. 5.

CASTRO DIAZ, María Guadalupe. El águila y la serpiente o el desengaño político. México, G. Castro, 1975. 172 p. (Tesis de licenciatura).

CORDERO, Salvador. "La sombra del Caudillo de Martín Luis Guzmán de Guzmán Martín Luis" en Letras Bibliográficas, vol. II, núm. 9, 1938, p. 2.

CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. La querrelia de Martín Luis Guzmán. México, F. Curiel, 1967. 243 p. (Tesis de maestría).

DESSAU, Adalbert. La novela de La Revolución Mexicana. México, FCE, 1972. 480 p. (Colec popular, 117).

DOMÍNGUEZ, Christopher. "Martín Luis Guzmán y el teatro de la política" en Vuelta, México, núm. 151, octubre de 1987, pp. 22-31.

GONZALEZ, Elena. La novela de Martín Luis Guzmán. México, E. Gonzalez, 1963. 110 p. (Tesis de maestría).

NEBADA EDDIVEL, Antonia. "Recuerdos de Martín Luis Guzmán" en El Nacional, México, 23 de julio de 1955, p. 5.

NATUTE, Alvaro. "Martín Luis Guzmán. La muerte de Arizona". en Linea, México, vol. LXX, núm. 1009, enero de 1977, pp. 5-23.

HILLAN, Ra. del Carmen. "Prólogo" a El águila y la serpiente. México, Promesa, 1979, pp. IX-XXII, 338 p. (Colec. Clásicos de la literatura mexicana).

NOYDA, Bruce. "Estudio introductorio" a La sombra del Caudillo (versión periodística). Ilustraciones de José Gómez Linares y Liliana Bertelario Pomeroy. México Coordinación de Difusión Cultural, Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Bibliográficas UNAM, 1987, pp. XIII-LXX.

"Lirano Banderas, La sombra del Caudillo y la novela de la dictadura latinoamericana" en El Semanario, México, 12 de julio, núm. 275, 1967, pp. 14-16.

"Guzmán, Martín Luis" en Diccionario de escritores mexicanos. Dirección y asesoría de Aurora Ocampo de Gómez. México, Centro de Estudios Literarios UNAM, 1967, pp. 166-168.

PETRIZ, Ra. de los Angeles. Historia y literatura en La sombra del Caudillo. México, UNAM, 1966. 96 p. (Tesina).

FLEVICH, Mary. "Martín Luis Guzmán. Su vida y su obra." en El Nacional, México, 4 de febrero de 1951, pp. 6-7.

QUIRARTE, Martín. "Reflexiones de Martín Luis Guzmán" en Diorama de la Cultura, México, 10 de abril de 1962, p. 3.

RAMIREZ, Catalina. El sistema político mexicano en La sombra del Caudillo y Palabras Nazores de Luis Spota. México, UNAM, 1978. 120 p. (Tesis de licenciatura).

SANDOVAL, Adriana. Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana. México, UNAM, 1989. 274 p.

VIVEROS, Arturo. Tres etapas de la novela mexicana: Los de abajo, La sombra del Caudillo y El filo del agua. México, UNAM, 1986. 178 p. (Tesis de licenciatura).

Otras obras consultadas

ALTHUSSER, Louis. "Despotismo" en Montesquieu, la política y la historia. Barcelona, Ariel, 1974. 150 p.

ANDERSON INOERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. 5a ed. México, FCE, 1966. 2 vols. (Colec. Brevarios, 156).

BARTIN, Hajaril. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid, Alianza Editorial, 1987. 491 pp. (Alianza universidad, 493).

BARTHES, Roland. Análisis estructural del relato. 3a ed. México, Proma Editora, 1984. 230 p. (Colec. La red de Jonas, sección de estudios 7).

- - - - - "El placer del texto y lectura inaugural". México, S. XXI, 1989. 152 p.

- Mitologías. México, S. XXI, 1980. 257 p.
- S/Z. 5a ed. México, S. XXI, 1989. 222 p.
- BORGES, Jorge Luis. El libro de los sesos imaginarios. 2a ed. Barcelona, Bruquera, 1978. 224 p. (Colec. Libro Amigo, 850).
- Reficciones. 9a ed. Madrid, Alianza Editorial, 1980. 206 p. (Colec. Libro de Bolsillo).
- BOURNEUF, R. La novela 2a ed. Barcelona, Ariel, 1981. 288 p. (Colec. Instrumenta 9).
- BOSCH GARCIA, Carlos. La técnica de la investigación documental. 9a ed. México, UNAM-EDICOL, 1979. 74 p.
- BURGUESS, Anthony. "1984 en la cita con 1984" en la Revista de La Universidad de México, México, vol. XXXIV, marzo de 1984, pp. 7-8.
- CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras: psicología del mito. México, FCE, 372 p.
- CORONADO, Juan. "La narrativa de la Revolución Mexicana" en Ebuladorias de dos mundos. México, UNAM, 1984. 176 p. (Colec. Textos de Humanidades, 38). pp. 79-93.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel. Historia general de México. 3a ed. México, El Colegio de México, 1981. 2 vols.
- CUISENIER, Jean. "El estructuralismo" en Diccionario de filosofía. México, Lafinge, 1982. Tomo 1. pp. 157-185.
- DOMÍNGUEZ, Luis Adolfo. Glosario de términos de Lengua y Literatura. México, ANUIES, 1977. 60 pp.

- ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición. Buenos Aires, Emecé, 1952. 188 p. (Colec. Grandes Ensayistas).
- Mito y realidad. Madrid, Guadarrama, 1973. 239 p. (Colec. Universitaria de bolsillo, punto omega 25).
- FERNANDEZ DE ALBA, Luz Aurora. El universo paródico de Sergio Pitlor. México, Fernandez de Alba, 1971. 112 p. (Tesis de licenciatura).
- FRANCO, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana. 6ª parte de la independencia. Barcelona, Ariel, 1975. 476 p. (Colec. letras e ideas, Instrumenta 7).
- FRAZER, James George. La rama dorada: magia y religión. Versión española de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. México, FCE, 1944. 912 p.
- FRYE, Northrop. Ansámios de la crítica. Caracas, Monte Avila Editores, 1977. 497 p.
- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. 5ª ed. México, Joaquín Mortiz, 1976. (Colec. Cuadernos, 4) 110 p.
- GINÉNEZ, G. Poder, estado y discurso. México, UNAM, 1981. 156 p.
- GREINÁS, A. J. En torno al sentido. (Ensayos semióticos). Madrid, Fragua, 1973. 375 p. (Colec. Lingüística, epistemología y semiótica).

GUIRAUD, Pierre. La semiología. 10 ed. México, S. XXI, 1983. 136 p.

JUNG, Carl. Los complejos y el inconsciente. Madrid, Alianza editorial, 1970. 427 p.

--- -- Man and His Symbols. New York, Doubleday, 1964. 218 p.

LAZARO CARRETER, Fernando. Cómo se comenta un texto literario. Madrid, Catedra, 1985. 208 p.

LUCKACS, George. "El reflejo artístico de la realidad" en Problemas del realismo. México, FCE, 1966. 167 p. 20-29 pp.

MATUTE, Alvaro. Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924. La carrera del Caudillo. México, El Colegio de México, 1979. 426 p.

MENTON, Seymour. El cuento hispanoamericano. 2a ed. México, FCE, 1983. 607 p. (Colec. popular, 51).

MONSIVAIS, Carlos. "Aproximaciones y reintegros" (notas sobre la novela de la Revolución Mexicana) en Siempre, México, núm. 978, 22 de marzo, 1972. pp. 6-7.

--- -- "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX" en Historia general de México. 2a ed. México, El Colegio de México, 1981. Tomo II, pp. 1375-1548.

MONTEMAYOR, Carlos. "La conciencia moral en la tragedia griega" en Revista de la Universidad de México, México, vol. X, núm. 8, 1946. pp. 13-18.

ORWELL, George. "La libertad de prensa" en Rebelión en la granja. México, Destino, 1986. 182 p. (Colec. destino libro, 23) 25-04 pp.

----- -1984. Madrid, Salvat editores, 1971. 188 pp. (Colec. Biblioteca Básica Salvat, 78).

PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad. 2a ed. México, FCE, 1978. 196 p. (Colec. popular, 107).

----- -Posdata. 5a ed. México, S. XXI, 1973. 155 p.

PORTAL, Marta. Análisis semiológico de Pedro Páramo. Madrid, Narcea, 1961. 200 p. (Colec. Bitácora-Biblioteca del Estudiante, 70).

----- -Proceso narrativo de la Revolución Mexicana. Madrid, Espasa Calpe, 1980. 383 p. (Colec. Selecciones Austral, 75).

----- -Juan Rulfo: Dinámica de la violencia. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1976. 316 p.

RUDO ERRÁNDONEA, P. Ignacio. Diccionario del Mundo Clásico. España, Labor, 1950.

SHELDON, Helia G. Mito y desmitificación en dos novelas de José Revueltas. México, Oasis, 1985. 180 p. (Colec. Alfonso Reyes, 4).

SILVA HEPZOG, Jesus. Breve historia de la Revolución Mexicana. México, FCE, 1988. 2 vols.

VALADEZ, Edmundo. "La novela de la Revolución Mexicana" en México en la Cultura, núm. 870, 21 de noviembre de 1965. pp. 3-6.

VILLEGAS, Juan. La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX. Madrid, Planeta, 1973. 270 p.

Glosario de términos

ACTANTE - Personaje de la historia que se define a partir de sus acciones.

APARTADO - Unidad de orden semántico que articula las secuencias de la anécdota.

ESTRUCTURA - Ordenamiento particular de los elementos en un sistema. Definición de los elementos y descripción de las relaciones que se establecen entre ellos.

FUNCIÓN - La acción de un personaje desde el punto de vista del desarrollo de la intriga (Propp).

- En gramática, papel que desempeña cada palabra dentro del enunciado y la cláusula. Relación de una palabra o conjunto de ellas con los demás elementos (Dominguez).

MITO - Unidad significativa en la que se divide el mito. Secuencia en la que se articulan contenidos de orden semántico.

SECUENCIA - Conjunto de funciones vinculadas solidariamente por el desarrollo de una acción compleja: su posibilidad, desarrollo y clausura.