



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

EL PERSONAJE DEL REVOLUCIONARIO
EN TRES NOVELAS MEXICANAS



Que para obtener el Título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

Presenta:

CINTIA JOSEFINA HERNANDEZ MORENO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D. F., 1993



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

PRESENTACION	1
INTRODUCCION	2
JUAN QUIÑONES: EL ANTECEDENTE REVOLUCIONARIO	
1.1 UN PERSONAJE HUMANIZADO	11
1.2 EL BUEN BOLISTA	15
1.3 LOS ALCANCES DE SU IMPULSO ROMANTICO	21
1.4 ¿PERSONAJE REALISTA?	26
1.5 SU PERSONALIDAD REVOLUCIONARIA	31
NOTAS Y REFERENCIAS	39
DEMETRIO MACIAS: UN HEROE MEDIOCRE	
2.1 EL HOMBRE CONCRETO	45
2.2 SUS POSIBILIDADES DE HEROISMO	52
2.3 SU CONFIGURACION PROSAICA	56
2.4 LA MISION HISTORICA DE DEMETRIO	64
2.5 LOS DE ABAJO Y LA REVOLUCION	69
NOTAS Y REFERENCIAS	73
IGNACIO AGUIRRE: PERSONAJE DE NOVELA DRAMATICA	
3.1 SU PERSONIFICACION SIGNIFICA ACCION	77
3.2 TODO ESTA DESTINADO A UN FIN	84
3.3 LA LIBERTAD DEL PERSONAJE DENTRO DE LA PROGRESION LOGICA	93
3.4 UN ESTRECHO ESCENARIO EN EL QUE NO HALLARA ESCAPATORIA..	100
3.5 SU MUNDO SE CONSTRUYE EN EL TIEMPO, NO EN EL ESPACIO...	106
3.6 ES, LA SUYA; LA IMAGEN DE LOS MODOS DE EXPERIENCIA.....	112
3.7 SUS VALORES: ¿INDIVIDUALES O UNIVERSALES?	114
3.8 TANTO APARIENCIA COMO REALIDAD SON LO MISMO	118
NOTAS Y REFERENCIAS	125
CONCLUSIONES	129
BIBLIOGRAFIA	146

PRESENTACION

Mi inquietud por acercarme a la literatura mexicana surge a partir de que observo en la mayoría de los lectores poco interés por las obras que han producido y están produciendo los escritores de esta tierra. La escasa difusión de materiales de lectura es uno de los tantos problemas a los que se enfrenta la ya de por sí devaluada literatura mexicana. Una persona no puede mostrar un gusto especial por las novelas de su país, si apenas conoce alguna. No se ha marcado aún una trayectoria que lleve a ese lector a disfrutar de su propia literatura y encontrar en ella errores y aciertos. Leer a nuestros escritores es también una forma de ubicarnos en el mundo e identificarlos como nación. Este sería un buen punto de partida, pienso yo.

Los mismos estudiantes de Letras en la Universidad prefieren tomar cursos de literaturas extranjeras y no nacionales. Sus argumentos van desde "me dijeron que no es buena" hasta "me parece que es una imitación de otras literaturas mejor logradas". En todo momento cuestionamos la calidad de una literatura que en principio desconocemos. Después de leer tres obras no podemos emitir juicios absolutos que limiten nuestra visión. La literatura mexicana es muy amplia, en ella hay mucho que descubrir, sólo tenemos que empezar.

No comprendemos el libro de un escritor mexicano esperando hallar, en todos los casos, al mejor, como si pudiéramos medir con una regla su valor literario. Gocemos simplemente del encuentro con esos hombres y mujeres que quieren decirnos algo y que tienen en común con nosotros este país.

INTRODUCCION

Para algunas personas el tema de la novela de la Revolución Mexicana ya está muy gastado, es decir, que piensan que se ha dicho todo al respecto; yo no soy de esa idea.

Las obras literarias son objetos terminados, que no serán ya modificados por su autor, ciertamente. Pero las sociedades y las épocas, los hombres diferentes que habremos de recibirlas no las veremos igual: podemos interpretarlas a nuestro modo, adecuarlas, despedazarlas, reconstruirlas, enriquecerlas, como si fueran seres vivientes e inmortales. Podemos descubrir eso que no se vio en el pasado, o contradecirlo, o confirmarlo. La literatura desde esta óptica ofrece posibilidades ilimitadas.

Nunca se dirá la última palabra en literatura, afortunadamente. Estamos llenos de propuestas de análisis, de crítica, de apreciación literaria, algunas más acertadas que otras, no lo dudo, pero son justamente eso, propuestas.

ACLARACION

Pocos investigadores y profesores dedican su tiempo a la literatura mexicana; es difícil encontrar a especialistas en esta materia que se hallen dispuestos a guiar por el camino a estudiantes que desean titularse. Tuve la buena suerte de conocer en la Facultad de Filosofía y Letras al Mtro. Jaime E. Cortés, quien, hace algún tiempo, nos habló de varios proyectos que podrían concretarse en tesis profesionales. Uno de esos temas, y el que más llamó mi atención, era precisamente éste que desarrollo en las siguientes páginas. La idea original de esta tesis, hago la aclaración, pertenece al Mtro. Jaime E. Cortés.

UN PROYECTO MAS AMPLIO

El deseo de analizar al personaje del revolucionario en la literatura mexicana, observar las características que cada escritor le otorgaba, descubrir conexiones, semejanzas o diferencias, nos llevó a definir una trayectoria y seleccionar determinadas obras.

En un primer momento pensamos trabajar cinco novelas en este orden: La bola (1887) de Emilio Rabasa, cuyo personaje, Juan Quiñones, es el antecedente del revolucionario. Su personalidad no es propiamente la del revolucionario con mayúsculas, pero sí representa a una juventud que debía decidir, años después, su forma de participación en un movimiento inminente. Al conocer a Quiñones nos damos cuenta de por qué algunas personas hablan de "nuestro fracaso"; pues a manera de embrión, este personaje lleva ya programado el futuro de la revolución.

Los de abajo (1915) de Mariano Azuela, con el protagonista Demetrio Macías, que pertenece a otro momento y otra circunstancia, pero que sigue siendo líder; especie de héroe. Inmiscuído en la lucha armada, sin elementos sólidos para desenvolverse, va dando traspiés a lo largo de una aventura que desencanta, pero que revela la verdad histórica de un país.

La sombra del Caudillo (1929) de Martín Luis Guzmán, con un protagonista del ámbito político, Ignacio Aguirre, Ministro de Guerra. En él encontramos no sólo al héroe, sino al personaje dramático que es acorralado por una serie de malentendidos de alta política. Aguirre, en su desesperada lucha por salir vivo del tinglado que le han puesto, nos muestra otra forma de ser del revolucionario.

La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes, que representa en Artemio Cruz al grupo enriquecido por la

revolución, al hombre que vendió su conciencia y disfrutó del poder, y que ahora ve lastimosamente su decadencia y muerte. Es el posrevolucionario; el personaje que supo "aprovechar" las circunstancias para ganar siempre, sin importarle demasiado su consiguiente corrupción moral y humana. Otro nivel del revolucionario.

Los relámpagos de agosto (1964) de Jorge Ibargüengoitia con un José Guadalupe Arroyo que sintetiza a todos los demás. Una visión panorámica de la revolución que no deja de satirizarla. Un personaje que raya en la comicidad, elaborado con un fino humorismo y que hace de su crítica al movimiento una agradable forma de reflexionar. José Guadalupe Arroyo es el revolucionario de los tres primeros momentos y el del suyo propio, ¿qué más podía decirse de la revolución mexicana si ya se habían usado todos los tonos, desde el solemne y dramático hasta el irónico?. Nos parecía que Ibargüengoitia y su personaje cerraban el grupo de novelas de la revolución.

Al paso del tiempo han aparecido otras historias que recrean vivencias de la revolución; sus personajes son revolucionarios y podrían incorporarse al plan original de estudio, estoy hablando de novelas publicadas en los años 80 como La familia vino del Norte de Silvia Molina, Madero el otro y La noche de Angeles de Ignacio Solares. Este sería un proyecto verdaderamente amplio y que podría quedar abierto a futuras publicaciones.

Sin tiempo suficiente, por ahora, para realizar un trabajo ambicioso, decidimos centrar esta tesis en tres novelas tan sólo. Son las que se ubican en génesis, clímax y desenlace del movimiento revolucionario: el personaje de Juan Quiñones que anuncia la tempestad; Demetrio Macías que "tiene" que participar en los encuentros armados e Ignacio Aguirre que sufre las

consecuencias de la lucha por el poder.

LIMITES Y ALCANCES DEL TRABAJO

El análisis del personaje del revolucionario nos exigía deslindar el terreno. Consideramos conveniente hablar de tres niveles: primero, el personaje como creación literaria, como parte de una estructura novelística que corresponde a cierta corriente o tendencia literaria; segundo, el personaje como reflejo de una realidad histórica, y aquí relacionamos la teoría literaria con una específica visión de la historia; tercero, el personaje como voz de la ideología del autor, pues detrás de él nos espera el inevitable encuentro con su creador.

En el desarrollo del trabajo no separamos particularmente los niveles sino que alternamos ideas de uno y otro según el requerimiento del discurso. En el capítulo de Juan Quiñones nos guiamos por la evolución del personaje, el camino que va siguiendo y las modificaciones que sufre. Todo esto a partir de las novelas realista y romántica decimonónicas. Para Demetrio Macías nos basamos en la teoría de George Lukács acerca de la novela histórica y tratamos de caracterizar al héroe mediocre. Y por último, para el análisis de Ignacio Aguirre tomamos las ideas de Edwin Muir en torno a la novela dramática y punto por punto, en el orden que se presenta la teoría, fuimos aplicándola al personaje.

Desde el principio consideramos que a cada novela debía dársele un tratamiento distinto que nos llevara a conclusiones específicas. Por lo tanto, empleamos teorías diferentes. No por esto se hallan aisladas las tres partes de que consta el trabajo; aunque aparentemente son independientes porque no se presentan los mismos elementos de análisis en cada caso, hay ciertos conceptos que son de importancia y que aparecen en los

tres personajes y novelas, como por ejemplo el problema del realismo en la literatura. Sí, desde tres perspectivas diferentes o momentos literarios (1887, 1915, 1929), por eso es interesante observar la particular forma de los escritores de captar e interpretar su realidad. Esto conlleva a definir un concepto de realidad y de reflejo en el ámbito literario, para luego precisar lo que se entiende por historia e ideología.

El tema del realismo está abordado de manera sencilla, exclusivamente para lograr la caracterización de los personajes.

Los tres capítulos hablan también de las circunstancias históricas que corresponden a las novelas: básicamente se trata de la lucha entre líderes y facciones. A Juan Quiñones le tocó vivir la época porfirista, de búsqueda de estabilidad, que rechaza la idea de "la bola". A Demetrio Macías el auge revolucionario en Zacatecas, los grandes y muy lejanos héroes. A Ignacio Aguirre la postulación a la presidencia y el crimen político.

La información histórica no es profunda, es sólo la necesaria para ubicar el tiempo de la novela y del autor. Nada que ver con un detallado trabajo sociológico.

Así es como esta tesis logra no desprenderse de su objetivo principal que es el análisis del personaje del revolucionario, ya que resultaba muy fácil dejarse seducir, sobre todo, por la historia de México y la historia de la literatura.

RECOPIACION DEL MATERIAL

Inicié la investigación del trabajo recopilando indiscriminadamente (primer error); en pocos días me encontraba

con decenas de materiales por leer, pues desde hace tiempo preocupa a los estudiosos el periodo de la revolución y la novela de la revolución.

Yo sabía qué era lo que buscaba: en el aspecto literario, comentarios a los personajes; y en el histórico, narración de hechos. Por lo que respecta a lo primero, hallé una crítica literaria con gran cantidad de apreciaciones subjetivas y muy generales, casi ninguna observaba a los personajes. Fue constante también leer opiniones repetitivas; varias de mis tarjetas coincidían sospechosamente en adjetivos y terminología, lo que me llevó a pensar en una falta de originalidad. Entonces inicié el trabajo de selección, y de una caja de fichas de estudio me quedé sólo con algunas.

Conclusión: existen pocas personas dedicadas a la literatura que ejerzan su juicio crítico, y además que analicen sobre el texto mismo. Hemos creado una cultura de la repetición en la que todos estamos de acuerdo con lo que se ha dicho primero. Parece ser que ignoramos que aun desde nuestra humilde posición de lectores novatos podemos encontrar, en una obra, una frase o detalle que nos conduzca a reflexiones propias.

Cuando me senté a leer el material histórico no me fue mejor. Es un deber en el estudio de la historia el ser sistemático y conciso, pero sin esta advertencia pronto perdí mi objetivo. Deseaba saber todo acerca de la revolución mexicana, y más todavía si el escritor había tenido alguna forma de participación en ella. Yo no pretendía elaborar una tesis de historia, así es que necesariamente tuve que volver a empezar.

Resultó después muy agradable comparar la información histórica con las novelas. El tipo de discurso, la visión de los hechos, la diferencia de opiniones, la supuesta objetividad.

Comprendí en ese momento por qué estudié literatura: imposible sustraerse a la atracción de los personajes y lo que les sucede, a la voz del autor. Es simplemente otra forma de conocimiento.

ACERCA DE LA TEORIA

Para los fines del primer personaje, Juan Quiñones, tuve que partir de la corriente realista. La historia de la literatura ubica a La bola dentro de ésta.

El siglo XIX, que albergó dos movimientos de tanta importancia como son el romanticismo y el realismo, no marcó límites exactos. Las obras de transición aún no lograban desprenderse de la corriente anterior cuando ya abrazaban la siguiente. Por lo tanto también tuve que revisar las características del llamado "mal del siglo". Además era necesario hacer un recuento de todo el XIX para llegar a un escritor producto del mismo, Emilio Rabasa.

Los postulados del romanticismo y realismo decimonónicos fueron obtenidos de textos tradicionales y son del dominio común.

El término "revolucionario" se refiere únicamente, y en los tres capítulos, al "hombre de la revolución" o que participa en ella. La definición del "bolista", en el caso de Rabasa, nos es dada por el protagonista que expresa sus reflexiones a lo largo de la novela.

La propuesta para el segundo personaje, Demetrio Macías, está apoyada, como ya antes se había mencionado, en la teoría del libro de George Lukács, La novela histórica. En el prefacio, el propio Lukács advierte de los propósitos y resultados de su

obra; escrita entre los años de 1936-1937 la teoría de la novela histórica no pretende ser definitiva, sino que el autor la ofrece como una aportación general no exhaustiva, susceptible de ser continuada o inclusive corregida por otros estudiosos. Dentro del campo de la estética marxista y con un tratamiento materialista de la historia de la literatura, las ideas de Lukács son vigentes. Controvertidas sin duda en otros ámbitos, pero convincentes al explicar obras concretas como en esta ocasión.

Por último, en el capítulo tres, donde abordamos al personaje de Martín Luis Guzmán, Ignacio Aguirre, nos valemos de las ideas de uno de los más reconocidos críticos literarios de este siglo, Edwin Muir. El título del libro de Muir, La estructura de la novela, suena a tratado; sorprendente encontrarnos ante un texto sumamente breve, pero que condensa toda una teoría. Las frases del autor son precisas, sin muchas explicaciones. Se apoya frecuentemente en citas y su cuidado orden analítico resulta visiblemente didáctico.

A manera de resumen compara el autor las características de la novela dramática con las de la novela de carácter, oponiéndolas. De la parte final nos quedamos únicamente con lo que respecta a novela y personajes dramáticos.

Creemos que las teorías empleadas tienen en común la vena realista y consecuentemente asumen una posición ante el problema de lo histórico.

Esta tesis no tiene los fulgores de un notable trabajo teórico, es mejor dicho un ejercicio de aplicación de la teoría literaria a tres personajes y novelas del periodo de la

revolución mexicana. Pensamos que los instrumentos han sido los idóneos y ahora sólo nos resta ponerlo a consideración. Es nuestro deseo haber sido claros en la exposición de esta propuesta literaria.

JUAN QUIÑONES: EL ANTECEDENTE REVOLUCIONARIO

1.1 UN PERSONAJE HUMANIZADO

Juan Quiñones es un personaje-narrador que ya en su vejez rememora acontecimientos importantes de su juventud, a la manera de El Periquillo Sarniento de Fernández de Lizardi⁽¹⁾. El relato es autobiográfico y se centra específicamente en su participación dentro de "la bola" que se origina en su pueblo. Definiendo, en términos generales, "la bola", como una rencilla política armada; un enfrentamiento desorganizado, sin principios ni objetivos claros, entre grupos motivados únicamente por intereses personales.

El pueblo de Quiñones se encuentra muy alejado de la capital y aunque no se diga el nombre del país, fácilmente podemos identificarlo como el nuestro, México.

Ahí vive solo con su madre, una señora de edad avanzada y con la típica imagen de la madre decimonónica. Ha sido educado en el seno de una familia de la clase media cuyos principios morales y religiosos son los aceptados tradicionalmente. A manera de ejemplo: él se asombra muy ingenuamente frente a la traición y la mentira: "Aquel hombre vendía, pues, a sus amigos porque los veía perdidos. Comencé entonces a comprender que hay en el mundo gente digna de la horca, y que en muchos casos la hipocresía es un arma legítima"⁽²⁾; y en cuanto a la práctica religiosa, se mantiene cercano a ella y respetuoso de sus autoridades, en este caso, el cura.

Su preparación escolar no ha sido muy buena, pues se basa sobre todo en la memorización, y sus lecturas y conocimientos

son escasos; sin embargo, posee una cualidad que lo distingue: "Tenía yo una hermosa letra inglesa, de la que había en aquel tiempo poquísimos ejemplares, y solía yo poner las primeras letras de las actas con letra gótica que no dejaba qué pedir"⁽³⁾. Su orgullo, por lo tanto, es su letra y esta cualidad, mediante una bien elaborada trama, lo llevará a enredarse involuntariamente en asuntos de política local.

Cuando se inicia "la bola", los dos bandos que pelean son: por una parte, el que dirige Mateo Cabezudo y el otro, el que representa al Gobierno; ambos quieren que Quiñones colabore con ellos como su secretario, cuya función sería la de redactar, con tino y buena letra, proclamas revolucionarias y/o documentos oficiales, respectivamente.

Al tener que decidir con quién participará, podemos observar que los razonamientos de Quiñones no se distinguen, precisamente, por contar con una base sólida, y las conclusiones a que llega sólo revelan falta de información y de verdadera "formación":

...de no meteme en "la bola" tenía que aceptar la secretaría de la jefatura, lo cual era meteme contra "la bola"; después si todo daba lo mismo para perder la tranquilidad, más valía estar en la revolución, supuesto que ella debía de vencer, dados sus poderosísimos elementos⁽⁴⁾.

Desde el principio de la novela, Juanito (ésta es la forma como se le nombra en la novela, que expresa en sí un anifiamento), se nos presenta como un muchacho inmaduro, inseguro en algunos casos. Partiendo de una idea psicologista, podríamos decir que, tal vez el hecho de haber vivido con una madre sobreprotectora provocó en él que, a pesar de su edad, aún no tuviera definida una personalidad, y que los demás lo vieran como a un niño incapaz de tomar sus propias decisiones, sobre

todo si eso constituía el rompimiento con la herencia paterna de respecto a lo establecido:

—¡Éres un niño!— vociferó (Cañas) con airado tono—. El señor tiene razón de enojarse. ¿Pues qué has creído tú de esos revoltosos que andan escandalizando el país? Pero mereces perdón, porque eres de vezas una criatura. Vámonos, déjate de tonterías y acepta el favor que el señor jefe quiere hacerte. Yo bien sé que eres amigo del Gobierno, pues así era tu padre; pero si vienes con las necesidades de esta gente, también que reprenderle como deba⁽⁵⁾.

Quiñones, finalmente, se une al grupo de Mateo Cabezudo; y, lo que empezó como un disgusto personal entre dos jefes políticos, poco a poco, va tomando envergaduras mayores: Cabezudo define su rebelión de "revolucionaria".

Pero, ¿quién es este personaje?. Las características de Cabezudo⁽⁶⁾ son, en su mayoría, opuestas a las de Quiñones. Un hombre inculto, sin principios, al que sólo mueve la ambición del poder, sin escrúpulos; un ejemplo del "militarismo insolente"⁽⁷⁾. La oposición entre estos dos personajes será, precisamente el eje de acción de la novela. Sin embargo, Rabasa no crea seres de una pieza, totalmente buenos o malos: "... en ambos interfieren, a su tiempo, virtudes y defectos. Ello los salva de la ñoñez y les presta un neto perfil literario"⁽⁸⁾.

El mismo Quiñones sabe que Don Mateo no es un hombre insensible, pues protege y trata con especial ternura a su sobrina Remedios, sólo que vive un poco equivocado, y así lo expresa: "El comandante no era un hombre malo de entrañas, ni mucho menos; protegía a la gente buena de San Martín y también a la mala, por natural generosidad y sin reparar en quiénes la merecían y quiénes no"⁽⁹⁾.

Este personaje refuerza enormemente al protagonista por los continuos enfrentamientos que hay entre ellos. Una rivalidad en

el campo de batalla, donde, a pesar de demostrar mayor capacidad que Cabezudo, los triunfos de Juanito siempre son opacados o vistos con indiferencia. Y esto, porque no quiere reconocer que Quiñones es un digno pretendiente de su sobrina, quien, desde hace tiempo, profesa un gran amor al joven.

Y he aquí otra cualidad de nuestro personaje: sus buenos sentimientos. Ama con fervor a su madre y a Remedios; se destacan en él la piedad, la nobleza, el respeto por la vida. Aunque al ser exagerada o desmedida esta actitud tiende a convertirse en "sentimentalismo", cuando se presenta en circunstancias inapropiadas o que exigen de un carácter más fuerte.

En lo intelectual no tiene la preparación en un movimiento social; permanece en el desconocimiento, guiándose únicamente por su intuición. Es capaz de observar ciertas anomalías (10), pero su pensamiento no trasciende. No duda que el gobierno está abusando de su poder, mas, y él mismo lo confiesa, sería incapaz de mencionar en qué consistían dichos abusos. Le atrae la idea de luchar por una causa justa, sin embargo, nunca se preocupa por precisarla.

Esto ha originado que algunos críticos de la obra de Rabasa vean despectivamente a Quiñones, por ejemplo, en esta opinión de Manuel González Ramírez:

Juan Quiñones, el personaje central de las novelas de Rabasa, es tímido e irresoluto, en ocasiones tímido. Se mueve entre el amor y la ambición, sin que podamos decir que sea un hombre de pasiones fuertes y ejemplares, ya sea que más bien debe calificársele de mediocre amante y artificioso mezquino. Sus aspiraciones nunca fueron mayores que las de un amanuense, satisfecho de los bellos rasgos de su letra, pese a que la hizo de revoltoso y de periodista de la oposición (11).

Creo que no todo es malo en él, puesto que se percibe un equilibrio entre cualidades y defectos. Así como puede cometer grandes errores, también sus virtudes destacan. Hay, en la buena voluntad del personaje, un idealismo que lo hace diferente a los otros. Podemos decir que Rabasa creó un personaje "muy humano" a diferencia de la mayoría de escritores mexicanos del siglo pasado, cuya tendencia era la de crear prototipos que no tenían nada que ver con seres de carne y hueso. Víctor Abid nos dice lo siguiente:

... Juan Quiñones, uno de los pocos personajes de novela mexicana que resisten al encasillamiento de la clasificación: bueno, malo, tonto, inteligente, agudo, simple?; todo a la vez: un auténtico ser humano, con sus cualidades predominantes, desde luego -cierta impetuosidad, por ejemplo, muy acorde a su juventud e inexperiencia-; es decir, un personaje con carácter, como deben ser los personajes, pero sin etiqueta... (12)

Otros estudiosos de la literatura se cuestionan acerca de si Rabasa logró sus objetivos de dar un mayor realismo a los personajes presentados en La bola, y las opiniones difieren, pues mientras para algunos no logró dar vida personal a los mismos, por su escaso manejo psicológico⁽¹³⁾, para otros como Joaquina Navarro, eso no constituyó una limitación: ella piensa que los personajes de las novelas de Rabasa tienen vida, que tienen representación de "tipos" sin perder individualidad y que el autor lo logra sin hacer alarde de análisis psicológico.

1.2 EL BUEN BOLISTA

Al iniciarse dentro de "la bola" Quiñones empieza a sufrir

cambios en su forma de ser: ya no es el muchacho calmado y tímido, el fragor de la lucha despierta en él sentimientos feroces y pronto se advierte un desgarramiento entre lo que era antes y la actitud que el combate le exige ahora:

Oyose en aquel momento la primera descarga de la pelea, y yo sentí que recorría mi cuerpo un escalofrío mezcla de terror y de impaciencia por combatir. Me sentí empujado hacia la plaza, y los labios rebosando palabras de un lenguaje sucio, que yo mismo me admiraba de saber. Lo malo predominaba en mí, y sucedía que al encontrarme en el enroscado elemento de las pasiones de "la bola", inconscientemente me transformaba, nivelándose mi temperatura con la del aire que respiraba⁽¹⁴⁾.

Por principio observamos que las modificaciones en su conducta son negativas, pues desciende a un nivel de salvajismo, y además -según comenta él mismo en otra parte- esos actos brutales le iban siendo, cada vez, más familiares: "La bola" me estaba haciendo el peor mal de que es capaz: disminuir la integridad y energía de mi juicio moral"⁽¹⁵⁾.

Incorporarse a "la bola" es ser bolista, y parece que este personaje de la literatura mexicana no se inicia con Rabasa, sino un poco antes, con José T. de Cuéllar. Al respecto nos comenta algo Elliot S. Glass en su libro:

Los "bolistas" fueron primeramente ridiculizados en la novela de José T. de Cuéllar, Prealada de pollos, publicada en 1871. An cuando Cuéllar condena la conducta rapaz de los "bolistas", su patriotismo fingido, su falta de ideología y su desprecio por el trabajo honesto, guarda sus más amargas invectivas para la clase gobernante, toda vez que es ella quien alienta las "bolas", ya sea recompensando a los rebeldes con puestos en el gobierno, o bien concediéndoles inmunidad para que puedan realizar y continuar sus exacciones⁽¹⁶⁾.

Ciertamente se trata del mismo personaje, pero en Cuéllar es

complemento del mosaico de una clase social, en tanto que para Rabasa el bolista es la figura principal, centro de su crítica.

Brushwood ha hecho una buena definición de "la bola", en la que se observa con claridad las intensiones de Rabasa:

Por bola hay que entender una escaramuza política local, gracias a la cual un ambicioso político se convierte en el jefe del lugar. Se dañan propiedades, hay quienes pierden la vida o están a punto de perderla; el único resultado es que un hombre ha aumentado su poder sobre otras personas (17).

Ya habíamos mencionado que en "la bola" se mueven sólo intereses personales y que a través de enfrentamientos armados (y a costa de vidas de inocentes- cuyas muertes no tienen la grandiosidad de las verdaderas luchas-) se consigue poder político. Seguimos con Brushwood:

Este procedimiento político es claramente contrario al derecho y no daba pie para sentir confianza en el vencedor como representante de la autoridad establecida. Sin embargo, era lo que los novelistas del período de Díaz creían que era la "Revolución" y no veían que se pudiese ganar nada con ella (18).

Aquí me gustaría aclarar que en Rabasa no hay confusión de términos: él distingue entre "bola" y revolución. Quiñones (y a quienes representa) es el que no advierte la diferencia y tiene la ilusión de estar participando en un gran movimiento social:

Rabasa logra una sátira eficaz en La bola, al subrayar la vacuidad de la lucha, cuando se ríe del aislamiento provincial del pueblo en donde la acción tiene lugar. Aunque los habitantes de la población entienden en cierta manera que pertenecen a la nación, la sede del gobierno está muy alejada de ellos; y aunque sus costumbres guardan cierta relación con las del mundo general, se sienten contentos con su interpretación anticuada y expeditiva de cómo se hacen las cosas (19).

Brushwood resume en estas palabras las intenciones, los medios y las consecuencias de "la bola", y advertimos que no hay nada valioso en ella; se trata de un movimiento mediocre, pues mediocres han sido quienes la realizan.

El buen bolista, según nos lo muestra el personaje, debe ser rebelde, pero hasta el extremo de no admitir autoridad ni aun dentro de la misma rebelión. No hay respeto a las órdenes, cada quien actúa a su voluntad, esa es la consigna: "Llegó en el momento en que, siéndome las cavilaciones insostenibles, me determinaba como buen "bolista" a desobedecer a mi jefe, largándome para San Martín en busca de mi madre" (20). Con lo cual el grupo está destinado al fracaso. Históricamente los mexicanos hemos sido vistos como personas indisciplinadas, faltas de compromiso y de convicción.

Para el bolista es suficiente con resolver los problemas inmediatos y nunca se plantea acciones futuras. Vive en la improvisación, se lanza a la aventura sin haber definido objetivos superiores: "Una vez en la calle, miré al cielo, bendije aquella honrada casa que abandonaba como criminal, me persigné devotamente y... me quedé perplejo al llegar a este punto, pues hasta entonces me ocurrió preguntarme: -¿A dónde voy?-" (21),

Tener que pelear, y matar para sobrevivir, son actos violentos; sin embargo, éstos pueden adquirir matices sanguinarios si quienes luchan desbordan su agresividad contenida y no son capaces de dar otro cause a su rabia. El bolista rebaja su humanidad hasta convertir su lucha en venganza:

... tenía reunidos hasta unos treinta hombres que, dignos soldados de un jefe como yo, peleaban como tigres y no se saciaban con trescientas víctimas. Quien hablaba

de ahorcar a la esposa e hijos de Goderas; quien de arrastrar a Soría por las calles hasta dejarle muerto en el muladar; quien de saquear la casa de los Cozagas; quien de pisar a cuchillo a todo el barrio de las Lunas, con excepciones muy contadas. Y a mí me parecía bien todo aquello, y aprobaba enérgicamente tan salvajes propósitos...⁽²²⁾.

Para Rabasa las guerras deshumanizan al hombre, y los grados de bestialidad que en ellas se manifiestan son reflejo de la degradación social a que se ha llegado. Quiñones, al convertirse en bolista, se va transformando y, quien era un joven con una moral conservadora empieza a ver como algo común las infamias de que se habló arriba.

Todas las consecuencias que se derivan de entrar en "la bola" son negativas. Y es precisamente el cura Benjamín Marajo quien hablará a Quiñones como si fuera su conciencia (o ángel bueno) reprendiendo su decisión de continuar: "La pobre de doña Francisca va a pagar tus politicadas, pues tu ausencia será bien dura para ella, caso de que Dios quiera aliviarla de la enfermedad esta que no cede todavía"⁽²³⁾. El cura sabe exactamente por dónde llegar: el corazón -su parte débil o "talón de Aquiles"- . Piensa que conmoviéndolo ante el abandono en que deja a la pobre señora recapacitará y volverá al buen camino; mas, al darse cuenta de lo obstinado que es, ya sólo le resta enojarse y gritar en un tono muy paternalista: "Yo siento estas cosas por tu madre, que ninguna culpa tiene; pero por ti no quiero sentirlo nada, absolutamente nada. ¡Locuras, imprudencias sin ton ni son, que están dando ahora sus frutos! Recógelos, recógelos"⁽²⁴⁾.

Poco después, al morir su madre, lo invadirá un sentimiento de culpa y se lamentará por la orfandad en que ha quedado. A partir de ahí se inician sus reflexiones acerca de los males que a su paso deja "la bola": muerte de familiares, hogares destruidos.

Empieza a sentirse la voz del autor detrás de los discursos del personaje. Quiñones lanza exaltados argumentos maldiciendo tan infructuosa lucha. ¿Es que realmente ha madurado esas ideas partiendo de su experiencia, o será Emilio Rabasa quien habla por su boca? Emmanuel Carballo opina: "Los personajes le sirven de pretexto y tribuna para lanzar sus ideas... La ironía los anima, haciendo de ellos, en vez de hombres, caricaturas. En lugar de predicar abstractamente como lo hicieron sus contemporáneos, se proyectó en sus personajes, a quienes hace cómplices de sus ideas"⁽²⁵⁾.

A manera de conclusión nos sirven las siguientes palabras de Quiñones, que son también para él una forma de definir en qué consiste "la bola" y quiénes son "los bolistas". A ellas llega después de pasar una serie de penalidades, sobresaltos y tristezas. Bastaría esto a una persona de mediano juicio para abandonar la idea de seguir como bolista, pero Quiñones es otro caso... Remedios, su motivación principal:

Miserable "bola", ¡sí! la arrastran tantas pasiones como cabecillas y soldados la constituyen; en el uno es la venganza ruin; en el otro una ambición maquina; en aquél el ansia de figurar; en éste la de sobreponerse a un enemigo. Y ni un sólo pensamiento común, ni un principio que aliente a las conciencias. Su teatro es el rincón de un distrito lejano; sus héroes hombres que, quizá aceptándola de buena fe, se dejan las que tenían, hecha jirones en los zarzales del bosque. El trabajo honrado se suspende; la gamocha se necesita para la pelea y el buje para alimento de aquella bestia feroz; los campos se talan, los bosques se incendian, los hogares se despojan, sin más ley que la voluntad de un cacique brutal; se cosechan al fin lágrimas, desesperación y hambre, y sin embargo, el pueblo, cuando reaparece este monstruo favorito a que da vida, corre tras él, gritando entusiasmado y loco: ¡"bola"! ¡"bola"! ⁽²⁶⁾.

1.3 LOS ALCANCES DE SU IMPULSO ROMANTICO

Recordemos que Juanito, al encontrarse en difícil situación, tuvo que entrar a "la bola". Simpatizaba con el grupo de don Mateo Cabezudo por creerlo "revolucionario" y porque además, quien lo dirigía era el tío de su amada Remedios⁽²⁷⁾.

Al continuar la historia aparecen el padre y la madrastra de la muchacha, quienes pretenden arrebatarla a Cabezudo. Si al principio se encontraba interesado en ser un revolucionario consumado, de repente sus objetivos cambian por los de brindar protección a Remedios: "Juanito Quiñones simpatizaba con el movimiento, pero dió al diablo sus ideales revolucionarios cuando vio a su novia envuelta en el conflicto entre su padre y el tío protector que se negó a entregarla"⁽²⁸⁾.

El autor desea presentarnos una Remedios que no se parezca en nada, físicamente, a las mujeres del Romanticismo: nos la describe robusta y de buena salud. Sin embargo, en el desarrollo que el personaje tiene en la novela, aparece siempre como una persona sumamente delicada, sensible y vulnerable⁽²⁹⁾.

Hemos de pensar que Rabasa cayó en su misma trampa al anunciarnos que se trataba de un personaje opuesto a esas mujeres, ya tan vistas, de novelas románticas, y que finalmente Remedios se le escapó al revestirla de tanta dulzura:

Supuso desde luego que su organismo cedía a la espontánea lucha de la niña contra su propia debilidad y temor. Contuve al sofocado animal, y gracias a mi bien desarrollada fuerza, torciéndola por debajo de los brazos, la puse al arzón delantero, oprimiéndola dulcemente en los mías. Y allí, por primera vez, en medio de la noche más azarosa y terrible de mi vida, sintiendo el amor más grande y la más tierna compasión por aquella desgraciada niña, puse sobre su frente mis labios y le di un beso que no ojeran ni los insectos del campo⁽³⁰⁾.

Un pasaje cargado de emotividad, en el que se observa la clara intención de exaltar el encuentro amoroso. La forma como se describe la situación y la importancia que se da a la misma revelan el romanticismo que aún permanecía en Rabasa⁽³¹⁾.

En cuanto al nombre de la joven, hay quienes piensan que Remedios es el "remedio" para todos los males de Juanito, y no sólo en el terreno amoroso, sino también desde el punto de vista de reivindicación moral:

...otros críticos no han visto otras funciones estructurales que llena Remedios; permanece como punto de referencia, subrayando hasta qué grado Juan ha abandonado el camino; ella sigue siendo "el oro puro", en tanto que Mateo Cabezudo y Juan Quiñones circulan como "moneda falsa", y provee "el remedio" para los "medicinos inocentes"; ellas proporciona amor verdadero y le da fe a los exhaustos y derrotados Quiñones y Cabezudo⁽³²⁾.

Ella es la meta, el objetivo verdadero de Quiñones. Por ella permanece dentro de "la bola" a pesar -como ya hemos visto- de criticarla y repudiarla ferozmente. Es el amor lo que lo motiva, no hay en él, ni por un momento, un planteamiento social o un trazo bien definido de una lucha política. Nada de eso le interesa.

Lo más importante para él es, su madre y Remedios: Cuando de ellas se trata su valentía se inflama y se siente capaz de todo.

El amor le da la energía necesaria para enfrentarse a los obstáculos: "El amor... da unidad a la narración y sirve de marco novelesco a las diferentes luchas políticas. No es el amor pasajero de la novela realista, sino... el fin al que se aspira en la vida..."⁽³³⁾. Estamos de acuerdo en que la intención de Rabasa era que la anécdota amorosa sirviera como marco a la historia principal, pero no resultó sólo eso, funcionó, sobre todo, como impulsor de las acciones del

personaje, se convirtió en la única razón verdadera para él.

En medio de una lucha sin sentido, en la que se encontraba por casualidad y sin tener claro lo que haría, su mayor deseo era proteger a quienes amaba: "Lo que pudiera seguir a este triunfo me importaba a mí poco o nada. ¡Había yo salvado a mi madre y logrado impedir el rapto de Remedios!. Ellas eran mi único galardón; mi único laurel, las bendiciones de la una y de la otra, y una mirada agradecida"⁽³⁴⁾.

En Quiñones encontramos características del personaje romántico: coloca al sentimiento sobre la razón, se muestra impulsivo, es idealista y rebelde. Esto, aunado a otros elementos que aparecen en la novela, como son, la importancia que se le da a los amores entre nuestro personaje y Remedios, la veneración a la imagen materna, la intervención del destino que desorganiza vidas, la enfermedad y la muerte, nos da como resultado una novela en la cual, a pesar de estar incluida dentro de la corriente realista, se advierten resabios románticos.

Ralph Warner considera que entre las características románticas halladas en La bola, también debe contarse la "intrusión del autor"⁽³⁵⁾, que está presente tanto en las novelas de principios del siglo XIX, como en la que hoy nos ocupa. Sabemos que Rabasa utilizó a su personaje, por momentos, para convertirlo en portavoz de sus ideas, y eso constituiría un claro ejemplo de lo que propone Warner.

No es extraño que nuestro personaje presente formas de ser del hombre romántico, si tomamos en cuenta, como nos recuerda Jaime E. Cortés, que en la narrativa del siglo XIX confluyen el romanticismo, el costumbrismo y el realismo:

Juan Quiñones, el personaje principal... exhibe características románticas, tales

como el conflicto amoroso surgido entre él y Remedios... el sentimiento mixto de triunfo y de derrota, la lucha con la sociedad que no quiere escucharlo y comprenderlo, la aspiración a la gloria y al mismo tiempo el anhelo del retorno a la vida normal, simple, natural y espontánea.⁽³⁶⁾

El lenguaje que se utiliza, especialmente para los pasajes amorosos, es el propio del escritor romántico y de ahí que se sienta un fuerte contraste entre la actitud general de mantener un ambiente realista y lo empalagado de fragmentos como éste:

Ni una palabra nos dijimos; púsole sobre la silla, salté a la grupa, y haciéndola apoyarse sobre mi pecho, cruzamos el arroyo y tomamos el camino de San Martín. El peligro hacía poca mella en mi corazón, y mucha el contacto de aquella joven, a cuyo influjo había despertado mi alma del sueño del niño. Creo que soñaba yo en aquel momento, y me parecía que Remedios dormía dulcemente en mis brazos, en el forco tibio de la alcoba nupcial.⁽³⁷⁾

Un amor muy casto y puro, de los que no se ven en las novelas realistas, reforzado por una serie de expresiones significativas como: "apoyarse sobre mi pecho", en la que se presenta la imagen del hombre que propociona seguridad, "el peligro hacía poca mella en mi corazón", muestra de valentía, "sueño, soñaba, dormía", forma de evasión de la realidad y "alcoba nupcial", lugar donde se consuma la unión religiosa.

La acción de la novela se convierte en un ir y venir de Quiñones, en un salvar situaciones, resolver problemas, salir adelante: Arnold Hauser piensa que a los románticos no hay nada que se les presente libre de conflictos, pues en todas sus manifestaciones se refleja la problemática de su situación histórica y el desgarramiento de sus sentimientos,

En lo que se refiere a sus circunstancias históricas, ya hemos logrado definir a Quiñones como un imprevisto para

ascender a otro nivel de conciencia, donde pudiera desarrollarse como un verdadero revolucionario; y por lo que toca a sus sentimientos, sabemos que los vive apasionadamente, que se desborda en el amor, el odio, la alegría...

Parece que la actitud del narrador, Quiñones adulto, ya viejo, con respecto al joven Quiñones, es de cierto distanciamiento, como si el muchacho inexperto fuera "el otro yo" del narrador. Hauser en su libro nos habla del término "el otro yo" que -en sus propias palabras- es el mejor ejemplo del desgarramiento del alma romántica: "...es el impulso irresistible a la introspección, la auto-observación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo"⁽³⁸⁾.

Se trata de él mismo, pero pasados los años, y quiere verlo como a otro (¿Cómo fui capaz de hacerlo...!). Por eso lo critica -aunque no directamente, pues no valora sus acciones de aquel tiempo, sólo en el último libro de la tetralogía se ve cómo recapacita y retorna a la vida que llevó antes- y muestra sus grandes errores. Se arrepiente de sus arrebatos de juventud y ha querido contarlos a los demás para que sirva a manera de ejemplo.

Esta es una forma, muy romántica, de evadirse, de "fugarse" de su propia situación histórica y social, el regreso al pasado: "El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo... y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales"⁽³⁹⁾. El recrearse en su juventud, volver a gozar los momentos felices y sufrir nuevamente con las desgracias vividas, es una forma de "darle la vuelta" al presente.

Por otra parte, en esta novela, nos encontramos con el individualismo del personaje. El es su propia medida de las cosas. Como si lo que ocurriera a su alrededor estuviera en función de él mismo: el centro del mundo en pocas palabras. Sólo él sufre y padece, los demás personajes están como en un retablo, son planos, sin un mundo interior propio, existen para él. Quiñones interpreta a su manera lo que ve y, siempre que el destino se lo permite⁽⁴⁰⁾, hace lo que quiere. Esto se confirma con una cita⁽⁴¹⁾, de la misma novela, en la que nos comenta cómo los que participan en "la bola" están ahí por intereses propios, cada uno con su asunto, luchando por resolver su muy personal problema. Y lo cual trae como resultado que no haya concierto, unión, conciencia social. El, como los demás, mantiene una actitud individualista; porque no es parte de un grupo, es él solo contra la incomprensión de los otros. Ni siquiera Remedios, como su compañera amorosa, tiene sentido por sí. Es su apéndice, su víscera, necesaria, pero minúscula.

1.4 ¿PERSONAJE REALISTA?

Si partimos de la idea de Hauser de ver al Romanticismo no sólo como un movimiento que surgió en Europa, sino como toda una tendencia dentro del arte, sin límites de espacio y tiempo⁽⁴²⁾, podríamos afirmar, junto con Ma. del Carmen Millán, que desde El Periquillo Sarniento se observa una unión entre el romanticismo y realismo, que se mantiene durante el siglo XIX y principios del XX⁽⁴³⁾. Al colocar cada una de las producciones literarias en la balanza, ésta se inclinaría para darle mayor peso ya sea a lo romántico o a lo realista.

En el caso de Rabasa, se le ha llamado el primer escritor realista (y algunos lo consideran el mejor), no obstante las características románticas encontradas: "En las novelas de transición hay evidencias del punto de vista realista. Este punto de vista llega a ser dominante en algunas de las novelas de los últimos años del siglo, aunque contengan rasgos del Romanticismo"⁽⁴⁴⁾.

Se ha pensado que el realismo de Rabasa descende del francés, pero sólo en sus términos generales, pues también es visto como muy representativo de lo nuestro:

El realismo de Emilio Rabasa es, para muchos, el más "nativista" de todos los narradores del período. Está mucho más claramente emparentado con el realismo costumbrista de Quéllar y Lizardi que con cualquiera de los novelistas del realismo internacional. Rabasa se siente menos inclinado a las digresiones explicativas que Lizardi, o aun Quéllar; a este respecto, sus novelas probablemente dejan ver la influencia del realismo francés⁽⁴⁵⁾.

Al ingresar a Rabasa dentro de la corriente realista, se le ha etiquetado, a la suya, como una novela de tesis que, paralelamente a la historia amorosa, presenta una panorámica de la vida política nacional. La corrupción, a grandes y pequeños niveles, desfila por sus páginas, en una búsqueda por plasmar la realidad observada:

Soria dejó la jefatura cuando el gobierno lo tuvo a bien, y se ausentó de San Martín sin volver a acordarse de doña Andrea ni de su hija; pero durante su "administración" hizo tales y tan rigurosas economías, que al salir del empleo tenía comprada una regular finca de campo a diez leguas de la cabecera, y a ella se retiró para gozar tranquilamente del fruto de sus azares y privaciones⁽⁴⁶⁾.

La ironía es su forma de hacer crítica: presenta un cuadro,

pero su intención no es solamente reproducirlo tal cual, imitarlo, sino que la manera especial como nos lo está dando incluye su punto de vista, su parecer. A propósito de esto, Carmen Ramos opina:

De ahí la significación especial que adquieren las obras del realismo mexicano se convierten en un foro crítico que no tiene paralelo salvo, quizás, en las caricaturas. La crítica se presenta como moralizante, y es una crítica "constructiva" que intenta servir de ejemplo para la corrección de los males que denuncia. Este afán moralizador, ejemplificante, encaja también de modo exacto en la ideología del momento que considera a la educación el instrumento más idóneo para la modificación de los malos hábitos y vicios sociales de un pueblo. La literatura realista cumple, en el caso mexicano, la doble función de la denuncia y la didáctica (47).

Es la anterior una explicación muy completa del mecanismo que se desencadena a partir de la sola postura del escritor frente a la realidad. El, al criticar, está emitiendo un juicio de valor, que tiene un trasfondo moral que pretende ser edificante. Algo que puede parecer muy simple resulta complejo, sobre todo si pensamos en la resonancia social que esto tiene en un lector.

Por lo que toca a la forma de expresarse de los personajes, ésta constituye un elemento más para asentarse dentro del terreno de lo real. De la manera como él reproduzca una forma de hablar que sea auténtica y representativa de un grupo, estará logrando un mejor reflejo de esa realidad. Para el gusto de Joaquina Navarro, en lo que respecta al lenguaje, Rabasa sacrifica la elaboración literaria en pos de un mayor realismo y naturalidad con que desea que aparezcan los personajes: el periodo rápido, el diálogo abundante y emocional, el lenguaje familiar, las expresiones humorísticas, los modismos (48).

En una parte de su libro, Marta Portal cita a otro autor, Antonio Prieto, para definir lo que entiende por reflejo de la realidad mediante el lenguaje:

Pero reflejo no significa, en modo alguno, identidad, sino relación entre una realidad exterior (o Intersubjetiva) y un espíritu que la acorda y comunica mediante representación; esto es: alejamiento y distanciamiento lógico. El reflejo es algo subjetivo provocado por un estímulo objetivo, y en lo que el escritor intenta subjetivizar su lenguaje en favor de una realidad externa (seleccionando, normalizando) está también realizando un proceso de subjetividad a través de la reflexión y valorización lingüística⁽⁴⁹⁾.

Si aceptamos lo dicho por Prieto, parece algo muy difícil el aprehender la realidad en forma estrictamente objetiva. En el siglo pasado, la corriente del Realismo contaba entre sus postulados principales, el de lograr la mayor "objetividad" al representar lo observado, de forma tal que se convirtiera en, algo así como, la imagen del espejo.

Desde una perspectiva más actual, lo que pretendían los escritores realistas decimonónicos era no sólo ambicioso, sino, en términos generales, irrealizable (además que esto implicaba una equivocada interpretación de lo que es la realidad). Ya nos lo dice Prieto en la cita de arriba: aún en la selección y representación de hechos interviene inevitablemente la subjetividad.

El hombre, en este caso el escritor, en sus constantes relaciones con la realidad, siempre está reflejándola. La novela es uno de tantos modos de manifestarse "el reflejo de la realidad". Lukács nos advierte:

La filosofía materialista no considera que las formas de la objetividad, las

categorías correspondientes a los objetos y a sus relaciones, sean producto de una conciencia creadora, como hace el idealismo, sino que ve en ellas una realidad objetiva existente con independencia de la conciencia ⁽⁵⁰⁾.

Por lo tanto, la realidad exterior, que se encuentra fuera de nosotros, es una realidad objetiva y todas las formas de reflejo la reproducen ⁽⁵¹⁾.

Si pretendiéramos reflejar la realidad de una manera mecánica, fotográfica, estaríamos considerando a todas las formas específicas como deformaciones subjetivas de esa única reproducción "auténtica" de la realidad.

Aclaremos, Rabasa se encontraba, en su momento, frente a una realidad con existencia propia. Su intención (que era "el sueño" de los realistas de antaño) era reproducir fielmente lo que veía, por eso creó una novela cuyo protagonista fuera la síntesis de esa pretendida realidad.

Pero las cosas no son tan sencillas, puesto que no hay una sola realidad, fija, estática, inmutable. La realidad se va creando, y, además, es un todo estructurado en el que los hechos no están como en un caos. Según Karel Kosik, el conocimiento de los hechos de la realidad, viene a ser el conocimiento del lugar que ocupan en la totalidad de esa realidad ⁽⁵²⁾.

Por lo tanto, el reflejo artístico que Rabasa hace de la realidad es válido, mas no para creerse al pie de la letra: debemos descifrar el trasfondo. Juan Quiñones pretende ser la caracterización de un mexicano ("real", en términos de la concepción de Rabasa), bolista, producto de un momento histórico específico. Y en un primer análisis lo conocemos y reconocemos en él la actitud de un pueblo; pero Rabasa, como creador, se encontraba necesariamente determinado por sus propias circunstancias. Nadie puede abarcar la totalidad:

La infinidad intensiva y extensiva del mundo objetivo impone, empero, a todos los seres vivos, y ante todo al hombre, una adaptación, una selección inconsciente en el reflejo. Esta selección -sin perjuicio de su carácter, fundamentalmente objetivo- tiene una componente subjetiva ineliminable, la cual está condicionada de un modo meramente fisiológico al nivel animal, y en el hombre, además, de un modo social⁽⁵³⁾.

Al momento de reflejar la realidad el hombre se encuentra determinado socialmente. Intervienen sus necesidades, su adaptación al entorno, el crecimiento de sus capacidades. Ese reflejo, por lo tanto, será el producto de un ser social.

El reflejo estético -en este caso la novela- parte del mundo humano y se orienta a él. La objetividad queda manifestada en que contenga referencias a la vida del hombre: "Esto significa que toda confirmación estética incluye en sí y se inserta en el hic et nunc histórico de su génesis..."⁽⁵⁴⁾. El autor puede tener, o no, conciencia de esto, pero en la medida que su obra sea artísticamente auténtica estará representando las más profundas aspiraciones de la época en que se originó.

1.5 SU PERSONALIDAD REVOLUCIONARIA

Al principio de la novela nuestro personaje, con toda su inexperiencia e inmadurez, no es capaz de establecer una diferencia entre "bola" y revolución: Utiliza los términos indistintamente.

Después de una serie de dificultades que lo llevan aquí y allá, y cuando él mismo ha sufrido las desgracias que trae consigo el torbellino de "la bola", empieza a despreciarla, pero sobre todo, ya no la confunde con un movimiento que es de altos

ideales y verdaderos compromisos, la revolución:

La revolución se desenvuelve sobre la idea, conmueve a las naciones, modifica una institución y necesita ciudadanos; "la bola" no exige principios ni los tiene jamás, nace y muere en corto tiempo espacio material y moral, y necesita ignorantes. En una palabra: la revolución es hija del progreso del mundo, y ley ineludible de la humanidad; "la bola" es hija de la ignorancia y castigo inevitable de los pueblos atrasados (55).

En estos discursos del personaje es cuando más nos parece que lo utiliza Rabasa como medio para expresar sus opiniones acerca de la situación. La voz de la novela no está en contra de las revoluciones, es más, las considera necesarias para el desarrollo de un pueblo. Lo que condena es el engaño de "la bola", y le asombra que nuestra gente la acepte e incluso la propicie. El mismo personaje lo dice al principio de la novela: que los que habitamos la tierra americana tenemos una natural inclinación por el desorden, y que por lo mismo, él nunca había pensado que mereciéramos mejor suerte de la que teníamos. El justo castigo a la ignorancia, es su conclusión.

A lo que se refiere, principalmente, es al hecho de que "la bola" carece de principios, y se demuestra con la historia de Quiñones que al no tener un objetivo social, de grupo, se fracasa, porque un movimiento que va hacia todos lados, no va a ninguno: "Compañeros, para conquistar la libertad y la felicidad se necesita una idea en el cerebro" (56).

Quiñones representa la fuerza bruta, física; la capacidad de luchar, pero sin saber por qué o para qué. La idea a que se refiere Flores Magón no es la simple, cotidiana, doméstica, inmediata, nos está hablando de una idea más elevada, que busca el bien colectivo, de dignidad humana. Salvar a Remedios es un

objetivo personalista, intrascendente para una comunidad; al pensar sólo en sí mismo, está disminuyendo inevitablemente, el valor de su lucha.

Juanito repudía "la bola", ya sea utilizando argumentos morales y sentimentales, o bien, desde una perspectiva más intelectualizada; sin embargo, por el interés de la muchacha, se mantiene en ella. En esto hay una clara actitud oportunista, pues peleará, siempre y cuando, eso lo acerque a su amada.

Desde el momento en que Rabasa nos presenta un personaje demasiado apasionado y sentimental, le está restando carácter para participar en forma seria y comprometida dentro de un movimiento social. Ciertamente que al crearle esta imagen, está criticando al mundo romántico, lo cual lo reafirma como buen escritor realista, pero al mismo tiempo parece decirnos que lo que observa, en la sociedad de finales del siglo XIX, son mexicanos que no están preparados para dar un paso tan importante como es el de movilizar a un pueblo hacia una revolución, sino que sólo han sido formados con la imagen "impetuosa" del romántico.

Rabasa, a través de su personaje, piensa que quienes propician los movimientos son personas sin oficio que buscan sacar provecho de los hombres trabajadores y honrados. Y es aquí donde: "... se encuentra con el problema de la propiedad, que él sostiene dentro del marco del respeto a la propiedad privada, de modo fundamental"⁽⁵⁷⁾, Así, los bolistas resultan además, desde la visión del autor que se desdobra en su personaje, ladrones:

-Sí, señor- continuó (don Justo Llamas), -yo he contraído compromisos para mejorar este rancho... y es una verdadera picaresca que porque al señor Gavilán se le antoja

transformar el país, yo no puedo pagar mis deudas y realizar un beneficio para mí, finca, porque unos y otros necesitan de mi dinero, de mis caballos, de mis toros y hasta de mi casa, para mutarse y perjudicarse recíprocamente (58).

Detrás del comentario de este personaje, el autor revela su posición ideológica frente a la sociedad y la historia. La novela, como reflejo de una realidad, se encuentra impregnada de las determinaciones de quien la escribe.

Se ha dicho que ésta es una novela de "tesis", y muy cierto, pues la configuración que Rabasa da a Quiñones le sirve precisamente para confirmar su "tesis", que es, según Joaquina Navarro: "... el desorden y la corrupción política, producto de la incultura"⁽⁵⁹⁾. Para él, el pueblo mexicano, básicamente la clase media, no tenía la suficiente preparación -educación política- para avanzar por caminos nuevos, como consecuencia:

Su interpretación histórica de los últimos años del siglo XIX está deformada por su actitud de admiración ante el régimen de Porfirio Díaz. Su adhesión a él es tan grande que lo lleva a tratar de justificarlo históricamente, acomodando los hechos de manera artificiosa⁽⁶⁰⁾.

Rabasa pensaba que el gobierno de Díaz era la solución al "ansia de paz y orden" que tenía nuestro pueblo.

Otros autores piensan, a diferencia de Ma. del Carmen Velázquez, que no se trata de una justificación al régimen, sino, simplemente, de una actitud sociológica propia de la corriente positivista:

La crítica social que en sus obras hace Rabasa de la conducta individual y de la corrupción de instituciones o grupos sociales, no se puede considerar como posición política ni en defensa del porfirismo ni en contra de él. Es una posición de

sociólogo, de hombre educado durante la Reforma en una tendencia positivista que desde Cortés venía orientando el pensamiento hacia ideas de orden y moral, en busca de una estabilidad social⁽⁶¹⁾.

Para Arnaldo Córdova, Emilio Rabasa en su libro La Constitución y la Dictadura (publicado en 1912), está justificando la dictadura porfirista como resultado de una división de poderes (derivada de la Constitución del 57), que no permitía el pleno funcionamiento del Ejecutivo:

Rabasa estaba convencido de que un país en formación como el nuestro sólo podía llegar a su madurez institucional por obra de un gobierno fuerte y con facultades legales que le permitieran resolver... los problemas que una realidad inestable y siempre fluctuante planteaba en cada momento⁽⁶²⁾.

Al movimiento iniciado en 1910, Rabasa no le dio carácter de revolución, sino de simple revuelta. Del libro La sucesión presidencial, opinaba que era una obra contradictoria que demostraba incultura, y criticó a Madero por no poder conquistar los derechos políticos sin recurrir a la lucha armada. Definitivamente, en nuestra revolución no creía.

Y cómo iba a creer, si el progreso del país era evidente:

Dentro de su tiempo, el general Díaz fue el iniciador y consumidor de la revolución industrial de México en el siglo pasado; el promotor de sus comunicaciones, del restablecimiento del crédito interior y exterior... Para lograrlo necesitó convertirse en el caudillo de la reelección. A merced de ella consiguió establecer la paz y fundar la prosperidad del país... haciendo que el país recorriera en treinta años lo que no había podido avanzar en 55, de 1821 a 1876, a causa de las luchas intestinas y de la guerra internacional contra dos potencias mundiales⁽⁶³⁾.

Sin embargo, ésa no era la totalidad de lo que estaba

ocurriendo. No había libertad política ni de pensamiento, (el lema era "Poca política y mucha administración"):

... la administración no tuvo en cuenta a la masa trabajadora; no se ocupó de los pobres sino únicamente de los ricos, de los ricos nacionales y extranjeros. El señor Limantour, director supremo de la política económica de México... creía que abriendo de par en par las puertas al capital del exterior se resolverían todos los problemas... Jamás se ocupó de manera directa de repartir con equidad la riqueza (64).

El poder y las fortunas de unos cuantos se hallaban sustentadas en la miseria de una mayoría que era explotada.

Dentro de este contexto, hubo un grupo de hombres con talento y con preparación llamado "los científicos" que a la sombra del régimen se hicieron ricos e influyentes (65). A este grupo pertenecía Emilio Rabasa (66). Educados dentro de la corriente positivista, hicieron de dicha doctrina su escudo y forma de justificación: el positivismo se convirtió en su expresión ideológica.

Leopoldo Zea nos habla acerca de cuáles eran las ideas e intenciones de los científicos:

El pueblo no está capacitado para elegir a sus gobernantes; éstos le deben ser dados por medio de la ley... La ley... la deben hacer los más preparados, los hombres de ciencia, los científicos, los hombres positivos. Sin embargo, ya sabemos quiénes son estos hombres y qué es lo que esperan... No ven de la realidad sino aquello que sus intereses les permitan ver. Las soluciones que proponen son siempre soluciones en las cuales su grupo tiene el puesto de director. La política positiva conduce a una especie de despotismo ilustrado, favorable a los intereses de la burguesía mexicana (67).

Las tesis spencerianas influyeron enormemente en los

positivistas mexicanos: contemplaban la posibilidad de superar el atraso, propio de los pueblos latinos. Para Rabasa nuestro atraso consistía en la incapacidad de determinar el destino de la nación: pues las masas ignorantes no gobiernan en ninguna parte. La única forma de que un mayor número de mexicanos adquiriera conciencia de su nacionalidad es mediante la educación: "Rabasa considera que la educación, la aptitud, es por excelencia aptitud política. La educación, en tanto formación auténtica e integral del individuo, lo dota de capacidad política"⁽⁶⁸⁾.

Resumiendo, para Rabasa la educación es una especie de filtro que corrige el comportamiento de un pueblo; pues los pueblos conscientes escogen gobernantes adecuados y los inconscientes, regímenes negativos. Además, propone que los gobernantes sean elegidos por medio de la ley y no a través de la fuerza.

El hecho de ubicar a Juan Quiñones dentro de la clase media tiene una razón. A los hombres del porfiriato les interesaba, sobre todo, esta clase social porque veían en ella la mejor posibilidad de corregir los males del país. El proletariado no cra tomado en cuenta en los problemas del gobierno.

Juan Quiñones, ubicado en la primera década del gobierno de Porfirio Díaz, es, entonces, un antecedente del "revolucionario" propiamente dicho. No es aún el que lucha por derrocar a un tirano, sino que representa las manifestaciones anteriores, la génesis de esa figura. Con grandes carencias intelectuales, motivado por el amor y no por ideas, sin un proyecto histórico, a través de su representación Rabasa quiere decirnos que muchos hombres como éste equivocan el camino y se convierten en "bolistas" perjudicando a una comunidad.

Según la concepción de su autor, esta novela tendría una

intención didáctica cuya moraleja sería: "la bola es infructuosa, provoca desorden y violencia, nuestro pueblo ya ha visto mucho de esto y es el momento de buscar un gobierno estable" (como el de Díaz, por supuesto).

Rabasa refleja la realidad que corresponde a un grupo privilegiado, el de los científicos, quienes por medio del positivismo quieren lograr, aparentemente, la superación del país, entendiéndolo por tal, el crecimiento económico para beneficio de la clase burguesa a la cual ellos pertenecen.

La personalidad "revolucionaria" de Quiñones fue modelada con la intención de reflejar la realidad, sí, pero como la interpretaba una clase social, y constituye, por lo tanto, el reflejo de la ideología del grupo dominante.

NOTAS Y REFERENCIAS

- (1) M.P. González nos dice al respecto: "... como El Periquillo, la novela de Rabasa fue concebida como memorias, como narración de autoexperiencias, como visión retrospectiva, ya en la madurez del protagonista, cuando se ha casado y abandonado la vida picaresca para convertirse en persona respetable y respetada". Manuel Pedro González, Trayectoria de la novela, p. 65.
- (2) Emilio Rabasa, La bola, p. 129.
- (3) Ibid., p. 16.
- (4) Ibid., p. 56. Elementos que, por cierto, nunca explica.
- (5) Ibid., p. 53.
- (6) Los nombres que Rabasa da a sus personajes son representativos de la imagen de cada uno. Así, en este caso, Cabezado es el hombre necio, obstinado y de ideas cortas.
- (7) Cf. Joaquina Navarro, La novela realista mexicana, p. 73.
- (8) Antonio Acevedo Escobedo, "Prólogo" a La bola, p. IX.
- (9) Rabasa, op. cit., p. 13.
- (10) "Quiñones es un hombre ingenuo, constantemente excitado o intrigado por las injurias y malas acciones que presencia", Joaquina Navarro, op. cit., p. 52.
- (11) M. González R., "Prólogo" a Retratos y estudios de E.R., p. XVI.

- (12) Víctor Abid, "Emilio Rabasa, novelista del hombre", p. 10.
- (13) Cf. Aurora Ocampo y Ernesto Prado V., Diccionario de escritores mexicanos, p. 307.
- (14) Rabasa, op. cit., pp. 122-123.
- (15) Ibid., p. 123.
- (16) Elliot S. Glass, México en las obras de Emilio Rabasa, p.66.
- (17) J.S. Brushwood, México en su novela, p. 231.
- (18) Ibid.
- (19) Ibid., p. 232.
- (20) Rabasa, op. cit., p. 69. Para Quiñones es mucho más importante la enfermedad de su madre.
- (21) Ibid., p. 117. La imagen del hombre que comete algo indebido pero se persigna es muy irónica. Cuestiona la verdadera religiosidad.
- (22) Ibid., p. 137.
- (23) Ibid., p. 158.
- (24) Ibid., p. 165.
- (25) Emmanuel Carballo, "En el centenario..." en M. en la C., 1956, p. 2.
- (26) Rabasa, op. cit., p. 168.
- (27) En el fondo, le interesaba quedar bien frente al tío, serle

grato, para que aceptara las relaciones formales entre ellos.

- (28) Mariano Azuela, Cien años de novela mexicana, p. 172.
- (29) "Aún la heroína de Rabasa, Remedios, es una frágil criatura a pesar de sus opiniones poco amables respecto de las enfermizas heroínas románticas", J.S. Brushwood, op. cit., p. 238.
- (30) Rabasa, op. cit., p. 87.
- (31) "... su realismo admite a menudo ensoñaciones y escapatorias de la imaginación o del afecto; puede decirse que aletargada la voluntad, brotaba su trasfondo romántico", E. Carballo, op. cit., p. 2.
- (32) Elliot S. Glass, op. cit., p. 145.
- (33) Eva Guillén, Vida y obra literaria de E.R., p. 46.
- (34) Rabasa, op. cit., p. 144.
- (35) Cf. Ralph Warner, Historia de la novela mexicana..., p. 94.
- (36) Jaime E. Cortés, "Introducción" a Novelas mexicanas, de E.R.
- (37) Rabasa, op. cit., p. 69.
- (38) Arnold Hauser, Historia social de la literatura y del arte, p. 359.
- (39) Ibid.
- (40) "El clasicismo se sintió señor de la realidad; había consentido ser dominado por otros porque él se dominaba a sí mismo y creía que la vida podía ser gobernada. El Romantiçismo, por el contrario, no reconocía ningún vínculo externo, era

incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía expuesto, indefenso a la prepotente realidad; de aquí su desprecio y su deificación simultánea de la realidad. La violaba o se entregaba a ella ciegamente y sin resistencia, pero nunca se sentía igual a ella". Ibid., p. 352.

(41) Ver la cita número 26 de este trabajo.

(42) Cf. Hauser, op. cit., p. 342.

(43) Cf. Ma. del Carmen Millán, "Panorama de la literatura mexicana" en Diccionario de escritores mexicanos, p. XIX.

(44) Brushwood y Rojas Garcidueñas, Breve historia de la novela mexicana, p. 42.

(45) Brushwood, México..., p. 241.

(46) Rabasa op. cit., p. 33.

(47) Carmen Ramos, "Prólogo" a Novelas mexicanas de E.R., p. XIII

(48) Cf. J. Navarro, op. cit., p. 71.

(49) Antonio Prieto, Ensayo semiológico de sistemas literarios, citado por Marta Portal, El proceso narrativo de la Revolución Mexicana, p. 222.

(50) G. Lukács, Estética I, p. 21.

(51) En su libro, Lukács analiza tres formas de reflejo: el de la vida cotidiana, el de la ciencia y el del arte.

(52) Cf. Karel Kosik. Dialéctica de lo concreto, p. 62.

(53) Lukács, op. cit., p. 23.

- (54) Ibid., p. 25.
- (55) Rabasa, op. cit., p. 168.
- (56) Ricardo Flores Magón, La revolución mexicana, p. 60.
- (57) Daniel Moreno, "El centenario de E.R.", en Rev. M. de C., p. 1.
- (58) Rabasa, op. cit., p. 65.
- (59) Joaquina Navarro, op. cit., p. 78.
- (60) Ma. del C. Velázquez, "Rabasa y su visión porfiriana", en Historia mexicana, p. 280. Recuérdese que la novela fue publicada a diez años de dictadura.
- (61) J. Navarro, op. cit., p. 79.
- (62) Arnaldo Córdova, La formación del poder político en México, p. 18.
- (63) Jorge F. Iturrigarria, Porfirio Díaz ante la historia, p. 447.
- (64) J. Silva Herzog, Breve historia de la Revolución Mexicana, p. 42.
- (65) "... el grupo llamado científico estaba formado en su mayor parte por profesionalistas distinguidos, algunos de los cuales ocupaban puestos destacados en la administración..." Ibid., p. 68.
- (66) Los científicos... eran gente nacida después de 1840... hombres que en 1888 andaban entre los 32 y los 48 años de edad. Los científicos nunca fueron más de cincuenta". Luis González, "El liberalismo triunfante" en Historia general de México, p. 956.

(67) Leopoldo Zea, El positivismo en México, p. 281.

(68) Gloria Villegas Moreno, Emilio Rabasa. Su pensamiento histórico político..., p. 43.

DEMETRIO MACIAS: UN HEROE MEDIOCRE

2.1 EL HOMBRE CONCRETO

Demetrio Macías es el protagonista de una novela cuyo título abarca a un grupo de revolucionarios. Los de abajo son hombres de la provincia mexicana, que por diversas causas personales se organizan, un tanto informalmente pues carecen de preparación militar, para participar en una revolución que ya se había iniciado y que se encontraba en ascenso.

Los primeros enfrentamientos que los de abajo tienen con los federales, y en los cuales hacen gala de buena puntería, les brindan la seguridad necesaria para adentrarse en la lucha armada.

Es Demetrio el líder del grupo. Su figura se agiganta por encima del resto de sus compañeros para convertirse en su representante; en él se concentra lo bueno y lo malo de su gente.

Por la información que se nos proporciona, se le ubica en un lugar preciso de nuestro país: "Un rancho de la frontera entre los estados de Zacatecas y Jalisco llega a encarnar la parte sana del pueblo, la que inició la Revolución para liberarse"⁽¹⁾.

Observemos que, a partir de su individualidad, Demetrio está proyectándose como la imagen, no de todo un pueblo, sino de una parte, la humilde. Valoremos ahora la palabra "sana"; con ella se nos está diciendo además que se trata de la gente más valiosa y menos corrompida de una sociedad.

Campesinos que sufren el yugo de un cacique y que apenas

poseen un techo y un petate. Precisamente a estos hombres es a los que, en términos generales, se llama "pueblo", los explotados, los desposeídos, quienes cansados de tanto sacrificio y sumisión, un día se rebelan empuñando un arma.

Demetrio constituye la representación de seres reales, concretos; y en su forma de actuar vemos a los verdaderos mexicanos que hicieron la revolución.

Por referencias de la novela sabemos que él es campesino y que vive en condiciones muy precarias, pero lo que realmente sostiene al personaje es su habla. Recordemos que la lengua es un elemento para conocer a las personas porque mediante ella nos damos cuenta de cómo y de dónde es alguien, y Azuela nos ofrece un personaje al que más que describir, deja expresarse:

Como el novelista conocía el modo de hablar de todas las clases sociales, logra hacer hablar a cada personaje dentro de su medio, y es raro que usen un lenguaje que no sea el propio de su medio y su estado social⁽²⁾.

Su palabra lo denuncia dándole la presencia de un hombre del pueblo. Se puede decir que como personaje está diseñado con pocas líneas y mucho diálogo, lo cual lo acerca, aún más, a personas de carne y hueso⁽³⁾.

Ahora nos preguntamos: ¿Qué hay en él que se convierte en representante significativo?, ¿Cómo es Demetrio, si en su figura concentra el espíritu de todo un grupo?

Nuestro personaje, como cualquier ser humano, posee cualidades y defectos; sin embargo, sus virtudes son vistas como sobresalientes y lo elevan a un nivel superior. Los demás personajes que aparecen con él sirven de contraste para reafirmar que Demetrio es mejor, en algunos aspectos. Por ejemplo, no le gusta matar (aunque parezca paradójico

en una guerra), y en las dos ocasiones que tiene que hacerlo, (sin que corra peligro su vida), lo ve simplemente como "necesario".

Tampoco le llama la atención ni lo deslumbra el dinero, que tanta discordia provoca entre los otros:

Déjelo todo para usted... De veras, Curro... ¡Si viera que no le tengo amor al dinero!... ¿Quiere que le diga la verdad? Pues yo, con que no me falte el trago y con tener una chapaquita que me cuadre, soy el hombre más feliz del mundo⁽⁴⁾.

Y en lo que concierne a la última parte de esta cita, Demetrio no es mujeriego. Tiene la oportunidad de acercarse una mujer en cada lugar por donde pasan, pero él no lo quiere así. En cambio se siente atraído por una muchacha sencilla, penosa e ingenua: Camila. A diferencia de sus compañeros, que sólo buscan pasar el rato con su hembra, Demetrio le ofrece a Camila un afecto sincero, puro, y la respeta dándole un lugar junto a él.

Demetrio es el único de ellos que tiene una familia que lo espera -su esposa y su hijo-. No le gusta jugar a la baraja, ni insultar a nadie. Es un hombre de nobles sentimientos, que sufre y llora la muerte de su amigo más cercano: "Demetrio derrama lágrimas de rabia y de dolor cuando Anastasio, resbala lentamente de su caballo, sin exhalar una queja, y se queda tendido, inmóvil" (5).

No es vengativo, pues cuando se presenta la oportunidad de hacer daño a don Mónico, el cacique por el cual se vio en la necesidad de incorporarse a la lucha revolucionaria, no piensa en la revancha sangüinaria o violenta, sino únicamente en cobrarse una vieja deuda con la misma moneda:

... impide que sea saqueada la casa del cacique que ha ordenado incendiar (ello implica un código de valores: incendiar la casa es estricta justicia, talizar

un órbito; autorizar el saqueo, sería pillaje) (6).

Todo esto lo convierte en un hombre bueno, mejor que los otros que aparecen en la novela. Cuenta con la personalidad y el carácter de un líder, en el que todos depositan su confianza.

Algo que se encuentra entre sus defectos es el gusto por embriagarse. No lo hace en forma exagerada, pero sí se habla un par de veces de que llega al grado de dar tumbos. Su inclinación por el alcohol era indispensable en la construcción del personaje, pues no se concibe, en forma general, a un campesino sin su aguardiente, así como portando una pistola o un machete. El alcohol es parte de la imagen de Demetrio, como es parte de la imagen de un pueblo.

Haciendo un balance, nuestro personaje es bueno, de principios, pero no está exento de los defectos y errores que son propios de lo humano. No parecería real si fuera de una pieza, totalmente positivo o negativo.

Por lo tanto, él es un representante significativo de los de abajo, hombres concretos; sin embargo, su estatura no es la de un héroe. Si bien no se pierde entre el resto del grupo, tampoco podemos decir que se trata de un gran hombre. Demetrio se encuentra ubicado, entonces, en una medianía nada despreciable, por el contrario. Para George Lukács esto es algo de mucha importancia, ya que el protagonista de una novela histórica es precisamente eso: un hombre medio.

Observemos que al aumentar su participación en la lucha Demetrio da un giro. Si al principio se mantiene a la expectativa porque se siente acosado y orillado, posteriormente, la seguridad que va adquiriendo con el triunfo le hace ver las cosas desde otra posición. No es que él tome conciencia y empiece a defender una causa, es simplemente un cambio

de actitud muy natural.

Y esa es otra de las características del personaje de novela histórica, que los cambios que sufre sólo son aparentes o pasajeros, no se modifica de fondo, no evoluciona, su personalidad está concluida y es una.

Demetrio tiene que dejar, repentinamente, su vida del campo, separarse de su familia y huir. Además, hacerse responsable de un grupo de hombres, que por diversas causas han infringido la ley y que ahora pelean en contra del ejército federal. Todas, situaciones nuevas para él.

Por supuesto que se confundirá cuando se le presenten alternativas del camino a seguir con su gente. Y es, en esos momentos, cuando Luis Cervantes⁽⁷⁾, con la efectividad de su "verbo" y elemental información política, le aconsejará lo que piensa conveniente.

Demetrio es indeciso e ingenuo. Esto permite que Cervantes, por momentos, lo manipule, pues ignora todo respecto a la revolución y sus términos:

—¿Lo he procurado hacerle entender, convencionales de que soy un verdadero correligionario...

—¿Cocre... qué?, -inquirió Demetrio tendiendo una oreja.

—Correligionario, mi jefe...es decir, que persigo los mismos ideales y defendiendo las mismas causas que ustedes defienden.

Demetrio sonrió:

—¿Por cuál causa defendemos nosotros?... (8).

Se guía por intuición, ya que carece de los elementos para comprender los movimientos políticos que se generan "arriba". Cuando la lucha es entre Villa y Carranza, el general Natera cuestiona a Demetrio para saber a qué facción se unirá:

—¿Qué dice de eso compañero?— interrogó Natera.

Demetrio se alzó de hombros.

—Se trata, a lo que parece, de seguir peleando. Bueno, pos a darle; ya sabe, mi general, que por mi lado no hay portillo.

—Bien, ¿Y de parte de quién se va a poner?

Demetrio muy perplejo, se llevó las manos a los cabellos y se rasó breves instantes.

—Mire, a mí no me haga preguntas, que no soy escolante... La aguilita que traigo en el sombrero usted me la dio... Bueno, pos ya sabe que nomás me dice: "Demetrio, hacer esto y esto..."; y se acabó el cuento! (9).

El es sólo "la materia humana de una guerra". No cuenta con un programa definido de lucha y desconoce los ideales revolucionarios (10).

Este es un personaje sacado de entre los hombres concretos, cuyas circunstancias lo han limitado y lo mantiene en su nivel. Así Lukács habla de las características del hombre medio:

Posee generalmente una cierta inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y docencia que llega en ocasiones a la disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa (11).

Para Lukács el hombre medio es el que mejor resume la esencia de su época. Esta aparecerá en toda su extensión sólo si se logra plasmar la vida diaria del pueblo, con las penas y alegrías, crisis y confusiones del hombre medio.

Si miramos a nuestro personaje desde la teoría lukacsiana, Demetrio, como hombre medio, es el elemento más idóneo para explicar nuestra revolución; ya que Lukács, piensa que a través de la existencia de hombres particulares, con sus actividades personales, privadas y egofistas se alcanza

la generalidad social.

Demetrio, como cualquier persona, es el producto de las relaciones recíprocas entre él y sus circunstancias. Su forma de pensar y actuar provienen del ambiente social en el que se ha desarrollado; y al mismo tiempo, como hombre concreto, influye en el proceso de transformación (en forma individual y según sus pasiones personales) de esas mismas circunstancias.

La revolución, en su calidad de movimiento histórico, atraviesa "las más íntimas relaciones humanas", modificándolas. Y los hombres, con toda su carga psicológica, intervienen en ellas con la misma consecuencia.

Por cierto que el tratamiento psicológico del personaje - y en general de todos los de la novela- no es muy profundo, ya que para el autor tiene especial relevancia el aspecto social. Relacionado con esto nos dice Adalbert Dessau:

De escasa importancia en este contexto...es el problema de su capacidad para representar procesos psicológicos. Ya se indicó que el método de Azuela, que presenta lo concreto y objetivo, sólo deja espacio a la descripción de procesos psicológicos cuando muestra su comienzo o su final, como algo que se revela en el proceder de un personaje, especialmente en sus conversaciones. De allí se infiere que Azuela sólo es capaz de describir estados de la mente y, dado el caso, procesos psíquicos, cuando reconoce la posición y el papel social de un personaje (12).

Es claro que al autor no le interesa hacer un estudio psicológico de su personaje, sino buscar una explicación al momento histórico que en la novela se revive.

2.2 SUS POSIBILIDADES DE HEROISMO

Para Lukács, una revolución es una crisis histórica que afecta la vida de un pueblo. Esta se ve conmocionada y es entonces cuando se libera la "grandeza humana" en sus representantes más significativos.

Cuando se presenta un problema en el seno social, la vida de los individuos se transforma. Al estallar una revolución, todos, de una u otra manera, participan en ella.

Si nos enfrentamos a una situación fuera de lo común, aflora en nosotros una serie de emociones y fuerzas contenidas, que se hallaban latentes en el interior y que emergen como reacción a esta falta de armonía:

Sabido es que un movimiento revolucionario, que rompe las estructuras formales de una organización social dada, ofrece salida a todas las fuerzas humanas que, por lo general, son reprimidas por la existencia del mismo cuerpo social. Y los hombres, que en lo hondo de sí sienten la mesquindad de sus destinos humildes, cotidianos, la chatura de sus formas normales de vida, encuentran posibilidad de expansión, de realizarse en plenitud vital. Sea para el bien, sea para el mal, la oportunidad está dada. Y mientras algunos desarrollan sus más altas fuerzas naturales y llegan a los extremos de la heroicidad y el sacrificio, otros desencadenan los instintos más primarios, los impulsos más salvajes. En la misma persona pueden darse ambas cosas (13).

Hay en Demetrio una capacidad humana para realizar actos sublimes, que pueden considerarse heroicos. Pero también es verdad que la revolución produjo en él la pérdida de ciertos valores.

Se observa en Demetrio un proceso de deshumanización. Conforme le va siendo familiar la contienda, se vuelve insensible a la muerte y ve con indiferencia, por ejemplo,

el que después de la celebración de su triunfo en Durango, con derroche de mezcal y aguardiente, amanecieran dos de sus hombres "con el cráneo agujereado". Ante esto sólo alcanza a decir: "-¡Pschi!... Pos que los entierren..."⁽¹⁴⁾.

No obstante que desciende, nunca se compara con sus hombres, o con personajes extremadamente vulgares como el güero Margarito o la Pintada. Fernando Alegría piensa que se debe a que Azuela tenía fe, no precisamente en las circunstancias antiheroicas de la contienda diaria, sino:

...en otro heroísmo que trasciende por encima de la brutalidad, de la ignorancia y la ofuscación de un pueblo sublevado ante la miseria y la explotación; heroísmo que es integridad moral y que garantiza la supervivencia de una raza en una voluntad colectiva de superarse y sobreponerse a las odiosas contradicciones sociales que causan la derrota ⁽¹⁵⁾.

Al principio de la novela un teniente y un sargento llegan a la casa de Demetrio (estando éste escondido); en tono de mando piden cenar inclusive pretenden abusar de su mujer. Cuando aparece Demetrio en la puerta, el teniente muy asustado le dice: "¡Ah, dispense amigo!... Yo no sabía... pero yo respeto a los valientes de veras"⁽¹⁶⁾.

En las primeras páginas es donde se ofrece una imagen de Demetrio apoyada en los adjetivos "famoso", "valiente", "hombre de veras". Su figura se engrandece en contraste con el par de sujetos cobardes.

Demetrio es valiente, pero este valor no es extraordinario, más bien parece surgir de las entrañas de un hombre en el que también hay cabida al temor y para el que vale, en los momentos de peligro, encomendarse a Dios. En un pasaje de la historia en el que los hombres de Macías quieren sorprender a unos federales que se encuentran resguardados en la parte trasera de

de una capilla, Demetrio, como jefe del grupo, es quien debe ir primero, aun cuando arriesga su vida. Teme, pero lo intenta y lo logra:

Había que saltar primero una tapia, en seguida el muro posterior de la capilla. "Caca de Caca", pensó Demetrio. Y fue el primero que la escaló (17).

Según Lukács, el heroísmo se encuentra latente en el pueblo y surge:

...con alrededor impacto siempre que se presenta una gran crisis, siempre que la vida social, o también una vida personal, sufre una profunda conmoción. La magnitud de los períodos críticos de la humanidad se debe en buena parte a que siempre y por doquiera se hallan ocultos en el pueblo estos vigorosos impulsos, que se desatan en cuanto la situación los necesita (18).

Demetrio es un representante popular. La revolución es un hecho histórico que vive y sufre un pueblo. Esta le exige a Demetrio de todas sus potencialidades. En él despierta su adormecido heroísmo y demuestra su valor, haciendo gala de destreza y venciendo rotundamente al enemigo en el cerro de la Dufa. El personaje Solís comenta la hazaña:

De media ladera abajo es un verdadero tapiz de cadáveres. Las ametralladoras lo hicieron todo; nos barrieron materialmente; unos cuantos pudimos escapar. Los generales estaban lívidos y vacilaban en ordenar una nueva carga con el refuerzo inmediato que nos vino. Entonces fue cuando Demetrio Macías, sin esperar ni pedir órdenes a nadie, gritó:

"—¡Arriba, muchachos!...

"—¡Qué bábaro!— claré asombrado.

Los jefes, sorprendidos, no chistaron. El caballo de Macías, cual si en vez de peñas hubiese tenido garzas de águila, trepó sobre estos peñascos. "¡Arriba, arriba!", gritaron sus hombres, siguiendo tras él, como venados, sobre las rocas, hombres y bestias hechos uno. Sólo un muchacho perdió pisada y rodó al abismo; los

donde aparecieron en brevísimos instantes en la cumbre, derribando trincheras y acuchillando soldados. Demetrio lazaba las ametralladoras, tirando de ellas cual si fuesen toros bravos. Aquello no podía durar. La desigualdad numérica los habría aniquilado en menos tiempo del que gastaron en llegar allí. Pero nosotros nos aprovechamos del momentáneo desorden, y con rapidez vertiginosa nos echamos sobre las posiciones y los arrojamos de ellas con la mayor facilidad. ¡Ah, qué bonito soldado es su jefe! (19).

Este es un ejemplo del heroísmo de Demetrio. Cierto que de alguna manera el hecho está engrandecido, porque ésa es la actitud de Solís, aduladora (20).

Al tomar Demetrio la iniciativa del segundo ataque, se convierte en un gran héroe; la situación es difícil y el enemigo cuenta con una considerable ventaja. La imagen de la ascensión de Macías al caballo es muestra del impulso, fuera de serie, de un hombre común en su intento y logro por subir del fondo, por vencer. Este heroísmo tiene un carácter histórico, pues es la revelación de la grandeza humana, según Lukács.

Hay en la esencia del hombre posibilidades de crecer. Frente a una circunstancia que exige de gran valor y de dar mucho más de sí mismo, observamos "llamaradas de un heroísmo a la vez magnífico y simple en sencillos hijos del pueblo que aparentemente pertenecen al promedio" (21).

Demetrio muestra su grandeza humana en la toma de la Bufa.

Morton F. Rand opina que en Macías, Azuela simboliza el heroísmo que surge en cierto tipo de mexicano al sentirse inspirado por una idea, aunque no sea muy clara, de la justicia. Nuestro personaje no precisa los objetivos de su lucha a largo plazo, pero en la contienda material, de vivir o morir ahora, se entrega totalmente, con verdadero valor, dando lo más que puede:

Las revoluciones son grandes épocas de la humanidad justamente porque en ellas y a través de ellas se suscitan en masa estos rápidos movimientos ascendentes de las capacidades humanas (22).

En la configuración del personaje como un hombre concreto se halla la posibilidad de ser heroico, no con la grandiosidad del héroe imaginario, sino a través de actos reales, que son creíbles y a la altura de sus humanos logros.

Demetrio es un hombre de la sierra, con un heroísmo que hace historia. Valderrama, el personaje poeta, le recuerda:

—Los serranos— le dijo con énfasis y solemnidad— son carne de nuestra carne y huesos de nuestros huesos... "Os ex osibus meis et caro de carne mea"... Los serranos están hechos de nuestra madera ...De esta madera firme con la que se fabrican los héroes... (23)

2.3 SU CONFIGURACION PROSAICA

Se ha pretendido ver a Demetrio Macías como un héroe épico por consideraciones respecto a la estructura general de la novela⁽²⁴⁾. Lo cierto es que nuestro personaje no es un héroe de grandes alturas, sino una especie de fusión entre el héroe épico y el hombre.

A pesar de su heroísmo, muy humano, nada fuera de las capacidades de un hombre medio, y las sonadas victorias obtenidas:

Su ingenuidad frente a los aspectos políticos de la Revolución disminuye su estatura épica pero lo humaniza más y a lo largo esa disociación de los juegos políticos lo ayuda a mantener su pureza revolucionaria y acaba por engrandecerlo (25).

Para Seymour Menton el hecho de carecer de la información

necesaria para poder determinar en forma adecuada, cuáles serán sus acciones dentro del movimiento revolucionario, es un defecto que no se concibe en un "héroe" en el sentido tradicional de la palabra.

El héroe épico, además de ser una figura elevada por la enormidad de sus hazañas, no admite defectos, pues éstos lo rebajan al nivel de lo humano. Sin embargo, se insiste en las características épicas del personaje. Seymour Menton lo explica de la siguiente forma: Por ser Demetrio, un héroe épico de este siglo y de la Revolución Mexicana, no es perfecto .

Partimos de la idea aceptada de que Macías es un héroe, pero ¿en qué dimensión?. Epico, no del todo; su humanidad le estorba. Didier Jean nos dice:

La descripción del propio Demetrio es la de un personaje con cualidades heroicas, es decir, ideales: "Alto, robusto, de faz bronceada, sin pelo de barba, vestía camisa y calzón de manta, ancho sombrero de soyate y guaraches". Sus acciones y su silencio revelan también rasgos morales superiores de dignidad personal y valor (26).

Si, mas nunca aparece idealizado totalmente, al contrario, sus errores y defectos lo hacen más real, hombre concreto y héroe.

El héroe perfecto no utiliza el lenguaje popular: "--No corran, mochos!... Vengan a conocer a su padre Demetrio Macías..." (27). Ni utiliza ese tono envalentonado, con visos machistas, muy de nuestro pueblo.

Demetrio no es el héroe correcto, de convicciones. Es una buena persona, pero falta de formación revolucionaria. No está preparado para las situaciones que se le presentan y da la impresión de resolverlas aventuradamente:

Demetrio Macías es el protagonista, aunque no cobra las proporciones heroicas que nos gustaría que alcanzase un protagonista revolucionario. Macías se ve empujado a la revolución como una manada de defendense a sí mismo. Al modo de un animal, retrocede y luego ataca. Piensa -o no piensa- únicamente en estos términos hasta que el Curco, Luis Cervantes, trata de educarlo en la ideología revolucionaria. Demetrio no acepta fácilmente las grandiosas ideas de Cervantes, pero no rechaza sus adulaciones. Y a medida que la banda de Macías va de éxito en éxito, y se incorpora a una fuerza mayor, Demetrio es deliciosamente ingenuo al asumir su nueva jerarquía. A medida que aumenta su importancia, se preocupa menos por los individuos y sólo la demota es capaz de reavivar su interés (28).

Por su condición campesina, Demetrio es un iletrado, no es "escuelante" como él mismo lo dice. Al no tener dominio en el terreno intelectual se revela vulnerable. por ese lado se encuentra en clara desventaja, pues el héroe épico, para cumplir con su función, no debe mostrar sus carencias; sus virtudes deben ser tan excelsas, que los defectos resulten pequeños sin importancia.

El gran héroe no depende de otras personas, toda su fuerza está en él. Demetrio, desinformado de las cuestiones políticas, tiene que dejarse conducir por Luis Cervantes. ¿Qué clase de héroe es éste que secunda a un tipo como Cervantes? (el arribista), sin duda es un héroe de segunda categoría, en términos de la épica:

-¿Oiga curco, ahora que lo estoy pensando, yo qué pito voy a tocar a Aguascalientes?

-A dar su voto, mi general, para Presidente provisional de la República.

-¿Presidente provisional?...Pues entonces, ¿qué...tal es, pues, Carranza?... La verdad, yo no entiendo estas políticas (29).

Se pierde en una serie de confusiones que internamente lo van minando. Su principal refugio es el alcohol. En muchas

ocasiones Demetrio está ebrio, ya sea porque triunfan, porque añora el pasado, de gusto o de tristeza pero él se emborracha:

Ya al amarse el fandango, Demetrio, burlándose un poco, dio las gracias a los buenos vecinos que tan bien los habían acogido y prometió que al triunfo de la revolución a todos los tendría presentes, que "en la cama y en la cárcel se conocen a los amigos" (30).

El alcoholismo no es parte de la imagen de un héroe formal. El hombre que bebe hasta perder el equilibrio y el sentido cabal de lo que dice no puede ser héroe épico. Observamos que hay demasiado alcohol alrededor de Demetrio; sus hombres celebran embruteciéndose hasta cometer alguna locura ya que después de los festines siempre hay un muerto. Él también participa, aunque no del todo. Veamos: para conseguir con qué embriagarse es necesario el dinero y ellos lo obtienen de sus "avances" (palabra popular que significa; obtener algo por medio del robo). Demetrio no se muestra como un ambicioso, pero sí justifica el saqueo:

—Mi general, vea usted qué diabluras han hecho los muchachos. ¿No sería conveniente evitarles esto?

—No curro... ¡Robes!... Es el único gusto que les queda después de ponerle la berriga a las balas.

—Sí, mi general pero siquiera que no lo hagan aquí... Mire usted, eso nos desprestigia, y lo que es peor, desprestigia nuestra causa...

Demetrio clavó sus ojos de aguilucho en Luis Cervantes. Se golpeó los dientes con las uñas de los dedos y dijo:

—No se ponga colocad... ¡Mire, a mí no me cuente!... Ya sabemos que lo tuyo, tuyo, y lo mío, mío. A usted le toco la cajita, bueno; a mí el reloj de repetición.

Y ya los dos en muy buena armonía se mostraron sus "avances" (31).

Permite que su gente robe indiscriminadamente, al que tiene

de sobra y al que sólo cuenta con éso. Mas, en algún momento, sí llega a importarle lo que se piense de él: "--¡Hombre, curro... si yo no quería eso!...Moyahua casi es mi tierra... ¡Dirán que por eso anda uno aquí!...--respondió Demetrio mirando el saco apretado de monedas que Luis le tendía" (32). Muchos de los hombres que le acompañan sólo están ahí por eso, por la ganancia que pueden obtener; él no. En ese sentido es superior a los demás. Un punto a favor del héroe.

Pero Cervantes insiste, quiere convencerlo de que ese dinero es el pago justo de su entrega a la lucha. El curro, como lo llaman, argumenta:

...nosotros no nos hemos levantado en armas para que un tal Carranza o un tal Villa lleguen a presidentes de la República; nosotros peleamos en defensa de los sagrados derechos del pueblo, pisoteados por el vil cacique... Y así como ni Villa, ni Carranza, ni ningún otro han de venir a pedir nuestro consentimiento para pagarse los servicios que le están prestando a la patria, tampoco nosotros tenemos necesidad de pedirle a nadie (33).

Demetrio se doblega en ocasiones, sobre todo ante una personalidad fuerte como la de Cervantes; no siempre es firme. Parece, más bien un héroe mundano.

Después de muchas experiencias confusas, nuestro personaje ha perdido sensibilidad acerca de lo que es justo. Cuando llegan a Guadalajara, su gente se apresura a coleccionar alimentos. Más tarde, un hombre, viudo, con nueve hijos y que sólo vive de su trabajo, se acerca a él:

...túmidamente entró y expuso a Demetrio su queja. Los soldados acababan de "limpiarlo". Ni un grano de maíz le habían dejado.
--Pss pa qué se dejan-- le respondió Demetrio con indolencia (34).

Estas palabras serían extrañas en un héroe perfecto, más no

en una persona susceptible a la deshumanización. Camila lo salva en ese momento al pedirle que le devuelvan lo robado al hombre; Demetrio la complace.

Definitivamente, nuestro héroe es de este mundo. Se presenta descarnadamente en toda su medianía. No es el gran héroe mito, como lo es Villa, quien por cierto aparece mencionado alguna vez en la novela: "--¡Ah, Villa!...La palabra mágica. El gran hombre que se esboza; el guerrero invicto que ejerce a distancia ya su gran fascinación de boa" (35). Demetrio, en cambio, es un héroe prosaico.

Para Lukács, los protagonistas de las novelas históricas:

...son caracteres típicamente nacionales, mas no en el sentido de cimas comprensivas, sino en el del catal promedio. Aquellos (por ejemplo Villa), son los héroes nacionales de la concepción poética de la vida, éstos en cambio son los héroes prosaicos (36).

Los grandes héroes de la Revolución son nombrados, de vez en cuando, en la trama de Los de abajo, por constituir la referencia histórica. Pero quien "brilla con luz propia" es Demetrio, el héroe prosaico.

Lukács caracteriza al protagonista de la novela histórica como un héroe mediocre, que por su misma condición humana manifiesta su prosaísmo en actos vulgares. Demetrio no está a la altura de las hazañas increíbles de Villa, el héroe monumento que con una derrota se desploma ante la mirada asombrada de quienes lo habían idealizado:

—¿Derrotado el general Villa?...¡Ja!, ¡Ja!, ¡Ja!...

Los soldados rieron a carcajadas.

Pero a Demetrio se le contrajo la frente como si algo muy negro hubiera pasado por sus ojos.

—¡No nace todavía el hijo de la...que tenga que darrotar a mi general Villalclaró con insolencia un veterano de caza cobriza con una cicatriz de la frente a la barba (37).

Se resisten a creerlo, sin embargo, es cierto. El gran héroe no pierde nunca, y Demetrio lo va perdiendo todo. Empezaban a caer sus ídolos; sus esperanzas también se iban desvaneciendo.

Por otra parte es tan descarnado el paisaje humano de esta novela, que algunos piensan se acerca al naturalismo, por lo dramáticamente terrenal.

Poco a poco el héroe se va desanimando, ya no lo deslumbra el brillo de la revolución y ahora un presentimiento lo acecha: "A mí me va a suceder algo", pensó (38). Empieza a añorar su vida pasada, más tranquila:

Pensaba en su yunta: dos bueyes prietos, nuevecitos, de dos años de trabajo apenas, en sus fanegas de labor bien abonadas. La fisonomía de su joven esposa se reprodujo fielmente en su mancia: aquellas líneas dulces y de infinita mansedumbre para el marido, de indomables energías y altivez para el extraño. Pero cuando pretendió reconstruir la imagen de su hijo, fueron vanos todos sus esfuerzos; lo había olvidado (39).

Le preocupa el futuro, pero no el suyo, sino el de su hijo. Lo siente inseguro, impreciso, vago. De repente ya no importan tanto ellos, sino los que continúan: "¿También habrán de dar su vida por nada?", parece preguntarse.

Inclusive llega un momento en que Demetrio llora, cuando pide que le canten "El enterrador":

Pero Valdecama se echó en sus brazos, lo estrechó fuertemente...

—¡Círcelas!...¡Eas lágrimas son muy bellas!

Demetrio pidió la botella y se la tendió a Valdebrama...

(quien) exclamó con los ojos rasos:

—¡Y de ahí cómo los grandes placeres de la Revolución se resolvían en una lágrima!... (40).

¿Un héroe desilusionado?, ¿Qué llora? Sólo un héroe muy humano, de "talla menor" para la épica; en términos de Lukács, un héroe prosaico.

Es conveniente agregar ahora cómo fue creado este personaje. Azuela vivió, como una experiencia directa, la Revolución. Colaboró como médico de las fuerzas villistas a cargo del general revolucionario jalisciense Julián Medina: "Desde que se inició el movimiento de Madero, sentí un gran deseo de convivir con auténticos revolucionarios --no de discurso sino de rifles-- como material humano inestimable para componer un libro..." (41).

Confiesa haber tomado de Julián Medina algunos rasgos para la composición de su personaje:

En el tipo gaucho del rancho de Jalisco, valiente, ingenuo, generoso y fanfarrón. No obstante su total incultura, poseía el don de mando, y muchos jefes superiores a él por otros conceptos, con gusto lo obedecían reconciliándose tácitamente sus facultades de conductor de masas. El grado de general no se lo confirmó ningún superior jerárquico, sino los bravos que con él se levantaron en armas... (42).

Y otras características, posteriormente, del coronel Manuel Caloca. Sin embargo, Azuela advierte que tuvo que desentenderse de estos hombres para poder manejar, con plena libertad, el personaje que se le había ocurrido.

A partir de revolucionarios reales, de hombres concretos, fue creado Demetrio Macías: el héroe prosaico, el hombre del pueblo.

2.4 LA MISION HISTORICA DE DEMETRIO

Azuela no inventó a sus personajes, los elaboró haciendo uso de muchas notas tomadas en campaña. Se trata de seres que él veía cotidianamente: "En más de un lugar del país han de existir, en carne y hueso, hombres como esos hombres, mujeres como esas mujeres. En esa imaginada tropa alienta el "demos" mexicano con potentosa vitalidad" (43).

Demetrio representa a los hombres que verdaderamente hicieron la Revolución de nuestro país. Su forma de pensar y de ser es la propia del campesino mexicano que siempre está dispuesto a luchar, aunque no tenga un ideal fijo. Para José Luis Martínez, es la síntesis del desconcierto de la época y del ardor ciego que pusieron en la lucha nuestros hombres.

Lukács piensa que el héroe de la novela histórica combina, en forma compleja, rasgos individuales y específicos de su carácter con la época en que vive y la corriente que representa. Considera que el papel individual que desempeña en la historia es básico pues:

De esta singular conexión no se deriva en él solamente la victoria o el fracaso después de la lucha, sino también el carácter históricamente singular de la victoria o de la derrota, su peculiar valor histórico, el matiz correspondiente a la clase social (44).

Demetrio representa a una clase social, los de "abajo", que en su permanente oposición con los de "arriba" de la sociedad, crean el ambiente propio de un periodo tanto en lo social e histórico como en lo humano y lo emocional. Lukács nos dice que la novela histórica:

...tiende a dar forma a la totalidad de la vida nacional en todo su complejo efecto

recíproco entre "arriba" y "abajo"; la enérgica tendencia hacia la popularidad se manifiesta en...que considera que "abajo" se encuentra la base material y la razón explicativa literaria de la plasmación de lo que sucede "arriba" (45).

Por eso el personaje de Azuela expresa, de mejor forma, lo que verdaderamente estaba ocurriendo con nuestra revolución; pues los de "abajo" explican lo que sucede con los de "arriba" y la desigualdad: ambos constituyen la totalidad de la vida del pueblo. Lukács ve las grandes transformaciones de la historia como transformaciones de la vida del pueblo. Además "abajo" encontramos el verdadero heroísmo del combate y el desenlace de las oposiciones históricas.

Es ésta una sociedad fincada en la lucha de clases, y el reconocimiento de tal es lo que establece la diferencia entre novela histórica y la antigua epopeya, ya que la primera presenta un mundo mucho más diferenciado socialmente que la segunda:

El "individuo histórico-universal" es aquí, inclusive en el aspecto social, un partido, representante de una de las muchas clases y estratos en pugna. Y si ha de cumplir su función como máximo correlario de un mundo poético, tendrá que hacer patentes también, en forma explícita y poco directa, los rasgos progresistas generales de la sociedad entera, de la época entera (46).

Lukács concibe la historia como una serie de grandes crisis. La revolución es una de ellas. La base material, la oposición de las clases.

Demetrio es el representante de los desposeídos. El "ser así" del personaje corresponde al de su misma clase social:

Y los señores, después de estrecharles fuertemente las manos enrojecidas, exclaman:

—¡Dios los bendiga! ¡Dios los ayude y los lleve por buen camino!... Ahora van

ustedes; mañana comerán también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado la guerra a muerte a todos los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres, y que por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera un perro del mal (47).

Las condiciones de vida de los campesinos eran sumamente precarias. Si bien México, en la época porfiriana, había progresado en varios aspectos, también es cierto que el gobierno se olvidó de los campesinos -el 80% de los habitantes del país-. La agricultura no progresó, debido a la concentración en manos de unos cuantos terratenientes.

Como consecuencia, la gente del campo no tenía otra alternativa que alquilar, a vil precio, su fuerza de trabajo a los poderosos; trayendo consigo miseria, abyección y esclavitud.

Así la Revolución significó, para los de abajo, una forma de libertad:

Y hacían galopar sus caballos, como si en aquel correr desenfrenado pretendieran posesionarse de toda la tierra. ¿Quién se acordaba ya del severo comandante de la policía, del gendarme gruñón y del cacique infatuado? ¿Quién del mísero jornal, donde se vive como esclavo, siempre bajo la vigilancia del amo o del hosco y sañudo mayordomo, con la obligación imprescindible de estar de pie antes de salir el sol, con la pala y la canasta, o la mazorca y el otate, para ganarse la olla de atole y el plato de frijoles del día? (48).

La explotación del pobre es una forma de dominación y la actitud que tradicionalmente éste ha tenido es la de aceptar el yugo. Como en el pasaje en que Demetrio escucha al peón quejarse de su patrón y de la "perra suerte": "___Desquitas bien el sueldo, hijo-- le interrumpió Demetrio con mansedumbre-- A reniega y reniega, pero a trabaja y trabaja" (49). En una

actitud muy inconsecuente y contradictoria de esta clase social, maldicen su situación y no hacen mucho por cambiarla. No obstante, esto es parte de su misma psicología. Entendiendo que, en nuestro personaje, no se trata de una psicología en la que intervienen pequeñas peculiaridades que nada tengan que ver con su misión histórica.

La personalidad histórica de Demetrio se nos presenta ya concluida. El héroe ha sido preparado con mucho cuidado, no tanto en el aspecto psicológico y personal, sino en forma objetiva, histórica y social. Mediante él se muestran las condiciones de vida reales, los problemas de la vida del pueblo que desembocan en la crisis histórica plasmada en la novela: "es un personaje ya hecho el que se nos presenta, y en efecto debe ser ya una figura definida para que pueda cumplir con su histórica misión en la crisis" (50).

Concluyendo, ¿cuál sería la misión de Demetrio? Este punto podríamos observarlo en dos sentidos: primero, trascendiendo la significación de la novela y el personaje revolucionario al terreno de lo social. De esta manera y como representante de una clase, su misión sería la de reivindicar sus derechos y recuperar la dignidad del campesino frente al cacique explotador:

—Mi jefe— continuó Cervantes —, usted me ha simpatizado desde que lo conocí, y lo quiero cada vez más, porque sé todo lo que vale. Permítame que sea enteraente franco. Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación... No peleamos por decaer a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales (51).

Pero Cervantes acomoda, del mejor modo, los orígenes de la participación de Demetrio, ya que él ni siquiera se había hecho estos plantamientos. Demetrio es un hombre elemental, que vive en la inmediatez y, considerando, sus objetivos son meramente localistas. Ciertamente, busca una modificación de las circunstancias, porque como hombre noble del campo, tiene una idea de lo que es justo y lo que no. Se podría decir que en un nivel primario siente la necesidad de rebelarse y no permitir más la explotación; en ese caso la misión histórica de Demetrio, como héroe de los de abajo es la de mejorar las condiciones de vida de su clase, mas sus limitaciones ideológicas (originadas por la marginación y escasa preparación intelectual, que a su vez son consecuencia de la enorme desigualdad económica y social), no le permiten el acceso a una verdadera conciencia de clase.

Demetrio carece de los medios teóricos para representarse en su conciencia cómo son las relaciones entre los hombres dado un determinado medio de producción. La forma como él lo entiende es "de un modo caótico, asistemático y fragmentario, mezclado con las ideas dominantes en su sociedad" (52).

No hay conciencia de clase cuando la Pintada expresa, en el momento en que se encuentran saqueando la casa de un terrateniente, que ahora que tienen el dinero ellos serán "los meros ricos", pues no se trata de que los de "abajo" se apoderen del dinero y reproduzcan el abuso de una clase sobre otra, sino de tomar conciencia de estas relaciones:

...bajo la forma de una ideología política que defina claramente las condiciones reales de su existencia y la contradicción entre ellas y sus intereses como clase social, así como le proponga los medios de superar esta situación. En este momento pasa a constituirse una clase para sí, es decir, una clase capaz de elaborar un

proyecto de existencia social adscrito a sus intereses de clase (53).

Desde este punto de vista, nuestro personaje demuestra su incapacidad para cumplir con su misión histórica. Azuela lo sabía y pudo ver en esto el destino trágico de su pueblo.

Pero, en el otro sentido, la misión histórica del personaje se encuentra en haber logrado la plasmación de una realidad, puesto que en la vida de los de abajo se haya la verdadera historia. La que debemos conocer.

2.5 LOS DE ABAJO Y LA REVOLUCION

Como héroe mediocre de una novela histórica, Demetrio sí cumple su misión, porque a través de su existencia mediana, prosaica, de hombre concreto, se revive un movimiento que sigue provocando polémicas, la Revolución Mexicana:

Roco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de reavivar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que pueda parecer paradójico, después de un exámen más detenido es evidente que una de las leyes de la plasmación poética consiste en que, para hacer potentes tales móviles humanos y sociales de la actuación, son más apropiados los sucesos aparentemente insignificantes que los grandes dramas monumentales de la historia universal (54).

Esto para lograr una recuperación histórica que no sea acumulación de hechos, sino descubrimiento de causas. El objetivo de la novela histórica es demostrar, con medios poéticos, la existencia de las circunstancias históricas y sus personajes reales.

Habría que recurrir también al término "fidelidad histórica", que en esta novela, Los de abajo, se alcanza aun cuando algunos hechos o detalles no correspondan a la verdad histórica. Haciendo contrapeso aparecen varias referencias comprobables, por ejemplo, el triunfo de Julián Medina en Hostotipaquillo. Además, el hilo histórico general de la novela está totalmente apegado a lo que vio el propio autor y a lo que ha recogido la historia oficial:

Las dificultades se agudizaron en el curso de la primera quincena de junio con motivo del ataque a la ciudad de Zacatecas. Carranza no quería que Villa tomara la plaza al frente de sus fuerzas y Villa quería ser el héroe, quería añadir una victoria más a sus laureles. Hubo varias conferencias telegráficas entre el uno y el otro. Don Venustiano estaba en Saltillo y el general Villa en Tlaxiaco. El resultado fue gravísimo: la insubordinación de todos los jefes de la División del Norte. Zacatecas, ya lo sabemos, fue tomada a sangre y fuego el 23 de junio, gracias a la estrategia y el empuje de los que se habían insubordinado a la Primera Jefatura. Sin embargo, el general Villa dio al señor Carranza parte de la toma de la plaza; permitió que quedara en ella como gobernador y comandante militar el general Ránfilo Natera, designado por el Primer Jefe, y regresó con sus tropas a Tlaxiaco (55).

El autor es un patriota -otra característica de la novela histórica-. porque sólo alguien que ame intensamente a su país, a su pueblo, puede crear una auténtica novela histórica que haga revivir al lector, en toda su verdad y realidad, el pasado.

Algunos críticos han creído ver en Los de abajo una novela en contra de la Revolución, por los grandes errores humanos que en ella se presentan, pero: "Ésta, que podría entenderse como crítica interna, no es un sentimiento antirrevolucionario, sino un deseo de que los principios en cuyo nombre se inició la lucha no fuesen traicionados" (56).

La verdad es que Azuela busca lo que Lukács llama la "línea media", que consiste en mantenerse firme a lo largo de la lucha de los extremos. El autor no se postula ni a favor ni en contra, su actitud es sobre todo conciliadora: Pretende encontrar un terreno neutral en el cual establecer una relación humana entre las fuerzas sociales opuestas.

Azuela no juzga los actos de sus personajes, no indica lo que piensa ni tampoco lo que quiere que pensemos de sus acciones, simplemente los presenta tal como aparecen frente a él.

Brushwood, por ejemplo, es de la opinión de que la base de la novela de Azuela son las circunstancias. Los personajes funcionan únicamente como un medio para mostrar lo que el autor había visto.

Y Azuela vio en Demetrio la lucha infructuosa; el fracaso de una revolución que estaba condenada a no ser para los de "abajo":

La Revolución Mexicana, en efecto, tuvo como resultado la reforma a la propiedad privada, principalmente en el campo, pero no su abolición. Como revolución popular y como revolución agraria, se podría aceptar, no tuvo más que el comienzo y la forma, pero no su resultado, pues el movimiento amado de los campesinos fue liquidado durante la contienda ⁽⁵⁷⁾.

El héroe mediocre, correcto, pero no propiamente heroico es, a pesar de todo, la única esperanza de un pueblo sometido. No obstante sus grandes defectos, que lo limitan en la lucha, Demetrio es como esa piedra que ya no se detiene.

Él continúa, para siempre, apuntando con el cañon de su fusil; representa a una clase en lucha que no está dispuesta a perder:

Y es grande porque su pasión personal y su objetivo personal coinciden con el de esta gran conciencia histórica, porque asume dentro de sí los aspectos positivos y negativos de esta conciencia, porque es la expresión más clara, el estandarte más visible de esos afanes del pueblo, tanto buenos como malos (58).

NOTAS Y REFERENCIAS

- (1) Adalbert Dessau, La novela de la Revolución Mexicana, p. 223.
- (2) Luis Leal, Mariano Azuela. Vida y obra, p. 110.
- (3) Cf. F. Rand Morton, Los novelistas de la Revolución Mexicana.
- (4) Mariano Azuela, Los de abajo, p. 107.
- (5) Ibid., p. 153.
- (6) Marta Portal, Proceso narrativo de la Revolución Mexicana, p. 107.
- (7) El estudiante de medicina oportunista que no se integra a la Revolución con auténticos ideales de transformación social, sino que ve en ella la forma de obtener alguna ganancia económica, subir de status.
- (8) Azuela, op. cit., p. 25.
- (9) Ibid., p. 135.
- (10) "El hecho de que hombres como Demetrio Macías no supieran por qué estaban luchando no condena a la Revolución; más bien, es reflejo de su esencia, y estos hombres fueron revolucionarios más auténticos que los que podían expresar una ideología", J.S. Brushwood, México en su novela, p. 316.
- (11) George Lukács, La novela histórica, p. 32.

- (12) Dessau, op. cit., p. 228.
- (13) Luis Arturo Castellanos, "La novela de la Revolución Mexicana", p. 31.
- (14) Azuela, op. cit., p. 64.
- (15) Fernando Alegría, Historia de la novela hispanoamericana, p. 142.
- (16) Azuela, op. cit., p. 8.
- (17) Ibid., p. 58.
- (18) Lukács, op. cit., p. 57.
- (19) Azuela, op. cit., p. 57.
- (20) Solís sabe hacer uso de las palabras. Adorna las victorias de los héroes con tal elocuencia que ellos mismos terminarán por creer que así sucedieron.
- (21) Lukács, op. cit., p. 56. Sólo en apariencia, porque ya se ha dicho que Demetrio es un representante significativo, no es cualquier hombre.
- (22) Lukács, op. cit., p. 58.
- (23) Azuela, op. cit., p. 139.
- (24) Ver el ensayo de Seymour Menton, "La estructura épica de Los de abajo y un prólogo especulativo" en La crítica de la novela mexicana contemporánea.
- (25) Ibid., p. 115.

- (26) Didier Jaen, "Realidad ideal y realidad antagónica en Los de abajo, p. 234.
- (27) Azuela, op. cit., p. 15.
- (28) Brushwood, op. cit., p. 315.
- (29) Azuela, op. cit., p. 115.
- (30) Ibid., p. 49.
- (31) Ibid., p. 59.
- (32) Ibid., p. 94.
- (33) Ibid., p. 95.
- (34) Ibid., p. 110.
- (35) Ibid., p. 67.
- (36) Lukács, op. cit., p. 36.
- (37) Azuela, op. cit., p. 127.
- (38) Ibid., p. 106. El pesimismo se apodera del héroe, representante significativo, y eso constituye el anuncio de lo que será "el destino trágico de su pueblo", según Seymour Menton.
- (39) Ibid., p. 106.
- (40) Ibid., p. 131.
- (41) Azuela, Páginas autobiográficas, p. 126.

- (42) Ibid., p. 125.
- (43) J.M. González de Mendoza, "La garra de Mariano Azuela", p.3.
- (44) Lukács, op. cit., p. 51.
- (45) Ibid., p. 53.
- (46) Ibid.
- (47) Azuela, Los de ..., p. 17.
- (48) Ibid., p. 50.
- (49) Ibid.
- (50) Lukács, op. cit., p. 39.
- (51) Azuela, Los de..., p. 44. El mismo Azuela confiesa que si él hubiera encontrado en la lucha a un hombre como Demetrio Macías lo habría seguido hasta el fin.
- (52) Theotonio Dos Santos, Concepto de clases sociales, p. 41.
- (53) Ibid., p. 42.
- (54) Lukács, op. cit., p. 44.
- (55) Jesús Silva Herzog, Breve historia de la Revolución Mexicana 2, p. 115.
- (56) Luis A. Castellanos, op. cit., p. 34.
- (57) Arnoldo Córdova, La formación del poder..., p. 27.
- (58) Lukács, op. cit., p. 38.

IGNACIO AGUIRRE: PERSONAJE DE NOVELA DRAMATICA

Al acercarnos a la crítica y referencias literarias de La sombra del Caudillo, constantemente la encontramos clasificada dentro del grupo de novelas históricas. Sin embargo, actualmente existe una preocupación por revisar la teoría literaria que nos precise, en forma sistemática, las características de una novela histórica y nos permita, a la vez, reconsiderar la ubicación de algunas de ellas que, debido a una primera impresión, fueron valoradas como de este tipo.

En el presente capítulo, y con el antecedente de análisis de la novela de Azuela, partimos de la opinión de que La sombra del Caudillo, de Martín Luis Guzmán, no es una novela histórica, aun contra lo dicho tradicionalmente, ya que no coincide con la teoría de Georg Lukács al respecto.

Proponemos, en cambio, verla a la luz de otra teoría, en la cual sí satisface los requerimientos y se confirma como tal. Estamos frente a una novela dramática, en términos de Edwin Muir, y nos basaremos en el desarrollo de esta teoría que se halla en el libro La estructura de la novela. Paso por paso seguimos las ideas de Muir que no sólo representan un instrumento de disección literaria sino que de alguna manera, intensifican el placer de leer la prosa de Martín Luis Guzmán.

3.1 SU PERSONIFICACION SIGNIFICA ACCION

En una novela dramática no existe la separación, vista en otras novelas, entre el personaje y el argumento. Ambos se

hallan entrelazados, es decir, su relación es tan estrecha que no se entiende uno sin el otro.

Ignacio Aguirre, el protagonista, no es una pieza más de la maquinaria argumental, como si estuviera contenida en ésta con un peso menor. Tampoco el argumento se encuentra subordinado a la realización estelar del personaje. Las dos partes son una misma.

Es por ello que la acción de la novela radica en la evolución que va teniendo el personaje, y entonces lo observamos enfrentarse a diversas situaciones que lo mueven, y que accionan la estructura novelística: "personificación significa acción y acción personificación" (1).

La totalidad del personaje está dada con la suma de varios puntos de vista. El narrador, por ejemplo, lo describe físicamente:

El no era hermoso, pero tenía, y ello le bastaba, un talle donde se harmonaban extraordinariamente el vigor y la esbeltez, tenía un porte afirmativamente varonil; tenía cierta soltura de modales donde se remedaban, con sencillez y facilidad, las deficiencias de su educación incompleta. Su bella musculatura de ritmo atlético... y hasta en su cam, de cuyo defectuoso, había algo por cuya virtud el conjunto de las facciones se volvía no sólo agradable, sino atractivo (2).

Y en otras ocasiones nos dice cuál es su comportamiento: "Habló al margen de lo que pensaba, como pensó al margen de lo que sentía" (3). El narrador toma dos posiciones: de alejamiento, cuando parece ser únicamente el observador del ir y venir constante de Aguirre; y de una manera más íntima, en los momentos difíciles, se acerca tanto al personaje que tiene el privilegio de saber todo lo que éste sufre y se desangra, aun cuando, ante los demás, mantiene esa imagen fuerte y segura que lo caracteriza.

La presencia física de Aguirre, atractiva, varonil, llena de juventud, mostraba el carácter del que manda, de quien está acostumbrado a ser obedecido. Como hombre público se mantiene en un nivel superior, no de dignidad, sino de autoridad. Su figura en ningún momento se doblega, ni aun con todas las presiones que ejercen sobre él.

Otro punto de vista es el que nos proporciona Axkaná, ese personaje que vive paralelamente el drama de Ignacio Aguirre. Como su amigo y confidente más cercano, Axkaná lo conoce con mayor exactitud que él mismo. Se adelanta a lo que él hará o decidirá, porque puede preverlo. Por ejemplo, Axkaná sabe que Aguirre, tarde o temprano, convencerá a Rosario de ser su amante. Le pide que no enlode la reputación de esa joven y él le da su palabra de "honor" de que no propiciará ninguna situación con Rosario. Axkaná dice: "--Perfectamente y sonreíame conformaré. Aunque, hablando en plata, el honor, entre políticos, maldito lo que garantiza" (4).

La vida personal de Aguirre se pierde en la figura del político. Se habla alguna vez de su esposa y otras amigas; Rosario, después de todo, llega a ser importante para él, pero nunca, ese aspecto de su mundo, logra tener un verdadero brillo. Lo poco que se dice de sus amores no es relevante, sirve simplemente para completar su humanidad: "Sabía, en eso buen militar, que las batallas amorosas sólo se dan para ganarlas, y que siendo así, el triunfo está en la retirada" (5). Vemos cómo los asuntos amorosos se comparan con la milicia, es la influencia de una sobre otra.

A través de Rosario también conocemos a Aguirre. En este caso se nos presenta como un conquistador, un seductor. Él sabe manejar cualquier situación en cualquier terreno, y no

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

podía ser perdedor en cuanto a las mujeres; es más, para ellas Aguirre posee un encanto, esa amabilidad, esa actitud que impone: "La ruda presión de la mano se anulaba en la suavidad acariciadora de la voz. Aguirre conocía, por experiencia, el alcance amoroso de tales contrastes" (6). Un triunfador en todos los sentidos. Privilegiado en el ámbito militar, como Ministro de la Guerra; con personalidad arrolladora y con éxito en lo amoroso. Aguirre acosa a Rosario y, aunque ella se resiste, sabemos que también, como otras, caerá.

Ella es una buena mujer, significativa en la vida de Aguirre, pero es un personaje que existe para reforzar al otro, al principal. Rosario está ahí para completar nuestro conocimiento de Aguirre:

—Oscaro ¿por qué? No hay que exagerar: nuevas leyes, nuevas costumbres. ¡Supondrá usted que para algo trajimos el divorcio los hombres de la Revolución.

—¡Ah, claro! No lo dudo. Pero no para que ustedes, los revolucionarios, tengan a un tiempo novias y mujeres (7).

El es un hombre práctico, para quien todo es fácil. Ahora está con Rosario, en un plan aparentemente "formal", y más tarde puede andar paseando por Plateros, saludando a mujerzuelas a plena luz del día.

Así empezamos a conocer al protagonista. Un hombre muy seguro de sí mismo; nada contemplativo ni poético (lo vemos en la plática con Rosario ante el paisaje del Ajusco), sino un hombre de hechos, de negocios específicamente. Utiliza la impuntualidad como un recurso para darse importancia, tan fuerte se siente: "Porque Aguirre, que sabía darse a desear para que su prestigio creciera, hizo que sus admiradores y partidarios lo aguardasen esa vez más de una hora" (8). Aparte de que esa es la actitud de quien se cree superior a los demás y gusta de humillarlos.

Esta idea de invulnerabilidad que ofrece el personaje en las primeras páginas de la novela, provocan en nosotros la sensación de que su suerte puede cambiar, por algún suceso inesperado. Tanto mostrar una fortaleza nos hace pensar en el momento en que conoceremos su parte débil.

Pero sigamos con la personificación de Aguirre. Sus movimientos o desplazamientos son mínimos, en comparación a su acción mental, que es intensa. Si lo observamos cambiar de lugar es únicamente para caracterizarse o ser caracterizado. El personaje se construye al mismo tiempo que el argumento, porque son inseparables.

Uno de los lugares que más frecuente Aguirre es la taberna, según palabras del narrador. Le gusta beber y que le sirvan. Los camareros y cantineros de algunas infulas conocían bien su vieja costumbre de beber únicamente de botella intacta (rasgo machista que nos parece equivalente al de poseer a una mujer virgen, aunque después rueda de mano en mano). El alcohol no podía faltar en su caracterización como político y como mexicano. Cuando Olivier quiere saber la verdad de lo que piensa Aguirre, con respecto a su candidatura, a la presidencia, acude a este recurso: "Conocía bien a Aguirre, sabía que sólo el vino y la efusión de la crápula eran capaces de comoverlo, de desnudarle el alma, y quería así obligarlo esa noche, políticamente, a una confesión"⁽⁹⁾. El alcohol es el encargado de encender los ánimos de Aguirre, y el relajamiento físico que éste conlleva es el suficiente para que sus verdaderas y sentidas palabras afloren.

Por otra parte, el ministro de la guerra es, a todas luces, un despilfarrador. El sueldo real de un hombre con ese cargo público no alcanzaría para sostener sus tres casas: la de la calle de Durango, con su mujer; la de Rosas Moreno, con Rosario

y la de Niza, con la actriz madrileña Paquita Arévalo. Además de costear todos los gastos que se derivan de una vida crápula, como la que se nos cuenta que él llevaba. Y así aparece su amigo Remigio Tarabana, otro personaje que también proporciona valiosa información acerca de Aguirre. Su amistad se finca en una relación de utilidad: Tarabana es "útil" para Aguirre y viceversa.

Remigio es un hombre elegante, de buenos modales, experto en toda clase de negocios. Argumenta hábilmente sus acciones, que se inclinan más hacia lo práctico, no importando demasiado las cuestiones morales. Siempre sabe sacar el mayor provecho de las situaciones y encubrirlo, cuando es necesario.

El de Tarabana es un realismo que choca por lo tanto con las ideas de Axkaná. Ambos son amigos cercanos de Aguirre, aun siendo tan diferentes. A Remigio le preocupa el dinero, la ganancia. Su fama ha sido la de participar en negocios oscuros y desleales con la protección de Aguirre. Axkaná se lo reprocha en un diálogo y Tarabana contesta:

—¿Qué yo comprometo a Ignacio? ¿Qué yo me cuidó al de las responsabilidades? No sé de dónde sacarán que eres inteligente. Sébete que a mí, hasta hoy, nunca se me han ido los pies, y sébete también, haciendo honor a los hechos, que yo no soy quien busca a Ignacio para estos asuntos, sino a la inversa: él quien me busca a mí. ¿Lo oyes? Él a mí. Ahora que al hacerlo, la razón le sobra: esa es otra cuestión. Muy grande imbécil sería si, desperdiciando sus oportunidades, se expusiera a quedarse en mitad de la calle el día que haya otra trifulca o que el Caudillo se deshaga de él por angas o por mangas. Pero, vuelvo a decírtelo: ¿para qué te sirve toda tu filosofía, la tuya y la de los libros que dicen que lees?, ¿te imaginas que se hace solo el dinero que éste gasta?, Pues ¿de dónde crees que sale todo lo que Ignacio despilfarra con sus amigos, incluyéndonos a ti y a mí? ¿Supones que se lo regalan? (10).

Claro y directo al decir las cosas. Este personaje nos muestra el lado poco honesto de Aguirre, lo negativo que hay en él, algo que lo hace imperfecto. Imposible idealizarlo después de conocer la forma en que obtiene el dinero. Ciertamente que, en el asunto de la "May-Be", a la cooperativa militar tampoco le asistía la razón, porque estaba usurpando esos terrenos, pero sí contaba con el respaldo del Caudillo. Apoyándose en argumentos demagógicos y falsamente revolucionarios el general Olagaray, representante de la cooperativa, veía en esto "el negocio de su vida", mas con el movimiento provocado por Aguirre -y que tiene una buena cantidad como recompensa- los terrenos se legalizan como pertenecientes a la "May-Be". Aguirre se impone (el dinero estaba de por medio), aun contra los deseos e intereses de Olagaray y detrás de él, del Caudillo.

Sabemos que esta decisión le traerá problemas, y que estos se unirán a otros más que ya se ven venir.

En una novela dramática, nos dice Muir, "Las características dadas a los personajes determinan la acción y a su vez la acción progresivamente transforma a los personajes" (11). Como en este tipo de novelas no existe una separación entre los personajes y el argumento, ambos se hallan entretrechados.

El género dramático no nos cuenta cómo son los personajes, los vemos actuar frente a nosotros, en un encuentro directo, personal. Así Aguirre se desenvuelve y nosotros lo conocemos: las acciones de la novela van construyendo al personaje que, en igual proporción, determina lo que está por suceder.

Como si en el centro se hallara Aguirre y desde diversos puntos de la circunferencia los demás personajes, cada uno proporciona su particular visión del protagonista, y la relación que establecen con éste enriquece nuestro conocimiento

del mismo. Todo lo que se ha dicho de cómo es Aguirre está contenido dentro de la misma acción de la novela; van juntos.

Hemos observado que los defectos de nuestro personaje son platicados por el narrador, u otro personaje, pero no presentados directamente. En cambio, lo que se nos muestra de él son sus virtudes que, con ser pocas, son enormes. Por ejemplo, cuando Aguirre, en conversación con el Caudillo, busca aclarar un mal entendido (puesto que él no aspira a la presidencia), revela su alma noble, sincera, que sabe poner en primer lugar la amistad y el agradecimiento hacia su protector. Aquí el personaje crece, se engrandece. Y, en forma muy sutil, empieza nuestra identificación -como lectores- con él.

Después de contemplar el panorama político en el que los hombres se mueven por intereses mundanos e intrascendentes, este hombre Aguirre, capaz de preocuparse por que el amigo no lo tenga por desleal o traidor, asciende a un nivel más alto, al lugar de los héroes trágicos.

Finalmente el Caudillo, huraño en todo momento, reticente, no le creerá, y todos sus esfuerzos por convencerlo de su sinceridad habrán sido inútiles. Entonces, la verdad del alma de Aguirre choca contra un muro infranqueable, lo que nos anuncia un cambio de suerte en quien, al principio, tenía toda la actitud de un triunfador.

3.2 TODO ESTA DESTINADO A UN FIN

Muir, en su teoría, habla de una afinidad entre la novela dramática y la tragedia poética, aunque - más adelante precisa-

"sea cual fuere su forma, la novela dramática no necesita ser trágica" (12). El lo explica ampliamente, concretando que en una novela de este tipo pueden encontrarse elementos comedioscos o, en otra situación, un final no exactamente trágico. En el caso específico de La sombra del Caudillo, nosotros consideramos que sí se inclina por la tendencia trágica.

Primeramente, "existe un confinamiento a un círculo o complejo vital, lo cual, naturalmente, produce una intensificación de la acción; esta intensificación es uno de los atributos esenciales de la novela dramática" (13).

El problema crucial de Aguirre se presenta desde el libro primero (de un total de seis): consiste en que su amigo Emilio Olivier Fernández, dirigente del Bloque Radical Progresista, se muestra insistente en convencerlo de que acepte su candidatura, por ese partido, a la Presidencia. Lo que significaría desafiar al Caudillo, que ya mostraba una marcada preferencia por la candidatura de Hilario Jiménez.

Aguirre se niega una y otra vez, firme en su deseo de no contradecir al Caudillo, pero Olivier, lleno de aspiraciones al poder, busca la forma de presionarlo. La caracterización de Olivier es la de un joven -apenas pasa de los treinta años- con bastante experiencia en la política, de un temperamento agresivo y gran arrebató por la acción. Se dice de él que su energía es tanta que necesita del desfogue para no destruirlo todo. Sabemos que Olivier quiere lanzarse a una aventura, de ganar o perder, y que además va a llevarse delante de sí a Aguirre.

La figura de Olivier es como la de una llama y su presencia, cerca de Aguirre, la amenaza de un incendio. Él tiene el

escenario preparado, está seguro de que los grupos de apoyo son fuertes y quiere aprovecharlos, sólo falta que Ignacio se decida. La presión que éste ejerce para violentar los hechos acelera el ritmo de la acción que: "se pone en marcha a través de la cambiante tensión entre ellos (los personajes)... Así tenemos que el equilibrio de todas las fuerzas dentro de la novela crea y moldea el argumento" (14).

Como vemos, en una novela dramática los elementos se encuentran profundamente relacionados: el desarrollo del personaje determina la acción, asimismo, acción significa personificación; la acción se ve intensificada debido a la relación tirante entre los personajes, lo que a su vez constituye el argumento.

Cuando nos percatamos de la difícil situación en que se encuentra el protagonista observamos cómo todo lo subsecuente contribuye a la realización de un destino que, desde el principio, percibimos como fatal.

Hay, dentro de la novela, una especie de "coro" (al estilo de la tragedia), al que Luis Guzmán llama "la voz de la calle" y que se encarga de anunciar lo que ha de venir:

"O Ignacio Aguirre o Hilario Jiménez", tal había dicho desde hacía dos años la voz de la calle (no la voz de la nación: la voz de la calle, la voz de la malicia populachera, que suscitaba ambiciones y pasiones a fuerza de adelantarse a vaticinarlas) (15).

Esa idea de premonición, de vaticinio, está presente a lo largo de la historia. Tal parece que el coro hubiera decidido por Aguirre, como si algo determinara lo que debía ser. A pesar de que todo lo empuja a la contienda política Aguirre se resiste, busca desesperado una aclaración con el Caudillo, pero falla en su intento por escapar de una fuerza que lo arrastra

hacia su destino.

Él simplemente no aspira a la presidencia, no quiere enfrentarse a Hilario Jiménez. Sí, se sabe mejor que el ministro de Gobernación, con mayores atributos, sin embargo, no desea suceder al Caudillo, mucho menos oponerse a su voluntad. Tal vez los políticos militares, en algún momento, fingiéndole apoyo, le hicieron contemplar la idea: "Y pensaba el general Aguirre para sí: Si quisiera yo ser presidente, estaría en mi mano el conseguirlo" (16). Pero en el fondo pesa más su lealtad al Caudillo.

Los políticos militares aparentaban apoyar a uno y otro grupos, sin comprometerse sinceramente con ninguno de los dos; siempre esperando el curso de los acontecimientos para asegurar su victoria personal:

Estos, por lo mismo que sus tropas habían de erigirse después en el único argumento victorioso, guardaban -excepto casos rarísimos- la reserva indispensable para el buen éxito de las armas en la hora suprema. Es decir, que la naturaleza de su función constituía a los políticos militares a comportarse con doblez y les consentía jugar, hasta el último instante, con una y otra posibilidades. Los más de ellos engañaban, de hecho o en apariencia, a los dos bandos: permanecían semicultos en la escuadra, se mostraban tucidos, vacilantes, sospechosos (17).

Los militares son aquí como una gran fuerza acechante, preparados para actuar sorpresivamente. Son ellos, como los vemos proceder en la novela, más que protectores o respaldo, una amenaza.

El tinglado político, que se materializa en callejones sin salida para Aguirre, cuenta con un brazo fuerte capaz de aplastarlo (y lo hace finalmente): los militares.

Aguirre acude, como último recurso, ante Hilario Jiménez, el hombre de rostro adusto, ensombrecido, nada agradable. Jiménez tampoco le cree, y cuando Ignacio quiere hablar con él, sinceramente, entre amigos, asegurándole que rechaza la candidatura, Jiménez responde con un argumento demagógico de "si contigo están los politiqueros (Olivier) y conmigo las masas (obreros y campesinos)".

Jiménez cuestiona a su contrincante: ¿Por qué no ha hecho oficial su negativa y por qué permite que avance el notable movimiento que en torno suyo está realizando el ejército?, Aguirre no tiene una respuesta concreta. Jiménez le aclara que, aun cuando él diga que no, su imagen como rival está dada y está presente. La misma plática le parece sospechosa.

De pronto todas las puertas parecen cerrarse. Aguirre lucha por detener la marcha de algo que lo empuja a un precipicio.

Jiménez pide pruebas contundentes para creerle, por ejemplo, que lo proclame a él como su candidato el Partido Radical Progresista (con Olivier a la cabeza), o bien que Aguirre abandone el campo de batalla. Total, se muestra muy exigente en sus peticiones -imposible complacerlo- y, finalmente, reconoce que ellos ya no pueden ser amigos, dándose la ruptura definitiva.

A parte del mismo ambiente de tensión entre los personajes que, por el curso que lleva, presentimos terminará mal, se hacen varias referencias a lo inevitable, al destino, a la muerte y a lo trágico. Ejemplificando: al principio de la novela, en una conversación entre Aguirre y Axkanã, concerniente a la conducta del primero, este mismo concluye:

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 escogará lo uno; otros lo otro, y acaso todos, al hacer balance, resultados parejos (18).

Pareciera que Aguirre se da cuenta de que esto que disfruta ahora -conquistar a Rosario y sentirse seguro- es el pago adelantado de lo que habrá de padecer después.

Anteriormente, en una parte en que el narrador está describiéndolo nos dice: "En Aguirre se manifiestan asomos de fatiga, de impaciencia" (19). Aun sin existir una causa aparente. Y más adelante reafirma: "Por las oscuras pupilas de Ignacio Aguirre pasó entonces el mismo velo de fatiga que poco antes se había notado en su voz" (20). Como si estuviera ya marcado, determinado, preparado para algo.

Vemos una estrecha relación entre lo que le está ocurriendo a Aguirre y el ánimo de Axkaná. Él, su mejor amigo, sabe que el destino de Ignacio lo tendrán que compartir ellos, quienes le tienen afecto, quienes le son leales: "El alma de Axkaná era evocativa, 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" (21).

Axkaná conoce bien a Ignacio; en algunos casos, actúa como la parte racional de su vida, la parte centrada, tranquila. Aguirre no quiere ser como Axkaná, lo tiene cerca porque es su complemento y funciona como tal; a veces éste parece regañarlo paternalistamente en su deseo de conducirlo por mejor camino; lo comprende, justificándolo de repente, por su vida de libertinaje, derrochando dinero, comprando amantes. Quiere ayudarlo discutiendo con Olivier las razones que éste tiene para rechazar su candidatura, no obstante:

Axkaná no creía en el instinto, sino en la razón; pero así y todo no dejaba de comprender que Olivieri Fernández iba a lo cierto en sus vaticinios: Aguirre, al fin y al cabo, aceptaría. El, sin embargo, por menos instintivo, por más generoso, llegaba al fondo mismo de las cosas. Comprendía que Aguirre, aunque aceptara después, procedía ahora sinceramente cuando refusaba (22).

Todos tienen la seguridad de que Aguirre, quiera o no, será el contricante de Jiménez; pero, entre sus allegados, Axkaná es el único testigo de lo que sufre. Sólo a él se revela el corazón del amigo.

Cuando Aguirre fracasa en sus pláticas con el Caudillo y Jiménez, Axkaná se da cuenta, por su reacción, de lo vulnerable, ingenuo (no puede entender por qué no le han creído) y hasta sensible de su amigo: ese hombre que, apenas unos días antes, parecía audaz, inteligente, intocable.

Su conversación con el Caudillo determina el curso de los hechos. En ese enfrentamiento de personalidades, la impactante caracterización del Caudillo, que en breves líneas da vida al autoritarismo, derrota ostensiblemente al inseguro de Aguirre, que teme por lo inevitable:

Sintió Aguirre por primera vez desde hacía diez años, que una cortina invisible iba interponiéndose conforme hablaba, entre su voz y el Caudillo, el cual, a cada segundo que ocurría, se le antojaba más severo, más hermético, más lejano (23).

A partir de este hecho, que para Aguirre equivale a la expulsión del paraíso, se desencadena una serie de acontecimientos que conducen a un mismo fin. El no puede luchar contracorriente, no puede oponerse al destino: "por lo que voy descubriendo, todos mis esfuerzos son inútiles. Parece existir el empeño de empujarme por el camino que no quiero andar. Digo la verdad y no me la creen" (24).

Pasando a otras consideraciones. Muir, en su teoría, nos dice que la acción de una novela dramática nunca comienza con un solo personaje, sino con dos o más. Esto lo comprobamos en nuestra novela observando, en las primeras páginas, la relación de Aguirre con Rosario, con Axkaná, con Tarabana, con Olivier. Él es el protagonista, lo sabemos por el peso que en todo momento le da el autor, pero no inicia solo sino que actúa con otras personas, lo cual constituye un recurso para su construcción como personaje.

La acción, continúa Muir, "parte de distintos puntos de su circunferencia, lo cual da lugar a un complejo y no a un núcleo de relaciones personales"⁽²⁵⁾. Al mismo tiempo que crece el panorama humano de esta novela -aumenta progresivamente el número de personajes- los puntos de acción se multiplican: lo que ocurre en la Cámara de Diputados, las reuniones en casa de la Mora, las manifestaciones de apoyo, los movimientos en la oficina de Aguirre, los acontecimientos en Toluca... Puntos de una misma circunferencia, todos relacionados.

Termina Muir, "sus acciones se dirigen hacia un centro, hacia una acción en la cual todas las acciones subsidiarias se reúnen y se resuelven"⁽²⁶⁾. A pesar de que las acciones, que son varias y de igual importancia, inician en diferentes puntos, todas van encaminadas a un centro donde culminan en una especie de clímax final. Algo así como el escape de lo incontenible.

Por lo tanto, el significado de esta novela dramática radica en la progresión y la resolución de la acción misma:

El final de cualquier novela dramática es una resolución del problema que pone en marcha los acontecimientos; la acción particular se habrá completado trayendo consigo

un equilibrio o desatando una catástrofe cuyo desarrollo no podrá llevarse más allá. El equilibrio o la muerte: son éstos los dos fines hacia los que se dirige la novela dramática (27).

Y, en este caso, el final corresponde a la muerte, porque no se llega a un equilibrio en el que las fuerzas en tensión hallen calma a sus pasiones.

Todas las escenas de La sombra del Caudillo postulan un final, que tal vez no esté muy claro al principio, pero que, conforme observamos el desarrollo de las intrigas en torno al personaje, presentimos debe ser trágico.

Sí, tenemos la certeza de que algo definitivo va a suceder, lo manifiesta constantemente la intensidad del argumento:

...y es sólo esto lo que articula y vivifica el tiempo futuro para nosotros, para que ya no nos parezca un proceso meramente impersonal o una sucesión vacía, sino que se transforme en una presencia hostil...capaz de destruir nuestra paz... (28).

El argumento de la novela dramática es intensivo, puesto que cada escena colabora para aumentar nuestra emoción ante el peligro, aun en las más logradas sentimos que el final se da casi por hecho. Un final que curiosamente no se precisa, no es claro para Aguirre ni para nosotros. Aunque es seguro, el autor sí tiene un conocimiento previo y "viendo lo que vendrá él comunicará sus presentimientos del acontecimiento antes de que sea revelado; y su mención nos pondrá sobre advertencia mientras los protagonistas todavía desconocen su destino" (29).

Aguirre, sobre la marcha de la historia, empieza a vislumbrar cuál será su destino, pero rechaza la idea, no quiere aceptarla, tiene miedo y al mismo tiempo le parece increíble que eso vaya a suceder. Nuestro personaje aún piensa que las diferencias surgidas, contra su voluntad, entre el

Caudillo y él no pueden llegar al extremo de atentar contra su vida. Y en la espera del sí o no de tan terrible acontecimiento la emoción aumenta a un grado que, cuando se resuelve la acción, por más que sea dramático su final, es también liberador: "y es por medio de esta doble tensión de incredulidad y temor, dolorosa en exceso, que el asesinato a fin de cuentas nos brinda un gran alivio" (30).

Descansamos como lectores una vez que el personaje encuentra (o choca con) su destino, pero sólo en cuanto a la angustia - acrecentada- por los mecanismos narrativos -por conocer la conclusión de su historia. No negamos que el final provoca suma indignación ante lo injusto de sus circunstancias, sí, en el terreno de lo humano; mas como fin de una tensión prolongada, dentro del ritmo de la acción, es satisfactorio.

3.3 LA LIBERTAD DEL PERSONAJE DENTRO DE LA PROGRESION LOGICA

A través de los personajes, "leales a sí mismos", se crea la acción de la novela dramática. La caracterización de Ignacio Aguirre está definida en sus trazos generales; conocemos su estructura humana y podemos determinar, con seguridad, los alcances de sus actos, los límites de sus movimientos.

Es un personaje sólido, consistente. No es "un alma de Dios", pero tampoco es "malo". Cuando mienten lo tienen sin cuidado las cuestiones éticas, porque las suyas son mentiras inocentes, menores. Si se trata de asuntos serios, importantes, se muestra siempre honesto, ofrece su verdad a los otros. Distingue entre lo fundamental y lo secundario.

Su juventud y el ambiente en que se halla inserto lo mueven en busca del placer, mas no se pierde en él. Hay, en su totalidad de personaje, una parte valiosa, sus principios. Y eso es algo que lo mantiene en pie.

Otros personajes de la novela son capaces de torturar, de asestar un golpe por la espalda. Sabemos que él nunca lo haría, porque no entra en su código de valores. A pesar del difícil entorno político que amenaza con destruirlo, Aguirre siempre será leal a sí mismo. No responde a los ataques, la suya es simplemente una actitud defensiva. Todo parece sentenciarle que deberá traicionar para sobrevivir, y él no acepta.

Precisamente porque no cede, ni vende su integridad, tendrá que darse el inevitable choque entre voluntades firmes y opuestas. Si el personaje fuera elástico, ruin, no habría conflicto, se adecuaría a cualquier situación complaciente al poderoso. Sin embargo, éste no es el caso. El conjunto de personajes se muestra leal con su papel. Por consiguiente, si no hay concesiones de ninguna parte, el enfrentamiento constante -manifestado en fricciones que van subiendo de tono, hasta convertirse en algo insostenible- los conducirá a una destrucción segura.

Y este mantenerse firme en sus principio es lo que da vitalidad a la novela. Le da significación al argumento:

...no aspiro a llegar a presidente porque me consta que el Caudillo te apoya a ti, no a mí; y aun cuando comprendo que tal apoyo en tu favor no constituye obstáculo insuperable, prefiero desentenderme por consideraciones afectivas. Opóname a ti sería oponerse al Caudillo, desconocerlo, negarlo, y has de saber que eso, justamente, es lo que no haré nunca por ambiciones chicas ni grandes (31).

En la novela dramática todo es orgánico: "Nada queda fuera de ese argumento, nada se da por hecho ni se asume"⁽³²⁾. La historia que aquí se cuenta está completa. Como se construye de una serie de intringas políticas la secuencia debe ser clara, lógica, congruente. Cuando el Caudillo no cree en las palabras de Aguirre, Axkaná, el político civil, entiende el por qué de esta actitud:

Políticamente el Caudillo tiene razón. Juzga tu caso refiriéndolo a uno cualquiera de sus generales, como si se tratara de él mismo. ¿En las actuales condiciones tuyas no estaría él dispuesto ya por llegar a presidente? Pues por eso, ni más ni menos, supone que eso es lo que tú haces y harás⁽³³⁾.

Para Axkaná es comprensible que en un ambiente de inmoralidad y mentira (del que ellos mismos son responsables) la verdad sea dudosa y que siendo como es el Caudillo, piense que todos los hombres procederán como él lo haría, movido por sus ambiciones. Por lógica, según Axkaná, ahora el Caudillo intentará aniquilar a Ignacio puesto que le estorba.

Sólo un hecho inesperado podía empujar al personaje, acercarlo más hacia la hoguera. Es entonces que se ve en peligro la vida de Axkaná, su mejor amigo, quien al ser atrapado piensa:

Y su vehemente deseo era que los secuestradores resultaran heridos, heridos de lo peor, pero en ningún caso sicarios gubernistas. "Porque en México -se dijo en el acto, y el concepto le vino preciso como nunca- no hay peor casta de criminales natos que aquella de donde los gobiernos sacan sus esbirros"⁽³⁴⁾.

Desgraciadamente para Axkaná, se trata de agentes enviados por Hilario Jiménez, quienes pretenden intimidar así a Ignacio y poner fin al problema. Lo golpean, lo intoxican con alcohol

y lo abandonan. Aguirre, cuando se entera, se mueve rápidamente; en unas cuantas horas tiene toda la información. Se dirige con el Caudillo, le muestra la confesión por escrito del coronel Zaldívar, en la que asegura haber recibido órdenes, pero aun con ésta el Caudillo lo niega.

Este resorte mueve otro: su renuncia como ministro de la guerra. Pero al dejar su cargo se inicia, por mandato superior, una campaña difamatoria en su contra. Él responde con la publicación de la confesión de Zaldívar. Los dos grupos pelean, ya sea en el periódico o la Cámara de Diputados. Unos a otros se acusan de corrupción. Las pasiones se encienden. Hasta que sucede lo más grave, "sonó el nombre del Caudillo":

En medio de las exclamaciones frenéticas de los unos y del murmullo sordo de los otros, caó Olivier lo que nadie hasta entonces: desnudar implacablemente, de todo su relumbré, de toda su pompa, de toda su aureola de líder máximo, indiscutible, la figura del hombre con quien nadie se atrevía: el Caudillo⁽³⁵⁾.

La violencia física se hizo ya incontenible. Y el discurso de Olivier, publicado al día siguiente, fue como el anuncio de una tragedia.

Nada se escapa. Todos los detalles están precisados, como en una máquina cada parte funciona moviendo otra. Nada es gratuito, los acontecimientos están evidentemente relacionados.

El argumento de la novela dramática "puede contener antítesis, pero no contradicciones"⁽³⁶⁾. Por su misma elaboración de trama, La sombra del Caudillo no podía permitirse contradicciones: cualquier falla de argumentación, de convencimiento, de credibilidad la habrían hecho tambalearse. La secuencia lógica, un hecho lleva a otro sin verse forzado, premeditado.

Se desarrollan antítesis, como mentira y verdad, el bien y el mal, lo humano y lo bestial. Sirven como ejes cuyo enfrentamiento da sentido a la novela; pero contradicciones no, Martín Luis Guzmán las evita tan hábilmente que las complicaciones aumentan en forma natural.

Además, Muir dice "la acción será lógica siempre y cuando los personajes tengan dentro de sí algo invariable que determine sus respuestas ante los demás y ante una situación equis"⁽³⁷⁾. Volvemos a lo anterior, si las reacciones del personaje son previsibles. porque es leal a sí mismo (se negará siempre a traicionar, por ejemplo), la acción se torna congruente. La progresión, por lo tanto, será lógica y espontánea. Y el desarrollo del personaje ofrecerá posibilidades.

Al principio de la novela se establecen algunas bases, lo demás se derivará de éstas, pero no en forma determinante al ciento por ciento. Las posibilidades de moverse del personaje podrán modificar el problema dando paso a lo imprevisto: "Las vías de la acción deben quedar establecidas, pero la vida siempre deberá inundarlas, penetrarlas y producir las "erosiones del contorno" a que Nietzsche se refería"⁽³⁸⁾.

Entre los rasgos distintivos del argumento de una novela dramática se hallan éstos: progresión lógica, pero a la vez espontánea, no forzada, sin acartonamientos; progresión que parte de lo necesario, fundamental de la acción, pero también libre, que permite la "dinámica de la vida".

Para Muir esto es muy importante y de ello se deriva el buen éxito o el fracaso de una novela dramática. El personaje debe ser libre. No porque tenga que cumplir un destino se vea atado en sus decisiones, manipulado hasta en los detalles de su personalidad. El personaje debe tener un margen de acción propio para que sea auténtico.

Aguirre es un poderoso arrogante. En sus funciones como ministro de la guerra adopta actitudes prepotentes. Si llega a su oficina y hay muchas personas esperándolo con previa cita para audiencia, se da el lujo de decir "hoy no recibo a nadie" y dejarlos con un palmo de narices. Si tiene tiempo, en cambio, para atender a sus amigos y otros asuntos personales.

Él está inmerso en un burocratismo y corrupción del que participan todos, en mayor o menor medida, y él no está exento, pero conserva una virtud aun con estos antecedentes: admite abiertamente que es un sinvergüenza, no trata de justificarse, lo reconoce: "soy un sinvergüenza, pero un sinvergüenza dotado de valor y de voluntad" (39).

Aguirre no es un débil, un desvalido atrapado en las garras de un ser supremo, Aguirre es como ellos, es parte de ese grupo de alta política hasta que cae en la desgracia de, no sólo ya no ser necesario, sino estorbar a los intereses del Caudillo. Por eso la primera parte de la novela presenta un protagonista que hace y deshace en su entorno, con poder sobre los demás. Posteriormente también decide, con menos alternativas, por supuesto, pero ya es consciente de lo que pone en juego y por qué.

Cuando ocurre el atentado a Axkaná, Aguirre se muestra decidido a investigar y llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias:

—Ahora sí te lo aseguro, me han colado el plato. Pero no tolero una hora más.
 ¡Ni un minuto más! Esta misma noche estarán en mi poder las pruebas de la trama, y mañana... Mañana ocurre una de dos cosas: o renuncia Hilario Jiménez, o renuncio yo después de romper con el Caudillo. ¿Quieren a fuerza que luchemos? Pues iremos a la lucha; que al fin y al cabo, en política, en México, todos pierden. Venemos ahora a quién le toca (40).

Aguirre no se desborda, sabe controlarse. En un primer momento aflora su indignación y se exalta o grita, pero nunca dice lo que no quiere, piensa bien sus palabras. Después de unos instantes recobra la serenidad y actúa calculadoramente. Eso es algo que ha aprendido de ellos y sabe que es la única manera de combatirlos.

El es estratégico, porque es un personaje con libertad, aunque pesa sobre él un estigma no queda inmobilizado. Mientras sigue el curso de las intrigas y cuando llega el momento de decidir entre tomar armas o no, Aguirre argumenta que primero deben tener la justificación legal que les dará fuerza, puesto que aún no se consuma el fraude electoral ni la imposición. Quiere ser digno -no niega que el lodo lo ha tocado- quiere ganar bien, esperar las circunstancias en que el pueblo les aplauda si responden a la agresión.

No dejan de escucharse voces que anuncian un destino. Las escenas postulan un fin, ése al que se acerca el protagonista: "Cúidese esta tarde, porque lo andan cazando"⁽⁴¹⁾. Con un simbolismo hábil y obvio, a través de una serie de incidentes como de augurio el final se proyecta sobre la acción como una sombra.

Desfilan por las páginas chacales de alto rango como el general Protasio Leyva, hombre frío, para quien el asesinato es algo familiar; Ricalde y López Nieto, concededores de los caminos necesariamente sucios de la política; Canuto Arenas, con fama de matón y con una caracterización física (fealdad extrema, repugnante) que denuncia sus intenciones. Este grupo de personajes militares, bestiales, capaces de lo peor, establece el contraste con el grupo de Aguirre, vulnerable y que mueve a compasión.

El final en la novela dramática es, por tanto, extraordinariamente significativo; no sólo un final redondo... sino una iluminación final. Es el final no sólo de la acción sino de la caracterización, el toque final que otorga terminación e interrogación a la revelación de los personajes ⁽⁴²⁾.

La progresión es lógica y lleva a un fin. El desarrollo del personaje también lleva a un fin, su destino. Estos coinciden, porque el final de la acción es la culminación del personaje.

3.4 UN ESTRECHO ESCENARIO EN EL QUE NO HALLARA ESCAPATORIA

En el análisis del espacio de esta novela encontramos, nuevamente, que se confirma la teoría de Muir.

La acción se halla confinada a un estrecho escenario, lo que crea un complejo vital, porque la acción con ser mucha e intensa, se ubica casi siempre en lugares cerrados.

El Cadillac de Aguirre es un lugar donde se resuelven situaciones personales: la seducción de Rosario, por ejemplo. También se ventilan ahí, en otro momento, negocios importantes con Tarabana, o pláticas reveladoras con Axkaná. En este auto hace Aguirre sus últimos recorridos, cuando los aprehenden en Toluca.

Otro lugar es la casa de la Mora, su amiga. Una casa de citas que frecuenta el grupo seguidor de Aguirre: ahí encuentran deshago al cuerpo, placer. Además, lo prefieren porque es un lugar seguro para conversar sobre sus asuntos. La Mora es discreta y fiel a Ignacio.

Acciones determinantes se llevan a cabo en oficinas: la de Aguirre, la de Jiménez, las oficinas del Partido Radical

Progresista; la oficina de Protasio Leyva, donde se plantea el asesinato de Olivier en la Cámara de Diputados.

Los lugares se multiplican, pero nunca son éstos de gran importancia; por lo mismo que las acciones son sobre todo mentales, no tanto físicas. Las oficinas, por ejemplo, no se describen, lo vital es lo que ahí sucede. El Cadillac sí está definido porque es una especie de extensión de la personalidad de Aguirre -el narrador le atribuye rasgos del carácter de su dueño-:

Ignacio Aguirre la contempló a lo lejos (a Rosario): trascendía de ella luz y hembra. Y sintió, conforme se acercaba, un transporte vital, algo impulsivo, arrebatado, que de su cuerpo se comunicó al Cadillac y que el coche expresó pronto, con sacudidas, en la acción nerviosa de los frenos⁽⁴³⁾.

El Cadillac es simbólico hasta en el final, porque el mismo asesino de Aguirre, el mayor Manuel Segura, se apropia de él: representa el triunfo total y definitivo sobre Aguirre. Este automóvil es un lugar cerrado, pero en continuo desplazamiento; un lugar en otros lugares. Tiene bien especificadas sus características internas y externas, podemos visualizarlo con su privacía y lujo. El Cadillac es parte del personaje.

Como es clásico en la vida de los hombres públicos, con sin número de compromisos, algunos negocios se debaten en los restaurantes y bares. Ninguno de importancia, simplemente se menciona "en un lujoso restaurante de Toluca" o "en el bar del hotel".

Conforme aumenta la intensidad de la acción, en los enfrentamientos entre aguirristas e hilaristas, los lugares se vuelven sumamente imprecisos; importan los hechos, no dónde ocurran.

Algunas escenas tienen lugar al aire libre, y son multitudinarias.

Así la convención de Toluca, en la que los aguirristas se dirigen a miles de campesinos. Se habla primero de un desfile por las calles y después de una serie de discursos desde un balcón, donde, por cierto, el que más llega a la gente, por su verdad y sencillez, es el de Axkaná.

En ese lugar sucede algo muy cómico. La convención era aguirrista primero, luego la hicieron hilarista, porque Olivier, ante la indecisión de Aguirre, pretendía salvarse con la unión a Jiménez -que finalmente se frustró por otra confluencia de hechos-. Un día antes quisieron volver el curso al aguirrismo, pero sólo lograron confusión entre los campesinos: "¡Viva Ignacio Jiménez!", "¡Muera Hilario Aguirre!"; se escuchó, habiéndose perdido el sentido de todo.

También se mencionan manifestaciones de apoyo para Aguirre aquí, en la ciudad de México.

Y, nuevamente, las locaciones son irrelevantes, lo humano es esencial; porque la diferencia entre la suntuosidad del líder político y el humillante trato a los pobres campesinos sucede aquí y en otros muchos países. El hecho es que a "la masa" se le utiliza mediante engaños y falsas promesas, y a cambio de su apoyo se le paga con un taco frío. Esto es lo indignante, no importa si sucedió en Toluca, o en México, o en cualquier otra parte del mundo.

Pasando a otro punto. Si se observa en Martín Luis Gúzman la intención de ubicar el drama de Ignacio Aguirre en nuestro país. El narrador se encarga de nombrar calles específicas, familiares para quienes vivimos en la ciudad. Por ejemplo: la casa de Axkaná se encuentra en la calle de Londres, cerca de

Florida y Reforma; la Cámara de Diputados se halla en la esquina de Donceles y Allende; el Cadillac de Aguirre hace un recorrido por Plateros, la avenida Juárez, la Alameda, el ángel de la Independencia, hasta llegar al Castillo de Chapultepec. Sin duda que nuestros personajes saben por dónde andan. Se desplazan por lugares conocidos, fácilmente identificables en la realidad. Recorren algunas de las principales arterias de nuestra ciudad; pero esta ubicación y los nombres de calles sólo son significativos para quienes conocen el rumbo; a un lector ajeno a esto no le dice nada la calle de Bucareli o el jardinillo de Guardiola.

Con estas referencias se le da vida a una ciudad, a un escenario cuya vigencia hace más real lo que sucede en la historia. El drama de Ignacio Aguirre está ocurriendo, en México, sí, mas la fuerza de la novela no radica en el escenario, sino en los hechos mismos.

Debido a que el autor determina ciertos lugares y ubica la acción en México, se ha pensado que ésta es una novela histórica, creyendo en La sombra del Caudillo la denuncia de un velado asesinato político del período obregonista. Martín Luis Gúzman presenta el problema de la sucesión presidencial y los procedimientos que le da nuestro sistema, estos datos pueden servir como información histórica (no precisa, porque está novelada). Un análisis en este sentido marcaría los límites de fidelidad histórica del texto, pero eso implicaría pisar otros terrenos. En sentido estrictamente literario, de teoría literaria, ésta no es una novela histórica.

Ya hemos visto la teoría de Lukács al respecto y la construcción de esta obra difiere en su totalidad. No basta dotar al argumento de un escenario con existencia real fuera de

la novela para considerarla histórica; ni tampoco establecer el paralelo entre la vivencia de los personajes y un acontecimiento político no registrado por la historia oficial. Una novela histórica establece planteamientos diferentes, su posición ante la realidad es otra.

Pero continuemos con Muir, después de esta aclaración. En una novela dramática se concentra el área de acción. Sí, aunque no son dos o tres lugares únicamente los que se mencionan, sí podemos asegurar que, fuera de los ocasionales - que sólo aparecen una vez-, los lugares son visitados constantemente, se repiten. La Cámara de Diputados es un escenario que vemos continuamente, la oficina de Aguirre, la casa de la Mora. Es decir que el área de acción no es tan amplia que se pierdan en ellas los personajes. Al contrario, si jerarquizamos los lugares el área resulta ser limitada. Es más frecuente presenciar una escena en las oficinas del Partido Radical Progresista, que volver a ver el lujoso establo de Catarino Ibañez en Toluca. Por lo tanto, el espacio vital de los personajes se reduce a unos cuantos lugares y que generalmente son cerrados, como ya habíamos dicho.

Esto contribuye a crear un ambiente claustrofóbico, ya que esos espacios confirman la idea de Aguirre, no consciente en un principio, de estar siendo acosado. En el personaje va aumentando la ansiedad. Ve, con preocupación, cómo fracasan sus múltiples esfuerzos por salir de un problema. Y, conforme avanza la historia, Aguirre acelera sus movimientos, dando la impresión de estar buscando desesperadamente una salida. Aguirre choca contra las paredes de la Cámara de Diputados, de su oficina, de su casa, sin encontrar una escapatoria física que lo salve de su muerte. Aun cuando el escenario sea amplio o abierto no hay diferencia, cualquier lugar es inseguro para

él: "Sólo en un área totalmente encerrada pueden surgir, desarrollarse y terminar inevitablemente los conflictos que retrata" (44).

La limitación de espacio es el reflejo material del acorralamiento humano que sufre Aguirre. Los hombres son quienes lo están presionando:

...no hay escapatoria posible ni to a otras escenas o, si la hay, intuimos que sólo se trata de una puerta falsa que trae al protagonista de regreso al centro escénico donde deberá esperar su destino (45).

En las acciones presentadas a lo largo del libro quinto (son un total de seis) no aparece Ignacio Aguirre. Todo lo que ocurre en casi medio centenar de páginas es ajeno al protagonista. Ahí vemos el complot para matar a Olivier y a otros de los principales aguirristas. A pesar de que no peligra la vida de Ignacio estos pasajes son muy emocionantes. La palabra "matar" no se menciona en ningún momento, pero está presente. Bajo el argumento de "necesario para la nación" los chacales pretenden encubrir un asesinato político y justificar la matanza como si se tratara de un hecho casi heroico:

No, señores; no compliquemos el punto y procedamos con la sencillez que requiere el actual momento histórico... ¡b es verdad que la salvación de la República y de la obra revolucionaria estriba en que el poder personificado en el Caudillo pase íntegro al general Hilario Jiménez?... ¡Qué le vamos a hacer! Cada dos años, cada tres, cada cuatro se impone el sacrificio de descubrir a dos o tres docenas de traidores para que la continuidad revolucionaria no se interrumpa (46).

Quien puede morir en este clímax narrativo es Olivier, no Aguirre, sin embargo las circunstancias que lo rodean son, por extensión, similares a las del protagonista. Por la cercanía de Olivier el peligro que éste corre amenaza con tocar a

Ignacio. Posteriormente el desenlace inesperado en el que sí logra salvar la vida nos hace pensar en la parte final del libro, que tal vez pudiera suceder lo mismo con nuestro personaje: "si no mataron a Olivier, puede ser que tampoco a Ignacio". A la vez que parece un augurio fatal también encierra una esperanza: "quizás en esta escena se encuentre su salida". Un espejismo que se desvanece pronto.

El estrecho escenario funciona aquí como un marco dentro del cual la lógica de la acción transcurre sin interferencias exteriores y dota de una mayor intensidad al argumento.

3.5 SU MUNDO SE CONSTRUYE EN EL TIEMPO, NO EN EL ESPACIO

El espacio queda establecido con facilidad en un listado breve, y su influencia no es determinante para el curso de la acción. Un desarrollo del espacio nos llevaría, según Muir, a consideraciones sociales que no son el centro de esta novela.

No hay comparaciones de grupos, cada uno con su carga material. Los campesinos, por ejemplo, son traídos, transportados al lugar en que se desenvuelven los políticos privilegiados, no visitamos el mundo de aquéllos.

La novela se basa únicamente en un grupo: el de la alta política, y sus específicos límites de desplazamiento. No se trata de darnos un panorama social, por medio del espacio, sino de presenciar el drama de un hombre.

La acción en la novela dramática se construye, por lo tanto, en el tiempo. Y es una manera de ver la vida "personalmente". Ampliemos. Si el centro de atención de la novela fuera el entorno del personaje, lo veríamos gastar su vida en lugares

profundamente significativos. En el caso de Aguirre, lo que al autor le interesa es que sobresalga el conflicto interno; por eso es más importante la intensidad del drama humano de quien no cede en sus principios, aun cuando la presión es tanta que lo destruye, y no la caracterización de un grupo determinado.

No queremos restarle méritos a la bien lograda construcción de ciertos personajes típicos de la política mexicana: malversadores de los bienes del pueblo, del clásico discurso demagógico, oportunistas, traidores, vendidos, asesinos. Algunos con personalidades cercanas a lo cómico (como Catarino Ibañez), otros, un poco más serios, con la frialdad calculadora de quien sólo busca un provecho (como Hilario Jiménez). Este retrato de la sucia política ha sido el que más llama la atención de los estudiosos de la literatura, pero nosotros creemos que el acento radica en la individualidad del protagonista.

El desarrollo de un personaje en el interior, resta peso al espacio y se apoya en el tiempo. Lo orgánico de Aguirre sólo puede manifestarse de manera temporal.

En La sombra del Caudillo no vemos a los personajes viviendo en una sociedad, como objetivo principal, sino al protagonista dirigiéndose de un principio hacia un final.

El espacio, dice Muir, nos lleva a lo social; el tiempo, en cambio, nos acerca a lo individual, a lo personal.

La marcha del tiempo, en esta historia, es acelerada. Vivimos todas las acciones continuadas, una tras otra, en forma rápida. Ocurren muchas cosas en un mismo día, las vemos todas. Los días se suceden vertiginosamente;

Libro Cuarto. El atentado.

- I. Los hombres del frontón.....Un día jueves como a media noche.
 II. Camino del desierto.....esa madrugada.
 III. El cheque de la "May-Be".....al otro día, una de la tarde.
 IV. Últimos días de un ministro.....mismo día, tres acciones importantes.
 V. Zaldívar.....mismo día tres de la tarde, mismo día
 siete y medio de la noche, mismo día
 un poco después.
 VI. Frutos de una renuncia.....al día siguiente, por la mañana,
 cuatro días después, dos o tres
 semanas después, a los quince días.

(Luego se pierde, en un par de páginas, la temporalidad exacta, pero se da la idea de que es un día tras otro, cuestión de dos o tres semanas, en que se intensifica aún más la acción).

Se siente esa "urgencia de tiempo" de que habla Muir. Con pasos agigantados las acciones parecen atropellarse, empujadas por el tiempo y produciendo un aumento de emoción: "En la novela dramática, entonces, como en toda la literatura dramática, el tiempo está en movimiento, se dirige hacia un fin y, por lo tanto, será consumido" (47).

El correr del tiempo implica ya el encuentro con un fin. Si hay movimiento lineal hay dirección y debe haber un punto de llegada, un punto donde todo termina. Cuestión de unos cuantos meses en que la vida de Aguirre cambia radicalmente; sin buscarlo, los hechos se acomodan de tal forma que le tienden una trampa. El protagonista está dentro de una carrera hacia su muerte, sin poder evitarlo:

Al principio de una novela dramática como ésta, vemos al tiempo gradualmente aglutinándose; después comienza a moverse y su final todavía nos es desconocido;

luego, conforme su objetivo se va haciendo más claro y marcha en aceleración continúa, el destino se hace presente y todo termina ⁽⁴⁸⁾.

El mismo Aguirre sabe que todo eso que ocurre lo lleva a su destino. Lo siente; al principio se esfuerza por cambiar el curso de las cosas, fracasa; así como las circunstancias lo siguen condenando, va perdiendo interés por salvarse:

Yo, según lo saben ustedes perfectamente, no quería ser candidato. Una serie de sucesos apenas creíbles vino a meterme en una contienda que no era mía. Hoy la muerte está echada; no lo lamento; acepto gustoso ir hasta lo último ⁽⁴⁹⁾.

Las sombras que se extienden sobre el personaje, el no creer que pudieran atentar contra su vida, el desengaño posterior, la aceptación de la muerte, la dignidad guardada en los últimos momentos, son vivencias que sólo podemos registrarlas en el tiempo. Por eso dijimos que el tiempo pasa dejando huellas en su rostro. La cara de un hombre envuelto repentinamente en una intriga que sigue su marcha rápida y necesariamente llegará a la muerte, cambia a cada momento. El tiempo se consume y transforma al personaje.

Después de conocer a Ignacio Aguirre en las primeras páginas y verlo en las últimas, nos damos cuenta del enorme cambio obrado en él. Mucho ha tenido que vivir para ser otro totalmente; mejor dicho, muy intenso es lo vivido que así lo ha modificado.

Por otra parte, las escenas en esta novela, por la misma fuerza de lo que presentan, crean en nosotros la imagen clara. "Vamos" los movimientos de los personajes, los encuentros, percibimos las reacciones, los gestos; aun cuando no hay descripción minuciosa, sino sobre todo acción mental: "podemos encontrar en la novela dramática una realización visual mucho más intensa de la escenas..." ⁽⁵⁰⁾.

La narración, en Martín Luis Gúzman, evoca lo plástico. Es como "presenciar" la escena, tenerla enfrente. Nuestro acercamiento con los personajes es comparable al del público y el actor. No se trata simplemente de "pasajes" de una novela, ya que tienen la estructura y el desarrollo de verdaderas escenas en sentido "teatral". Las partes son "actos" y los diálogos se materializan, son vívidos. Quien lee La sombra del Caudillo acude a la representación de un drama.

La escena, en la novela dramática, "no es para nada ordinaria... sino más bien una imagen del ambiente temporal de la humanidad"⁽⁵¹⁾. Una obra con tonos grandiosos, universales: una tragedia.

Las acciones en la Cámara de Diputados, cuando intentan matar a Olivier, son un ejemplo de esa "realización visual intensa" de que habla Muir. Desde el momento en que el capitán Adelaido Cruz, asignado para matarlo, lo conoce -primera vez que lo veía- en la entrada al recinto, las escenas son imágenes completas, sucesivas. El acercarse a Olivier, entre la multitud, la espera del momento más oportuno dentro de la confusión, provocada ya por el imprevisto asesinato del aguirrista Cañizo, el temblor de su mano. Todas esas acciones se nos dan como fotografías, logradas no tanto por la descripción sino por la fuerza de la acción misma. Paradójicamente el discurrir acelerado del tiempo contribuye también a ese resultado "visual".

El ritmo de la acción, rápido en este caso, conduce a un fin. Aguirre no está seguro de cuál será éste -aunque todo se lo anuncia y él, de alguna forma, lo presiente-; tiene una "aprehensión indefinida del final hacia el que se dirige", en palabras de Muir. Cuando esto ocurre el personaje no es

consciente de su destino pero, inexplicablemente, vuela rumbo a él siguiendo una sola trayectoria.

Todas las presiones que ejercen sobre él (los atentados contra Axkaná y Olivier) lo obligan a tomar decisiones, que resultan poco estratégicas finalmente, y que aceleran el curso de los acontecimientos. Sin embargo, da la impresión de ser una "premura involuntaria", puesto que debe ir rápido, aunque no quiera, porque de lo contrario "lo madrugan" los otros.

Ese término, muy conocido para los mexicanos, muy propio de nuestra cultura, y que denomina la acción de adelantarse al enemigo. "Madrugarlo" es aprovechar la ventaja, ser el primero, tomar la iniciativa -en el mejor momento- y vencer al otro.

La idea está presente en Olivier y es su principal temor. El, como buen político, sabe que Aguirre ha perdido un tiempo precioso con su inquebrantable reticencia a traicionar, su negativa a contender en una guerra sucia. Al no decidirse, por respeto a sus principios, a utilizar las mismas armas poco honestas del Caudillo, quedó claro que Ignacio perdería.

Él no quiere pelear, siempre lo está diciendo. Tiene los elementos, conoce de maniobras, puede hacerlo, pero él decide que no va a responder a las agresiones. Soportará todo antes que faltarse a sí mismo. Olivier se lo reprocha alguna vez, mas no lo abandona. Cercano el final, cuando el grupo aguirrista se ha enterado, por medio del coronel Jáuregui, de todo lo que se trama en su contra, ya en Toluca, buscando la protección del general Julián Elizondo, Aguirre dice a éste:

(...)y me aconsejas que nos levantemos en armas, porque te parece que eso es lo único que se puede hacer, entonces estoy dispuesto a entendeme contigo en otros

términos, por más que yo, hablando sin la menor doblez, no busco el levantamiento⁽⁵²⁾.

Se percibe una gran melancolía en sus palabras. Es cuestión de tiempo, tan sólo, el encuentro con su destino. Su error ha sido esperar, mantenerse a la expectativa deseando que las cosas cambiaran. No podía creer que ellos pudieran llegar hasta el asesinato. Por fin se convence...demasiado tarde. Su vida y su muerte ya se han construido en el tiempo.

3.6 ES, LA SUYA, LA IMAGEN DE LOS MODOS DE EXPERIENCIA

Muir establece la distinción entre los modos de existencia y los modos de experiencia. Para él la novela dramática "nos muestra el rango entero de la experiencia humana en los actores"⁽⁵³⁾. El de Aguirre no es un problema de existencia que lo llevara a reflexiones sobre su vida. No se trata de una relación Aguirre para Aguirre, sino de lo que a él le ocurre en su experiencia con los demás.

Sus conflictos empiezan cuando se rompe el hilo de unión con el grupo que detenta el poder. Ahora una muralla lo separa de quienes, hasta entonces, lo protegían. La dificultad no se encuentra en su interior; no es él mismo quien ha terminado con su paz. Son los otros, para quienes su presencia representa un obstáculo.

Aguirre es un hombre elemental; el filósofo es Axkaná. Aguirre es incapaz de ver muchos de sus errores, no le preocupa conocerse, ni corregirse. Su existencia no es motivo de meditaciones para él.

Se siente muy a gusto con su manera de proceder. De no

haberse complicado la situación, él habría seguido con su forma de vida llena de comodidades y placeres. No habría pensado en dejar un trabajo que le otorgaba poder sobre las personas. Por lo tanto, el centro no es su "existencia", lo superficial o profunda de ésta, sino lo que él tendrá que experimentar.

Lo importante es lo que a él le ocurre. Sorpresivo, no porque fuera imposible -todo se lo auguraba-, porque él se negaba a aceptar que sus verdugos resultarían capaces de tal atrocidad. Por cuántas cosas habrá de pasar Aguirre antes de comprender que en la política no hay amigos. El dicho aquel de "en la política todo se vale" expresa claramente que se trata de una guerra individualista, de todos contra todos, cuyos procedimientos deshonestos culminan en traiciones legalizadas.

Aguirre no es el tipo de hombre que llegaría a ésta conclusión por medio de reflexiones. Axkaná sí. Es necesario que Aguirre lo sufra en carne propia, lo viva, para que "aprenda" cómo es esto. Una enseñanza que le cuesta la vida.

La experiencia es desagradable, sobre todo porque cada vez se siente el personaje más atrapado, sin posibilidades de lograr una evasión. En una novela dramática, los personajes "son arrojados sin remedio hacia el destino que prevén y del que no pueden escapar"⁽⁵⁴⁾. De nuevo la idea de que Aguirre es el hombre necesario para el sacrificio. Solamente le resta dejarse llevar por lo que habrá de suceder inevitablemente:

En otros términos: ocurría todo como si en el drama profundo que estaba desarrollándose los personajes no obraran de propia iniciativa -obedientes a sus impulsos, su interés, su carácter-, sino que sólo siguieran, simples actores, los papeles trazados para ellos por la fuerza anónima y multitudinaria. Los obligaba ésta, desde la sortija, a prender su parte, a ensayarla, a realizarla⁽⁵⁵⁾.

Para que el personaje se inclinara más por los modos de existencia tendría que permanecer estático, de forma tal que la apreciación del mismo se facilitara. Con personajes invariables en su estructura podemos construir el mundo de los social, por simple diferenciación de caracteres. Aguirre sigue un procedimiento diferente; es un personaje dinámico, que evoluciona, que va de un principio a un fin, que sufre una experiencia dolorosa, y por consiguiente cambia. El desarrollo de lo que él habrá de vivir, su drama, se convierte en el centro de la novela. Por eso también el espacio es delimitado. No podríamos capturar lo absoluto de la experiencia del personaje en un área mayor.

La forma como él se relaciona con los otros y la ruptura que se da con los mismos transformarán totalmente la vida de Ignacio: "la escena es invariable y los personajes variables debido a la interacción que existe entre ellos"⁽⁵⁶⁾.

Estamos hablando de un hombre, de Aguirre; lo que a él le pasa se registra en el tiempo. Lo espacial, lo social no predomina. Su imagen es la de los modos de experiencia, porque su drama lo coloca en el lugar principal y lo modifica.

3.7 SUS VALORES: ¿INDIVIDUALES O UNIVERSALES?

Descartamos que los valores de esta novela sean sociales, pues hemos concluido hasta ahora que se trata de un problema personal. Muir nos dice que los valores de una novela dramática pueden ser individuales o universales, según sea el caso. El punto, entonces, es únicamente decidirlo.

¿Cuáles son los valores en los que se apoya Aguirre y que

mantiene firmes aun a costa de su vida? Ya habíamos dicho que a pesar de haberse formado en el mismo grupo del Caudillo, Aguirre mantenía ciertos principios de los que carecían los demás. La lealtad es uno de ellos, el más importante.

El protagonista sabe que existe una forma de salvarse, traicionando al Caudillo, fingiendo y preparando el golpe que le asegure el triunfo. "Madrugándolo". Nunca lo hace; pesa más sobre él la lealtad.

La marcha de las cosas le demuestra que el Caudillo procede de mala fe. Aguirre no quiere verlo así.

Por dignidad tiene que responder a las agresiones. Si ellos atentan contra Axkaná, él aceptará su candidatura; si ellos lo presionan armando una acusación de levantamiento en Puebla, él tomará verdaderamente armas. Pero no es su deseo luchar, ni política, ni militarmente, porque eso significaría traicionar a su protector, al Caudillo.

Sólo tendría que ser flexible una o dos veces. Hacer caso a las sugerencias de Olivier quien le propone acciones más arriesgadas, si desea salvar su vida. Pero nada lo anima a "venderse" un poco, prefiere estar muerto:

Pero siendo esto verdad, lo es también que no quiero, a toda costa adueñarme de la Presidencia, y no porque blasono de moral, de puro, de incorruptible -quienes más, quienes menos, todos hemos cometido errores en la Revolución y la política, yo acaso más que otros muchos-, sino porque a mí me parece que, sean cuales fueren la mentira y el loco que nos arrojan, Hay papeles que exigen dignidad, momentos del decoro que no deben olvidarse. Nos consta a nosotros que en México el sufragio no existe; existe la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder, apoyados a veces por la simpatía pública. Esa es la verdadera Constitución Mexicana; lo demás, pura farsa. Pero como nuestras mismas disputas tienen sus reglas y son, en medio de todo,

susceptibles de cierta decencia, yo me propongo no disparar el primer tiro mientras el Caudillo y Jiménez no extremen las cosas al punto de que la nación entera nos aplauda si nosotros hacemos lo mismo. Quiero ganar, sí; pero ganar bien; y si eso no es posible, prefiero perder bien, o sea: dejando a los otros el recurso criminal o irracional⁽⁵⁷⁾.

El suyo es ejemplo de lealtad a un principio y así lo destaca Martín Luis Guzmán. En un ambiente donde todo se ha corrompido, quien no se preste al juego deberá ser eliminado. Si Aguirre se mantiene en la idea de no traicionar (algo que lo igualaría a ellos) deberá sucumbir. Más no cede, y esto lo engrandece.

La sinceridad es otra de sus virtudes. En la novela vemos cómo los hombres del poder siempre utilizan la demagogia en sus discursos, una tras otra salen mentiras de sus bocas. Él, en cambio, tiene el valor de decir "quitémonos las máscaras, así somos, ésta es la verdad", y por lo mismo no les conviene que siga entre ellos alguien con esos pensamientos. Aquellos hombres están acostumbrados a fingir ante todos y nunca dicen, ni soportan escuchar, la verdad.

Aguirre es superior, es mejor que los otros porque es sincero, porque admite que la política en nuestro país la determinan unos cuantos y que es falso que el pueblo elija a sus gobernantes.

Él no se doblega, tiene la personalidad de un hombre digno. Su figura se observa inalterable, aun cuando son capturados por la "supuesta" escolta enviada por el general Elizondo para su seguridad, no se le ve desesperado.

Es una persona fortalecida. Nos damos cuenta de que está pasando por momentos terribles, sin embargo, no hay temor en su

cuerpo, demuestra su valor. Ignacio sabe ser valiente al hablar y al actuar. La misma decisión de no ser el primero en disparar -estando claro que ellos sí lo harán- y que a muchos parecería un acto suicida, requiere valor.

Aquellos son cobardes. Matan por la espalda porque temen hacerlo de frente. Lo vemos en la parte final de la historia: el contraste entre el grupo de Aguirre, prisioneros ya, y el del mayor Manuel Segura. Los amigos de Ignacio no lo abandonarán, a pesar de conocer lo que les espera. El grupo se unifica todavía más: son doce personas dispuestas a compartir su mismo destino. Ellos también se dignifican con este hecho, los convierte en víctimas inocentes. No son hombres sin tacha, pero al menos son valientes. Los asesinos, en cambio, se muestran vulgares, torpes, sanguinarios, sobre todo cobardes.

Cuando se encuentra el cuerpo de seguridad, que trasladaría a Aguirre y sus compañeros de Toluca a México acusados de sublevarse, y el grupo del mayor Segura reclamando la entrega de los presos, hay una escena en que éste dice a Ignacio: "Usted habrá sido general y ministro, pero aquí no es más que puro jijo de la tiznada"⁽⁵⁸⁾. Cahuama, guardaespaldas de Aguirre, lo golpea en reacción a la ofensa. Segura le dispara hasta dejarlo muerto.

El contraste entre los asesinos "que no saben ni su oficio", como les dice Ignacio, y los amigos de éste se manifiesta de tal forma que enaltece a los últimos y aumenta nuestras simpatías de lector por ellos.

La lealtad, la sinceridad y la valentía de Aguirre son valores universales que podemos encontrar en cualquier hombre y en cualquier época.

Las acciones de la novela no son propias o exclusivas de un

período o de un lugar. El aferrarse al principio de no traición lo vemos en un hombre (o en una mujer) del siglo III a.C. o del siglo XII d.C., en Austria o en Nicaragua. Este drama podría suceder universalmente. Ciertamente que una fecha, 1927 -que no se da en el texto, sino que se deduce por referencias y comparación con acontecimientos reales, extraliterarios-, y un lugar específico, la ciudad de México, le proporcionan connotaciones históricas; pero el hecho llano de que un hombre honesto sea víctima de un sistema corrupto es atemporal y sin límites geográficos: "el espacio aquí queda indiferenciado y es universal aunque sea aparentemente estrecho, una imagen invariable del mundo" porque no hay temor de que "las modas alteren la superficie de la vida humana"⁽⁵⁹⁾. El escenario de la novela dramática es la tierra, sin ser tan importante un lugar y un momento determinado. Lo principal son los hombres capaces de "emociones universales".

3.8 TANTO APARIENCIA COMO REALIDAD SON LO MISMO

Muir, en su teoría, utiliza estos términos en un sentido estrecho en el interior de la novela misma. Como hemos podido observar su análisis de la novela dramática es sistemático, va precisando punto por punto los aspectos que son característicos, propios de este tipo de obras. El escenario, el tiempo, las experiencias del personaje, su camino hacia un fin, todo está relacionado.

Al hablar de la personificación y la acción Muir aclara que, a diferencia de otras novelas, la dramática establece una correspondencia entre ambas: personificación significa acción y acción personificación. Además, el personaje posee cierta

libertad dentro de la progresión lógica, a pesar de encontrarse marcado por el destino, atributo que lo hace más humano y real.

Apariencia y realidad se ciñen a este marco. Para Muir: "Dicha progresión resulta inevitable en dos planos. Habrá de tener una verdad interior siempre y cuando siga los pasos del personaje que se desenvuelve, y una verdad externa dado que sea justo el desarrollo de la acción"⁽⁶⁰⁾.

Los planos quedan identificados como dos partes de la verdad, unidos, no distantes. Apariencia y realidad forman una esfera totalizadora.

Muir ubica en el terreno de la apariencia la relación del personaje con los demás, socialmente. Lo que quiere "aparentar" que es. Y en el terreno de la realidad la persona se presenta tal como es. Según nos dice, en otras novelas se manifiesta el contraste entre apariencia y realidad, en la novela dramática no. En Aguirre no existen esos dos niveles; él no se mueve en uno u otro, haciendo distinción. Su verdad personal inunda también lo social. No hay una acción, en lo social, en la apariencia, separada de una personificación, en lo íntimo, en la realidad.

Por eso apariencia y realidad son lo mismo, porque la verdad interior y la verdad externa son una sola. La marcha de los acontecimientos sigue "lealmente" el desarrollo del personaje y al mismo tiempo se construye una acción con secuencia lógica.

Como vemos Muir se refiere únicamente al mecanismo de la novela, sin embargo, el título "tanto apariencia como realidad son lo mismo", es muy sugerente dentro del contexto de La sombra del Caudillo, y creo que nosotros podríamos buscarle otras interpretaciones, ampliar su sentido. Por ejemplo, si

nos referimos a la trama, Aguirre trasciende "voluntariamente" su verdad, acerca de las elecciones en México, acerca de la amistad, de un nivel personal a un nivel social. Y entonces ahí radica su "pecado", puesto que la regla establecida por los otros es "moverse en dos planos" -el de la mentira social y el de guardarse hipócritamente la verdad para sí- y él no lo cumple.

Ignacio, llegado el momento que así lo exige, pretende terminar con la dualidad apariencia-realidad, presentando una sola, su verdad. Imposible subsistir enarbolando esa bandera; debía morir: "Una imagen lo agitó un momento: la de Pancho Villa. "Con ser -pensó- monstruoso su asesinato, éste de ahora, el mío, va a ser aún más monstruoso, más cobarde e innoble" (61).

De nada le sirve lamentarse en la antesala de la ejecución. Muchas cosas se le revelan al final, demasiado tarde:

Porque la traición de Elizondo, absurda en apariencia al presentarse en el hotel el capitán y la escolta, ahora le parecía a Aguirre, consumada ya, de lógica ineludible. Apoyarlo a él habría equivalido para Elizondo, a espasmo todo; traicionarlo significaba asegurar el triunfo de los otros sin el menor riesgo, triunfo que sería de Elizondo también.

"Elizondo será -susitó Aguirre- ministro de la Guerra en el gobierno de Hilario Jiménez". (62).

Los enemigos de Ignacio fluctúan entre la apariencia y la realidad, sus valores morales, sus principios, se los permiten. La conveniencia política y económica es su carnada y harán cualquier cosa por ascender en la escalada del poder.

En el mundo de la apariencia ellos, como grupo privilegiado de la sociedad -diputados, ministros, generales, presidentes- son amigos y están unidos; en la realidad el individualismo es

el punto de partida, cada quien ve para sí mismo. Aguirre no lo admite; él sólo entiende que un verdadero amigo lo es siempre. Axkaná ya se lo había advertido antes:

—Eso es un error también. En el campo de las relaciones políticas la amistad no figura, no subsiste. Puede haber, de abajo a arriba, conveniencia, adhesión, fidelidad; y de arriba abajo, protección afectuosa o estimación utilitaria (...). De los amigos más íntimos nacen a menudo, en política, los enemigos acérrimos, los más crueles.⁽⁶³⁾

Pero aún podríamos ir más allá, y ver la novela fuera de la literatura. Pensar acaso en sus contornos históricos. El tiempo y las acciones de esta novela no son la recreación de un acontecimiento real, porque aquí sí apariencia y realidad son lo mismo.

Tenemos dos tiempos (y acciones), el propio de la novela y el del acontecer histórico, real de México. La creación novelística de Martín Luis Gúzman es muy parecida a lo ocurrido entre los meses de junio y septiembre de 1927; la parte intensa de la muerte de Ignacio Aguirre a lo vivido por el general Francisco Serrano el 2 y 3 de octubre del mismo año⁽⁶⁴⁾.

Siguiendo la personalidad de Serrano encontramos gran similitud con la caracterización de nuestro personaje: su juventud (37 años), su aire arrogante y seguro, su tan criticada vida nocturna -mujeres y vino-, las simpatías del Caudillo por él. El Caudillo es Alvaro Obregón, el marco, las elecciones presidenciales.

Sorprende encontrar tantos datos coincidentes entre la novela y la realidad: el ambiente de tensión acrecentada, la agresividad verbal que termina en violencia, los pocos encuentros entre los candidatos y el rompimiento de los mismos.

Quien estaba entonces (1927) como secretario de Guerra del gobierno de Plutarco Elías Calles, Joaquín Amaro, era un profesional de la represión que había logrado el control absoluto del ejército:

Amaro quita el mando de tropas a todo sospechoso de antireleccionismo (...) Varios generales desempeñan un papel por lo menos ambiguo: asisten a juntas conspiratorias y en el momento de la verdad permanecen fieles a sus bien informados superiores. Uno de ellos es el jefe de operaciones en Querétaro, Claudio Fox, previamente célebre por una matanza de agraristas en Querétaro (65).

Estos personajes reales son los mismos chacales que aparecen acosando a Ignacio Aguirre. Un hombre, no de toda la confianza de Serrano, el general Antonio I. Villareal le avisa que se ha enterado, por medio del telégrafo, que "ya se amoló la cosa y hay orden de aprehensión", igual que el coronel Jáuregui con Aguirre. Incluso la aparición de ese "personaje misterioso", el diplomático estadounidense, está en la novela como en la realidad.

Claudio Fox -"un general salvaje, arbitrario y asesino" como lo llama Emilio Portes Gil, quien lo conoció- será el encargado de matar a Serrano:

A la altura de Tres Muñías Fox ordena que los soldados bloqueen la carretera. Esperan la llegada de la columna en que el general Díaz González trae a los prisioneros de Querevaca en los coches de Serrano y Carlos A. Vidal y en dos transportes del correo (...) Mientras terminan de poner la trampa Fox inspecciona a los detenidos: generales, licenciados; un poeta, Otilio González; un periodista, Alonso Capetillo; varios jóvenes casi adolescentes: Ernesto Noriega Méndez, el "Cacama", su ayudante fiel hasta la muerte a Serrano (66).

Sin embargo, a pesar de que muchos detalles están apegados a

lo histórico (hasta donde se sabe), hay otros puntos muy importantes que no son exactos, fueron cambiados. Por ejemplo, Serrano ya no era ministro de la Guerra, lo había sido antes; eran tres y no dos los candidatos a la presidencia: él, Arnulfo R. Gómez y el mismo Obregón. Serrano es detenido en Cuernavaca y no en Toluca; en octubre y no en diciembre.

También se ha comprobado que la historia de Aguirre es más bien el resultado de una combinación de acontecimientos, los de 1923, año de la rebelión delahuertista y los de 1927. De la primera fecha encontramos esta información:

A partir de entonces se desazonó una acida rivalidad por el poder entre las dos figuras restantes del aguarriocismo, Plutarco Elías Calles (a quien favorecía Obregón) y Adolfo de la Huerta, a pesar de que este último reiteradas veces declaró (como el general Ignacio Aguirre de La sombra del Caudillo) que no aspiraría a la Presidencia de la República y que tenía derecho a que se le creyera⁽⁶⁷⁾.

He ahí el trabajo novelístico. Si Martín Luis Guzmán hubiera consignado con toda fidelidad habría escrito un libro de historia, pero evidentemente no era ésa su intención. Además, los hechos reales de 1927 no se conocen con precisión. Dice José Emilio Pacheco al respecto: "Quizá nunca sabremos qué sucedió"⁽⁶⁸⁾ en el caso de Serrano. ¿Quién dio la orden de esa matanza? Los responsables son Amaro, Calles y Obregón, pero realmente ¿cómo ocurrieron las cosas? "Las versiones difieren"⁽⁶⁹⁾.

Resumamos. En la historia "oficial" de México se consignaron dos hechos: 1923, rebelión de Adolfo de la Huerta; 1927, rebelión de Francisco R. Serrano. Martín Luis Guzmán publica en 1929 una novela que mezcla ambos acontecimientos, La sombra del Caudillo. El protagonista, Ignacio Aguirre, fue

elaborado a partir de las características de Adolfo de la Huerta más las de Francisco Serrano, confiesa el autor⁽⁷⁰⁾. Pero Luis Guzmán no se apega a la versión oficial, previamente maquillada para dar la cara a la opinión pública; se acerca un poco más a lo que el pueblo mexicano piensa que verdaderamente ocurrió: abuso de poder y consiguiente asesinato político del general Serrano.

El escritor no traslada los hechos de la realidad a la novela tal cual, en un intento de fidelidad histórica. Él crea su propia historia, no recrea la realidad.

Esta no es una novela (apariencia) que recree un acontecimiento histórico (realidad), porque desde su planteamiento La sombra del Caudillo no procedió como una novela histórica, en términos de George Lukács (por el tipo de personaje que eligió, alejado del héroe mediocre, y por la forma que dio a su "reflejo" de la realidad). Es ésta una novela dramática que cuenta una historia, la historia de Ignacio Aguirre; por lo tanto apariencia y realidad aquí son una sola, son lo mismo.

NOTAS Y REFERENCIAS

- (1) Edwin Muir, La estructura de la novela, p.33.
- (2) Martín Luis Guzmán. La sombra del Caudillo, p. 9.
- (3) Ibid., p.9.
- (4) Ibid., p. 5.
- (5) Ibid., p. 8.
- (6) Ibid., p. 8.
- (7) Ibid., p. 11.
- (8) Ibid., p. 27.
- (9) Ibid., p.38.
- (10) Ibid., p. 23.
- (11) Muir, op. cit., p. 29.
- (12) Ibid., p.29.
- (13) Ibid., p.30.
- (14) Ibid., p. 30.
- (15) Luis Guzmán, op. cit., p. 45.
- (16) Ibid., p. 47.
- (17) Ibid., p. 46.

- (18) Ibid., p. 19.
- (19) Ibid., p. 4.
- (20) Ibid., p. 5.
- (21) Ibid., p. 25.
- (22) Ibid., p. 37.
- (23) Ibid., p. 49.
- (24) Ibid., p. 66.
- (25) Muir, op. cit., p. 42.
- (26) Ibid., p. 42.
- (27) Ibid., p. 41.
- (28) Ibid., p. 51.
- (29) Ibid., p. 53.
- (30) Ibid., p. 55.
- (31) Luis Guzmán, op. cit., p. 63.
- (32) Muir, op. cit., p. 33.
- (33) Luis Guzmán, op. cit., p. 58.
- (34) Ibid., p. 119.
- (35) Ibid., p. 158.
- (36) Muir, op. cit., p. 33.

- (37) Ibid., p. 33.
- (38) Ibid., p. 33.
- (39) Luis Guzmán, op. cit., p. 133.
- (40) Ibid., p. 146.
- (41) Ibid., p. 175.
- (42) Muir, op. cit., p. 40.
- (43) Luis Guzmán, op. cit., p. 7.
- (44) Muir, op. cit., p. 41.
- (45) Ibid., p. 41.
- (46) Luis Guzmán, op. cit., p. 163.
- (47) Muir, op. cit., p. 57.
- (48) Ibid., p. 52.
- (49) Luis Guzmán, op. cit., p. 202.
- (50) Muir, op. cit., p. 47.
- (51) Ibid., p. 47.
- (52) Luis Guzmán, op. cit., p. 216.
- (53) Muir, op. cit., p. 42.
- (54) Ibid., p. 57.
- (55) Luis Guzmán, op. cit., p. 198.

- (56) Muir, op. cit., p. 42.
- (57) Luis Guzmán, op. cit., p. 203. El subrayado es mío.
- (58) Ibid., p. 235.
- (59) Muir, op. cit., p. 48.
- (60) Ibid., p. 32.
- (61) Luis Guzmán, op. cit., p. 227.
- (62) Ibid., p. 222.
- (63) Ibid., p. 58.
- (64) Para la información histórica nos hemos basado en el texto de José Emilio Pacheco, "Huitzilac: crónica de una matanza" aparecido en la revista Proceso, no. 48, del 3 de octubre de 1977.
- (65) José Emilio Pacheco, op. cit., p. 11.
- (66) Ibid., p. 13.
- (67) Federico Campbell, "La tragedia de la ilegitimidad" en Cuadernos de Marcha, núm. 24, noviembre de 1983, p. 21.
- (68) Pacheco, op. cit., p. 11.
- (69) Ibid., p. 13.
- (70) Emmanuel Carballo, Protagonistas de la literatura mexicana, p. 88.

CONCLUSIONES

Al terminar el análisis de los tres personajes observamos ante todo diferencias, diferencias evidentes que los ubican en tres puntos de un mismo desarrollo, el del personaje revolucionario.

La formación de Juan Quiñones, joven educado de la clase media en la época porfiriana, es muy distinta a la del hombre campesino -con todo lo que implica esta palabra: limitado a las cuestiones del campo, sin escuela- que es Demetrio Macías y, además, centrado en el momento de crisis revolucionaria. Demetrio no tiene similitud ni con Juan Quiñones, ni con Ignacio Aguirre, este último "hombre joven" (de edad intermedia entre los otros dos personajes) con una preparación más sólida que la de Quiñones, ciudadano y situado en un momento de aparente estabilidad, en el sentido de que ya no había una guerra física, sino que en su caso se trataba de un enfrentamiento político de ambiciones.

Ellos son diferentes en sus orígenes y en su contexto, pero coinciden en un nivel superior: son revolucionarios y ante su particular circunstancia histórica los tres dan una respuesta de acción.

Quiñones entre en la bola, Demetrio encabeza a un pequeño grupo armado y Aguirre enfrenta al Caudillo.

La historia de cada uno los conduce a una encrucijada en la cual deben decidir "qué hacer", mas la forma característica en que llegan a ese punto no les permite ser conscientes de la magnitud de su papel y sólo son capaces de dar respuestas subjetivas y emocionales.

Si partimos de una imagen idealizada del revolucionario, que llenara satisfactoriamente todos los requisitos de heroicidad,

decisión, claridad de pensamiento, conocimiento del proceso histórico, etc., ¿dónde quedarían nuestros personajes? En estos términos, Quiñones "podría" llegar a ser el primer revolucionario; él tiene la oportunidad de modificar, en forma importante, la historia: sin embargo, no está preparado para ello. Su miopía le impide ver más allá de sus intereses personales, no cuenta, ni remotamente, con una conciencia de clase. su formación romántica lo inclina hacia lo liberal, eso es bueno; expresa su inconformidad ante un gobierno autoritario con pequeñas rabietas infantiles, en un principio, que no logra madurar más adelante, para nuestra desilusión.

El primer revolucionario mexicano es un fracaso como revolucionario ideal, pero es la única forma que podía darse en nuestra tierra, según la opinión de Emilio Rabasa. El autor, en las entrelíneas de la novela, revela la incapacidad de los mexicanos, para poder hacer una verdadera REVOLUCIÓN, pues el prospecto más viable, Quiñones, aparece deslucido y de personalidad endeble.

El otro revolucionario, Demetrio, tampoco alcanza la talla. Es un héroe un poco menos arrebatado, pues la vida del campo lo ha hecho más apacible; ya es un hombre con preocupaciones familiares e integrado de lleno a un núcleo social -el que conforman sus característicos amigos-. Su decisión de ¿qué hacer? no sólo se limita a participar en pequeñas sublevaciones previas al gran momento, también se encuentra, en el campo de batalla, a personajes de mediano esplendor, que le traen noticias de los grandes héroes de la historia oficial, aquellos a quienes no conocerá.

Este personaje sabe ser héroe a su manera, en la medida de sus posibilidades. Cuando Cervantes le infunde ideas alejadas de su realidad y pretende hacer de él un héroe sofisticado, su imagen se torna grotesca. La falta de sinceridad lo acerca al

ridículo. Resulta mejor demostrar abiertamente las carencias y limitaciones de este héroe y dejarlo cometer sus espontáneos errores, porque de algún modo esa es otra forma de hacer historia.

La posición de Quiñones, asentado en la clase media, podría parecer buena como para convertirse en un importante revolucionario: sin embargo, es por todos conocido que a esta clase le preocupa mucho perder su status. Desde su perspectiva puede apreciar el panorama del pueblo y el de la burguesía, porque no pertenece a ninguno de los dos. Sus padecimientos se asemejan a los del pueblo, su preparación se acerca a la de la burguesía; cuenta con instrumentos y conocimientos, sólo que no hará nada que ponga en peligro su lugar en la sociedad: teme la sola idea de descender.

En otras palabras, difícilmente podría darse un revolucionario en la clase media. En cambio, tenemos a Demetrio Macías que es un hombre del pueblo, de cuya madera sí podría construirse al revolucionario, y de hecho ahí lo tenemos, según la teoría de la novela histórica de Lukács.

Es Demetrio el representante del proletariado que muestra fielmente la situación de sometimiento y desventaja cultural del campesino. Su valentía y capacidad de sacrificio es muy grande, por eso se le considera un verdadero héroe, pero él no es consciente de lo que está pasando; su buen corazón lo ayuda a intuir cuál debe ser su manera de proceder, mas no tiene un control de las cosas porque desconoce la finalidad de su lucha, el "para qué".

De nuestros tres personajes el de Azuela es el que más se acerca al revolucionario ideal, porque encara en forma honesta los problemas, porque desempeña su papel hasta las últimas consecuencias, aunque esto no lo lleve al triunfo sino al

fracaso. Desgraciadamente Demetrio se pierde en su lucha, ve una parte, pero no logra ver el todo.

Ignacio Aguirre es un inconsciente: su vida desgastada en vanidades lo mantiene ajeno a cualquier problemática social. Por azares del destino se halla en una difícil situación, a la cual llegó no sabe cómo. Su asombro es evidente: ¿cómo es que cayó de la gracia de Dios? Su sentir es el de un ángel arrojado del paraíso; dejó de ser grato para convertirse en non grato, de repente.

Su historia pudo ser HISTORIA, mas no lo fue. Si Ignacio Aguirre hubiera tenido otras "determinaciones internas" su caso no habría tomado ese carácter de drama personal. El personaje es revolucionario sólo por las circunstancias históricas en que se halla; su fin (su sacrificio) es significativo porque revela un estado de cosas, una situación equis en la política del país, pero él no vive este suceso como un sujeto histórico, sino como una víctima simplemente.

Dijimos al principio que los tres personajes llegan a tomar una decisión: la de dar una respuesta de acción ante los hechos que los motivan; empero, ésta es tomada en forma precipitada, apresurada, lo cual la convierte en una respuesta de carácter pavloviano. Sólo actúan sin tener conciencia de hacia dónde van o qué pretenden con ello. Se lanzan al vacío, al peligro, a la muerte porque no hay alternativa, y no porque con eso quieran construir algo nuevo...modificar las circunstancias.

Nuestros revolucionarios son típicos, son el resultado de un proceso histórico, el de nuestro país. ¿Qué hicimos de los acontecimientos de 1910, de los anteriores y de los posteriores? Una "revolucioncita", como la han llamado. ¿Qué tipo de revolucionarios se pueden gestar si no se parte de una conciencia de clase?.

Y no es que carecieran totalmente de conciencia, si a través de las novelas los vemos actuar también preocupados, decididos, centrados, es que se trata de una "falsa" conciencia. La "verdadera" conciencia es la que hace que dejes atrás el bien personal y que puedas ver más allá de la estrechez de tu situación particular; permite que rebases los límites impuestos por tu sociedad y tu época y que seas capaz de distinguir entre el interés inmediato y la meta última. No es fácil concebirse como clase antes que como individuo, pero es condición indispensable para realizar una verdadera revolución.

Nuestros personajes se quedan en niveles subjetivos, sin lograr darse cuenta de la problemática social que se genera a su alrededor. Demetrio, se podría decir, es quien se halla más en contacto con el desenvolvimiento histórico, no así Quiñones y Aguirre, para quienes la revolución es sólo "el ruido de la calle". La posibilidad pues, de hacerse de una conciencia "verdadera", es del campesino, ante todo, aun cuando al final esto no se logre.

¿Cuál sería el destino de la revolución mexicana si ésta depende totalmente de la madurez ideológica de los hombres, de su conciencia de clase? Una revolución a medias parece ser el resultado de una conciencia a medias, y no podemos juzgarlos por su manera de ser, ellos simplemente son como la sociedad los ha hecho. Las condiciones materiales, las circunstancias objetivas o externas que les tocaron vivir determinaron o al menos influyeron considerablemente en su actuación.

No obstante, si las circunstancias no son elegibles, ni tenemos la capacidad de seleccionar las experiencias que deberán formarnos, tampoco estamos exentos de responsabilidades históricas. El hombre cuenta con recursos para modificarlas y allanar el camino.

Ningún ser se halla al margen de sus circunstancias y observamos que entre éstas no sólo se encuentran las exteriores al hombre, sino además las interiores como son las formaciones ideológicas y las tradiciones culturales. Entonces, así como las circunstancias determinan la actividad, la voluntad, la conciencia y la intención humanas también son susceptibles de ser transformadas por los hombres.

En este punto se debe señalar que el hombre puede tener cierta intención de cambiar sus circunstancias: por ejemplo, Quiñones deseaba actuar como un revolucionario, Demetrio pretendía una justicia social, Aguirre quería, a toda costa, terminar con un mal entendido, mas el hecho de ubicar claramente sus fines no les garantizaba que el resultado concordaría con tales fines.

La historia ha confirmado, y lo hemos visto, que los acontecimientos todos no son la realización exacta de los fines propuestos por los hombres. En el trayecto por alcanzar una meta se habrá de chocar con una serie de intencionalidades de otros que impiden la realización directa de lo que se pretende.

Las intenciones de nuestros personajes son buenas, de hecho buscan una mejoría social, porque aun el que vive un conflicto personal, interno, y que parece más alejado de la problemática de la gente, que es Aguirre, aspira a la honestidad dentro de la política posrevolucionaria y suponiendo que él hubiera logrado que le correspondieran de la misma manera, se habría dado un cambio positivo en la forma de gobierno del país. Pero se dificulta llegar a donde se quiere por el enorme tejido de voluntades de los demás hombres.

Sería erróneo interpretar esto como un sinsentido de la historia, ya que por más complejas y contradictorias que

parezcan las relaciones, éstas tienen una explicación y responden a dinámicas identificables. Corresponden pues a los estudiosos descubrir los mecanismos mediante los cuales los hombres modifican sus circunstancias y viceversa, en la inteligencia de que ambos, hombres y circunstancias, no son dos entidades separadas sino que interaccionan en forma dialéctica. Así comprenderíamos por qué los sujetos históricos Juan, Demetrio e Ignacio se comportan de ese modo, al mismo tiempo que entenderíamos por qué el curso de la historia no podía ser otro.

Ciertamente, ellos como individuos se encuentran determinados por las relaciones sociales y el devenir histórico, sin dejar de ser, por eso, responsables de la alteración de los mismos en la medida que ejerzan su libertad de decisión. Son producto de una sociedad que puede ser distinta si ellos lo procuran.

No se trata, por lo tanto, ni de justificarlos ni de condenarlos por sus actos, únicamente conocerlos en su humanidad. Rabasa, Azuela y Martín Luis Guzmán lograron crear hombres reales: luego, el objetivo de la literatura fue alcanzado. Esos personajes son reproducción de hombres concretos, de mexicanos, y a través de ellos vemos nuestra realidad, y todos aquellos que lean estas novelas también tendrán acceso al conocimiento, a la explicación de nuestra historia.

Los revolucionarios de los cuales nos ocupamos ahora son diferentes entre sí porque las formas cambian, evolucionan. No significa que el último sea mejor que el primero, hablando en cuestión de tiempo, o que lo haya superado, simplemente es distinto. Así, el revolucionario de antes será el guerrillero de ahora y seguramente tomará otra identidad en el futuro. Porque la historia es un continuo y el hombre está en movimiento, el revolucionario no es absoluto, ni el mismo.

Cada uno es particular y cuenta un episodio histórico.

Como hombres sus determinaciones son variadas y personalmente resuelven sus conflictos haciendo uso de sus propios y limitados elementos. Al final, en los tres queda un sentimiento de frustración, de decepción. Incapaces de lograr que los acontecimientos tomaran otro rumbo y que la revolución resultara menos corrompida quedan ahí, como muestra de lo sucedido.

Después de un camino de violencia, la violencia remata también estas infructuosas experiencias. En las tres novelas el resultado es muerte y desolación: no hay esperanza en tanto repitamos la misma ineficaz fórmula de estos hombres. La acción debe ser radical y no conceder, porque siempre habrá un traidor para dar la última estocada. Ellos confiaron (ingenuamente) en otras personas que, con menos escrúpulos, desvirtuaron el movimiento. La revolución no debe andarse con filantropías, es una estrategia, y el enemigo es siempre el enemigo.

Ellos lo sabían pero su falta de proyecto les impedía darle un sentido a su respuesta, que necesariamente debía ser violenta. El régimen autoritario con el que pretendían acabar no permitiría democracias ni cambios pacíficos, aseguraría su permanencia de la misma manera como lo venía haciendo, a través del uso de la fuerza.

A nuestros héroes correspondía la jugada y, conociendo a la otra parte, no podían "darse de lujo" de una respuesta "tibia", empero, su escasa formación ideológica, la "falsa" conciencia y otros factores los empujaron hacia el camino sentimental, emotivo. Consecuencia: los "madrugaron". Ese fue, tal vez, el principal error de estos personajes, de estos hombres.

No pretendemos decir que la violencia es el único medio para acabar con un sistema político indeseable, tenemos en la historia de la humanidad uno o dos ejemplos que colocarían a la vía pacífica como otra alternativa de lucha (valga la expresión), pero no dejan de ser éstos casos excepcionales. La regla general es que no hay revolución sin violencia; y esta última tiene un doble papel: sirve tanto para dominar como para liberar. Juan, Demetrio e Ignacio debieron poner un alto a la serie de atropellos e incongruencias históricas que observaban, debieron modificar sus circunstancias definitivamente, si en verdad querían ser revolucionarios.

Falta de educación o de formación, lo cierto es que ninguno de los tres estaba preparado para el momento, para enfrentar la situación: y nuevamente improvisaron sus acciones; así como estaban acostumbrados a resolver su inmediatez, también tomaron las grandes decisiones, éstas que cambian el curso de la historia, que modifican el destino de un pueblo.

No tenían claros el porqué, el cómo y el para qué, entonces los fueron creando sobre la marcha, sin resultados satisfactorios. Trataron de ser "héroes" a la altura de los acontecimientos, cuando en realidad fueron héroes por compromiso: pequeños compromisos con la mujer, con la familia, con los amigos. Nada especiales estos héroes imperfectos (humanizados). Los posibles generadores de pautas susceptibles de ser continuadas por otros, no alcanzaron a vislumbrar la importancia de lo que estaba en sus manos, de lo que podían haber hecho, porque ni siquiera se lo plantearon como problema trascendental, ya que ellos lo vieron siempre como algo personal.

El momento, y lo vemos mejor ahora pasado el tiempo, exigía acciones pensadas, estratégicas y violentas, esto último en el

sentido de cortar de un tajo ataduras, imposiciones. Porque la esencia violenta del hombre es histórica y responde a principios económicos; los mecanismos sociales no se construyen en el aire, sino que la base de éstos se encuentra en los medios de producción; el ser social es producto de las circunstancias y tiene la capacidad, si cuenta con una conciencia de clase, de modificarlas y conducir a la humanidad por otros caminos, y porque todo se relaciona y no es gratuita, finalmente, la forma de pensar y proceder de los hombres, es que podemos reconocernos como país con esta historia tan particular.

La literatura acercó a nuevos ojos a tres personajes bien logrados, verdaderos aciertos que llegaron a ser "hombres". Destacó lo valioso y rescatable de esa humanidad al mismo tiempo que criticó la falta de responsabilidad e indecisión de los llamados revolucionarios.

Todo lo dicho hasta el momento son nuestras conclusiones en torno al personaje como hombre y como revolucionario, falta hablar un poco acerca del personaje como creación literaria, inmerso en una novela que presenta cierta estructura y dinámica internas.

Auxiliados por la teoría literaria logramos desentretar y reconocer mecanismos que desde el fondo de la novela misma emergían hasta la superficie de la literatura mexicana, y aún más, se proyectaban con resonancias sociales, ideológicas e históricas. La teoría literaria, una específica para cada novela, se fusionó de tal manera con su objeto de estudio que encontró en él su justificación. Ella fue el instrumento que analizó, interpretó y explicó la forma literaria.

La teoría literaria surge por la necesidad de comprender mejor los contenidos a partir de lo material de las obras: la

palabra y sus múltiples posibilidades de conjunción. Pero no cualquier teoría casa con cualquier texto; hay procedimientos de estudio que resultan más eficaces que otros, que cuentan con recursos únicos para llegar hasta el centro, hasta el origen de una determinada situación dentro del fenómeno literario. Por eso es que podemos aplicar una misma teoría a un sin fin de textos disímbolos, pero sin pretender que en todos los casos funcione al ciento por ciento, pues siempre encontraremos que sólo en algunas obras la teoría se realiza plenamente, rindiendo el máximo de su capacidad y con el consiguiente beneficio, para los lectores, de un conocimiento profundo de éstas.

La teoría debe acoplarse al texto porque sin él no existiría; es posible leer y disfrutar del placer estético de la literatura (a cierto nivel) prescindiendo de una teoría; sin embargo, no se puede "teorizar" en el aire, sin apoyo. La teoría es porque hay literatura primero. Y si aprendemos a conjuntar teoría y texto correspondientes los resultados serán buenos.

Bajo la luz de las teorías realista y romántica procedemos ahora a preguntarnos por qué la novela de Emilio Rabasa tiene ese "sabor romántico" en una época tan materialista, positivista y de un vigoroso ascenso capitalista como lo fue el porfiriato.

Es claro que no se debe a una incompetencia del escritor el que aparentemente no logre desprenderse de la carga del "mal del siglo". No es que Rabasa quisiera ser realista puro sin poder serlo: lo que, a mi juicio, realmente sucedió es que él tenía una intención, un proyecto para poner en práctica la "nueva manera de contar las cosas" que había llegado importada de Europa. Debía renovar las formas usadas hasta ese momento;

decir, tal vez lo mismo, pero de otra manera, con un antecedente de observación y una práctica de descripción minuciosa y acelerada (porque ése es el ritmo de la novela), no acumulativa. Los hechos no son para este autor "un montón de cosas que pasaron" simplemente, sino que representan un motor, la causa generadora del presente efervescente que le tocó vivir a su personaje.

Rabasa habla de los acontecimientos dándoles su justo valor dentro de la trama general; los discursos decorativos ya no lo son tanto, ahora tienen una función dentro de la historia. La novela se muestra más trabajada, sus mecanismos son más rebuscados: en suma, se trata de una novela realista por presentar una estructura más pensada, menos simple. Por lo que respecta al vocabulario, que es otra característica, el trabajo consiste en hacerlo práctico, ágil, que suene auténtico. Y no digamos de la creación de personajes que también se funda en otros principios, uno de los cuales es conocer los resortes sociales y psicológicos que mueven a los hombres.

Por muchas razones La bola es una novela mejorada con respecto a las del romanticismo, supera errores y se convierte en una nueva experiencia literaria, mas no logra independizarse del todo; esto debido a que el autor proyecta su ideología, su visión del mundo porfiriana, científicista, positivista, progresista que sólo puede ser expresada por medio de valores morales que deben permanecer y sentimentalismos anquilosados que detendrán el vuelo del ave para hacerle ver que lo mejor es regresar al nido, lugar seguro para vivir bien.

El asunto amoroso entre Quiñones y Rosario no fue una casual falla técnica de Rabasa, era absolutamente necesario para demostrar que el hombre se conserva y no degenera (en bestia) sólo en la paz social y la estabilidad económica, que en la

ciudad pierde su dignidad y la recupera en la provincia y que la aventura de "la bola" es destructiva por lo que debe evitarse.

Para sustentar su tesis, el autor requería de un planteamiento romántico, aunque como escritor se inclinara por la corriente realista, que es lo que literariamente le exigía el momento. Supo conjuntarlo y el resultado fue una novela bastante amena -Rabasa tenía sentido del humor-, además de un personaje con el cual podrían identificarse las mayorías.

Descubrimos, por medio de la teoría literaria, el porqué de la fórmula específica romántico-realista y cómo sirvió ésta a una finalidad política, ideológica. También conocimos la única respuesta que podía dar el científico burgués del porfiriato a la interrogante política de finales del siglo XIX, puesta en boca de Juan de Quiñones. La teoría corresponde a la novela, y la novela con esas características propias se revela como un producto histórico.

La vena realista, que tiene sus orígenes en la segunda mitad de la centuria pasada, continúa hasta este siglo y permanece actualmente. Son muchas y muy variadas las formas en que el realismo puede presentarse, pues experimentos literarios recientes nos han mostrado la flexibilidad y amplia gama de posibilidades en la relación hombre-realidad.

El realismo decimonónico es incipiente en comparación a lo que ahora leemos. La plasmación de la realidad se ha convertido en un reto y una obsesión para cualquier escritor del mundo. En México "no se ha quitado el dedo del renglón" y se sigue cultivando la vieja tradición realista, que ha crecido y ha madurado.

A principios de mil novecientos y ante la decadencia del porfiriato, la literatura tenía el deber de capturar esos

acontecimientos que vertiginosamente seguían el camino hacia lo inevitable: la revolución.

Si Mariano Azuela se estaba nutriendo, en carne propia, de experiencias que debía dejar oír en las voces de la literatura, el realismo sería su mejor instrumento. La forma que tendría su novela, tal vez, no era una de sus preocupaciones, porque las mismas circunstancias le fueron indicando el tipo de discurso que su proyecto exigía. El quería que la gente conociera a los hombres y mujeres que hicieron la revolución en su aspecto material, humano: los que pelearon y lo poco sublime de su historia. Ya en el trabajo hablamos de la manera como Azuela creó a sus personajes; Demetrio Macías debía ser muy real. Así pudimos haber aplicado la teoría literaria realista para el análisis de Los de abajo, logrando buenos resultados sin duda alguna. Mas no sería suficiente, a la novela le sobrarían profundidades por explorar, lugares a los que no puede llegar el solo realismo decimonónico. Haría falta un bisturí más fino, una teoría más específica.

Al estudiar, entonces, la propuesta de novela histórica de Lukács y teniendo siempre en mente a Demetrio Macías fue como encontramos los puntos de coincidencia: el héroe de Lukács y el héroe de Azuela eran uno mismo. Seguimos analizando, y llegamos a la conclusión de que se trataba, efectivamente, de una novela histórica.

El creador de nuestro personaje no tenía la intención de escribir una novela de este tipo, únicamente habló de lo que veía; y lo que es importante resaltar en este caso es que la misma circunstancia histórica determinó el tipo de expresión literaria que debía emplearse. Azuela no podía dar vida, simplemente, a una novela realista, el momento por el que pasaba le pedía algo más. Si quería presentarnos a un héroe

como Demetrio, si su admiración residía en lo grandioso de su valor y entrega, en la disposición a morir por algo, sólo había una forma de lograr su objetivo.

Otra vez la teoría nos viene a demostrar que para decir lo que el autor pretende hay una manera, exclusivamente. La novela fue publicada antes que la teoría, Azuela no estaba inscrito en la corriente histórica; es, posteriormente, la teoría la que nos ayuda a conocer el verdadero sentido del enjambre literario.

Los de abajo es una gran obra desde varios puntos de vista: como discurso renueva la técnica novelística; es un acontecimiento literario equivalente a El periquillo sarniento, de Lizardi, un siglo antes. Se habla de esta novela por todas partes y, sin embargo, pocos lectores pueden apreciar el trabajo profundo, el contenido ideológico.

La forma de novela histórica se fue dando sola, por la creación del héroe mediocre. El personaje de Azuela es quien le da sentido y razón de ser al resto de lo escrito. Porque sólo mediante una novela histórica, en el sentido que lo plantea Lukács (rompiendo con la idea tradicional de "hacer historia" -oficial, a fin de cuentas-) se podía alcanzar la cumbre del realismo pretendido.

También Martín Luis Guzmán es otro escritor realista, necesariamente. Su prosa es más elegante que la de Azuela y la estructura de su libro más compleja. El desafío creado por el autor de Los de abajo al inaugurar la nueva novela mexicana, la de este siglo, fue bien respondido con La sombra del caudillo, novela de una intensidad narrativa incomparable.

El momento histórico que le tocó vivir a Martín Luis Guzmán determinó, igual que en los otros dos casos de escritores (e

igual que en cualquier producción humana), su creación literaria. La revolución exigía realismo en la plamación de los hechos; a ellos correspondía encontrar caminos propios, originales, para alcanzarlo. Del mismo modo, los contenidos en los que pensaba, después de lo que vio y supo, sólo podían cristalizar en formas literarias específicas, porque es de todos sabido que contenido y forma son inseparables. Resumamos: las circunstancias condicionan al pensamiento, éste al ser expresado, sólo puede tener una forma. No son únicamente las ideas las que están determinadas, también (y como consecuencia) las formas en que se presentan.

El autor no podía ya escribir una novela histórica, era necesario otro tipo de texto para hablarnos de lo que le sucede a Ignacio Aguirre en la antesala de las elecciones presidenciales.

Por lo tanto, conocemos la naturaleza humana de nuestro personaje a través del desarrollo de una novela dramática que cumple con la función de ser parte del proceso; las formas no pueden ser las mismas para todos los momentos, porque las formas históricas cambian.

Con los recursos de la teoría de Muir llegamos a la comprensión y aceptación de esta novela no como histórica, sino como dramática, lo cual no anula la valiosa información que pueda darnos acerca de los movimientos políticos del país.

El problema posrevolucionario del poder es uno de los pilares del argumento de La sombra del caudillo, mas no visto desde y hacia lo social, sino por medio de las tormentosas pasiones de los hombres y los principios éticos y morales que los rigen.

Finalicemos: la literatura cuenta con los recursos para reflejar, crear y recrear la realidad, para mostrarla u ocultarla, incluso para superarla. Por otra parte, la revolución mexicana es un hecho histórico que puede ser visto e

interpretado de diferentes maneras dependiendo, en este caso, de la ideología (determinaciones) del escritor.

Creo que la trayectoria que se nos ofrece es, en forma muy simplificada y esquemática, la siguiente:

- 1) El hombre (escritor) aprehende la realidad.
- 2) La jerarquiza e interpreta, la procesa.
- 3) La expresa por medio de la novela.
- 4) El lector, bajo determinadas circunstancias, la conoce.
- 5) Se auxilia de la teoría para profundizar en ella.

A lo largo de este camino pueden darse múltiples variantes que hacen extremadamente rico el universo de la lectura y las posibilidades de conocimiento.

Es por ello que, como dijimos en la introducción, todas las propuestas de análisis literario tienen una justificación, una razón de ser, independiente de lo que esté vigente ahora. No se trata de terminar con ideas o teorías anteriores, sino de aplicar adecuadamente las que van surgiendo y revisar, con nueva óptica, las pasadas. De esta forma, nos reencontramos con personajes ya estudiados y pudimos verlos renovados, con otro hábito. Quiñones, Demetrio y Aguirre nos fueron presentados como seres sociales, con posibilidades o no, en algunos casos, y, sobre todo, en su compleja humanidad: como revolucionarios, en suma.

Confiamos en que, a partir de trabajos como éste, promovido y apoyado por los mismos maestros, el interés por la literatura mexicana vaya en aumento en la Universidad, porque a los que somos alumnos nos corresponderá también ser maestros en alguna ocasión.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA EMPLEADA

- ABID, Víctor. "Emilio Rabasa, novelista del hombre", en Un. de M., 7, (3), 1953, p. 10.
- ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio. Prólogo a La bola y La gran ciencia, 7ed. México: Porrúa, 1981, p. VII-XII, (Escritores mexicanos, 50).
- ALEGRIA, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana, México: Andrea, 1974. 319 p.
- AZUELA, Mariano. Cien años de novela mexicana, México: Botas, 1947. 226 p.
- Los de abajo, México: Fondo de Cultura Económica, 1980. 140 p. (Popular, 13).
- Páginas autobiográficas, México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 276 p. (Popular, 134).
- BRUSHWOOD, John S. México en su novela, México: Fondo de Cultura Económica, 1973. 437 p. (Breviarios, 230).
- y José ROJAS GARCIDUEÑAS. Breve historia de la novela mexicana, México: Andrea, 1959. 159 p. (Manuales studium, 9).
- CAMPBELL, Federico. "La tragedia de la legitimidad", en Cuadernos en marcha, (24), 1983. p. 21-32.
- CABALLO, Emmanuel. "En el centenario de Rabasa", en M. en la C., (374), 1956, p. 2.
- Protagonistas de la literatura mexicana, México: SEP-Ermitaño, 1986. 578 p. (Lecturas mexicanas. Segunda serie, 48).
- CASTELLANOS, Luis Arturo. "La novela de la revolución mexicana", en C.H., (184), 1965. p. 123-146.

- CORDOVA, Arnoldo. La formación del poder político en México, México: ERA, 1983. 99 p. (Serie popular, 15).
- CORTES, Jaime Erasto. Introducción a Novelas mexicanas, de Emilio Rabasa, México: SEP-PROMEXA, 1981.
- DESSAU, Adalbert. La novela de la revolución mexicana, México: Fondo de Cultura Económica, 1980. 477 p. (Popular, 117).
- JAEN, Didier. "Realidad ideal y realidad antagónica en Los de abajo", CuA, 31, (183), 1972. p. 231-243.
- DOS SANTOS, Theotonio. Concepto de clases sociales, México: Quinto Sol, 1987. 108 p.
- FLORES MAGON, Ricardo. La revolución mexicana, México: Grijalbo, 1970. 158 p. (Setenta, 74).
- GLASS, Elliot S. México en las obras de Emilio Rabasa, México: Diana, 1975. 164 p.
- GONZALEZ DE MENDOZA, José María. "La garra de Mariano Azuela", en El Universal, mar. 17. 1952, p. 3.
- GONZALEZ RAMIREZ, Manuel. Prólogo a Retratos y estudios, de Emilio Rabasa, México: UNAM, 1945. p. VII-XXXIV (Biblioteca del Estudiante Universitario, 59).
- GONZALEZ, Luis. "El liberalismo triunfante", en Historia general de México, t.2, México: El Colegio de México, 1981. p.897-1015.
- GONZALEZ, Manuel Pedro. Trayectoria de la novela en México, México: Botas, 1951. 418 p.
- GUILLEN CASTAÑÓN, Eva. Vida y obra literaria de Emilio Rabasa, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM, 1947. 116 p.
- GUZMAN, Martín Luis. La sombra del caudillo, México: Porrúa, 1984. 254 p. (Escritores mexicanos, 89).
- HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y del arte, 3 t., Barcelona: Gudarrama-Punto Omega, 1979.

- ITURRIBARRIA, Jorge F. Porfirio Díaz ante la historia, México: Talleres de Unión Gráfica, 1967. 477 p.
- KOSIK, Karel. Dialéctica de lo concreto, México: Grijalbo, 1979. 267 p.
- LEAL, Luía. Mariano Azuela. Vida y obra, México: Andrea, 1961.
- LUKACS, Georg. Estética I, v.1. Barcelona: Grijalbo, 1982. 368 p. (Instrumentos, 18).
- La novela histórica, México: ERA, 1977. 452 p.
- MENTON, Seymour. "La estructura épica de Los de abajo y un prólogo especulativo", en La crítica de la novela mexicana contemporánea, México: UNAM, 1981. p. 105-123.
- MILLAN, María del Carmen. "Panorama de la literatura mexicana", en Diccionario de escritores mexicanos, de Aurora Ocampo y Ernesto Prado, México: UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967. p. IX-XXVIII.
- MORENO, Daniel. "El centenario de Emilio Rabasa", en Rev. M. de C., 3 jun., 1956. p.1
- MORTON, F. Rand. Los novelistas de la revolución mexicana, México: Cultura, 1949. 270 p.
- MUIR, Edwin. La estructura de la novela, México: UAM, 1984. 107p. (Cultura Universitaria, 16).
- NAVARRO, Joaquina. La novela realista mexicana, México: Cía. gen. de ed., 1955. 333 p.
- OCAMPO, Aurora y Ernesto PRADO V. Diccionario de escritores mexicanos, México: UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967. 422 p.
- PACHECO, José Emilio. "Huitzilac: crónica de una matanza", en Proceso, (48), 1977. p. 10-15.
- PORTAL, Marta. El proceso narrativo de la revolución mexicana, Madrid: Espasa-Calpe, 1980. 376 p.
- RABASA, Emilio. La bola y La gran ciencia, México: Porrúa, 1981. 360 p. (Escritores mexicanos, 50).

- RAMOS, Carmen. Prólogo a Novelas mexicanas, de Emilio Rabasa, México: PROMEXA, 1979. p. IX-XXX (Clásicos de literatura mexicana).
- SILVIA HERZOG, Jesús. Breve historia de la revolución mexicana, 2 t., México: Fondo de Cultura Económica, 1962. (Popular,17).
- VELAZQUEZ, María del Carmen. "Rabasa y su visión porfiriana", en Historia mexicana, 6. (2), 1956. p. 278-281.
- VILLEGAS MORENO, Gloria. Emilio Rabasa. Su pensamiento histórico político y el constituyente de 1916-1917, México: Cámara de Diputados, Inst. de Investigaciones Legislativas, 1984. 109p. (Serie investigaciones históricas).
- WARNER, Ralph E. Historia de la novela mexicana en el siglo XIX, México: Antigua librería Robredo, 1953. 130 p. (Clásicos y modernos. Creación y crítica literaria, 9).
- ZEA, Leopoldo. El positivismo en México, México: Fondo de Cultura Económica, 1968. 481 p. (Sección de filosofía).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AUB, Max. Guía de narradores de la revolución mexicana, México: SEP-Fondo de Cultura Económica, 1985. 143 p. (Lecturas mexicanas, 97).
- AZUELA, Mariano, "Cómo escribí Los de abajo", en Obras completas, 3, México: Fondo de Cultura Económica, 1960. p. 1267-1268.
- BAJTIN, M.M. Estética de la creación verbal, México: Siglo Veintiuno, 1982. 396 p.
- BERISTAIN, Helena, Reflejos de la revolución mexicana en la novela, México: M. Casas, 1967. 130 p.
- CARBALLO, Emmanuel. "Martín Luis Guzmán: Calles se puso frenético cuando leyó La sombra del caudillo", en La C. en M., 185, 1965. p. XIV-XV.

- , Martín Luis Guzmán: escritor de dos épocas, México: UNAM, 1985. 32 p. (Deslinde, 165).
- CASTAGNINO, Raúl. El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral, Buenos Aires: NOVA, 1979. 410 p.
- CASTRO LEAL, Antonio. Introducción a La novela de la revolución mexicana, México: Aguilar, 1978. p.17-41.
- CONTRERAS, Mario y Jesús TAMAYO, Antología: México en el siglo XX, 1900-1913, textos y documentos, 1, México: UNAM, 1975, 528 p. (Lecturas Universitarias, 22).
- CORDOVA, Arnoldo. La ideología de la revolución mexicana. La formación del nuevo régimen, México: ERA, 1981. 508 p.
- ENGELS, Federico. Anti-Duhring, México: Grijalbo, 1981, 347 p.
- FLORES, Angel. Narrativa hispanoamericana (1861-1981), 2, México: Siglo XXI, 1981. 321 p.
- FORSTER, F.M. Aspectos de la novela, Xalapa: Univ. Veracruzana, 1961. 212p. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras)
- GALLAS, Helga. Teoría marxista de la literatura, México: Siglo XXI, 1973. 188 p.
- GILLY, Adolfo. La revolución interrumpida, México: Ediciones El Caballito, 1971. 413 p.
- GOLDMAN, Lucien. Para una sociología de la novela, Madrid: Ayuso, 1975.
- GRASS, Roland. "Cómo se hace una revolución según Emilio Rabasa", en C.A., 5, 1965. p. 276-281.
- HAKALA, Marcia. Emilio Rabasa. Novelista innovador mexicano en el siglo XIX, México: Porrúa, 1974. 204 p.
- HAUSER, Arnold. "El romanticismo y la pérdida de la realidad", en Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna, México: Guadarrama, 1975. p. 59-67.
- HERNANDEZ, Julia. Novelistas y cuentistas de la revolución mexicana, México: Unidad Mexicana de Escritores, 1960. 302 páginas.

- JIMENEZ RUEDA, Julio. Letras mexicanas en el siglo XIX, México: Fondo de Cultura Económica, 1944. 191 p.
- KAYSER, Wolfgang J. Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid: Gredos, 1965. 593 p.
- LUKACS, Georg. "Conciencia de clase", en Historia y conciencia de clase, México: Grijalbo, 1969. p. 49-88.
- . "El reflejo artístico de la realidad", en Polémica sobre realismo, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. p. (Frase Crítico).
- . Problemas del realismo, México: Fondo de Cultura Económica, 1966. 451 p.
- . Significación actual del realismo crítico, México: ERA, 1974. 182 p.
- . Teoría de la novela, Barcelona: EDHASA, 1971. 203p.
- MADERO, Francisco I, La sucesión presidencial en 1910, México: (sin editorial), 1963. 398 p.
- MADERO HERRERA, Elena M. Los aspectos político, social y literario en las novelas de Emilio Rabasa, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM, 1965. 135 p.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. La novela de la revolución mexicana, 2 t., México: Bibl. del Inst. Nal. de Estud Hist. de la Rev. Mex., 1964.
- MARTINEZ, José Luis. Literatura mexicana del siglo XX, México: Robredo, 1949. (Clásicos y modernos Creación y crítica literaria, 3 y 4).
- MATUTE, Alvaro. Antología: México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas, México: UNAM, 1981. 565 p. (Lecturas universitarias, 12).
- NAVARRO BOLANDI, Hugo. La revolución mexicana y su proceso evolutivo, México: Empresas editoriales, 1969. 450 p.
- PERUS, Françoise. Historia y crítica literaria, Habana: Casa de las Américas, 1982. 266 p.

- RABASA, Emilio. La constitución y la dictadura, México: Porrúa, 1968. 246 p.
- La evolución histórica de México, México: Porrúa, 1956. 279 p.
- REST, Jaime. La novela tradicional, Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1967.
- ROBBE-GRILLET, Alain. Por una nueva novela, Barcelona: Seix Barral, 1965. 188 p.
- RUFINELLI, Jorge. Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela, (1896-1918), México: Premia, 1982.
- SANCHEZ, Porfirio. "La deshumanización del hombre en Los de abajo", en CuA, 192, 1974. p. 179-191.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. Estética y marxismo, 2 t. Presentación y selección de textos por..., México: ERA, 1970.
- TROTSKY, León. Literatura y revolución, México: Juan Pablos Editor, 1973.
- TURNER, John Kenneth. México Bárbaro. México: Costa-amic, 1967. 303 p.
- ULLOA, Bertha. La revolución intervenida, México: Colegio de México, 1976. 451 p.
- VALADES, Edmundo y Luis LEAL. La revolución y las letras, México: CNCA, 1990. 117 p. (Lecturas mexicanas. Tercera serie 14).
- VERA ESTANOL, Jorge. La revolución mexicana, orígenes y resultados, México: Porrúa, 1957. 797 p.
- VILLEGAS, Abelardo. Positivismo y porfirismo, México: SEP, 1972. 223 p. (SepSetentas, 40).