

1  
201 01057



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

LA EVOLUCION DE LA IDEA  
CREATIVA DE AGUSTIN YAÑEZ

T E S I S  
Que para obtener el Grado de  
Maestra en Estudios Latinoamericanos  
p r e s e n t a

MARIA ELENA CEARRA URRUTIA

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

México, D. F.

Mayo 1991



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE

<b>Introducció</b>	pag. 3
<b>I. El pensamiento creativo y la palabra</b>	pág. 21
<b>II. El dinamismo interno de la palabra</b>	pág. 57
<i>Al filo del agua</i>	pág. 66
<i>La creació</i>	pag. 98
<i>Ojerosa y pintada</i>	pág. 128
<i>La tierra pródiga</i>	pág. 158
<i>Las tierras flacas</i>	pág. 192
<i>Las vueltas del tiempo</i>	pág. 224
<b>III. La estética de la evolución</b>	pág. 257
<b>IV. El carácter formativo de la creación artística</b>	pág. 274
<b>Bibliografía</b>	pág. 291

Estoy en donde estuve:  
voy detrás del murmullo,  
pasos dentro de mí, oídos con los ojos,  
el murmullo es mental, yo soy mis pasos,  
oigo las voces que yo pienso,  
las voces que me piensan al pensarlas.  
Soy la sombra que arrojan mis palabras.

Octavio Paz.

## Introducció

El presente trabajo pretende acercarse al estudio de la creació literaria de Agustín Yáñez mediante el análisis de uno de los aspectos de su narrativa: la evolución de su visión artística y, por tanto, de su posición artística y formal respecto a los diferentes elementos estructurales que integran su obra.

Desde un punto de vista literario, podría afirmarse que A. Yáñez sintetiza, con un impulso de evolución, la tradición literaria mexicana y latinoamericana al mismo tiempo que asume las influencias de otras literaturas extranjeras en unos moldes creativos peculiares. Si, en líneas generales, la Historia de la Literatura se caracteriza por una diversidad en el enfoque y en la penetración de la realidad, A. Yáñez recrea literariamente el sustrato de la realidad que le tocó vivir y de sus últimos resortes y tensiones. Y es, precisamente, en ese principio de estructuración literaria en el que vamos a centrar nuestra observación, no sin recordar que en esta creación artística se refleja una etapa histórica de México pero sin que, por ello, la explicación del denominado "plano del contenido" sea el objetivo fundamental de nuestro estudio.

A. Yáñez busca el sentido de su entorno, convirtiendo la literatura en un método y un camino, entre otros más, de afrontar y expresar su propia experiencia histórica, y toda su creación novelística traduce un paralelismo entre la acentuación de la crisis sociopolítica mexicana que acompañó la Revolución de este país y la actitud de un escritor que se enfrenta a su mundo analizándolo y criticándolo. De ahí que no olvidemos la contextualización de su obra, aunque observando, primordialmente, la resolución artístico-literaria de su proyecto ideológico en unos textos concebidos como construcciones complejas de sentido, en las que todos sus elementos son esencialmente elementos de sentido de una cosmovisión artística.

Así, se hace evidente la inutilidad de hablar de la dicotomía fondo/forma en nuestro trabajo, puesto que todos los recursos formales comportan contenido y transmiten información y todos los elementos del plano del contenido son una forma de la estructuración artística.

Por otro lado, esta investigación tiene en cuenta que la producción de sentido no deriva exclusivamente de los elementos propios del discurso objeto del análisis y amplía su campo de estudio a los sistemas culturales políticos e ideológicos que los han producido y rigen su funcionamiento; pero no pretende limitarse a definir y a describir esos códigos sino que los considera en cuanto matrices (con sus dependencias y sus contradicciones) que enmarcan el texto literario en cuestión. Quiere esto decir que en nuestro comentario no tienen cabida las cuestiones de la intencionalidad, "voluntad de decir o hacer", previas a la producción del texto y exteriores a él, y que el autor es considerado como función-lugar donde las contradicciones sociológicas se constituyen en una práctica (concepto opuesto al de sujeto impersonal, inexistente, productor de la escritura y ajeno a cualquier sobredeterminación).

Nuestro estudio de la obra de A. Yáñez implica, por tanto, una obligada referencia a algunas cuestiones políticas e ideológicas sin que soslayemos, por su relación con ellas, lo específicamente estético o literario, con una clara orientación: las novelas, objeto de nuestro estudio, las entendemos como el resultado de una relación histórica dentro del Sistema aunque no en una relación causal simple y mecánica, sino que el desarrollo del hecho literario que nos ocupa es estudiado dentro del conjunto histórico y de los fenómenos sociales que configuraron la sociedad mexicana de ese periodo, en cuanto que es literaria la resolución de esos aspectos históricos-sociales.

Respecto a las obras narrativas seleccionadas para nuestro análisis, descamamos hacer notar que las novelas *Al filo del agua* (1947), *La creación* (1959), *Ojerosa y*

*pintada* (1960), *La tierra pròdiga* (1960), *Las tierras llacas* (1962) y *Las vueltas del tiempo* (1973) pertenecen a un mismo genero discursivo y comparten una serie de rasgos organizadores del microcosmos literario, diferentes a los que rigen sus cuentos o su producciòn ensayística, y en los que se puede observar una línea evolutiva.

Indiscutiblemente, nos interesará la consideraciòn analògica de sus novelas y ensayos ya que éstos nos ilustran en torno a no pocas de las preocupaciones del autor, pero el análisis de la evolucion de su obra ensayística o de sus cuentos nos obligaría a una ampliación excesiva de los límites de nuestra investigación e, igualmente, nos conduciría a variar el enfoque del objetivo de nuestro estudio y a incluir en éste otras categorías de análisis poco eficaces en relación al mismo.

En este sentido, la metodología que aplicamos tiende al análisis de la integraciòn de los diferentes elementos literarios en la unidad artística de cada una de las novelas que estudiamos y no es un recurso para comprobar la adecuaciòn o no de aquellas a un determinado modelo narrativo, sino para perfilar la formulaciòn artístico-literaria del sistema de creencias que el autor posee acerca de la realidad y que, en último término, determinará su peculiaridad literaria y el carácter distintivo de sus discurso.

De hecho, se prefiere considerar que el autor reproduce en cada una de las obras su propio modelo de la realidad al cual debemos adaptar nuestra metodología, evitando las referencias a otros modelos externos. Ello, sin embargo, no significa la ausencia, en nuestro estudio, de una metodología sistemática y básica en funciòn del objetivo del presente trabajo. Concretamente, nos sustentamos en la línea analítica de Mijail M. Bajún cuya amplitud y flexibilidad nos permite profundizar en la especificidad literaria de A. Yáñez sin necesidad de establecer analogías jerarquizantes o puntos de referencia valorativos ajenos al propio hecho literario que investigamos.

En la práctica nos interesa desarrollar, sobre todo, dos aspectos de la teoría de M.

Bajtín estrechamente relacionados y con una gran trascendencia en nuestra metodología al obligarnos a reforzar nuestra vigilancia epistemológica: nos referimos a la teoría de la enunciación y a la teoría del pensamiento artístico en cuanto organizador del microcosmos literario. Así, pues, la influencia de M. Bajtín se dejará sentir en la orientación historicista de nuestra investigación y no tanto en una aplicación directa de sus observaciones críticas, lo que, conviene aclarar, tampoco sería factible en las novelas de A. Yáñez. Es decir, las teorías de M. Bajtín constituyen la raíz esencial de nuestra propia actividad investigadora cuando tratamos de aproximarnos a la comprensión de las novelas de A. Yáñez con la misma amplitud de perspectivas del teórico ruso, necesaria si coincidimos con él en la valoración de la dimensión histórica de la literatura y en el determinismo social que actúa sobre ésta.

Esta orientación del análisis que proponemos nos obliga a puntualizar en la presente introducción una serie de aspectos imprescindibles para la definición de nuestro enfoque, sin que con esto pretendamos fijar las bases de una estética normativa, contraria al ecleticismo que nos aconseja detenernos en la constatación de una de las vertientes del fenómeno artístico (la estructuración literaria), al margen de cualquier osado intento por nuestra parte de agotar los problemas fundamentales de la Estética, pues consideramos que la especificidad del arte deriva de su particular inserción en el conjunto de la realidad y que toda determinación unidimensional podría falsear la multiplicidad implícita en la noción misma de arte que tratamos de respetar.

Así, de acuerdo, con nuestro punto de vista, diferenciamos la estilística, de una posible ciencia física del objeto artístico, cuyo análisis nos interesa en cuanto origen de experiencias estéticas, totalmente diferentes de otras experiencias (morales, intelectivas, volitivas...), y difícilmente reducibles a un solo criterio o a un sistema fijo de reglas. Por consiguiente, los rasgos estéticos los entendemos no sólo como



una cualidad concreta que posee un objeto, sino como una posibilidad significativa, es decir, optamos por afirmar que la belleza estética no es una cualidad que dependa exclusivamente de la realidad "física" de una determinada obra sino también de nuestras ideas respecto de esas cualidades y de las sensaciones que experimentamos al percibir las o recordariarlas; y preferimos la utilización del término "artístico" para el valor compuesto por un artista en su aspecto objetivo y del término "estético" para el que se refiere a ese valor en su vertiente subjetiva pero no inmune a un medio de verificación, coincidiendo en este punto con Stefan Morawski quien en ensayo *Fundamentos de Estética* demuestra que

"Los hechos de valor no son simplemente idiosincráticos ni meramente personales, aunque su intersubjetividad posea un carácter que es diferente de la verdad o de la falsedad de las proposiciones atómicas"<sup>1</sup>

Enmarcado por esta diferenciación, nuestro estudio de la obra de A. Yáñez se halla próximo a una estética descriptiva de los valores artísticos o, lo que es lo mismo, a una formulación de proposiciones acerca de esos valores artísticos: procuramos distinguir los valores artísticos de aquellos hechos de valor vinculados a nuestras emociones, esforzándonos por verificar nuestros criterios valutativos en el más amplio contexto axiológico y marginando las manifestaciones senso-emotivas acerca del arte.

Como se desprende de algunas de las más recientes investigaciones psicológicas, las sensaciones estéticas están enraizadas en nuestra constitución natural pero son al mismo tiempo un fenómeno cultural sensible al entorno, al espacio y al tiempo. Por esto nuestro juicio estético pretende alejarse del componente psíquico que podría acompañarlo para convertirse en una estimación

<sup>1</sup> Stefan Morawski *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Ediciones Península, 1977, pág. 23

basada en factores de variable objetividad y, mediante la propuesta de unos criterios de valor definidos como base de nuestra apreciación y evaluación, distinguimos entre una estimación referida directamente a las cualidades que consideramos en el objeto artístico y una evaluación comparativa que confronta esos valores experimentados.

Estos principios analíticos podrían sintetizarse mediante la enumeración de los requisitos del valor artístico de una obra de arte determinados en la *Estética* de Harold Osborne:

1. No es una parte ni un aspecto de ninguna de nuestras experiencias empíricas o estados mentales durante nuestro contacto con una obra de arte, y por tanto no pertenece a la categoría de placer o goce.
2. No es algo atribuido a la obra en virtud de su consideración como instrumento para provocar una u otra forma de placer.
3. Se revela como una característica específica de la obra misma.
4. Únicamente existe si las condiciones necesarias para su existencia están presentes en las cualidades de la obra misma.
5. Es algo tal que su presencia hace que la obra de arte participe de una forma de ser enteramente especial, distinta de la de todos los demás productos culturales.<sup>2</sup>

Nuestra preocupación por las cuestiones relacionadas con la experiencia estética tiende a plantearse, igualmente, desde un enfoque integral de dimensión sociológica ligado a supuestos tradicionales puesto que,

"...para la constitución de un objeto estético es necesaria la actividad co-creadora de un observador...Pero como hemos dicho, esto no es un argumento en favor de la subjetividad de este valor."

"...La obra de arte, pues, es el producto de la actividad intencional de un artista: la concreción de la obra es no solo la reconstrucción por la actividad de un observador, de lo que se halla efectivamente presente en la obra, sino también de una terminación de la obra y una actualización de sus momentos de potencialidad. Por tanto, en cierto modo es el producto común del artista y del observador..."<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Harold Osborne, *Estética*, México, ed. Fondo de cultura Económica, 1976, págs. 81-82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, págs. 72-73.

En consecuencia, enfocamos el objeto artístico en términos de toda una gama de atributos y subrayamos el carácter de concepto abierto de la definición expuesta en esta introducción, sin olvidar que toda definición está sometida a condicionamientos históricos y la valoración de un nuevo elemento puede exigir una ampliación o una modificación de la misma. Incluso, con una cierta frecuencia, los artistas exceden todas las definiciones sobre el arte y, en la práctica artística, se producen nuevas cualidades que se funden con otras y vuelven a transformarse de manera ininterumpida, por lo que desde nuestro punto de vista, la Estética, siempre que se ocupe de los fundamentos del juicio estético, debe reconocer las cualidades pero sin codificarlas y debe mostrarse dispuesta para integrar las nuevas cualidades de valor en el terreno de los valores ya reconocidos como fundamentales.

Ahora bien, el arte no es un fenómeno tan excepcional como para que esté supeditado a la ambigüedad y, concretamente, nuestro estudio deriva de una definición del arte basada en supuestos que se apoyan en la historia de la estética considerada en estrecha relación con el desarrollo de la cultura, cuyo fundamento histórico tenemos presente al referirnos a ella en cuanto conjunto de contenidos y símbolos que gobiernan las relaciones de los hombres y, por tanto, también sus ideas y conceptos. Es decir, entendemos la cultura "...como el modo común de pensar organizado de los individuos de una sociedad..." que "...expresa una experiencia de sus miembros y supone una conciencia del ambiente histórico espacial en que transcurre ..."<sup>4</sup>

Uno de los supuestos de nuestra investigación radica, como se desprende del apartado anterior, en la estrecha correspondencia existente entre el ámbito cultural y

<sup>4</sup> Claudio Esteva Fabragat "El concepto de cultura" en *Sobre el concepto de cultura*, Barcelona, Ed. Mitre 1984, pág 68.

el universo imaginario que genera el proceso de creación literaria. Desde esta perspectiva, sin embargo, obviamos:

- a) los lineamientos del positivismo descriptivo, consistente en catalogar y enumerar el conjunto de elementos culturales que aparecen en la obra en cuestión;
- b) los métodos de análisis de las estructuras significantes, característicos de algunas escuelas estructuralistas no genéticas;
- c) la investigación de las estructuras del significado preocupada, exclusivamente, por revelar los sistemas de valores barajados;
- d) la incidencia de factores individuales en el proceso creativo.

Nuestro objetivo primordial es la obra literaria comprendida como producción cultural que muestra la relación existente entre el sujeto y el mundo que lo rodea en tres niveles interdependientes: el lingüístico, el imaginario y el nivel de la intra-historia del discurso literario, sobre los que actúan, además, las contradicciones creativas propias de cada autor. Así, pues, insistimos en que los valores artísticos que vamos a analizar no son los únicos existentes en una obra, ni vamos a tratar desde todos los ángulos el problema de la expresión como categoría estética, sino en cuanto manifestación de un proceso creativo y cultural.

En efecto, en el supuesto que todo fenómeno artístico es un fenómeno social que debe explicarse en el seno del escenario cultural en el que surge, nuestro análisis de la obra de A. Yáñez considera la narrativa de este autor como un conjunto de datos semiológicos agrupados por ciertas normas y convenciones estéticas, de tal manera que el contenido y la forma son tratados, por principio, como entes inseparables organizados en una estructura superior coherente.

La filosofía estética a la que nos adherimos se ocupa, consecuentemente, de la función de los valores artísticos subrayando la especificidad cognoscitiva del mensaje artístico. En otras palabras, reconocemos que las obras que vamos a estudiar poseen el atributo de la representación y asumen un "estatus" de señal en

relación a algo que se encuentra fuera de ellas. Pero además, esta relación semántica forma parte del sistema semiótico constituido por la estructura de dichas obras y exige una interpretación semiológica que alcanzará una categoría axiológica en la medida que enriquezca el valor artístico que tratamos, por medio de las relaciones de la obra con el mundo externo. Es decir, el valor que concedemos a la mimesis no deriva de la fidelidad de la copia: la mimesis tiene para nosotros una función denotativa, pero sólo alcanza un status artístico integrándose al valor artístico que estamos analizando (la expresividad de la estructura formal) al que proporciona una dimensión estilística, por ello, si bien partimos en los primeros capítulos de una delimitación histórica y referencial de la obra narrativa de A. Yáñez, posteriormente perfilamos esta obra como una entidad independiente cuyas características artísticas intentamos estudiar.

Es evidente que A. Yáñez se refiere en sus novelas a la realidad de su tiempo, tanto natural como social, constituida por acontecimientos, procesos (externos e internos) y situaciones concretas que aparecen en diversas segmentaciones, sin embargo, la mimesis, como la entendemos en nuestra investigación, no observa la copia pasiva de esta realidad sino que en la reproducción de la misma destacamos, más bien, el elemento creativo que la sustenta. Por ejemplo, en *Las vueltas del tiempo*, se nos comunica denotativa y connotativamente, y en un plano monológico marcado por el dialogismo, los variados aspectos de un mismo acontecimiento histórico (la Revolución mexicana) percibidos por diferentes individuos, sin embargo, el tema de nuestro trabajo se centra en la investigación del significado de las señales que componen esta obra y de su particular organización sintagmática pues esta novela, al igual que el resto de la obra narrativa de A. Yáñez, constituye una realidad interverbal provista de componentes semánticos que se combinan para formar una estructura superior interrelacionada con la capacidad cognitiva del autor o, lo que es lo mismo, con su cultura.

Desde el punto de vista antropológico en que nos ubicamos, la cultura es un sistema de conocimientos a partir del cual el ser humano tamiza y selecciona su comprensión de la realidad en una determinada coyuntura histórica. Este procesamiento implica, a su vez, una interacción constructiva y selectiva entre la mente y la cultura, a partir de la cual se configura un estilo cognitivo y un modo cognitivo determinados, cuyas peculiaridades destacaremos en la expresión literaria de A. Yáñez en la cual, dentro de un marco alegorístico, se interrelacionan el Modo Cognitivo Mitopoético y el Modo Cognitivo Perspectivístico en una evolución hacia un Modo Cognitivo Heterogenístico.<sup>5</sup>

Así, recordamos que la concepción artística de *Las Tierras Flacas* muestra la integración en una unidad superior de un Modo Cognitivo Mitopoético (cuyos ecos, por otro lado, se perciben con diferentes variaciones a lo largo de todas las novelas que analizamos) y un Modo Cognitivo Perspectivístico. En esta obra, el Modo de Conocimiento Mitopoético transmuta los conceptos y las formas abstractas en imágenes perceptuales y representaciones concretas de forma que los objetos y los acontecimientos deben su existencia a las propiedades que representan. Sobre esta base, el Modo Cognitivo Mitopoético construye modelos de lo imperceptible y de lo perceptible, de lo psíquico y lo social, constituyendo las dimensiones culturales en las que se piensa la realidad y se sacralizan los espacios y el tiempo. Al mismo tiempo, este Modo Cognitivo Mitopoético se interrelaciona con una concepción derivada de un Modo de Conocimiento Perspectivístico en el que priman ya no las fuerzas de la naturaleza sino las fuerzas de la razón, el conocimiento y la técnica que pretenden dominar el entorno, y en el que la fuerzas

<sup>5</sup> María Jesús Buxó Rey en su ensayo "La cultura en el ámbito de la cognición" recogido en *Sobre el concepto de la cultura*, op. cit. estudia con detenimiento estos modos y estilos de cognición.

enemigas no son ya unos espíritus diabólicos sino hombres y mujeres concretos, sin embargo, al incorporarse los valores científicos a la cognición mitopoética, el mito prometeico adquiere también una dimensión metafísica.

Conforme al objetivo de nuestra investigación, resulta, pues, **difícilmente** satisfactoria la idea de examinar el mensaje de las novelas que analizaremos sólo en términos de una estructura sintáctico-semántica aislada o la reducción de una obra a la categoría de sistema sin relación alguna con las realidades externas. Por otro lado, el hecho de que exista un lenguaje individual (denominado estilo propio) explica por qué la relación cognoscitiva de la obra de arte con el mundo es inseparable de la estructura artística en conjunto, pues el valor cognoscitivo se fusiona con los valores formales y expresivos y el conjunto queda matizado por un enfoque valutativo individual que intensifica la perspectiva subjetiva (tanto la personal como la de un grupo social) de la realidad objetiva.

Nuestro punto de partida es la afirmación de que toda obra narrativa cumple dos funciones, una autónoma y otra comunicativa, y de esta dualidad procede la tensión especial en la estructura de la obra y en su percepción. El autor sitúa todos los elementos del relato en el plano comunicativo, de tal modo que el todo semántico y sus componentes muestran una tensión connotativa y denotativa.

"Cada uno de los elementos de la obra aparece en relación con otro y, en consecuencia, los significados se acumulan, aunque cada palabra y cada frase indique una realidad externa."<sup>6</sup>

En consecuencia se genera una doble contradicción:

a) entre la situación semiótica en sí misma y la situación semiótica que señala hacia el exterior, hacia la realidad no artística;

<sup>6</sup> S. Morawski, *Fundamentos de Estética*, op. cit. p.241

b) entre el modelo de los elementos formales y la estructura artística global que lo reabsorbe y lo neutraliza.

Es decir, el mundo externo contrasta con el objeto per se; la semejanza del objeto con la realidad contrasta con su status ficticio; y la sintaxis de los elementos específicos que da forma interiormente al objeto, contrasta con el diseño semiótico del mundo externo. Y actuando sobre estos contrastes sobresale el coeficiente cultural de la mimesis tan básico como la supuesta capacidad humana natural para reconocer la sustancia del mundo representado, pues, según nuestro punto de vista el primero configura y modifica el segundo mediante un código particular, de acuerdo al escenario socio-histórico (ambiental y circunstancial).

En este caso, las cuestiones relacionadas con la sustancia del mensaje en sí misma, el grado de independencia de sus elementos particulares, la "pureza de la voz" o el análisis de la relación entre la mezcla de significados y la realidad externa tienen una importancia secundaria en contraposición al interés que nos ofrece el análisis de la relación entre el sujeto creativo y su obra. Y es en este punto en el que nuestra opción analítica coincide con el proyecto artístico que A. Yañez plantea en el argumento de *La creación*, donde hace referencia directa al problema que estamos tratando y la idea de mimesis, continuando la tradición aristotélica, se dirige hacia la esencia de las cosas (el ser mexicano) y pasa a ser un medio de conocimiento paralelo a la filosofía, en cuanto que con la aprehensión de la realidad Gabriel pretende sondear la esencia de los acontecimientos y captar el significado del proceso histórico:

"... No nos cansaremos de repetir lo que varias veces hemos dicho en anteriores conciertos: el tema o asunto es cosa secundaria en la obra de arte; sólo sirve para encauzarnos hacia la contemplación estética, tras de la cual se nos entrega un conocimiento más exacto de la realidad, y en el caso del arte nacional, un sentimiento más profundo de la Patria"<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Agustín Yañez. *La creación*, Sexta edición, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p.132



La mimesis implica, por tanto, un proceso perceptivo activo en el sentido de una actitud muy selectiva por medio de la cual se generalizan los detalles, se comprimen los procesos complejos en situaciones concretas y se fusionan los tipos sociales en un solo ejemplo, sobresaliendo en este planteamiento el factor subjetivo como protagonista de la máxima actividad cognoscitiva, así como la importancia de la calidad del proceso de reproducción.

Si dejamos a un lado el dilema básico de la teoría artística de A. Yañez - la contradicción difícil de resolver entre el principio de reproducción y el modelado de los materiales de esa reproducción- hallamos un aspecto de esa teoría pertinente, también, en nuestro enjuiciamiento estético: ciertamente, en la literatura, la mimesis es un valor específico irreductible a otro tipo de representación, pero nos apartamos del psicologismo según el cual las sensaciones, las ideas y sus asociaciones se combinan para reflejar, en un plano de creciente superioridad, realidades objetivas.

No obstante, la diferencia entre nuestra postura crítica y los planteamientos de A. Yañez radica más que en un plano estético en el filosófico, puesto que en nuestras categorías analíticas separamos los valores miméticos de los expresivos y, en cualquier caso, situamos los valores miméticos dentro de los límites del arte, mientras que A. Yañez insiste en la primacía de los valores expresivos y margina los valores miméticos hacia un ámbito externo al arte. Para A. Yañez el arte es un medio que presta coherencia a la materia caótica de la realidad y, si el arte representa algo, lo hace en la medida en que el artista cosifica las sensaciones que experimenta:

"... Sin tratar de copiarla, (Gabriel) se sumergía en la materia sonora que lo circundaba...transmutaba en resonancias las imágenes visuales, los datos del sabor, el olor y el tacto, de la memoria y de la fantasía; en todo hallaba el ritmo y la melodiosa concordancia: un golpe, un estallido ingrato, alguna voz desaforada o la destemplanza de gritos y chillidos"<sup>8</sup>

"...Con distinto acento, es la misma eterna, purísima voz de sus ensimismamientos. No ha querido nunca llamarla intuición g<sup>9</sup>ética, porque mucho más es, aunque se asemeje; la llama su voz; pero es inefable."<sup>9</sup>

Sin embargo, en la definición de nuestro objeto de estudio, la mimesis es un valor artístico-cognoscitivo sui géneris y debemos subrayar que, de acuerdo con los fundamentos estéticos en los que nos basamos, el valor cognoscitivo no es un elemento exclusivo de las obras miméticas: este valor se halla en toda obra de arte en cuanto que ésta constituye un tipo especial de comunicación que afecta al artista, por un lado, y a la propia estructura, por otro, y las obras miméticas no sólo poseen la capacidad para referirse a sí mismas y a sus autores, sino también a la realidad que denotan. Además la correspondencia del arte con la realidad implica no tanto una reproducción de esa realidad como una transmutación de la misma en función de unos paradigmas culturales que intervienen tanto en la génesis de la obra como en la lectura e interpretación de su contenido semántico, junto con los esfuerzos realizados por el artista para superar dichos estereotipos culturales.

En cuanto a la significación de la transmutación de la realidad, coincidimos una vez más con S. Morawski en que:

"... la transmutación de la realidad supone una estructura formal organizada, cuyos límites se indican y cuyos rasgos se nutren mediante un tema determinado; tema que es absorbido por los llamados valores del contenido y que, a su vez, confiere autonomía a estos valores en relación con el mundo de sus auténticos referentes..."<sup>10</sup>

En otros términos, el realismo al que apelamos en la obra de A. Yáñez no se

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.19.

<sup>10</sup> S. Morawsky, *Fundamentos..* op. cit. p.252

refiere a la acentuación analógica de los sucesos históricos sino a la evocación por parte del autor de los aspectos esenciales y, concretamente, a la representación (estructura significante) resultante de la vinculación artística que efectúa entre el contenido y los medios expresivos de su obra y el segmento representado del mundo entorno.

En resumen, adoptamos como punto de partida de nuestro trabajo la definición de obra de arte de S. Morawski :

"... Llamamos obra de arte a un objeto que posee al menos una estructura mínima expresiva de cualidades y modelos cualitativos, transmitido sensorial e imaginativamente de manera directa e indirectamente evocativa (semantizada)".<sup>11</sup>

La obra de arte, por tanto, no depende de un único factor sino de la combinación de diferentes elementos idiógenéticos y aloenéticos (entre los cuales suele tener interés la situación histórica contemporánea) y la investigación de estas interdependencias no sólo incluirá los elementos del contenido sino también de la forma, sin olvidar que las interrelaciones del arte y la sociedad no surgen de una manera impersonal sino que son el producto de la personalidad creadora y de los receptores específicos, psicológica e históricamente determinados.

No obstante, la puntualización de algunos aspectos de esta definición nos conduce a establecer un diálogo con los supuestos estéticos de A. Yáñez, objeto de su visión artística y uno de los elementos de nuestra investigación, y consecuentemente también a matizar nuestras categorías analíticas: A. Yáñez parte de una definición o un criterio de belleza a cuyo tenor deduce demostrativamente los juicios de carácter estético-literario en la confianza de la existencia de unas reglas

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.135

que fundamentan la obra de arte, como son las de simetría, armonía y proporción, que conceptualizadas desde un punto de vista idealista, consideramos que en nada abrevian la discusión en torno a la belleza de una obra, a pesar del "contenido" que les concede al reconocer en la belleza una significación y apuntar como clave de esa belleza el orden y la distribución particular de las partes del objeto artístico.

Ciertamente, el artista puede percibir unas "voces" específicas:

"... Ignora nombres; pero sabe que aquí está la patria; siente que la tierra le habla...; es una sacudida total, una descarga que galvaniza el pasado, que revela los mínimos escondrijos de la subconciencia y acerca en amplificación el porvenir; lo que se creía muerto, revive; lo que se juzgaba estrecho, bajo, mezquino, cobra nobleza en un minuto, en un segundo intemporalmente"  
12

Y debe luchar por la expresión, por dar forma a estas "voces" en un claro esfuerzo por superar el proceso que media entre la concepción estética y su concreción.

La literatura, en efecto, es un producto significativo de la conciencia individual, es decir, es un signo que representa algo y como tal posee una forma particular de orientarse hacia esa realidad y refractarla que distingue la obra literaria de otros campos creativos.

Ahora bien, desde nuestro punto de vista, la conciencia individual no se explica sólo en función de unas raíces metafísicas ni tampoco como resultado de un conjunto de reacciones psicofisiológicas; la conciencia vive y se materializa en el proceso de interacción con otras conciencias individuales y se ubica y genera a partir de los signos creados por el conjunto de individuos organizados socialmente de donde consideramos que

"... La conciencia individual se alimenta de signos; de ellos obtiene su crecimiento; refleja su

12 A. Yáñez. *La Creación*, op. cit. p.18

lógica y sus leyes...La conciencia individual no es el arquitecto de la superestructura ideológica, sino solo un inquilino que se aloja en el edificio social de los signos ideológicos.<sup>13</sup>

Así, pues, la literatura se constituye en el medio primordial de expresión de la conciencia individual y se relaciona con las condiciones y formas de la comunicación social de la que, en definitiva, es manifestación y debido a la excepcional especificidad de su estructura semiótica ocupa una posición de privilegio en el estudio y profundización de la cultura. De ahí que "el alma colectiva", que según A. Yañez se expresa en la literatura, nosotros la analicemos en su existencia material, en cuanto interacción verbal donde se manifiestan los hilos ideológicos-culturales que atraviesan los intercambios sociales e influyen en la literatura determinando una forma y tipo de comunicación peculiar, que tiene que ver con las formas de realización concreta del "espíritu de la época", es decir, con las formas de los enunciados.

A su vez, de acuerdo a nuestra perspectiva de estudio, las formas de los enunciados se basan en la clasificación de las formas de la comunicación verbal cuyos signos se crean en el proceso de interacción social y están condicionados tanto por la organización social de los hablantes como por las condiciones inmediatas de su interacción. Dicho con otros términos, enfocamos el estudio de la estructura formal de la obra narrativa de A. Yañez al margen tanto del subjetivismo individualista como del objetivismo abstracto y coincidimos con el autor

<sup>13</sup> Valentin N. Voloshinov *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión 1976, p.24.

La vinculación intelectual de Mijail M. Bajtin con Valentin N. Voloshinov en la década de los años 20 fue muy estrecha y ambos formaron parte de un grupo de jóvenes investigadores que desarrolló en Rusia importantes investigaciones sobre temas lingüísticos y literarios. Al parecer fue M. Bajtin el más importante representante de este grupo, sin embargo, debido a problemas personales no siempre pudo publicar a su nombre los ensayos e informes en los que exponía sus teorías por lo que utilizó los nombres de algunos de sus amigos, entre ellos el de V.N. Voloshinov, e incluso este mismo texto sobre la filosofía del lenguaje tiene como génesis el contenido de algunas conferencias de M.M. Bajtin.

en su afirmación de que la obra literaria es una realización creativa de carácter individual que concreta y actualiza una determinada y específica cosmovisión y experiencia de la realidad, sin embargo, pretendemos también poner de relieve el carácter socio-cultural de ese mundo interno que se materializa en la literatura y que es inseparable de una situación y un contexto socio-histórico y cultural determinados.

## **I. El pensamiento creativo y la palabra**

## I. El pensamiento creativo y la palabra

"...Yo mismo aparezco como el lugar por cuyo intermedio suceden cosas, pero el "yo" (je) no existe, no existe el "yo" (moi). Cada uno de nosotros es una especie de encrucijada donde suceden cosas, encrucijadas que son puramente pasivas: algo sucede en ese lugar. Otras cosas igualmente válidas suceden en otros puntos. No existe opción: es una cuestión de probabilidades."

Claude Lévi-Strauss

Agustín Yáñez incide en uno de los rasgos distintivos de gran parte de los intelectuales y escritores latinoamericanos desarrollando su vocación literaria con una responsabilidad social que conjuga con sus otras actividades de hombre público al servicio de la nación. Su quehacer literario fue una respuesta a las condiciones políticas, sociales y económicas que caracterizaron la historia mexicana, determinada por la heterogeneidad, el colonialismo y el conjunto de las relaciones económicas internacionales.

Las novelas de A. Yáñez podrían considerarse, desde este punto de vista, una reflexión en torno a la historia de México y a la formación del Estado mexicano donde adquiriría significado la profundización en el análisis del carácter y las ideas de sus personajes y el estudio del marco socio-histórico directamente reflejado en dichas obras. Sin embargo, somos conscientes de las relaciones, complejas y dialécticas, que se establecen entre el contexto histórico, la imagen que el individuo crea de ese contexto y el proyecto artístico que imagina a partir de esa imagen. De ahí que preferamos mantener en nuestra investigación la autonomía específica de los dos



planos, el histórico y el literario, al margen de una relación simplemente causal entre ambos o de una falta de diferenciación entre el autor y su creación literaria.

No negamos la visión del mundo que posee A. Yáñez, más bien nos interesa mostrar de qué manera esa visión del mundo que posee el autor se traduce en una visión artística y en una estructuración literaria, que no son un reflejo especular de los acontecimientos de su entorno con los que, por otro lado, A. Yáñez dialoga inserto en la conciencia histórica de su momento y recogiendo su problemática de un modo peculiar y enriquecedor al enmarcarla en un sistema filosófico distintivo.

En correspondencia con Antonio Caso y José Vasconcelos, dos de los teóricos más brillantes de la Revolución mexicana, A. Yáñez polemiza con las diferentes corrientes filosóficas que entretejen su propio panorama cultural comprendiéndolas desde las circunstancias que revelan cada una de ellas. Y es en esta vertiente reflexiva de A. Yáñez donde se unen el problema histórico-político y el filosófico conformando también su pensamiento artístico.

En efecto, dado el momento sismico postrevolucionario que vive México en la década de los años 50 y 60 en el que se hace perentoria la elaboración de una filosofía universalmente válida sin caer en la dependencia europea ni en el circunstancialismo nacionalista, A. Yáñez colabora en la búsqueda de esta manera renovada de contemplar y formular los principios de la nueva sociedad emergente de la Revolución, justificando además este proceso histórico de revisión de los supuestos ideológicos heredados o importados para adaptarlos a una cultura propia.

Coincidiendo con la publicación de sus novelas, la élite intelectual mexicana había madurado una ideología que, penetrada por los principios liberales de la Revolución, avanzaba en el análisis de la realidad que le rodeaba y a la que intentaba adecuarse. El liberalismo y el romanticismo habían arraigado juntos y, bajo su inspiración, había nacido una profunda inquietud por desentrañar la fisonomía del

"ser nacional", al mismo tiempo que ante la influencia del pensamiento europeo cobraba fuerza un deseo explícito de independencia intelectual. El programa común de la élites de mediados de siglo consistió, pues, en crear una conciencia nacional en cuanto conciencia profunda y reflexiva de sus elementos constitutivos. No obstante, algunos medios intelectuales continuaron sustancialmente ligados a la cultura europea y, aunque la temática literaria y la expresión plástica se poblaron de imágenes autóctonas, algunas de éstas se estructuraron de acuerdo a los modelos estéticos europeos.

Asimismo, el positivismo había llegado a convertirse a finales del siglo XIX en la filosofía nacional mexicana y en el plano argumental de las obras de A. Yáñez se desarrollan los conceptos de progreso, libertad y ciencia, pero perfilados por el liberalismo y la exaltación de las raíces indígenas y con la misma orientación de los planteamientos de A. Caso y J. Vasconcelos quienes se habían adherido al "Manifiesto de Barcelona" (1921) donde David Siquieros propugnaba un acercamiento a las obras de los pintores y escultores de raigambre autóctona.

Por otro lado, según una de las corrientes ideológicas predominantes en este momento, se afirmaba que la evolución sólo era posible si "la civilización" se imponía a "la barbarie" y América iba saliendo del aislamiento para incorporarse a las técnicas del mundo occidental con un espíritu de originalidad que generaría los frutos de la moderna cultura latinoamericana. De hecho, en este objetivo, no se expresaba otra cosa que la exacerbación del conflicto existente entre el ideario colonial y los nuevos ideales libertarios mientras, en líneas generales, una gran parte de la población mexicana trataba de asegurar su supervivencia en un mundo dominado por las oligarquias, claramente visualizado, por ejemplo, en *Las tierras flacas*. Así, las tendencias fundamentales del pensamiento de esta época: el liberalismo, la concepción personalista y caudillesca y la sostenida por el remanente tradicionalista, que se oponía a cualquier cambio, se entrecruzaban en un sistema

compuesto por grupos heterogéneos que luchaban por el poder, en tanto que en un esfuerzo por reconstruir lo que se concebía como "propia realidad" se utilizaron principios de diferentes doctrinas filosóficas con la intención de derivar de ellas los instrumentos que ayudaran a resolver los problemas que se planteaban en esta situación conflictiva de la que serviría como ilustración *La tierra pródiga*.

Dentro de este ámbito histórico-filosófico, A. Yáñez adoptó una postura evolucionista y liberal guiada por los supuestos de orden y progreso: se trataba de observar los acontecimientos de la historia mexicana desde una perspectiva en la que, en su caso, convergían el idealismo platónico y las reminiscencias pitagóricas y que giraba en torno al símbolo de la cultura nacional y la definición de la historia y el hombre mexicanos, en cuya realización sobresalía el signo de la lucha por el poder y el dominio, plena de contradicciones y difícilmente explicable como una superposición de influencias o una sucesión de hechos.

De esta manera, en el interior del marco monológico en el que se circunscriben las novelas que vamos a analizar, se establece un debate ideológico entre las diferentes tendencias histórico-culturales vigentes en México en la primera mitad de este siglo, cuyos contenidos fundamentales resaltan en el pleno de los argumentos pero que también determinan una expresión artística peculiar, la cual va más allá de la síntesis de esas influencias o de la interpretación de unas ideas y que se relaciona con la función artística de esos componentes en la constitución de los personajes y en la valoración de la palabra ajena, así como en la especificidad de la pluralidad discursiva de esta obra narrativa y en la tipología que representa.

Naturalmente, las diversas imágenes ideológicas subyacentes en el contexto en el que vive A. Yáñez son inseparables de las imágenes del lenguaje que plasma en sus obras: éstas no son una muda enciclopedia de sucesos sino que de forma velada oímos los lenguajes de una época cuyo centro lingüístico (verbal-ideológico) se halla ocupado por el autor. Desde este punto de vista, cada una de las novelas es un

complejo sistema de imágenes de los lenguajes de una época y el lenguaje de la novela no sólo representa sino que sirve como objeto de representación.

Como indica Valentín N. Voloshinov al referirse al problema del discurso referido:

\* Estamos lejos de sostener que las formas sintácticas -por ejemplo las del discurso directo e indirecto- expresan directa e inequívocamente las tendencias y formas de una recepción activa y valorativa del enunciado de otro. Nuestra manera de recibir el discurso no opera, por cierto, directamente en las formas del discurso directo e indirecto. Tales formas no son más que modelos normalizados para referir el discurso. Pero, por una parte, estos modelos y sus modificaciones solo pudieron surgir y tomar forma de acuerdo con las tendencias que rigen la recepción del discurso y, por otra parte, una vez que estos modelos han asumido forma y función en la lengua, a su vez ejercen influencia, regulándolas o inhibiéndolas en su desarrollo, sobre las tendencias de la recepción valorativa que opera dentro del cauce prescripto por las formas existentes.\*<sup>14</sup>

En concreto, podría afirmarse que en el caso de las novelas que nos ocupan, la conciencia creadora del autor se encuentra en medio de un material lingüístico-literario e ideológico fuertemente contradictorio, paulatinamente va abriendo su hermetismo monológico y ejercitándose en la visión exterior del lenguaje, de tal manera que ya su primera novela publicada está constituida por la representación de diferentes lenguajes, relacionados entre sí y con el lenguaje del autor dialogalmente pero no de forma inmutable, sino que la evolución de la idea creativa de A. Yáñez se manifiesta en una progresiva modificación de la interinterpretación dialogal de este sistema de lenguajes, así como en la ubicación de este entrecruzamiento de los diferentes planos del lenguaje respecto de su centro organizador o autoral que, lógicamente, tendrá su correspondencia en las variaciones del núcleo lingüístico de las novelas.

Este dinamismo lingüístico encuentra una de sus expresiones más interesantes en los diferentes modelos de discurso referido y en la variación de los mismos según las modificaciones de la orientación hacia el discurso referido y hacia la

<sup>14</sup> V. N. Voloshinov. *El signo ideológico ...*, op. cit. p. 146

recepción activa del discurso de otro que, en definitiva, son una cristalización de las tendencias sociales de la recepción discursiva de esa etapa histórica en la que surgieron dichas obras. Tengamos presente que,

"El discurso referido es discurso dentro del discurso, enunciado dentro del enunciado, y al mismo tiempo discurso acerca del discurso, enunciado acerca del enunciado."<sup>15</sup>

"Lo que se expresa, entonces, en las formas empleadas para el discurso referido es una relación activa de un mensaje con otro, y no se expresa en el nivel del tema sino en las pautas de construcción estabilizadas, propias de la lengua."<sup>16</sup>

La lengua de las novelas que vamos a examinar se conforma como resultado de esta interrelación entre el discurso que es referido y el discurso que refiere. Pero, además, recordemos que,

"La lengua no existe en y por sí misma sino solo en conjunción con la estructura individual de un enunciado concreto. Solo a través del habla la lengua establece contacto con la comunicación, absorbe su poder vital y se hace realidad... Y hasta nos atrevemos a decir que en las formas con que la lengua registra las impresiones del discurso referido y del hablante, se destaca con particular relieve la historia de los tipos cambiantes de comunicación socioideológica."<sup>17</sup>

Es decir, puesto que el carácter generativo de la comunicación social determina la especificidad literaria y ésta, a su vez, también influye en dicho proceso, la evolución literaria implica un cambio de la configuración global de todos los elementos literarios y de sus combinaciones que sólo puede comprenderse dentro de la propia trama de la esfera ideológica en la que se halla inserta la obra literaria en cuestión.

Las construcciones ideológicas, por su parte, se hallan en un continuo proceso generativo movido por conflictos y contradicciones internas hacia los que también

<sup>15</sup> V. N. Voloshinov. *El signo ideológico...*, op. cit. p. 146

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.143

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.152

será atraída la literatura quién asumirá estos elementos del ámbito ideológico de forma cambiante y dialógica. Por lo tanto, el análisis de este material lingüístico está ligado al núcleo problemático de la naturaleza del enunciado así como al de las formas de los géneros discursivos cuya determinación consideramos importante para el desarrollo de nuestro trabajo, según el planteamiento realizado por M.M. Bajtin que tiene un significado más profundo que el de servir como instrumento de análisis, pues refuncionaliza las más importantes teorías lingüísticas, entre ellas las del formalismo, para abrir paso a la investigación estilística translingüística de los procesos verbales y a la importancia de éstos en las construcciones literarias.

En este sentido y resumiendo las teorías de M. Bajtin en torno a los géneros discursivos, cada una de las novelas que analizamos es enfocada como un enunciado resultante de un proceso de enunciación cimentado en la interacción comunicativa (lo que conlleva una apreciación del carácter social de las novelas y de las circunstancias históricas en las que surgieron), imprescindible para captar el significado de las obras en cuestión y profundizar en su formulación lingüística-ideológica.

Este enunciado (la novela), unidad real de la comunidad discursiva, que responde al uso de la lengua en una de las esferas de la actividad humana más compleja y que refleja las condiciones específicas y el objeto de esa esfera por su tema, por su estilo y por su estructuración, constituye un género discursivo secundario (complejo) en cuya formación se absorben, reelaboran y transforman diversos géneros primarios (simples), según un estilo indisolublemente unido a este tipo de enunciado y con el que se actualiza un determinado modelo de expresión individual.

"... el estilo tiene que ver con determinados tipos de estructuración de una totalidad, con los tipos de su conclusión, con los tipos de la relación que se establece entre el hablante y otros participantes de la comunidad discursiva... El estilo entra como elemento en la unidad genérica del enunciado..."<sup>18</sup>

<sup>18</sup> M.M. Bajtin. *Estética de la creación verbal*, segunda edición, México, Edit. Siglo Veintiuno, 1985, P.252

En efecto, la lengua de cada una de las novelas es un sistema complejo y dinámico de estilos organizados en correlación con una determinada época del desarrollo literario y, por consiguiente, con una forma típica de estructuración discursiva y de procedimientos para concluirla o tomar en cuenta al oyente derivadas del carácter que posee la colectividad lingüística en la que surge y de la que es expresión.

De acuerdo a esta perspectiva desde la que M. Bajún procede a la definición de los géneros discursivos, las novelas cumplen, pues, una función comunicativa en cuyo proceso el receptor del enunciado influye en su elaboración tanto como el propio objeto del mismo enunciado y desempeña un papel tan importante como el emisor del mensaje ya que

"... toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una fase inicial y preparativa de la respuesta (cualquiera sea su forma). También el hablante mismo cuenta con esta activa comprensión preñada de respuesta...Es más, todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida...cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena muy complejamente organizada, de otros enunciados." <sup>19</sup>

Este esquema de la comunicación discursiva que acabamos de citar se relaciona con los rasgos estructurales del enunciado, que tienen un "carácter esencial y de fondo" y que son aislados por el autor con una gran precisión en el capítulo dedicado a los problemas de los géneros discursivos al que nos referimos a continuación:

A) Primer rasgo: "Las fronteras de cada enunciado...se determinan por el cambio de los sujetos discursivos...Al mismo tiempo las réplicas están relacionadas

<sup>19</sup> *Ibd.*, P.258

entre si " según la individualidad del sujeto discursivo (en este caso, el autor de la obra) que se refleja mediante un estilo, en el cual plasma su visión del mundo, impresa en todos los momentos intencionales de la obra,

"...Este sello de individualidad que revela una obra es lo que crea unas fronteras internas específicas que la distinguen de otras obras relacionadas con ésta en el proceso de la comunicación discursiva dentro de una esfera cultural dada..."<sup>20</sup>

Luego, cada una de las novelas no sólo implica un intercambio activo entre el emisor y el receptor sino que se realiza en unas circunstancias que también determinan el contenido y la forma de esos enunciados (novelas) haciéndolos únicos y distintivos dentro de la cadena de enunciados producidos antes y después del momento concreto de la comunicación.

El sentido de la individualidad de los enunciados queda, así, matizado al reconocer en ellos la presencia de un diálogo profundo así como su supeditación a unos tipos de enunciados característicos de la situación en la que se realiza el proceso comunicativo.

B) Segundo rasgo: el enunciado presenta un carácter conclusivo que supone la posibilidad de ser contestado (y que, lógicamente, permite el cambio de los sujetos discursivos).

Este rasgo

"...Se determina por tres momentos o factores que se relacionan entre sí en la totalidad orgánica del enunciado: 1) el sentido del enunciado, agotado; 2) el enunciado se determina por la intencionalidad discursiva, o la voluntad discursiva del hablante; 3) el enunciado posee formas típicas, genéricas y estructurales, de conclusión..."<sup>21</sup>

<sup>20</sup> *Ibd.*, p.265

<sup>21</sup> *Ibd.*, p.266



Esos tres aspectos confluyen en el carácter valorativo y normativo que rige todo proceso comunicativo y en la importancia del género discursivo para la emisión y comprensión de cualquier enunciado: la intención discursiva condiciona la elección de su objeto, los límites del enunciado y su conclusividad. Todo lo cual, a su vez, exige un género discursivo determinado y, en consecuencia, la adaptación de la intención discursiva del hablante a una forma específica de estructuración o forma típica de enunciado.

"... Así pues, un hablante no solo dispone de las formas obligatorias de la lengua nacional (el léxico y la gramática); sino que cuenta también con las formas obligatorias discursivas, que son tan necesarias para una intercomprensión como las formas lingüísticas... Por eso un enunciado aislado, con todo su carácter individual y creativo, no puede ser considerado como una combinación absolutamente libre de formas lingüísticas".<sup>22</sup>

Como puede deducirse con facilidad, este segundo rasgo desarrolla los diferentes elementos que actúan en la interacción comunicativa en toda su diversidad y nos aproxima al tercer rasgo constitutivo de los enunciados.

C) Tercer rasgo: la expresividad del hablante mismo (el autor del enunciado) y de otros participantes en la comunicación discursiva es también un elemento constitutivo del enunciado:

"Al seleccionar las palabras partimos de la totalidad real del enunciado que ideamos, pero esta totalidad ideada y creada por nosotros siempre es expresiva, y es ella la que irradia su propia expresividad (o, más bien, nuestra expresividad) hacia cada palabra que elegimos o, por decirlo así, la contaminamos de la expresividad del todo".<sup>23</sup>

Los enunciados expresan la evaluación subjetiva del hablante con respecto al objeto de su propio discurso tomando como modelo otros enunciados afines al mismo por su tema, estructura y estilo y eligiendo un género discursivo específico, es decir, una

<sup>22</sup> *Ibd.*, p.270

<sup>23</sup> *Ibd.*, p.276

forma típica de enunciado donde las palabras adquieren su expresividad en virtud del contacto que se establece entre ellas y la situación real en el enunciado concreto e individual.

"...Por eso se puede decir que cualquier palabra existe para el hablante en sus tres aspectos: como palabra neutra de la lengua, que no pertenece a nadie; como palabra ajena llena de ecos, de los enunciados de otros, que pertenece a otras personas; y, finalmente, como mi palabra, porque puesto que yo la uso en una situación determinada y con una intención discursiva determinada, la palabra está compenetrada de mi expresividad"<sup>24</sup>

Pero, además, los enunciados se caracterizan por estar dirigidos a alguien, un destinatario, cuyas posibles reacciones y respuestas también determinan la composición y estilo del enunciado y orientan su expresividad.

Por otro lado, los diferentes recursos lingüísticos adquieren el carácter vocativo o apelativo sólo dentro de la totalidad de un enunciado concreto. Y puede suceder que el carácter dirigido de un enunciado no se agote por el empleo de unos recursos lingüísticos especiales; incluso "... Estos recursos pueden estar ausentes y sin embargo el enunciado podrá reflejar de un modo muy agudo la influencia del destinatario y su reacción prefigurada de respuesta".<sup>25</sup>

Desde el punto de vista artístico-creativo, estos rasgos constitutivos de los enunciados subrayan el aspecto evaluativo que encierra la actitud artística cuya categoría fundamental es la categoría valorativa del otro, determinante de la fuerza organizadora impresa en toda tarea creativa.

Como se desprende de los párrafos anteriores, la visión artística, origen de los enunciados literarios, tiene un centro organizador: un hombre dado y concreto en su existencia valorativa en el mundo, con una manera específica de enfocar los acontecimientos y de vivirlos dentro de la totalidad de la vida y el mundo; el

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.278

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.290

contexto de la visión artística de A. Yáñez es un mundo organizado, ordenado y concluido alrededor de este hombre inserto en un entorno evaluado, siendo precisamente en función de este emisor como los diferentes elementos integrantes de sus novelas se vuelven artísticamente significativos, al concederles éste un sentido e intencionalidad.

Es decir, esta ordenación valorativa y la consiguiente condensación del mundo en torno al autor crean la realidad estética a la que se subordinan las valoraciones cognoscitivas y éticas, en cuanto totalidad única de sentido cuyo precepto básico tiene un carácter creativo y productivo. Y, en nuestro objeto de estudio, la visión estética encuentra su expresión en el arte, concretamente en la creación artístico-verbal que se realiza mediante una tarea llevada a cabo sobre la base del material lingüístico, condicionada por la naturaleza de esa materialidad (la palabra) que debe ser adaptada a unos fines artísticos.

Todo esto determina la obra creativa como un acontecimiento artístico vivo ligado a la posición del autor en tanto que portador de la visión artística y responsable de la creación. Por lo tanto se hace necesario determinar tanto el enfoque y la visión del mundo de A. Yáñez, quien desde su posición valorativa y desde su actitud acerca de su entorno realiza el acto estético, como la comprensión de la estructura axiológica-semántica en la que transcurre y se aprecia valorativamente dicha creación;

"... Se puede decir que el artista elabora el mundo con la ayuda de la palabra, para lo cual la palabra debería...llegar a ser la expresión del mundo de los otros y la expresión de la actitud del autor hacia el mundo. El estilo propiamente verbal (la actitud del autor hacia la lengua y los modos de operar la lengua condicionados por esta actitud) es el reflejo, en la naturaleza dada del material, de su estilo artístico (actitud hacia la vida y el mundo de la vida y el modo de representar al hombre y al mundo condicionado por dicha actitud); un estilo artístico no trabaja mediante palabras, sino con los momentos del mundo, los valores del mundo y de la vida; puede ser definido como conjunto de procedimientos para la formación y la conclusión del hombre y de su mundo, y este estilo determina la actitud hacia el material, la palabra, cuya naturaleza debe ser desde luego conocida para comprender esta actitud".<sup>26</sup>

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.170

Por otro lado, el acto creador se genera en un contexto literario de acuerdo también con la posición del autor respecto a los valores del mundo que determinarán, una vez más, su posición literaria:

"... Se podría decir: las formas de visión artística y de conclusión del mundo determinan los procedimientos literarios externos, y no al revés; la arquitectónica de un mundo artístico determina la estructura... Hay necesidad de luchar con las formas literarias establecidas... pero en la base de este movimiento está la lucha más esencial y determinante: la lucha artística primaria con la orientación ético-cognoscitiva de la vida y con su resistencia vital significativa".<sup>27</sup>

El autor es la energía formativa, un producto cultural significante y estable, que

"...se manifiesta en la estructura de una visión activa del personaje..., en la estructura de su representación, en el ritmo de su manifestación, en su estructura entonacional y en la selección de los momentos de sentido"<sup>28</sup>.

Por ello, resulta de interés la consideración del principio de la visión artística que genera la obra y cada uno de sus elementos como una totalidad única para avanzar posteriormente en el análisis estético-formal de los personajes, concediéndole a este análisis un sentido unívoco y sistemático en relación con la evolución de la idea estética en la novela de A. Yáñez, pues la visión artística se hace estética<sub>mente</sub> creativa en el plano de los personajes que son la encarnación del sentido en el ser.

Desde este punto de vista, el autor y el personaje son los momentos vivos y participantes del acontecimiento de la obra, a la que prestan unidad de una manera específica, de acuerdo a las relaciones dialógicas sobre las que se constituye el texto como enunciado y de las que no son ajenas algunas precisiones filosófico-contextuales que distinguen a su sujeto, privativas de la concepción artística de A. Yáñez: *exactamente*, nos referimos a la interpretación que hace el autor de "la filosofía de lo mexicano" y a la cosmovisión en que se halla integrada dicha filosofía.

<sup>27</sup> *Ibd.*, p.172

<sup>28</sup> *Ibd.*, p.16

Atendiendo a esta perspectiva, la posición de A. Yáñez continúa la tradición del idealismo histórico influido por el existencialismo, que comprende el devenir desde la estructura de una conciencia histórica subjetiva, y además realiza, por su parte, una filosofía de la historia al establecer la esencia, el sentido y el valor del devenir histórico conforme a un método estructural que pone en relación el todo con las partes o, lo que es lo mismo, subraya la unidad de lo diverso,

Así, en relación con el historicismo positivista, A. Yáñez aísla como unidad de estudio histórico un determinado lapso o espacio temporal (los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Revolución Mexicana) en el que localiza las acciones de sus novelas y destaca determinadas características de la sociedad mexicana, quien da sentido e individualidad a los sucesos históricos referidos diferenciándolos de otros, para de esta manera adherirse a una filosofía que es expresión y justificación del proceso histórico mexicano al mismo tiempo que interpreta y enmarca el sentir de la nueva cultura naciente de la Revolución Mexicana de una forma diferenciadora: A. Yáñez somete la historia a unos imperativos formales de comprensión como son la tipificación del proceso histórico y las categorías axiológicas de belleza y verdad, en tanto que la idea de progreso que rige el devenir histórico se relaciona con el problema de la morfología de la cultura a cuyo estudio dedica, precisamente, su obra narrativa, destacando en este punto la heterogeneidad de México.

Es decir, A. Yáñez asume las inquietudes ideológicas de su tiempo desde un vitalismo historicista y existencialista y edifica su sistema analítico de la realidad a partir de la observación de la vida mexicana utilizando en su planteamiento un método descriptivo y mostrativo, de tal manera que el historicismo latente en la obra narrativa que nos ocupa quiere ser un acercamiento a lo concreto de la existencia mexicana y tiene como resultado un perspectivismo muy peculiar, pues la historia no se presenta como una sucesión discontinua de puntos de vista heterogéneos sino

como un conjunto de relaciones en cuya evolución prevalece un elemento omnipresente: el Espíritu.

Los argumentos socio-históricos de las novelas que vamos a analizar nos remiten a las preocupaciones relativas a la filosofía de lo mexicano ajustadas a los cánones de esta tradición filosófica: lo mexicano posee un carácter histórico y la filosofía de lo mexicano consiste en encerrar ese aspecto histórico en conceptos de validez universal, tarea harto dificultosa que en la obra de A. Yáñez se concreta en una comprensión o toma de conciencia de la historia mexicana, de su significación e inteligibilidad. Ahora bien, este análisis histórico se fundamenta en una ontología metafísica cuyas categorías son designaciones de modos de ser genéricos, esto es, el mexicano se caracteriza, según la tradición filosófica a la que hacemos referencia y de la que A. Yáñez es representante, por "un tener que ser a través del accidente", como un ser que se realiza como accidente.

Dentro de esta constitución, los caracteres del ser mexicano que se perfilan están colocados bajo el rasgo de la accidentalidad, ("lo concreto es lo accidental") y las categorías obtenidas del estudio de este ser pertenecen al ser intemporal de algo temporal, es decir, A. Yáñez procura encajar su ontología dentro del plano temporal, y estudia las relaciones entre la ontología (el ser mexicano) y la historia de México haciendo prevalecer la ontología sobre la antropología filosófica y la historia. Así, a través de los argumentos históricos de su obra ahonda en la génesis y en la estructura de la realidad mexicana, en suma, en su ser, pues los acontecimientos socio-históricos y la realidad social mexicana están ligadas, según el planteamiento del autor, a la ontología mexicana, que sólo por medio del análisis histórico puede desvelarse.

Desde este enfoque, A. Yáñez entiende la historia como un pasado que fluye y dinamiza el presente, de tal manera que relaciona los acontecimientos históricos y les da sentido haciéndolos comprensibles y convirtiendo la historia en un presente.

Sobre esta base y en relación a la filosofía del mexicano, el autor supera el relativismo adyacente al historicismo y enfoca los sucesos a la luz de una intencionalidad según la cual la historia es algo que va constituyendo al hombre.

El principio de la filosofía de A. Yáñez está presente en esta síntesis de lo heterogéneo pues, de acuerdo a su cosmovisión, el mundo está integrado por un conjunto de realidades irreducibles que es menestar armonizar en una visión de conjunto o en una visión orgánica de la realidad entre cuyos elementos se establece una relación de dependencia sistemática. Y este sistema exige, por su parte, el reconocimiento de una esencia indeterminada o de una realidad inmaterial que se reproduce a través de dicha relación, es decir, de un ser o existencia en general que se da como una esencia multiexpresiva.

La entidad primaria de la esencia del mundo es, por tanto, una forma de acción pues el monismo de A. Yáñez es un monismo dinámico que permite la unión entre la esencia del hombre y del mundo y explica la diversidad de objetos y seres por la distinta participación de éstos en la sustancia: en el mismo sentido que la concepción pitagórica del mundo, la diferenciación de los objetos constituidos todos ellos por una misma sustancia depende del ritmo en que ésta se da en dichos objetos y cada cambio de ritmo puede dar lugar a diferentes realidades. En este punto, A. Yáñez coincide con J. Vasconcelos y A. Caso y distingue un estadio superior para el plano espiritual y estético y otro inferior para lo físico y natural, de donde el conocimiento no es sinónimo de pensamiento sino el resultado de la combinación de lo disímil para el logro de la armonía en una convicción de superexistencia trascendente. Desde esta perspectiva, el monismo de A. Yáñez es un monismo estético y la estética es para él una ciencia a la vez que una forma de vida superior pues enriquece la realidad otorgándole una nueva organización y el logro de lo universal concreto: en efecto, de acuerdo a los postulados de este autor, la nota específica de la estética es la belleza y para conseguirla es preciso que la

organizaci3n de la realidad se ejecute conforme a determinados c3nones de la emoci3n ya que el goce est3tico consiste en el cumplimiento de las leyes del ritmo. A pesar de que estos t3rminos est3n tomados del lenguaje musical y los mejores ejemplos de la organizaci3n de los objeto conforme a un plan est3tico se dan, segun A. Y3ñez, en la m3sica, tambi3n considera que pueden ser aplicados a otras 3reas del arte y se afana en la construcci3n literaria de su obra donde importa el efecto de la unidad.

Conforme a su teor3a, mediante el ritmo todo se convierte en uno, en conciencia, en esp3ritu, y gracias al arte se produce el tr3nsito entre el plano humano y el divino. Por ello no es extrao que la experiencia est3tica constituya una de las preocupaciones de A. Y3ñez hasta llegar a convertirse en objeto de reflexi3n y an3lisis en una de sus obras narrativas, *La creaci3n*, en la que sus concepciones filos3ficas en torno al arte configuran la base sobre la cual se construye la estructura art3stica peculiar de la obra narrativa que nos ocupa, en una de sus primeras fases, si bien algunas de las preocupaciones intelectuales que subyacen bajo esta estructura persisten tambi3n en el resto de su producci3n narrativa, adquiriendo en su evoluci3n diferentes perspectivas. Por esta raz3n vamos a aludir brevemente a esta obra ilustrativa de los aspectos que el autor considera fundamentales en la elaboraci3n de la estructura art3stica y del sentido y valor que concede a su obra literaria, en un acercamiento a algunos de los conceptos b3sicos de la Est3tica, por otro lado, perfectamente detectados y estructurados por A. Y3ñez cuyos planteamientos tenemos presentes con el objeto de establecer el nivel te3rico general de su praxis art3stica, objeto nuestra investigaci3n.

En concreto, en *La Creaci3n* profundiza te3ricamente en dos cuestiones intimamente relacionadas y "formalizadas" en su estructura art3stica y que son fundamentales desde un punto de vista est3tico:

- a) la naturaleza del significado po3tico;



b) la naturaleza de la representación.

Respecto al primer punto, enlazando con el trasfondo histórico de los conceptos kantianos y compartiendo la orientación idealista de Benedetto Croce, para A. Yáñez la Verdad consiste en una visión reveladora del ser de las cosas pero además la obra de arte es una creación que agrega a toda realidad exterior un significado imaginario que no debe ser medido por su correspondencia a esa realidad.

Gabriel, el protagonista de *La creación* declara:

"... Mi música es fruto de pura imaginación. Verdad: ninguna gran pasión me ha hecho experimentar sus lumbres, retorcerme, oscilar entre angustias desesperadas insoportables delicias, agonizar..."

Esquivar la realidad, adivinándola, sustituyéndola: esto es el arte: crear una realidad a nuestra imagen, semejanza y gusto... El ideal es la realidad anticipada. Invidua. Esto es la fuerza de mi obra, la vértebra de mi música..."<sup>29</sup>

En relación al segundo aspecto, de acuerdo al desarrollo argumental de la misma novela, la experiencia estética resulta de una percepción sensible o de una imagen sensible poseedora de algún significado y esta experiencia estética es capaz de revelar la verdad, comenzando por ofrecernos una vaga o incommunicable especie de conciencia que requiere ser aclarada y comprobada por el pensar discursivo. Junto a este punto de vista, perfilado ya por Platón y Federico Hegel, que asemeja la experiencia estética a un peldaño de la filosofía, A. Yáñez supone también que la experiencia estética, cuando se da en toda su pureza, es un vehículo para alcanzar la verdad, superior al pensamiento racional, y Gabriel en el triunfo de su lucha logra culminar esta visión

"... Apología concertante del Banquete y la Comedia: sus vías paralelas de la hermosura sensible hasta la eternal belleza. Selva de un acanto al Amor. El artista escuchaba como nunca su Voz y la expresaba como nunca..."<sup>30</sup>

<sup>29</sup> A. Yáñez, *La Creación*, op., cit., p.105

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.305

El significado de la experiencia estética tiene su origen por tanto en experiencias y sentimientos que confluyen en un "sentimiento trascendental" revelador de la verdad, que no consiste en un mero sentir una sensación sino que significa algo de singular importancia; es decir, la experiencia representa aspectos cognoscitivos derivados no tanto de la exclusiva actividad intelectual como de los sentimientos, deseos, emociones y estados de ánimo. Por esto, finalmente, Gabriel se halla en el siguiente estado:

"... Como después de cerrar los párpados reaparece con fuerza la luz que ha herido la retina, el espectro de la Belleza cegaba los pasos de sonámbulo.

Fue necesario el ruido, las luces crecientes de la ciudad, para que las concupiscencias despertaran. Como en el crepúsculo luchan luz y tinieblas, los apetitos invadían el estado de contemplación. Poco antes ligera, plena de claridad, ahora el alma se sobrecogía, sintiéndose arrastrada... Los ojos que mediante la ruina de antigua beldad habían al fin contemplado la Belleza... tornaban al engaño, en afanosa búsqueda de sombras"<sup>31</sup>

Así, pues, la percepción de cualidades emocionales ("la alegría o tristeza de una composición artística") es presentada como una actividad cognoscitiva o "Sentimiento cognoscitivo" cuya forma de conocimiento consiste en que la conciencia de la cosa es aprehendida por sí misma, siendo el objetivo propio de la actividad estética esta expansión del conocimiento, de tal manera que la actividad estética en sí misma es considerada como un valor último y el valor estético atribuido a objetos particulares deriva, en última instancia, de este valor último acordado a dicha experiencia estética.

El arte, en consecuencia, es un medio de comunicación, "un lenguaje de sentimientos y emociones" que no debe entenderse como una simple transferencia de información sobre el acaecer de una situación real o imaginaria.

<sup>31</sup> *Ibd.*, p.307

En estrecha relación con la concepción romántica del arte, según la cual, la comunicación artística se concibe como un medio que concede al receptor de la misma no sólo una información acerca de las situaciones o sentimientos ya conocidos por él, sino que mediante el contacto con el arte hasta cierto punto alcanza experiencias emocionales que no ha conocido antes y que no podía conocer de otra manera, A. Yáñez reformula en parte esta teoría al declarar que las obras de arte son símbolos de emociones: no expresan directamente las emociones experimentadas por el artista, sino más bien su percepción de la naturaleza de las emociones la cual es expresada de una forma estructural determinada difícil de lograr. Así,

"... Urgido a darle forma definitiva, las dificultades se erizaron, dilatando el abismo entre lo intuido por el compositor y la respuesta obtenida del material sonoro....El músico destrula desesperadamente lo que acababa de construir, sobrevenida de modo fulgurante la insatisfacción." <sup>32</sup>

Y Gabriel afirma:

"... llegué al convencimiento de que al arte no bastan la voluntad y buena disposición, porque no sólo es juego, sino disciplinada capacidad y, como dice Gerardo, larga paciencia." <sup>33</sup>

Sin embargo, la experiencia es ennoblecedora:

"... qué felicidad la de poder entregarse al hábito de la creación; sobre los estériles poder pasar de los proyectos vagos a la ejecución con todos los dolores del trayecto, pero al fin hallarse con algo hecho de nada: facultad que hace a uno sentirse dios; poder soplar el espíritu en la materia; convertir el ruido en sonido y hacer música; la Belleza tangible, audible, que podemos pulir, purificar, atar, venciendo su natural inastibilidad, en dimensiones de grandeza." <sup>34</sup>

En este sentido A. Yáñez se acerca al concepto de "imaginación orgánica" o "espíritu conformativo" de la imaginación desarrollado también por Ernest Cassirer

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.250

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.113

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 226

al explicar la teoría simbólica del arte como un medio de construcción y organización de la experiencia humana, pero, además, el autor de *La creación* reactualiza las teorías pitagóricas en su lucha por alcanzar el estado puro de conciencia y conceder a las representaciones una configuración estructural que no es "la apariencia superficial de lo representado" sino su geometría subyacente, en la que se configura la síntesis de las imágenes vitalistas y de las armónicas para alcanzar la belleza, entendida por A. Yáñez como medida: simetría, equilibrio y división armónica, principios éstos de la filosofía estética del clasicismo griego, y que, en la obra cuyo análisis nos ocupa, se combinan con el humanismo de la "pasión" en un idealismo ascendente el cual contiene el sentimiento en forma armónica, tal y como se encarna en Urania quien se define como la más excelsa de las musas:

"... pies (dice) yo soy el Número, el Ritmo, la eterna Armonía, tu Voz, que inútilmente asedias en ésta, en otras y en tantas más... Quiriendo hallarme, a cada decepción vuelves a mí cuando levantas los ojos al cielo... ¿qué otra cosa sino a mí buscabas cuando pariste a provincias, atraído por sus noches, por sus radiosos días? ¿qué otra cosa sino yo explicaba tu emoción cuando alguien te abrió las cámaras de observatorios famosos y puso a disposición tuya instrumentos que te acercaron al infinito? No niegues delante de las otras que aquella emoción fue más intensa que la de la ópera...y esos instrumentos respondieron mejor que aquellos en los que malbaratas la vida lastimosamente, pues te hicieron oír la eterna música de las esferas..."<sup>35</sup>

Dicho de otro modo, A. Yáñez coincide con F. Hegel y procura conciliar los elementos vitales con los elementos de simetría y proporción armónica en una síntesis en la que se aprehende la belleza formal, cuya culminación se logra con una conciencia de la esencia de las cosas, que poseen unas formas y proporciones armónicas constitutivas de un Sistema existente a priori en otro mundo: el mundo de las esencias, paralelo a la sublime armonía del Universo.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 178-179

De forma semejante, al desarrollar la concepción del artista como constructor, A. Yáñez reactualiza la teoría platónica expuesta en *Fedro* subrayando la importancia de la experiencia somática y sensorial que supone la fusión de lo vital con lo bello.

He aquí una de las reflexiones de Gabriel al respecto:

" Los goces infinitos de la creación artística. Mencionarlos fue revivirlo Mezclados a los placeres de la pasión con Pandora. Revivir la historia misma de aquella pasión. Aquellos días delirantes, en lucha la repugnancia contra el deseo creciente, crepitante. La repugnancia física y moral...sucumbiendo a la omnipotencia de la fascinación, exaltada la sensualidad, sublimando el asco, los remordimientos apiastados por la pasión... y odiarla con furia de destrucción, y sentir en ella igual ímpetu devorador, y -odiándola-desearla, y hacer-del deseo-necesidad...Droga. Enervante. Choque implacable. Hallar placer en el daño físico.

La muta sevicia. Material y moral...Así fue cómo nació la sinfonía "El Convivio", a honra del Amor, o Sinfonía Erótica, inspirada en el diálogo platónico".<sup>36</sup>

Pero

"... la voluptuosidad triunfaba frente al desdén de Victoria, encontraba belleza en la vulgaridad y animalidad fulgurantes de Pandora...Fue una lucha como la del que deseando dejar, sin convicción, el hábito del cigarro, acude a estratagemas infantiles, a sabiendas de que sólo acrecen su angustiada necesidad"<sup>37</sup>

No obstante, este rasgo constructivo de las novelas de A. Yáñez es sólo un aspecto de la realización de su proyecto artístico y no determina el carácter literario de su creación sino que se relaciona con otros rasgos de la realización artística, originándose incluso una tensión entre estos dos momentos que determinan los textos como enunciados (el proyecto artístico y su realización), pues, en una obra inserta en el ámbito de la comunicación discursiva,

"... En realidad, tanto el objeto de la creación como el poeta mismo y su visión del mundo, así como sus medios de expresión, se están creando en el proceso de la producción de la obra."<sup>38</sup>

y,

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.242

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.243

<sup>38</sup> M.M. Bajtin, *Estética de...*, op., cit., p. 312

"Toda totalidad verbal extensa y creativa representa un sistema de relaciones muy complejo y polifacético. Cuando existe una actitud creativa hacia la lengua, no hay discurso que no tenga voz, que no pertenezca a nadie. En todo discurso se perciben voces, a veces infinitamente lejanas, anónimas, casi impersonales (voces que acompañan los matices léxicos, los estulos, etc...) , casi imperceptibles, así como voces cercanas que suenan simultáneamente al momento del habla." <sup>39</sup>

Por otro lado, recordemos que

"... El enunciado como una totalidad discursiva no puede ser considerado como unidad de un último y superior nivel del sistema lingüístico (por encima de la sintaxis) porque forma parte de un mundo totalmente diferente de relaciones dialógicas que no pueden ser equiparadas a las relaciones lingüísticas de otros niveles

...Un enunciado completo ya no representa una unidad del sistema de la lengua (ni una unidad del "flujo discursivo" o de la "cadena discursiva"), sino que es unidad de la comunicación discursiva que no posee significado sino sentido (es decir, es una totalidad de sentido...que exige una comprensión como respuesta que incluya la valoración). La comprensión como respuesta de una totalidad discursiva siempre tiene un carácter dialógico...Los enunciados no pueden ser comprendidos desde afuera. La comprensión misma forma parte, en tanto que momento dialógico, del sistema dialógico y de alguna manera cambia su sentido total...Todo enunciado siempre tiene un destinatario...cuya comprensión de respuesta es buscada por el autor de la obra y es anticipada por el mismo... Pero además del destinatario (del segundo), el autor del enunciado supone la existencia de un destinatario superior (el tercero), cuya comprensión de respuesta absolutamente justa se prevé o bien en un espacio metafísico, o bien en un tiempo históricamente lejano...

El tercero señalado no es en absoluto algo místico o metafísico (aunque dentro de una cosmovisión determinada puede tener tal expresión), sino que se trata de un momento constitutivo del enunciado completo que se pone de manifiesto en un análisis más profundo del enunciado mencionado. Esta conclusión sale de la naturaleza de la palabra, que siempre quiere ser oída, que siempre busca comprensión como respuesta y que no se detiene en una comprensión más próxima sino que sigue siempre adelante de una manera ilimitada." <sup>40</sup>

Así pues, la clara voluntad de forma del autor, empeñado en someter cada una de sus obras a los principios rigurosamente aritméticos de una sinfonía, en un intento de totalidad melodiosa en que se conjugan estructuralmente la ordenación de lo heterogéneo y el contrapunto o la contradicción, se halla totalmente alejada de cualquier alarde de virtuosismo formal, en cuanto que cada novela no es solamente una composición calculada sino un enunciado que propone una respuesta a las preguntas de cuál es el origen y cómo existen las características fundamentales de la

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.316

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 318-319

sociedad mexicana . En consecuencia, nos interesa comenzar por destacar la función del pensamiento artístico de A. Yáñez en la obra de este autor, en relación con su objetivo de vivenciar interiormente la historia de México.

De esta manera, como anotábamos en la exposición anterior, si el mundo del conocimiento es una totalidad concreta y única llena de múltiples cualidades del ser al que se puede acceder de forma plena mediante la emoción estética, por un lado, en la obra de A. Yáñez, el mundo del conocimiento y cada uno de sus momentos se representan de manera ideada y, por otro, la comprensión del entorno y su realización literaria a través de los personajes está concebida estéticamente o, mejor aún, es la vida de los personajes la que se comprende estéticamente (los personajes están representando un papel dentro de las fuerzas de la historia) y su vivencia interna es vivida dentro de la categoría otro-para-mí, es decir, "como la vivencia de este otro determinado y único". Por tanto, los conflictos que se plantean son luchas de fuerzas del ser que presentan un proceso dramático interno (y no un proceso dialéctico semántico dentro de una conciencia).

El contexto del autor que contempla adquiere, entonces, una importancia delimitante para el personaje (la vida resulta ser un modo de vida) y la existencia de los personajes está predeterminada por aquello que se encuentra constituyendo desde un principio su personalidad: vemos actuar y pensar a los personajes según sus propósitos o según unas normas de comportamiento asumidas o interiorizadas pero, en realidad, tan sólo cumplen con el determinismo de su existencia la cual posee una lógica artística causante de la unidad y necesidad interna de la imagen.

En este sentido, el pensamiento-acto de los personajes no se determina desde el punto de vista de su importancia teóricamente objetiva sino como algo predeterminado por la existencia de la personalidad que la realiza y los personajes no ocupan el centro valorativo de la visión artística, en cuanto "totalidad del protagonista," pues el propósito principal no es la imagen acabada de una

personalidad. En sí misma, la historia del personaje como individuo importa poco, se destaca, más bien, qué ha vivido y el personaje interesa como portador de una forma de vida y de una actuación determinada históricamente significativa, por todo ello, se requieren métodos especiales de representación y caracterización diferentes a los que se emplearían para representar y caracterizar un modo de ser individual y con los que se logre la abstracción del carácter de una colectividad.

El objetivo consiste en que el personaje represente las características de una etapa de la historia de México sobre la que se van superponiendo otros sustratos históricos, en consecuencia, el conjunto de elementos que componen su imagen son los rasgos ontológicos históricamente significativos y no sólo las cualidades estables y objetivas de un individuo-protagonista cuya representación, como ya hemos subrayado, no es el objeto de la visión artística de A. Yáñez. Evidentemente, los personajes presentan rasgos caracterológicos pero éstos no son el factor dominante de la visión artística sino que coinciden y son absorbidos por la dominante de la estructuración de la imagen: la cuestión no reside en contestar quién es el personaje sino cómo es el personaje, de ahí que ni el autor ni el lector se enfrenten a un individuo sino a la función de reconocer esa realidad representada, es decir, los rasgos de carácter adquieren así un significado estructural.

Por eso, en las formas de interrelación autor-personaje es posible determinar una gran proximidad entre ellos puesto que la actividad del autor no está dirigida hacia la creación de unos límites esenciales para el protagonista y, por consiguiente, de unas fronteras claras entre el autor y su personaje. Sin embargo, también es cierto que A. Yáñez establece una diferenciación artística muy precisa para cada momento de la actividad existencial marcada por sus personajes y la traduce a un lenguaje estético trasgresiente, que evita la total identificación autor-personaje y concede a su interrelación un carácter intenso y fundamental: el parentesco entre el autor y el personaje no se ha roto pero en todo momento de su creación el autor aprovecha los



privilegios de su ubicación como contemplador aunque sin superar demasiado la extraposición con respecto al protagonista. En concreto, el autor y el personaje pertenecen a un solo mundo en el que el valor de la herencia histórica es importante, de donde la serie de actos no se originan a partir de una sola, única y primera persona pues se actúa y valora con base en una vida dada y evaluada y los personajes continúan una serie de actos-pensamiento, actos-sentimiento y actos-hecho anteriores. En este plano se hacen evidentes las limitaciones de la extraposición del autor que no se extiende hasta una extraposición con respecto a la visión y percepción del mundo del personaje, por otro lado, sin sentido puesto que entre el autor y el personaje el mundo es claro y no tienen de qué discutir.

La sustancia monológica del pensamiento del autor se presenta, por tanto, en estrecha relación con la función monologizante del mismo en la novela cuyo material ideológico está sometido a un solo acento y punto de vista y deriva en el dogmatismo del A. Yáñez con respecto a la visión del mundo del personaje y, por supuesto, de su propio mundo: su posición ético-cognoscitiva es indiscutible y, más exactamente, no está sujeta a discusión.

Ahora bien, en este mundo monológico, la idea artístico-histórica del autor conserva su importancia en tanto que dominante de la representación artística del personaje y mantiene su significación propia a pesar de que se combine y se plasme en una representación interiorizada del personaje. Ello no quiere decir que A. Yáñez represente las ideas ajenas sino que por medio de los personajes representa la afirmación de su propia interpretación de la realidad mexicana cuyas diversas facetas constitutivas, dentro de la unidad esencialmente monológica de su conciencia, son encarnadas por los personajes, es decir, finalmente, todos estos aspectos de la idea general del autor representados por los personajes se funden en la unidad de la visión y representación del autor.

Dicho con otras palabras, las ideas de los personajes son manifestaciones del

pensamiento del autor que las incluye significativamente en su visión monológica como dramatizaciones de su pensamiento concebido como una formación subjetiva, individualmente psicológica, y como un reflejo del devenir psicológico de las ideas dentro de una única conciencia individual y cerrada: en definitiva, la idea del autor es el principio de la visión y representación del mundo y paralelamente se logra mostrar esta ideología como una deducción de dicha representación.

Los personajes, no obstante, poseen una individualidad en cuanto encarnación de una idea y cuando actúan, realizando determinados significados temáticos y semánticos, actualizan cierta verdad necesaria de vida, generándose un valor simbólico para los sucesos y el entorno e incluso para los propios personajes que vienen a representar las etapas simbólicas del camino artístico de la realización de la idea, al mismo tiempo que con sus conflictos ilustran los problemas cognoscitivos del autor.

Así, el personaje es más plástico que pintoresco, es más bien un carácter que un tipo aunque comparta algunos rasgos característicos del denominado "tipo" de personaje pues si bien los personajes se establecen en correlación con cierta orientación ético-cognoscitiva, éstos expresan también una orientación hacia valores concretizados y limitados por la época y se entretienen con el mundo circundante como determinados por él en todos sus momentos o como si fueran el momento necesario de cierto entorno.

De esta manera, las relaciones del autor con "los otros", consigo mismo y con su entorno presentan una complejidad peculiar en la materialización de su proyecto artístico y, por otro lado, si bien es cierto que cumple con el objetivo de explicar el contexto histórico-cultural de la realidad mexicana, desde su punto de vista filosófico, esta realidad vuelve a recrearse como un problema que se encadena dialécticamente con otros problemas y soluciones.

Tengamos presente que,

" La contemplación estética y el acto ético no pueden ser abstraídos de la unicidad concreta del lugar dentro del ser ocupado por el sujeto de este acto y de la contemplación estética" <sup>41</sup>

En efecto, la actividad estética depende de la situación espacial y temporal del autor y, en las novelas que vamos a analizar, se relaciona con la forma en que se capta la heterogeneidad mexicana mediante la acción contemplativa (activa y productiva) que une y ordena la realidad y cuya esencia es puramente estética: A. Yáñez se reconoce formando parte de una realidad cambiante (México) que se modifica sobre un fondo que permanece inmóvil (recordemos en este sentido por su valor significativo no solo su novela *Las vueltas del tiempo*, título ya de por sí especialmente significativo al igual que el resto de los títulos y argumentos de sus novelas, sino también el equilibrio estable de la estructura de las mismas desde el principio al final). Para percibir ese algo permanente el autor se convierte en un observador y procura mirar y escuchar bien y con cuidado el entorno para captar sus señales. La comprensión tiene así el sentido de ver y oír bien una cosa y esto se convertirá en uno de los motores principales de su visión artística, junto con el propósito de explicar cómo es ese entorno. Por ello, las etapas de la visión artística de A. Yáñez se distinguirán, primero, por una atención plena para fijar las señales del contexto, procurando perfilar los rasgos típicos de ese contexto con sus expresiones y movimientos característicos para, simultáneamente, hallar en cada elemento aspectos que sean comunes con otros elementos e ir ascendiendo a una generalidad y llegar a aquello que es distintivo de la totalidad y que es lo que permanece en medio del cambio.

<sup>41</sup> *Ibid*, p.29

Es decir, su proyecto artístico implica una ordenación determinada de los materiales que le ofrece su entorno o, lo que es lo mismo, la inclusión de esos componentes del contexto dentro de su propio horizonte cultural en un determinado orden, lugar y sistema de correspondencias. Consecuentemente, de acuerdo con este horizonte se problematizan unos aspectos y no otros de la realidad y las respuestas que surgen se dan también desde este horizonte, cuyo rasgo pertinente, el movimiento, se destaca sobre todo en la estructura de las novelas que vamos a analizar.

Para A. Yáñez, en las contradicciones que acompañan al cambio hay algo que no se modifica y responde a un modelo o esquema general en el que él mismo se considera inserto formando un todo con ese contexto, pero en ese todo está también incluido el movimiento, sin embargo, como se desprende de la lectura de esta obra, esta transformación debida al movimiento sólo afecta a las manifestaciones externas de los diferentes estadios de la evolución o a los estados transitorios de ese todo, del que son simples indicios.

En definitiva, en la obra de A. Yáñez, subyace una formulación de la historia y de la realidad regida por los arquetipos y la repetición, que implica una valoración metafísica de la existencia humana ajena a cualquier intento de realización personal individualizada diferente al modelo paradigmático propuesto e, igualmente, predomina una concepción cronológica en la que se modifica la continuidad lineal e irreversible del tiempo mediante la reiteración circular del mismo. A su vez, en el plano del discurso, puesto que la palabra y la idea se asemejan, la palabra es oída y comprendida en esta obra como un conjunto de ecos o armonizaciones de voces fundidas en un solo tono dominante y principal en el que se subsumen implícitos los otros sonidos. De ahí que el autor no haga hablar a los personajes sino que los oye hablar y nos comunica sus voces mediante el discurso cuasi-directo.

Dado que el narrador no aísla por completo de su propio "yo" a los "otros" y

participa desde adentro en las palabras y acciones de éstos actuando, a veces, como intercesor o interfiriendo en sus enunciados e, incluso, disolviéndose en sus personajes, los límites entre el discurso directo e indirecto no están marcados con total nitidez. El discurso cuasi-directo aparece, entonces, no sólo como un recurso estilístico empleado por el autor sino como resultado de su posición y punto de vista respecto a sus personajes, en función del contexto en el que se halla, pues,

"En cada época del desarrollo de la lengua literaria, son determinados géneros los que dan el tono, y éstos no sólo son géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos), sino también los primarios (ciertos tipos de diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, de chulo, cotidianos y familiares, sociopolíticos, filosóficos, etc.). Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria (géneros literarios, científicos, periodísticos, de conversación), de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirla, para tomar en cuenta al oyente o participante, etc, todo lo cual lleva a una mayor o menor reestructuración y renovación de los géneros discursivos..."<sup>42</sup>

Las novelas de A.Yañez, consideradas en cuanto enunciados, ocupan una determinada posición en el plano de la comunicación discursiva, por lo tanto, están llenas de ecos de otros enunciados con los cuales se relacionan

"...Cada enunciado está lleno de reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada...: los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera...

Uno no puede determinar su propia postura sin correlacionarla con las de otros. Por eso cada enunciado está lleno de reacciones-respuestas de toda clase dirigidas hacia otros enunciados de la esfera determinada de la comunicación discursiva. Estas reacciones tienen diferentes formas: enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse sólo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los enunciados enteros, y tanto enunciados enteros como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento..."<sup>43</sup>

Tiene interés, en consecuencia, determinar cual es la concepción lingüística del

<sup>42</sup> *Ibd.*, p.254

<sup>43</sup> *Ibd.*, p.281

autor con respecto a las palabras de los enunciados y a la individualidad de los hablantes que intervienen en sus novelas.

Desde esta perspectiva, en el presente trabajos observamos toda una serie de variaciones en la interrelación dinámica entre el discurso referido y el referente, no obstante se mantenga con una relativa firmeza el centro lingüístico (verbal e ideológico) del autor que gira en torno al hablante en cuanto factor que ocupa una posición ideacional específica de carácter existencial, fuera de la cual carece de función para el relator.

Así puede hablarse de una tendencia predominante en la recepción activa del discurso de otro y también de un modelo de transmisión de no poca importancia dentro de la Historia de la Literatura: se trata de una variación impresionista del discurso indirecto, a mitad de camino entre las variantes analíticas del referente y de la textura, que alterna con el discurso directo predeterminado y su variante, el discurso directo surgido del cuasi-directo. Este discurso cuasi-directo, mitad narración y mitad discurso del personaje, anuncia, por su parte, los temas básicos del discurso directo que quedan envueltos por las entonaciones del autor, aproximándose y apuntando al discurso referido anticipado y diseminado, oculto en el contexto del autor.

En líneas generales, la narración se mantiene, además, dentro de la esfera mental de los personajes y los enunciados referidos se introducen en la estructura del discurso de la novela como unidades integrantes de la construcción para convertirse en uno de los temas fundamentales de ese discurso, estableciéndose una relación activa entre unos mensajes y otros.

Las novelas de A. Yáñez están, pues, llenas de palabras internas que más allá de mostrarnos las vacilaciones psicológicas subjetivas o la personalidad de sus hablantes nos ponen en contacto con la codificación del lenguaje interno de los mismos así como con la del propio autor.

No olvidemos que,

"...La realidad es que la personalidad del hablante, sus designios e intenciones subjetivas y sus estratagemas estilísticos concientes no existen fuera de su objetivación material en el lenguaje. Sin medio de revelarse en el lenguaje, aunque sea en el habla interna, la personalidad no existe ni para sí misma ni para otros; puede iluminar y conocer por sí misma sólo aquello para lo cual existe materia objetiva iluminadora, la luz materializada de la conciencia en forma de palabras, juicios de valor y acentos, ya establecidos. La personalidad subjetiva interior con su propia autoconciencia no existe como un hecho material, que sirva de base para una explicación causal sino como un ideograma... El lenguaje ilumina la personalidad interior y su conciencia; las crea y las dota de complejidad y hondura...La personalidad es generada por el lenguaje no tanto por las formas abstractas del lenguaje sino por sus temas ideológicos. La personalidad desde el punto de vista de su contenido subjetivo interno es un tema del lenguaje que sufre variación y desarrollo dentro de las vías de las construcciones más estables de la lengua. Por lo tanto una palabra no es una expresión de la personalidad interior; antes bien la personalidad interior es una palabra expresada o impulsada internamente. Y la palabra es una expresión de intercambio social de la interacción social de personalidades materiales...La generación de la conciencia interior dependerá del proceso generativo del lenguaje en función, por supuesto, de la estructura ideológica concreta y gramatical de la lengua...La generación del lenguaje, entretanto, es un factor en el proceso generativo de la comunicación social, inseparable de esta comunicación y de su base material..."<sup>44</sup>

El mismo A. Yáñez no es un ser carente de palabras internas. En el contexto de su lenguaje interno recibe, comprende y evalúa el habla del otro y

"...Esta recepción activa del lenguaje interno avanza en dos direcciones: primero, el enunciado es encuadrado en un contexto de interpretación fáctica...;segundo se prepara una respuesta... Tanto la preparación de la respuesta (réplica interna) como la interpretación fáctica se funden orgánicamente en la unidad de la recepción activa y solo pueden aislarse en términos de abstracción. Ambas líneas de recepción encuentran su expresión, son objetivas en el contexto "del autor" que circunda el discurso referido."<sup>45</sup>

Por otro lado de acuerdo con su cosmovisión y los rasgos enunciativos de su obra, A. Yáñez requiere que el receptor de su enunciado lo refiera a un contexto interior el cual, según nuestra perspectiva teórica del signo interior, debe ser incluido en el marco de una comprensión objetivo-referencial ideológica. Dicho en otros términos, en las novelas que vamos a analizar a continuación, se da voz al habla interna y los procesos mentales de reflexión son expresados mediante signos que poseen un carácter expresivo y suponen un sistema de valores, ligado a la situación

<sup>44</sup> V. N. Voloshinov. *El signo ideológico...*, op.,cit., p.186

<sup>45</sup> *Ibd.*, p.147

en la cual se realiza dicho signo y nos permite interpretarlo.

En consecuencia,

"El signo ideológico se hace posible por su realización psíquica, tanto como su realización psíquica se hace posible por su plenitud ideológica....Entre la psiquis y la ideología existe, pues, una continua acción recíproca dialéctica: la psiquis se anula a sí misma o es eliminada en el proceso de convertirse en ideología y la ideología se anula a sí misma en el proceso de convertirse en la psiquis....En el medio verbal, en cada enunciado, por trivial que pueda ser, constantemente se produce esta viva síntesis dialéctica una y otra vez entre la psiquis y la ideología, entre lo interno y lo externo. En cada acto de habla la experiencia subjetiva desaparece en el hecho objetivo de la expresión verbal enunciada, y la palabra enunciada se subjetiviza en el acto de la comprensión correspondiente para generar, tarde o temprano, un enunciado opuesto. Cada palabra, como sabemos, es un pequeño campo de lucha para la oposición y entrecruzamiento de acentos sociales con distinta orientación...

De este modo, la psiquis y la ideología se interpretan dialécticamente en el proceso unitario y objetivo del intercambio social" <sup>46</sup>

Ahora bien, deseamos insistir en que estos diálogos a través de los cuales se estructura dialogamente la conciencia del autor, no son nunca una finalidad en sí sino un recurso para descubrir el mundo interior de una colectividad. El núcleo del diálogo interno, por tanto, se halla enlazado a una cosmovisión que se expresa mediante la correlación que existe entre los hablantes y constituye el argumento de la novela.

En este sentido el esquema principal del diálogo interno es sencillo: una conciencia dialoga consigo misma para autoconfirmarse mientras a su lado existen también otras conciencias, coincidentes en su conjunto en el contexto unitario de la "conciencia en general", pues, como hemos recordado en el presente capítulo, la cultura ideológica de la época tuvo su expresión en la filosofía idealista de A. Yáñez.

Y,

"...El principio monista, es decir, la afirmación de la unidad del ser, se convierte en el idealismo en el principio de la unidad de la conciencia...Pero junto a esta conciencia inevitablemente única se encuentra la multiplicidad de las conciencias humanas empíricas. Desde el punto de vista de la "conciencia en general", esta multiplicidad de conciencias es fortuita y, por decirlo así, superflua. Todo aquello que en estas conciencias es esencial y verdadero forma parte del contexto unitario de la "conciencia en general" y carece de individualidad." <sup>47</sup>

<sup>46</sup> *Ibid*, pág. 56-58

<sup>47</sup> M.M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 p.115



En definitiva se conciben al yo y al otro unificados y no hay un descubrimiento del "otro" frente al "yo" en otro plano igualitario, por eso en este diálogo interior las réplicas de un personaje se superponen e incluso coinciden con las réplicas del diálogo interior de otro personaje con variaciones muy singulares.

Veamos un ejemplo:

\*-Don Pánfilo, tii: Pablito, aquí en el agua para la desvelada, digo: la mala noche que han de haber pasado con estas incomodidades. Bueno, jefe, pues me falló el yip al tratar de pasar el río, de noche, y no pude volver antes de que se acostaran...

(LOS CUATRO Y EL INGENIERO: *A otros perros con ese hueso intragable sangüenta.*)

-Después de todo ha de haber salido mejor dejarlos en libertad para que aquí mis amigos, se dieran gusto en tragarse prójimo, ¿Qué no? como si no nos conociéramos, cristianos compañeros: es la lucha, y no he de ser yo quién, aquí en mi casa, se los pida, si son mis huéspedes, y en esto de la hospitalidad pongo todos mis escrúpulos de caballero a la antigüita; con que, vamos a ver. Mi ingeniero, mire no más qué ricos ostiones.

(LOS CUATRO: *Tiburón inocente compañero cristiana*)

-La última vez, que fue la primera en que conseguí traerlo a esta maravilla de mar, el señor obispo no acababa de decir que nunca, en ninguna parte del mundo había comido mariscos tan exquisitos...

(UNO: *Pescado que se duerme.* OTRO: *Se come al chico* EL TERCERO: *Clerical tartufo.* CORO: *Notragaré tu anzuelo Notragaré tu No tragaré No.*)<sup>48</sup>

Es decir, la experiencia de la realidad se organiza en una forma específica de expresión e influida por las condiciones de un habla que, a su vez, está determinada por una situación social inmediata, de donde, por una parte, se pone de relieve que el pensamiento no puede existir sin la orientación hacia una expresión posible y al margen de una orientación hacia una expresión social y, por otra, se nos muestran las vivencias interiores como el resultado de una relación interpersonal pues el habla, sea ésta externa o interna, se construye siempre a partir de la interacción de dos personas.

De esta manera, la misma realización del proyecto literario de A. Yañez favorece la visualización de las interrelaciones sociales en medio de las cuales se ha generado

<sup>48</sup> A. Yañez, *La tierra pródiga*, séptima edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp.40-41.

el enunciado de sus novelas y la resolución artística del habla interna, en forma de un diálogo interior, nos permite el estudio de las características de esos enunciados relacionándolas con las diversas modalidades del habla, tal y como vamos a especificar en el siguiente capítulo.

## II. El dinamismo interno de la palabra

## II. El dinamismo interno de la palabra

Como Libertad, la escritura es sólo un momento. Pero ese momento es uno de los más explícitos de la Historia ya que la historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección. Y porque la escritura deriva de un gesto significativo del escritor, roza la Historia más sensiblemente que cualquier otra corte de la literatura.

Roland Barthes.

El relieve artístico de A. Yáñez se debe tanto a la asimilación de algunas de las técnicas literarias más innovadoras de su tiempo como al nuevo sentido que adquirieron éstas al integrarse en la tradición literaria mexicana, en el ámbito del dialogismo interno de la palabra. Con el objeto de dar cuenta de este diálogo mayor de su obra analizada como enunciado, comenzaremos por delimitar las propiedades genérico-estilísticas de la misma cuyo estilo reproduce una superposición de estratos que tiende a una síntesis final.

Entroncada al árbol genealógico verbal del monologismo romántico, su obra está marcada por un individualismo ideológico que no es ajeno a la imagen bivocal de la palabra. Cada novela se nos ofrece como un microsistema de relaciones interdiscursivas en cuyo telón de fondo adquieren relieve tres tendencias ideológicas: el nacionalismo, el historicismo y el cientifismo, presentes también como un sustrato general en la literatura latinoamericana de su tiempo con unos efectos literarios que la diferenciaban de la literatura europea, debido a las diversas condiciones socio-culturales en que se desarrollaron dichas tendencias en ambos continentes y que en nuestro análisis cobrarán sentido en una estética que denominamos del "individualismo colectivo".

Con todas las dificultades inherentes a un intento de clasificación de cualquier novela, por la heterogeneidad que caracteriza este género, se puede determinar que *Al filo del agua*, *La creación*, *Ojerosa y pintada*, *La tierra pródiga*, *Las tierras flacas* y *Las vueltas del tiempo* responden a la forma genérica de la novela crónica-social, género con una larga tradición en Latinoamérica y predominantemente trabajada por los coetáneos de A. Yáñez, que en este autor presenta las peculiaridades distintivas del marco cultural al que sirven de réplica y traduce una concepción del mundo individualista-colectiva en unos enunciados derivados de una orientación social inmutable y segura, experimentada como un mundo cerrado y aislado en sí mismo y en sus compartimientos internos.

Como es lógico, esta determinada composición de la novela y el tipo subsiguiente de argumento se traducen también en un principio concreto de representación del protagonista y de su contexto espacio-temporal, que va adquiriendo diferentes matices de acuerdo a la evolución de la idea artística del novelista, pero que se relaciona con la imagen totalizadora de las etapas del proceso de desarrollo que A. Yáñez distingue en la historia.

En efecto, el autor visualiza unos vínculos entre el pasado y el presente y distingue algunos rasgos históricos pasados que explican el presente en el proceso del desarrollo histórico. Es decir, en los diferentes sucesos descubre un proceso de formación, unos eslabones temporales, según los cuales distribuye su entorno diacrónicamente, y percibe en cada momento residuos de los diversos grados de desarrollo histórico, tanto de las formas del pasado como los gérmenes de un futuro, que le permiten establecer un paralelismo entre la heterogeneidad de su entorno y la superposición de diferentes tiempos en los cuales halla diversos niveles de ese desarrollo. Pero, además, en este sentimiento de fusión del pasado con el presente y el futuro se destaca una especial asimilación del tiempo histórico determinante de la organización del material narrativo: la representación del tiempo histórico se funde

con una concepción cíclica o un tiempo cíclico medido por la categoría de épocas o edades correspondientes al desarrollo humano, el cual se halla en relación indisoluble con el devenir histórico y es un reflejo del desarrollo del mundo, cuya evolución, en cambio, no afecta a sus fundamentos, siempre sólidos y acabados.

En el plano argumental, esta visión de la temporalidad viene ligada a un predominio de la vida cotidiana pero sin que se produzca una auténtica interacción de ésta con el protagonista en el sentido de que pretenda alterar la imagen social de su entorno (al margen de las transformaciones previstas dentro de una concepción idealista-liberal de la sociedad, compartida por A. Yañez). Por su parte, los momentos importantes están ocupados por sucesos que frenan o alteran sólo parcialmente el curso normal de la vida y el final de la novela se plantea con el regreso a la normalidad o con una forma de continuidad de la misma. En líneas generales, el argumento se fundamenta en una situación estable (una sociedad determinada) y es la manifestación y expresión del protagonista en un momento de transición lo cual favorece la inclusión del género confesión en este tipo de novela, próxima a "la novela de desarrollo".

Por otro lado, los lugares no se describen ni ubican minuciosamente con un deseo de localizarlos en un punto preciso. Poseemos indicios del país y la zona y también de la ciudad de que se trata pero el objetivo no es su especificación y ésta carece de valor significativo.

En cuanto al protagonista, éste a penas se mueve en el espacio y si se moviliza lo hace en su entorno próximo para evidenciar una heterogeneidad espacial y social pero siempre estática. Tal es el caso, por ejemplo, de la novela *Ojerosa y pintada*, donde aparecen diferentes grupos sociales con sus correspondientes condiciones de vida pero con escasa interacción entre ellos.

El mundo, en estas novelas, es visualizado como un conjunto de diferencias que son captadas en sus contrastes de forma alternante pero sin comprenderlas en sus

interconexiones dentro de la totalidad del fenómeno socio-cultural que integran y sin proyectar ningún cambio de sus componentes humanos.

En este ámbito, el protagonista está determinado social y caracterológicamente y se distingue por una forma de experimentar la vida encerrado en su propio núcleo y orientada por sistemas filosóficos y religiosos de tipo fatalista; su círculo de relaciones y acontecimientos es limitado y generalmente se establecen en función de unas relaciones de dependencia que lo ubican en el marco concreto de una clase o grupo del que difícilmente puede salir.

Respecto al tiempo del discurso, apenas aparece marcado formalmente y cuando se da alguna precisión cronológica ésta se halla incluida en una amplia unidad temporal que evoca algún acontecimiento histórico o religioso, reestructurando así la continuidad lineal cronológica y separándose del tiempo biográfico tradicional, pero a la vez haciendo coincidir esta unidad temporal con un momento principal de una vida, de tal manera que estas unidades de tiempo prolongadas en las que se desarrolla el tema se comprenden como partes orgánicas de una totalidad donde se localiza cada acontecimiento como etapa de un proceso.

Asimismo, desde el punto de vista de la composición de la novela, debemos recordar la función ideológica que posee la música para A. Yáñez, en cuanto modelo de un orden superior que establece la coincidencia y el equilibrio, mediante una estructuración rítmica y melódica, y logra finalmente la unidad dentro de la diversidad, de donde los componentes musicales, basados en la sucesión y en la repetición y en sus diversas variantes, adquieren un poder significativo destacado que afecta también al desarrollo de las diferentes unidades narrativas y argumentales: las novelas que analizamos están construidas por fragmentos relativamente autónomos que se producen en un tiempo ubicado dentro de una serie cronológica de tal forma que uno sigue al otro con escaso intervalo de tiempo; la mayor parte de los fragmentos poseen un solo personaje protagonista que dispone de escasa movilidad

y que cuando evoca el pasado lo hace desde una circunstancia presente que el narrador subraya; y estos fragmentos, en su mayoría, son escenas, o sea, espacios físicos únicos donde se hallan reunidos determinados personajes a quienes sucede algo.

En el plano lingüístico-literario esta formalización tiene su equivalencia en una tesitura general caracterizada por la "dicción" oral de diferentes voces incorporadas a la voz del narrador, progresivamente con un grado de objetivación imaginaria mayor, que alternan con el uso del recitativo (por ejemplo, es el caso de algunos monólogos, de los párrafos líricos o de los discursos mágicos-religiosos) de ahí que puede distinguirse,

a) un nivel correspondiente a la narración realista que da cuenta de las variadas conexiones explicativas del relato y el intercambio dialogado de los personajes;

b) un nivel rítmico recitativo en el que la lengua presenta recursos poéticos en función de una subjetividad lírica;

c) un nivel musical coral, esencialmente evocador.

En la obra que vamos a analizar se puede hablar, pues, de una doble estructura, la musical y la narrativa, y de una doble lectura: la que corresponde a los signos lingüísticos que encierran una significación codificada, y la que corresponde a los marcados ritmos melódicos, regidos por el principio de la repetición que corre paralelo y conjunto al principio de la sucesión de la serie narrativa (lingüística). No obstante, esta pluralidad de lecturas y diversidad de niveles, correspondientes a una doble formulación de los hechos, convergen en una cosmovisión del sistema cognoscitivo de la sociedad en el que se funden dos hemisferios culturales: el racionalista, tecnificado, y el tradicional popular, los cuales se superponen entrecruzándose.

Igualmente, este modelo de representación se refleja en los títulos de las novelas que, en una línea tradicional, anuncian el contenido de las mismas resumiendo de



forma sintética la idea principal del relato mediante una abstracción expresada en una frase con valor alegórico, cuyo sentido literal es una corteza exterior bajo la cual se superponen diferentes sentidos, pero sin relacionarse sucesivamente sino de forma integrativa.

En definitiva, esta pluralidad de sentidos nos pone en contacto con un modelo del universo, que permite la integración de los distintos sentidos en los diversos niveles del relato, según una concepción del mundo pitagórica detallada en el capítulo anterior conforme al cual el hombre es imagen del universo y entre sus partes y las partes del universo existe una total correspondencia.

Ahora bien, en la obra narrativa que analizamos esta concepción del mundo se refuncionaliza dentro del marco ideológico general al que es incorporado para convertirse esencialmente en un modelo retórico-estilístico, cuyo eje ideológico destaca el carácter didáctico del arte y admite la existencia de valores universalmente válidos que pueden llegar a cristalizarse en la lengua hablada en frases semejantes a los títulos de las novelas a las que nos estamos refiriendo, las cuales vinculan el argumento a ese modelo del mundo, garantizando y fortaleciendo sus principios y concediendo al relato el valor de una prueba. Así, estos títulos-alegorías son un recurso expresivo para dar a entender la visión del contexto del autor al mismo tiempo que manifiestan su experiencia creativa y, lógicamente, su visión del arte y de la lengua ligada a su visión del mundo.

Analizaremos, por tanto, a continuación las estructuras discursivo-narrativa que organizan la materia novelesca y le otorgan su particular significado, sin olvidar la idea formativa de A. Yáñez y la función artística que cumple, ni tampoco el eje temático de sus relatos, esto es, la autoobjetivación valorativa de la sociedad mexicana correspondiente a los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Revolución, evaluación que es refractada en las palabras del narrador. Es decir, A. Yáñez hace de su propia valoración el objeto de sus novelas hacia el cual está

orientada su palabra: dicho en otros términos, el texto de sus novelas es el reflejo subjetivo de un mundo o la expresión de una cosmovisión cuyos personajes son objeto de la actitud valorativa del autor, el cual es percibido como una segunda voz, presente en el enunciado del Narrador, pero, como veremos, con una evolución en su presencia que le lleva incluso a adoptar una postura crítica sobre la propia función narrativa.

La importancia de este rasgo, la autoobjetivación valorativa, es fundamental para el análisis discursivo de las novelas que vamos a tratar pues determina el léxico, el tono y el estilo de los enunciados así como la estructura interna de los mismos, por supuesto, en estrecha interrelación con la visión que posee el autor de su "conciencia de la realidad" de la que derivar á la formulación artística del núcleo narrativo de su obra o, lo que es lo mismo, la expresión de "la conciencia interior" mexicana.

Con esta finalidad, los acontecimientos se representan en las novelas como impulsos que ponen en movimiento voces interiores y que sirven para actualizar y agudizar conflictos íntimos. De ahí que la visualización gira, lógicamente, en torno a la "conciencia propia" que en la obra que nos ocupa se percibe como un diálogo en el que el protagonista coincide por completo consigo mismo.

Este diálogo interno penetra en los pensamientos hasta personificarse en un interlocutor interno pero las réplicas de este diálogo no son polémicas aunque, progresivamente, a medida que va evolucionando la idea artística de A. Yáñez, representan concepciones del mundo y modalidades caracterológicas diversas y llegan a desdoblarse en personajes ya externos a la conciencia interior, si bien es siempre una conciencia, un punto de vista y una evaluación, la del autor, la que predominan. Dicho de otro modo, las diferentes ideas se interrelacionan dialécticamente para fundirse en la unidad de un proceso en formación, propuesta por el autor, sin que se produzca una interacción de conciencias.

Esta interrelación de discursos en cuyos diálogos se encuentran voces

monològicas desdobladas es típica de la obra de A. Yàñez y, en ocasiones, genera una interconexión de acentos diversos muy peculiar como, por ejemplo, cuando el personaje se expresa mediante un diálogo interno y externo que se confrontan mutuamente poniendo en evidencia los subterfugios del personaje y los valores vigentes.

Pero, además, de acuerdo con las teorías bajtinianas, las novelas son el resultado de un proceso discursivo dinámico en el que la correlación de lenguajes sociales se enfrenta en un dialogismo social que afecta no sólo al intercambio entre los hablantes sino también a los elementos de carácter social que determinan a esos interlocutores.

Así, en las novelas que vamos a analizar a continuación, se cruzan varias tendencias interpretativas e intenciones ideológicas socialmente condicionadas, dirigidas dialogalmente una a otra, y el sentido de cada una surge, precisamente, de su interacción con el medio ideológico en el que se producen y de sus relaciones dialógicas con otros enunciados. El rasgo esencial del enunciado novelístico es, pues, el dialogismo interno inherente a la palabra, que lo convierte en una réplica de un enunciado anterior al mismo tiempo que anticipa una respuesta del receptor, y cuya formulación lingüística se produce en el seno de la interrelación de diversos lenguajes sociales y, por tanto, de diferentes visiones del mundo en medio de los cuales el autor toma también una posición específica que proyecta a través del discurso del narrador y de los personajes en una jerarquía de relaciones recíprocas sometidas a la intención del sujeto del enunciado, tal y como lo especificamos en nuestros comentarios posteriores.

## *Al filo del Agua (1947)*

De acuerdo a la visión del mundo de A. Yáñez, el arte es conocimiento intuitivo no de una cosa determinada, singular y única, sino del conjunto de fuerzas que actúan en la naturaleza, es decir, del ser en su totalidad considerado como una suma de naturaleza, mito, historia, pasado y presente, de ahí que en su obra narrativa tienda a la síntesis y a la subjetividad en un esfuerzo por conocer la realidad: A. Yáñez no hace "el retrato" de lo que ve sino que pretende representar aquello que lo determina en su sustrato interno.

Asimismo, la naturaleza que los hombres perciben a través de los sentidos y aprehenden intelectualmente, para el autor, es una realidad interiorizada que puede presentar diferentes aspectos y desarrollos, si bien en la presente novela se halla rigurosamente condicionada. En definitiva, no se propone descifrar, a partir de lo que observa, la noción del objeto de su visión sino clarificar el significado y valor de la sensación o experiencia vivida, de tal manera que el rasgo característico de lo observado no deriva de la mera contemplación sino también de la actividad de la mente que combina diferentes ideas-imagen.

La visión artística de A. Yáñez se define, en consecuencia, tanto por su rigor constructivo como por su intuición interpretativa (evidentemente, esta intuición no es entendida como libre albedrío sino que se rige, como veremos, por unas leyes tan rígidas como las de la razón). El empirismo, según este planteamiento, no ayuda a alcanzar la Verdad: se debe atender también a los signos y símbolos mediante los cuales puede expresarse la realidad, comprendida como circunstancia histórica y social.

De esta manera el principio de la visión del mundo encerrado en la novela *Al filo*

*del agua*, se formula en un principio de estructuración literaria orientada hacia una lógica de la representación formal y una búsqueda de la función social de su obra narrativa en la que la forma de composición encierra un significado-función.

Así la historia del relato no es considerada en cuanto hecho memorable sino que se presenta como una sucesión de acontecimientos que siguen un orden dentro de un esquema musical y una estructura geométrica, con una doble significación, objetiva y simbólica: por un lado, la estructuración en capítulos y unidades integrantes de los mismos presenta correspondencias internas y externas en relación con el conjunto de los capítulos y el desarrollo del argumento, con una especie de "puerta abierta" (el Acto Preparatorio) que sugiere un paso hacia un espacio interno; en cambio, si realizamos una lectura de la novela atendiendo a la sucesión de los acontecimientos, ésta es semejante a un plano que señala una línea divisoria entre la vida exterior e interior. Es decir, la presente novela es el relato de un hecho y también de una vivencia interior pero, además, es el acontecer de una memoria que relaciona el mundo externo con el interno al mismo tiempo que se da una progresión geométrica en la que cabe el ritmo y con él la armonía de lo símil.

La forma no es, pues, la representación directa del objeto sino el mismo objeto trasladado del plano de la experiencia al del pensamiento, es decir, la forma es un valor que el artista debe descubrir en las relaciones que existen entre los objetos y entre sus elementos constitutivos. En otras palabras, A. Yáñez comprende que la forma depende del modo de ver y experimentar la realidad y se acerca al planteamiento moderno del arte como problema relacionado con la visión del entorno, sin embargo, el particular interés social que constituye la raíz del realismo de su obra explica el carácter de su estilo y su peculiaridad discursiva, al margen de cualquier virtuosismo vanguardista.

*Al filo del agua* es una crónica social, constituida en forma de Diario evidente en

alguna de sus partes (por ejemplo, pp. 166-172), que se inicia con un soliloquio lírico el cual ubica la intriga en un nivel expresivo, donde el discurso narrativo comprende una doble orientación reflejada en dos tipos de enunciados diferentes, pero con una relación estructural complementaria.

Por una parte, un enunciado poético-literario que, desde el punto de vista de la conciencia del pueblo en el que se desarrollan los hechos, refiere el momento de crisis interna que sufre esta comunidad aislada y encerrada en sí misma, y en conflicto con lo extraño y exterior, identificado como renovación y, consecuentemente, como peligro.

En este enunciado no solo adquiere importancia aquello que se refiere sino el modo en el que el narrador nos lo hace conocer, apelando a un lector imaginario partícipe de la convención literaria de que se trata y de la comprensión de la historia como una abstracción general de un aspecto de la realidad mexicana.

Por otra parte, Lucas Macías, objetivado en la novela como personaje, relata los hechos en un género literario diferente: la crónica histórica de carácter oral.

Este narrador popular mantiene con la realidad otro tipo de relación, al utilizar los datos procedentes de las circunstancias empíricas exteriores (las condiciones naturales, las influencias del entorno y la situación) con objeto de construir una realidad paralela a la suya propia, con capacidad de regular la vida del pueblo, creándose así una contraposición entre la concepción temporal histórica del primer narrador y esta concepción temporal arcaica, según la cual la vida "...es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros" y "...un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo"<sup>49</sup> de tal manera que, Lucas

<sup>49</sup> Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, sexta edición, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pág. 39

Macias, voz viva del pasado de su pueblo, anula la concepción histórica temporal concreta.

Estos dos enunciados significan, pues, dos aspectos del relato o modos de percibir la historia por parte del narrador, es decir, una variedad de relación entre el narrador y los hechos narrados de la que deriva un modo narrativo también distinto para ambos.

El primer narrador se encarga del relato de hechos y del relato de palabras, combinando para este último el discurso de estilo indirecto con el discurso representado desde "una visión con o relato de punto de vista", aunque dominando las acciones y conciencias de los personajes; su focalización es interna y fija: toda la novela resulta de la focalización que se realiza desde dentro de un personaje colectivo. Pero, además, en este ámbito interno se reflejan otras focalizaciones: en la focalización interna fija se halla inserta una focalización interna variable (el narrador se introduce dentro de los personajes constitutivos de la colectividad y desde ahí focaliza los hechos, variando este foco según dichos personajes), y, a veces, esta focalización es múltiple (en alguna ocasión varios personajes cuentan un mismo hecho).

En cambio, el segundo narrador, Lucas Macias, es un narrador omnisciente que realiza un relato de palabras mediante un discurso narrativizado.

Si convenimos con la exposición del problema de los géneros literarios tratada por M.M. Bajún y esquematizada en el capítulo anterior, esta unidad composicional narrativa está vinculada con el contenido temático y el estilo en la totalidad del enunciado (la novela), cuya especificidad lingüística depende de la correlación entre los géneros primarios (simples), absorbidos y reelaborados en la novela, género discursivo secundario (complejo). Luego, el estudio de las particularidades de este enunciado tiene que ver con los tipos de relación entre el hablante (el sujeto del enunciado y el sujeto enunciadore) y los otros participantes ( los lectores y los

personajes interlocutores) y la percepción del oyente como participante de este diálogo comunicativo.

En el caso de la presente novela, la actitud del sujeto de la enunciación se puede captar reconstruyéndola a partir del texto, pues la obra, según hemos indicado, objetiviza la actitud valorativa del sujeto de la enunciación respecto a lo que representa.

En concreto, este enunciado novelístico se ubica no sólo en tanto que replica dentro del gran diálogo ideológico y los esquemas de pensamiento, de género literario y de conducta lingüística de un periodo, sino también como respuesta activa en este diálogo que entabla el autor (sujeto destinador) con los destinatarios (los posibles lectores de su novela). Y, precisamente, por su conciencia del oficio de escritor demostrada en la elección del tema, los recursos empleados para enfocarlo y los medios de representación, es como el autor se perfila como sujeto de la enunciación.

*Al filo del agua* es una obra de diálogo interno (plasmada en la conversación de los personajes con su propio yo) y dialógica (plena de cuestionamientos respecto a una institución como la Iglesia) donde el autor trata de perfilar la respuesta al enunciado, que es su obra, adecuando su discurso al posible horizonte de su receptor, quien contribuye así a la formación del enunciado del emisor.

Un primer reflejo de la actitud activa del sujeto del enunciado hacia su obra se destaca en el Acto Preparatorio, especie de obertura musical en la que se recoge concentradamente el conjunto de temas profundos que reaparecen en el texto y sustentan los episodios narrativos cumpliendo, de esta manera, la función subterránea de relacionar una serie de acontecimientos internos aparentemente deshilvanados que se organizan gracias a una recurrencia melódica, en tanto que la novela como historia comienza en la parte titulada "Aquella noche."

Esta introducción convencional y retórica, a pesar de su carácter de artificio,



encierra un significado constructivo destacado, si se tiene en cuenta que trasluce la identificación lírica entre el sujeto de la enunciación y el narrador, la cual permite la presencia del primero detrás de yo lírico, de tal forma que el sujeto de la enunciación participa de las preocupaciones de los personajes de su novela e interviene en sus diálogos desde una perspectiva rectora.

Sin embargo, a pesar de esta tendencia "testificante" de la novela, se logra una perspectiva objetivadora (no objetiva) en la representación de los personajes recreando su diálogo interno pero sin que el autor abandone su punto de vista de "tercero" en el diálogo que los evalúa y dirige las interpretaciones del lector. Así, pues, en cuanto a la estructura del texto, A. Yáñez plantea y desarrolla el argumento y los procedimientos narrativos a partir de la incorporación de los supuestos de su concepción del ser humano a la ficción literaria, representándolos mediante el proceso de análisis que considera básico para acceder a este conocimiento de la psiquis humana.

Es decir, el manejo de asuntos y personajes rurales y la percepción social de los mismos responden a las doctrinas que se articulaban en México en la primera mitad de los años cuarenta y al aprovechamiento de algunos recursos del realismo tradicional, aunque los resultados no pueden asimilarse a la novela social o a la novela de la tierra, floreciente en América Latina con el vanguardismo, y difieren de la clasificación de "la novela de la revolución".

Dicho con otras palabras, el sustrato literario de *Al filo del agua* es el código cerrado del realismo social vigente en su época, con un vocabulario, una situación, unas características espacio-temporales y un estatuto de los personajes muy definidos y específicos, pero el autor, al reactualizar los procedimientos narrativos semejantes a los modelos en cuestión, ubica a los personajes y a los lectores en un espacio contigüo al ayer y al hoy y en un aquí que se no se concretiza según el código previsto sino en una estructuración con la que se pretende dar cuenta de la

vida interior de los personajes, de acuerdo a un planteamiento subjetivo en el que sobresale la importancia del significado de la experiencia y de su comprensión, descripción e interpretación como justificación de un modo de ser, de actuar y de ver el mundo. Y este objetivo es realizado mediante un tratamiento distintivo del signo lingüístico y del lenguaje interno, es decir, el núcleo narrativo de la novela es el diagrama verbal de su referente: la realidad se halla cubierta de un entramado lingüístico, o mejor dicho, coincide con dicho entramado, pero, además, la correspondencia entre la conciencia subjetiva y el plano exterior tiene lugar a través de un pasaje rítmico y melódico y las palabras, incluso las del narrador, no son vistas como escritura sino oídas como sonidos, especialmente en algunos pasajes donde los poemas y las canciones se integran en el relato.

Por tanto, la voluntad de forma del autor se pone de manifiesto, una vez más, en esta creación de una pauta musical que afecta a la extensión y organización de las partes de la novela así como al propio lenguaje hablado y que cumple una función lingüística y semántica al disponer de una variación de timbres para intensificar ciertas partes del relato en relación con la idea que desea expresar. Al mismo tiempo, la importancia del componente musical y su poder significativo diferencia esta novela del canon occidental europeo que toma cuerpo desde el s. XVIII, caracterizado por la prosificación de los géneros literarios, la sustitución de la oralidad por la escritura, el triunfo de las concepciones analítico-racionalistas y psicológicas y el predominio del eje de la narratividad centrado en el individuo que se debate en el seno de la sociedad.

Sin embargo, como hemos indicado en el presente capítulo, la tarea artística de A. Yáñez no es la de un epigono que cultiva virtuosamente las características de una escuela literaria, sino que supone, más bien, la traslación a una arquitectura artística de los principios de su visión del mundo.

En la novela *Al filo del agua*, el centro valorativo de la visión artística es la

atmósfera interior que acompañò a la Revolución mexicana la cual se presenta también como un acontecimiento de carácter interno. El enunciado del autor se inscribe, así, en un modelo en el que resuena la actitud valorativa del otro con respecto a la vida interior del protagonista colectivo de la novela (un pueblo) y donde prevalece la voz del autor que penetra en la profundidad de este personaje.

No existe, pues, el desarrollo de una pluralidad de caracteres y de estilos sino que todos los personajes forman la unidad de acontecimiento de un solo mundo observado por la conciencia del autor. Y los personajes son objeto de su discurso pero, simultáneamente, la reproducción de uno de los sustratos del mismo, de tal manera que los personajes son una imagen objetual caracterizada por su inserción integral en el discurso del autor: la voz del personaje se hace portavoz dialéctico de la voz del autor, es decir, contribuye a la dialogización interna del discurso del autor en el que aún predomina el pensamiento de éste, si bien observamos cómo se entretrece su palabra en medio de la ambivalencia, bajo cuya bivalencia se presiente también una biacentuación progresivamente más relevante en las novelas posteriores.

La intención del relato es diferente de la de las novelas sociales y psicológicas europeas y, por tanto, la posición desde la cual se desarrolla el relato se constituye no con respecto a un mundo de objetos sino a un intento de aprehender la conciencia concreta de la realidad histórica mexicana de la que los personajes serían uno de sus momentos abstractos, integrándose, de esta manera, a la unidad del acontecimiento representado. En consecuencia, no pueden analizarse sólo como psiques objetivadas sino como la representación abstracta del contenido de la psique que configura la historia de México, según la perspectiva filosófica del autor a la que ya hemos hecho referencia.

El pueblo, protagonista de *Al filo del agua*, se representa mediante una imagen determinada compuesta por una serie de atributos que poseen un sentido unitario y responden a la pregunta de cómo es ese lugar desde el punto de vista de su

componente humano. Por consiguiente, los elementos que componen esta imagen (los personajes que intervienen en la novela) se presentan como los significados que poseen determinados rasgos de la realidad, es decir, todas las características concernientes al mundo interior de esos personajes que constituyen el pueblo vienen a ser para A. Yáñez su objeto de reflexión y representación artística y el narrador se fija en ellos en cuanto resumen del sentido y valor de ese pueblo. Mientras que, en la novela burguesa europea tradicional, el personaje se construye a partir de una serie de rasgos psicológicos individuales y se relaciona con otros personajes en un microcosmos cuyo sentido deriva del carácter de esas relaciones, en esta novela, en cambio, los personajes son el resultado de la síntesis y abstracción del sentido de una realidad. En esta primera novela, A. Yáñez no presenta a un comerciante, a un agricultor pobre o rico etc.,...con sus rasgos objetivos correspondientes desde un punto de vista social o caracterológico, sino los rasgos esenciales de una realidad mexicana. Por ello, todos los rasgos definidos del carácter de los personajes adquieren un significado artístico particular pues ya no sólo sirven para responder a la pregunta "¿quién es el personaje?" sino a la pregunta "¿cómo podemos reconocerlo como tal personaje y cómo podemos reconocer la realidad a través de él?".

Así, en tanto que el personaje de la novela europea occidental se define en contraposición con su entorno y, precisamente, su realización humana depende de unos logros que se producen a pesar de esa realidad e incluso de su propio yo contra el que se debate, en la novela *Al filo del agua* esta definición y lucha del personaje se hallan subsumidos por la realidad con la que integra un todo y su lucha individual desaparece en cuanto tal pues no existe una diversidad entre el yo y el mundo (los personajes no son problemáticos en este sentido): la función de los personajes consiste en representar unos valores jerarquizados y fijos inherentes a esa realidad de la que forman parte. Es decir, no se plantea la representación del sentido

del propio valor personal ligado al reconocimiento de una personalidad individual distintiva y diferenciada que mantiene una posición social por derecho propio y persigue unos objetivos valiéndose de su yo, sino la interpretación de un mundo jerarquizado donde las experiencias tienen un carácter colectivo y son visualizadas mediante personajes, quienes tematizan estas experiencias coloreándolas con diferentes tonos de aprehensión, según las novelas, pero en relación con esta experiencia del yo.

Estas formas de la conciencia interna son captadas mediante el discurso interno pero la estructura artística de la novela no tiene como finalidad la comprensión y representación de este tipo de discurso en cuanto palabra plena del personaje sino en cuanto símbolo de un entorno; los personajes son seres estables y firmes, imágenes que coinciden consigo mismas y que expresan la voz y la visión del autor, pero que no participan en el argumento de la novela como los personajes de la novela realista europea, donde el objeto de representación es esta caracterización casual y genética, sino como seres determinados por una circunstancia cultural concreta de la que lo que menos importa es el análisis estrictamente psicológico o lo que resulte del mismo, frente al interés de su conformación concreta y práctica como consecuencia de la represión psicológica. Por esto en una novela monológica, como la presente, la conciencia del personaje se incluye en la conciencia del autor que la define y representa sobre el fondo de un mundo exterior estable, pero la posición artística y formal con respecto al discurso del personaje va más allá de una cuestión de organización del texto o de unos procedimientos estructurales o composicionales y tiene que ver con la intención artística del autor, cuya dominante artística en la estructuración de la imagen del personaje presupone una posición particular de A. Yáñez en el descubrimiento de una serie de rasgos de los personajes: el hombre se revela a través de un diálogo interno que lo concluye y define pero, a la vez, el marco que lo encuadra tiende a romper la raíz de esa conclusividad aunque no el

monologismo que lo caracteriza.

Recordemos, en este sentido, que la historia de la novela es la de unas normas restrictivas y la del sometimiento a ellas, con algunos altibajos y desviaciones (como María, Gabriel...) pero en cualquier caso se suponen esas normas como punto de referencia y los personajes se suman reforzando el dibujo de esa realidad ideológica a la que se someten sin que aparezca ningún enfrentamiento en el sentido de plantearse otra posibilidad semántica paralela.

En este caso, la posición del personaje y su punto de vista comparten la esfera objetual y la del principio de la visión artística del autor, pues los principios ideológicos que están en la base de la estructura de la novela no sólo sirven para representar al personaje y afirmar el punto de vista del autor sobre él sino que se reproducen formalmente en el mismo: el objeto de representación es la idea que posee el autor de la realidad mexicana y la aprehensión de la misma, y los personajes son una encarnación de los aspectos que constituyen ese pensamiento.

Pero, además, estos personajes, o mejor, ecos del protagonista colectivo de la novela (el pueblo), llegan hasta nosotros a través de la voz del narrador cuyo discurso es un microdiálogo de palabras bivocales donde se reflejan las dos voces principales del diálogo de esta novela: la voz del autor (que orienta la valoración del narrador) y la voz del núcleo de la realidad mexicana filtrada por los componentes de la misma, combinándose ambas voces según la ubicación del narrador en el relato y su orientación hacia la palabra ajena y el objeto que refiere.

Así, pues, aunque la posición monológica de A. Yáñez en el relato se manifiesta de un modo evidente, el autor mantiene con los personajes y la realidad representada una relación peculiar: los discursos de los personajes no aparecen en un plano semejante al discurso del autor y éste no establece con ninguno de ellos una relación dialógica plena (todos los personajes con sus horizontes y verdades se inscriben en la totalidad monológica de la novela), es decir, existe un solo sujeto cognoscitivo y

todos los demás elementos son objetos de cognición estableciéndose entre ellos unas interrelaciones específicas que debemos precisar.

Composicionalmente, según hemos indicado, no existe una oposición entre el autor y el personaje: el autor ha triunfado por completo sobre éste y las vivencias del personaje no se resisten a la conclusividad estética; los personajes son pensamientos vivenciados que no ven nada contradictorio frente a sí mismos, ni adoptan una actitud crítica o valorativa pura en cuanto yo interno.

Luego carece de interés la localización y delimitación total del personaje en el mundo exterior e, igualmente, no se define su evolución vital; como se expresa con el título y de acuerdo con la explicación del propio autor:

*"Al filo del agua es una representación campesina que significa al momento de iniciarse la lluvia, y en sentido figurado, muy común- la imminencia o el principio de un suceso.*

*Quienes prefieran, pueden intítular este libro En un lugar del Arzobispado, El antiguo régimen, o de cualquier modo semejante. Sus páginas no tienen argumento previo; se trata de vidas -cancas las llama uno de los protagonistas- que ruedan, que son dejadas rodar en estrecho límite de tiempo y espacio, en un lugar del Arzobispado, cuyo nombre no importa recordar"* <sup>50</sup>

La novela se centra en el momento final de una situación en la que sobresale la reacción del personaje en esa circunstancia extrema visualizada por el autor en forma coral, de tal manera que

*"...La autoridad del autor es autoridad de coro...La lírica es la vista y el oído de uno mismo desde el interior, con ojos emocionales, y en la voz emocional del otro: yo me oigo en el otro, con otros y para otros...Para hacer que la vivencia de uno suene líricamente hay que sentir en ella no a su propia responsabilidad no solitaria sino a su naturaleza valorativa, al otro en sí."* <sup>51</sup>

<sup>50</sup> Agustín Yañez, *Al filo del agua*, Segunda edición, La Habana, Cuba, Casa de las Américas 1975 p.1

<sup>51</sup> M.M. Bajtin, *Estética de la Creación Verbal*, segunda edición, México, siglo Veintiuno editores, 1985, p.p. 149-150

Este momento que fundamenta el carácter autoritario del autor respecto a sus personajes nos conduce a perfilar los rasgos sobresalientes de la función del emisor-narrador de la novela, es decir, del sujeto enunciador:

-La voz del narrador no sobresale de la voz coral que expresa la conciencia del pueblo; se halla dentro del coro y habla desde este coro;

-El protagonista no es independiente ni presenta una orientación existencial distintiva o propia sino que se refleja en el contexto del narrador;

-El narrador recorre los límites esenciales de los personajes que presenta, percibe sus rasgos característicos y nos lo presenta como un todo. La visión artística nos ofrece al protagonista calculado y medido hasta el final, formalmente terminado.

Así, el lugar interior que ocupa el narrador y su postura valorativa adquiere una orientación semántica de importancia estética al formularse objetivamente en cuanto conciencia que se percibe dentro de una colectividad (una sociedad dominada por la represión). Y esta unidad valorativa ligada a la colectividad de otros se comprende, se construye y se organiza en el plano de la conciencia del narrador que es quien estructura los pensamientos y los sentimientos.

En este plano, el protagonista y el narrador pueden intercambiar fácilmente sus lugares y el narrador se transforma en la conciencia del protagonista o, lo que es lo mismo, en el punto de vista principal de la novela, en cuyo centro valorativo se encuentran los valores culturales religiosos que organizan la vida del pueblo protagonista y en relación con ellos determinados valores sociales y familiares (como, por ejemplo, la sumisión al principio de autoridad, la negación de cualquier forma de expresión vitalista o afectiva...) los cuales organizan la vida familiar o personal en todos los detalles cotidianos cuyos sucesos más importantes no sobresalen por su significado, precisamente, de los límites del contexto valorativo de la vida familiar o personal.

Ahora bien, esta ubicación composicional del narrador debemos analizarla



dentro del plano de los modelos de referir el discurso pues cada forma de discurso referido percibe de un modo particular el discurso a referir y nos pone en contacto con las vicisitudes sociales de la interacción verbal en las que se enmarca la presente novela y conjuntamente con el eje ideológico verbal de la misma, es decir, el narrador se ubica en un punto del que deriva su percepción de la realidad y, en consecuencia, las características de su enunciado.

Comencemos por señalar los rasgos de la palabra del personaje no narrador, para proseguir con el estudio de la palabra del Narrador y la interacción de todo el conjunto en el discurso del autor.

En cuanto a la representación de la forma de tener en cuenta la palabra ajena, debemos hacer notar que si bien el horizonte del autor desde el que se contempla y se da sentido al entorno es formulado monológicamente, este monologismo es capaz de dar cuenta de la fuerza del dogmatismo que actúa en el fondo de su representación y que no podía menos que translucirse en la particular variedad discursiva con la que se construye la novela.

En el plano del discurso de los personajes, predomina el habla coloquial cotidiana que se niega a sí misma con miles de reservas, concesiones y subterfugios, estructurada por el temor a contravenir la interpretación represiva y sojuzgadora de la doctrina cristiana cuidadosamente vigilada por el señor Cura Don Dionisio María Martínez, monopolizador no sólo de las funciones religiosas sino también de las funciones informativas y culturales.

En este nivel observamos, en ocasiones, una acertada diferenciación sexual del habla que afecta, sobre todo, a la reproducción del tono típico femenino, propio del estrato socio-cultural de las hablantes, y que es captado por el narrador con gran nitidez, por ejemplo, en el caso de Merceditas Toledo:

\*Merceditas Toledo, celadora de la Doctrina e Hija de María recién recibida, no supo cómo llegó a sus manos la carta. Cuando se dió cuenta de lo que se trataba, hizo intento de romperla; con los

dedos temblorosos la estrujó, y como sonaran pasos en la recámara inmediata, como el llamado a cenar fuera perentorio, apenas tuvo tiempo de meterla en el seno, con la intención de que, acabada la cena, iría al excusado, la rasgaría en muchos pedacitos y se conjugaría todo el peligro de que alguien diese con algún rastro del maldito papel, o de que pudiera conservarlo y leerlo .. *ave María!!*

*Si como ella lo encontró junto a la cama, discretamente caído, al volver del retinario, hubiera sido su mamá, sus hermanas ¡horror! su papá o sus hermanos ¡Qué hubiera sucedido! ¡ni pensar! Que la encontrara Chema su hermano, tan celosos e iracundo, ¡ave María!...*" <sup>52</sup>

Sin embargo, en general, se podría hablar de un tono y estilo unitario en el que sólo se distingue el acento de la preocupación individual de cada quien en un momento dado, pero siempre sobre un fondo común muy evidente, de carácter económico y sexual, que resalta en la viva voz mental de cada uno de los hablantes, y del que es un exponente el apartado 2, del capítulo titulado "El viejo Lucas Macías: el interlocutor explícito, en este caso, ha desaparecido y "escuchamos" un diálogo oculto entre los asistentes al velorio de la mujer de Don Timoteo:

"-Ya no fui a la feria de San Marcos. Ya se me cebó la ida-por milésima vez la obsesión asaltaba el pensamiento de Don Timoteo, que apenas habla, inmóvil, sentado al fondo del corredor.

-¿No se irá a poner trabajoso mi padre para entregarme lo que me toca de la herencia de mi madre?-cavila Damián, en tanto sus palabras ora dicen extremo dolor, ora cuentan orgullosamente las maravillas del Norte, que le son familiares y que compara con las cosas de este país "tan atrasado"...

-¿Qué intenciones traerá Damián?-zozobra Juan Robles, marido de la que fue novia del recién llegado.

-¿No se le ablandará el ánimo con esto a Don Timoteo para perdonarme la deudita?-piensan aquí y aquellos creedores.

-Toda la vida escogería yo mejor al padre, ahora que queda viudo, que al hijo-muy en lo íntimo en la zona en donde todavía no hay deseos, afirma el alma anónima de una mujer..." <sup>53</sup>

En un lugar, como en el que se desarrolla la novela, donde cualquier forma de auténtica libertad humana es coartada, donde las relaciones interpersonales están marcadas por el encubrimiento de cualquier manifestación ajena al ceremonial

<sup>52</sup> A. Yáñez, *Al filo del agua*, op., cit., p. 29

<sup>53</sup> *Ibid.*, op., cit., p.148

religioso y en el que celosamente se cuida el aislamiento y el apartamiento en todos los órdenes de la vida práctica e intelectual, no tiene nada de extraño que las manifestaciones lingüísticas también estén sometidas a una estricta regulación y, difícilmente, puedan manifestarse directamente los pensamientos o mostrarse una diferenciación o diversidad lingüística, de no ser la originada por el poder estratificador principal que actúa en la novela, (la Iglesia), el cual organiza la sociedad en función de unos valores religiosos, determinantes del lenguaje, tanto por la censura y los criterios fijados, especialmente activos en la formulación y en la estructuración de los enunciados, como por los temas y el léxico empleado.

Este lenguaje verbal reproducido en la novela está diseñado con tanta precisión que transluce el funcionamiento de esta sociedad, conformada por el principio de autoridad, mediante una diferenciación entre la conducta oficial visible y la actitud no oficial oculta en la mente, perfectamente asumida por sus miembros:

\*Marta la piadosa, la prudente, acaricia las manos de su amiga:

-Debes tener calma y esperar. Yo creo que es muy humano lo que sientes; pero que nadie vislumbre tus sentimientos, y menos Julian. Ahora sí te aconsejo que te muestres hasta orgullosa

....

Marta escucha-benigna compadecida-las culpas de Mercedes; a veces la interrumpe: -"Debes ser muy prudente... Que nadie conozca tu pena, tus deseos..."<sup>54</sup>

No obstante, en el ejemplo anterior también se pone en evidencia la semilla de un debate pronto a germinar en un pequeño espacio de la conciencia interior, al margen de las disposiciones "oficiales" y de las apariencias, en el que el dialogismo entre dos formas de enfocar el mundo se concentra en cada uno de los hablantes.

Igualmente, esta disfunción contradictoria entre la actitud externa o, si se quiere, entre los actos ritualizados y los sentimientos internos que los acompañan es reproducida en la estructura interna de los enunciados de forma esquemática, pero

<sup>54</sup> *Ibd.*, pág.97-98

visualizando con acierto las voces y sus desdoblamientos en un todo conjunto, cuya lectura se hace dificultosa si descamamos distinguir las diversas entonaciones y matices, como, por ejemplo, en el siguiente pasaje:

"...Cuando el sufragio termina, las mujeres rodean a la muerta. -"Qué bien se le cerraron los ojos". -"Es que luego, luego, cuando pensamos que había ya pasado el juicio, antes de comenzar a vestirla, le puse sal y mucho rato le detuve los párpados con los dedos." ("Hasta los tiene hundidos, como una calavera; la voy a soñar" -piensa sin decirlo Doña Dolores la planchadora) -"¿Le desmarraremos el paño de las quijadas?" -"No sea que se vaya a desencajar, mejor no." (Tiene la boca enjuta, los pómulos casi pezones, como una calavera; las manos huesudas, amarradas; la cabeza tocada con un chal; el cuerpo cubierto de imágenes y escapularios.) Prudencia ("Damián la mató) y Clementina no quieren dejarla de ver, para que por siempre se les queden bien grabado los rasgos de la que les dio la vida; otra vez el pensamiento de que al fin va a descansar de las violencias y molestias que durante años le ocasionaron la enfermedad y el genio irritable de su madre, hiere a Prudencia, que se revuelve como si cometiera pecado y fuera cómplice gustoso de la muerte, y grita entonces: "¡Pobrecita, tanto que sufrió!"; pero Prudencia misma, y las dos muchachas recogidas, y Don Timoteo, abrigan el mal pensamiento: " ¡tanto que nos hizo sufrir; al fin descansaremos de ella!", y cuando esta idea es más fuerte, más estruendosos resuenan los llantos." <sup>55</sup>

Sin embargo, el predominio que señalamos de un estilo lingüístico no significa la negación total de la estratificación social de la lengua. De hecho, toda la construcción verbal de la novela es una formulación de la existencia de una pluralidad discursiva pues está determinada por la relación del sujeto del enunciado y del sujeto enunciador con otros seres integrantes de la red discursiva; exactamente, los rasgos lingüísticos que sobresalen son el resultado de la saturación, en mayor o menor grado, debida a la palabra ajena (religiosa) escuchada y leída, la cual sale a la luz a manera de prejuicios y normas morales que fundamentan la expresión verbal donde el conjunto de creencias de A. Yañez fusiona en la palabra puntos de vista contrapuestos.

Por otro lado la aguda sensación del interlocutor que se deja sentir en el relato (el mensaje va dirigido a alguien; el narrador y los personajes, de los que se hace eco, calculan las reacciones de su interlocutor y tienen en cuenta sus respuestas) es también otro rasgo ligado a la estratificación lingüística recogida en la novela. Esta

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 155

orientación hacia un interlocutor caracteriza en general toda la obra de A. Yáñez determinando un estilo discursivo en el que prima la reacción al discurso de los personajes acerca de sí mismos, es decir, la actitud hacia la palabra ajena que afecta incluso a los enunciados de los personajes, cuya estructura y sentido están condicionados por los subterfugios de que se sirven para enmascarar su realidad.

El tema de las formas de autoconciencia se irá desarrollando, como veremos, con un contenido variado y en diferentes niveles, en las otras obras narrativas, sin embargo, en esta novela muestra ya toda su fuerza en la dependencia de los discursos respecto de ese interlocutor, en este caso, representado por unas normas de convivencia basadas en una religiosidad de un dogmatismo supersticioso y en el reverso de la misma, la hipocresía: con una mayor precisión, podríamos afirmar que los personajes de *Al filo del Agua* piensan sobre el fondo de una conciencia ajena y sus afirmaciones suenan como una incesante polémica oculta con el otro, cuyo tema es la valoración del comportamiento del personaje. Además esta palabra ajena influye no sólo en el estilo del discurso sino también en la manera de pensar y sentir de los personajes e incluso en su forma de comprender el mundo, siendo, precisamente, la presencia de esta conciencia ajena en las palabras de los personajes su rasgo determinante.

Por ejemplo, el siguiente discurso de Gabriel es una muestra típica más de la influencia del otro (los preceptos religiosos), en el discurso

"...Llega el grito de la campana mayor. ("¡Qué feo se siente! Así ha de ser cuando después de muerto un marido escuchara la voz de la que fue su mujer, hablando con otro hombre; ¡qué feo pensamiento! ¿cómo se me ocurrió? Si, como si otro hombre pudiera hacer hablar las mismas cosas íntimas a la que uno conoció doncella.") Entonces Gabriel apresura el paso hasta perder la vista del monte y del pueblo; hasta perder el oído,...pero no pierde el tacto y contacto de absurdos pensamientos. ("Estoy pareciéndome a Luis Pérez...¿por qué me quitarían de campanero?... quién sabe si alguien oyó lo que me dijo la mujer, y por eso, idale con la mujer!...¿cuándo se irá para que me deje en paz? de todos modos en el valle de Josafat, ¿si a mí me pusieran a tocar la trompeta? sí, yo creo que me conocería y se me arrimaría, pero el marido no la perdería de vista, ¿qué oficio tendría el marido? ¿por qué se le murió? ¿lo volvería loco? más vale hacer aquí la cien persignadas para ver si se van todas estas ocurrencias, Por la Señal, será bueno ya no volver al pueblo, De nuestros enemigos, pero por aquí no se va a ninguna parte, Libranos, Señor, de ella, Dios te salve,

Victoria se llama, Ave Maria, Llena eres de Gracia. si han de seguir ocurriéndoseme revoluras es mejor ya no rezar, entre todas las mujeres, mejor ya no rezo, el fruto de tu vientre, Ave Maria, a ver si ahora Morirás, morirás, ella también, Parte en mi no la tendrás, Victoria. Por qué ella el día de la Santa Cruz, ¿no la veré?...<sup>56</sup>

No obstante, a pesar de que *Al filo del agua* es, desde el punto de vista de la estructura discursiva, un monólogo constituido por monólogos dialogados que nos muestran el carácter ya delineado de los personajes, no se produce una interacción entre sus conciencias, siendo a través de estos monólogos como se establece la correlación entre los diferentes hablantes que pasan así a integrar el personaje colectivo de la novela que adquiere relieve, sobre todo, a partir del capítulo titulado "Canicas".

Los personajes se dirigen a sí mismos pero sin desdoblarse en un "yo" que habla con el "otro": la palabra del "otro" está asumida por el "yo" y se funde con la palabra de éste, es decir, la palabra del personaje es un reflejo del otro y el discurso no se centra propiamente en su objeto sino en la perspectiva del otro, de donde las retracciones y reticencias con las que trata de persuadirse o tranquilizarse proceden de su orientación hacia el otro el cual influye en el tema central de sus discursos, fundamentalmente juicios de valor emitidos de acuerdo con los criterios de ese otro, presentados como opiniones generalizadas con un valor absoluto, tal y como se recogen en el presente fragmento:

"Vientos que traen cizaña, cizaña ellos mismos, más perniciosos que la de los arreros. (Ya no digamos la sangría en las familias en los campos. No se sabe qué sería peor: la ausencia o el regreso.) -"Peor es que vuelvan" -dice la mayoría de las gentes. -"Ni les luce lo que ganaron." -"Y aunque les luzca, ya no quieren trabajar, todo se les va en presumir, en alegar, en criticar." -"En dar mal ejemplo, burlándose de la religión, de la patria, de las costumbres." -"En sembrar la duda en hacer que se pierda el amor a la tierra, en alborotar a otros para que dejen la patria miserable y cochina." -"Estos son los que han traído las ideas de masonería, de socialismo, de espiritismo."...

57

<sup>56</sup> *Ibd.*, pág. 237

<sup>57</sup> *Ibd.* pág. 173

En realidad, el dialogismo no penetra en el pensamiento de estos personajes y la actitud del personaje hacia sí mismo y hacia el exterior está indisolublemente identificada con la actitud del otro hacia él. Y, como veremos posteriormente, esta particularidad de la presencia del otro adquiere una complejidad especialmente importante y significativa en la palabra del narrador.

Este rasgo relacionado con el punto de vista del personaje sobre sí mismo y sobre el mundo nos pone en contacto con un aspecto esencial de la idea literario-formativa de A. Yáñez: su percepción del personaje a través del narrador y los métodos de representación y caracterización que emplea en función de la recreación de la palabra ajena, pues el sujeto enunciativo toma en cuenta la palabra ajena desde una perspectiva crítica y dialoga dentro de su contexto social mediante una interacción de su palabra con la palabra del "otro" con la particularidad de que, por otro lado, este sujeto enunciativo se desdobra, como ya lo hemos hecho notar, en dos perspectivas narrativas paralelas y con una utilización diversa de la lengua: el narrador que pone voz a la conciencia del pueblo dirige la narración de los acontecimientos del relato y circunda los escasos diálogos de la novela con las acotaciones precisas empleando los tiempos del pasado del indicativo y del presente histórico, pero prefiriendo el eje de orientación temporal presente, como si pudiese percibir dichos sucesos muy próximos; el narrador intradieгético, Lucas Macias, en cambio cumple una función más restringida y se distingue por una sistematización del conocimiento de los hechos anteriores del suceso que se relata, los cuales son contemplados desde un punto único situado en el pasado y referidos a modo de crónica y vaticinio. Para el,

"...El presente y lo inmediato no hallan eco, sino por semejanza con el pasado y por indicio de futuro; Lucas parece insensible a lo actual; pero cuando lo actual fragua lo histórico, las imágenes volverán con fuerza viva en el flujo de la conversación."<sup>58</sup>

<sup>58</sup> *Ibid.*, pág. 144

Así, el "Acto Preparatorio" ofrece una semblanza del conflicto interno de un ámbito social, descripción, por su parte, típica de la novela realista, pero que en esta novela surte un efecto sugestivo particular pues el narrador es al mismo tiempo, protagonista de ese ámbito que describe en un tono confesional y que se va desplegando como un abanico de posibilidades en el que entrecruzan las dos perspectivas del relato: la historia de los sucesos exteriores y de su interiorización y la intrahistoria o la historia anterior o paradigmática del acontecimiento que se refiere.

Nos encontramos, pues, desde el punto de vista lingüístico-arquitectónico de la novela con que el narrador es un elemento composicional que transmite las concepciones del autor. En su palabra percibimos la voz del autor aunque ésta no se manifiesta directamente sino mediante una orientación específica hacia el habla, evidente ya en el soliloquio inicial: el "Acto Preparatorio" está construido sobre la base de una palabra bivocal de una sola orientación (en primera persona) en la que actúa la palabra ajena reflejada, que adquiere un matiz polémico a pesar de su forma pasiva.

Veámoslo en uno de los párrafos de este capítulo inicial:

" Pueblo sin fiestas, que no la danza diaria del sol con su ejército de vibraciones. Pueblo sin otras músicas que cuando clamorean las campanas, propicias a doblar por angustias, y cuando en las iglesias la opresión se desata en melodías plañideras, en coros atiplados y roncós. Tertulias, nunca. Horror sagrado al baile: ni por pensamiento: nunca, nunca. Las familias se visitan sólo en caso de pésame o enfermedad, quizás cuando ha llegado un ausente mucho tiempo esperado." <sup>59</sup>

En el ejemplo anterior, la palabra del autor se presenta elaborada estilísticamente, adecuada a su objetivo cognoscitivo-poético, pero además con una manera artística especial en la que se funden la estilización y el discurso oral estilizado con un claro indicio intencional de la palabra ajena: todo el "Acto Preparatorio" presupone la

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 4



existencia de un estilo cuyo conjunto de procedimientos es utilizado para expresar un punto de vista, pero, sin que esta palabra llegue a ser objeto, con el reforzamiento de su sentido temático se favorece la aproximación entre el discurso del sujeto de la enunciación y del sujeto enunciador, así como la lectura del significado inicial y directo que proyecta el autor.

En correspondencia con el enunciado del "Acto Preparatorio", el relato del narrador (con su desdoblamiento) es una estilización que se desarrolla en forma de discurso literario, una de cuyas características es la orientación hacia el tono socialmente ajeno, o mejor, hacia el discurso ajeno elaborado literariamente. El narrador no se confunde lingüísticamente con el resto de los personajes, digamos, más bien, que busca un acercamiento. He aquí uno de los discursos típicos del narrador:

"... Pedrito había despertado con los quejidos y chillaba. Otra noche mala en que como tantas, desde Nochebuena, ¡lástima de dolores!, arrojó unos desechos como racimos de uva, que diz que eran tumores y otros decían que un fenómeno; pero ni modo de decir que hubiera habido eclipse o que tuviera malquerientes que la hubieran embrujado. Desde entonces no contaba día bueno: que jaquecas, que vómitos, que hemorragias, que falta de apetito y que debilidad; luego ese dolor en el vientre, como de lumbre, cada vez más fuerte y seguido, que no la dejaba hacer quehacer, ni los había dejado dormir en muchas noches. Leonardo la llevó con todos los curanderos del pueblo y de los alrededores; hasta con los hechiceros..."<sup>60</sup>

El narrador, como hemos visto, se diferencia de la voz ajena con una serie de puntos de vista y valoraciones que le interesan apuntar al autor y manteniendo, además, el conjunto de procedimientos estilísticos-expresivos de la primera parte introductoria, en enunciados narrativo-descriptivos de carácter poético como el que sigue a continuación:

"Son ciento veinticuatro ejercitantes que cenan en silencio. Sus corazones-alterados todavía-, en silencio irán serenándose. Sus miradas en silencio, hallarán mutua confianza, fundidas en el común afán de salvación. En silencio, en extraño silencio, fantasmagóricos, acabada la cena, vuelven a la

<sup>60</sup> *Ibid.*, pág. 25

capilla por ambulatorios tenebrosos y, media hora más tarde, buscan el sitio que para dormir se les ha destinado.”<sup>61</sup>

El estilo unitario del narrador se orienta hacia la objetivación de la palabra ajena. Ello quiere decir que el lirismo del autor es objetivista y actúa en una doble vertiente: unas veces, el narrador orienta la emisión verbal hacia la representación de la cosmovisión del personaje y, otras, al mismo tiempo asume en su propio discurso esta palabra ajena que incluso puede provenir de registros secundarios, generalmente, del lenguaje correspondiente a la actividad sacerdotal, de la esfera de la liturgia y los sacramentos religiosos y, sobre todo, de los géneros bíblicos y de textos religiosos muy específicos como los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola.

Estudemos algún ejemplo:

“La obsesión de dormir ahuyentaba las esperanzas del sueño. Ella solo, por su pecado, era la única que sufría el martirio de no pegar los ojos en toda la noche. ¡Horrible pecado de pensamiento, de sentimiento, de consentimiento! ¡Haber vivido en un minuto, en el orgasmo de un instante, toda una existencia pecaminosa! ¿Cómo salir ya nunca a la calle, participar en los actos piadosos y asambleas de la Asociación, enseñar la doctrina a inocentes? El pueblo, a una, leería en los ojos, en la frente desdichada; lo leerían, con tristeza, los viejos, los niños; con burla, los muchachos; con lástima, las almas devotas;....La conciencia encandecióse al recuerdo de tantos heroicos ejemplos de santas que vencieron al demonio; las imitaría, ora vistiéndose de mendiga, ora cortándose los cabellos y desfigurándose el rostro; si era preciso, cegaría, tomando al pie de la letra el consejo de San Pablo....¡Qué vergüenza, Dios mío! Pero desde mañana, o mejor dicho, desde hoy mismo—cuán poco faltará para que amanezca—, renunciaré al mundo y pronto. En un claustro, sí, como no lo había pensado, en el claustro, mi alma se verá libre de miserias, gozosa, fuerte contra el mundo, el demonio y la carne.

La carne se rindió al sueño en el filo del alba...”<sup>62</sup>

Este ejemplo nos muestra el discurso cuasi-directo y directo de Mercedita que resuena dentro del mundo interior de este personaje y aparece inserto dentro del contexto del narrador el cual anticipa y orienta ese discurso con las entonaciones del

<sup>61</sup> *Ibid.*, pág. 62

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 36-37

autor. La situación dentro del relato de este pasaje es tal que todos los adjetivos y sustantivos exaltadores de la situación de pecado del personaje deberían entrecomillarse pues no pueden entenderse como si el narrador los utilizara de forma directa y unilateral y, es más, comprenderíamos equivocadamente el sentido de la novela si no tuviéramos en cuenta el juego de entonaciones que se destaca en este fragmento.

Es decir, el estilo del enunciado pertenece al personaje pero la historia es contada por un narrador que parece compartir los principios ideológicos de ese personaje, sin embargo, se trata de un discurso referido anticipado y diseminado oculto en el contexto del autor cuyo sentido encierra, precisamente, una crítica de esos valores.

En todo el relato se entrelazan; por tanto, dos centros discursivos: el del autor-narrador (crítico) y el del discurso del personaje que representa ese sistema ideológico criticado.

Así, en este plano del análisis discursivo del narrador, adquiere relieve toda una gama de posibilidades encerradas en la palabra ajena y relacionada con la estilización, como la irrupción dentro del discurso narrativo de otro género discursivo que se funde con el anterior no sin que se produzca la tensión de un dialogismo. Por ejemplo, el siguiente pasaje, cuyo tono salmódico caracteriza también otros enunciados narrativos que ahondan en la atmósfera ceremonial de la novela, es una clara imitación de la letanía del Santo Rosario:

\*...Dos cuadros, también a colores, uno del Nacimiento...; el otro un Ángel de la Guarda que vigila los pasos del rubio infante, contemplan la decoración del cuarto en que duerme la doncella; Marta veneranda, Marta fiel, Marta laudable, Marta espiritual, Marta de verdadera devoción, Marta mística, Marta de marfil, Marta de la alianza, Marta del cielo, Marta de los enfermos, Marta de los afligidos, Marta de buen consejo, Marta enristecida por confusa inquietud.\*<sup>63</sup>

<sup>63</sup> *Ibid.*, pág. 92

Otras veces, en cambio, la estilización de otro género discursivo no crea un dialogismo idéntico al anterior, tal y como sucede en el siguiente pasaje:

"El SABADO hubo asamblea reglamentaria de las Hijas de Maria. Y Catecismo. Lo primero llamó la atención porque en toda la semana no hubo conferencias; el martes no llamaron a la de las refugianas, ni el miércoles a la de San Vicente Paúl, ni el jueves a la del Apostolado, ni el viernes a la de la Buena Muerte. No hubo ensayos del coro. Días más aburridos que todos los días, por el cansancio, por el contraste, quizá por la nostalgia del movimiento que acaba de pasar. Pascua gris. El ruido del trabajo, lento, con flojera. Aun el cantar de los gallos, el mugir de las reses, los ladridos de los perros, parecen lentos, alhajados, amodorrados. Y las campanas..."<sup>64</sup>

En efecto, ambas estilizaciones tienden hacia la objetivación de la palabra ajena y a un reforzamiento de la perspectiva realista adoptada por el autor y reflejada en el discurso del narrador, sin embargo, a pesar de que los matices semánticos entre ambos ejemplos son delicadísimos, en el primer ejemplo se percibe un enunciado próximo al dialogismo oculto que se distingue de la polémica oculta perfilada en el segundo ejemplo.

La dialogización interna de la palabra es más intensa en el primer ejemplo, donde la palabra ajena marca una huella profunda, y se equilibra la objetivación a favor de una mayor actividad del pensamiento ajeno; en cambio, en el segundo ejemplo, hay una orientación directa hacia el objeto que se nombra y se representa y el pensamiento ajeno no penetra en el discurso sino que se refleja en el mismo determinado su tono y su significado último.

En ocasiones, el discurso adquiere la forma plena de un relato oral en el sentido propio de la palabra, sobre todo, cuando habla Lucas Macias, al que podemos escuchar en tres variaciones de su discurso en las cuales también se deja notar el eco de la palabra ajena actuando en la palabra del cronista (Lucas Macias):

"...pero dónde se le ocurre al payaso echar pullas (que si tacaños, que si agrios, que qué esperanzas los nochiñtecos que saben apreciar lo bueno), y el pueblo que se prende, y algunos

<sup>64</sup> *Ibid.*, pág. 172

vecinos que andan como lumbre, y que acaban con el convite a pedradas, y que van en bola como si fieras al mesón y quieren sacar a todos..."<sup>65</sup>

"...le ofrecian al Señor Cura lo que quisiera, porque como ellos decian, icómo iban a enterrar como perro a Don Celestino, sin llevarlo a la iglesia, sin que le dijeran su buena misa y sus responsos? ini que hubiera sido hereje! Don Celestino, que habia sido tan piadoso y de veras tan caritativo. Seria una mancha para la familia que pasaria de generaciòn en generaciòn...Inùtilmente les explicaba al Señor Cura que no era vergüenza ni mucho menos aplazar las honras fùnebres un dia, porque no puede haber misa de cuerpo presente, ni se pueden llevar los muertos a las iglesias...en dias como Navidad..."<sup>66</sup>

"...Pues volviendo al que fue gobernador de Veracruz, era un criollo bien dado...;Don Porfirio era el cristiano grande; creo que su compadre, no estoy seguro, pero sí muy amigos, amigos de muchos años; tanto, que cuando se le vino el mundo encima, como iba diciendo, Don Porfirio lo convidó a unas fiestas, creo que en Tehuacán, y lo colmó de atenciones, como para decirle a todo el mundo: "ándenle, éntrenle,"; pero como arriba está El que reparte, Mier se volvió loco al cabo de los años..."<sup>67</sup>

Atendiendo a esta orientación, en la novela *Al filo del Agua* se revela una cierta complejidad de recursos gracias a los cuales el narrador mantiene su propia posición independiente y, aunque fija su mirada en una realidad rechazable, se identifica críticamente con ella mediante una particular utilización del discurso indirecto.

En efecto, los enunciados son percibidos "como una determinada actitud de ideación del hablante" y el referente (lo que dijo el hablante), así como el estado de ánimo del emisor, no expresado en el contenido sino en las formas de su discurso (desconexión, pausas entre palabras, entonación expresiva...), se transmiten analíticamente en el discurso indirecto. Los enunciados son recibidos, sobre todo, en el nivel temático pero los aspectos de la construcción formal que tienen significación temática y nos hacen comprender la actitud de ideación del hablante se incorporan al contexto del autor como caracterizaciones de parte de éste. Y lo hacen según un modelo que merece nuestra atención.

<sup>65</sup> *Ibd.*, p.145

<sup>66</sup> *Ibd.*, p.162

<sup>67</sup> *Ibd.*, p.201

Tomemos como ejemplo los pensamientos que le acucian de noche a Don Timoteo Limón:

"No, no era noche de luna, ni soplabla viento. Quiso cerciorarse, y abrió el postigo que cae al patio. No había ningún ruido en la casa ni en el pueblo. El perro había dejado de aullar; pero ahora recordaba que los aullidos lastimeros duraron hasta que terminaron el rosario y sus devociones personales a la Sábana Santa, a la Santísima Trinidad... Fueron unos aullidos temerosos, exactamente iguales a los que prorrumpe Orión, el viejo perro, cuando va a acontecer o está aconteciendo alguna desgracia. Doctos eclesiásticos le han dicho que se trata de una superstición que debe rechazarse si no quiere transgredir el Primer Mandamiento de la Ley de Dios. Alucinaciones o coincidencias, no más. Pero la carne es flaca y el corazón miedoso; en el fondo del corazón y en la flor de la carne despierta el terror, por más que la inteligencia ceñida a los mandamientos, y la voz, y la risa, traten de disimularlo. Ahora mismo, ¿no fue por terror, como sin quererlo, se le olvidaron las oraciones a San Judas Tadeo, a Santa Rita de Casia y a la Sombra del Señor San Pedro? Ni recuerda si rezó antes de la letanía la oración Por Estos Misterios Santos de Que hace el Alma recuerdo, en la que quedan encomendados los gentiles y herejes, "ellos y los pecadores", los caminantes, los naufragos, y los moribundos. El Orión padre, que lo acompañaba esa fatidica noche... le anunció la desgracia con fatidicos aullidos... como cuando se murió a los catorce años (hace ya quince) su hija Rosalía... Será mejor no ir a la feria de Aguascalientes, como estaba decidido, no sea que... Ya el trato de los animales con Don Cesáreo Islas está cerrado; quién sabe si por este lado amanece alguna epizootia, pero no es tal clase de desgracias que anuncian los gemidos de Orión. Acaso le habrá pasado algo a Damián; ya va para tres meses que no se tiene ninguna razón de él; cierto que las cartas se entretienen y más viniendo de tan lejos; "algo le habrá sucedido..."<sup>68</sup>

Por una parte, si bien predomina, en este ejemplo, el discurso indirecto de modificación analítica del referente se oyen palabras y expresiones integradas en el discurso indirecto con su propia especificidad (escritas incluso entre comillas) aunque en función no tanto de acentuar el tipismo del hablante con la actitud crítica del autor.

Sin embargo, mucho más frecuente y con la misma función, se produce la transición continua del discurso indirecto al directo con una clara subjetivación del discurso, orientado fuertemente por los objetivos expresivos del autor.

Esta acentuación de la presencia del autor se hace aún más visible en las variantes impresionistas del discurso indirecto como la siguiente:

<sup>68</sup> *Ibd.*, pp. 17-18

"El infierno, la Muerte, el Juicio, la Gloria, su mujer, Damián, el difunto Anacleto, las formas de garridas muchachas, el huizachero de Juchipila, sus deudores, las siembras, las lluvias, la sequía, los ladridos de Orión le daban vueltas en remolino; la cabeza le daba vueltas, que era una desesperación, toda la santa noche, la eterna noche, y su cuerpo nomás daba vueltas de un lado a otro de la cama, sentir señales de vida, ladridos presagiosos, relinchos, mugidos, pasos, campanadas. Dijéramos que hubiera tomado café o fumado más de cuatro cigarritos; pero ni eso. Ido el sueño, se le iba la cabeza vacía, no, llena de jaqueca y de malos pensamientos molientes que le hacían daño físico, y el esfuerzo por desecharlos y conseguir dormirse lo extenuaba más que una fiebre durante las horas interminables. El pecado de superstición era el culpable: si no hubiera consentido las abusiones por el aullar de Orión, el Enemigo no viniera con tantos embelecios. Parecía quedarse quieto, en sueños, y un sobresalto pasaba otra vez todos los filos de la rueda sobre la cabeza: se habrá muerto Damián, si yo enviudara, me robarán lo que tengo, sufriremos larga sequía, las cantadoras de la feria, me voy a morir.....: picudos filos de la rueda implacable, cada vez más grotescos, más audaces y pecaminosos; más débil cada vez la resistencia en la noche sin fin." <sup>69</sup>

En este ejemplo se ha producido un análisis referencial pero se trata con mucha libertad, y con un afán sintetizador, el discurso a relatar destacándose, precisamente, la orientación del autor en la ordenación y abreviación del material discursivo.

El estilo ajeno se aprovecha, una vez más, como punto de vista para el desarrollo del relato pero la objetivación de ese discurso es mayor que cuando relata el narrador de la historia orientando su voz hacia el habla socialmente ajena mediante una palabra bivocal determinada por un cruce de voces y entonaciones particular y distinta, por ejemplo, a la parodización siguiente:

"(Marta del buen consejo, ¿dónde has aprendido la sabiduría de la vida? ¿cuál fué la escuela de tu prudencia, Marta sagaz, doncella zahorí?).

Luego hablan del niño del desamparo. -"De buena gana yo la recogería"- dice Marta. Con ser de su agrado este motivo de conversación, la doncella prudente lo interrumpe y propone que vuelvan a la sala, no sea que ya las busquen. -"A poner buena cara y a esperar en Dios. No te dejes dominar por la tristeza, que es cosa del diablo" -finalmente fortalece a su amiga. (Y tú, Marta, ¿por qué tiene los ojos tristes, la cara en penumbra, madre inviolada?)" <sup>70</sup>

En este fragmento, el narrador habla también mediante la palabra ajena pero introduce en esta palabra una orientación de sentido que se contrapone con hostilidad a la orientación ajena original; los propósitos críticos del autor están más

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 24-25

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 98

individualizados y apuntan a los principios ideológicos profundos de la palabra ajena favoreciendo la ambivalencia, rasgo estilístico marcado en la novela cuya construcción híbrida es el núcleo de la imagen del lenguaje narrativo.

Por los especiales efectos semánticos que poseen y para una comprensión más profunda tanto de los enunciados narrativos como del dialogismo de la novela, conviene que nos fijemos brevemente en aquéllos enunciados narrativos que no giran en torno a las acciones verbales de los personajes o a algún tipo de reflexión sobre este aspecto, sino que cumplen una función informativa y nos relatan cómo son las acciones no verbales de los personajes.

Recordemos el siguiente párrafo:

"El sigiloso crujir de una puerta, los pasos cautelosos, aquí, dentro, cerca y a tientas. La doncella se incorporó violentamente y prorrumpió en un aullido inarticulado.

Tiembla la doncella con extraños, indomeñables, recios estremecimientos. Ahora sí estará enferma, con semejante derrame de bilis. Un calosfrío maligno. Y quién sabe si alla en el fondo, muy al fondo, monstruoso, inconfesable, bulla un sentimiento de desilusión, disfrazado de vergüenza por haber adelantado a asustarse con el pensamiento de un peligro imposible, que confundió los amorosos pasos maternos y en unos segundos la hizo vivir años de sensaciones tremendas, donde terror y delicia chocaban, cayendo a plomo la existencia, muriendo, resuscitando, agotando en un minuto los anhelos, placeres, dolores de una y muchas vidas....."<sup>71</sup>

Esta clase de enunciados narrativos refractan también valorativamente un aspecto de la realidad por lo que desde este punto de vista son dialógicos pero, además, establecen un diálogo con los otros enunciados que hacen hincapié en las acciones verbales de los personajes y subrayan el sentido crítico-valorativo de la novela, encuadrando el objeto y el valor de esta crítica y el significado de todo el enunciado novelístico en una construcción asimismo híbrida, algunos de cuyos rasgos se

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.34



hacían notar en el ejemplo anterior.

Este último enunciado que acabamos de citar pertenece a un hablante, el narrador, pero en el mismo, de hecho, se entrecruzan dos estilos, dos lenguajes, o lo que es lo mismo, dos discursos con dos sentidos y valoraciones diferentes que establecen un diálogo sobre un fondo socio-cultural determinado por la represión sexual. Aparentemente, el narrador ha asimilado este lenguaje definido socio-culturalmente, sin embargo, al proyectarse su pensamiento como una opinión generalmente admitida, se estructura sobre el fondo de dos réplicas de un diálogo que no se han convertido en enunciados independientes pues no responden a dos sistemas de pensamiento distinto.

El relato, en sus formas variadas, reproduce, por tanto, un diálogo interno consigo mismo y dirigido también al personaje colectivo de la novela donde el narrador es la segunda voz del diálogo interno que se produce en los límites de una sola conciencia, sin que en ningún momento supere la autoconciencia del pueblo, en tanto que la palabra ajena actúa implícitamente desde el interior del discurso o éste se construye como una réplica a la misma. Así, la homofonía de la novela tiende a desintegrarse: una voz habla acerca de lo que habla la otra pero cada palabra e idea suena en cada voz con un acento diverso.

Esta combinación de voces llega, a veces, a aproximarse al contrapunto y la segunda voz presente, como decíamos, en el relato y en la reproducción del discurso de los personajes, adquiere una forma independiente mediante la adopción de la estructura de un microdiálogo manifiesto.

En el siguiente diálogo interno de Merceditas Toledo, por ejemplo, todos sus intentos por encubrir sus verdaderos deseos fracasan. Las causas de sus retracciones de conciencia le son reveladas a ella misma, a su propio oído, por una voz que coincide con la del narrador y manifiesta las ansias ocultas de la protagonista

convertidas en una tentación:

“Ya estubo más tranquila el resto de la noche, junto a su madre, aunque no logró dormir ni disipar la tristeza de saberse acreedora a la condenación eterna, y débil para nuevas acometidas del demonio. (-Si nos fuéramos lejos de aquí -pensaba). Y como eco de truenos remotos, la voz impertinente reponla: -¿Lejos? ¿A dónde que no me lleves, puesto que soy tú? Yo soy tu naturaleza de mujer. (-No valdré a leer un libro profano; estos pensamientos allí se me han ocurrido, quizás -continuaba pensando. Mañana, cuando saliera a la iglesia, los ojos de Julián querrán devorarla y no podrá evitar el encuentro, el pavoroso encuentro)

¿No podrá siquiera conciliar el sueño un breve rato, el escaso que falte para el alba?.....¿Y quiénes pueden dejar de dormir en el pueblo tranquilas las conciencias? (-Julián.) Otra vez el odioso recuerdo, Señor. (-Y si padeciere insomnio...) Señor, aparta de mí ya, este cáliz (-Menos amargo, ya...) Este cáliz más amargo, insoportablemente amargo. (-¿Ni una noche puedes acompañarme en el insomnio?...). Nunca podré acompañarlo. (Hoy me has acompañado y bien debes que no será la última vez...”<sup>72</sup>

En el fondo de este diálogo no se da una contraposición argumental pero sí de entonación que transforma el sentido último de la palabra y destaca como tema principal aquello que aparecía sobrentendido en las palabras de Mercedesitas.

Como se desprende de todos los ejemplos anteriores, estas formas de estructura del discurso predominantes en la novela son las más apropiadas para la palabra bivocal de una orientación, sin embargo, la palabra monológica de *Al filo del agua* presenta aspectos particulares que debemos detallar con gran cuidado y atención.

Tengamos en cuenta que la finalidad unidireccional del enunciado de esta novela encierra una polémica oculta implícita: Agustín Yáñez utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus intenciones y para expresar sus propias concepciones, pero existe también un tipo de palabra ajena fuera del discurso del autor que actúa sobre éste. En concreto, el autor orienta su palabra hacia el objeto y ésta se estructura, además, contraponiéndose a la palabra ajena que posee su mismo tema, es decir, se produce una polémica oculta en la que la palabra ajena es rechazada y este rechazo

<sup>72</sup> *Ibid.*, pp. 35-36

determina la palabra del autor en la misma medida que el tema, matizándola semánticamente.

Así, podemos afirmar que la palabra del discurso de este enunciado-novela al que nos estamos refiriendo se caracteriza por poseer junto a su significado objetual otro significado orientado hacia la palabra ajena; la palabra del autor percibe a su lado la palabra ajena que habla sobre su mismo objeto y ello determina su tono y significado, no obstante, esa palabra se orienta de forma directa hacia el objeto que nombra o representa y tan sólo se enfrenta indirectamente a la palabra ajena chocando con ella en el objeto mismo que representa.

## *La creación (1959)*

Los problemas del arte narrativo de A. Yáñez presentan aspectos interesantes, en ocasiones difícilmente aislables de las condiciones históricas, sociales y culturales mexicanas, que nos aconsejan contemplarlos desde una perspectiva más lejana que la señalada por las fronteras de lo estrictamente literario, tal y como lo entendemos en nuestra introducción.

Así, el tema central de su obra es el de la libertad como condición primera y fundamental de la conciencia e incluso del ser del hombre en su mundo y de su actitud hacia la realidad, pero se trata de una libertad entendida como conquista y comprensión de los rasgos distintivos de una sociedad, que en esta acción de descubrimiento y afianzamiento propio se renueva y, al mismo tiempo, se integra en un contexto histórico-cultural más amplio.

Dadas las condiciones históricas de México, esta visión del entorno no podía haberse planteado de otra manera: los intelectuales mexicanos tuvieron que afrontar en los años cuarenta y cincuenta la construcción de una nuevo tipo de sociedad con las dificultades inherentes a este esfuerzo, agravadas por la necesidad de asimilar una tradición cultural extremadamente compleja pero que además debía realizarse en contradicción con otras estructuras socio-económicas más o menos desarrolladas industrialmente que servían de poca ayuda para estos fines reconstructivos y, lo que era peor, en unos términos en los que la polémica anticonservadora, movida por intereses locales, podía agotar todos estos esfuerzos.

En el plano literario, se producía también una búsqueda en la que las corrientes artísticas renovadoras se situaban en contraposición frente a un academicismo,

defendido por amplios sectores de la cultura y que, algunas veces, se desarrollaba como si la anulación de las influencias de una tradición cultural fuese más importante que la renovación de sus premisas. (Y, en cierto sentido lo era, puesto que el espíritu conservador en los planteamientos artísticos podía ser el corolario de una política reaccionaria que los artistas abiertos hacia un futuro combatían.)

En medio de este ambiente cultural, necesariamente polémico, en el que se contraponían situaciones diversas, incluso en función de la región o del país de que se tratara, puede explicarse un fenómeno característico de la cultura mexicana de mediados de este siglo que se presenta también en otras áreas geográficas latinoamericanas: nos referimos a la formación de corrientes o escuelas regionales cada una de las cuales aspiraba a convertirse en expresión del arte de esa región o a dar vida a una cultura artística nacional moderna, generalmente protagonizando un compromiso entre la tradición neo-clásica y la herencia de un romanticismo tardío.

Dentro de este escenario, un grupo de literarios comprometidos, entre los que se halla A. Yáñez, decidieron afrontar la realidad de su historia reviviéndola y comienzan de esta manera a preparar su voz para dejarse sentir más allá de las fronteras regionales y nacionales, acompañados de una profunda meditación en torno a los principales problemas estéticos que los obliga a volverse hacia el pasado con el objeto de afianzar sus mismos principios estéticos en su propia historia.

En este sentido, *La creación* es la consecuencia de una elaboración cuidada: el personaje se mueve en la concreción genérica de una abstracción y se adapta a un esquema rítmico, pleno de dinamismo y, al mismo tiempo, respetuoso con las leyes del equilibrio y la armonía, pero además si se tiene en cuenta el ámbito en el que surge y al que responde podemos valorar el sentido que encierra dentro del panorama literario mexicano, mucho más profundo que el de una simple teorización estética y con unas implicaciones culturales que, desde el punto de vista de nuestra investigación, resultan lingüísticamente significativas.

Los elementos constitutivos de la segunda novela de A. Yáñez responden también a la filosofía estética idealista del autor quien en esta obra alude a las inquietudes artísticas que despertaron en México con la Revolución. Los pilares de la arquitectura narrativa de *La creación* coinciden así, en sus fundamentos, con los principios que rigieron el andamiaje de *Al filo del agua*, sin embargo, apunta ya el perspectivismo de su obra narrativa que se irá decantando posteriormente dentro de unos cánones culturales individuales: A. Yáñez observa su entorno desde un punto de vista determinado y, a su modo, selecciona y acentúa unos fenómenos definidos concediéndoles una significación artística peculiar. En otras palabras, el autor traspasa a sus obras unas cualidades representativas por medio de las cuales pretende mostrar las raíces de su mundo y, para ello, se nutre del fondo común de las formas lingüísticas y de las actitudes artísticas e ideológicas de su tradición cultural pero modifica algunos aspectos de ese modo transmitido de observar el mundo, reelabora ciertos recursos estilísticos y aplica un tratamiento diferente a los temas realistas, por otro lado, especialmente desarrollados dentro la tradición literaria mexicana, uno de cuyos rasgos definitorios, la temprana aparición de una literatura realista y crítica de carácter urbano paralela al cultivo de la tendencia indigenista, es, con frecuencia, olvidado.<sup>73</sup>

Conforme a su visión estética, una vez más, A. Yáñez se entrega a la organización de las partes de su novela sometiéndola a las leyes de un ritmo "in crescendo" claramente subrayado por los títulos de los diferentes apartados que en una línea de tradición clásica resumen, en este caso musicalmente, la idea fundamental de los mismos estableciendo un paralelismo entre ese ritmo y el

<sup>73</sup> Conviene recordar los modelos literarios representados por *El Periquillo Sarmiento* (1830) de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776 - 1827) sobre todo en su formulación crítica, así como la obra de Justo Sierra O' Reilly (1814 - 1861) o la visión irónica de Manuel Payno (1810 - 1894) evidente en *El hombre de la situación*, junto a las obras de la generación de prosistas constituida por

movimiento de la lucha de Gabriel por lograr la realización de su creación artística, cuya evolución argumental se sintetiza de forma abstracta en esos títulos.

Repasemos brevemente el Índice de la novela:

Primer movimiento: *andante*

El hijo pródigo  
La segunda mujer  
Catarsis  
La primera mujer  
Coda

Segundo movimiento: *creciente*

De larga paciencia, o el billete de lotería  
El teatro y la iglesia o de las afinidades afectivas  
La puerta obstinada y los plántos de la belladona  
El banquete. O de las glorias de Cupido

Tercer movimiento: *galopante*

Nueve  
Décima  
Tres  
Dos por tres

Cuarto movimiento: *vehemente*

Laberinto  
El hilo y la tela  
Las cadenas  
Fuga

-74

Estructuralmente, se puede hablar de la persistencia de un nivel rítmico musical evocador que, además, es el tema fundamental de argumento de esta novela, a pesar de que el "material sonoro" del que se sirve el autor es diverso del utilizado en *Al filo del agua*.

Vicente Riva Palacio (1832 - 1897), Ignacio Manuel Altamirano (1834 - 1893) y Victoriano Salado Alvarez (1867 - 1931), antecedentes inmediatos de la literatura mexicana moderna.

74 A. Yáñez, *La creación*, sexta edición, México, Fondo de Cultura Económica

El primer capítulo de la primera parte ("El hijo pródigo") nos pone en antecedente del tema de la novela en sus detalles más significativos: el anhelo de una creación auténtica y original, esencialmente mexicana y enraizada en esta tradición, libre de influencias extranjerizantes. Y lo hace mediante un discurso narrativizado con el que el narrador narra en su propio nombre pero comprendiéndose con el personaje principal desde una posición que coincide con el punto de vista del protagonista y con una focalización interna variable, pues el narrador focaliza desde el interior del personaje pero nunca domina al mismo tiempo las conciencias de todos los personajes, alternando esta focalización con un foco externo.

He aquí un ejemplo de este juego de enfoques al que nos referimos:

"El expectante hace un movimiento de rebeldía, se aparta de la baranda y camina. Busca el reloj. Vacila. Retorna. Tiende los ojos al horizonte. Se mesa los cabellos. Respira profundamente. Apoya de nuevo los codos en la baranda. Balancea los pies. Entrelaza las manos.

Comienzan a desfilan por su memoria las vagas imágenes de Veracruz el día que marchó a España... Todo tan extraño como si lo hubieran transportado al más distante país de la tierra. Fueron doce horas de sofocamiento.....El miedo -un miedo patológico-, la vergüenza, el constante arrepentimiento lo desfallecían. Estuvo a punto varias veces de implorar a la señora que lo dejase volver a la sorda tranquilidad que le arrebatada...El miedo lo dominó a cada paso y el insinuante imperio de la dama. En ella-la espléndida mujer que lo condujo esas doce horas y no se le apartó hasta dejarlo a bordo- se condensan los débiles recuerdos de Veracruz. Ella es Veracruz, para él. En ella, en sus fulgidos ojos, descubrió el mar; en sus manos confió el aturdimiento de tanta sorpresa; en su serenidad se paralizaba el miedo...

Quando asomen las luces del faro, serán las miradas mismas que lo despidieron con brillos de gracia y de resignación; las miradas de la madre que al principio del camino ha esperado la vuelta del pródigo y se dispone a celebrarla con sus mejores dones; el regazo temido y querido."<sup>75</sup>

Como puede observarse, el lirismo de la primera novela se sustituye en ésta por el subjetivismo de un narrador omnisciente ligado a la identidad del personaje principal, tal y como se pone de relieve en este fragmento anterior.

En líneas generales, si comparamos esta novela con *Al filo del agua*, se puede hablar de una variación de los modos del relato o de la forma en la que el narrador

<sup>75</sup> *Ibid.*, pág. 14



presenta la historia y, también, de un cierto cambio en el modo en el que la historia es percibida por el narrador, no obstante, el referente y su representación responden a las principales claves culturales vigentes en México a mediados de siglo.

El objeto que se representa en *La creación* en sí mismo carece de una materialidad objetual, si bien admite una concreción en la obra de arte resultante de la actividad creadora: se trata de representar una abstracción perteneciente a un ámbito interno que afecta de forma especial al autor, en cuanto que con esa representación da una forma artístico-narrativa a su propia teoría estética; mientras en la novela *A filo del agua* se representaban las tensiones y contradicciones actuantes en una situación límite, es decir, el conjunto de experiencias que conformaba la ideología conductual de un amplio sector de la sociedad mexicana, en la presente novela se representa un sistema artístico cuya eficacia se mide, precisamente, por el grado de cristalización que presenta esa ideología conductual. Son, pues, dos niveles de percepción de la realidad diversas que se traducen también de forma diferente en el plano narrativo.

En efecto, dentro del modelo monológico del lenguaje de la novela, surge una variante de estilo lineal cuyo dogmatismo racionalista subraya el "qué" del discurso y reprime la individualización del discurso aunque no su total despersonalización (en un sentido lingüístico), creándose así una situación favorable para el desarrollo de un estilo realista y crítico bajo el que subyace la interpretación del autor pero que se va haciendo cada vez más sensible a la recepción de matices verbales de pensamiento y creencias diferentes, si bien en la obra narrativa de A. Yáñez siempre se preferirá el significado referencial de un discurso a su valor decorativo o pictórico. No obstante, en *La creación*, el contexto lingüístico de la novela presenta aún una homogeneidad estilística en la que el autor y sus personajes hablan el mismo lenguaje y en el que el discurso referido y el contexto que lo incluye presentan el mismo grado de dominio verbal (los enunciados del otro se perciben como un todo compacto y fijo para cuya

reproducción se dispone del discurso directo, a través del cual el autor expone su teoría artística). Asimismo, el referente, como sucede en la novela *Al filo del agua*, es un acontecimiento interno, sin embargo, en su ordenación y sintaxis se adivina un conjunto de analogías y oposiciones de un discurso en el que los lenguajes sociales están variando en sus interrelaciones.

La filosofía del autor de esta novela viene a ser una síntesis de una manera natural y cultural de enfocar el ser de las cosas, en la que el segundo plano, el cultural, se va sobreponiendo al primero: en un primer momento, A. Yáñez investiga la naturaleza humana desde una perspectiva naturalista, pero en *La creación*, la atención filosófica del autor se vuelve al hombre y su expresión artística, con un acento humanista y una posición respecto del objeto representado más inmediato, en cuanto que en ese objeto se ve afectada su propia vida como artista. En concreto, de acuerdo a la tesis que subyace en la obra narrativa que estudiamos, el mundo humano queda subordinado al mundo natural y éste será la justificación de la vida social pues la historia determina las características naturales de los seres de una comunidad y, por tanto, las características sociales y artísticas de la misma.

Por otro lado, la conciencia interna sigue siendo la dominante de la representación del protagonista coincidiendo, en el plano argumental, su verdad personal con su verdad artística: Gabriel aplica sus categorías de pensamiento acerca de su entorno a la propia creación artística y, en la novela, se reproduce la fusión, de una parte, entre la visión del mundo del protagonista y, de otra, su vida personal y su idea artística procurándonos una imagen artística del protagonista sólida y estable. Sin embargo, a pesar de que Gabriel simboliza la tendencia ideológico-artística del autor, en la estructura artística de *La creación* tampoco importa la vida misma de la idea en sí; lo que interesa al autor es expresar su idea sobre el arte, objetivada en Gabriel y, de esta manera, no sólo afirma su pensamiento sino que lo representa en su monologismo, mediante una forma estilística verbal cuyo

análisis nos hace desembocar en la proyección discursiva del narrador y los personajes.

En este sentido, la idea artística del autor cumple en la novela una función formativa y conclusiva: la idea determina la estructura formal y el estilo literario de la obra y, a la vez, ésta es una deducción o conclusión significativa de esa idea, de donde el valor de la posición del protagonista se ubica tanto en el plano de la ideología del autor como en el de la conclusión ideológica de la misma, y su punto de vista participa tanto de la esfera objetual como de la del principio de representación.

Por su parte, un protagonista de esta clase, cuya forma de representación refleja directamente el principio ideológico-artístico del autor y define el punto de vista de A. Yáñez sobre él, posee una palabra relativamente objetivada que caracteriza no sólo al hablante sino al objeto al que va dirigido pues la idea artística del novelista que es simbolizada por Gabriel, es decir, el auténtico protagonista de *La creación* es la idea artística de A. Yáñez de la que Gabriel es un signo, por lo cual la tipificación social del intelectual que personifica no es la intención primera del autor sino que esta tipificación se conjuga con dicha idea artística, de tal manera que sólo podemos ver la imagen del personaje a través de esa idea cuya descripción se realiza mediante la descripción de los rasgos de carácter de Gabriel, los cuales, por lo tanto, no solo sirven para su definición externa o la de sus actos. Dicho en otros términos, el análisis del protagonista no puede plantearse simplemente como una calificación de su carácter y de sus actos, sino por su grado de participación simbólica en dicha idea artística.

Ciertamente, aquello que se representa en la presente novela no es la síntesis de una faceta de la realidad objetiva sino una vivencia subjetiva que se enfoca de manera genérica para convertirla en una realidad artística; el esfuerzo del autor no se orienta hacia el reflejo de una realidad a la manera del realismo tradicional sino a la

concreción de la forma y modalidad de esa vivencia en un personaje en el que se funden el sujeto y el objeto del relato, en tanto que es un "yo" implícito el verdadero protagonista del relato.

Esta autoobjetivación de A. Yáñez se fundamenta en una actitud valorativa cuya norma, el saber hacer y decir, es el eje constructivo de los personajes: el autor se ubica estéticamente extraponiéndose con respecto a sus personajes para organizar el valor y el sentido de los mismos y, de esta forma, se convierte en otro con respecto a sí mismo, en tanto que los sucesos de la vida de Gabriel son vivenciados interiormente y el punto de vista valorativo de la extraposición es ocupado convencionalmente por el Narrador. Así la autopercepción funde la observación externa con la vivencia interna pero sin que llegue a desintegrarse el yo del autor-creador.

El dialogismo de la palabra narrativa de A. Yáñez se mantiene, por tanto, dentro de la misma esfera contextual delineada en su novela anterior, *Al filo del agua*, y el entorno es visualizado como un conjunto de opciones diversas surgidas en el hervor socio-artístico post-revolucionario, aunque las mismas no son absolutamente excluyentes como, por ejemplo, es el caso del matrimonio Ibarra, Victoria o Gerardo Cabrera, sin embargo, este dialogismo posee una significación diversa que adquiere relieve en su formalización literaria.

Exactamente, el "individualismo colectivo" de *Al filo del agua* se hace sincrético en el personaje de Gabriel quien sintetiza la FORMA de la IDEA ARTISTICA de A. Yáñez y se plantea como un marco en cuya amplitud tienen cabida diversas tendencias artísticas, unificándolas.

A. Yáñez, esta vez, tampoco crea un hombre de carne y hueso a la manera tradicional de la novela decimonónica europea, ni éste era su proyecto artístico, sino que descompone su idea en cuanto materia prima para fundir las cualidades esenciales y radicales de la misma en la figura de Gabriel. En consecuencia, el

mundo interior de este personaje (suma de artistas) se manifiesta por una vía y manera diversa a la analizada en el capítulo anterior.

Así, la historia del relato (historia de una idea o actualización de la misma) posee una especificidad que la aleja de un intento prioritario -de hacerla parecer verdadera y le concede un valor casi alegórico, significativo no tanto de una conciencia colectiva como de una conciencia más estructurada: la conciencia artística.

La realidad de la obra literaria imita y traduce un referente: el concepto de arte. Y el narrador y Gabriel son el "yo-emisor" que ejecuta unos actos de habla no por sí mismo sino representando la vivencia del yo del enunciado de donde podría afirmarse que la narración se asemeja a un "suceso dramatizado" en el que los personajes son en sí mismos atributos de los que se infieren las acciones.

En cuanto a la función artística del Narrador, es evidente que corre a su cuenta la organización del relato y la presentación de los personajes desde un punto de vista interpretativo, sin embargo, el autor no se oculta exclusivamente detrás de este narrador, pues la historia en gran medida está también a cargo de las acciones y actos de habla de Gabriel, especialmente. Es decir, en cierto sentido, la figura del narrador se hace más implícita que en *Al filo del agua*, como si se aplicara sobre todo a estructurar con cuidado el relato, pero su presencia en cambio se explicita insistentemente e incluso su voz puede participar como otro "yo" en el discurso.

En cualquier caso, el narrador no se identifica totalmente con el autor sino que marca su distancia con él y mantiene diferentes relaciones con lo que cuenta y con el lector; más bien es un personaje de ficción que, como decíamos, desempeña el papel de constructor del relato pero que también puede participar en el mismo mostrando su voz aunque siempre subrayando su "yo" para interpelar directamente al lector.

Por ejemplo, junto a los discursos conclusivos que orientan y dirigen nuestra lectura, del que es una importante ilustración el capítulo titulado "El hijo pródigo" perteneciente al "Primer movimiento: *andante*", precisamente, porque enmarca,

desde el punto de vista del narrador, el sentido global de la novela, hallamos otros en la misma dirección con diversas tonalidades valorativas no siempre positivas y que pueden afectar a diferentes personas y actitudes.

Recordemos algunas de estas actualizaciones discursivas:

"Veinte minutos antes de la llegada del tren se presenta María en la estación. Jacobo y dos ayudantes la acompañan. Severo es el atavío de la dama; no lleva ninguna joya; va vestida de negro, con gran distinción; la fatiga se refleja en el rostro, con encanto de concentración; el porte revela una personalidad subyugante; la voz es resuelta..."<sup>76</sup>

"En efecto, María no puede ostentarse en público sin ser blanco de miradas que van de la simple curiosidad o de la admiración hacia su prestancia hasta el morbo, la malevolencia, el sarcasmo y el odio."<sup>77</sup>

"El vulgar escarceo, molesto para María, no la distrae de sus preocupaciones sino las agrava. ¿Qué sucederá el día que Gabriel asista a uno de estos diálogos, que desde hace diez años son obligado ejercicio de la señora? ¿y qué, cuando dentro de unos minutos, el recién llegado advierta la jauría de miradas inequívocas? Acostumbrada a esta fiera persecución María simula desdén e indiferencia; pero las saetas le llegan a lo más vivo; y esto es lo que le duele ante la presencia inminente del repatriado, y por lo que no hubiera querido su regreso."<sup>78</sup>

Otras veces, en cambio disimula su visión de la historia y sus criterios respecto a lo que narra para ubicarnos espacial y plásticamente ante los personajes:

"Gabriel recoge del suelo la carta estrujada y hace ademán del rasgar el sobre. Desiste. La carta queda sobre una silla."<sup>79</sup>

"Gerardo no deja de pintar. Sobrepuerto a la tela que llena el caballete, un cuadro pequeño es el campo en que mueve los pinceles"<sup>80</sup>

"Gerardo Cabrera deja de pintar, se levanta y pasea por el cuarto, sin dejar de hablar."<sup>81</sup>

<sup>76</sup> *Ibid.*, pág. 36

<sup>77</sup> *Ibid.*, pág. 39

<sup>78</sup> *Ibid.*, pág. 39

<sup>79</sup> *Ibid.*, pág. 28

<sup>80</sup> *Ibid.*, pág. 84

<sup>81</sup> *Ibid.*, pág. 90

"Ha vuelto a sentarse frente al caballete." 82

"El pintor lanza el pincel al suelo y rompe a reír." 83

"Gerardo se sorprende con su arrebato, paraliza el ademán amenazante, aligera el ceño y échase a reír." 84

Sin embargo, aún en estos tipos de discurso no faltan las explicaciones interpretativas del narrador, cuando se refiere a estados de ánimo interiorizados:

"Hecha una bola, estrujada, Gabriel arroja al suelo la carta, con fiero ademán. El calor se hace insoportable dentro de la habitación." 85

"Las palabras, el tono y los guiños chorreaban malicia. Por evitar una escena desagradable, Martínez precipitó su marcha. Todavía Gálvez añadió lleno de intención:....." 86

"Gabriel quedó molesto e intrigado. Escociale la cobardía de no haber exigido explicaciones al escultor, con lo que acaso dio la impresión de aceptar vergonzosamente sus insidias; en tardía reacción pensó volver y abofetcarlo." 87

A pesar de las diversas estrategias utilizadas, la presencia del narrador es continua y nos comunica un conjunto de valores de los que participa el autor, al mismo tiempo que nos revela los conocimientos de éste sobre la historia, las convenciones literarias o el propio papel del narrador.

No obstante, en ocasiones, llega al extremo de no intervenir cediendo la palabra al personaje y creando el efecto de que la historia se cuenta por sí sola como en el capítulo titulado "El teatro y la iglesia, o de las afinidades afectivas.", en el que Gabriel mediante un monólogo al que se le antepone el guiño que distingue la

82 *Ibd.*, pág. 92

83 *Ibd.*, pág. 94

84 *Ibd.*, pag. 91

85 *Ibd.*, pág. 26

86 *Ibd.*, pag. 82

87 *Ibd.*, pag. 82

intervención de un personaje en un diálogo, es decir, de un monólogo en el que se refuerza la presencia del "tú" o del otro al que se le tiene presente en el momento de hacer la reflexión, es él mismo quien nos comunica sus inquietudes sin que medie el narrador.

Veamos como inicia su confesión:

"Pandora o la gana de vivir. Es la verdad: he nacido y sobrevivido con miedo de vivir. He visto pasar la vida como corriente veraniega. Espectador nervioso, sin coraje para lanzarme a las ondas en lucha, conforme con contemplarlas e imaginar sus fuerzas, peligros y encantos, desde la orilla."<sup>88</sup>

En este otro caso, el narrador contempla el exterior del personaje con ojos críticos:

"El hombre camina con lentitud en la calle aglomerada. Se recrea contemplando el tránsito, a esta hora intenso, de gentes y vehículos. Con cautela provinciana, cruza las esquinas, bajo las indicaciones vigilantes. Le recrea el espectáculo de brazos y silbatos, las luces de semáforos en juego: rojo-amarillo-verde. Adelante."

Y hace alusión a otros recuerdos paralelos a la reflexión:

"Lejanos recuerdos de París y Berlín, de Roma y Madrid. Imágenes inmediatas de Zamora y Morelia, de Pátzcuaro y Tzintzuntzan. En los ojos, los lagos de Como y Zirahuén, los fulgores de Nápoles y las altas sierra de Uruapan, los canales de Brujas y la caída de Cupatitzio en la Tzazarácuta, la Umbria de San Francisco de Asís y el escenario de Vasco de Quiroga."<sup>89</sup>

Sin embargo, de todos modos, el narrador es consciente de que desempeña el papel de sujeto de la enunciación del discurso en torno al cual se organizan las otras instancias discursivas y que, por tanto, es un personaje estratégico del cual depende la construcción del discurso narrativo, a partir de un ángulo de visión o de otro, y revela explícitamente los dos protagonistas que se combinan en su figura: el que ve u observa y el que habla o narra, dos "yo" del narrador que dialogan en la novela y

<sup>88</sup> *Ibid.*, pág. 104

<sup>89</sup> *Ibid.*, pág. 105



prefiguran la evolución de la arquitectura artística de A. Yañez así como la actitud de búsqueda del autor.

Escuchemos estas voces narrativas en el capítulo titulado "La primera mujer," con la evocación de Victoria cuando Gabriel contempla en el Museo una réplica de la Victoria de Samotracia:

"... Volvía la presencia invicta, el muslo marino adelantado, las alas en alto, crujientes, el talle, los pechos poderosos, el ademán en vuelo, toda impregnada de viento, ceñida.

(Alguno de los novelistas que Gabriel había leído en la adolescencia hubiera escrito: "Ya se habrá comprendido. El joven músico fue llevado por la casualidad a las puertas en que los emulos de Praxiteles y Tiziano abrevan sus ansias de gloria; estoy refiriéndome a la arcaica casona de las nobles artes, fundada por un monarca ilustrado: la Academia de San Carlos, en cuyo patio se levanta una magnífica réplica de la Victoria de Samotracia. Verla y sentirse presa de la más viva emoción fue todo uno para nuestro héroe quien unió al punto dos instantes sublimes de su existencia..."<sup>90</sup>)

Desde el punto de vista de la estructura artística, el ejemplo anterior perfila cuál será el núcleo de la idea artística del autor en las narraciones posteriores: el problema no se centrará tanto en el objeto de representación o en sus características como en la actividad de la percepción. De ahí que en una estructura artística tradicional como la de *La creación*, el personaje del narrador evidencie algunos rasgos introductorios del perspectivismo visual, que propiciará el desarrollo de unas nuevas relaciones arquitectónicas en la obra narrativa que estudiamos.

Si el arte es para A. Yañez una forma de conocimiento, lo que se debate en la presente novela, como sustrato de su visión artística, es la importancia de una forma de ver la realidad en la que adquieren relevancia los recursos visuales cinematográficos y la inmediatez cognoscitiva que implican, cuyo lenguaje y medios expresivos son parodiados en el discurso narrativo, en párrafos como el siguiente:

<sup>90</sup> *Ibd.*, pág. 57

"La bella entre las bellas no soporta más la impertinencia de su rival, contra la que lanza sus uñas. /Alejamiento/ Gran alejamiento que permite ver en panorámica el principio de la riña, los arañazos en el rostro de Diana, la primera sangre... Horrorizado, el espectador se lanza en defensa de la deidad inerme, grita su preferencia por ella, su odio a la ventajosa cazadora... Ya se posan las impías patas de los lebreles en el divino cuerpo, ya los bécicos puntiagudos/acerca miento/atacan al pecho, los brazos, el rostro en que toda perfección halla modelo/ gran acercamiento-al llegar al *clase up* se destmaya el caballero, fulminado por la pesadilla ... " 91

Igualmente, este tipo de recursos son utilizados en diálogos como el que se reproduce a continuación:

"En cadenario, el pensamiento gime: -"pronto se marcharán presurosas".  
Y las tres, en ronda placentera: -"somos fuertes de todo bien y de todo placer".  
El encadenado pensamiento: -"son las Gracias".  
Ellas: -"por nosotros se va a la ciudad bienaventurada".  
El: -"un esfuerzo más, brazo mío, un solo acorde, mano mía" ... " 92

Dichos recursos también son estilizados en discursos narrativos que buscan la simultaneidad de los contrastes de los que puede ser representativo el siguiente párrafo:

"Sobre el piano-un viejo piano- exhalaba una magnolia. (El antiguo encantamiento de la voz: -"me gustaría poder ayudarlo".) Recónditos aromas poblaban la estancia. (Develado el calvario de los misterios antiguos: -"Placeres 498, Guadalajara"... "Mirto 5, Colonia de Santa María, México, D.F."... "Mazuela de las Rosas 3, Morelia"... ) Las teclas en color de magnolia que se marchita. (Los depurados ecos de la voz peregrina: -"usted no ha estado nunca en Guadalajara ¿le gustaría estudiar música... dirigir una orquesta ... ir a Europa?"... La tentadora voz antigua: -"usted tiene mucha disposición me vuelve loca su manera de tocar las campanas... las toca terriblemente".....)

Más las palabras de las viejas cartas perdidas: -"todo ese mundo maravilloso de la música puede ser suyo... la gloria llegará"... ) Colores desvaídos de la estancia olorosa. Minuto de indecisión, la mano en el teclado, las imágenes en fuga. (Queriéndole hablar este lenguaje del piano, una vez, ella lo rechazó, sí, el día de Pandora, del paseo con Pandora, el día del encuentro con Pandora en la torre) Acudían voces de campana, líneas melódicas concebidas en España, en Italia....." 93

91 *Ibid.*, pág. 200

92 *Ibid.*, pág. 192

93 *Ibid.* pag. 303

La estrecha relación entre el narrador y el personaje que se destacaba en la novela *Al filo del agua* varia, pues, en su proyección artística, y pueden delimitarse los discursos de ambos aunque confluyan confirmándose mutuamente.

En realidad el narrador "en tercera persona" de *La creación* es un observador en primera persona, capaz de dirigirse al lector para referirse al relato y a su propio papel, como recordábamos anteriormente, y también de apelar la atención del receptor fingiendo no saber nada sino lo que tiene en cada momento delante, cuando, desde un principio, la narración se plantea como una evocación del pasado en la que cabría la anticipación de los hechos.

Es evidente que el narrador conoce los detalles de la historia pasada que se actualiza ante nosotros mediante la alternancia del presente histórico y pretérito, pero simula un titubeo que desliza su perspectiva hacia un tipo de relato en primera persona dirigido hacia la segunda, con matización expresiva o conativa variable.

El siguiente discurso del narrador, por ejemplo, puede interpretarse como la manifestación de un personaje desdoblado:

"El empeño de velar por Gabriel ¿se mantendría si el matrimonio con Jacobo lograra descendencia?"<sup>94</sup>

El narrador en este punto pasa a contar algo de sí mismo que él no conoce: su conciencia no abarca todo sino que él al igual que Gabriel está encerrado por la conciencia del autor.

El tipo de narrador tradicional presenta, por tanto, en esta novela aspectos particulares y complejos que delinean un monologismo tendiente hacia un perspectivismo mayor de la conciencia artística, cuyos perfiles se advierten en la

<sup>94</sup> *Ibid.*, pág. 41

combinación de los discursos directo e indirecto de la novela que estamos estudiando.

Ahora bien, no debemos olvidar que este personaje convencional del relato es un aspecto estructural de la representación de la conciencia artística de A. Yáñez y, en este sentido, existe una adecuación de su idea artística a una totalidad del Personaje que, en *La creación*, es una conciencia de su conciencia, manifiesta en dos planos complementarios, el narrador y Gabriel, en torno a la cual giran el resto de los elementos constitutivos de la novela.

El personaje, en consecuencia, coincide con el autor pero, como decíamos, vive como un otro respecto a él, es decir, el autor se traduce en una imagen vista con los ojos de otro: Gabriel es el resultado de un reflejo de su yo en otras conciencias en cuyo fondo destaca la conciencia de A. Yáñez en su totalidad, mientras el narrador es el reflejo de una posible reacción emotiva y volitiva del otro con respecto a él mismo.

Esta orientación emocional y volitiva del personaje posee tanto prestigio para el autor que ve el mundo a través de la visión de aquél, o mejor dicho, a través de cómo vivencia internamente el personaje los sucesos de la vida; el entorno es solo un escenario que interesa como conjunto de circunstancias que lo acompañan y el personaje es vivido desde dentro, siendo precisamente el núcleo de su valor el problema fundamental que se discute. Por ello, no es extraño que el dialogismo de *La creación* se oriente hacia el discurso ajeno representado, por ejemplo, por el discurso de los artistas denominados "los europeos", por el de otros artistas que reaccionaban frente a las influencias extranjeras o vanguardistas o por el de aquellos artistas que entendían el arte al margen de su valor estético como una fuerza de acción social.

En efecto, en esta obra, se responde a estas diversas tendencias y se intenta superar creativamente las diferencias entre ellas pero, sobre todo, la visión artística de A. Yáñez se realiza estéticamente mediante la autopercepción elaborada gracias a

una especie de pantalla en la que se acogería al otro, cuya respuesta y actitud determinarían el enunciado de la novela. Por tanto, el discurso de la novela presenta dos centros discursivos que se confunden dentro de los límites de un solo discurso construido estilísticamente desde el punto de vista de su orientación temática, en la que se percibe con claridad la posición artística de A. Yáñez, en perfecto equilibrio entre la interpretación y la réplica.

Así, los enunciados del otro se perciben como un todo compacto y fijo para cuya reproducción se dispone del discurso directo a través del cual el autor expone su teoría estética y en el que, esto es importante, se toma especialmente en cuenta a una tercera persona, aquella a la cual se transmiten los enunciados referidos y que va adquiriendo cada vez mayor fuerza a medida que el dialogismo se va tornando más vivaz.

La particularidad discursiva de *La creación* deriva, precisamente, del modo como se encauzan los ecos de diferentes voces en un solo discurso fundamentado en la palabra bivocal de una sola orientación, pero en cuyo sustrato actúa dialécticamente la palabra ajena reflejada.

Es decir, desde el punto de vista de la estructura discursiva y semántica, la presente novela es una réplica de un diálogo en el que se omite la réplica evidente del segundo interlocutor, sin embargo, la palabra de éste deja una huella en el discurso del primer interlocutor cuya palabra se dirige hacia esa palabra ajena que no ha terminado de pronunciarse por completo.

De esta manera, por un lado, Gabriel es el "otro" con el que dialoga A. Yáñez en una fusión de voces pues el diálogo de A. Yáñez con el "otro" se convierte en un monólogo. En realidad, A. Yáñez se autoconfirma en el "otro", en su reflejo en el "otro", quien, a su vez, se sustenta en la palabra del Narrador, siempre coincidente con la del personaje cuyo sentido nos revela mediante explicaciones semejantes a la que se ofrece a continuación:

"Fantasías del desvelo: el repatriado no es ni un aventurero, ni un fugitivo. Sigue siendo el muchacho fatalista que acepta lo que venga; en momentos de exaltación, la espera se hace ansia, y los sueños se echan a volar, para luego volver al claustro de las inhibiciones." 95

Por otro lado, Gabriel desarrolla el diálogo interior de la voz del autor-creador, aparentemente en completa independencia de la palabra ajena: él es un artista que por sí solo debe realizar su obra, sin embargo cuando reflexiona orientado hacia su propio yo interior, con frecuencia, alude a la palabra ajena, buscando, eso sí, una concordancia con ella, como por ejemplo en la siguiente meditación que en la novela, conviene recordarlo una vez más, se representa formalmente como la réplica de un diálogo:

"...- Gerardo tiene razón: la experiencia es la madre del arte. ¿Cuáles han sido mis experiencias? Ensoñaciones, anhelos, al paso con la realidad. En vez de cortar la flor o comer la fruta, me contento con la transeúncia de su perfume. Sí, he corrido, a sabiendas de no alcanzar. He golpeado, convicto de hacerlo en el vacío. He sido un hombre de acción en los campos de la fantasía;...

...-Gerardo tiene razón. La vida me ha ofrecido sus dones y he sentido vergüenza de tender la mano graciosamente, sin asalto ni lucha...Mi música es fruto de pura imaginación. Verdad:ninguna gran pasión me ha hecho experimentar sus lumbres, retorcerme, oscilar entre angustias desesperadas....Sin embargo, Gerardo no tendría razón si afirmara que mi obra es endebles e invertebrada...

...-Esquivar la realidad, adivinándola, sustituyéndola: esto es el arte: crear una realidad a nuestra imagen, semejanza y gusto. Así, Jacobo no tiene razón. El ideal es la realidad anticipada. Intuida. Esto es la fuerza de mi obra, la vertebral de mi música. Yo soy un pasional. Llevo en mí un principio de acción. Soy un hombre de acción....

...-Sin embargo, Gerardo tiene razón: mi música, nuestra música, como nuestro teatro, nuestra poesía, nuestra novela, caminan muy a la zaga de la pintura...Nosotros tendemos a la evasión. Esto frustra nuestros ímpetus. En Paula vemos a Pandora. Yo busco a Diótima y sé su nombre prosaico, de antemano. Soy un hombre de acción que opera en el vacío. Y sin embargo...

...-Soy un hombre de acción, con apetito de actuar. Mi dimensión es la grandeza..." 96

95 *Ibid.*, pág. 11

96 *Ibid.*, págs. 104-106

Ciertamente, en el ejemplo anterior, la influencia de la palabra ajena produce una reestructuración del discurso del personaje, sobre todo, en el plano temático y posteriormente en el desarrollo de su pensamiento a pesar de que el acento ajeno apenas se marca, es decir, aunque el discurso del personajes se centra en si mismo y en su objeto, éste se constituye con la colaboración de la palabra ajena.

Ahora bien, la interrelación de las dos voces es distinta a la observada en la novela *Al filo del agua*, de donde resulta una diferencia de sentido también interesante: el enunciado de *La creación* utiliza la palabra ajena en el mismo sentido y orientación que los propósitos artísticos del yo del enunciado, en tanto que en el enunciado de *Al filo del agua*, a pesar de que la palabra ajena servía a estos mismos propósitos, llegaba a introducirse en ella una orientación de sentido totalmente opuesto, como ya explicamos en su momento. Pero además, la segunda voz del propio diálogo interno del autor aún desdoblada como una sombra en la primera novela, aquí se encarna en un personaje, estructurándose como un monólogo dialogizado en la figura de Gabriel.

De ahí que, si en la novela anteriormente estudiada el problema de la recepción de la palabra ajena se había resuelto con la transposición del discurso de una boca a otra, haciendo variar de este modo su sentido, en la presente novela la dramatización de la conciencia interna se elabora mediante la palabra semiconvencional y semiestilizada: una palabra bivocal de una sola orientación en la que se difumina la objetivación del discurso ajeno y en relación con la cual el "otro" adquiere una consistencia más definida.

A su vez, en la primera novela, este "otro" poseía un carácter abstracto: era el resto de los hombres que se hallaba frente al "yo". Sin embargo, en *La creación*, se distinguen ya los ecos diferenciados de sus voces que se van haciendo cada vez más "reales" y surgen al lado de la voz de Gabriel, como decíamos, personificación de una de las réplicas del diálogo oculto que da consistencia significativa a esta novela.

Además estas voces no sólo conforman la palabra de Gabriel como una respuesta a una réplica ajena anticipada, sino que van formulando en sus temas y expresiones más características. Recordemos los ecos de algunas de estas voces y su influencia:

"Mucho más estrecho era el recodo comunista. Gabriel llegó allí de la mano de pintores y otros artistas plásticos, que figuraban entre los principales militantes. Lo tuvieron por suyo, sabedores de sus actividades populares como animador musical. "Eres el llamado a componer las obras que igualen a la gran pintura de la Revolución, que su contenido sea el programa de todas las reivindicaciones y lancen el corazón de las masas a la lucha contra el imperialismo y la burguesía"... Una mujer, Tina, era el centro de aquellas gentes; abundaban los extranjeros; fisionomías conocidas en casa de Tamara y de la Verinski; estudiantes antillanos y centroamericanos. "Comarada necesitamos tu colaboración para completar nuestros cuadros de arte antiburgués.".....Bromeaba con los camaradas: "bailar ¿no es cosa burguesa? y divertirse". Algunos ponían cara de aflicción: "Es verdad; también el cine y las carpas; entonces ¿qué nos queda a los pobres?" La comiseración lo hacía ingeniarse para animar aquellas reuniones. No faltó dirigente que le reprochara: "Eres un corruptor, camarada." "O un redentor: pongo el arte al servicio del pueblo". "Es arte burgués, enervante." "Amigo: el arte es universal ¿no lo dijo Chavalanski?" "Váyase usted a bañar." "No, me voy a la carpa donde trabajo, porque yo sí soy proletario."...<sup>97</sup>

Como puede comprobarse, todavía, estas voces no se perciben de forma aislada y vienen tamizadas por la palabra del narrador, sin embargo, su disposición en cuanto discurso referido, entrecuillado y dialogante con el discurso de Gabriel nos muestra una conciencia unitaria que utiliza la palabra ajena como su confirmación pero que en su desarrollo dialéctico permite una objetivación de ambos discursos directos, el de los camaradas comunistas y el de Gabriel, en una confrontación que destaca también los supuestos ideológicos de Gabriel en correspondencia con los de sus interlocutores.

En este mismo sentido interesa hacer notar el carácter de la recepción intertextual asumida sin contradicción por el discurso referente: por ejemplo los textos bíblicos, como la parábola de "El hijo pródigo", son estilizados en su significación paternalista, precisamente, en tanto que expresión de un peculiar punto de vista que

<sup>97</sup> *Ibd.*, págs. 216-217



coincide con el del sujeto del enunciado y del sujeto enunciador. En estos casos, se reconoce la palabra ajena como conjunto de procedimientos reproducidos; no se oculta el origen del estilo reproducido, directamente revelado en el título del primer capítulo "El hijo pródigo", que anuncia el tono de la percepción del narrador respecto a Gabriel, y se suma en serio el significado originario de la palabra ajena de la que el discurso referente se apropria fusionándose con ella.

Esto es debido a que como puede deducirse de la siguiente observación del narrador, se admite que el propio lenguaje está constituido por una serie de signos y símbolos culturales y así se transluce, en ocasiones, una cierta objetivación de la palabra ajena religioso-litúrgica, de ciertos aspectos de su composición semántica, aunque no se termina de penetrar en ella como horizonte de "otra conciencia":

"...su obra fue depurando acentos, en persecución de un lenguaje patrio. Aspiraba a expresar con la música la esencial peculiaridad exhalada por la poesía de Ramón López Velarde, con quien sentía el parentesco en cuyas diversas ramas la misma savia reventaba en símbolos idénticos de liturgia y concupiscencia, lugareños y universales. (Gabriel, cuántas veces, con macabra rutina, bajo "una nave de parroquia en penumbra", tendió y destendió el "pañito de ánimas goteando de ceras, hollado y roto"; con qué fuerza las imágenes de "la escala de Jacob llena de ensueños" - "la docena de tribus que en tu voz me fascina" - "tu tiniebla guiaba mis latidos, cual guiaba la columna de fuego al israelita", le recuerdan sus lecturas bíblicas; cómo el "contradictorio prestigio de almidón y de temible luto ceremonioso" revive a la prima parroquial, "cesto policromo de manzanas y uvas", mientras el "racimo copioso y magno de promisión que fatiga el dorso de dos hebreos", dibuja "el perímetro jovial" de Victoria, "nave de los hechizos", "vertebral espejo de la belleza, conclave de granizos", "cortejo de espumas".....o palpita la tierra en "tardes de rogativa y de cirio pascual", en "el relámpago verde de los loros", en el cielo nupcial que cuando truena, los deleites frenéticos nos llena, en "el santo olor de la panadería" y "del aroma del estreno".)<sup>98</sup>

En cambio, la recepción de textos escritos no religiosos se produce en otro nivel: igualmente se asimila la palabra ajena pero con una conciencia de adaptación que no actúa cuando se trata de la palabra del ámbito religioso.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pág. 130

El fundamento de la imitación de la palabra ajena radica en la analogía, no obstante, se diferencian dos tipos de código que se entrecruzan en su readaptación de una manera expresa, como se evidencia en los siguientes discursos:

"...Las diversas frases de la disputa en realidad expresan los contrapuestos estados de ánimo padecidos en la compañía de Pandora, choque de abatimientos y exaltaciones; actualizados en carne viva -encarnizados -los textos del *Banquete* "confusión del amado cuando el amante lo sorprende en falta" -"no hay hombría tan cobarde a quien Eros no haga héroe" -"como buen músico, le faltó valor: los dioses castigaron su cobardía, condenándolo a morir en manos de mujeres" - "el que ama tiene no sé qué de más divino que el que es amado: en su alma reside un dios." -"La celeste Afrodita uranía y la Afrodita popular (Victoria y Pandora) de donde proceden el Eros celeste y el vulgar: el Amor de la segunda inspira sólo acciones bajas, prefiere al cuerpo sobre el alma." -"Diosa de más edad (¿Victoria?) Afrodita uranía no tiene la sensualidad fogosa de la juventud" -"es bueno conceder amores a quien nos ama"...En cada compás laten las esperanzas y los desasosiegos del corazón.

Al llegar al himno, el compositor dudó si recurrir al coro para cantar el texto que Platón pone en boca de Agatón: "Eros es el que da paz a los hombres, calma a los mares, silencio a los vientos, lecho de paz a los hombres, calma a los mares, silencio a los vientos, lecho y sueño a la inquietud"...Pospuso la idea para tomarla en cuenta llegado el final de la sinfonía; mientras, reflexionaba: bellas palabras éstas del himno, aunque falsas: Eros es inquieto, insomnio, tormento cruel.

Mayores problemas tuvo que afrontar al emprender el segundo movimiento, inspirado en el diálogo de Sócrates con Diótima, que había sido el estímulo inicial para la obra, pensado y repensado durante largo tiempo, albrigadas y sucesivamente rechazadas las soluciones más diversas, acumulados los apuntes...<sup>99</sup>

"...Contemplaba, pasaba la mano, una y muchas veces, en objetos cuyo recuerdo feliz o desdichado igualaba la ternura postrera; interrumpla el registro y empaque de cosas personales...e iba al piano para repasar fragmentos recientes o antiguos, propios y ajenos; repetía con obsesión los compases que significan la pregunta: "¿Qué piensas tú, Diótima?", de los cuales particularmente se hallaba satisfecho; saltaba luego a la variación: -"en fin, Diótima, dime qué es", y a la respuesta inmediata: "Eros es un gran Quinteto para clarinete de Mozart, y el Quinteto demonio" Algunas veces recitaba completo el pasaje del nacimiento de Afrodita y Eros, que dentro del adagio marca un paréntesis del diálogo concertante...<sup>100</sup>

En estos ejemplos Gabriel se reconoce a sí mismo tratando de hallar su palabra a través de esa voz ajena que posee un sentido propio y, por su parte, dialoga consigo

<sup>99</sup> *Ibd.*, págs. 248-250

<sup>100</sup> *Ibd.*, pág. 254

mismo tejiendo al mismo tiempo dos líneas expresivas, la del diálogo interno y externo, en una especie de cañamazo listo para imprimir posteriormente el desarrollo de dos enunciados distintos.

En el siguiente párrafo, además de la fusión de estos dos planos, convendría hacer notar un rasgo propio del discurso de esta novela que debemos señalar en consideración de la idea creativa de A. Yáñez: se trata no ya de la ubicación del narrador sino de la constitución de su discurso a partir de la palabra de Gabriel, percibida en su especificidad y, como tal, entrecomillada al insertarse en el relato:

"El coche vira con precisión y penetra la puerta de un jardín espacioso.

-Estás en tu casa.

-Oye, María, y tú, Jacobo, pensé que me llevaban a un hotel. Yo les ruego, yo no quiero... ("No he de dejarme amarrar más".)

Esfuerzo inútil. Sería necesario apelar a medios enojosos. Gabriel tiene que posponer su resolución de independencia.

Se le ha reservado un departamento-independiente-al fondo del jardín. Suntuosa es la mansión de los Ibarra y Dléquez. Jaula dorada. ("Pretensiosa, insoportable mansión") Sensación de confinamiento a un mundo extraño. ¿Cuál es el reglamento de la casa?

-Puedes hacer lo que te venga en gana. Un día, una semana, un mes o siempre puedes dejar de vernos. Queda este criado a tu servicio, te traerá los alimentos cuando prefieras no venir al comedor. ("Estos ridículos criados de librea, ese ridículo portero, tieso como títere") Queremos que estés a gusto. Encuentres allí cuadernos de papel pautado. Mañana traerán el órgano y el piano. ("Este ridículo busto de Beethoven, hecho de yeso, y el consabido cuadro "claro de luna".) Si quieres ruido, ruido; si silencio, silencio, ¿recuerdas el juego? ("Halago carcelero".) Tu boca es medida. ("El hombre, es medida de las cosas".) Estás en tu casa. ("¿Cuándo será que pueda, libre de esta prisión, volar al cielo?") Tiempo tienes para escoger un hotel, una casa de huéspedes, lo que prefieras; nuestro deseo es ayudarte a encontrar la vida que buscas. ("Busco aire. Deseo echarme a andar a solas, libre, al hallazgo de lo que quiero. Busco, deseo la libertad. "-y otra vez las reminiscencias de las lecturas: "No salgas fuera; lo que buscas está dentro de ti")" <sup>101</sup>

Desde un punto de vista formal, el diálogo que, en la novela *Al filo del agua*, mantenía la conciencia colectiva del pueblo protagonista consigo mismo y en el que resonaban los diálogos internos de sus elementos integrantes, en *La creación* se desintegra, bordeando la frontera de la autoconciencia, en tres voces que escuchamos en el ejemplo anterior: un "yo para mí", que precisa el reconocimiento

<sup>101</sup> *Ibid.*, págs. 44-45

del otro; un ficticio "yo para otro" (su reflejo en el otro; la segunda voz encarnada en Gabriel); y, finalmente, la voz ajena, representada a su lado aunque no con su mismo peso.

En realidad, las tres voces son las réplicas desintegradas del diálogo interior que la conciencia artística mantiene consigo misma: una réplica pasa a la narración, otra, a la voz de Gabriel y subrayándolas se percibe el eco de otra réplica. Se da, pues, un fenómeno contrario al observado hasta el momento si bien con el mismo resultado: el espacio es el mismo, una sola autoconciencia, sólo que dentro de esta conciencia se produce la fusión de dos réplicas, en relación con la palabra ajena.

Asimismo, si atendemos al plano de la interrelación entre el discurso referente y el discurso referido, este tipo de recepción valorativa del enunciado del otro se expresa en una forma mixta en la que prevalece el "contenido" del discurso y la unidad estilística, mediante la adopción de un compromiso entre el dogmatismo racionalista autoritario y el individualismo realista y crítico, abierto a la interpretación y réplica del autor. Es decir, en *La creación*, el discurso del otro se escucha referido y con una modificación analítica del referente que, a su vez, tiene en cuenta la modificación analítica de la textura.

En cuanto a la modificación analítica del referente, la caracterización del hablante sólo importa por su dependencia con el concepto artístico que se está analizando: la manera de hablar del personaje, su estado de ánimo o su psicología poseen un interés secundario. De la misma manera, el tipo de modificación analítica de la textura no caracteriza la fisonomía subjetiva y estilística del mensaje considerado como expresión: la reproducción lingüística exacta del discurso directo del personaje no se distingue por su objetivación o su tipicidad sino por su especificidad referencial, y los aspectos de la construcción verbal del discurso tienen una significación temática, pues contribuyen a la exposición de la idea central sobre el arte desarrollada en la novela.

Así, las palabras incorporadas al discurso indirecto con su propia especificidad, marcada por el entrecomillado, no se "hacen extrañas" ni su precisión responde a razones de coloración típica del habla de un personaje.

Recordemos algunas de estas modalidades del discurso indirecto:

"...Un mundo de vocablos acude al recuerdo, asociándose, sometiéndose a los otros objetos de reflexión. La extrañeza fonética desaparece bajo el realismo significativo de unas palabras revividas al pensar que sus antiguas protectoras resultan las únicas personas que conoce y a las que puede atenerse: sobrevienen con quemadura de dicitario los términos de "atenido" y "mantenido"; cuántas veces públicamente sufrió su orfandad esas injurias de bocas aviesas o de reconveniones tutelares; cuántas veces les ha repetido en secreto para reprocharse la veleidosa entrega de su voluntad, y las ha comparado con otras palabras, con otras realidades: *gigolo*, *souteneur*, que lo asquearon en Europa;..." 102

Este discurso indirecto relata los pensamientos del personaje y recoge el impacto que ha producido en su mundo interior la palabra ajena. Incluso percibe la importancia de la diferente intonación de palabras aparentemente sinónimas que, en cambio, hacen referencia a contextos culturales diversos. Pero lo que interesa tener presente es cómo adquiere forma ese "otro" diferente, que se refleja en el "otro" más próximo.

En efecto, ambos tipos de voces son percibidos de la misma manera: los pensamientos de Gabriel aparecen entrecomillados igual que las voces de otras personas que resuenan en su memoria o las que constituyen su entorno sonoro, y también con el mismo carácter que la palabra escrita:

"Gabriel cierra la puerta y se tira en la cama. ("Con que hasta ese miserable") La carta en el puño, violentamente oprimida. El nombre, la figura, los recuerdos de María precipitados en impetuosa corriente. (La segunda mujer, primerísima en el tiempo, en el cariño) Es la voz -grave y risueña- con que María le habló el día de su encuentro en Santiago de Compostela, cuando se hallaron a solas: "Veo que nada sabes y me alegra" que no hubo quién te sorprendiera con vilezas en mi contra; para prevenir las, voy a contarte toda la verdad: tú juzgarás después como quieras". " 103

102 *Ibid.*, pág. 10

103 *Ibid.*, pág. 24

"Contemplándola, Gabriel reflexionaba: "qué fea es, qué vulgar, ¿En qué, pues, consiste su atractivo?" - 104

En estos ejemplos no debemos perder de vista que el discurso referido está impregnado por la entonación del discurso referente con el que forma una unidad.

La voz del narrador, igualmente, puede escucharse entrecomillada y sus propias valoraciones interpretativas de los actos ajenos pueden adquirir esta condición. En este sentido, escuchemos las diversas entonaciones del pasaje siguiente y comprobamos la dificultad de reproducirlas oralmente.

"...entonces adelantó el paso la coronada de flores:

-Eres Euterpe- al oírlo, la florida paseó miradas de triunfo sobre sus alternantes, como diciéndoles: "¿lo escuchan ¡ven cómo a mí si me reconoce? para encararse al interlocutor:

-¿Cómo pues has encendido esta inmotivada disputa? En lugar de pedirte "a mí" como las otras, pues bien elegida me tienes y naciste con mi signo, debería dejarte, aunque sé que nunca me dejarías....

No sabes disimular, como ésta pretende ( y señaló entre las nueve a la cara de tiple, adornada de yedras, que alzó las manos en ademán de burla); mi dignidad te lo permite todo: al fin y al cabo de lo que trata es de hallarme reproducida en cuanto ves, tocas e imaginas. La historia es tan larga como tu vida.

-No me mezcles en tu interés-protestó la otoñal entre las nueve, ceñida de laurel. Euterpe la miró con desdén, como diciendo: "y ésta ¿qué tengo que ver con ella, si somos tan distintas?", mientras proseguía:

-Primero fue Victoria. Pronto te convenciste de que...." 105

Como vemos, la alternancia y modalidades de las diversas formas expresivas le conceden al relato un "estilo" especial pues el narrador, junto a sus registros habituales de reproducción del habla de los personajes, adopta otros registros, que al ingresar en el suyo adquieren un nuevo valor; tradicionalmente, las diversas formas expresivas poseen, cada una en sí misma, un significado: unas, nos dan la imagen del narrador; otras, la de alguno de los personajes; otras introducen la voz del autor o

104 *Ibid.*, pág. 225

105 *Ibid.*, pág. 180

la de una "conciencia" social...etc. Y estos recursos son de sobra conocidos por el sujeto del enunciado, cómo se pone de manifiesto en las estrategias utilizadas para la presentación de los discursos a lo largo de la novela, pero lo interesante, desde nuestro punto de vista, es mostrar el carácter que adquieren en la misma.

Por un lado, se presentan los parlamentos asumidos por los personajes en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que se introducen en el enunciado de la novela sin la mediación de términos subordinantes, pero, además, existe un discurso "imitado" que produce la ilusión de mostrar directamente los hechos y las palabras. Este procedimiento suele ofrecer la máxima ilusión de mimesis, debido a la mínima distancia que establece entre el lector y la historia relatada, sin embargo, en *La creación*, esta ilusión de proximidad se produce en otro sentido: el narrador, al transcribir el diálogo deja que escuchemos con exactitud la palabra del personaje, pero su presencia aún se mantiene y la palabra "presentada" adquiere la modulación de un monólogo que el narrador mantiene consigo mismo, como, por ejemplo cuando reproduce el pensamiento de Euterpe:

"...la florida pasea miradas de triunfo sobre sus alternantes, como diciéndoles: "¿lo escuchan? ¿ven como a mí si me reconoce?" "

En sentido estricto, en esta forma de estilo directo se recogen dos subdivisiones del mismo: el diálogo y el monólogo.

El narrador se interpone entre el personaje y su dicho y él nos dice lo que el personaje pudo haber dicho y con sus mismas palabras, no obstante, la función del narrador queda también matizada pues, al decir literalmente algo como si el personaje lo hubiera pronunciado en el momento de la enunciaci3n, el narrador se ubica en el nivel de los otros personajes y la distancia entre el lector y los hechos, que con la intervenci3n del narrador hubiese aumentado, queda minimizada.

En definitiva, las relaciones entre los discursos referentes y referidos establecen

las bases del enunciado monológico de la novela con su propia especificidad: ambos tipos de discurso son mensajes encerrados en el interior de un mensaje.

Sintetizando, podríamos afirmar que el discurso referido, en gran medida, está condicionado, sin embargo, la variante denominada por Valentín N. Voloshinov "discurso referido anticipado y diseminado" oculto en el contexto del autor se halla desdibujado a favor de un "discurso directo predeterminado", en el que el intercambio mutuo de entonaciones entre el discurso referido y el discurso referente presupone un paralelismo de entonaciones cercano, en su formulación, al discurso cuasi-directo.

Esto significa que la inmersión del autor en las mentes y sentimientos de los otros no se realiza manteniendo separado el punto de vista del narrador del de los personajes: en *La creación*, el relator trata de acercarse a su personaje y éste se va individualizando, pero los acentos del personaje se combinan con los del autor dentro de los límites de una misma construcción lingüística en la que la palabra declaratoria sigue viva.

La palabra dominante en *La creación* es una palabra de significado completo y representa la última instancia de sentido, transmitida en el relato del narrador, el cual se identifica con la palabra directa del autor.

En lo que respecta a la palabra del narrador, no existe una orientación hacia un ~~un~~ mundo oral socialmente ajeno, hacia una manera socialmente ajena de ver y transmitir lo visto o hacia una manera individualmente caracterizada; en el relato de *La creación* se percibe una sola voz que expresa la concepción del autor, siendo el narrador un procedimiento de composición, concebido por A. Yáñez como una forma para transmitir sus valoraciones y cuyo discurso se caracteriza por una orientación hacia el habla.

La refracción del pensamiento en la palabra ajena presenta, pues, un acento univocal muy marcado y el pensamiento del autor no entra en conflicto con la palabra



ajena que sigue su misma dirección de sentido; la palabra ajena más bien se funde con la voz monológica del relato y la reafirma por su prestigio o porque la confirma, y el grado de objetivización de dicha palabra ajena llega a suavizarse de tal forma que se tiende a una fusión de voces.

Sin embargo, la palabra unidireccional dominante muestra una incipiente correlación con el discurso ajeno que actúa desde el exterior, de importancia excepcional si deseamos profundizar en el plano del discurso característico de la obra narrativa de A. Yáñez y que en un enfoque centrado en la palabra directa del autor, orientada hacia su objeto, no se evidenciaría.

Concretamente, nos estamos refiriendo a que A. Yáñez maneja el discurso como la expresión de una unidad sistemática de pensamiento, sustentada en diversas ideas, que, sin embargo, se orienta hacia la palabra ajena vinculándola a su enunciado monológico con una diversidad de nexos con los que termina por diluirlo en un discurso próximo a la homofonía.

Así, en *La creación*, la expresión inmediata de las ideas del autor se resuelve de una forma dialogada, pero la dialogización interna de su palabra no solo refuerza unos puntos de vista ideológicamente establecidos con firmeza sino que la última instancia de sentido se realiza mediante una palabra bivocal de contenido monológico, aunque abierta a la entonación ajena.

## *Ojerosa y pintada* (1960)

*Ojerosa y pintada* es una obra modernista en cuanto que representa una tendencia artística encaminada a interpretar los cambios generados por la explosión demográfica y urbanística, y la consiguiente transformación de la estructura social y de los modos de vida, que se produjeron en Latinoamérica a mediados de este siglo. Por tanto, no es extraño que en esta obra se mezclen, como componentes de la misma, motivos económicos y alegórico-poéticos o humanitarios y de interés social aunque, como veremos, formulados literariamente con una distinción propia.

En principio, debemos tener presente que la formación de una gran ciudad, como México, no es una cuestión esencialmente cuantitativa sino que se revela como una cuestión cualitativa, de estructura; México es una ciudad donde originariamente se superpusieron los estratos preindustriales e industriales, concediéndole una apariencia y unos rasgos determinantes de una realidad de difícil armonización y que pasa por toda una serie de soluciones, a veces, contradictorias.

Concretamente, los personajes y las situaciones de *Ojerosa y pintada* surgen de un conflicto profundo entre los intereses favorables a toda la comunidad y los intereses privados, que implica además una transculturación, por supuesto evidente en el plano de "lo que dicen los personajes" pero que se refleja en la estructuración literaria.

No se trata solamente de mostrar las indigentes condiciones de vida y la explotación a la que estaba sometida la mano de obra; ni las características de la acción especulativa; ni de denunciar la formación de un proletariado urbano, que habiendo abandonado el cultivo de la agricultura, buscaba un puesto de trabajo en

una ciudad en la que gradualmente se extingüian las viejas clases sociales aristocratizantes, sin que se consolidara una burguesía responsable de su acción histórica. Estos son sólo algunos de los "materiales" con los que se constituye una unidad literario-artística, cuya forma y función traduce una manera de articular la realidad en la que sobresale la intervención del artista, o mejor dicho, de su forma de enfocar el entorno con un resultado que va más allá del testimonio.

Los contrastes activos estructuralmente ejercen su influencia en otros términos: en concreto se tematiza, formalmente, el autoritarismo dogmático en un ámbito que aspira a la organización integral de sus elementos o a una relación orgánica de los mismos.

Ahora bien, la estructuración artística no deriva exclusivamente de la función de unos elementos y la evolución de la idea creativa de A. Yáñez no es sólo el resultado de una situación histórica o de una alteración de la "técnica literaria" sino que se desarrolla desde el interior de sus propios planteamientos artísticos, sin solución de continuidad y comprometiendo, en este sentido, su existencia histórica de una forma radical.

La literatura no es para este autor sólo una forma o una técnica para dar vida a sus sensaciones: es un modo de investigar la estructura profunda del "ser mexicano", es decir, una búsqueda ontológica, una forma de filosofar que en la presente obra establece unas relaciones recíprocas con la realidad. De acuerdo al supuesto de la arquitectura artística que se revela en esta novela no se puede pensar en una realidad si no es en correspondencia con un tipo de percepción y conocimiento de la misma y, a la inversa, no se puede hablar de un conocimiento y de una comprensión sin que se aborde una realidad; por lo tanto, no puede concebirse una estructura, un orden constitutivo de la realidad que no sea la estructura de una conciencia en su conformación y desarrollo del objeto representado. La meta del quehacer literario de A. Yáñez será, por ello, la "realización" sin marginar las propias sensaciones que,

sometidas a un proceso analítico de investigación estructural, se precisan, se organizan y revelan la coherencia y complejidad de su estructura.

La operación de escribir tenderá no a reproducir sino a la construcción del acto mismo de percepción, de esta manera, la idea de que el conocimiento de la realidad no deriva de una simple contemplación sino de una voluntad de aprehender y hacer propia. esa realidad, típica de la estética romántica, se convierte en A. Yáñez en un planteamiento realista en cuanto forma de profundizar en lo que se observa, la cual pondrá de relieve un modo de percibir y captar esa realidad.

La filosofía de la vida que se proyecta en esta obra se refiere, en consecuencia, a la experiencia viva y actual que el conocimiento tiene de la realidad y, según los principios estéticos del autor, expuestos en el primer capítulo de presente trabajo, uno de los procedimientos para fundir las sensaciones y el conocimiento de la realidad es la literatura, la cual viene a cumplimentar una investigación filosófica que no podía haberse realizado de otra manera.

*Ojerosa y pintada* significa, en el plano del principio artístico organizador de la estructura creativa, el desarrollo de una tendencia anunciada en la obra narrativa de A. Yáñez anterior a esta novela de tal manera que, si en las dos primeras novelas analizadas, la realidad externa influye en la percepción de la misma y sobre ella actuaba también la conciencia creadora, el eje semántico de la presente novela es sensitivo-volitivo.

En una encrucijada en la que el sujeto aume la realidad subjetivándola y la proyecta objetivándose, tal y como se perfila en *La creación*, surge un

acontecimiento fundamental desde el punto de vista de la interpretación del entorno: el encuentro directo del sujeto con el objeto de representación, que presupone una actitud comprometida por parte del autor en su aproximación a la realidad, evidente en las novelas *Al filo del agua* y *La creación* donde la inquietud del autor se había planteado en el ámbito del conocimiento interior de esta realidad, pero que en *Ojerosa y pintada* se formula como una descripción de la ciudad de México, próxima al retrato.

Se define, así, un realismo en el que la hipótesis de una realidad trascendente a la experiencia humana a la que se accede a través del símbolo adquiere una vertiente histórica, para centrarse en su relación con la sociedad y en la captación de los rasgos constitutivos de la misma.

El relato de A. Yáñez nace, pues, en el seno de las corrientes modernistas de mediados de siglo pero, al margen de la retórica progresista, se afirma en el problema específico de la razón de ser y de la función del arte, que visualiza las contradicciones históricas de México.

Por tanto, la exigencia fundamental, desde una perspectiva estética, como es la solución dialéctica de la doble oposición, clásico/romántico y cultura internacional/cultura mexicana, se encamina en esta obra hacia un clasicismo originario y mítico que aspira a penetrar en la realidad superando el historicismo tradicional. En consecuencia, el dualismo entre la "construcción externa" de la obra y su "contenido" se conjuga en una potenciación artística de la propia estructura interna del mundo representado.

Así el principal objetivo, tan importante como la perspectiva creadora, será, la descomposición de la "semblanza natural" del objeto representado para subrayar el proceso de superposición del que ha surgido, es decir, la composición y generación de la estructura de su imagen: *Ojerosa y pintada*, en efecto, está compuesta por una serie de "escenas" de la ciudad de México dispuestas con un cierto orden que dan la

sensación de reproducir la construcción material de la imagen de la ciudad. Sin embargo, A. Yáñez aún trata de combinar la descomposición analítica de su objeto con la descomposición "rítmica" del mismo o, lo que es lo mismo, de alcanzar la unidad a través de la relación existente entre la estructura del sujeto y del objeto, es decir, de establecer un interrelación entre el plano interior y el exterior.

Ligado al realismo tradicional por los temas de sus obras, el autor no acepta la visión, en ocasiones maniqueísta, de "lo real" que ofrece esta tendencia literaria y en lugar de traducir los temas en figuras construye una imagen, resultado no tanto de una capacidad inventiva como de una búsqueda de expresión: en la presente novela, no se refleja la imagen de la ciudad que posee el autor sino que, propiamente, se construye la ciudad en sus estratos; no se trata de precisar una noción o concepto sino de recrear en su profundidad aquello que encierra: la materia de lo observado, la estructura del material creativo.

A la manera de una obra de taracea, A. Yáñez procede a la descomposición de la imagen de la ciudad en sus "piezas" de modo que a cada una le corresponda una precisa definición formal, según su carácter estructural, en relación con su función específica en el contexto de las relaciones espaciales que se establecen, tanto en cada capítulo considerado en forma aislada como en sus correspondencias con otros.

Por otro lado, el espacio interno y la forma de la novela ya no es una construcción previa, proyectada "a priori", sino que es el resultado del propio objeto representado: la constitución de la novela en capítulos, la extensión de los mismos, sus correspondencias, así como los espacios "naturales" de la misma, no recubren un andamiaje ya previsto y fijo, como sucedía en las novelas anteriores, sino que resultan del "ritmo" profundo y diverso que acompaña a los cambios de perspectiva de la ciudad o, más exactamente, a su continuo y variado combinarse y constituirse como sistema de relaciones presentes y percibidas por la conciencia del observador. Por tanto, la percepción y el conocimiento se conforma de acuerdo a la experiencia

de "lo real" presente ante los ojos, de ahí que la aspiración de A. Yáñez sea hallar la historia en su entorno social y la experiencia del pasado en el inmediato presente.

Así, pues, el realismo de la obra que estudiamos no representa la realidad "como es", ni como la ve el autor de acuerdo a la focalización de sus sentimientos o a las impresiones que ha recibido, sino que presenta la realidad en la conciencia después de lograr el equilibrio entre el yo y el mundo, entre la variedad de lo aparente y la unida formal del espacio-conciencia. Dicho con otras palabras, en el proceso de formación de la imagen viva de la ciudad de México, después de un análisis de sus componentes se procede a una síntesis de los mismos con el objeto de representar globalmente el conjunto de los elementos integrantes, por esto, la estructura de la novela es la materia de la misma, resultante de la división de la imagen en sus componentes y, al mismo tiempo, de la combinación constructiva y formal de los mismos.

En el plano de la percepción de la voz ajena, este rasgo constructivo hace que la ciudad se desdoble en sus componentes, objetos de la conciencia artística del autor, pero que se representan como sujetos convencionales de un discurso con significado propio.

Las palabras de los habitantes de esa ciudad, *Ojerosa y pintada*, no poseen solo una función caracterológica o pragmático-argumental, ni expresan directamente, a la manera romántica, la posición ideológica del autor sino que en la estructura de la obra se combina la voz dominante de cada capítulo, junto con las otras voces, con la voz del autor, Es decir, aunque en la novela exista una sola visión del mundo, precisamente, esa visión reúne en sí misma diferentes formas de vivir y afrontar ese mundo, de las cuales cada capítulo sería un ejemplo.

Podría afirmarse que la imagen de la ciudad es el resultado de una interacción de conciencias que poseen su correlato en la conciencia única del autor. Ahora bien, las conciencias de esa ciudad no dominan las relaciones entre los acontecimientos: cada

voz es escuchada como un aspecto, vinculado a otros, de una conciencia total y creativa, como ideas y situaciones centradas en una circunstancia.

El principio de la visión del mundo que se traduce en *Ojerosa y pintada* consiste, en consecuencia, en "identificaciones" del yo con el objeto que observa: el problema de la relación entre lo subjetivo y lo objetivo (y, en el plano estético, el del equilibrio entre el impulso romántico y la medida clásica) se resuelve al no trazarse una cesura entre "la realidad interna" y "la realidad externa", gracias al fortalecimiento del "yo" frente a un "otro" también cada vez más diferenciado.

Precisamente, esta consolidación del "yo" se realiza, en el relato que estamos analizando, mediante la conversión del "otro" en una suerte de sujeto que se expresa en lengua propia; esta afirmación del "yo ajeno" en un sujeto ha de valorarse no sólo por su contenido temático sino desde el punto de vista de la estructura de la novela y como recurso de la visión artística del autor: la voz del autor no se funde con la del "otro", ni la voz de éste es una realidad psíquica objetualizada, sino que constituye la imagen literaria de una personalidad ajena (la de la ciudad de México).

Lingüísticamente, como decíamos, el enfoque internamente dialógico de A. Yáñez se consigue, en esta novela, con una mayor independencia del "otro" frente al "yo" del enunciado. Resulta conveniente, por tanto, atender al principio de estructuración de la imagen del personaje central de la novela, la ciudad de México, cuyos rasgos específicos lo hacen coincidir con una variedad específica de la novela biográfica-social.

Por un lado, en el plano argumental, las escenas de la novela recogen momentos típicos de la vida cotidiana, aparentemente inconexos, pues carecen de un hilo argumental que encadene los sucesos de esas escenas en un orden de causa-consecuencia y tampoco se crea, en este sentido, una relación entre los personajes de las mismas. Sin embargo, estas escenas se refieren a los momentos principales de la vida de la ciudad a lo largo de un día que, en realidad, puede ser



también la síntesis de los sucesos que se suceden a lo largo de una existencia: nacimiento, infancia, años de estudio, trabajo, muerte...

Respecto a la tematización del entorno, las manifestaciones del mundo exterior donde vemos actuar a los elementos constitutivos de la ciudad parecen casuales, pero tienen una importancia significativa en relación con la totalidad vital de la misma, con lo cual la representación del medio socio-espacial, así como sus relaciones internas, adquieren un interés determinante de la vida del personaje.

Ciertamente, aún las categorías temporales no están muy elaboradas, no obstante, existe en la novela un tiempo biológico ("el transcurrir" de la ciudad a través de las horas del día, metáfora del transcurrir de una vida) que se asume como proceso temporal (escenario de una acción o "encuentro") y como tiempo histórico, lo cual permite interrelacionar las escenas como partes de una totalidad. Así, los momentos sucesivos y lo que acontece en ellos no solo marcan la contigüidad de una heterogeneidad socio-cultural sino que matizan unas transformaciones que se reflejan en esa sucesión y favorecen la comprensión de las complejas implicaciones que encierra la ciudad como imagen de un concepto. De esta forma, el mundo exterior comienza a presentar en *Ojerosa y pintada* una cierta autonomía e historicidad, y con ello se subraya la vertiente histórica del hombre y, en este caso, también de la ciudad de México cuya complejidad interna se relaciona con las diversas actitudes de sentido representadas por los diferentes personajes.

Como consecuencia de todo lo anterior, al argumento presenta unas particularidades en las que debemos incidir por el interés que ofrecen desde el punto de vista de nuestro objeto de estudio: tengamos presente que el principio organizador del argumento de la novela es el conjunto de sucesos relacionados espacialmente que presencia un taxista. Acompañando a este personaje, los ojos analíticos de la ciudad se trasladan en el espacio y se mueven en la escala social para revelarnos gradualmente los aspectos de una ciudad, núcleo inmóvil en torno al cual giran los

sucesos de la novela los cuales nos muestran el carácter de la imagen de esa ciudad metaforizada en "*Ojerosa y pintada*".

La ciudad aparece como una unidad estática, sobre todo, de dimensión espacial, sin embargo, estos diferentes espacios vienen unidos a diversos puntos de vista existenciales generados por todo un conjunto de condiciones de vida, de acciones y de profesiones o trabajos varios. En *Ojerosa y pintada* aparece, de esta manera, un factor condicionante de la transformación de la idea creativa de A. Yáñez: la comprensión de la evolución como consecuencia de una sucesión de acontecimientos que constituyen el destino humano, a medida que forjan el carácter mismo del hombre, es decir, esta novela contiene una perspectiva espacio-temporal en la que el destino se funde con la idea de diversidad y cambio y también fundamenta el desarrollo del hombre.

La visión del mundo de A. Yáñez comienza, pues, a abrirse hacia un punto de vista que, en las novelas anteriormente analizadas, no había sido productivo y que le conducirá al autor a una reevaluación de los elementos narrativos y, con ellos, de su palabra en la novela.

No obstante, antes de continuar con nuestra exposición deseamos hacernos eco del acertado planteamiento de Valentín N. Voloshinov referente a la "psicología social" con el objeto, precisamente, de deslindar con claridad nuestro campo de estudio así como nuestro enfoque de la esencia de este problema, estrechamente relacionado con nuestra hipótesis de investigación:

"Lo que se denomina "psicología social" y que, de acuerdo con la teoría de Plejanov, la mayoría de los marxistas considera como el eslabón de transición entre el orden sociopolítico y la ideología en el sentido restringido (ciencia, arte, etcétera) es, en su real existencia material, la interacción verbal. Separada de su verdadero proceso de comunicación e interacción verbal (de comunicación e interacción semiótica en general), la psicología social adoptaría la apariencia de un concepto mítico o metafísico: el "alma colectiva" o la "psiquis interior colectiva", el "espíritu del pueblo", etc.

La psicología social no está ubicada en el interior de parte alguna (en las almas de los sujetos que se comunican) sino total y absolutamente fuera: en la palabra, el gesto, el acto. En ella no hay nada no expresado, nada "interior": está totalmente en el exterior, totalmente revelada en los

intercambios, totalmente comprendida en lo material, sobre todo en la materia de la palabra...

La psicología social es ante todo una atmósfera integrada por una gran variedad de actos de habla, en la cual están inmersas todas las clases y formas persistentes de creatividad ideológica: discusiones privadas...el modo de reacción verbal de cada uno ante los sucesos de la propia vida y de la existencia cotidiana, el modo verbal interno de autoidentificarse y de identificar la propia posición en la sociedad, etcétera. La psicología social existe en primer lugar en una amplia variedad de formas de "enunciados", de géneros menores de habla de tipo interno y externo, aspectos estos que hasta hoy no se han estudiado...

Todas estas formas de intercambio lingüístico operan en conexión muy estrecha con las condiciones de la situación social en que se producen y muestran una extraordinaria sensibilidad a todas las fluctuaciones en la atmósfera social. Y aquí, en el funcionamiento interno de esta psicología social materializada verbalmente, se acumulan los cambios y mutaciones apenas perceptibles que más tarde encontrarán su expresión en productos ideológicos totalmente desarrollados.

De lo dicho se desprende que la psicología social debe estudiarse desde dos puntos de vista diferentes: primero, desde el punto de vista del contenido, de los temas que le son pertinentes en un determinado momento en el tiempo; el segundo, desde el punto de vista de las formas y los tipos de comunicación verbal en que tales temas se instrumentan (se discuten, se expresan, se preguntan, se consideran, etcétera)...

Entretanto, este asunto de las formas concretas reviste la máxima importancia. No tiene que ver, por supuesto, con las fuentes de nuestro conocimiento sobre psicología social en un periodo particular (por ejemplo, memorias, cartas, obras literarias), ni con las fuentes de nuestra comprensión del "espíritu de la época", sino que tiene que ver con las formas mismas de comunicación semiótica en la conducta humana...

Cada periodo y cada grupo social tuvo y tiene su propio repertorio de formas lingüísticas para la comunicación ideológica en la conducta humana, cada conjunto de formas afines, es decir, cada género lingüístico conductual, tiene su correspondiente conjunto de temas."<sup>106</sup>

Es evidente, como se desprende del análisis que estamos realizando, que la obra narrativa de A. Yáñez es un crisol donde se integra la atmósfera lingüística de su tiempo para dar forma a los temas que inquietaban a los intelectuales mexicanos de mediados de este siglo, y a los que hemos hecho ya referencia en el primer capítulo de este trabajo. Pero las propiedades de su palabra artística, en cuanto signo ideológico, la convierten además en un material adecuado para profundizar en una de las cuestiones esenciales de la filosofía del lenguaje: el carácter social de la

<sup>106</sup> Valentin N. Voloshinov, *El signo ideológico...*, op. cit., pp. 31-32

creatividad lingüística y la recíproca determinación que existe entre ésta y los significados y valores que contiene.

La voz del autor de *Ojerosa y pintada* es, por otro lado, tan sensible que registra especialmente la delicadísima fase transitoria de cambio social que se está produciendo en México en los años sesenta, al reflejar en su tono y acento unas nuevas formas ideológicas y culturales.

En este sentido debemos tener presente que el germen de su voz narrativa está ligado al descubrimiento del "hombre interior", accesible mediante una autoobservación que se expresa dialógicamente, tal y como lo hemos determinado en los capítulos anteriores. Progresivamente, este dialogismo tiende, en la presente novela, a destruir en su superficie la integridad de los conceptos que sustentaba el lirismo de *Al filo del agua*, así como la potente omnipresencia subjetiva del autor en *La creación*, y en *Ojerosa y pintada*, el enfoque dialógico orientado hacia el exterior evidencia la valoración de los otros en detrimento de una "pureza" total de la autoconciencia.

Consecuentemente, la posición desde la cual se desarrolla el relato y se constituye la representación muestra una variación en la actitud del autor respecto a su manera de percibir el entorno la cual repercute en su enunciado.

En concreto, la distancia, la perspectiva y la focalización del narrador, y las subsiguientes estrategias de presentación de la historia a través de su discurso, logran un significado especial si nos fijamos en algunos detalles de su figura: desconocemos quién es y, sobre todo, cómo es el narrador en cuanto personaje, por el grado de identificación con el autor, aspecto éste que en las novelas anteriores había influido en el enunciado de las mismas.

El narrador mira y ve con precisión lo que hace el resto de los personajes, ante todo, el taxista, para dar paso directamente a sus diálogos y reproducir el pensamiento ajeno solo en muy contadas ocasiones. Cuando esto sucede, este

pensamiento se presenta de forma inmediata.

Recordemos algún ejemplo:

"La mujer no pudo contenerse de gritar, llamando la atención de los transeúntes. -"No más falta que nos detenga un genfarme y más nos entretenga" -pensó el hombre.

-Procura dominarte, pobrecita.

-No puedo, no puedo. Ya, ya. Dios mío -las palabras entrecortaban el alarido." 107

Otras veces, el pensamiento se introduce en otro enunciado sin la mediación de ningún término:

"No más que tendré que detenerme a poner gasolina de paso.

Con rápido ademán la dama indicó que no le convenía y siguió su camino. -"Lástima: habría sido buena paga." 108

Incluso asistimos a la formación de un mundo de sensaciones internas pleno de imágenes expresado mediante el discurso directo:

"...Las suposiciones habituales del chofer a la primera vista de cada pasajero se vienen abrumadas esta vez por el cúmulo de imágenes inmediatas: el gran grito de la mujer y el sucesivo silencio; la réplica del huérfano: -"echamos al mundo a los pobres"; las palabras de la niña conyugal: -"qué te deben a más del acto de inconsciencia con que los llamaste al mundo: nunca se te podrá quitar lo payo"; superpuesta, la voz del payo generoso: -"Dios guarde la hora que más hijos vivieran aquí"; más el periodista: -"presentados por su propio padre como testigos contra la madre: porquería diaria". Las luces mortecinas del reloj en la Basílica; los misterios de la ciudad en sombras;...los asaltos del miedo a trechos de la jornada, esta noche como todas las otras, perdido en la aparente calma del monstruo; y el forzoso recuerdo de la familia que a estas horas debe hallarse sumida en sueño profundo, ajena a los peligros del trabajo entre los viñuetos de la madrugada; el regusto -"ya verá mi latida" - de contar mentalmente los ciento y tantos pesos ganados en menos de dos horas, y por añadidura el haber hecho un servicio, contra su costumbre de no dar aventones: -"bonita la caridad" -pensaba, en tanto retumbaban las voces del payo: -"más bien milagro de la Virgen" y el interno recuento: -"tres más dos, más el fiado al señor Gonzalez, más cinco, más veinte por el chamaco, más cien, más estos cinco, son ya más de ciento treinta y cinco, parece que comenzamos con buena suerte"...." 109

107 A. Yáñez, *Ojerosa y pintada*, quinta edición, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1986, pág. 12

108 *Ibid.*, pág. 162

109 *Ibid.*, pág. 23

En el siguiente ejemplo, el pensamiento todavía no ha adquirido una expresión elaborada gramaticalmente y es plasmado en una fase incipiente sin la intervención del narrador:

"Era un billete de cien pesos. -"Yo soy medio indio, ya verá mi latida".-"Milagro de la Virgen". La Basílica. La Calzada de la Virgen. La garita de Peralvillo. Los puestos callejeros. El muchacho. La enferma. -"No habrían de echarnos al mundo, a los pobres." -"Es un decir, cuando me acuerdo que qué sería de mi mamacita." Peralvillo. Los perros nocherniegos husmeando entre los basureros. Dejada de a ciento veinticinco pesos. -"Estas cosas de todos modos se pagan."

-Tres pesos a los caldos de Indianilla.

-Cinco. Nada menos.

-Adelante. <sup>110</sup>

En otras ocasiones el narrador emplea un discurso indirecto "libre" que representa una especie de compromiso entre el estilo directo e indirecto. Fijémonos en algunas de las tendencias de este tipo de discurso indirecto:

"Tomaron la Calzada Guadalupe. Hablaron de religión y política. El fuereño tronó contra los líderes y contra la falta de honradez que abunda en la capital; en su pueblo no hay robos ni engaños; aquí en cambio, le han pasado tantos chascos, que a cada paso, ya no digamos al tomar un coche a deshoras de la noche, se encomienda a todos los santos, la Virgen por delante.

Llegados a la Villa se dirigieron a una casa de asistencia en la calle de Carrera. La conversación del fuereño, encauzada en confianza, no tenía fin....." <sup>111</sup>

El discurso representado en el ejemplo anterior posee una semejanza con la independencia tonal y sintáctica del estilo directo: el narrador evoca el diálogo de los personajes y lo resume con el objeto de sintetizar los parlamentos, que son el "hecho" o acontecimiento de la novela. Se trata de un estilo que podía denominarse como "estilo de narración mimética" pues está dominado por los personajes y sus dichos.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pág. 23

<sup>111</sup> *Ibid.*, pág. 22

Veamos este rasgo en otro ejemplo todavía más individualizado:

"...Era un bolero. Costaba trabajo entender lo que arrastraba la lengua con acentos guturales, casi gruñidos de bestia acosada, estridentes. Lo llamaban Chanfaina. Decía que sí, que era cierto, que no cobra el uso de calzado a las mujeres que usan tacón alto y medias, cuando el servicio es directo "a sus pieses"; cuando no, hace rebajas convencionales, "asigùn mi cuadren zapatos qui manden"...

Con dificultad se relajó lúbricamente. Confusamente explicó que aquello tal vez le gustara más "asigùn sean", porque podía disponer de ellos, abrazarlos, besarlos, estrujarlos. "Mieuada mucho, mucho." Los labios en espantosa contracción de placer..."<sup>112</sup>

En lo que se refiere a la voz del narrador en ninguno de estos casos entra en conflicto directo con la palabra del "otro", ni tampoco se autoidentifica con ella y, por su parte, la distancia entre el lector y los personajes es próxima.

El narrador es cierto que emite valoraciones en torno al aspecto o actitudes de alguno de los personajes junto a las informaciones necesarias para identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y en el espacio, pero ello no implica una discusión interna con el punto de vista del otro o un enjuiciamiento radical del "ser" del otro, (de su manera de afrontar el mundo), sino que como lectores tenemos la impresión de que el narrador pretende levantar un acta notarial de lo que observa y que el valor y el sentido de los acontecimientos no vienen definidos por él sino que se evidencia ante nuestros ojos sin ninguna ayuda para interpretarlos. La apelación del Tu del enunciado de la novela es, así, muy intensa aunque no advirtamos los rasgos lingüísticos conativos tradicionales.

Ahora bien, por otro lado, la preponderancia de este interlocutor del enunciado muestra una relación de interdependencia con el grado de expresividad del yo del enunciado: el narrador es un testigo ocular, vinculado a una pretensión "realista", pero que sabe tanto o más que su compañero de viaje, el taxista, convención literaria gracias a la cual justifica su movimiento.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 156-157

El narrador está, pues, integrado en la historia ofreciendo una "visión con" y "a partir" de este elemento convencional aunque con una cierta amplitud de perspectiva, nada extraña si tenemos presente el contexto general del enunciado en el que surge el discurso del narrador: el narrador es la voz de la ciudad que se autoobserva, con un considerable excedente de visión, mediante un discurso en tercera persona en la cual está implícito un yo que se dirige a un tu (también implícito) para referirse a un ello, es decir, a otros, a los cuales se les cede la palabra en los discursos reportados y con los que el narrador cuida no establecer ninguna relación (o al menos eso es lo que finge). Pero contradictoriamente, la "objetividad" de la historia, en realidad, es inherente a la subjetividad "lógica" de aquel que se autoobserva, en este caso, la ciudad: exactamente, la focalización cero del narrador omnisciente, cuya perspectiva queda neutralizada impidiendo su identificación, se encuentra incluida en una narración intradigética pues el narrador participa en los hechos como testigo, con la particularidad de que cuenta su propia historia, de donde su objetividad está sujeta a una interpretación subjetiva.

En este sentido, en *Ojerosa y pintada*, se pone de relieve una expresividad valorativa cuya entonación nos recuerda un movimiento pendular entre el punto de vista evaluativo del autor y el del personaje principal: el autor representa a su personaje mediante un cambio de entonación expresiva. Por ello, en este mundo representado ya no se infiltran las entonaciones del autor como en las dos novelas primeras analizadas, con unas transferencias graduales desde el contexto del autor al discurso referido y a la inversa; el discurso referido tiende a aparecer, como si se tratara de un drama, con un discurso contextual casi mínimo, de tal manera que las relaciones que se establecen entre el discurso referido y el contexto del autor resultan casi semejantes a las relaciones entre las líneas alternas de un diálogo.

En otros términos y respecto al dinamismo interno de la palabra de A. Yáñez, asistimos a una dramatización interna más intensa de su dialogismo: en la presente



novela se percibe una pluralidad de acentos como si dentro del horizonte único del autor se comenzara a registrar la desintegración del mismo en los varios mundos constitutivos de la unidad de *Ojerosa y pintada*. Y, por otro lado, la presente novela ya no comunica directamente una posición ideacional sustantiva como sucedía en la novela *Al filo del agua* o en *La creación*: la palabra declaratoria sigue, en parte, viva en el discurso del narrador pero mediatizada por el contexto general de una palabra "semi-urdida", puesto que el núcleo ideológico-verbal de la novela se caracteriza por una actividad consistente en la unión de "palabras de otras personas" o que "parecen ser de otras personas", tal y como puede comprobarse también en los ejemplos con los que hemos hecho referencia a la forma con la que se reproducen en la novela los discursos de los personajes.

Así, de acuerdo a nuestra perspectiva de estudio, el desarrollo de este tipo de enunciado debe relacionarse con las modificaciones que se producen tanto en el discurso directo como en el indirecto, las cuales no pueden explicarse solamente debido a factores psicológicos ni a los propósitos estilísticos individuales del autor sino a una especie de subjetivación general de la palabra-enunciado ideológica. De esta manera, debemos señalar que, en la expresión lingüística verbal de la obra narrativa que nos ocupa, se plasman diferentes "opiniones" haciendo prevalecer en ellas no "qué se opina" sino "cómo se opina" (de qué manera individual o típica se opina).

Esta etapa de las vicisitudes de la palabra creativa de A. Yañez, que en México se corresponde con la etapa histórica denominada de "Unidad Nacional y Desarrollo Estabilizador", podría considerarse como una fase en la que el dogmatismo de la palabra subyacente en las novelas analizadas, se refuncionaliza en otros términos, quizá un tanto paradójicos si los observamos desde unos parámetros culturales ajenos a los de la realidad mexicana de los años 1954-1970, marcada por una tendencia social favorecedora del reforzamiento de la autoridad del Estado, como

recurso de un desarrollo económico cuyo equilibrio se sentía amenazado, tendencia que, a su vez, aspiraba también a una mayor democratización.

La reconstrucción de los movimientos sociales y políticos que se protagonizaron en México durante dicha etapa, ciertamente, no nos corresponden, sólo deseamos señalar que si las respuestas del Estado variaron en cuanto a la flexibilidad en el manejo de conflictos y los alcances del control que ejerció sobre los movimientos reivindicativos de estos años, la solución que se dio a todos ellos prueba que el Estado estaba dispuesto a ceder algunas reivindicaciones salariales e incluso a tolerar alguna dirección independiente en determinados sindicatos aislados, pero no podía permitir una política de enfrentamiento directo ni que se organizaran amplios frentes de trabajadores con una dirección autónoma en contraposición al sindicalismo oficial, de ahí que se desarticulaban drásticamente estos movimientos sin que ello fuera un obstáculo para que se estimulara la política de beneficios sociales.

En general, una serie de factores, políticos y económicos acuciantes en los años 1958-1962, contribuyeron a que se fortaleciera la imagen de un ideal nacionalista y progresista que precisaba de un "árbitro". Se trata pues de un momento en el que la palabra, en el sentido de la lengua viva, se transformaba recubriendo su contendencia temática en medio de un escenario en el que los interlocutores sociales iban adquiriendo una voz.

Y, si estamos de acuerdo en que

"...la palabra es una expresión de intercambio social, de la interacción social de personalidades materiales, de productores. Las condiciones de ese intercambio enteramente material determinan y condicionan la configuración temática y estructural que recibirá la personalidad interior en un tiempo y en un ambiente dados los modos en que logrará la autoconciencia; el grado de riqueza y seguridad de esta autoconciencia; y cómo ha de motivar y evaluar sus acciones. La generación de la conciencia interior dependerá del proceso generativo del lenguaje, en función, por supuesto, de la estructura ideológica concreta y gramatical de la lengua. La personalidad interna se genera junto con el lenguaje, en el sentido concreto y amplio de la palabra, como unos de sus temas más importantes y

profundos. La generación del lenguaje, entretanto, es un factor en el proceso generativo de la comunicación social, inseparable de esta comunicación y de su base material. La base material determina la diferenciación en una sociedad, su orden sociopolítico; organiza jerárquicamente la sociedad y distribuye las personas que interactúan en ella. De tal modo se determina el lugar, el tiempo, las condiciones, las formas y los medios de la comunicación verbal, así como las vicisitudes de la emisión individual en un periodo dado en el desarrollo del lenguaje, el grado de su inviolabilidad, el grado de su diferenciación en la percepción de sus diversos aspectos, la naturaleza de su individualización verbal e ideacional. Y esto encuentra su expresión sobre todo en las construcciones estables de la lengua, en los modelos de la lengua y sus modificaciones. Aquí la personalidad hablante no existe como un tema amorfo sino como una construcción más firme (este tema está sin duda inextricablemente unido con el contenido histórico temático que le es propio). Aquí, en las formas del discurso referido, la lengua misma reacciona ante la personalidad como portadora de la palabra.<sup>113</sup>

Indiscutiblemente, *Ojerosa y pintada* responde a un tipo de recepción activa y valorativa de los enunciados ligado a las tendencias sociales de la comunidad que representa pero, al precisar nuestro objeto de investigación no debemos pasar por alto la diferencia esencial que existe entre la recepción activa del discurso de otro y su transmisión en un contexto determinado con una finalidad específica y dirigido a una tercera persona, más o menos concretizada.

A. Yáñez, sin duda, escucha las tendencias y formas de la recepción activa y valorativa que actúan en su época como modelos normalizados para referir el discurso pero sin que ello anule la acción de las diversas interrelaciones lingüísticas que posibilitan las modificaciones variables de estas formas, de donde en cada época y comunidad de hablantes puede constatarse la fuerza o debilidad de ciertas tendencias en la interiorización social que las fundamentan.

Consideramos que:

“Las circunstancias en las que se produce la transmisión y los propósitos que se persigue no hacen más que contribuir a que se cumpla lo que ya fue introducido en las tendencias de la recepción

<sup>113</sup> V.N.Voloshinov, *El signo ideológico...*, op. cit. pag. 187

activa por la propia conciencia del lenguaje interno. Y estas tendencias, por su parte, solo pueden desarrollarse dentro del sistema de formas usado para referir el discurso en una lengua dada.<sup>114</sup>

De ahí nuestra reflexión sobre la aplicación de los modelos de referir y de sus variaciones en una lengua determinada: de acuerdo al punto de vista adoptado en nuestra investigación, los modelos de representación de los discursos expresan la tendencia que tiene una persona en la recepción activa del discurso de otro y dichos modelos dictan un estilo creativo para referir los mensajes.

Por ello, las intenciones subjetivas tienen carácter creativo cuando coinciden con las tendencias que están en proceso de formación y de generación en el intercambio socio-verbal de los hablantes y, en el caso de la novela que nos ocupa, se percibe el comienzo de una reorientación mutua de los enunciados que posibilita una manera particular de expresar la percepción de la palabra ajena, la cual no resulta de una simple combinación mecánica de dos formas, la del narrador y la de los personajes, sino de una dirección especial en la dinámica de la interrelación entre el discurso referido y el discurso que refiere.

En este sentido no olvidemos que el tema central del discurso de la obra narrativa de A. Yáñez, la necesidad de crear un arte propio y distintivo, aparece en la presente novela ligado al problema de su función social, pero no se trata de adecuar la sociedad a un modelo ideal superior, a través del arte, sino que la posible abstracción de este modelo es sustituida en *Ojerosa y pintada* por una sociedad histórica (con una lengua y unas creencias propias) que se está definiendo, y la misma posición del artista asume una importancia histórica no en cuanto ser dotado del "raro don" de la inspiración o el genio que desempeña una misión excepcional, sino como un observador del mundo que en la obra plasma aspectos de su realidad.

<sup>114</sup> *Ibd.*, pág. 146

En la modulación de su voz escuchamos, por tanto, una redefinición de su forma de ver y presentar la realidad que podría considerarse encaminada hacia un realismo integral el cual supera la apariencia "de lo observado" y, con una aleación entre el psicologismo y el idealismo, conduce las sensaciones e impresiones al plano de la conciencia. Esto es, se produce una síntesis de la poética "clásica" y de "la romántica" en el plano de la relación que se establece entre el artista y la realidad: en otras palabras, el sentido de la obra deriva de la composición y de la relación de los elementos constitutivos y no de lo que directamente dice el autor, ello, sin embargo, no anula el valor del trabajo de composición del autor de cuyo esfuerzo deriva la concreción del objeto representado.

Ahora bien, la imagen de esta concreción se conforma en el plano del discurso novelístico gracias a una palabra caracterizada por generarse en la "experiencia-yo" del entorno inserta en la "experiencia-nosotros", pero este tipo de "individualismo" no deriva de una orientación social única: en la novela existen diferentes clases de pensamiento, según sean las preocupaciones fundamentales de los que hablan y su visión del mundo, aunque el autor no hace más que yuxtaponer las manifestaciones de un mismo concepto. Sin embargo, comienza a tenerse en cuenta la personalidad del hablante como fruto de una interrelación social o, con más exactitud, se nos revelan una serie de experiencias vitales y sus expresiones lingüísticas correspondientes que localizan la obra en una situación social determinada.

La experiencia de los personajes se realiza en discursos que tienen en cuenta las circunstancias sociales y que están dirigidos a destinatarios reales; es evidente que cada uno de ellos se expresa según su condición social que no deriva de razones orgánicas o fisiológicas sino del lugar que ocupa en la sociedad, ubicación que, por cierto, tiene que ver con "la suerte que cada uno le toca en esta vida", de donde surge el acento fatalista de los más desposeídos, que prácticamente no pueden variar su situación, en tanto que los personajes pertenecientes a las clases medias, a pesar

de que deben luchar contra los obstáculos que les presenta la sociedad para sobrevivir, si dominan más o menos los "registros" y valores de la sociedad burguesa, pueden conseguir no sólo "ir viviendo" sino el triunfo traducido en poder y dinero.

El discurso directo del autor se transmite, pues, a través de un discurso representado u objetivado, es decir, el discurso de los personajes tiene una significación temática elaborada como objeto de hablante y organizado por el discurso del narrador.

Recordemos a este respecto algún ejemplo ilustrativo:

"Inspiraba simpatía por el tono resuelto, la mirada vivaz, los ademanes desembarazados.

-En qué trabajas.

-Allí en la fábrica de mosaicos. Yo era cuidador de coches, arrimado con un individuo que tenía licencia y que poco me daba; pero yo les caía bien a las gentes, me acomoda a limpiarles los autos, les abría las puertas para que subieran y les daba señales para maniobrar; esto es que recibía mis buenas propinitas, y hasta me habían hablado para cambiarme a un estacionamiento mejor; pero allí tiene que un camión mató a mi papacito, ya va para un año, y con todas las drogas que tuvimos, y con que la pobre de mi mamacita se puso a trabajar y llevamos al Monte de Piedad nuestros triquitos mejores, pues que no nos alcanzaba como quien dice para nada, y allí ando yo buscando una chambra mejorcita, mi jefe, pero ni quien me diera esperanza...

-Sí, también la hice de papelero, por luchitas no quedaba, pero eso deja poco y tiene muchas dificultades con los otros, con eso de sindicatos y las uniones. Yo sobre todo quería seguir estudiando. Pues seguí con mi lucha por una chambra con que ayudar a mi mamacita y a ver si ella dejaba de trabajar. Al fin un cuate me habló de ésta y hasta me llevó con los patrones, que son unos gachupines reáguilas, y lo mismo: que si tenían un trabajo por algún tiempo, pero de noche...pero que yo estaba muy chamaco y que les cala tierra con los inspectores de gobierno, ...lo que malicié es que querían pagarme poco, casi propinitas, no le hace el caso era un trabajito formal....firmé lo que quisieron y allí me tiene.que en pocos meses ya comienzo a ganar mis veinte pesitos y con esperanza de más, porque un día de puntada me puse a pintar unos ladrillos de desecho, y la cosa les gustó a los patrones, y me dan coba de que si sigo derecho y adelanto en mis dibujitos, me van a mejorar...

-Bueno, y a lo macho, yo no soy inspector del trabajo; ¿cuántos años tienes? Te calculo diez o doce.

-La hambrita, jefe, como dice mi mamacita la pobre quejándose de que pudo criarme y que antes de milagro no me morí tantas veces...pero eso de no comer, no dormir a gusto es de la patada,...y a eso agréguele chambear en cosas pesadas...cargar bultos de gentes abusivas, no más por ser uno pobre; andar a carreteras con los gendarmes...por antojos o venganzas, no más porque se les hace bueno, y al cabo uno ni sabe alegrar ni tiene quién lo desfenda...

-De veritas es usted muy bueno, como ya es raro, ver en México. Dios le ha de dar la gloria, como dice mi mamacita...aunque esto no se paga más que con responderle en todos los terrenos, y es lo que quiero, cuando me necesite para lo que sea, que esto es ser amigos como le oía a mi

papáico, el pobre, muy reata, y al cabo el mundo es muy chiquito y tenemos que encontrarnos, y estas cosas de todos modos se pagan o si no verá, otra mismo porque yo soy medio indio, y las cosas que se me ocurren suceden, ya verá mi latida. <sup>115</sup>

En el ejemplo anterior, no nos vamos a detener a precisar los principios ideológicos con los que el hablante asume su existencia pues no corresponde al estudio que estamos realizando, pero, en este sentido, sí debemos hacer hincapié en la orientación de la palabra del personaje: el hablante aprehende su realidad de dependencia y sometimiento aceptándola resignadamente, así como el puesto que ocupa en la jerarquización social, y apoyándose en unas creencias sobrenaturales; la orientación social de su experiencia es, pues mínima, y aunque se advierte que tiene un carácter colectivo (hay otros que está en su misma situación), esta experiencia que el personaje tiene de la vida se experimenta de forma aislada y por cuenta propia. En un mundo cerrado del que difícilmente puede salir, de ahí el tono sumiso y, a veces, "humilde" de su discurso que refleja la propia conmiseración que siente el hablante por sí mismo al mismo tiempo que trata de apelar afectivamente al taxista.

En el siguiente ejemplo, en cambio, puede distinguirse otra matización ideológica en la experiencia del personaje, la cual se formula en otro estilo expresivo:

"-Mañana no hay ningún geysier en el pantano, como acostumbro decir; o lo que es lo mismo, ninguna nota sensacional en la porquería diaria que es esta vida de México y de la que sólo uno que trabaja la fuente de policía se da perfecta cuenta: como quien dice, aquí es la lucha del lobo contra el lobo; usted también lo sabe, porque su oficio se presta para asomarse a esta cloaca de la ciudad, que es como vivir entre fieras: por lo menos yo estoy contento de no tener hijos que pudieran crecer en este ambiente, y es lo que le digo a mi mujer cuando se pone triste por no tenerlos. Hoy, por ejemplo, la nota más saliente fue un vodevil que hará reír a los lectores, pues para ellos será lo de menos la intervención que tuvieron en el escándalo de sus padres, los hijos, menores de edad, presentados por su propio progenitor como testigos de adulterio en querrela contra su madre; dígame usted. Y esto no es de lo peor que se ve todos los días; ¿cómo será la cosa? Verdaderos malabarismos tengo que hacer para que resulten publicables ciertos asuntos." <sup>116</sup>

<sup>115</sup> A. Yáñez, *Ojerosa y pintada*, op.cit. pp.17-21

<sup>116</sup> *Ibid.*, pág. 19

La posición social y las circunstancias inmediatas de la experiencia del mundo de este personaje varían si los comparamos con el hablante anterior: en su discurso existe una conciencia de la "experiencia-nosotros" más definida y su expresión lingüística se estructura con un tono de protesta dirigido contra la sociedad de la que se siente miembro activo a pesar del rechazo que siente por ella, pero no se hallan suficientemente diferenciados en su complejidad "los otros" en contraposición con los cuales se halla el "yo-nosotros" del emisor; sin embargo, la autoexperiencia del emisor del discurso está tamizada por el individualismo de quien aspira a dominar su situación social con una cierta seguridad en sí mismo y en su propio valor personal, por consiguiente, la entonación sumisa del hablante anterior es sustituida por un tono de convicción segura y firme que se estructura lingüísticamente con una mayor concisión y claridad sintáctica en la que el Yo adquiere fuerza frente al Tu.

Escuchemos la voz de las aspiraciones de este personaje.

"... mire que mi oficio se presta para inflar las cosas, y ésta es precisamente mi tarea: hacerlas sensacionales, conseguir que cualquier vulgar caso de barandilla en las comisarías merezca el honor de las ocho columnas con ilustraciones a granel... Yo nunca me conformo con conseguir de reportero vil, años y años; ...; cierto que comencé de ofisboy, ni siquiera en la redacción, sino en los talleres; mi aspiración es subir, subir, y si esto que traigo entre manos cuaja brinco a jefe de información... me pica el gusto de subir, de sobresalir: no ser del montón. ¿Se imagina lo que es ser director de un periódico como el mío y en México? Casi mejor que ministro, porque éste tiene a quien rendirle; dueño, como quien dice, de vidas y honras. ¡El poder! Claro que también el dinero; pero éste viene junto..." 117

Como es lógico, esta experiencia, a la que estamos aludiendo, igual que cualquier otra, está ligada a una orientación social valorativa cuyos temas y palabras clave son captados también con acierto en el discurso de las personas de este otro ejemplo aparentemente influyentes en la sociedad.



## Veamos cómo se estructuran sus discursos:

"Atención. Política, negocios, intereses amor. -"Si no un negocio, cuando menos una casa para cada uno." -"Y me opondré porque no quiero que le suceda lo que al mayor, que se casó a escondidas y así es como le fue." -"Se lo digo las situaciones políticas son de lo más falso y así andan diz que buscando casa comprando dones, derrochando sus dietas adelantadas." -"Estas mujeres insaciables de hoy en día, que todo le parece poco." -"Ayer lo vi en la Cámara y me dio seguridades en la concesión." -"Habrá que subir la puntería, digo: la cuantía de los disparos ahora que nos acercamos al ministerio." -"Hay la ventaja de que por ese rumbo se es sensible a los encantos femeninos." -"Prepararemos los dos frentes; el político y el galante, ni en uno ni en otro careeremos de aliados ni de recursos." -"Los bosques de Tabasco bien valen un harén." Luego se habló de moralidad. -"El fin justifica los medios." Estuvieron de acuerdo en que hay dos pesas y dos medidas; en lo que para uno es bueno, para otro resulta malo; lo moral consiste en cumplir el destino personal. -"Yo, en mi casa, con los míos, sinceramente pienso y obro en forma distinta que como hombre de negocios; y así, el político, el periodista, etcétera; nadie puede tacharme de inmoral, pues siempre obro por convicción."... "A eso llamo conducta irreprochable." -"Si no fuera así, mis hijos no tendrían en qué caerse muertos ni mis hijas hubieran tenido los partidos que les he procurado." -"Ah, bodas suntuosas, dignas de envidia." -"Política y dinero: éste nada vale si no se apoya en aquella." -"Es la realidad". Eran dos hombres circunspectos; sólo el modo de reír y algunas inflexiones revelaban la "moral" de que venían hablando y su carácter implacable...La conversación iba y venía sobre las esperanzas y riesgos de grandes explotaciones forestales....Luego regresaron al asunto matrimonial de los hijos...

Pagaron espléndidamente. "Son así estos tipos: contratistas y políticos prósperos; gastan el dinero como si nada les costara." El chofer sólo tuvo que caminar una calle para detenerse frente a la agencia de automóviles, donde obtuvo mayor descuento del convenido al repatar documentos sin vencer, ...Fue más de lo que esperaba. Salió muy contento. Entonces recordó algunas otras palabras de los individuos que acababa de transportar: "a cual más legítimas, la moral que debe regir: la vida privada y la vida pública se encierran en un mismo principio: el éxito." "Los dos daban impresión de lo que se llama tiburones. ¿Es lo mismo éxito que suerte? Hay que poner g-solina." <sup>118</sup>

La autoexperiencia individualista alcanza en este discurso de los viajeros del taxi una realización plena y una diferenciación ideológica precisa y claramente organizada; su expresión lingüística está alejada de la "experiencia-yo" del discurso del niño y a pesar de su proximidad con el discurso del periodista, su nivel de realización es también diferente pues se sustenta en una estructuración ideológica bien sistematizada capaz de ser la acuñadora de la matriz socio-ideológica dominante en la novela y, por tanto, de determinar las condiciones reales del habla que escuchamos en ella y de las que surge el enunciado de la novela.

Así, pues, la palabra es un signo ideológico-cultural y

"...A parte del hecho de que la palabra como signo es un préstamo que toma el hablante del repertorio social de signos disponibles, la manipulación realmente individual de este signo social en una emisión concreta está totalmente determinada por las relaciones sociales. La individualización estilística de un enunciado, representa un reflejo de las interrelaciones sociales que constituyen la atmósfera en que se forma un enunciado. La situación social inmediata y el medio social más amplio determinan totalmente -y desde dentro- la estructura del enunciado." <sup>119</sup>

"La personalidad del hablante, entonces, tomada desde adentro, diríamos, resulta ser totalmente un producto de las interrelaciones sociales." <sup>120</sup>

En efecto, en *Ojerosa y pintada*, asistimos a una readaptación de las formas de percibir el mundo y, en consecuencia, de la expresión lingüística de los personajes (y del autor), regidas por la expresión realizada en el discurso de este último ejemplo citado, que ejerce su influencia en la experiencia y visión del mundo de la novela y "comienza a unir la vida interior, dándole una expresión más definida y duradera", siendo precisamente su orientación social la que dota de significado al conjunto del lenguaje interior y exterior no sistematizado, integrante del enunciado de la novela pues,

"Esa habla es en su totalidad un producto de la interacción social, tanto de la inmediata determinada por las circunstancias del discurso, como por la más general determinada por la totalidad de las condiciones en las cuales opera una comunidad de hablantes." <sup>121</sup>

Ahora bien, la presente novela todavía no se constituye como un discurso en el que el habla del "otro" está perfectamente diferenciada, característica, por otro lado, propia de una comunidad de hablantes fuertemente integrada y organizada que no se daba en este momento en México. Por supuesto, no nos estamos olvidando de las diversas "formas de hablar" que se registran en la novela sino que nos referimos al

<sup>119</sup> V.N.Voloshinov, *El signo ideológico...*, op. cit. p. 109

<sup>120</sup> *Ibd.*, pág. 113

<sup>121</sup> *Ibd.*, pág. 117

valor resultante de su combinación, puesto que todas las "actuaciones lingüísticas" de las diferentes escenas (apartados) de la novela si son, ciertamente, diferentes pero repiten un mismo tipo de palabra reflejo del carácter de una ciudad diversa, que se transforma rápidamente impulsada por el nuevo sistema de valores burgués, generando paralelamente destrucción y putrefacción, como se sintetiza en el "Parteaguas", apartado que justamente se localiza en el centro de la novela y que encierra el núcleo temático central de la misma, donde se refracta la visión del autor y el propio significado del título del relato.

El personaje del "Parteaguas" es un observador de la historia de México, al igual que el narrador del relato, que se ocupa,

"...de ver pasar la historia diaria de la ciudad, es decir: observo, atestiguo, examino, analizo, si, porque no: juzgo la vida secreta esto es claro: la verdadera vida, la verdadera historia de la gran ciudad, cada vez más grande, más turbia, más difícil de comprender, o no sé, digo que tal vez más fácil, a medida que las aguas del canal corren más densas, es decir: más cargadas de material delator; o más que juez me siento confesor, esto es: confesor de muchos y muy graves secretos..."<sup>122</sup>

"-esto es la historia; duele, como al pasar por el desagüe apesta; uno y lo mismo, como alguien dijo: inestabilidad, corriente que no para, destrucción, desechos, río voraz, o como en el verso: polvo, sombra, nada;..."<sup>123</sup>

Lo que nos interesa subrayar no es tanto el sistema ideológico de este pensamiento como, en relación con ese sistema, la idea formadora del autor pues, en el contexto del enunciado de la novela, todas las "actuaciones lingüísticas" poseen ese mismo tema y lo único que varía es la entonación de los juicios de valor correspondientes a cada una de dichas "actuaciones lingüísticas", como podemos comprobarlo también en todos los ejemplos citados. Es decir, en la evolución del pensamiento creativo de A. Yáñez, hallamos el germen de un elemento cuyo

<sup>122</sup> A. Yáñez, *Ojeresa y pintada*, op. cit. p. 108

<sup>123</sup> *Ibid.*, pág. 115

desarrollo modificará el enunciado novelístico de este autor: el sentido del tono en la interrelación entre el significado y la valoración.

Toda palabra (y toda la obra narrativa que estamos analizando) posee un tema y un significado y también un juicio de valor. Todos los contenidos referenciales producidos en el habla viva se dicen o escriben en conjunción con un específico acento valorativo y lo que sucede en esta novela es que el autor comienza a plasmar lingüísticamente una variedad de entonaciones expresivas que, posteriormente, veremos cómo se irán haciendo más sustanciales hasta formar parte del habla del "otro", perfectamente diferenciada, y sustentar el significado de su enunciado mostrándonos de qué manera

"El significado referencial se plasma por la valoración; es ella la que determina, en definitiva, que un significado referencial particular ingrese a la esfera de los hablantes, tanto de la esfera inmediata como de la esfera social más amplia de un particular grupo social. Y con respecto a los cambios de significado, el papel creativo es siempre, esencialmente, una revalorización: la transposición de una palabra de un contexto valorativo a otro."<sup>124</sup>

En este sentido y volviendo a nuestro último ejemplo debemos señalar otro rasgo importante desde el punto de vista de la estructura arquitectónica de la idea del autor: su conformación a través de frases con valor de sentencias para cuya ilustración nos serviría cualquiera de la pronunciadas por los viajeros del taxi.

En las obras narrativas anteriores, que hemos analizado, las máximas o aforismos habían surgido aún de forma aislada y sin una realización estructural en cambio, en *Ojerosa y pintada*, sobresalen como ideas y fórmulas aisladas las cuales pueden conservar su significado en una forma impersonal, si los separamos de su contexto, como se deduce de los discursos representados de los viajeros, con la particularidad de que algunas de esas ideas redondas u autosuficientes se "representan" en algunas de los apartados-escena de la novela de forma muy directa.

<sup>124</sup> V.N.Voloshinov, *El signo ideológico* op., cit., p. 132

Recordemos, por ejemplo los intereses y la superficialidad de la protagonista de la ríña conyugal del apartado-capítulo 2 que es una de "estas mujeres insaciables de hoy en día, que todo les parece poco."; la actuación de los constructores del apartado-capítulo 11 que "Si no un negocio, cuando menos una casa para cada uno."; el cuidado que ponen los protagonistas del apartado-capítulo 18 en "la puntería" y en "la cuenta de los disparos al acercarse al ministerio," o la señora del capítulo 19 consciente de que en política y negocios "se es sensible a los encantos femeninos", etcétera...

Este tipo de discurso-sentencia, desde luego, está también objetivado pero conserva su significado temático inmediato y junto con el resto de los discursos de la novela muestra "otra de las verdades" constitutiva del sustrato de la ciudad de México y que es, precisamente, representada en su significado de punto de vista o idea aislable.

De esta manera, se "construye la unidad de la conciencia del autor compuesta de una multiplicidad de conciencias humanas empíricas," carentes de individualidad en cuanto que forman parte de esa conciencia general que abarca la novela y dependen de ella en su significado pero con las que el autor, como hemos señalado, comienza a establecer una relación semejante a la réplica de un diálogo. Esto no implica que el contexto monológico de la novela se haya disuelto sino que se establece una correlación dialógica nueva entre la palabra del autor y la palabra de su personaje.

En concreto, en *Ojerosa y pintada* percibimos una elaboración y planteamiento de la palabra bivocal mediante los cuales la palabra directa del autor busca para su expresión voces "ajenas", socialmente determinadas, que aporten los puntos de vista y valoraciones que precisa, al mismo tiempo que, con ellos, recubre su propia valoración y punto de vista ideológicamente establecidos.

La palabra ajena entra, pues, a formar parte del discurso de la novela, escuchada, sobre todo, como habla, como manera socialmente ajena de ver y representar lo

visto, de la cual se sirve el autor para refractar su propia concepción.

Ciertamente, domina una homogeneidad semántica pero el influjo de la palabra ajena determina una variedad de acentos que repercute en el estilo de la novela: la palabra ajena ya no actúa, más o menos implícitamente, desde el interior del discurso como sucede en el caso de la parodia o la palabra polemizada internamente, ni se introduce en el discurso en tanto que réplica anticipada del otro, sino que la palabra del autor se duplica en esta palabra ajena que escuchamos a través de su percepción. Para lograrlo se evita el tono lírico o la identificación con el protagonista principal de la historia y se busca, según los procedimientos de focalización que hemos indicado, una objetivación, sin embargo, esta palabra dominante en la novela no es esencialmente polémica: la novela en cuestión ha surgido de un entorno más o menos grato o aceptable para el autor quien elabora artísticamente esta valoración pero su punto de vista no discute con otras ideologías, ni con el mismo objeto de su pensamiento, o sea, la organización de la sociedad a la que se refiere.

Se presenta, entonces, una variedad de palabra bivocal muy interesante en función de nuestro análisis: el discurso del autor toma en cuenta la palabra ajena que actúa no solo desde el exterior sino en el exterior y se establecen así las bases para representar al hombre "interior" constitutivo del "ser mexicano" no sólo haciéndolo objeto de un análisis, ni mediante una fusión o una empatía con él, sino como sujeto de una comunicación y como resultado de una interacción verbal.

El centro de la visión artística de A. Yañez es ocupado, así, por un diálogo que se emplea como recurso literario y que es también una finalidad en sí misma pues de acuerdo a la cosmovisión del autor las contradicciones de la realidad mexicana se van entrelazando como las réplicas de un diálogo; la heterogeneidad mexicana es visualizada como una contraposición dialógica, por lo que el diálogo se convertirá en el núcleo temático argumental de las obras que vamos a analizar a continuación si bien se realiza en cada una de ellas de una forma particular, según sea la correlación

que exista entre los hablantes o, mejor dicho, entre los elementos contradictorios de la realidad.

Por su parte, los personajes se irán consolidando en estrecha relación con sus propias condiciones subjetivas para cargarse de significados simbólicos y contribuir a la integración recíproca entre las formas artísticas y las formas de los signos que se reconstruyen en la obra, en tanto que la "técnica" literaria de A. Yáñez, en la que se basa su invención formativa, no será una "técnica" del objeto sino de la imagen y funcionará como una estructura sobre la que se levantará la materia novelística y le permitirá modelar la forma de su concepción histórica.

### ***La tierra pròdiga* (1960)**

*La tierra pròdiga* establece con la novela anterior, *Ojerosa y pintada*, una relación de continuidad y complementación no solo desde nuestra perspectiva de estudio del desarrollo de la idea creativa de A. Yáñez sino también desde el punto de vista de la intención literaria del autor, en cuanto que en *La tierra pròdiga* avanza en la profundización de la historia de México tematizando las contradicciones subterráneas, que apuntaban en *Ojerosa y pintada*, dentro de un marco literario realista pronto a responder a la necesidad de tomar conciencia de la realidad, es decir, de formarse una noción de la situación objetiva.

No obstante, el sujeto de esa noción se difumina para dar paso a los personajes y narrar la crónica de un tiempo cuyo carácter anecdótico es superado mediante un nuevo tratamiento de los elementos de la denominada "novela de la tierra": la composición, el tema, el desarrollo argumental, los tipos y la descripción del paisaje pertenecen a ese tipo de novela, pero A. Yáñez elabora este material compositivo y temático para recomponer una imagen histórica según la sensibilidad de una conciencia moderna, que dará preponderancia tanto a las características del objeto como a la actitud perceptiva.

El tema de los caciques como obstáculo del progreso capitalista es ciertamente un motivo literario muy destacable y destacado pero su poetización como símbolo de una etapa histórica que es subsumida por otra posterior lo reconvierte en otra dimensión significativa, en la cual el planteamiento de ese episodio histórico como sustrato de un paradigma implica una proyección de la conciencia del presente que, así, comprende también el pasado, no sólo históricamente como germen del presente



sino, ante todo, como motivo profundo del "ser" presente; de esta manera el referente de la obra narrativa de A. Yáñez se va modelando de forma específica por lo que, tal vez, convendría realizar ciertas precisiones en torno al concepto de significación con el objeto de avanzar posteriormente en nuestro análisis .

Así, de acuerdo a los principios de la teoría estética que seguimos en nuestros comentarios, consideramos que el sentido de un texto proviene de un proceso unificador que constituye su forma y, con ella y en ella, el sentido, de donde el significado es más el resultado de la actividad del texto que del autor, o, lo que es lo mismo, el autor es uno de los elementos que componen el texto y su significación pero no el único o el más importante.

El texto produce una significación compleja, engendrada por la totalidad de signos e índices que le afectan, y que puede organizarse en dos niveles: a) literal, a ras de texto; y b) por la composición. Este último nivel de significación, significante global con significado propio no se ofrece al lector hasta el final de la lectura y asume todos los significantes y significados parciales textuales connotándolos retrospectivamente: es decir, las denotaciones y las connotaciones se acumulan en tanto que las segundas estructuran las primeras, las amplifican y las recuperan en su propio sistema. La connotación desarrolla, pues, una acción semiótica y a un tiempo, icónica y semántica, favoreciendo la adhesión conjunta del autor y el receptor a un código determinado a través del cual la relación existente entre el autor y el receptor, por un lado, y de ambos con la sociedad de que forman parte, por otro, se incluyen en el texto.

Si nos fijamos en los textos literarios, la correlación de referencia se modifica a causa de esta interrelación y, al variar la función del referente, éste se matiza con otro sentido, por ello, lo que importa no es tanto el referente supuesto en el momento de la constitución de la forma del texto o al comienzo de su composición, como el significante que se concreta en la realización de la escritura. Debemos recordar que

aquello que està presente en el texto literario lo està segùn tres modos: a) como aquello a lo que remite el sentido obvio, sentido que tiene valor de indicio; b) como objeto sometido a reglas sintagmáticas particulares de un código literario; y c) como manifestación de valores. Estos tres modos son simultáneos e inseparables y, precisamente, el sentido de lo que dice el texto deriva de la organización de su dición, por lo tanto una lectura atenta a la denotación podrá obtener una información hipotética a cambio de destruir el texto literario como tal.

En consecuencia, nosotros no enfocamos el estudio de la lengua literaria como una proyección de lo real verídico, ni como su descripción, sino como otra forma y dimensión que adquiere lo real en cuya constitución artístico-literaria centramos nuestra atención.

Cuando la vida entra en la literatura, se convierte en literatura y como tal hay que juzgarla; y, si la literatura refleja unos acontecimientos históricos, puede convertirse en una crónica y habrá que estudiarla como tal, en cuanto sucesión ordenada de un tiempo "vivido".

Ahora bien, toda creación artística, para adquirir este rango, debe trascender la situación concreta en que se ha originado y "desvelar" la realidad cotidiana, así, *La tierra pródiga* describe unos hechos que podemos considerar históricos no porque hayan sucedido realmente, sino porque constituyen un signo del sentido que A. Yáñez halla en unos acontecimientos que, desde su forma de comprender la historia, no han perdido su actualidad y son dignos de recordarse por su influencia en el desarrollo de la sociedad mexicana y, como se desprende del contenido explicitado por el autor, también por su influencia en el carácter de los hombres de

esa sociedad; desde este punto de vista de la génesis literaria, la presente novela se halla, pues, ligada a la tradición realista con un predominio de signos indexicales que la radican en una situación concreta, histórica.

Exactamente, el núcleo temático primero que se expresa en esta obra es el enfrentamiento entre los intereses de los caciques, dueños y señores de "la tierra pródiga", y los intereses de un gobierno centralizador cuyo objetivo es favorecer el desarrollo económico (capitalista) de la zona, y que es representado por el Ingeniero Pascual Medellín.

Entre los dos grupos existen ciertas afinidades que permiten el inicio de un "diálogo" entre ambos pues, a pesar de que cada uno de ellos hace referencia a un sistema cultural distinto, estos sistemas no se niegan (ni reniegan) mutuamente sino que se enfrentan con la intención de ocupar un lugar impositivo en la relación de fuerzas y dominar al contrario. *La tierra pródiga* explicita claramente ese momento de crisis entre esos dos mundos, visualizados como etapas de la evolución histórica mexicana, y una gran parte del relato se centra en la observación de los estilos de vida, pautas de conducta y modos de actuar y pensar de sus personajes.

No obstante, la trama del discurso narrativo es, pese a su aparente sencillez, enormemente densa: los caciques, autoritarios y transmisores de una tendencia conservadora, son una fuerza viva, que ha cumplido una misión colonizadora importante, y claramente identificados con unas aspiraciones y mentalidad popular se hacen eco de una manera tradicional de concebir el mundo, donde lo importante es saber dominar la situación y la circunstancia correspondiente y no permitir que se produzca ningún cambio, con el objeto de que su poder quede así establecido y fijo. Para ello, deben ir adecuándose a las nuevas situaciones que van surgiendo en su mundo pero sin que su sistema de valores se modifique sustancialmente, de ahí que al final no haya lugar para ellos, lo cual tampoco significa su total y completa anulación sino que el grupo que se les opone admite e incluso busca su

refuncionalización, siempre que se someta n a sus "modos de hacer" y sirvan a sus intereses, pues la norma que prevalece es el servicio a los intereses capitalistas como fórmula de desarrollo.

De acuerdo a la perspectiva que nos ofrece el argumento de la presente novela, la sociedad debe transformarse justificada por esta razón económica aunque de una forma muy concreta: los cimientos de la sociedad precapitalista persisten asimilados y aprovechados para un desarrollo económico que presupone un nuevo sistema de valores filosóficos, diferente al de la sociedad precapitalista, pero, en este caso histórico concreto estos nuevos valores realmente no son asumidos más que en sus consecuencias de buscar la mayor eficacia y rendimiento económico de unas inversiones y créditos que, por último, redundará a favor de unos pocos intermediarios, sin generar una auténtica riqueza nacional, en tanto que el sistema de valores precapitalista queda incólume en muchos de sus proyecciones.

Se vive,

"...El aire cargado de mi asmas promisorios. El aliento cercano del mar. Los misterios y abisiones de la tierra transverberada por máquinas, dinero e ímpetus de dominación con estilo nuevo, distinto al improvisado imperio de la ferocidad sin ley. Estos ingenieros atildados, ingeniosos; estos técnicos y funcionarios capaces, atentos; tras ellos, el Promotor, los banqueros los magnates, los hombres de gabinete, que pronto vendrían con todos los atributos del poder, esperados como magos de oriente." 125

Patrocinando este impulso está el Gobierno,

"...allá, de la mera capital, y que han hecho del negocio un asunto de mucha importancia, de mucha publicidad para sus fines, para justificar su paso por el mando; esta vez no es cosa velandera de tipo local; a todo el país han hecho saber que con un plan gigantesco será conquistado el occidente y abierto a la explotación de incontables riquezas, a la colonización en grande. Lo que para su provecho anduvo diciendo el tal Amarillo, y ustedes le sirvieron de paleros, los meros mandones lo tomaron en serio y se nos dejaron venir de a tiro..." 126

125 A. Yáñez, *La tierra pródiga*, 7ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p.225  
126 *Ibid.*, p.212

"Las planas destacaban topicos como estos: Mexicanos: colaboren a mi obra, comprándome lotes. Escritura al momento de hacer la operación y les doy posesión de su terreno." "Tendrán la satisfacción de vivir en el lugar más bonito del mundo. El lugar es virgen." Después de las descripciones antes transcritas, el rubro: "Secciones, recios y dimensiones son como sigue", y más adelante: "Las American Power Light, S.A. tiene a su cargo la electrificación del lugar. Está terminado el proyecto para iluminar la playa de Los Arcángelos con luz de mercurio, en forma suficiente para que se vea hasta donde llegan las olas, como si fuera de día." "De acuerdo con mis técnicos unas compañías italianas y francesas están terminando los proyectos de los baños... y aviso que los baños tendrán paredes de mármol..."<sup>127</sup>

Sin embargo, el gran problema de fondo no es una lucha o enfrentamiento entre grupos de intereses, ni el objeto de los mismos que es lo que, ante todo, sobresale del relato, sino el carácter y funcionamiento de un sistema social nuevo y diverso sólo en los términos económicos con los que adorna su retórica pero que no aspira realmente a ningún cambio radical que favorezca en el plano socio-humano la actualización concreta de esa retórica discursiva.

En el fondo de los resortes sociales no se produce ninguna ruptura y las fuerzas económicas que terminan por ocupar el poder no tienen en cuenta las libertades individuales ni los derechos civiles que teóricamente son el eje de la actuación que propugnan, sino que se imponen con los recursos y fórmulas tradicionalmente característicos de una colonización con los que se mantiene, sin alterarse apenas, un orden instituido.

La historia, en definitiva, es visualizada en esta novela según lo expresa también Octavio Paz en uno de sus ensayos como

"...algo que no pasa, algo que pasa sin pasar del todo, perpetuo presente en rotación" y "Tal vez en todos los pueblos y en todas las civilizaciones opera el mismo sistema combinatorio... sólo que en cada cultura el modo de asociación es distinto."<sup>128</sup>

<sup>127</sup> *Ibid.*, pág. 212

<sup>128</sup> Octavio Paz, *Posdata*, 20ª ed., México, siglo XXI, 1987, p. 111

Así, pues, de acuerdo a la cosmovisión del autor, la cultura mexicana está condicionada por una combinación determinada de una serie de factores históricos que darán lugar a una "forma de producir la historia" típica y que será lo característico de esta cultura. En concreto, esa combinación de sucesos históricos es actualizada en *La tierra pródiga* como una trayectoria acumulativa en la que se superponen las influencias y donde se van perfilando unos rasgos antropológicos definitorios.

Ahora bien, el carácter particular de la forma literaria de la presente novela no deriva propiamente de este contenido sino, una vez más, de la conformación que se le da a la percepción artística del mismo, la cual nos permite descubrir la especificidad literaria de ese contenido y encontrar la manera artístico-literaria de contemplar el mundo que posee A. Yáñez; se hace, por tanto, necesario determinar cuál es el carácter de la visión artística dominante en *La tierra pródiga* como paso previo a la definición de sus elementos arquitectónicos y, en este punto, hallamos un factor importante: el eje sensitivo-volitivo de la percepción artística de *Ojerosa y pintada*, que expresaba un conjunto de realidades socio-económicas haciéndolas coincidir sincrónicamente con unas ideas valorativas y normativas, es sustituido, en *La tierra pródiga*, por una objetivación de los factores que operan en el funcionamiento de la sociedad e, igualmente, el conjunto de "voces-opiniones" de la novela anterior se recubre en ésta por las bases normativas que dirigen la acción del grupo, de donde nos vemos forzados a valorar, por supuesto, significativamente el funcionamiento de todos los componentes de la estructura artística pero también a prestar una especial atención a la relación y a la intercambiabilidad de las imágenes símbolo con el referente.

Desde esta perspectiva, consideramos *La tierra pródiga* como el resultado de una palabra en la que se elude la mirada del espectador (sujeto de la enunciación) para iniciar la presentación del propio texto-en-su-proyección. Elemento fundamental de

este texto será, en consecuencia, el "ángulo de vista" desde el que se produce el mismo y, de este modo, nos encontramos con dos elementos desglosables en varias funciones: los "ángulos de vista" y "el punto de vista" que los comprende, los cuales privilegian una cierta autonomía del objeto sobre el que recae la mirada.

En efecto, la funcionalidad y operatividad de todos los elementos de la construcción literaria de *La tierra pròdiga* dependen tanto del punto de vista adoptado, como de la mirada con que éste aparece concretado y limitado en el texto, pues la relación entre el proceso de narración y la mirada resultante que conforma el texto incluye el mismo proceso de construcción del que es resultado, de tal manera que el análisis de la formalización de los elementos constitutivos de la novela y de su inscripción en un determinado soporte nos ayuda a valorar el acto de realización literaria y con ella la arquitectura derivada de la misma, en la que adquiere un relieve especial el aspecto del relato: en concreto el narrador se sitúa en el mismo plano de los personajes (visión con) y conoce con sus mismas limitaciones el desarrollo de la acción, sin embargo, el grado y calidad de la presencia del narrador le confieren a esta figura un sentido especial añadido que se translucirá en el modo del relato, es decir, en la forma discursiva del relato la cual, a su vez, evidenciará una actitud arquitectónica diferente del autor con respecto a sus personajes, si la comparamos con la obra narrativa precedente.

En los comentarios de las novelas anteriores hemos visto cómo la autoobjetivación del autor se nos presentaba como una reacción del mismo que comprendía el objeto representado así como la reacción del personaje frente a ese objeto (reacción a la reacción); en otras palabras el autor daba tono y una clara orientación personal a los actos, pensamientos y sentimientos del personaje determinándolo a través de la voz del narrador.

En cambio, en *La tierra pròdiga*, varía la perspectiva de la evaluación y el alcance de la misma pues afecta a algunas manifestaciones de los personajes que rodean al

narrador pero no a su totalidad esencial como personas conclusas pues incluso, cuando el narrador ofrece una definición completa de una persona, esta definición expresa una postura pragmática y vitalista frente a esa persona y no tanto la determina como, más bien, da un cierto pronóstico de aquello que podría o no esperarse de la persona en cuestión. Y, precisamente, esa imperceptibilidad de la mirada de alguien que ve por nosotros es la que sitúa el texto y a nosotros mismos en un espacio perceptivo diverso en el que, por cierto, no deja de ser importante la reivindicación de la propia percepción del lector en tanto que mirada consciente sobre la mirada que ordena el relato y ante la cual el objeto representado varía en su formulación.

La palabra conductora del relato se aparta así de los esquemas "linealmente lógicos" y de la convencionalidad de los modelos narrativos asumidos anteriormente por A. Yáñez, para fundamentarse en la multiplicidad de elementos que sustentan la percepción del entorno. De esta manera, la voz del narrador es una voz más del conjunto de voces de la novela las cuales se interrelacionan entre sí haciéndose eco, apoyándose, confirmando y respondiéndose, e, igualmente, la objetivación comienza ya a no ser sólo un recurso del autor para instrumentalizar a sus personajes y la interpretación del lector, sino que va adquiriendo consistencia como medio de expresión de una noción de la realidad y como núcleo temático; es decir, la objetivación no es utilizada para expresar o desarrollar un punto de vista, es ese punto de vista y su desarrollo lo que se ensimisman objetivándose en el relato y constituyendo la determinación de una clase de palabra bivocal.

En este sentido, conviene destacar la forma espacial del personaje y su ubicación como uno de los aspectos del discurso que incide en el enunciado de la novela, pues, en efecto, escuchamos un conjunto de voces yuxtapuestas que proceden de un conjunto de individuos cada uno de los cuales se encuentra afuera frente al otro individuo; con una mayor precisión, podríamos afirmar que todos los personajes se



hallan extrapuestos y, por ello, influidos por la unicidad e insustituibilidad de su lugar en el mundo, de donde el narrador responde a la necesidad estética del hombre con respecto al "otro", a la necesidad de una participación que recuerde, que acumule y que una al "otro". Por ello, aquí no interesan las acciones que con su sentido abarcan al "yo" y al "otro" en un solo único acontecimiento del Ser, en tanto que los "otros" son solo aspectos de ese acontecimiento o de ese Ser; ahora importa la acción contemplativa (activa y productiva) que no rebasa los límites del otro sino que tan solo une y ordena la realidad. De ahí que, atendiendo al plano de la palabra, los personajes, se expresan libre y espontáneamente en su lenguaje exterior e interior y sólo después el narrador precisa aquello que él ve y escucha como miembro observador del grupo.

Oigamos, en este ejemplo, cómo se conjugan paralelamente la voz del narrador y del personaje:

"Las fieras se quedaron solas. Dejé de fatigar el motor eléctrico. Se extinguió la luz de los focos. Fuera de los cuartos cesaron las voces. Cobró vigor el pulso del mar sobre la noche. Dentro de los cuartos, el cercano romper de las olas acentuaba la majestad del silencio, la grandeza de la noche, de la oscuridad...

Eulogio Parra se desnudó a tientas, conservó bien fajado el cinturón con cartucheras y dos pistolas, anduvo por el cuarto con el oído atento, se asomó por las hendiduras, ...buscó un rincón y se acostó, las manos en las cachas, tratando de dominar el sueño. (*Nuestro trabajo con peligro constante de nuestra vida nos ha costado todo esto para que de pronto alguien venga y nos quiera decir se acaba cuélen a su cantón y entréguenos todito...*)<sup>129</sup>

A veces, este discurso del narrador caracterizado por una orientación conjunta con el discurso del "otro" y hacia el "otro", según acabamos de ver, alterna con la palabra ajena que repite su mismo tema y enunciado aunque con otra acentuación valorativa, de donde resulta un enfoque con dos puntos de vista y, por tanto, una palabra con dos acepciones diversas: una, tal y como la comprende el narrador y, otra, tal y como la comprende el otro personaje.

<sup>129</sup> A. Yáñez, *La tierra pródiga*, op., cit., pp. 15-16

Recordemos a este respecto el siguiente discurso del Ingeniero Medellín y volvemos a leer el discurso del narrador del ejemplo anterior:

*"(Ingeniero Pascual Medellín: Conquistadores caciques forajidos Rueda de fieras En otro sitio en otra ocasión se hubieron agarrado a balazos Quietecitos por el interés por el puro interés de obtener ventajas cada uno a costa de los demás... Yo en medio de las fieras sin pretender ser su domador Como podrán dormir ahora en este desamparo sabiéndose vigilados los unos a los otros metidos en el cubil de uno de ellos... Qué regusto de haberles caído y sentirse rodeado de su cautela y calculos leer lo que piensan y aceptar lo que dicen desafiarnos a una lucha y hablarles de civilización con el señuelo de ventajas y verlos ya luchar las contrariedades de sus conveniencias..... Como fueron cayendo al saber que llegaba el Pormotor Qué traerá éste con tantos poderes Qué curioso el temor qué curiosa la curiosidad de las fieras en rueda al acecho de las fieras vestidas de paz y rpgnso... Tú robador de ganados y aspirante a garantías Tú destructor de bosques y amante de la ley... Ustedes explotadores y ansiosos de ayuda Yo ingenio en medio de la rueda El Promotor)"* <sup>130</sup>

Como puede comprobarse con la lectura de estos dos ejemplos, el acento ajeno del Ingeniero apenas actúa en el discurso del narrador y a la inversa, pero, debido a la proximidad de ambos discursos, comienza a originarse una reserva de sentido, ya mucho más obvia, en el siguiente pasaje en el que el acento de la palabra de Eulogio Parra surge ostensiblemente al lado de la palabra del narrador, reforzándose incluso este acento ajeno en un discurso de estilo directo.

Escuchamos cómo van entrelazándose estas acentuaciones:

*"Este es el Amarillo famoso, Ricardo Guerra Victoria, dueño de la Encarnación-veinte kilómetros de litoral asombroso- y de miles de hectáreas, tierra adentro. Fabuloso. Ya dobla el medio siglo y parece tener veinte, no mas de veinticinco años: ágil, parlanchin, risueño...*

*La gente lo ve al mismo tiempo en sitios entre sí distantes. Aparece y desaparece como por arte de magia...;nunca hace gala de sus armas, pero es rápido, sereno y preciso en usarlas, sin que nadie, nunca, pueda jactarse de haberlo sorprendido indefenso.*

*-Yo soy hombre temeroso de Dios. Yo soy hombre de conciencia -lo dice a cada paso y lo cree; más él es el sumo pontífice de su religión y conciencia. Pontífice y brazo secular implacable. LO primero que hace construir y adornar en cada nuevo centro de población es la capilla. -Porque la religión es lo primero-religión a su modo. Capillas de las cuales se erige ministro...Lucha de los pobres por conseguir la gracia -y las ventajas que con ella obtienen sobre los demás-de ser elegidos para guiar el rosario, para leer la misa, en ausencia del amo, y darle cuenta de los faltistas.*

*-De los padrecitos y el sol mientras más lejos mejor: darles su limosnita y icueleni -son sentencias del Amarillo; ergo: en sus vastos dominios no hay un clérigo; sobre juzgarlos peligrosos piensa que son innecesarios como elementos permanentes de convivencia; pues digamos: para bautizar en caso muy ofrecido, allí está él o alguno de entre los más leídos de los suyos... tampoco*

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 14-15

el matrimonio es una dificultad: ha oído decir a personas autorizadas, al obispo mismo para no ir más lejos, que los contrayentes son los ministros del sacramento y allí el clérigo sólo es testigo; ergo: ¿por qué no ha de ser el ese testigo?...No falta quien quiera saber si en caso de muerte también él se alza y se baraja para dar la absolución y santolear muribundos? -Muy sencillo -responde-, para eso tengo en todas partes quien sepa ayudar a bien morir y harto los tengo dicho todos los días, a todas horas, que vivan como Dios manda,...; entonces ¿qué miedo hay de que se condenen, o que necesidad hay de que los absuelvan si han obrado bien? Yo, por lo menos -añademe quedo con la conciencia tranquila,...

Y cuando alguien tiene la confianza suficiente para preguntarle si no le recuerden las muertes por su causa, contesta que es lo mismo: que todos tienen obligación de hallarse bien preparados para bien morir,..."<sup>131</sup>

En este ejemplo, muestra significativa de una de las variantes más importantes que presenta la acción de la palabra ajena en esta novela, el discurso del narrador describe a un personaje a partir de las conclusiones que pueden extraerse de ciertos rasgos de su comportamiento, enumerados con precisión, así como de las impresiones que causan estas acciones en los demás y, sobre todo, de lo que este personaje dice según su personal "ángulo de vista".

El narrador apunta cada uno de los aspectos de los que se puede deducir cómo es el Amarillo y, más que ofrecernos su propia síntesis valorativa de este personaje, establece un diálogo con cada uno de estos aspectos y con aquellos discursos que los refieren el cual nos permite no sólo enjuiciar por nosotros mismos los fundamentos en los que se basa para su descripción sino, y este es uno de los rasgos más interesantes, contemplar una realidad organizada en forma de réplicas de un diálogo: el discurso del narrador es una réplica del diálogo cuyo principal interlocutor es, precisamente, el Amarillo, (el personaje que se describe).

La descripción que se realiza en este párrafo es, pues, la respuesta que el narrador le da al Amarillo desde su "ángulo de visión", el cual también se procura determinar sin lugar a dudas, aun en los casos en que el estilo directo del otro hablante es reproducido por la palabra del narrador, como, por ejemplo, cuando

<sup>131</sup> *Ibd.*, pp. 34-37

repite la pregunta de una voz anónima de entre la gente: ¿también él se alza y se baraja para dar la absolución y santolear moribundos?; o la interrogación retórica de sentido enunciativo negativo: "entonces ¿qué miedo hay de que se condenen, o qué necesidad hay de que los absuelvan si han obrado bien?"; o como cuando representa de forma literal una de las respuestas del Amarillo: "Y cuando alguien tiene la confianza suficiente para preguntarle si no le remuerden las muertes por su causa, contesta que es lo mismo: que todos tienen obligación de hallarse bien preparados para bien morir..." En estos casos se produce un discurso próximo al discurso cuasi-directo y al discurso directo sustituido, caracterizado por un paralelismo de entonaciones entre el discurso del narrador y el discurso referido, que se mueven en una dinámica de interrelación paritaria de tal manera que, si la tercera persona que habla se reemplazara por la primera, no se produciría ninguna incongruencia.

Algunas veces la elaboración de la réplica es más subterránea y, entonces, la palabra ajena se introduce en el discurso del narrador el cual la desarrolla a modo de ejemplificación resumida al mismo tiempo que la reacentúa con nuevo tono.

Oigamos, por ejemplo, las correspondencias tonales de los siguientes fragmentos.

"Cuando salió la luna despertó el ingeniero Pascual Medellín; hizo intento de aniquilar, con un manotazo sobre la oreja, la música de un zancudo, que pronto volvió, ...; se incorporó sobre los codos; articuló el pensamiento:

*-Pobre país que tiene todavía que aceptar banditos, asesinos, sinvergüenzas en esfuerzos positivos de interés nacional y concederles hasta puestos de dirección... cuántas veces el Gobierno ha tenido que depositar confianza y convertir en sus agentes a cada una de las fieras que me rodean... Yo mismo he tenido que convencerlos y aceptar aquí su cita y disimular su engañosa zolamería de tigres, de gatos monteses -nuevos manotazos a los zancudos-, ...; así, acá la fuerza, la verdad, soterrada en violencias y abusos; pero al fin la verdad y el porvenir; buen provecho les haría conocer este submundo en que como allá las fieras se disfrazan de ovejas; pero la naturaleza late con acordes imponentes, y jadea en espera de hombres que luchen y desembaracen de fieras; ...; ladrones, asesinos, sinvergüenzas: rico país que puede contar con esta gente y lanzarla al futuro.; pobre país en que no sepa aprovechar la fuerza primitiva de los desalmados y meterlos en cintura ...*

A pesar de zancudos y comezones volvía el sueño, mecido por el recuerdo de foros y sitios de moda, de forajidos y celadas, ...caminos, tractores, la gran pintura de México, la insalubridad, la poesía, el paludismo y las montañas, ...las intrigas políticas, el atraso, el progreso. (Pobre país dichoso país). El sueño volvió a vencerlo mucho antes del alba, arrullado por el zumbido de los

Si en las réplicas a la palabra del Amarillo, el narrador interpretaba esa palabra ajena con una nueva entonación y sentido, en el ejemplo anterior el narrador repite la palabra del Ingeniero con la misma orientación de sentido de este personaje al mostrar las contradicciones internas que constituyen el sustrato esencial de México, pero, en la boca del narrador, este sentido de la palabra ajena forma una serie de círculos concéntricos que incluyen al propio Ingeniero dentro del marco semántico de su palabra, lo cual nos permite reconocerlo en relación con su fondo contextual y comprender su visión del mundo como un momento de su totalidad existencial, intuitiva y reflexiva, así como transponer su centro de valores y verlo en la plenitud de su presente.

Con todo, es evidente que, en líneas generales, la orientación objetual y emotiva-volitiva de las novelas precedentes se desenmascara, mediante la extracción de la conciencia del personaje de sus momentos conclusivos y la disposición de los mismos en un fondo en el que se dibuja lo que ocurre más allá de lo que ve el personaje, lo cual altera la importancia de su palabra incluso humorísticamente, como sucede en el ejemplo siguiente:

"...:Ricardo Guerra Victoria...de más guerra que los otros, aferrado a salirse con las suyas (*en peores me he visto*), bien que a veces tenga la sensación de verse acorralado, de oír a los otros y así mismo gritar: -*Vamos acorralándolo en La Encarnación para darle allí su matarile.*  
Los niños de tierra caliente juegan también el *matarile-nile-ron.*<sup>133</sup>

Pero este plano de fondo no sólo desenmascara la relatividad de la palabra sino que altera el monologismo de la misma al mostrarnos la seguridad que tiene el

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 28-30

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 132

personaje de ser el centro del todo, y de su exclusividad, junto a la misma seguridad que tienen acerca de sus personas los otros protagonistas.

En los análisis de las novelas anteriores hicimos notar la ausencia de este fondo: fuera de la propia conciencia central que regula el relato, no se trataba como elemento temático la relación connatural del personaje con su contexto (ambientación, naturaleza, etc.), es decir, no se enfocaba la combinación del personaje con su contexto en un todo artísticamente necesario, sino que ese fondo se mantenía como un escenario inmóvil ante el cual se movía el protagonista y éste era vivido desde dentro, desde el punto de vista de la conciencia interna desde la cual se narraba el suceso.

Ciertamente, el tema de la imagen de la realidad, condicionada por una imagen del hombre, en uno u otro sentido, dependiente de aquella, es el centro de la obra narrativa de A. Yáñez: la sociedad, según aparece vivenciada en las novelas ya comentadas, es un todo y se visualiza (sobre todo en la novela *Al filo del agua*) como una comunidad anterior, en importancia, al individuo quien adquiere sentido sólo dentro y por su dependencia de este sistema orgánico, de ahí que la figura de los personajes se neutralice sobre un fondo uniforme en donde aquella se destaca sometida a una palabra dogmática a través de la cual se expresa la cabeza de ese organismo social. Pero, en la novela *Ojerosa y Pintada* comienza a perfilarse el ambiente en el que se mueve la figura y en *La tierra pródiga* ese ambiente se convierte en "dibujo arquitectónico" y surge un fondo de paisaje y también un fondo anecdótico que desarrolla, frente al abstraccionismo de las dos primeras novelas, la cotidianidad de un realismo cuya función es no sólo darles a la figura y al tema de la representación todos los caracteres realistas sino además situar a la figura en el contorno de un mundo de realidades. Todo ello se refleja, lógicamente, en la palabra del enunciado novelístico que adquiere un volumen nuevo en el que la combinación de las voces se formaliza gracias a la ruptura: esto es, cada uno de los discursos de

los personajes se estructura, al igual que el discurso del narrador, mediante una continua irrupción de la palabra ajena incluso de la propia palabra pero reacentuada, elaborándose, así, una construcción lingüística hecha a base de la superposición por capas de distintos "ángulos de vista" y, por tanto, de diversas entonaciones evaluativas y sentidos de la palabra.

Es decir, el núcleo del objetivo artístico de *La tierra pródiga* no es la expresión de una sola única visión del mundo cuya voz dominante reúne en sí la combinación de otras voces que le sirven para matizarse: en la presente novela, se invierten los términos y se focaliza *la suma de individuos* que constituyen la sociedad. Todavía persiste el esquema de un mundo concebido como un sistema compacto de relaciones, sin embargo, comienzan a sobresalir los rasgos de sus partes integrantes: dentro del grupo o conjunto se advierten algunas diferencias entre sus componentes las cuales se agregan una a otra, cumpliendo una función en el organismo social, el cual puede observarse y sistematizarse y en contraposición a la estaticidad de un mundo colectivo, presenta una proyección hacia una meta. Se observa, por tanto, una estructura artístico-literaria cuyo fundamento ideológico absoluto se revela en función del establecimiento de otro tipo de relaciones entre sus elementos, no obstante, lo característico de esta estructura no está en la novedad de sus materiales sino en el cuadro que constituyen y en la actitud que reflejan: en concreto, podría afirmarse que los rasgos distintivos de las novelas anteriores se conjugan, en *La tierra pródiga*, dentro de una tesis progresista, en el sentido etimológico de la palabra, y adquieren un sentido dinámico con unas consecuencias literarias diferentes a la exposición de una noción de la realidad fija y estable.

Así, en *La tierra pródiga*, A. Yáñez no sólo responde a la pregunta de qué es la naturaleza mexicana sino, sobre todo, a cómo la conocemos, y ahonda en la historia con una distinción entre la causa de los hechos y su pretexto, y a través de unos personajes que ya no sólo son movidos por fuerzas y pasiones a veces

incontrolables hasta para ellos mismos sino que actúan también impulsados por motivos de carácter económico muy concreto y como miembros que ocupan una posición en la sociedad; según esto, la obra que nos ocupa conserva aún los rasgos característicos de una crónica pero ha variado la concepción de la historia que la sustenta, haciendo prevalecer la causalidad natural y la acción de un personaje, hijo de sus obras y al mismo tiempo dueño de ellas, que se halla influido por un medio y que es también un ente de razón y voluntad.

Como se desprende de todo lo anterior, desde un punto de vista lingüístico, la imagen de la palabra ocupa un significado central dentro del conjunto de contenidos a los que hemos hecho referencia y se funde con la imagen precisa del hombre: en la novela existe una conciencia de una forma típica de pensamiento, en relación con una forma de vida y con un medio de subsistencia, que tiende hacia una unificación del mismo; consecuentemente, según decíamos, el dogmatismo de la palabra, relevante en las dos primeras novelas, se debilita a favor del reconocimiento de otras concepciones o "ángulos de vista" que no llegan a ser totalmente discordantes pero que se refieren a un individualismo racionalista, de acuerdo con el cual la sociedad es concebida como una yuxtaposición de individuos.

Sin embargo, el reflejo de esta yuxtaposición en la palabra evidencia también que la visualización de la sociedad como un conjunto de elementos no significa que estos coincidan idénticamente, con una cierta armonía: una cosa es que los elementos sean iguales y otra, distinta, es que se hallen correspondencias entre ellos, que es lo que sucede en *La tierra pródiga*, donde los diferentes grupos usan la misma lengua pero orientada en distinto sentido, obteniéndose como resultado una palabra-signo en la que se entrecruzan acentos con múltiple orientación. En definitiva, los temas y las formas de los discursos de la novela surgen de una misma matriz ideológica aunque constituyen en esencia dos aspectos de la misma realidad.

Escuchemos, por ejemplo, el discurso del Ingeniero, claro y directo en la



exposición de los principios y objetivos que acompañan la promoción del desarrollo económico de una zona costera de México, paralela a la palabra aparentemente subvaluada y con una tímida orientación hacia el "otro" del Amarillo:

\*-Vamos por partes. Lo primero es el camino; un camino de primera. Pero esto, como todos los otros puntos de programa, en principio aceptados deben contar con la mas amplia justificación. Anoche se los explicaba: cómo hemos de invertir cuantiosos recursos, que por lo demas están disponibles, si no se garantiza su productividad, si sólo van a beneficiar a unos cuantos intereses privados. Hablemos claro: cómo pueden gastarse millones en un camino que sirva solo para que usted y usted saquen sus productos, o, para que a los taladores se les facilite su tarea de arrasamiento, debemos ver el asunto como negocio mercantil. Este es el nuevo punto de vista con que procede la promoción gubernativa y mediante el cual se ha conseguido el progreso del país en tan pocos años. Lo de más son sentimentalismos que a nada conducen...A reserva de recorrer la zona, dígame, amigo don Ricardo, ¿cuánto debe usted?

Mal disimulada satisfacción en los demas compinches. (*Ya se le arrancó*) Brillan los dientes en la sonrisa beatífico-luciferina del Amarillo:

-Bueno, si, señor, pero permitame una pregunta: qué la gente, toda la gente de todos estos lugares arruinadísimos, lleno de calamidades, sin escuelas, sin luz, sin médicos...¿no vale nada para el Supremo Gobierno, independientemente de ver su atención y sus necesidades como negocio? Dispénsame mucho; pero a mí se me hace duro pensar que así es el gobierno, y menos, sobre todo, el Gobierno revolucionario, que se hizo con la sangre del pueblo, de los pobres...

-Dejemonos de demagogias y simulaciones...No quiera salirse por la tangente. ¿Cuánto debe usted, amigo Guerra?

-Creo que sabrá bien usted que lo que debo está garantizado más que al ciento por uno...para eso es bueno que haya venido, y ni manera de que pueda usted equivocarse o se le pudiera engañar con mentiras o alguien lo pretendiera, sabiendo quién es y los conocimientos y experiencias que tiene; y es lo que he dicho aquí, a nuestros amigos: si el gran hombre que será nuestro huésped de honor se interesa, estemos seguros de que nuestros proyectos y esperanzas de años, por lo que tanto hemos trabajado y sufrido, se realizarán...

-No se trata de eso, amigo Guerra,...; no perdamos tiempo: se trata de saber si sus deudas, su pasivo, puede convertirse en activo disponible en marcha...

-A ver, báñemelas despacio, jefe: uno, abandonado en estas soledades, no comprende bien, así, de pronto.

(Los Demás: *Ya de a tiro ni la amueles ni la sabes disimular*)

-Señores: ésta es la cuestión: quién más, quién menos, cada uno de ustedes tiene cuentas pendientes o derechos precarios en la región; al mismo tiempo debe reconocerles lo que han hecho para desarrollarla. Se trata de consolidar su situación; para apoyar en ella programas firmes de desarrollo...A este fin le pregunté cuál es el monto de deudas. Luego se valoraran sus propiedades y los trabajos que usted ha realizado: caminos, instalaciones, fincas, cultivos...

(Ricardo Guerra Victoria: *Me los llevo de calle siempre que no quieran hacerme una tanteada*)

-Por otra parte, se ha considerado también la posibilidad, aceptada en principio, de que, mediante algunas instituciones descentralizadas o la propia Dirección de Turismo, a la que usted ha recurrido, el Gobierno federal invierta las cantidades complementarias...

-En qué forma (*Amarillo aguzado no te dejes envolver siéntele pie adelante*). \* 134

El código que manejan el ingeniero y el Amarillo coinciden en el interés y en el propósito de explotar los recursos naturales de una región, sin embargo, la lengua de ambos es diversa pues los supuestos y las características de esa explicación se generan en dos sistemas ideológicos que no tienen nada que ver entre sí, en principio, aunque en esta novela muestran un modelo de relación peculiar, como ya hemos señalado, de carácter acumulativo: en resumen, impera un modelo del mundo burgués asentado sobre un mundo rural, precapitalista, precisamente, para mandar sobre él, dirigirlo, neutralizarlo y someterlo. De ahí los rasos de estilo característicos de cada uno de los interlocutores y el modo de articulación de ambos mundos que implican dichos discursos.

Por una parte, el ingeniero transforma su visión de la realidad en un proyecto que originará cambios no solo en el entorno natural de la región sino en la organización y modos de vida de la zona; libre de cualquier dependencia paternalista se apoya para el ejercicio de sus actividades mercantiles en unas instituciones oficiales que le favorecerán para el desarrollo de una riqueza dineraria. Su palabra, en correspondencia, pretende ser convincente y tiene muy en cuenta a su interlocutor al que apela con una familiaridad ("amigo") con la que busca una aproximación y un clima aceptable para los argumentos económico-mercantiles que esgrime y sustentan el plan gubernamental de desarrollo económico.

El Amarillo, a su vez, a pesar de que se sirve para lograr sus fines de algunas de esas instituciones oficiales, es totalmente ajeno a ese tipo de organización social: él pertenece a un mundo cuya ley y gobierno es él mismo, su vigor y su fuerza, y el triunfo violento sobre otros hombres que como él deseen enseñorearse del lugar.

Este personaje representa una concepción del mundo paternalista y una idea dual de la sociedad compuesta de señores o dueños y dominados, donde ese señor o dueño, legitimado por la posesión de tierras, es decir, por una riqueza raíz, puede ser magnánimo porque él tiene el poder total sobre los demás y posee las cosas

abundantemente, al mismo tiempo que sus acciones carecen de toda restricción y persiguen fundamentalmente el ejercicio de la vitalidad, mostrando su "hombria" así como la extensión de sus dominios por la fuerza.

Dentro de estas coordenadas y ante el representante de ese mundo externo al suyo al que pretende atraer a su "causa", el Amarillo se expresa en el lenguaje que él conoce y que es usual en su mundo de relaciones de dominación y sometimiento.

Diverso del tono utilizado por el ingeniero, en función de los intereses que persigue, el Amarillo elabora una variante "humilde" de su estilo de lengua con la que pretende halagar al ingeniero y en la que resaltan una valoración del Gobierno y sus funciones de acuerdo a su mentalidad de "pater".

No obstante, se deja asimismo sentir con fuerza, no solo en este diálogo al que nos referimos sino también en otras formas de interrelación personal, el triunfo de una actitud pragmática ante la vida, que nos habla de una revisión del código de valores preexistente y de una nueva forma de enfocar los acontecimientos sobre las cuales impera la astucia, cuyo sentido moral negativo importa poco al lado del interés de sus métodos y aplicaciones.

De hecho el Amarillo conoce los estímulos de sus oponentes y utiliza algunos de sus signos-palabra:

"Montañas inexpugnables de hierro, de magheso; de titano, de cobre, de oro, de plata, y "asómbrese: últimamente se ha descubierto que hay uranio en la zona; el señor ingeniero Medellín puede decirles el resultado de los estudios hechos,...

Y otra vez el asedio a la sensibilidad, a la sensualidad: las noches de fosforescencia en aquellos mares, cuando las olas restallan en pirocénicas sobrehumanas; el placer de nadar en luces...lejos, libres, olvidados de todo pendiente con el mundo como adormecidos transportados a otra vida en la que no hay inquietudes: -"¡Oh! lo que usted describe es la sofrosine o la ataraxia de los griegos, el nirvana de los budistas" -exclamaba alguno de los contertulios; -"Pues mire usted, señor- contestaba Ricardo-, bien a bien no sé qué es eso ni con qué se come, ¿para qué voy a presumirle o a echarle mentiras? Lo que si le digo es que es muy bonito eso de meterse mucho en el mar y quedarse horas y horas algo así como meditando,..."<sup>135</sup>

<sup>135</sup> *Ibd.*, pp. 163-165

Incluso, este personaje sabe responder a la interpretación historicista de la realidad del ingeniero y apela a esta imagen para lograr sus propósitos:

"Yo he oído decir que a los conquistadores los animaban dejándoles las tierras, los esclavos y hasta de pilón les daban títulos de nobleza; el tal Hernán Cortés, no más allí, desde México hasta Oaxaca, como quien dice: nada, y de pilón lo hacen marqués...

Yo lo único que quiero es que me dejen en paz, para hacer prosperar tanta riqueza, como he demostrado que hay aquí; que me esperen mis acreedores: el Gobierno, desde luego, al fin y al cabo los tengo bien garantizados, de sobra, sus dineros;..."<sup>136</sup>

"Le leo el pensamiento. Reconozco que soy un salvaje, una fiera. Y qué. El mundo no está hecho sólo de buenos y de santos, de sabios. Eso es lo bonito de la vida: el contraste de las negruras con los colores....Es que, perdoneme la presunción, creo que nos complementamos: usted, arriba, yo abajo, usted la inteligencia, yo, la naturaleza en bruto. Usted en mí reconoce una parte necesaria del país; por lo menos, algo que existe, aunque lo llame usted problema.....¿Quién sabe por cuánto tiempo el país necesite de tipos como yo, como los que yo represento. ¿Qué sería de México si faltáramos?....."<sup>137</sup>

Pero el Amarillo también se ubica en el plano pragmático del conjunto de personajes alejados de esta idealización historicista y los evalúa.

Veamos de que manera:

"Hasta la olímpica despreocupación de Diego Láinez, de Claudia Capuleto, descendía en favor del que amablemente llamaban forajido y bribón-como eran nuestros ilustres antepasados, raíz y ejemplo de nuestra más rancia aristocracia. LAINEZ: -¡Oh! sí, los fundadores de grandes casas y mayorazgos, los troncos de apellidos rumbosos." -"Troncos podridos de bubas." -"Importadores de la viruela" -"Tú que admiras Nuño Beltrán de Guzmán, forajido y bribón." -"Y a Hernán Cortés." -"No nada de erudición histórica, si aquí lo tenemos, vivito y coleando: el Amarillo mentado;2

EL AMARILLO: *Qué gentes éstas tan célebres y con tantos lados flacos cuando yo me la figuraba imposible para poder llegarles y menos hacerlas a mi rienda donde la cosa resultó tan fácil que gente puede y hasta que esa Claudia claudique como el chistoso Láinez dice para dar a entender el otro negocia"*<sup>138</sup>

<sup>136</sup> *Ibd.*, p. 153

<sup>137</sup> *Ibd.*, p. 161

<sup>138</sup> *Ibd.*, p. 167

En estos ejemplos del discurso del Amarillo y de sus modulaciones, una vez más, podemos comprobar cómo se refracta lingüísticamente una realidad organizada en forma de réplicas de un DIALOGO, cuyo núcleo semántico deriva de la interpretación de los acentos con los que se colorea la palabra. Sin embargo, debemos centrar nuestra atención en otro factor ligado al anterior cuyo desenvolvimiento es el que determina un aspecto de la estructuración artístico-verbal de la novela que estamos analizando: la palabra y la voz de los personajes ya no es, por completo, una expresión plana y plástica; va adquiriendo el volumen y la complejidad propios de la representación de un pensamiento en su dimensión más profunda.

Como se evidencia en todos los ejemplos anteriormente citados, el lenguaje es multiacentual y todos los acentos, pertenecientes a los diversos personajes, se sitúan en un mismo nivel de importancia pero, ante todo, la modificación sustancial de la imagen de la palabra está ligada al tratamiento que se les da a los mismos dentro de la novela, tanto si nos fijamos en un personaje en concreto como en la relación dialógica entre los personajes: por una parte, el ojo del observador se difumina y se reproduce el lenguaje interior de quien está pensando, y piensa en una sucesión temporal, motivado por la sucesión de acontecimientos y en respuesta a la palabra del otro, la cual pretende atraer como con una fuerza centrípeta hacia el propio eje semántico; por otra parte, esta reproducción de la palabra de un personaje se conjuga con otras representaciones semejante de otros personajes en escenas en las que se recoge todo lo que está ocurriendo en un momento, tal y como lo vería cualquier observador. Así, como hemos indicado, la palabra se repite con diferentes acentos según las voces que hablen, pero desde el punto de vista significativo esta palabra no es totalmente estática: el sentido de la palabra se mueve linealmente y entrecruzándose con otros sentidos.

En ocasiones, la técnica de sucesión es sencilla: se repite una palabra con una

pequeña modificación, como en el siguiente ejemplo en el que aún sobresale la sucesión espacial aunque esta forma puede afectar también a la repetición de las frases de un personaje, por él mismo, en diferentes capítulos.

"Guardaron las apariencias, en la Encarnación, acabaron canocontecidos. A una los cinco. (Ya lo maliciábamos) Hasta el Amarillo. No trinaron más contra él porque resultó el peor librado de las veladas, risueñas amenazas del Promotor, quien reveló ser, en efecto, un colmillón. (Ya lo maliciábamos. *Lo malo será que después de hablar tanto de asuntos parecidos esta vez vaya.*) EL AMARILLO: Aquella vez que se deja venir el mismísimo Gobernador, cusileado por mis amigos, dízque con intenciones de comerme vivo, cuando menos de llevarme preso. Qué le vamos hacer. Lo espero a pie firme...Le ofrezco un cigarro. Antes me lo había tirado de un manotón...

...Comienzo a hablarle, sin alzar la voz, sin reirme, muy serio, muy humilladito...

En fin, por no alargarles el cuento: quedamos los grandes amigos, lo detuve a comer...logré sacarle un préstamo de diez mil lanas tan cierto como que Dios existe, fue cuerto; ni yo mismo no lo creía cuando se marchó tan contento y yo me vi libre de semejante peligro (Cariocontecidos. Ya lo maliciábamos. *Nos queda el remedio de defendernos como gatos bocaarriba. Estamos acostumbrados a entrarle a lo túpido. La dureza de la vida en la tierra caliente nos ha currida.*)<sup>139</sup>

Otras veces, la reiteración se produce en el mismo capítulo con variaciones significativas para emerger, de nuevo, en otro capítulo con la misma forma inicial.

A modo de ilustración de esta técnica observemos el siguiente fragmento y la repetición de uno de los discursos:

"Este mentado Amarillo, espigado él, triguño, dientes de oro, que a veces parece tener mal de sanvito por inquieto.....

-Tiene cosas de loco. Dicen que está loco. Sale a veces con unas distancias, con unas sandeces de mucho idiota.

-Yo tengo mi genio, que a veces ni yo me entiendo. (*Bien que me entienda y sé lo que me conviene porque no hay loco que coma lumbre y a veces es bueno navegar con bandera de bienaventurada.*) Pero soy gente llevada por la buena, me gusta que me comprendan sin mucho hablar; ahora que hay veces que se necesita soltar la lengua. (*Borrachera más efectiva que tan buenos resultados me ha dado.*) Y soy muy ejecutivo."<sup>140</sup>

"A veces, las más, tacaño; las menos, espléndido, manirroto, derrochador. A conveniencias. Regatea el salario del miserable y es capaz de regalar al poderoso una manada de yeguas finas...

<sup>139</sup> *Ibd.*, pp. 139-141

<sup>140</sup> *Ibd.*, p. 43

-Tiene unas puntadas. El día que miro el primer coco en su primer palmar llamé a uno de sus mozos, que le decían el Ciego porque estaba perdiendo la vista. "Eh, tú, Ciego -le dije..."<sup>141</sup>

"Si a muerte defendió su primer coco, no puso resistencia en ceder ese primer palmar logrado entre ásperas malezas, a un político poderoso;

Yo soy gobernista, soy agente del Gobierno, cien por ciento, cualquier dé donde diere. A mí nadie me saca de esta idea. Con el gobierno hay que estar bien, a cualquier precio..."<sup>142</sup>

"Ricardo Guerra Victoria - repetía consigo misma el hombre fabuloso, y las señas- espigado el trigüeño, dientes de oro, terrible, se aparece al mismo tiempo en muchas partes distantes..."<sup>143</sup>

Los tres primeros discursos poseen el mismo referente abordado desde diferentes perspectivas. Coinciden en aquello a lo que se refieren y, en principio, podrían considerarse "variaciones sobre el mismo tema" que se refuerzan para insistir en un mismo sentido, sin embargo, el valor distintivo de su significado presenta también otra orientación: estos tres discursos no son semejantes a los discursos directos de los personajes que, con un valor demostrativo, surgen predeterminados por el discurso del narrador. En este caso, entre los tres discursos no existe ninguna predeterminación o relación demostrativa: son tres voces o tres formas de presentar una misma realidad cada una de las cuales contribuye a que el relato avance y, posteriormente, la descripción sea retomada por Gertrudis en el sentido en que se repite en el último fragmento.

De forma paralela pero con una trascendencia mucho más determinante en cuanto a la arquitectura lingüística de la novela, este recurso se extiende a los discursos narrativos que, en *La tierra pródiga*, no son emitidos por una sola y exclusiva voz; esta función narrativa la cumple cualquiera de las voces que interviene en la novela o

<sup>141</sup> *Ibd.*, p. 44

<sup>142</sup> *Ibd.*, p. 45

<sup>143</sup> *Ibd.*, p. 79

incluso la voz genérica introducida por la denominación Voces o Coro, cuyos discursos, con frecuencia, se revisten de un valor acentuadamente expresivo, semejante al de la voz concedida a la máquina o a la naturaleza, por ejemplo, las cuales actúan como sustrato mítico-semántico de la presente novela.

Atendiendo a estas variaciones reiterativas del discurso narrativo, oigamos estas dos formas de resumir la inundación que sufre Elena en La Encarnación:

"...-El perro vino a dar el rumbo: verdaderamente lloraba; se partía el alma de oírlo; la señora estaba en medio de un lodazal tirada, verdaderamente muerta, sin resollar, sin pulso, hecho garra al vestido; la sacaron con muchas dificultades, todavía en lo recio de la tormenta, no hallaban qué hacer...; quién sabe cómo llegó Sotero Castillo y supo poner orden...Quién sabe qué planes traería...; ¡raro también que apenas la vio bien, desapareciera él! ¡Puntadas de los señores! El caso es que bendito sea Dios la señora se salvó"...

No quedó piedra sobre piedra. El motor de la luz, descuajado, fue a caer al cerro. Había restos de carnas en las copas de los árboles...Fueron vistas en el cielo señales...El señor cura de Purificación amaneció ese día diciendo que algo le había pasado a doña Elena, y señaló la hora que hallaron parado el despertador que había en la recámara de la señora: estaba debajo de unos palos, lejos de la playa. También dicen que el Amarillo tuvo una corazonada en medio de una fiesta de que salió trstomado..."<sup>144</sup>

Y, juntamente, apreciemos la visualización de los hechos y la vivencia de los mismos por parte de la protagonista:

"...Había llegado la hora de morir. No le cupo duda a la señora. Se resignó, se dispuso al designio de Dios. Le dolía recordar al ausente, abandonar lo que dejó a su cuidado. Las olas le impedían retroceder. Ella se resistía...Hula a tientas, téticamente orientada por los tumbos del mar, atrapada por corrientes y charcos, forzada a nadar sin rumbo...; pero seguida del perro fiel, acompañada por sus aullidos delirantes...crecía la clarividencia de imágenes en agonía: *él aquí fundaría la más bella ciudad del mundo, rosa era el vestido que llevaba yo ese sábado al baile donde nos conocimos yo lo quise desde que lo vi él fue poniéndoles nombres a las puntas llegaron a hacerme falta sus violencias...*"<sup>145</sup>

<sup>144</sup> *Ibd.*, pp. 174-175

<sup>145</sup> *Ibd.*, pp. 169-170



Es evidente que todos estos discursos aportan nuevos elementos para la comprensión de los hechos los cuales, de esta manera, se enriquecen con una perspectiva mayor y más profunda, al mismo tiempo que cada una de las voces va ahondando en la palabra y a través de ella en la realidad que ésta evoca.

Así, pues, si en *Ojerosa y pintada*, los sucesos del argumento se relacionaban espacialmente y el objeto representado, la ciudad de México, aparecía como una unidad estática de dimensión espacial, en *La tierra pródiga*, emerge una preocupación por transformar la expresión plástica en expresión-temporal, inicialmente, mediante la reiteración. Es decir, la espacialidad observada en la novela anterior se contagia de temporalidad y, con ella, surge una línea dinámica en la narración, apoyada en la sucesión de acontecimientos enlazados por un movimiento alterno entre los diferentes planos de los que se compone la novela así como entre el pasado y el presente.

La raíz de este movimiento es, en efecto, el discurso y la palabra de los personajes que se desarrollan en el tiempo y a través del tiempo, tal y como, por ejemplo, se manifiesta en el último discurso de Elena al que acabamos de hacer referencia: este discurso, característico del estilo de la novela, surge como contrapartida de la descripción de la inundación de la que ella es víctima, ampliando el carácter y las fronteras de esa descripción a la cual explica y completa al desarrollarla en un ámbito dominado por su experiencia vital, claramente elaborada por las relaciones que establece entre su presente, el pasado inmediato y otro más lejano, los cuales son evocados en función de los sucesos más importantes que vivió en esos diferentes momentos y de las vivencias que los acompañaron.

La expresión de los personajes, y, con ella el relato que protagonizan y al que contribuyen, está estrechamente interrelacionada con las experiencias básicas de su mundo interior cuya complejidad, derivada de la interacción social de dichos personajes y visualizada en su constitución, hace que se vaya dibujando la "forma"

de estos personajes con su volumen y movimiento propios. En consecuencia éstos ya no son exactamente imágenes de una sola pieza, símbolos cuya materialidad y naturaleza sensible son secundarias, sino que comienza a reproducirse la dimensionalidad de su figura, sin que por ello pierdan su valor simbólico aunque varía el fundamento del mismo: en concreto, en *La tierra pródiga*, el trabajo de composición de una alegoría por parte del autor no es tan manifiesto, a pesar de que el núcleo expresivo de la novela es un símbolo que actúa como una metáfora la cual evoca otra realidad diferente a la que se señala con el significante "la tierra pródiga". Sin embargo, el símbolo conserva también su significado directo, precisamente, como consecuencia de que se profundiza en la vertiente mítica de esa realidad que, de esta manera, deja de ser algo trascendente para ingresar en "la naturaleza" y en el plano de "lo real". De ahí que las voces de las máquinas, del viento o del paisaje traducidos lingüísticamente, como si hablaran personajes de carne y hueso, no resultan "extrañas" sino que afianzan y perfilan ese contexto lingüístico en el que el resto de los personajes se proyecta con un nuevo valor mítico, que queda enmascarado si los consideramos solo desde el punto de vista del naturalismo.

Asimismo, si nos fijamos en los nueve apartados de los que consta la novela y en los títulos de los mismos, se refleja paradigmáticamente lo que hemos observado en los discursos de los personajes pues atienden al contenido de la realidad desde diferentes planos y con una perspectiva simbólica especial.

Recordemos, por ejemplo, algunos de estos títulos: "Rueda de fieras" es la definición que da el Ingeniero Pascual Medellín de la situación que está viviendo y de los personajes que le rodean e implica una valoración connotativa de esos personajes y de la circunstancia concreta que apunta a la función "natural" que cumplen; "Otro día" ubica temporalmente el segundo apartado o secuencia en el que, en efecto, se relata lo que sucedió al día siguiente de la reunión de "la rueda de fieras" pero alternando este relato con la descripción del Amarillo, elemento celular

de uno de los mundos en contraposición de la novela, y con otras evocaciones del pasado que nos encaminan hacia la profundización de esa realidad en una diversidad de valores, paralelo al nuevo mundo racionalista cuyo nacimiento presenciábamos; en "Los nombres ilusionados", título de la tercera secuencia o apartado, a medida que se progresa en el relato de lo que hicieron los personajes al finalizar su reunión, se continúa con la profundización del carácter y el mundo del Amarillo y el consiguiente ahondamiento en el contexto mítico de la novela, ya mucho más vivo incluso en el título del apartado que hace referencia a la costumbre del Amarillo de tomar posesión de la tierra, en este caso, los promontorios y las playas de las que se ha adueñado, nombrándolos o bautizándolos con los nombres de las mujeres, objeto de su ilusión, cuya conquista, a su vez, identificaba con la conquista y dominio de la tierra.<sup>146</sup>

En esta línea y sucesión progresiva, el resto de los títulos aluden de forma directa y connotativa al contenido que encierran cada uno de los apartados los cuales, por su parte, responden también directa y connotativamente a esta forma de representar la realidad y los sucesos en su apariencia exterior y en un sentido profundo. No obstante, entre todos los títulos restantes quizás convenga hacer notar, por su formulación simbólica más evidente y por la función que cumple su significado en la novela, el título del séptimo apartado "La flor en blanco", metáfora cuyo contenido se va desarrollando paulatinamente a lo largo del relato: esta metáfora aparece por primera vez en la secuencia titulada "Otro día" y hace referencia a la anécdota provocativa protagonizada por el Amarillo y Sotero Castillo pero ya con una clara connotación indicadora de la morbosa y apasionada atracción que Ricardo Guerra sentía por Gertrudis y Sotero Castillo por Elena, la cual irá evolucionando hasta hallar su desenlace en el núcleo del relato.

<sup>146</sup> Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno* explica detalladamente (pp. 16-20) el ritual de toma de posesión, propio de las culturas tradicionales premodernas y su valor creativo, muy interesante para comprender ciertos aspectos de la ontología arcaica cuyos ecos se dejan sentir en algunas concepciones del ser y de la realidad latentes en La Tierra Pródiga.

Igualmente, todos los planos en que se divide; los nueve apartados de la novela se suman reforzándose por un efecto de acumulación que produce una gradación de los mismos hasta llegar a la "disolución" final del relato, y están contruidos a partir de este movimiento lineal, progresivo y alterno, que hemos explicado.

A modo de ejemplo válido de la organización de la novela, en lo que se refiere a esta sucesión de los planos, nos puede servir el análisis de la disposición de los apartados de la segunda unidad o secuencia, titulada "Otro día" donde se marca con cierto relieve este movimiento lineal-alterno, después de que en la primera secuencia se ha iniciado la alternancia de los personajes.

Así, esta segunda secuencia mantiene el sentido de la unidad temporal (respetado también en las otras secuencias) y se subdivide en siete unidades composicionales o planos que tienen lugar a lo largo de un día y cuyo contenido se alterna de la siguiente forma:

Primera subdivisión: el amanecer del día siguiente de la reunión de "la rueda de fieras" con la llegada del Amarillo a su casa y su encuentro con los otros caciques del lugar;

Segunda subdivisión: descripción del Amarillo desde diferentes perspectivas y puntos de proximidad;

Tercera subdivisión: el ingeniero Medellín se une al grupo de los caciques y es agasajado aduladoramente por el Amarillo, con el fondo crítico-irónico de los otros caciques;

Cuarta subdivisión: se continúa con la descripción del Amarillo;

Quinta subdivisión: presentación dialéctica de las perspectivas y de los proyectos del ingeniero y del Amarillo, acompañada por la crítica irónica de los otros caciques;

Sexta subdivisión: relato del recorrido por las posesiones del Amarillo, con una profundización en su carácter y en los valores del mundo que representa;

Séptima subdivisión: reiteración por parte del ingeniero de su proyecto, y de los

finés que persigue y de los medios con que cuenta, subdividida en dos apartados, separados por la evocación de los incidentes más importantes sucedidos durante el recorrido por las posesiones del Amarillo, en lo que se destaca la visión del mundo y de la vida de este personaje.

Desde el punto de vista lingüístico-estructural nos encontramos, por tanto, con una composición constituida por una serie de "escenas" dispuestas de acuerdo con una línea cronológica principal en la que alterna el presente con el pasado. Ahora bien, estas escenas no giran en torno a un eje fijo y estático, como sucedía en *Ojerosa y pintada*, sino que en su sucesión presentan una evolución y un cambio progresivo; la sucesión espacial no sólo marca la contigüidad de una heterogeneidad sociocultural sino que, en *La tierra pródiga*, a la espacialidad se le sobrepone la elaboración de las categorías temporales.

En esta misma dirección y como sustrato de ella, en nuestro análisis de la presente novela debemos subrayar una intensificación del dialogismo interno de la palabra: en efecto al destacar los rasgos más importantes de los ejemplos que hemos comentado, ha sobresalido el predominio de la palabra bivocal o discurso orientado hacia el discurso ajeno y, más concretamente, hacia la palabra ajena reflejada, de tal manera que cada uno de los discursos era la réplica de un diálogo cuyos interlocutores estaban representados por los diferentes hablantes, los cuales respondían, completaban y desarrollaban la réplica del otro interlocutor.

De forma proporcional y respecto a los enunciados de las novelas anteriores crece, por tanto, el sentido de la presencia del interlocutor, ya no ausente o posible, sino muy presente con unos rasgos específicos, condicionantes de su palabra que es percibida intensamente determinando la estructura segura y firme de los demás discursos: ninguno de los hablantes se subestima en presencia o con el presentimiento de la palabra ajena (no olvidemos que las variantes "humildes" de algunos discursos, plenos de reservas, como los del Amarillo, en realidad, no se

niegan a sí mismos sino que responden a una reacción total, absoluta y fuerte, en contraposición a la palabra ajena). La polemización interna se hace, pues, muy intensa: la respuesta y anticipación de la palabra ajena penetra profundamente en el interior de la palabra del otro interlocutor donde es absorbida y transformada rápidamente, dando lugar a una manifestación característica del habla de los personajes como es el estilo de ataques indirectos al otro y de comentarios maliciosos cultivado igualmente por todos ellos. Pero, además, esta polemización dialógicamente intensa actúa sutilísimamente en el sentido profundo de la palabra de la novela mediante las complejas interrelaciones que entablan las voces al adquirir orientaciones múltiples pues los discursos, tengámoslo presente, no son solamente bivocales sino también biacentuados y la entonación, por otro lado, ya no sólo posee un valor expresivo sino que está acompañada de un cambio de voz, en función de todo el conjunto de rasgos que individualizan dichos discursos.

Así, la interrelación entre el Yo y el Tú del enunciado de la novela logra una gran importancia y se conjuga, a su vez, con el relieve distintivo que alcanza el referente: un Yo determinado se dirige a un Tu precisado con detalle y habla no "sobre algo" sino "a partir de ese algo". Este rasgo de estilo es sumamente interesante pues los enunciados de las novelas posteriores lo desarrollarán y se compenetrarán con el carácter de aquello que dicen, lo cual actuará como una fuerza centrípeta sobre el emisor y receptor haciéndoles coincidir en un código cuyos elementos y relaciones serán el objeto de representación.

En efecto, se comienzan a sentir las consecuencias del debilitamiento de la objetivación del discurso ajeno, ya apuntado en *Ojerosa y pintada*, y que hasta esta novela había sido instrumentalizada por el autor para reflejar, casi de forma directa, su propia valoración y punto de vista; el siguiente paso evolutivo de aquella variedad de palabra bivocal a la que hemos aludido en *Ojerosa y pintada* (la palabra bivocal que toma en cuenta la palabra ajena, activa desde el exterior, al mismo tiempo que se

produce la duplicación de la palabra del autor en esta palabra ajena) se presenta, en *La tierra pródiga* con la desintegración de la palabra bivocal de una sola orientación y con un alejamiento cada vez mayor de la tradicional fusión de la voz (del autor con la de sus personajes).

De la misma manera, la concepción fundamental (el yo-para-mí) que regia la palabra de la primera novela, modificada en *La creación*, en "el yo-para otro", (la afirmación del yo sonaba como un diálogo oculto con el otro cuyo tema era el protagonista mismo) y, en *Ojerosa y pintada*, en "el yo-para-otro-y-ante el otro", en *La tierra pródiga*, es sustituida por la concepción de "el otro-para-mí, es decir, el dialogismo termina por introducirse en el interior de la idea central de la novela y de las vivencias de los personajes hasta servir de marco para la construcción ideológica que le sirve de soporte al tema.

Consecuentemente, en el enunciado de la novela no es extraño que el otro y el Tú al que va dirigido el enunciado sean tan importantes como el Yo, el cual dirige la atención del Tú sobre el referente que ya no es solamente aquello de lo que se habla o sobre lo que emitimos el discurso sino aquello que se representa en sí mismo y, casi, por sí mismo.

En cuanto al dinamismo que caracteriza la interiorización del discurso referido, conviene también que tratemos de sintetizar las notas más características en relación con nuestro objeto de estudio: en general, los discursos referidos son vistos en esta novela como discursos pertenecientes al "otro", prefiriéndose conservar en lo posible su integridad lingüística y su original independencia de construcción.

Por lo tanto, prevalece el discurso directo y el referente (lo que dijo el hablante) se transmite con escasas modificaciones analíticas, de importancia secundaria y ocasional cuando se producen, imperando, en la recepción activa del discurso del otro, una tendencia que merece nuestra atención: los discursos del otro son percibidos como un todo compacto y literal, en medio de un contexto autoral cuya

naturaleza racional y dogmática se abre a la comparación y puesta en perspectiva de las diferentes opiniones existentes en correspondencia con el tema que trata.

Estos discursos directos están particularizados pero, a pesar del significado espacio-temporal que encierran, no derivan de una definición conclusiva del personaje en cuestión, realizada por el autor, y conservan un peso referencial acusado; se trata, pues, de una orientación especial en la dirección típica en que se mueven los discursos: el autor cita los discursos de otras personas en forma autónoma, tal y como, supuestamente, fueron emitidos y pone cuidado en que no sean percibidos como procedentes del relator (actitud, como se ve, diversa de la observada en las dos primeras novelas).

En la presente novela, por tanto, el discurso del autor pierde fuerza contextual y, si bien, desde el punto de vista de la gramática abstracta quien habla es el autor, desde el punto de vista del sentido del contexto, quien habla es un conjunto de personajes. Es decir, el rasgo estilístico de este discurso novelístico consiste en que, a través de él, hablan tanto el autor como el personaje; es una clase de discurso con dos "caras", mediante el cual las imágenes literarias de los personajes se hacen reales: el autor ya no sólo ve los personajes y los hace hablar sino que los oye hablar y expresa "directamente" estas voces oídas. De esta manera, en este discurso de *La tierra pródiga*, cede el predominio del pensamiento del autor sobre el pensamiento ajeno y la palabra pierde su seguridad para hacerse ambivalente, no obstante, ello no quiere decir que el discurso bivocal se desintegre en dos discursos aislados e independientes, el monologismo persiste pero lo que sucede es que cambia la percepción activa del lenguaje del otro y, en consecuencia, la orientación mutua de los discursos: como hemos visto en el análisis de las obras anteriores, el narrador actuaba desde adentro de la palabra como intérprete e intercesor, en tanto que en la presente novela el narrador coloca su yo ante las otras figuras y no sólo se nos comunican unos hechos o el contenido de unos pensamientos sino que las imágenes



literarias se convierten en representaciones vivas.

Dicho en otros términos, en la presente novela, el referente toma cuerpo y la inmersión del narrador en sí mismo y en las mentes y sentimientos de los otros se transforma, "personalizándose" el discurso referido y anunciándonos, de esta manera, la firme construcción lingüística destacable en *Las tierras llacas*. Así pues, en la forma del discurso de *La tierra pródiga* hemos comenzado a reconocer el enunciado "de otra persona" no sólo en función de su mensaje sino sobre todo en función de la acentuación y entonación del personaje y de su orientación valorativa.

En resumen, hemos presenciado un cambio en la percepción activa de la palabra que ha implicado un giro desde la primera persona a la tercera persona y, como hemos explicado, un reforzamiento de los acentos que entran en conflicto. Y lo que es más importante, la construcción lingüística comienza a hacerse tridimensional: dentro de los límites de una misma construcción lingüística se combinan los acentos del personaje con los del autor para anunciarnos la profunda subjetivación de la palabra-enunciado ideológica, característica de *Las tierras llacas*.

### *Las tierras flacas* (1962)

*Las tierras flacas* contribuye desde el punto de vista literario al esfuerzo representado por los intelectuales mexicanos que, después de la victoria de las fuerzas de la Revolución de 1910, se entregaron a la búsqueda de una expresión cultural moderna y, al mismo tiempo, enraizada en la antigua creatividad popular.

Impulsados por este afán, los artistas mexicanos trataron de liberarse del academicismo tradicional y se pusieron en contacto con las nuevas corrientes artísticas europeas, entre las que se destacó el Expresionismo cuya influencia no puede negarse en tres de los máximos representantes de la cultura mexicana de mediados de siglo: José Clemente Orozco (1882-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974).

La temática dominante en la obra de los tres pintores es, en efecto, la historia de los últimos siglos, sobre todo la correspondiente a los sucesos y personajes más importantes de la Conquista y la Revolución, con cuya evocación, formulada en un nuevo lenguaje figurativo, se exalta el sentimiento de libertad conservado por el pueblo mexicano que termina por transformarse en voluntad y acción revolucionaria.

De forma paralela, A. Yáñez se centra en la intrahistoria legendaria y popular mexicana cuya cosmovisión nos llega actualizada en *Las tierras flacas*: esta novela es una fábula mítica que nos pone en contacto con la moral y las costumbres de un pueblo, no como elementos pasivos u objeto de una tradición que se transmite por inercia sino como auténticos protagonistas del relato; el objetivo que persigue el autor es el de introducir y poner de relieve las vivencias del carácter mexicano

adaptadas a una estructura artístico-literaria popular y al mismo tiempo actual: la visión del mundo de los personajes no depende de esquemas intelectuales complejos y racionales; ellos ven como hablan y ven directamente aquello que dicen o, quizás, sería más exacto decir que los personajes sirven para traducir en imágenes "la palabra" de un sistema cultural y que la estructura de su discurso se identifica con la estructura del discurso de ese sistema.

No obstante, conviene recordar que si bien la obra de A. Yañez responde a una problematización de la realidad, que debe esperarse después una revolución ideológica de la magnitud de la que se produjo en México a comienzos de siglo, dicha problematización no se produjo aislada sino que coincidió con una crisis general del pensamiento científico y filosófico cuyos factores más sobresalientes encierran un valor contextualizador.

Así, en el plano científico, una serie de descubrimientos provocó un replanteamiento de algunos de sus principios fundamentales. Sintetizando, cabe afirmar que se anularon los presupuestos sobre los que se había asentado el pensamiento positivista y que la seguridad en una imagen exacta del universo y en la existencia de unos métodos seguros para lograrla se alteraron con los nuevos hallazgos que se produjeron a comienzos de este siglo en el campo de la Matemática y de la Lógica, pero, sobre todo, por los nuevos descubrimientos físicos que convirtieron en obsoleta la concepción newtoniana del universo.

Las bases científicas "inamovibles", que habían prestado la seguridad de lo evidente, estaban mostrando su fragilidad: la ciencia no poseía ya verdades definitivas, por lo tanto, se intenta precisar la situación del hombre en el cosmos y se tiende a "completar" la fuerza de la razón mediante otros mecanismos humanos, como la intuición.

Por su parte, la psicología también sufrió una gran conmoción con las teorías de Sigmund Freud (1856-1939) y C. Gustavo Jung (1875-1961), quienes aseguraban

que los verdaderos móviles de la conducta humana eran desconocidos por el propio sujeto y explicaban la existencia de todo un mundo oscuro que yacía bajo la consciencia, de tal manera que el respeto a la integridad y las peculiaridades personales primaron sobre las valoraciones comunemente aceptadas y se desechó el racionalismo como guía para dar sentido al comportamiento humano.

La filosofía vivió, pues, a finales del siglo XIX una crisis paralela a la de la ciencia: puesto en entredicho el racionalismo, comenzaron a adquirir auge las corrientes irracionistas cuyos portavoces A.Schopenhauer 1788-1860; S.Kierkegaard 1813-1860 y F.Nietzsche 1844-1900 pueden considerarse precursores del pensamiento contemporáneo.

Si para A.Schopenhauer todo aquello de lo que tenemos conocimiento cierto e inmediato se encuentra dentro de la conciencia, S.Kierkegaard se aleja de la construcción de sistemas cerrados de conocimiento de orden metafísico y fundados más en la razón que en la vida y reivindica la importancia de la experiencia personal y de la vida del hombre concreto, frente a cualquier tipo de abstracción, es decir, S.Kierkegaard plantea una nueva manera de hacer filosofía partiendo de la persona de carne y hueso, concreta, y tratando de esclarecer la experiencia personal de la misma. Es, así, el creador de lo que se puede llamar el método subjetivo de conocimiento, por medio del cual la adquisición personal de experiencias plenas nos permite formular su certeza.

En desacuerdo con el idealismo tradicional pero sin repudiar su subjetivismo, otros filósofos, entre ellos, H.Bergson (1859-1941), pusieron de relieve el soporte humano de la conciencia e incluso consideraron que la vida no era aprehensible mediante el intelecto y afirmaban que sólo la intuición era adecuada para captarla en su riqueza y movilidad.

En medio de este contexto, A.Yáñez mostró una capacidad intelectual y literaria para generar un conjunto de posibilidades expresivas que sirvieron para dar cohesión

y entidad a una obra narrativa donde los personajes, situaciones y formulaciones estéticas responden a la entraña misma de los problemas intelectuales de su época y su país.

*Las tierras flacas* sitúa la acción en un referente sociohistórico que, en principio, parece facilitar cierta proyección, por parte del lector, de algunas expectativas codificadas por el conocimiento que poseemos de ese referente, sin embargo, a medida que se avanza en la lectura, estas expectativas, sobre todo conceptuales y sentimentales, tienden a frustrarse en beneficio de una cosmovisión que sin descartar el referente sociohistórico lo trasciende al lograr generalizarlo en una experiencia muy individualizada gracias a la cancelación, en cierta medida, de las determinaciones concretas de dicho referente sociohistórico a favor de la comunicación de unas condiciones existenciales mucho más universales que las que derivarían del tratamiento inmediato y más o menos documental de la postrevolución mexicana. Y esto mediante una forma artístico-literaria con la que el impresionismo de las novelas anteriores de A. Yáñez se traslada de la realidad externa a la interna, es decir, el objetivo de su idea creativa no es exponer y reproducir la impresión de su visión artística de la realidad sino el transponer la realidad aparente para que aparezca ella misma con toda la fuerza de sus rasgos más destacados.

Así, pues, el simbolismo al que aludimos en el comentario de la novela anterior es impulsado hacia una interiorización, en un proceso que se encamina desde el plano trascendente al inmanente: el símbolo no es distinto ni está más allá de la realidad sino dentro de ésta y, en *Las tierras flacas*, se muestra íntimamente ligado a las raíces mismas del ser humano, (la existencia y la muerte). Por ello, la incisión de la realidad, que apuntaba en la ruptura de los discursos de *La tierra pródiga*, mediante

la irrupción en los mismos de otros discursos, evoluciona en cuanto recurso apropiado para sumergirnos debajo de lo aparente y aproximarnos al sentido de la vida de una colectividad, no de una manera sensorial o emotiva sino tratando de definir y contemplar el estado de ánimo y la atmósfera de aquello que se representa. Igualmente, como es lógico en este contexto, la representación tradicional de los personajes (de su físico, de sus vestidos...) de alguna manera se autodestruye con el fin no tanto de significar como de expresarse o "volcarse" en su yo íntimo.

De esta manera, A. Yáñez supera el "realismo objetivo" pero no niega la experiencia resultante de la observación del entorno ni su aspecto impresionista, más bien fija este entorno y ofrece una perspectiva en profundidad de su visión realista, que no depende de las circunstancias objetiva sino del significado simbólico del que se enriquecen no sólo algunos objetos sino todos los rasgos y elementos constitutivos de la novela, los cuales se convierten, así, en signos del "ser profundo" de la colectividad que protagoniza *Las tierras flacas*.

El gran dominio, por parte del autor, de las técnicas literarias más vanguardistas de su tiempo le permiten conceder a la representación un valor imaginario pero, además, estas técnicas literarias se hallan subsumidas por una cosmovisión que las refuncionaliza en un contexto cultural en el cual se vive el sentido mítico-mágico, intrínsecamente sacro, de lo real.

Por otro lado, estas técnicas se basan en la premisa de la existencia de un paralelismo entre la estructura interna del objeto representado y la forma mediante la cual se visualiza el mismo, es decir, entre los rasgos formales arquitectónicos de la novela y su estructura, por consiguiente, el valor fundamental del relato no reside en la realidad representada (objetiva y subjetiva, visible e imaginaria) sino que supone una perspectiva para afrontar la realidad y, con ella, la apertura de una vertiente o forma de visión que nos permite encontrar y enfocar un aspecto profundo de la realidad. La obra narrativa de A. Yáñez establece, de esta manera, el telón de fondo

sobre el que se levanta el intento de progreso y evolución modernista y matiza el auge de la razón que lo condicionaba en México en los años sesenta.

Como decíamos, el autor conoce perfectamente las técnicas literarias más audaces de su tiempo en el plano técnico y en el léxico-formal, pero no se limita a ejercitarse en ellas, sino que, de acuerdo a su invención creativa, logra demostrar que el lenguaje arquitectónico moderno posee unas posibilidades poético-líricas al margen de una concepción utilitaria o político-social de la creación artística. De hecho, en la obra que nos ocupa, la sociedad es una abstracción; lo concreto es la gente que vive su cotidianidad, el pueblo de México del cual el autor se siente un intérprete y que añade los signos de la propia existencia a los signos del pasado. Igualmente, el espacio de la novela es una abstracción mítica, en cambio el lugar próximo a los personajes, su medio cercano, se halla concretizado, con la particularidad que la significación de la forma espacial deriva de que se halla estrechamente ligada a unos determinados seres. Dicho en otras palabras, La Tierra Santa no es un lugar donde se destaquen unas funciones y unas relaciones sociales sino una estructura que se yergue en la altiplanicie mexicana y la resume y representa de forma colectiva y en sus contradicciones internas mediante un estilo y un lenguaje mítico. Ahora bien, esto no quiere decir que la obra de A. Yáñez sea estrictamente mítica: la mitología es una forma de representar o una técnica, a través de la cual se muestra la esencia del mundo representado y que, claro está, afecta también al sentido de la novela, pero desde un punto de vista y un objetivo laico.

Atendiendo al plano de la estructura, *Las tierras flacas* podría definirse como una totalidad artístico-literaria de explicitación visual, siendo precisamente esta búsqueda del contenido intrínseco de la forma una de las notas más importantes de la obra que estamos estudiando y del interés que posee dentro de la Historia de la Literatura mexicana. En este sentido cabe considerar que la arquitectura literaria de A. Yáñez es visual, en cuanto que su estructura coincide con la estructura de la

imagen de la realidad representada, cuya materia esencial es además, en este caso, la palabra sobre la cual se sostiene el resto de los elementos constitutivos de la novela.

Por otro lado, si bien la ideología creativa del autor se aleja de una actitud teórico-polémica en relación con lo que observa, su pragmatismo le lleva también a distanciarse de cualquier utopía humanitaria y el problema social que se visualiza en esta novela se plantea en términos económicos y técnicos. Así, el marco en el cual se desarrolla el discurso de la novela hace referencia a la utilización de los medios convenientes para que el campesino mexicano aumente su productividad y mejore su forma de vida, valiéndose de los recursos y los avances que la ciencia y el progreso le ofrecen, y que él absorbe en un sistema cultural propio.

Consecuentemente, en *Las tierras llacas* se establece una especie de acuerdo entre "literatura comprometida" y "literatura simbólica" y se pretende comunicar las características de una situación histórica al mismo tiempo que se subordina esta comunicación al conocimiento de un código mítico, por su parte, nada extraño a la comunidad a la que se hace referencia: la presente novela aspira, pues, a la unidad y a la totalidad de la existencia sin distinción posible entre sentimiento e intelecto o materia y espíritu, de acuerdo con una visión existencial próxima a uno de los grandes filósofos del pensamiento contemporáneo, E. Bergson (1859-1941) cuya obra fue muy leída y conocida por los intelectuales mexicanos de mediados de siglo, y para el cual la conciencia significaba no una inmóvil representación de lo real sino una continua y dinámica comunicación entre el objeto y el sujeto.

Como puede deducirse de lo anterior, en *Las tierras llacas*, las fronteras del Yo del enunciado cambian de posición y de fisonomía, si las comparamos con las novelas anteriormente comentadas, y se comienza a observar el recuerdo y el pensamiento, es decir, la actividad mental en sí misma y no sólo el objeto hacia el cual va dirigida o del cual va acompañada, como sucedía en otras narraciones.

Así, el conocimiento que podemos obtener al escuchar hablar a los personajes es



sólo un momento de un conocimiento reflejado, objetivo y superficial, y su correspondencia con el yo es incidental: lo que se manifiesta exteriormente no es más que una superficie sobre la cual la experiencia interior ha grabado unos signos. Por ello, el núcleo del relato está constituido por el discurso del pensamiento interior de los personajes, que se nos presenta directamente y de forma abrupta, sin ningún tipo de mediación o fórmula introductoria, y que podemos oírlo con sus características particulares y tal como se elabora y constituye.

Veamos un ejemplo:

-¡Puras faramallas! Venir al velorio de Teófila, fingir que lloraba, darnos abrazos, predicarnos resignación. Que lo pruebe ahora, dejándonos en paz con lo de la máquina.

-Y dale con el sonsonete de la máquina.

-Mi comadre tiene razón: sería como si otra vez perdieran a la muchacha, digo yo, que tuve parte siquiera en el trabajo de acarrear la estramancia ésa.

-¿Crees que me cuadre? Pero entre la tierra y la máquina...

*Caminábamos y caminábamos hablando no más de la tierra. Yo era el nieto consentido de mi abuelo. Casi desde que nací me sacó a sus arriantas de todos los días; primero, abrazándome; luego, en la cabeza de la silla; ... El mismo día que yo, nació un potrillo de la yegua más fina y lo apartó mi abuelo para mí..... Cuando fue tiempo, mi abuelo, en persona, lo amansó hacer una sillita de montar especial para el nieto; me trepó en el que llamaba mi tocayo, lo tomaba de la rienda y me paseaba..... Cada cosa se le iba preguntando al abuelo: qué dice el aire cuando ni hay viento y las moscas y las mariposas cuando están paradas..... y por qué para las orejas el Tocayo si enfrente no hay nada extraño. Mi abuelo iba dándome razón de todo: la fuerza de la tierra, las ánimas cuyos cuerpos están enterrados..... Era dueño de mucha tierra y de algunos ranchos al lado de la Taponá. Por eso, sin parar, íbamos y veníamos. Al ojo del amo engorda el caballo era uno de sus dichos preferidos; y otras que no se le caían de la boca: Al que madruga Dios le ayuda. Al pescado que se duerme se lo lleva la corriente. Muchas veces lo vi bajarse del caballo, abrazar y besar la tierra..... Cierta ocasión la hablaron de no sé qué motores o máquinas para facilitar la labranza y romper la dureza de la tierra. Hizo la señal de la cruz y rompió en maldiciones.*

-Compadre Rómulo, entiéndame: con lo que te propongo, podrás olvidarte de tus apuros: ni entregarás tu tierra ni te quitarán la máquina. Todo es querer.....

Los compadres caminaban por la vereda que desciende el arroyo. Palemón se había hecho el misterioso; y..... y no soltó prenda sino cuando se hallaron lejos de la casa y de las orejas de doña Mercedes, a la que durante todo el almuerzo le dio por su lado: -si, ella tenía razón, don Epifanio era un grandísimo sinvergüenza; yo no pierdo las esperanzas de que un rayo caiga y lo parta en dos mitades; que una centella le queme su cochina casa con todo y todo; el asunto de la máquina parecía sulfurarle.<sup>147</sup>

<sup>147</sup> A. Yáñez, *Las tierras flacas*, 6ª ed., México, Editorial Joaquín Mortíz, 1987, pp. 15-21

En el ejemplo anterior, la idea de un "yo", de una identidad personal definida que puede mostrarse separadamente es sustituida por la continuidad y la unidad de la experiencia interior, característica del hombre que vive como miembro de una colectividad. Es más, la reflexión del yo del enunciado desemboca en esta novela en la distinción entre el yo y la conciencia de la realidad como tal, o lo que es lo mismo, el yo se convierte en un "yo" y hace se de sus objetos, unos "objetos". Por eso, aun para comprender los signos exteriores de la realidad como representaciones de un "yo", se debe leer la cara oculta o subterránea de esos signos mirando hacia atrás y tomando de la corriente de la conciencia los datos que se acomoden a la imagen externa en cuestión.

En concreto, en el pasaje aludido, el yo enunciator, Rómulo, es un elemento fluctuante que no es enfocado ni fotografiado; su existencia es un proceso continuo pero el área de la conciencia no tiene límites espaciales o temporales y, como hemos leído, su recuerdo se mueve en el pasado y en diferentes lugares: lo que A. Yáñez abstrae del "yo" es un punto fijo hacia el cual la atención dirige ciertas imágenes que constituyen un "estado de conciencia", un momento de reflexión. Todavía, es cierto, este estado de conciencia no es una conciencia plena de un "yo", sino ciertos puntos en la frontera del yo, no obstante, se puede hablar de una distinción entre persona y personalidad en el sentido estudiado por C. Jung (1875-1961), quien diferenciaba la persona, como manifestación que presentamos al mundo y descripción parcial del yo integral, frente a la personalidad, auténtica y verdadera dimensión del yo que permanece oculto bajo la persona y crece a medida que aumenta la conciencia del yo. Según este autor este crecimiento de la personalidad proviene del inconsciente, cuyas fronteras no pueden definirse y, por lo tanto, el horizonte de la personalidad que gradualmente se descubre es prácticamente ilimitado. En consecuencia si, en *La tierra pródiga*, habíamos señalado cómo la realidad externa se completaba con la realidad interna de tal manera que ésta sólo presentaba algunas de sus facetas, en

cambio en *Las tierras flacas* se inicia un esfuerzo por mostrar un estado subjetivo interno sin fijarse tanto en la fidelidad de éste en relación con la apariencia externa del personaje e incluso puede apreciarse una cierta desintegración de la persona (en el sentido de C.Jung al que hemos hecho referencia), bajo la presión de la realidad interna.

El argumento, lógicamente, se formula también en otros términos: persiste la narración de un suceso pero está fragmentado y reducido a un esquema que favorece el desarrollo de los recuerdos o los análisis individuales de los propios personajes en torno a sí mismos y su realidad, de donde, en un hipotético resumen del relato, nos veríamos obligados a sintetizar el sentido de los sucesos y vivencias que rodean al suceso principal procurando reproducir la continuidad y causalidad propias de la narrativa realista, ya que a partir de una situación presente se realiza una reconstrucción del pasado y del presente inmediato postrevolucionario mexicano, no de una forma lineal, sino que el relato se ordena de acuerdo a los estímulos que provocan la memoria de diferentes personajes.

Así, pues, se produce una transformación que afecta a las correspondencias existentes entre el lector y el enunciado emitido, en una confrontación con el tipo de relato tradicional que trataremos de sintetizar a continuación:

Relato tradicional

- Con frecuencia predomina la acción;
- Tiende a implicar al lector sentimental y afectivamente;
- Se considera al hombre como algo conocido e inmutable;
- Los capítulos se desarrollan uno en

Las Tierras Flacas

- Predomina la narración;
- El lector es un observador que participa intelectualmente ante una visión del mundo;
- Se considera al hombre como un objeto de análisis que se transforma;
- Cada capítulo presenta cierta

función del siguiente;	autonomía;
-Se produce un crecimiento orgánico y lineal con una evolución continua del relato;	-El relato evoluciona a saltos y con un desarrollo sinuoso y es organizado como un montaje;
-El ser está determinado por el pensamiento;	-El ser socio-cultural determina el pensamiento;
-Pueden despertar un interés apasionado por el desenlace.	-Despierta interés la complejidad del desarrollo.

Desde esta perspectiva, es evidente que la renovación de la novela contemporánea, de la que no se halla marginado A. Yáñez, ha sido el resultado de sucesivos intentos innovadores y que ha tenido fuentes y caracteres muy diferentes, así como una cronología bastante extensa que se inicia de forma muy leve en la última década del siglo XIX, se acentúa en las dos primeras décadas de nuestro siglo y en los años veinte alcanza su apogeo, fundamentalmente con las aportaciones de James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) Aldous Huxley (1894-1963) y Thomas Mann (1875-1955) entre los más importantes escritores europeos, desde el punto de vista que estamos considerando, y junto a los cuales debemos recordar a algunos representantes del grupo americano conocido como "generación perdida" en el que se incluyen nombres como W. Faulkner (1897-1962) y J. Dos Passos (1876-1970).

Ciertamente, A. Yáñez no se desliga de las diferentes influencias culturales que le determinan como mexicano sino que al mismo tiempo es un hombre contemporáneo abierto a las inquietudes y tendencias intelectuales de su momento: heredero de la tradición ibérica, en contacto con otras culturas europeas y conocedor de los literatos anteriormente nombrados, no renuncia al sustrato mítico de la cultura mexicana y con un peculiar mecanismo de asimilación de las influencias literarias

latinoamericanas y extranjeras elabora los moldes literarios imperantes a mediados de este siglo dándoles una forma propia y distintiva.

En este sentido, debemos recordar también la transformación espacial que se produce en *Las tierras flacas* con la consiguiente alteración de la faceta estética de la percepción del relato: el tema no se desarrolla sobre una superficie que le sirve de soporte, sino que esta superficie tiene el valor de "protagonista" o, al menos, complementa la forma que se superpone y circunscribe, introduciendo la palabra en un ámbito mítico el cual la enriquece con una connotación paradigmática que afecta a la concepción temporal y existencial de los personajes y, lo que es más interesante todavía para nuestro estudio, al valor figurativo del discurso.

En esta novela, la idea de un universo reducido a las leyes y proporciones de una "vista a través de la ventana" dentro de la cual suceden las escenas de las que es protagonista un personaje, se sustituye por una complejidad espacial en la que se traduce la expresividad de las sensaciones y experiencias de unas imágenes figurativas, de donde se sucede una objetivación del fondo que recibe un nuevo peso dinámico y significativo y ya no sólo pictórico, decorativo o sensorial.

No nos vamos a detener, pues, a precisar cómo esta novela ilustra, en el plano del contenido y en lo que dicen y hacen los personajes, las creencias míticas referentes a los arquetipos celestes de los territorios, al simbolismo del "centro" o al sentido de la repetición de la cosmogonía y los modelos divinos de los rituales, constatables si recordamos *El mito del eterno retorno* de Mircea Eliade, pero que no responden al objetivo de nuestro trabajo. Dicho con otras palabras, en este contexto, nos interesa destacar sólo uno de los puntos determinantes de la evolución de la idea creativa de A. Yáñez: el proceso de "polimerización" que sufre la visión del entorno por parte del autor, en virtud de la multiplicación de los puntos de vista y de los momentos temporales de la visión, con una fragmentación de lo observado y una acentuación de la espacialidad, paralela a la conservación de una línea temporal, de un recorrido en el tiempo, que implica una gradación de valores.

Tomemos, por ejemplo, la primera secuencia de la novela cuyo título mítico simbólico "Primera estancia. BETANIA: LA TIERRA O LA MAQUINA" resume el sentido de este apartado, en el que se plantean las contradicciones internas que se debaten en *Las tierras flacas* y nos proyecta al plano interpretativo en el que debemos leer el código de esta novela: el título hace referencia a una comarca de La Tierra Santa, Betania, no en el sentido directo (geográfico) habitual sino por alusión al arquetipo extraterrestre, existente en un nivel cósmico superior, concebido como la "forma" que ordena el espacio terrestre y le concede un valor mítico de donde se infiere la consideración del resto de los elementos constitutivos también en una dimensión trascendente. Pero, además, al sumergirnos en este entorno, vivimos una pluralidad de tiempos:

a) el tiempo de la poesía (sugerido por la denominación, Estancia, que se da a este apartado, reforzada por la palabra mítica que le sigue, así como por los títulos de los tres planos en que se divide este apartado);

b) el tiempo de la música o del ritmo de la composición de las partes, y

c) el tiempo del cinematógrafo, con su particular conformación de los encuadres y del montaje.

Toda esta variedad temporal yuxtapone y entrecruza las diversas vertientes temporales de los fragmentos de la novela, creando una visión múltiple y sincrónica de sus diferentes estructuras que se refleja lingüísticamente.

Comencemos por analizar la palabra de una de las voces que cumple en la novela la tarea convencional de narrar, adoptando una postura imparcial al relatar los sucesos de un modo objetivo e intentando no entrometerse en la acción: por lo general, los ojos del narrador actúan a modo de una cámara fotográfica y este personaje cuenta lo que ve como testigo pero sin limitar su campo de conocimiento sólo al plano exterior; la palabra del narrador se interioriza y nos comunica connotativamente un mundo de imágenes cuyo núcleo se ubica en "otra realidad"

diferente a la visualizada tradicionalmente por el racionalismo, es decir, la mirada del narrador es minuciosa y traspasa las fronteras de las técnicas behavioristas con una focalización analítica-sintética en la que la palabra poética se estructura en una continuidad metafórica, sensorial y puntillista.

Completemos y escuchemos, por ejemplo, el ritmo equilibrado del inicio de la vida diaria en Taponá y respiremos a continuación la atmósfera de la casa de Matiana:

"La luz del sol tocó en esos momentos la cumbre de la Taponá; pronto por la sierra de Cardos asomaría la rueda colorada. El valle se iluminaba con la refulgencia del cielo. Se disipaban los últimos bancos de neblina, confundidos con el humo que subía de las casas. Los mugidos de las reses, alargados en resonancias poderosas, dominaban los cantos de los gallos y los ladridos.

Como no le contestaban, el hombre se apeó del caballo, lo abrió a la puerta de mano y concilió a los perros por sus nombres:..."<sup>148</sup>

"Casa de pobreza extrema. Muy limpia y arreglada. Cada cosa en su sitio. Nada tirado ni sucio. Ninguna basura. Las yerbas y flores, las frondas de los fresnos, la frescura en fila de los cántaros la hacen alegre y, a la par, sombría, sobre todo a ciertas horas, en ciertos días.

Hay quienes digan que con verla de lejos o al pasar cerca, la casa de Matiana les produce respeto, con algo de recelo o de miedo. Al franquear la entrada, en el patio, hay algo reverencial, que se siente sobre la piel e induce al silencio. Quién sabe hasta donde sea, más que la casa, la fama de su moradora. Aire, olor, quietud extraños. Espera de que repentinamente lo extraordinario haga su aparición. Sobrecogimiento. Cuando menos: encogimiento. Olor, por de pronto, a viejo; gradualmente: a húmedo; a cerrado; a estancado;..."<sup>149</sup>

En ambos ejemplos adquieren preeminencia las sensaciones de la realidad en una mirada que bordea la barrera lógico-sintáctica de la existencia y concentra el valor de una frase en una sola palabra y en la sonoridad rítmica.

En concreto, la referencia "lógica" del léxico se funde con una referencia simbólica a favor de lo que podíamos denominar un significado fónico-asociativo, de tal manera que, en *Las tierras flacas*, el lenguaje se afirma sobre valores efectivos

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 145

referenciales pero está construido sobre esquemas fragmentarios visuales y sonoro-semánticos, en los cuales la relación que se produce entre palabra y palabra y sonido y sonido permite que cada palabra adquiriera un valor liberado de las leyes sintácticas y morfológicas.

Recordemos brevemente cómo se produce en la novela este tipo de lógica poética, cuyos nexos están confiados a asimilaciones imaginativas que escapan a la rigidez conceptual:

\*Repantingado en su equipal, en el corredor de la Casa Grande, a la vista de la interminable aridez de los accidentes invariables del contorno, Epifanio Trujillo baraja el pasado con el presente; rié consigo mismo las ocurrencias que pasan por su imaginación, las travесuras que regresan a la memoria;...

- Eva
- Sara
- Rebeca
- Raquel
- Abigail
- Ana
- Amanda

-i Teófila! Fue la que hizo falta como señora de Belén. Agua se me hace la boca acordarme todavía. Desde lejos se conoce al pájaro que es canario...

- Madrugadora
- Flor de leche
- Azucarada

Volvían las vacas a los corrales, cruzando la plazoleta, frente al corredor de la Casa Grande. La voz hombruna de la Plácida las arreaba .

Plácida se había constituido en ama de la Casa Grande.

Trujillo la consagra su hija más allegada. El mismo, gruñendo y manoteando, ha caído bajo la tiranía de la heredera, como niño chiqueado, con tal de que no le limite la gurguería. Mandona, maníática... - 156

Este discurso narrativo asintáctico se constituye, como vemos, a base de lo que en el lenguaje cinematográfico se llama "saltos de secuencia lógica", que en esta novela favorecen, aun sin renunciar a la línea discursiva del narrador, la



compaginación de la misma con el pensamiento hablado de Epifanio e incluso la fragmentación de la propia descripción narrativa de acuerdo a los nuevos elementos que van surgiendo, tal y como sucede en este capítulo dedicado a don Epifanio, titulado "Asosiégúense, no coman ansias". Y lo que es todavía más interesante por su contribución al contexto mítico de la palabra, este discurso narrativo se presenta paralelo a un discurso recitativo o palabra declamada que se reviste de una sonoridad mayor que la de la palabra habitual y, sin la subjetividad de ésta, crea un fondo sonoro significativo, próximo al coro de voces que acompaña vocalmente una acción y cuya organización en series determinadas condiciona la precisión del contorno en el que se organiza el sentido.

En efecto, la articulación del pasado con el presente y la formación del recuerdo derivan de la suma de múltiples perspectivas difícilmente aislables unas de otras dentro de la textura del relato y que se desarrollan en una multidimensionalidad espacial ligada, a su vez, a un concepto de la "realidad" que se extiende más allá de una dimensión cronológica: de hecho, *Las tierras llacas* está construida como una suma de imágenes sucesivas ancladas en el recuerdo y en el pensamiento que tienden a representarse de forma global, desvinculadas del tiempo cronológico, pero captadas en lo instantáneo plenas de vida y con todos los requisitos inherentes a su peculiar estructura.

Esta espacialidad, que podía asimilarse a una especie de duración congelada cuyos momentos han sido organizados en el presente, posee las características de un "espacio formativo" en cuyo "continuum" las interrupciones o suspensiones temporales forman, en realidad, una unidad y un todo en el que se aglutinan los desarrollos cronológicos en una forma en la que subsisten las "direcciones" y los "recorridos" de los acontecimientos.

Así, en el ejemplo anterior, los fragmentos de la palabra del narrador se suman entre sí y a las fracciones de otras voces produciendo una espacialidad simultánea de

los mismos que nos lleva a valorarlos en un co-presente.

Pero, además, estas modalidades y tonalidades de las voces no solo presentan una sucesión recta que avanza en el relato sino que, en ocasiones, presentan un movimiento retrógrado, invertido o invertido-retrógrado. Y puesto que nos estamos refiriendo a la palabra del narrador en la Primera Estancia, analicemos algunos de estos rasgos más sobresalientes en la composición de su voz:

"Belén, el rancho más inmediato, dista de Betania una legua; para llegar a él se tarda una hora bien transcurrida. El terreno, aparentemente parejo, es pedregoso;...

El concierto de nombres dados a los ranchos -bien que algunos vecinos les conserven sus denominaciones primitivas- hizo que, por extensión, la comarca fuera llamada Tierra Santa, muchas leguas a la redonda.

*-Un fraile o un licenciado, aunque hay quienes digan que fue un médico profesor o ingeniero (lo que haya sido) le puso ese nombre de La Tierra Santa,... Fraile o licenciado, unos dicen que nació a la vista de Taponá, y después de muchos años de darle la vuelta al mundo, regresó a pasar acá los últimos días de su vida,...; otros afirman que iba de paso, y tanto le gustó la tierra, que le recordaba la de los Santos Lugares... que decidió quedarse y esperar aquí la muerte..."*<sup>151</sup>

"En tierra expuesta sin defensas al fatalismo de las enfermedades; en tierra por donde pasa libremente cuando quiere, el ángel exterminador de niños primogénitos o no, el ataque a la consolación suelta la sarta vieja de impropiedades:

- Puerco cochino
- Sinvergüenza descarado
- Perro del mal

*-No más los estoy oyendo rebote y rebote, años y años, como burros con bozal o caballo que coge el freno,...; cuiden su casa y dejen las ajenas, o como el otro dicho: a cada uno su gusto lo engorde, y por mí, de perdidas, el muerta a la sepultura y el vivo a la travesura; cuando una rama se seca, otra está reverdeciendo.*

- Hereje
- Nido de alacranes
- Daño: o

El rancho de Belén fue la residencia preferida de Don Epifanio Trujillo, desde que lo trataba a los hijos del difunto Teóculo Garabito. El punto se llamaba Ojo de Pescado antes del bautismo legendario que convirtió al Llano de los Tepetates en el Plan de la Tierra Santa.

En Belén está la Casa Grande que levantó Teóculo. Ampliada por don Epifanio, también se la conoce como Casa de los Trujillos; algunos la llaman Casa del Corredor."<sup>152</sup>

<sup>151</sup> *Ibd.*, pp. 36-38

<sup>152</sup> *Ibd.*, pp. 50-54

"...Favores les debo (con sus asegunes; pero, al fin, favores), lo que tampoco quiere decir que no tenga motivos de reconcomios en su contra, muchos y muy viejos. Allí no más: la forma en que se quedaron con los bienes de mi padre y de mis tios. Quiero suponer que éstos tuvieron en gran parte la culpa, y mi padre el primero ¡Dios lo haya perdonado! por despillarradores y deshechurados; pero también es verdad que Pifanio se portó muy cochino, se les avorazó, los agarró ahondados; poi no decir que los robó bien y bonito. A la muerte de mi abuelo se desató la discordia entre los hermanos. Yo creo que lo mismo habria sido si mi abuelo hubiera tenido tiempo de arreglar sus asuntos..." 153

En estos pasajes, los discursos del narrador van completando la descripción de Belén y nuestra percepción del lugar y su historia al mismo tiempo que se interrelacionan con los datos extraídos de otras experiencias, como los recuerdos de Rómulo, y generan nuevas expectativas y correspondencias de las que carecería por sí mismo este discurso narrativo si lo consideráramos aislado.

La palabra del narrador se reitera en las palabras de otros personajes, y a la inversa, originándose una diversidad de tonos enunciativos de una variada profundidad de perspectiva encaminada, aunque a distancia, hacia el contrapunto. Todavía, en las novelas anteriores, se percibía la armonía de las diferentes voces de los personajes: la articulación de todas ellas dentro de los límites y la construcción de una dimensión estática en la que la palabra dominante no se incluía por completo dentro de un conjunto de perspectivas posibles; por su parte, en *Las tierras flacas*, la particular disposición espacio-temporal caracterizada, como vemos en los ejemplos anteriores, por una "dilatación" de fragmentos aislados separados por intervalos, los cuales, a su vez, se colman de otras palabras, mantiene aún una espacialidad armónica pero que se está liberando de sus rígidos esquemas para abrirse a la proyección de la palabra como actitud ante la vida.

Atendiendo al Modo narrativo, a la Perspectiva de narración, a la Focalización y a la persona desde la cual se relata nos encontramos, pues, con una diversidad de

tipos y modalidades que no sólo influyen cuantitativamente sino que, en la presente novela, se convierten en el pilar fundamental de la conciencia artística de A. Yáñez: la conciencia de una forma articulada y, ante todo, imaginada como el producto de un esfuerzo constructivo que asume la armonía simétrica de las primeras novelas en un intento por lograr el equilibrio asimétrico.

La percepción artística y la elaboración artístico-literaria de la visión del autor han variado y sí, en *La tierra pròdiga*, se plasmaba la aspiración de una percepción integrada de la realidad en la que inciden la imagen captada por la observación así como las sensaciones internas, ahora se percibe la realidad articuladamente y como aquello que articulamos y se comunica por su forma estética.

Desde el punto de vista lingüístico, esta mirada y formalización del entorno se traduce en un discurso en el que la voz del autor se "vela", en cuanto sonido perceptible, y la interrelación de los discursos se rige por la preferencia de la coordinación yuxtapuesta (los discursos se suman coordinadamente sin nexos lingüísticos de relación) en lugar de las relaciones de subordinación que implican el discurso indirecto o el directo condicionado cuya fuerza, según hemos indicado en los análisis correspondientes, actuaba evidentemente hasta la modificación de la interorientación de los discursos a la que nos hemos referido en nuestro comentario en *La tierra pròdiga*. Es decir, en *Las tierras llacas* se reformula el monologismo de la obra narrativa que estamos estudiando y los enunciados de los personajes no solo son presentados como algo que "ha sido dicho" o que "ha sido pensado" sino como hechos lingüísticos reales cuyo emisor por su misma función de hablante y como tal se destaca como responsable de lo que dice, sin ninguna mediación ajena a él mismo y a su palabra.

En consecuencia la palabra del otro es captada y expresada con una valoración particular: los discursos del otro son experimentados en primera persona, lógicamente, con un eco en una tercera persona y se produce directamente la

experiencia del discurso del otro con la evocación de la impresión vivida del mismo. Ahora bien, el yo del enunciado y el yo enunciadador no se ubican frente y en contraposición al otro, sino que la voz del otro surge coordinada pero no independiente y opuesta a la conciencia del autor. De hecho, todas estas voces constituyen una sola conciencia, sin embargo, no se trata de la expresión de una conciencia colectiva a la manera como se producía en la novela *Al filo del agua*, donde se reflejaba una voluntad de crear una unidad a partir de una multiplicidad de elementos; en cambio, en *Las tierras flacas*, la imagen eidética directa del objeto representado es sustituida por una composición formal, de esta manera, la noción abstracta de forma, siempre presente en la obra que estamos estudiando, es aplicada a la representación pero ya no sólo sirve para registrar la existencia de un orden y unas relaciones en la composición del objeto representado sino que se proyecta ese orden mediante un acto deliberado de representación de dicha forma.

Por otro lado, si bien subyace la empatía del autor con sus personajes, no se borra la separación del punto de vista del narrador del que corresponde a los otros participantes del relato y se conserva el aspecto intuitivo de los discursos, con un cuidado especial en la exposición de la subjetividad del personaje y de las actitudes personales aunque ya no como la manifestación de un empeño sintético, como sucedía en la novela *Al filo del agua*, sino de un interés que apunta a la representación de unos contrastes en un ámbito mítico y en una forma evidente por sí misma.

Todo esto influye en la organización de la palabra en la novela de tal manera que la pregunta sobre el ser del mexicano se incorpora a un diálogo interno continuo, abierto hacia sí mismo y expresado como un pensamiento hablado, que se suspende y conjuga con una voz que podemos calificar de "voz de cantinela" la cual nos hace pensar en los recitativos litúrgicos y su monótona declamación hablada, revivificadoras del sonido de la palabra y de su capacidad sugeridora.

En este sentido, hemos indicado cómo se mueve el discurso del narrador entre los límites del discurso informativo y representativo tendiendo, en ocasiones, al discurso del héroe con una entonación convencional y poco distintiva desde el punto de vista de la personalización. No obstante, esta palabra se ofrece con un carácter que le permite formar parte del horizonte del protagonista e incluso llegar a ser materia para su voz y para un juicio acerca de sí mismo. En concreto la relación entre la palabra de narrador y el diálogo interior del protagonista puede ser más o menos intensa, como se deduce de los fragmentos del discurso narrativo citados, y alguna vez se actualiza de forma parecida a la relación predominante en *La tierra pródiga*, en cuanto réplica de un diálogo. Por ejemplo en el siguiente párrafo, Matiana responde a las murmuraciones de la gente consolidadas en parte por el narrador:

"...En la yema dura de los dedos siente la circulación oculta de los espíritus que dañan o benefician a los vivientes. Nadie conoce como ella, en el Llano y sus alrededores, las virtudes y los venenos de la naturaleza en sus tres reinos; ni la manera de usarlos o prevenirlos.

Las consejas murmuran que Matiana desciende a los infiernos en las noches y cuando queda ensimismada.

*-Las gentes por dentro qué más infierno!...La exigencia de don Pifas para adueñarse de la máquina es pura venganza, ruin venganza...El usurero sabe de sobra que mientras Merced no cambiará la máquina de Teófila por todos los tesoros del mundo. Rómulo, puesto a escoger entre la máquina y la tierra, no dudará en quedarse con ésta. En eso consiste la mayor maldad: en que, peleándose con encarnizamiento de chuchos, Rómulo y Merced acaben distanciados, habiendo sido tan unidos. Fácil es apurar el plazo de la justicia y cortar el hilo de que cuelga la vida del inmundito. Pero no: su destino es otro, para mayor escarmiento: que se lo corten sus propios hijos...Veo venir a Arcángel. Veo a Felipe, a Jesusito, a Placida, seguidos de la chusma incontable de bastardos. Ninguno falta. ¡Qué más infierno!*" 154

En el siguiente párrafo, la modulación de la voz de Matiana pasa de ser una ilustración personal de la palabra del narrador hasta el desarrollo de una réplica en la que se subraya aún más que en ejemplo anterior un punto de vista diferente respecto

al "otro" con una acentuación que no está predeterminada por el discurso que le antecede:

"Es el calendario popular, en tierra donde hay muy contadas casas tienen calendarios impresos, y es difícil llevar las cuentas de los días... La Mayoría de los rancheros están acostumbrados a esta ignorancia; ...El calendario de su interés anda de otro modo: las fases de la luna, la posición de las estrellas...; en relación con estas señales del cielo: el nacimiento de crías; la preparación de tierras y aperos, a partir de las quemadas;...en fin: la ruleta de la esperanza y la resignación, ala vuelta y vuelta del tiempo de aguas.

La necesidad, la curiosidad, la devoción o el gusto mueven la junta de los dos calendarios. Se acude a Matiana para saber cuándo hay que andar al pueblo por las palmas bendidas que han de defender las puenas de las casas; por los cordones de San Blas para los males de garganta...

*-Eh, cómo pasa el tiempo, y vuelve el año con sus mismas fechas y fiestas, con sus mismos movimientos de sol, la luna y estrellas, sin que nada cambie, sin que nada de lo que sucede a las gentes altere la llegada y la ida de las lluvias, la repetición de fríos y calores, ...con la repetición de las costumbres de cada día, de cada época del año: levantarse, trajinar, comer, matar el tiempo, acostarse...Dicen que soy hechicera, y siempre ha habido quines traten de perjudicarme....No sé qué entiendan por hechicera. No sé si lo será según lo entiendan. Lo que sí sé es que no tengo, ni jamás he tenido pactos con el Diabolo...Escarmientos de la bruja, dicen los adoloridos. Nuestro señor sabe que no es así. El gentío también lo sabe. Nuestro Señor y el gentío me defienden de las asechanzas del Malo y de las maquinaciones de los maldosos."* <sup>155</sup>

Sin embargo, esta forma de dialogización no es la predominante en el estilo discursivo de la novela y este tipo de réplicas de la palabra es sólo un aspecto de la organización de los discursos, que adquieren su verdadero sentido si tenemos presente que la voz del narrador no sólo es una voz más del relato sino que se ha acercado a la fusión con la voz del coro o voz de fondo cuya sonoridad sobresale como sustrato significativo del relato (por cierto que esta palabra perteneciente al coro ni siquiera viene anunciada y distinguida por su denominación de Coro o Voces de Coro, empleada, en cambio, en *La tierra pródiga*).

Es decir, la palabra del narrador alterna y es paralela a la voz recitativa del coro de voces y además se contruye con la palabra de este coro, identificándose ambas

palabras como soporte de la palabra del personaje la cual también se orienta hacia esta voz coral.

Veamos en los siguientes ejemplos cómo se conjugan estas diferentes entonaciones:

"Aquí (a Belén) traía el amo a la barragana consentida; en sí, esto era una consagración sobre las otras; pero significaba mayores obligaciones. Desde luego la de admitir y hacerse cargo completo de los Trujillos recogidos a distintas madres; por lo que la Casa Grande recibió mote: Alhóndiga de bastardos, Limbo de desmadrados, Recogedero de mostrencos; y los allí aislados: iondigos, méndigos, birutas, moloncos, contrahandos, ñengos...mecos; este último apodo, y los de bastardos, mostrencos y desmadrados, eran los más usuales." 156

"En el plan patriarcal, Felipe tenía reservado el papel de la fuerza;...En cambio, Jesusito tenía el cargo de la maña, con apariencias de bondad: era el gato, mientras Felipe representaba el tigre. Don Epifanio les impuso el tratamiento: don Felipe, don Jesusito. Ni tardo ni perezoso, el vulgo los añadió calificativos; al primero *el extorsionador*, o corrientemente: *el exprimido*; el segundo: *el componedor*; *el mártal callando*, *el friegaquedita*, *el moscamuerta*, *el uñas de gato*; y a los dos, las antiguas mentadas: *iondigos*, *mostrencos*, *bastardos*, *méndigos*, *mecos*, *desmadrados*..." 157

"... Ya en el corredor, multiplicada por los ecos de la hora y del rancho, la voz áspera de la hija chicoteó las orejas del viejo:

- Esa máquina de Teófila
- Teófila
- Fila
- La la
- Aaaa...

*- Si hay santas en cielo, Teófila es una de ellas: ni duda cabe. Y yo con mis carambadas, yo, yo, yo fui la causa de su muerte. Tampoco me cabe la menor duda. No que yo la hubiera matado. Sería mucha pretensión. Dios la mató, pero por culpa mía...*

*hoy estaría dispuesto a levantar la capilla por mi cuenta sin necesidad de ayudas, con tal que fuera para santa Teófila y permitieran ponerle en el altar. Pero no puedo contar a nadie nada de lo de Teófila, pues ya lo dice el dicho: lo que es para sí no es para nadie. Hasta lo de la máquina. Tengo que servirme de Plácida para disimular mi gran interés... La máquina de la santa... Vendrán a tocarla desde tierras lejanas... llegué a ofrecerle a Rómulo echarle borrón y cuenta nueva a todo lo que me debe, con tal de que por las buenas me traiga el mismo la reliquia.*

- Exprimidor
- Friegaquedito
- Madre del aire
- Mecos

156 *Ibid.*, p. 55

157 *Ibid.*, p. 67



- Lòndigos
- Méndigos
- Desmadrados

Por parejo, sin distinción de pelo ni señal, don Epifanio daba trabajo en el campo a sus presuntos hijos... \* 158

En el primer párrafo que hemos distinguido en nuestra ejemplificación, el pensamiento hablado de la colectividad se reproduce directamente en el fragmento narrativo como un todo despersonalizado y el narrador asume la valoración que la colectividad hace de la Casa Grande y de los hijos de don Epifanio, identificando casi su palabra con la palabra ajena que es empleada en su sentido original.

Después de un amplio intervalo ocupado por la palabra descriptiva del narrador en la que se combina con la descripción de la Casa Grande, la descripción de la actitud de Don Epifanio respecto a la construcción de una capilla y a su relación con Amanda, (Pág. 56-57; 64-65), descripción que, a su vez, es fragmentada por el pensamiento hablado de don Epifanio cuya evocación del atractivo de Teófila se produce en medio de un coro de voces que salmodia los nombres de sus mujeres, el narrador continúa en nuestro segundo párrafo detallando un rasgo del carácter patriarcal de don Epifanio: la ordenación jerárquica con que dispone de sus posesiones, en este caso, considerando como tales a sus hijos.

En este segundo párrafo el narrador alude a don Epifanio y a sus hijos relacionándolos con la actitud evaluativa de la colectividad cuya palabra, recogida con su entonación peyorativa, muestra un contorno individual más personalizado que en el ejemplo anterior al ser reproducida por el discurso narrativo, para finalmente destacarse esa palabra colectiva (Exprimidor, Friegedito, Madre del aire...) de forma autónoma y con toda su fuerza evocadora y connotativa, continuando el eco musical de la palabra de Plácida que, por su parte, sirve de tema

<sup>158</sup> *Ibd.*, pp. 71-74

para el pensamiento hablado de don Epifanio, recordado por nosotros en el tercer párrafo de la ejemplificación.

El estilo discursivo de la novela es, pues, más complejo que el de una sucesión de réplicas. Evidentemente, la entonación del discurso de Don Epifanio lo distingue del resto de las voces que lo rodean y, por otro lado, todas las voces se caracterizan por un marcado rasgo de oralidad (el discurso de Don Epifanio es un pensamiento hablado; el discurso del narrador presenta rasgos propios de la lengua hablada; la voz del coro expresa el pensamiento de la colectividad), oralidad que incide en una destacada orientación de la novela hacia la forma oral de narrar, de donde resulta ineludible la presencia, en los diferentes discursos, de la palabra ajena con la que se puede fundir la voz del hablante, o de la que se sirve para reafirmar su propia palabra, sin embargo, la palabra bivocal de orientación múltiple, propia de un discurso coloquial, no es el rasgo distintivo más importante pues la concepción de la palabra sobre la que se ha construido *Las tierras flacas* es una palabra semiconvencional y semiestilizada en la que se percibe una manera artística poético-simbólica de expresión y representación.

En efecto, la especificidad del discurso del "otro" se registra sobre este fondo y las relaciones horizontales y sucesivas entre las réplicas, representadas por los diferentes discursos, están ligadas a una relación vertical, en profundidad, de los mismos con el sema mítico esencial que se desarrolla en el relato; la novela está construida con la acumulación de discursos ajenos pero recordemos que estos discursos responden dialógicamente a una voz colectiva y surgen del estrato profundo de dicha voz. Por lo tanto con la actualización del pensamiento hablado de los personajes no se espera representar las características de una realidad externa ni tampoco son un medio práctico para manifestar un sentimiento: el propósito del conjunto de estos discursos es dar forma a una manera de comprender el mundo que podamos reconocerlo por lo que significa, a través de dichos discursos.

La novela de A. Yáñez es, una vez más, un instrumento de la conciencia, entendido como aprehensión, captación y materialización, pero en *Las tierras flacas* se subraya la referencia de las imágenes captadas con un fondo mítico común; en esta visualización importan, desde luego, los elementos enfocados y la anécdota existente a cargo de unos personajes pero lo que se destaca con un valor significativo principal es el contexto cultural de lo que se representa. Es decir, el núcleo de la representación no está ocupado por los rasgos vitalistas que el autor observa en el carácter del mexicano sino por la reconstrucción de un sistema orgánico de relaciones que le sirve a éste de marco y justificación.

Exactamente, lo que existe no es un objeto que se representa sino un objeto disuelto en un esquema cultural que fija algunos de sus aspectos. Por ello, la última instancia de sentido no se expresa directamente mediante el significado de los discursos de los personajes y de su sucesión y acumulación sino que se realiza mediante la palabra ajena creada y distribuida según un código mítico de acuerdo con cuyas reglas debemos descifrar el mensaje de la novela.

El dialogismo de la palabra narrativa de A. Yáñez avanza, pues, con una clara tendencia a la refracción de la palabra directa, que nos conduce al examen del contexto monológico de la presente novela a la luz de la palabra bivocal de una sola orientación en cuyo seno actúa la palabra bivocal de orientación múltiple y la palabra ajena, tal y como se destaca en los discursos de los personajes.

Efectivamente, es en este contexto lingüístico, en el cual la palabra estilizada (palabra bivocal de una sola orientación) utiliza para su expresión argumental la palabra bivocal de orientación múltiple, en el que debemos entender el sentido connotativo que adquiere la palabra del relato discursivo.

Ahora bien, el monologismo de la novela de A. Yáñez tampoco presenta fisuras en la presente novela, el autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que su propia orientación y al alojarse en ella el pensamiento del autor no entra en conflicto

con dicha palabra sino que la sigue en su misma direcció.

La estilización que, como hemos señalado, es el marco que da sentido a la construcción lingüística del relato,

"presupone la existencia de un estilo, es decir, reconoce que el conjunto de procedimientos que ella reproduce, en algún momento, tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia de sentido...Un estilizador aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista."<sup>159</sup>

No obstante, en *Las tierras llacas*, se produce una situación original pues si bien es cierto que, en esta novela, se pretende reconstruir una cosmovisión determinada a través de unas voces ajenas de las que interesa destacar, ante todo, su propia visión del mundo, sobre los discursos de los personajes recae una objetivación mucho más intensa de lo que cabría esperar en una estilización pero que no resulta extraña si recordamos el carácter del objeto representado: la manera de ver el mundo y la actitud que deriva de ello están ligadas, según el punto de vista del propio autor reflejado así lingüísticamente, a una manera individual y típica de pensar, vivir y hablar cuyos rasgos se ponen especialmente de relieve. De ahí que, por un lado, el autor tome la palabra objetivada como un todo, sin cambiar su sentido ni su tono, y nos parezca que ésta suena como si fuera una palabra univocal directa, sin embargo, estos discursos, una vez integrados en la arquitectura lingüística de la novela, se vuelven convencionales, en cierto grado, y el autor los utiliza actuando desde el fondo de esa construcción y haciéndonos percibir al mismo tiempo la distancia entre sí mismo y esta palabra ajena. Por consiguiente se produce una fuerte refracción de la concepción del autor en la palabra de la novela así como una particularización distintiva del bivalismo de esta palabra.

<sup>159</sup> M.M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de cultura Económica, 1986, p. 164

Así los términos de la contradicción ideológica, TRADICION-PROGRESO, enfocados desde las primeras novelas, no han cambiado sino que se profundiza en las raíces transcendentales de la misma. Dicho con las palabras del narrador:

"...La conmoción del Llano asumió proporciones distintas a las habituales de sucesos que distraen la curiosidad insaciable de los lugareños, en espera perpetua de novedades difíciles de hallar bajo la monotonía de su vivir. Esta vez no fue como las rudas, pero pasajeras tormentas de verano, que pronto despejan el cielo al sereno discurrir del sol... Porque no habían sido hechos que pasan una vez consumados, y cuyos ecos en la memoria se extinguen con el tiempo. Había quedado en pie una lucha no sólo entre cuñas del mismo palo -Adán, Cain y Abel, sino entre dos modos distintos de ver el futuro de la tierra - San Miguel o Luzble-; y había sido restablecida una fuerza olvidada, temida y deseada: la autoridad civil y militar. -Esto sí que...a ver cómo nos va..." 160

Y de acuerdo con la forma de construcción del relato característica de las comunidades agrarias preindustriales:

"Comenzó el acarreo de trozos para construir la olvidada historia del hijo desconocido y maldecido. Como asquiles formaban hilos con invenciones hasta los que nunca supieron del caso. La tarea de recordar -toda la comarca tomó parte- se asemejó a un alumbramiento desesperado. Todos, desde don Epifanio, el progenitor arrepentido, hasta núbiles e impúberes traían en la cabeza imágenes, o sueños, o preguntas. El Rey rubio quedó apoderado de miedos y esperanzas" 161

Desde el punto de vista del enfoque y formulación de lo observado:

"Eran ahora pensamientos más que palabras, dentro de la memoria" 162

Y este pensamiento, todavía bosquejado en las novelas anteriores a *La tierra pródiga* como comentario "que no debía ser escuchado" y que, en *La tierra pródiga*, cumplía una función constructiva, se muestra en *Las tierras flacas* en su forma auténtica dialógica y unida dialécticamente a la palabra: en este sentido, el

160 A. Yáñez, *Las tierras flacas*, op., cit., pág. 198

161 *Ibid.*, pág. 198

162 *Ibid.*, pág. 295

pensamiento de *Las tierras llacas* es comprendido y "respondido" por otras voces y él mismo se desdobra dialógicamente a pesar de que se expresa mediante los monólogos convencionales de los personajes, en perfecta correspondencia, por su parte, con el monologismo ideológico del autor.

Ahora bien, lo que nos interesa subrayar en este punto no es el aspecto filosófico de su visión artística sino la transformación ideológico-literaria del monologismo de su cosmovisión y su reflejo en la palabra narrativa: en la obra de A. Yáñez prevalece la idea de la unidad de la conciencia y la afirmación de la unidad de "ser", pero de un ser que admite una multiplicidad de variantes.

Exactamente, el autor da forma a una clase de monismo ideológico que reivindica la existencia y la importancia dentro de "una conciencia en general" de una multiplicidad de conciencias: en *Las tierras llacas* se trata de un tipo de conciencia colectiva mítica con un claro valor cognoscitivo, y perfectamente individualizada y diferenciada de otros tipos de conciencia, por lo que, desde el punto de vista de la transmisión de una verdad, la fuerza de la palabra univocal y el discurso directo se debilitan hacia una posición que admite la pluralidad de conciencias.

El dialogismo interno de la palabra cuya intensificación habíamos señalado en *La tierra pródiga* se concretiza ahora en una palabra convencional que sustituye a la palabra bivocal de las primeras novelas. Así, la virulencia de un dialogismo basado en la contraposición de las réplicas de un diálogo adopta una elaboración más sutil con un metalenguaje que obliga al lector a una participación activa en el circuito de la comunicación, cuyos resortes se resuelven también con una complejidad mayor: el autor no transmite sus concepciones y sus diferencias con otros puntos de vista sino que para ello emplea palabras de diversos tipos de discurso cuya transición de un enunciado a otro y en el proceso de orientación mutua de esos enunciados enriquece su significado originario.

De esta manera, las relaciones dialógicas se interiorizan y dependen, sobre todo,

de las relaciones que se establecen entre la palabra y el contexto ajeno en el que surge y de sus variaciones al ser pronunciada por otros labios. En esta dirección, en *Las tierras llacas*, el papel del interlocutor se confirma indispensable, pues, sin su presencia es evidente que no se hubiese podido realizar el pensamiento de forma concreta, tal y como aparece en esta novela, pues recordemos que los personajes no son solo objetos del discurso del autor sino también portadores de un discurso hacia el cual se dirige éste dialógicamente. Es decir, los personajes no son sólo una ilustración de aquello que se pretende representar sino que "encarnan" un punto de vista, con un sentido propio, por lo que en la novela se habla acerca de un aspecto de la realidad mexicana, pero con los personajes, de donde mediante este diálogo interno los nexos con la palabra ajena son próximos aunque el autor muestre su independencia respecto a ella.

Asimismo, si nos fijamos en la estructura del discurso de estos personajes, recordemos que son pensamientos hablados orientados hacia el otro cuya comprensión y solidaridad se persigue pues, si bien es cierto que en general en todos los discursos se subraya el yo, la presencia del que habla, el tono confesional-reflexivo que poseen les presta una intimidad que apela directamente al interlocutor. En consecuencia, la palabra ajena es escuchada desde un punto paralelo al yo del enunciado y ello modifica su valoración y su función: la concepción que rige la captación de la palabra ajena en *Las tierras llacas* es el "yo-en el otro-para mí" por lo que el sentido de la construcción lingüística literaria deriva de la organización y disposición de los discursos directos de los personajes. Pero, además, el carácter del referente de la novela muestra una interrelación semántica con esta interiorización entre el Yo y el Tu del enunciado en cuanto que el referente -aquello de lo que se habla- determina y exige esa interrelación entre ambos.

La nueva postura artística que se manifiesta en la presente novela implica, por tanto, una más fina y mejor percepción de la palabra ajena en medio de la cual el

autor se orienta para captar lo específico del discurso del otro y organizar los enunciados ajenos de acuerdo a los propósitos de su propio discurso, sin embargo, continuamos escuchando su palabra saturada de otras voces y colmada de sentidos ajenos.

Desde el punto de vista de nuestro estudio y de acuerdo con uno de los supuestos fundamentales de la teoría de la palabra de M.M. Bajtin,

"...Cada corriente, en cada época concreta, posee su propia percepción de la palabra y su propia diáspora de posibilidades verbales... Cuando no existe la "última" palabra propia, toda concepción artística, todo pensamiento, sentimiento y vivencia han de refractarse por medio de la palabra ajena, del estilo y manera ajena con las cuales no puede fundirse directamente sin reservas, sin distancias, sin alteración"<sup>163</sup>

y esta modalidad de palabra bivocal que acabamos de describir sería la correspondiente a la etapa vivenciada por el autor de *Las tierras llacas*.

Ciertamente, la palabra de A. Yañez que estamos estudiando ha surgido de un proceso previo de desarrollo de su visión artística, a partir de un contexto cultural al que ya hemos aludido y, sin duda, como hemos indicado, influido también por las corrientes artísticas más avanguardistas de mediados de este siglo, condicionamientos a los que habría que sumar las propias circunstancias en las que vive el autor, en cuanto miembro de una sociedad, que favorecen la actualización de uno de los rasgos fundamentales de su visión artística: la fuerza y pervivencia de las tradiciones culturales mexicanas que marcan la heterogeneidad del país e imprimen su sello en la historia contemporánea.

En efecto,

"Sabemos que cada signo<sup>\*</sup> crea en un proceso de interacción entre personas socialmente organizadas. Por lo tanto, las formas de los signos están condicionadas ante todo por la organización social de los participantes y también por las condiciones inmediatas de su interacción. Cuando estas formas cambian, también lo hace el signo."<sup>164</sup>

<sup>163</sup> M.M. Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*, op., cit., p. 34

<sup>164</sup> V.N. Voloshinov, *El signo ideológico...*, op., cit., p. 34



En otras palabras, la obra narrativa de A. Yáñez se revela como un signo ideológico socialmente acentuado cuyos rasgos, por supuesto, han sido asumidos por la conciencia individual del autor donde mantienen todo su dinamismo y desde donde actúa la cualidad dialéctica intrínseca del signo ideológico, motivando las variaciones en la entonación de la unidad inextricablemente constituida por el tema de dicho signo ideológico y su forma, que, en *Las tierras llacas*, se caracteriza por mostrar una contradicción implícita, cada vez más evidente y también literariamente más desarrollada, a pesar de que el núcleo ideológico de la novela subraya una sola verdad como auténticamente válida y actual.

Por lo tanto, la formación del signo literario se produce como una translación del contexto vivenciado hasta dicho signo, donde aquel se refracta dialécticamente y se formaliza según la manera de enfocar la realidad del autor, de tal manera que, si a finales de los años cincuenta el estado mexicano tuvo que enfrentar una situación económica y política complicada, en la cual el reforzamiento autoritario del poder, favorecido por la cada vez más pujante clase media, comenzó paradójicamente a repercutir en el interior mismo del aparato de gobierno al involucrar a este puntal esencial del régimen, el sector medio, cuya voz por otra parte, no enmudeció sino que se manifestó con fuerza en el movimiento médico de 1965 y en el movimiento estudiantil de 1968, A. Yáñez visualizó, desde el punto de vista de una filosofía humanista, uno de los aspectos de las raíces culturales de este contexto histórico formalizándolo a través de un medio de refracción especialmente privilegiado en ese momento: la tradición mítica de la cultura nacional, que como hemos visto recorta la importancia de la orientación múltiple de la palabra bivocal, tendiendo a un tipo de discurso orientado a la expresión de la instancia interpretativa del hablante, en franca contraposición con la importancia que se le concede también al pensamiento ajeno como actitud ante la vida.

## ***Las vueltas del tiempo* (1973)**

*Las vueltas del tiempo* es una novela especialmente interesante en relación con el tema de nuestro trabajo pues en ella se dibuja, en un plano distinto del de *La creación*, las correspondencias entre el proyecto literario y la visión artística de A. Yáñez, precisamente a lo largo de los años en que fueron publicadas *Al filo del agua* y *La creación*.\*

La presente novela se convierte así en el marco teórico-práctico al que responden las otras narraciones con la particularidad de que además sincretiza en sí misma los matices y modulaciones de la voz y el estilo que hemos señalado en nuestros análisis, como si en ella se encerrara el tema central de su obra narrativa y las otras novelas fueran su desarrollo reiterativo, de ahí que *Las vueltas del tiempo* se pueda caracterizar con los siguientes rasgos especialmente tratados en los otros relatos.

Así podemos definirla como:

-sintética: refleja la voluntad de crear una unidad a partir de una multiplicidad de elementos;

-esquemática: tiende a la construcción de una estructura compleja a partir de la coordinación de una serie de elementos;

-constructiva y formal: procura crear un signo adecuado para expresar un contenido determinado;

\*Recordemos que los primeros apuntes de *Las vueltas del tiempo* están fechados el 7 de julio de 1945 y que su redacción se realizó en San Miguel Chapultepec desde el 19 de marzo de 1948 hasta el 19 de agosto de 1951.

-integral: el escritor procura elevarse sobre los contenidos del mundo interno y externo con una conjunción de las emociones y sentimientos y la realidad a la que se refiere;

-definitoria: representa las contraposiciones existentes según el punto de vista adoptado; y

-mítica: admite una trascendencia al margen de los poderes físicos y científicos del hombre;

El relato trata de reflejar no un hecho, sino un estado de cosas y si la protagonización esta personalizada es porque se trata de un resultado de sumandos, es decir, de un arquetipo que presenta la concreción de una situación. Por supuesto el autor parte de una idea matriz que asume, incorpora y encarna en su obra pero consigue unas novedades de matiz no sólo técnicas sino orgánicas que obligan al lector a tomar partido no desde sus ideas sino juzgando la esencia relativa de la realidad y su carácter de eterno retorno. En efecto, el escritor basa su trabajo en la capacidad de observación, sin embargo, margina su papel de elemento refractante de la realidad para resaltar un aspecto de esa realidad según la perspectiva adoptada e incluso captar, superando la observación superficial, la individualidad del ser colectivo de la novela. Esta técnica narrativa nos reenvía a un trasfondo estético evidente: el resquebrajamiento de un mundo estable y poseído por el hombre que pone en tela de juicio el realismo tradicional.

Este mundo estable es, políticamente, el mundo de un liberalismo en constante lucha con las ideas tradicionalistas, visualizado con detalle en *La tierra pródiga*, pero este liberalismo que debía nacer con un signo revolucionario adquiere en México un carácter conservador y reticente a un auténtico cambio, sin embargo no es éste el tema o asunto de la novela.

A. Yáñez visualiza un acontecimiento de la vida no en su sentido temporal, en longitud, sino en profundidad, con la intención de tratar el asunto con tal intensidad

que refleje lo esencialmente humano. En esta novela no se discuten problemas concretos y limitados pues en definitiva lo que entra en juego es la condición humana y el problema del hombre que encierra en sí todos los problemas importantes; con las preguntas de cómo es el hombre mexicano, cuáles son su destino y su libertad efectivas y sus posibilidades de mejorar su condición se intenta alcanzar un humanismo nuevo, puesto al día, que parte del dolor y el fracaso: un humanismo no abstracto y teórico sino arraigado en las condiciones de vida del hombre histórico, condicionado profundamente por un "aquí y ahora" muy concretos.

En relación con esta tendencia recordemos por su validez descriptiva las palabras de Ernesto Sábato referentes a la profundización en la conciencia de los personajes que resumen también con una cierta aproximación la visión artística en *Las vueltas del tiempo*.

"Este descenso es un descenso al misterio primordial de la condición humana; y, dadas las características de esa condición, un descenso a su propio infierno. Allí se plantean, inevitablemente, los grandes dilemas: ¿Por qué estamos hoy y aquí? ¿qué hacemos, qué sentido tiene nuestro existir limitado y absurdo, en un insignificante rincón del espacio y el tiempo, rodeados por el infinito y la muerte? Hundidos en el precario rincón del universo que nos ha tocado en suerte, intentamos comunicarnos con otros fragmentos semejantes, pues la soledad de los espacios ilimitados nos aterra. A través de abismos insondables, tendemos temblorosos los puentes, nos transmitimos palabras sueltas y gritos significativos, gestos de esperanza o de desesperación"<sup>165</sup>

<sup>165</sup> Ernesto Sábato, *El escritor fantasma*, Buenos Aires, edit. Aguilar, 1963, pág. 18

*Las vueltas del tiempo* impulsó en México el desarrollo de una novela intelectual y crítica, todavía hoy válida, donde la inteligencia y el lirismo se unen a una crítica social, a veces desagarrada.

El mundo estaba sufriendo cambios inquietantes a mediados de este siglo y, en México, la situación de equilibrio había llegado a su límite pues, si con la revolución de 1910 se habían socavado los cimientos de un estado oligárquico, la definición de una nueva situación política que integrara los antiguos sectores dominantes y las nuevas fuerzas sociales postrevolucionarias no se realizó sino hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas que desde el año 1934 hasta el año 1940 reestructuró el país de acuerdo con la Constitución de 1917 y, entre otras iniciativas, nacionalizó la industria petrolera (1938) y puso en práctica la reforma agraria. No obstante, el cardenismo tuvo que sacrificar también una parte de los proyectos defendidos por la llamada izquierda revolucionaria y, más aún, a partir de 1940 un sector de las bases políticas del cardenismo se reconvirtió en función de un programa político diverso del desarrollado hasta ese momento: así, aproximadamente, desde comienzos de 1938 se dejaron sentir los primeros conatos de reacción en contra de las reformas propugnadas por el gobierno de Lázaro Cárdenas. Por el temor de que éstas marcaran el inicio de un proceso de radicalización de dichas reformas, lo cual determinó la presidencia de M. Avila Camacho, desde el año 1940 hasta 1946, con un fortalecimiento de los elementos políticos moderados pero sin excluir por completo los grupos que constituían la izquierda oficial.

Ante este contexto fuertemente marcado por las divergencias políticas que se pretenderán neutralizar, M. Avila Camacho respondió con un llamamiento a la unidad nacional, una rectificación cautelosa de las reformas cardenistas y un intento de fortalecimiento del partido oficial que desembocará, en la presidencia de Miguel Alemán, en una generación de políticos profesionales civiles, activos en el

desplazamiento de la generación de caudillos militares de origen revolucionario y popular, así como en la acción centralizadora del gobierno que liquidará el periodo de rectificaciones graduales inmediatamente anterior.

La publicación de las primeras novelas de A. Yáñez y la gestación del núcleo narrativo de sus relatos cuya expresión significativa es *Las vueltas del tiempo* coinciden, por tanto, con un momento político que

"...se significó por la acentuación de los rasgos autoritarios de régimen, particularmente por la disminución del papel de árbitro del presidente en beneficio de su papel de jefe del Ejecutivo con amplios poderes legales y reales. De la misma manera, se caracterizó por el control más vertical y autoritario tanto de las organizaciones de trabajadores como del partido y del propio grupo gobernante.

Finalmente, también se distinguió por el recurso a la represión en los casos de conflictos más que en la búsqueda de soluciones negociadoras. Esta política se integraba a su proyecto de industrialización, y de modernización de la agricultura."<sup>166</sup>

Los cimientos de un desarrollo estabilizador que abarcó las presidencias de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) y de Adolfo López Mateos (1958-1964) quedaron, así, establecidos con el logro de una tasa de crecimiento económico sostenido pero sin la total resolución de toda una serie de contradicciones político-sociales y económicas que harán crisis a principios de los años sesenta durante el régimen de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), quien tuvo que enfrentarse a la raíz de una serie de problemas políticos los cuales afectaron, en particular, a los sectores medios de la sociedad y terminaron por originar, después de 1968, una redefinición dentro del propio aparato de estado tanto de la estrategia de desarrollo como del sistema político vigente de tal manera que como resume Julio Labastida Martín del Campo

<sup>166</sup> Julio Labastida Martín del Campo, "De la Unidad Nacional al Desarrollo Estabilizador" en *América Latina: Historia de medio siglo*, Vol. 2, 1ª ed., México, Siglo XXI Ed., 1985, pág. 344

"El proyecto de fortalecimiento del estado durante el régimen de Echevarría buscaba la ampliación de sus bases sociales y la recuperación de la legitimidad y del consenso en los sectores sociales en que los había perdido, particularmente durante el gobierno de Díaz Ordaz. Se trataba de ampliar la autonomía del estado frente a las clases dominantes en el plano interno y el margen de maniobra en el campo internacional respecto a los Estados Unidos. En este contexto, las reformas que se planteaba el estado hacían necesaria dicha autonomía al mismo tiempo que eran también un medio de fortalecerlo.

En esta perspectiva de recuperación del consenso y fortalecimiento del estado, se instrumentó la llamada "apertura democrática". La "apertura" significó romper con las trabas que impedían que se expresaran en forma más directa las demandas de los distintos sectores sociales y se realizó bajo el presupuesto de que existían o se crearían los canales, sea para satisfacerlas, sea para manipularlas. Sin embargo, la apertura se dirigía fundamentalmente a aquellos sectores sociales no integrados o con vínculos débiles con el partido oficial y la organización corporativa. Se trataba de establecer canales paralelos a los oficiales para la relación de estos sectores con el estado. Se buscaba también abrir espacios, con el objeto de obtener consenso, o al menos disminuir tensiones con esos sectores, que no se expresaban dentro del aparato del estado. Es en este contexto donde se flexibilizan las reglas del juego político, lo que se manifiesta en una mayor tolerancia a la crítica y a la organización gremial y política; también se manifiesta en una tendencia a recurrir más a la captación y a la negociación que a la represión. El recurso de la represión va a seguir ejerciéndose con cierta frecuencia, en forma arbitraria e ilegal, pero en general se vuelve más selectiva." <sup>167</sup>

Igualmente, en el plano filosófico de los años cincuenta se estaban quebrando algunas concepciones consideradas básicas: el racionalismo fue sustituido por un vitalismo que, manifestándose en formas diversas, se convertirá en una de las claves de nuestro siglo; las ciencias particulares, por su parte, llegaban muchas veces a resultados opuestos y se especializaron cada vez más: el conocimiento ya no estaba a la medida del hombre y desaparecía así un sueño de las épocas anteriores, el ideal del hombre sabio podía abarcar todas las ciencias y guiar a sus semejantes; la tradición y las creencias "a priori" se tambaleaban y si el ser humano comenzaba a hacerse consciente de que penas podía dominar una parcela muy pequeña del conocimiento, reivindicaba también una verdad individual para cada uno, como única norma de conducta.

<sup>167</sup> *Ibd.*, págs; 359-360

De estas inquietudes típicas del hombre (y del arte) de comienzos del siglo XX surgió la novela contemporánea, una "novela de la crisis" de la que Ernesto Sábato dice:

"Y pienso si no será siempre así, que el arte de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nazca invariablemente de nuestro desajuste, de nuestra ansiedad y nuestro descontento. Una especie de intento de reconciliación con el universo de esa raza de frágiles, inquietos y anhelantes criaturas que son los seres humanos." 168

La vida aparece en la novela de nuestro tiempo como algo esencialmente en tensión, contradictorio, más aún, como decepción y fracaso, como náusea y como algo sin sentido. Todo esto se refleja no sólo en el argumento o las ideas que expone sino en su misma estructura desordenada, compleja y enigmática que obliga al lector a descifrar esta realidad desconcertante, presentada de forma incompleta y con unos personajes que con frecuencia actúan sin conexión ni lógica.

No obstante, en medio de este ámbito cultural, la obra narrativa de A. Yáñez y, por supuesto, como exponente de su visión artística, *Las vueltas del tiempo* se halla enraizada a un tipo de novela clásica basada en los valores imaginativos que cuenta una historia tradicional de una forma nueva.

En efecto, A. Yáñez profundiza en la psicología tradicional ayudado por los descubrimientos de S. Freud y se acerca a la dimensión íntima de sus personajes mediante el empleo de métodos emparentados con el psicoanálisis, beneficiándose además de otra tendencia de la psicología novelesca: el análisis intelectual de las actitudes sociales convencionales para desenmascararlas y destruirlas.

El realismo objetivo es sustituido, por tanto, por un subjetivismo ligado a la filosofía idealista: el axioma fundamental es que la verdad habita en el interior del

168 Ernesto Sábato, *Sobre Héroes y tumbas*, 5ª ed., Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1966, pág. 468



hombre, de ahí que cada personaje se defina sobre todo por sus palabras o por los motivos recónditos de su comportamiento más que por la caracterización previa que de él hace el autor, y que dejan de interesar el tiempo y el espacio físicos mensurables objetivamente para subrayar, en cambio, el tiempo y el espacio vitales; cada lugar y cada momento, además, son el centro de una complicadísima madeja de relaciones sin las cuales carecerían de sentido, por lo que el escritor intente evocarlos pues como dice M. Butor:

"el espacio vivido no es en modo alguno el espacio euclidiano cuyas partes se excluyen unas a otras. Todo lugar es el centro de un horizonte de otros lugares, el punto de origen de una serie de recorridos posibles que pasan por otras regiones más o menos verdaderas"<sup>169</sup>

La conciencia de la temporalidad es una de las grandes vivencias de nuestro siglo y ello no podía menos que reflejarse en la literatura donde se hacen frecuentes los experimentos con el tiempo hasta convertirse en ocasiones en el personaje principal de la novela, como sucede en *Las vueltas del tiempo* aunque con unas variaciones que le distinguen de las vivencias netamente individualistas a las que nos estamos refiriendo y que insisten en una biografía constituida por una serie de momentos discontinuos, los cuales hallan orden y armonía en el lector.

En este sentido un recurso muy habitual utilizado también por el autor de esta novela es el "flash-back" o técnica de los saltos en el tiempo que permiten un reencuentro con el tiempo pasado desde un presente. De hecho *Las vueltas del tiempo* puede decirse que es un "flash-back" que incluye otros "flash-back" internos pero no por puro juego o afán de originalidad, sino que, de acuerdo con la justificación de E. Sábato en relación con el empleo de esta técnica, responde a la raíz de una visión artística:

<sup>169</sup> Michel Butor *Sobre literatura: II*, Barcelona, ed. Seix Barral, 1967, pág. 5

"A esa visión del mundo que tengo obedece la inclusión de ese contrapunto, como también la superposición de los tres tipos en el relato; ya que para mí la conciencia del hombre es atemporal, contiene el presente, pero es un presente lastrado de pasado y cargado de proyectos para el futuro, y todo se da en un bloque indivisible y confuso. De ahí ciertos recursos técnicos que me sentí obligado a utilizar, que hacen el relato a veces un poco confuso, pero que no podía no utilizar. Y hay otro hecho que con ese contrapunto quería manifestar: la contradicción y, a la vez, la síntesis que en todo hombre hay entre lo histórico y lo atemporal. Pues aunque el ser humano vive en su tiempo y es necesariamente un ser social e histórico, también subsiste en él el hecho biológico de su mortalidad y el problema metafísico de la conciencia de esa mortalidad, su deseo de absoluto y de eternidad"<sup>170</sup>

Esta forma de composición puede coincidir con lo que se suele llamar "composición sinfónica", basada en el entrecruzamiento de diversas historias, tal y como se dan en esta novela y cuyas razones próximas han sido apuntadas con precisión por François Mauriac:

"Incluso los más grandes: Tolstoi, Dostoiewski, Proust, no han podido más que acercarse, sin alcanzarlo verdaderamente, a ese tejido vivo en que se entrecruzan millones de hilos que es un destino humano. El novelista que ha comprendido una vez que es eso lo que él debe restituir, o bien seguirá escribiendo sus pequeñas historias según las fórmulas habituales, pero ya sin confianza y ilusión, o bien se sentirá atraído por las búsquedas de Joyce, de Virginia Woolf, se esforzará por descubrir un procedimiento, por ejemplo el monólogo interior, para expresar ese inmenso mundo interrelacionado y siempre cambiante, jamás inmóvil, que es una sola conciencia humana, y se agotará intentando dar una visión simultánea. Pero hay más: ningún hombre existe aislado, todos estamos profundamente hundidos en la pasta humana. El individuo, tal y como lo estudia el novelista, es una ficción. Solamente por comodidad, porque es más fácil, pinta seres separados de todos los demás, como el biólogo lleva una rana a su laboratorio. Si el novelista quiere alcanzar el objetivo de su arte, que es pintar la vida, deberá esforzarse en dar esa sinfonía humana de la que todos formamos parte, dentro de la cual todos los destinos se prolongan en los otros y se compenetran."<sup>171</sup>

Según este punto de vista, la finalidad perseguida por A. Yañez es revelada con precisión por uno de sus personajes:

"No me hable de eso aquí, por favor. Le decía que conozco tan bien a todos los señores y señoras que usted está viendo en este momento, y he conocido tanto a todos los personajes más importantes de la vida de México...que a veces me pongo a pensar que yo he vivido completa la historia de México, sin faltarle ni sobrarle detalle. Para mí es como si hubiera conocido a Santa-Anna y a Juárez, a Maximiliano y a Iturbide, a Hidalgo y a los virreyes, a Cortés y a Cuauhtémoc

<sup>170</sup> E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., pag. 21

<sup>171</sup> F. Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, París, Buchet-Chastel, 1933, pag. 117

...Eso me hace sentir que yo he vivido toda la historia del país. ¿Quién dijo: todo es uno y lo mismo? ¿o aquello de tu compadre Nietzsche: el eterno retorno?

...  
-Tú me comprendes, aunque yo no te entienda. Sí, es como haber vivido en los tiempos de Su Alteza Serenísima, o como emprender viajes al antaño, doscientos o trescientos años atrás, en alas de un gesto, de un ademán que vemos de pronto; al conyuro de un timbre de voz, de una manera de hablar...

...  
-Por ejemplo ya que habla de Su Alteza Serenísima don Antonio López de Santa-Anna, bien lo conocerá y le entenderá al que haya tratado el general Obregon, al licenciado Vasconcelos, al doctor Atl, al maestro Bassols; igualmente inquieto, vivaz, ágil, fascinante, desconcertante. No que en otros aspectos puedan recordar a tipos diversos. Bassols, por caso, también me representa...

...  
-Te digo que sin salir de aquí podremos hallar las vidas paralelas de todos nuestros héroes y nuestros rufianes; habrá quien sea la viva persona de Pedro de Alvarado y de don Félix Calleja, de Vicente Guerrero y de don Santos Degollado.

...  
-¿Decías la Monja Alférez y Sor Juana? Te las voy a presentar. Pero antes: ¿qué te parece mi teoría?

...  
-Muy vieja. Tan vieja como aquello de que la historia se repite. Andas lucido: inventas el Mediterráneo.

-Es otra cosa, otra cosa: la emoción del pasado en el presente.

-Hace ya tiempo que se dijo también: vivir es recordar. Y Platón...

-Catedrático: ¿Me permites?

...  
-Además, esa idea de que aquí vemos la historia de México la he oído en este mismo lugar, por lo menos veinte veces.

...  
-Lo que habrás oído es la repetición de lo que dije hoy en mi columna: con la muerte del general se cierra un periodo de nuestra historia

...  
-Pero si la idea no es original te reconozco la viveza de la emoción. Debias escribir un libro. Palabra: es la primera vez que te oigo algo interesante, algo que pueda ser apasionante: comparar a Obregon con Santa-Anna, diselo a don Aarón.

...  
-Ya se le he dicho. Pese a que se enoje, lo cierto es que podemos entender bien al cojo si conocemos al maneco; sobre que no hay razón para enojarse con la referencia a un hombre que manejó el país casi medio siglo: por algo positivo sería, y no por lo que la pasión política nos hace olvidar y desfigurar los hechos. ¿Qué dirías si con algo de Cantinflas y algo de Bassols pretendiéramos entender cómo era Fray Bartolomé de las Casas?

...  
-Hombre me has dado una gran idea: es estupendo pensar en una novela, nada menos que con el tema de la vida mexicana, desde los ídolos hasta Cantinflas, y cifrada en unos cuantos personajes representativos, invariables a lo largo del tiempo. ¿Verdad, señor...Pérez?

...  
-Lizardi, tú que eres del oficio ¿qué te parece? No seas envidioso: confiesa que es una idea morrocotuda.

...  
-Informe. Tendrías que partir de ideas preconcebidas, limitadas por la realidad histórica, y a ellas ajustarías el tema, el plan, los personajes y los episodios. No es así como se hacen las novelas. Yo creo que una novela no puede tener plan preconcebido. Hallado un asunto, uno o más caracteres, hay que abandonarles a su destino; el novelista tendrá que seguirles, intuyendo su lógico desenvolvimiento y facilitándoselos con el ambiente propio. Es, por parte del autor, el género menos caprichoso. Tampoco creo en la novela histórica.

...  
-No es eso lo que se me ocurre. Tú has dicho una cosa importante: intuir. Eso es lo que yo

hago: a través del presente, intuyo con gran claridad el pasado: comprendo nitidamente la composición social de hace muchos años; no tienen para mí secreto las intrigas de los conservadores para lanzar a Iturbide o para traer a Maximiliano. Bien, esas pasiones dominantes a lo largo de nuestra historia, pero vividas en algunos tipos que podemos tratar ahora, pueden darnos el conjunto buscado." 172

A. Yáñez intenta, pues, realizar en su obra, tal y como lo confirma Cumplido, un tipo de composición contrapuntística, "musicalizando" sus novelas no solo a la manera simbolista con la subordinación del sentido a los sonidos sino también en el plano de la misma construcción de los relatos mediante la alternancia del tema, el desarrollo de argumentos paralelos y la reduplicación de situaciones y personajes que se enfrentan a una determinada situación o hecho. Así, en *Las vueltas del tiempo* la exposición del conflicto se sustituye por una serie de episodios que forman la crónica de una vida y por la orquestación de los diversos temas. Veamos un ejemplo:

"Luchaban en Heliodoro, al salir lentamente, la curiosidad por escuchar las conversaciones -*qué gran hombre qué gran hombre- qué gran hombre*- y el recuerdo que cuando murió su padre, a tirones extraído por cada detalle suntuoso del duelo presente.

No tenían con qué enterrarla. De caridad consiguieron para comprar un cajón mal pintado. Los vecinos llevaron algo de café y tequila para el velorio. Cabitose vela -dos, nomás dos- disparejos, puestos en una botella. La tendieron en el suelo. Una vecina llevó un ramo de bugambilia. No más.

-¿No ha visto por casualidad al ingeniero Gómez? Lo que es aquí lo agarro. Tengo cuatro días de hacerle antesala. ¡Con lo que me urge!

--Se habían venido de Torreón a Aguascalientes, con la esperanza de hallar trabajo en la Casa Redonda. Que el sindicato, que las influencias...

Heliodoro tuvo que ser mozo de un mesón, por el barrio de Guadalupe. Su hermano Benjamín se hizo gendarme. Natalia, su hermana, comenzó a servir en distintas casas.

-¡Qué tiempo aquél! ¿Tú crees que puedan volver francachelas como las de Tlalpan, en la casa del camarada Morones? Eso era vivir. Daba gusto ver correr el coñac. A todos nos podía tumbar el Viejo.

A su madre le pudo mucho lo que le sucedió a Natalia; pero ni por eso quiso recibirla ya en la casa. -*Luego no hemos vuelto a saber más de ella . Que estaba en una casa en San Luis, que era mesera en Tampico, que le habían visto en México. Desde entonces la vieja no anduvo un día buena. ¡Es triste eso de vivir en donde a uno nadie le conoce!*

-Yo no conozco quién pueda comparársele en eso de saber ser amigo. Ahora ¿no sentirán remordimientos los que lo traicionaron, los que lo negaron?

172 A. Yáñez, *Las vueltas del tiempo*, 2ª ed., México, Edit., Joaquín Mortiz, 1983, pp. 27-35

Si su padre no hubiera muerto, si no lo hubieran matado como lo mataron, las cosas habrían sucedido de otro modo. Natalia no se hubiera perdido. Su madre no hubiera muerto en la miseria, no la hubieran enterrado de caridad. La familia no hubiera andado rodando. Con lo que cuesta el ataúd, este, hubieran tenido para vivir dos, tres años.

-A ver si no tapan esta corona. Traiganla para acá, donde se vea bien el listón. Aquí, en la escalera. Acomode el listón que pueda leerse. Sí, es mi nombre ¿por qué? Creo que nada le supone.

Heliodoro podría establecer un pequeño comercio con la cuarta parte de lo que cuestan las ofrendas florales. Quién sabe si hasta una casita podría comprar." 173

En el fragmento anterior se destaca el relativismo psicológico: cada hombre tiene su verdad personal y la realidad no se ofrece como un bloque compacto sino como un conjunto de impresiones que varían según el sujeto, observado éste, a su vez, desde el punto de vista de un narrador-testigo.

Es decir, arquitectónicamente, *Las vueltas del tiempo* refleja la impresión personal de la vida y de la historia de un observador que incluye diferentes puntos de vista, en donde los personajes no sólo hablan de una manera especial de acuerdo a su peculiaridad personal sino que nos transmiten una visión del mundo propia. De esta manera, la forma en un sentido amplio, como principio configurador de toda la obra (del tema y planteamiento estructural de la arquitectura y composición de la novela) pero, sobre todo, la elección de una perspectiva para narrar, de un punto de vista desde el cual se enfoca todo el relato, es uno de los problemas fundamentales que se plantea el novelista y cuya importancia nosotros no podemos menos de hacer notar en relación al valor semántico del relato así como con el tipo de palabra utilizada en el discurso narrativo.

En la novela a la que nos estamos refiriendo, como hemos visto en el ejemplo anterior, el perspectivismo múltiple es fácil de captar, sin embargo debemos subrayar que está encuadrado en una forma novelesca tradicional (narración en tercera persona) que oculta un perspectivismo profundo y único: la perspectiva dominante es la del narrador hasta el punto de que los otros personajes son su

173 *Ibid.*, págs. 52-53

sombra y el soporte de su planteamiento; las conversaciones, pensamientos y relaciones son observados a través del narrador que se muestra como un laberinto o espacio donde se cruzan las distintas perspectivas, al mismo tiempo que cada aspecto de la historia posee un punto de vista propio. En cierto modo el lector es instalado en los entresijos de la historia y se aproxima a presenciar el desarrollo de la corriente de la conciencia interna del personaje que es la que otorga su tono y validez al relato y a la historia que cuenta. Evidentemente, es innegable el interés de este procedimiento en cuanto que permite una fusión más concentrada de la forma de la novela con un tono confesional cuyo dialogismo interno se tendrá siempre vivo en toda la obra narrativa de A. Yáñez aunque varíen algunos aspectos de su estructura.

Con mayor exactitud podría afirmarse que, en *Las vueltas del tiempo*, el horizonte monológico del autor, orientado hacia el análisis y explicación de la historia mexicana contemporánea, adquiere un acento evocador en el que a partir de una situación presente se mezclan las vivencias actuales con otras vivencias y acontecimientos anteriores, organizadas en un sistema compositivo que exige la estratificación de la palabra y el fraccionamiento del discurso íntegro y plano: el discurso narrativo es percibido, por tanto, con una estructura descompuesta y con una realización desmembrada y en proceso de desintegración.

En efecto, el discurso monológico de A. Yáñez se presenta en un grado elevado de dialogización interna y atento a la palabra ajena que actúa como estímulo del discurso narrativo y de la voz de los personajes. No obstante, cada personaje forma parte de su propio discurso interno no tanto como personaje que participa del argumento de su vida sino como símbolo de una cierta orientación ideológica a cuyo lado existen otras orientaciones con las cuales no se establece un diálogo directo sino mediante la armonización efectuada por el autor, quien utiliza estas diferentes actitudes representadas por los personajes para demostrar su teoría: A. Yáñez compara y contrapone las vivencias y la visión del mundo de sus personajes

alternando sus voces las cuales al encontrarse próximas, superpuestas y parcialmente cruzadas crean zonas de intersección. sin embargo no presenta la generación del pensamiento de sus personajes en el momento inicial de confusión formal sino ya bastante conformado: lingüísticamente a pesar de ser claras las asociaciones de ideas en las que se sustentan.

Igualmente, no se da un desarrollo del pensamiento bajo la influencia de otros puntos de vista: podemos hallar una exposición de distintos puntos de vista e incluso la combinación de varias voces en una sola, pero no se produce en esta novela una interacción de las conciencias de forma total y absoluta.

Dicho en otros términos, predomina una heterogeneidad semántica y dentro de esta variedad de significados los personajes vienen a ser los acentos que modulan esa diversidad, no obstante, cada uno de ellos no se plantea una búsqueda consciente de sí mismo entre las otras voces y aunque se da una reacentuación de la palabra ajena en su palabra, ésta no sufre por ello una ruptura semántica que la desvíe de su enunciación primera. En definitiva, el autor se decide por una opción que ayude a saltar el abismo existente, dentro del hombre, entre la vivencia interior y su expresión externa y así amplía el campo visual limitado por lo que exclusivamente se ve en el exterior hacia otras vertientes interiores por las que ha llegado a la formulación profunda de la realidad de *Las tierras llacas*. Todavía, es cierto que en la novela que estamos estudiando sólo se trata de incorporar al relato la subjetividad humana pero posee una elaboración diversa de la que se observa en *La creación* donde el fingimiento, el disimulo, la reserva y las vacilaciones interiores se construyen mediante unos paréntesis que nos recuerdan los "apartados" del teatro clásico, en tanto que en *Las vueltas del tiempo* se produce una estructuración cuyo carácter podría ser resumido por las siguientes precisiones de M. Proust:

"Una hora no es solamente una hora, sino un vaso lleno de perfumes, sonidos, proyectos y

climas. Lo que llamamos realidad es una relación entre esas sensaciones y recuerdos que simultáneamente nos envuelven, esa relación única que el escritor debe descubrir para que pueda enlazar dos planos diferentes, juntos para siempre en una frase. La realidad empezará solo a surgir desde el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, se plantee su relación y la encierre en el círculo de un bello estilo. Esta relación puede tener poco interés, los objetos pueden ser lugares comunes, el estilo malo, pero si no hay esta relación no hay nada. Una literatura que se contenta con "describir cosas", con ofrecer un resumen de sus líneas y superficies es, pese a su pretendido realismo, lo más alejado de la realidad".<sup>174</sup>

Ahora bien, el esquematismo de nuestra exposición no debe inducirnos a error: el ideal que se persigue en la obra narrativa que estamos analizando no es sólo captar la realidad sino el carácter de la arquitectura literaria derivada de las relaciones que se establecen entre el escritor y su entorno. Esto nos remite al problema filosófico que nos plantea dicha obra (qué es y cómo es la realidad) al cual el autor da una respuesta acorde con su postura idealista pero mediante una composición lingüística-literaria específica; la labor del escritor, es pues esencialmente constructiva y se aparta del documento naturalista así como la reproducción automática de las vivencias personales. Y es éste, creemos, uno de los rasgos más clásicos y a la vez más vanguardistas de la obra que comentamos: el autor opone a la realidad "visible" la facultad constructiva de un mundo unitario que alcanza un valor expresivo por su estructura y descubre que lo específicamente narrativo reside en el ritmo, por lo que el punto de vista del narrador tendrá una importancia fundamental a la hora de revelarnos la esencia de esa realidad que observa.

Así, pues, el espacio propio de la novela de A. Yañez es, ante todo, el mundo interior, pero no hay que entender esto en un sentido superficial, intimista o psicológico, sino como la creación de personajes con hondura existencial, cuya biografía es concebida de un modo colectivo. Sin embargo tampoco hay que suponer que el autor busque escribir una novela filosófica ya que más bien pretende relajar

<sup>174</sup> M. Proust, *Le temps retrouvé*, en *A la recherche du temps perdu*, 3 vols., París, ed. Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade) 1954



la realidad y llegar a establecer un paralelismo entre la novela y la vida, en cuanto que aquélla es susceptible de expresar la temporalidad y la conformación histórica del hombre.

Esta visión artística de A. Yáñez presupone ya una relación fundamental entre el arte y la realidad que conviene precisar con el objeto de que nos ubiquemos en el plano más adecuado para comprender el sentido del conjunto de su obra narrativa. En concreto, la novela que estamos analizando responde a una perspectiva diferente a la preñoción de arte como imagen de la realidad; es decir, nos conduce a considerar una de las cuestiones centrales de la filosofía del arte, el carácter mimético de la obra artística, desde un enfoque en el que las disputas de si la literatura debe basarse en la realidad o es esa realidad la que concede el sentido y finalidad a aquélla quedan marginada pues, tal y como se tematiza en *Las vueltas del tiempo*, A. Yáñez no busca exclusivamente plasmar una imagen o expresar algo preestablecido, sino, en el sentido clásico aristotélico, actualizar un acontecimiento pretérito, y concibe el arte como una ordenación del mundo sujeta a una relación temporal explícita. Así, su obra narrativa es ante todo el escenario de la formación y el transcurso histórico, o dicho con otras palabras, la construcción de la propia acción histórica que pretende referir.

Uno de los aspectos más significativos del relato, la perspectiva del autor y su correspondencia con la del narrador, se perfila, de esta manera, con un carácter particular en *Las vueltas del tiempo*: la omniscencia del autor queda velada por el punto de vista del narrador, que en su relación con los hechos narrados y sus personajes pone de manifiesto que aquello que percibimos es solo una faceta de lo que ocurre, aquella que se le representa a él mismo, y esto gracias a un tipo de composición en el que se combina el desarrollo lineal (desarrollo "lógico" del asunto con un climax y un anticlimax) con una arquitectura novelesca en forma de "rosotón" cuyo principio de unidad es profundo: un Yo narrador en torno al cual se repite el

tema del núcleo histórico de la realidad, dispuesto en una serie de ondas concéntricas alrededor de las sensaciones y los recuerdos que éstas despiertan así como de los cambios que ha ocasionado el paso del tiempo. Dicho con mayor precisión, el personaje central es un grupo de personas unidas por una circunstancia local, el cuartel del general Plutarco Elías Calles, que componen una masa social en cuya estructura el autor realiza un corte para presentar los perfiles de sus capas constitutivas mediante una construcción lingüística compleja en la que alternan el punto de vista interior y exterior, el "decir" y el "mostrar", y el monólogo interno con las técnicas cinematográficas de composición, en una sucesión que se hace comprensible si la examinamos con una visión de conjunto de la novela.

Desde este punto de vista se destaca la forma en que se relacionan los diferentes lenguajes sociales según una perspectiva central, diversa del continuo espacial cartesiano, homogéneo e indefinido, y de la objetividad dictada por la autoconciencia, así como del sentimiento de independencia del hombre respecto del medio ambiente. Debemos, pues, escuchar la lengua de *Las vueltas del tiempo* no como una representación o figuración de lo objetivado sino como una formulación del mundo que equivale a aquello a lo que su tema se remite: el mito del eterno retorno.

En definitiva, los elementos y el carácter de lo representado existen por su relación recíproca y por la relación entre ellos y el Yo, lo cual explica el interés del punto de vista del narrador-testigo que ve desde los personajes, encontrándose precisamente entre ellos en un espacio en el que se propician y desarrollan estas "relaciones" a partir de una visualización de esta relación jerárquica entre el narrador y los personajes basada en el dinamismo del narrador, quien va variando su ubicación según el carácter de los capítulos.

Recordemos algunas de estas variaciones de cuya interrelación depende el sentido del discurso narrativo y que se deslizan desde la posición de observador imparcial

que nos ubica en el tiempo y el espacio y en el contexto de una acción, tradicionalmente en oposición al monólogo interior como, por ejemplo:

"El 20 de octubre fue sepultado el cadáver del general Plutarco Elías Calles.

Antes de las tres de la tarde los concurrentes al duelo se aglomeraban en la residencia funeraria y los curiosos invadían las aceras." 175

Pasan por una interiorización que admite la reacción personal individualizada, muy próxima a la actitud del personaje como en este párrafo:

"¿Farsante? ¿edemante? ¿marihuano? Más bien esto último; pero ¿a qué horas había chupado la yerba? Cierta solemnidad imponente, ya en la voz, venida de lejos, ya en la actitud: ídolo de piedra que hablaba sin labios con seca resonancia. El acompañante comenzó a sentirse inquieto, impaciente; puso la mano en el hombro del sujeto; éste parpadeó varias veces, paseó la mirada en rededor, fijó la vista en el viejo revolucionario y, cambiando tono, dijo:

-Están tardando mucho." 176

Alternan con el punto de vista clásico omnisciente intercalado en el discurso directo de los personajes, como en el siguiente pasaje:

"-Y para que nada falte, apareció ya la generala.

-Señor Juárez: le prohíbo terminante que hable una palabra más del encuentro que tanto me ha contrariado. Tengo mis razones.

-Dispenseme la guasa. No lo hice con mala intención. Vamos, pues, al cementerio.

Los gusanillos de saber quién era la elegante señora tan afectuosa con su amigo y por qué un hombre tan jugado sufrió semejante choque con el encuentro, se apoderaron de Juárez. Le parecía que la decisión de ir al cementerio se inspiraba en el deseo de ver nuevamente a la dama, ya repuesto de la sorpresa, que fue gancho directo al corazón.

-Pero yo...no tengo dinero para el coche.

-No se preocupe, general. Pagaré la dejada.

En el reloj de la Coronación sonaban las tres de la tarde." 177

Y se combinan con una profundización en los sentimientos de los personajes y una precisa relación de los recuerdos, dudas y esperanzas que bullen en su mente con las que contemplamos el acontecimiento "desde dentro" como en los siguientes párrafos:

175 A. Yáñez, *Las vueltas del tiempo*, op., cit., p. 7

176 *Ibid.*, p. 20

177 *Ibid.*, pp. 22-23

"Se acercaba el temido momento de penetrar en la estancia y cargar otra vez el ataúd. Camacho se debatía entre impulsos de odio, cuya satisfacción le podría costar el empleo.

Rencon con fuerza refofado en un instante; destilado, reconcentrado en día de angustia, en día que al principio, pareció lisonjero, cuando al asignársele -ayer en la tarde- para servicio de tan extraordinaria clase: féfetro de acero, blandones, alfombras y cortinas de lujo. Camacho entreveía espléndida propina.

La nube empezó a formarse cuando al salir de la agencia supo quien era el muerto. Comenzaron las cavilaciones: podría ser otro; Camacho sabía que hay un general del mismo apellido; no era posible que aún viviera el que lo dejó huérfano; y menos posible que quien sumió en sombras a su hogar muriera pacíficamente y tuviera un entierro suntuoso....no le podía caber en la cabeza esta idea: encontrar, de pronto, muerto, al gran aborrecido, y tener que tomarlo con comecimiento, acaso amortajarlo, y luego colocarlo en el ataúd, cuidadosa, casi piadosamente.

Con las mandíbulas rígidas pregunto al jefe de empleados si se trataba del que había sido Comisario en Agua Prieta; le contestó que no, sino Presidente y por muchos años casi dueño de México; la respuesta lo tranquilizó a medida que la reñada imagen del villorio fronterizo condensaba su estado de ánimo, y revivía el choque brutal de aquella mañana -Henodoro Camacho acababa de cumplir siete años-, cuando él y su pandilla, que con palos y piedras jugaban a la revolución, fueron atraídos por el tropel del resguardo, seguido de una chusma, entre la que se mezclaron los gritos de "allí van a colgar a uno"....quiso retroceder, mas la multitud se lo impidió; luego lo retuvo un alarido en que reconoció el acento distorsionado....¿de quien? ¿de quien?...el conocía esa voz...era como ¿la de su padre? Tembló animalmente.

Ayer volvió a temblar como en aquel remoto día y en vano quiso desechar la sucesión de recuerdos que se agolpaban congestionados...del mismo modo que antes nunca escuchó con igual fidelidad la resonancia de aquel acento distorsionado: alguien, sí, su padre, que se ahogaba, que caía en un abismo, que clamaba desde otro mundo terrible.

No, el Comisario no. ¡Sí, cómo no, que después fue creo jefe de armas, eso, sí, Gobernador de mi tierra y luego Presidente!

Quiso entonces decir que no haría ese servicio, detener el vehículo y bajar...Sentía las piernas, los brazos agarrotados. La boca rasposa.

Si era su padre, como santocristo. Unas manos pretendieron detener al muchacho y ocultarle la escena. Se aferró. Pudo ver todo: la desesperación del condenado para desasirse de los gendarmes....

Hubiera sido mejor ir entre los empleados que fueron a arregar la casa del velorio. No tiene remedio. Acá. Por aquí. ¿Cómo poder ver? ¡y tener que hacerlo! Ya.

Ya.

Vago recuerdo de retratos, vistos, estropeados en los periódicos. -*Este es aquél*. Con heredada furia rotos...Crele que se habría muerto. ¡Quién habría de decirle que lo conocería, que lo tocaría! Por su culpa...

*Este es aquél*. Si, la cara dura que salta en los periódicos. El mismo. Cesto de mandón. ¿Qué haría mi madre? Nunca lo perdono. Per el que mataron a mi padre...Muchas veces tuvimos que pasar hambre. Mis hermanos. Mi madre. Mi padre.<sup>178</sup>

En el ejemplo anterior, el narrador sintetiza los pensamientos y los sentimientos del personaje permitiéndonos, además, escuchar la palabra de los protagonistas en un discurso cuasi-directo ("....le contestó que no, sino Presidente y por muchos

<sup>178</sup> *Ibd.*, pp. 39-43

años casi dueño de México"; "...alguien sí, su padre, que se ahogaba, que caía en un abismo, que clamaba desde otro mundo terrible") que da paso al monólogo interior de Heliodoro Camacho ("No, el comisario no? ¡Sí, como no, que después fue creo jefe de armas, eso, sí.....: *"Este es aquí! Si, la cara dura que salía en los periódicos. El mismo.....*).

Es evidente que la perspectiva del relato varía notablemente a lo largo de la novela y el narrador en ocasiones deja de intervenir con sus explicaciones o comentarios para permitirnos escuchar como piensan los personajes. No obstante, debemos insistir en que estos procedimientos narrativos no son cuestión de un mero ejercicio técnico sino que van indisolublemente unidos a una cuestión más radical y básica: la creación de planos paralelos y de figuras paralelas y, consiguientemente, de un nuevo espacio de relaciones en el que el reconocimiento o reconstrucción de una figura o personaje no es el motivo central del relato, sino que el conjunto de elementos o perspectivas deben percibirse simultáneamente como el conjunto macizo de un cuerpo que existe en la correspondiente visión constructiva y operante del todo de la novela.

Indudablemente, la experiencia de una progresión temporal de carácter circular no se puede captar ópticamente en una representación de dicha experiencia como si fuera un objeto, sino en su propio carácter dinámico sustentado en la relación de los distintos elementos conformadores.

De ahí que, A. Yáñez no presenta esta "vida" o "relación" circular de las cosas como mimesis ni como expresión sino que se plantea esa experiencia temporal como un tratamiento particular del espacio y el ritmo con el que se pretende visualizar el movimiento de ese círculo temporal, por ello, en cuanto al significado de la novela, no se debe insistir en la aparente descomposición o "demolición" del objeto representado: los diversos aspectos de la realidad se representan simultáneamente y la novela no puede entenderse en toda su intencionalidad si

reflexionamos exclusivamente sobre la serie de elementos constructivos contenidos en la novela, sino cuando se examina ésta con una visión total de lo que aparece ante nosotros, tal y como si nos hallamos ante un cuadro cubista, en el que la "demolición de los objetos" es un medio de estructuración plástica y lo que hace posible que los "objetos" estén analizados en su unidad particular, "objetual", es su inclusión en la unidad plástica, su participación en un "ritmo" plástico.

La especificidad de la palabra de esta novela no radica, por tanto, en el cambio de tipos de palabra sino en la distribución distintiva de estos tipos de palabra en un discurso predominantemente orientado hacia el discurso ajeno, en el que sobresale la palabra bivocal de una sola orientación utilizada por el autor para realizar su concepción artística y en la que él mismo refracta su palabra. La palabra de *Las vueltas del tiempo* es, pues, una palabra compuesta por la superposición de distintos lenguajes sociales cada uno de los cuales no puede valorarse al margen de las relaciones estructurales que mantiene con los otros lenguajes.

En consecuencia, las relaciones dialógicas dentro de la novela se establecen no entre enunciados completos sino entre las partes significativas de un enunciado único, es decir, entre las partes aisladas del propio enunciado novelístico de A. Yáñez, cuya palabra se orienta tanto hacia el objeto del discurso como hacia el discurso ajeno, en ocasiones, próximo al límite de una fusión de voces si bien, en todos los ejemplos, el autor percibe la palabra del otro como palabra ajena sin penetrar en el interior de ese discurso del otro con una intención polémica.

De este modo, el discurso de la novela es el resultado de una interferencia de discursos, los cuales conservan frecuentemente las palabras y expresiones originales y también la estructura expresiva del mensaje citado, y presuponen un paralelismo de entonaciones propio del discurso sustituido, característico del estilo de A. Yáñez y que en la presente novela sobresale con todos sus rasgos definitorios: los personajes hablan en lugar del autor y las voces de ambos se orientan en la

misma dirección reproduciéndose una solidaridad de valoraciones entre el autor y los personajes dentro de un contexto, hasta llegar a la construcción de párrafo que pertenecen al mismo tiempo a la narrativa del autor y al discurso interno (a veces también externo) del personaje, semejantes al pasaje siguiente:

"Andando por San Juan del Letrán, por Niño Perdido, los nervios de punta, un encontronazo con un distraído, rematado en un empujón; se hicieron de palabras, de gritos, vino la policía; mordida de a dos pesos, porque de la Comisaría no habría salido a las dos, la hora de ir, ¿para que avisar? mejor dejarse machucar por una camion, por un tren, y así ni modo de ir, aunque para todo hace falta valor. A las dos. -*Por las calles debieron arrastrarlo cuando los días de la persecución*, decía una dama con aire de mocha, en la esquina de Madero y San Juan. Largo tiempo. Apenas las doce. Atravesar la Colonia Obrera. Más feas estas vecindades que las de Peralvillo. Calles del Cinco de Febrero. Andar, andar. Bonitas las tiendas, con estas monas vestidas como princesas. Poder comprarles algo a las muchachas. Dando vueltas al Zócalo. La una, en el reloj de la Catedral. Calles de Tacuba. Zapatos bonitos. Estos de charol, con tacón alto. Les gustarían mucho... Una copa de tequila les dan a los que fusilan. -*A mi padre, ni agua*. En Agua Prieta, cerrando y abriendo los ojos, fijas las piernas bailando en el aire,..., y él, muy a gusto en su caja de miles de pesos, y en todos los periódicos, y en todas las bocas, los retratos y el nombre. <sup>179</sup>

En este ejemplo se evidencia la transmisión de los "pensamientos" y equivocaciones de Heliodoro, formalmente comunicado por el narrador pero conservando la entonación principal del discurso de este personaje de tal manera que si se reemplazara la tercera persona por la primera no se produciría ninguna incongruencia.

Por otro lado, dado el carácter convencional del relato del narrador la función de éste puede ser desempeñada por otro personaje que le sustituya en su papel de organizar y relacionar los antecedentes y secuencias de la historia sin ningún tipo de marca o señal que distinga los dos tipos de relato, tal y como puede apreciarse a continuación:

"Cumplido volvió a perder el hilo de la conversación. Las palabras de don Santos le hicieron pensar otra vez en Osollo, muchos de cuyos antecedentes conocía precisamente por Munguía, que ahora recordaba el periodista:

Miguel Osollo pasó por las aulas del Colegio Civil de Guanajuato y, más tarde, por las de la Universidad Nacional, con fama en memoria de maestros y condiscípulos, que servía de referencia

<sup>179</sup> *Ibid.*, pp. 60-61

en sus recuerdos. Triple fama de precocidad, combatividad y tenacidad. Ya en las primeras clases de cada curso se imponía la inteligencia vigorosa, igualmente analítica y sintética, de gran sentido crítico;...” 180

Desde un punto de vista estructural, vemos, pues, cómo todas las palabras que se combinan en el enunciado de la novela poseen indistintamente el mismo valor y se hallan sometidas al mismo eje semántico que explicaría los fenómenos anteriores: tengamos presente que al autor le interesan los distintos discursos en cuanto que reflejan una manera de ver el mundo que es aprovechada por él para mostrar las diferentes perspectivas que puedan existir de acuerdo a una variación de las circunstancias. Así, quien habla es siempre una sola persona pero su palabra se manifiesta en forma de una conversación que apunta hacia una palabra ajena todavía no pronunciada en toda su plenitud pero que anuncia la actividad del pensamiento ajeno en el discurso de *Las tierras flacas*; es decir, predomina el pensamiento y el acento del autor pero su voz es “dramatizada” en el “escenario” de la novela por personajes que son la réplica de la idea que desea exponer, lo cual determina que, si bien la construcción del relato se genera dentro de la esfera de un único Yo, claramente monológico, aparentemente éste se manifiesta mediante múltiples modificaciones del discurso directo cuyo valor “persuasivo” no debemos perder de vista a la hora de examinar la transmisión analítica del pensamiento del autor en reduplicaciones similares a ésta:

“Cuando comenzó a dormir, vino a buscarlo el encargado del escritorio. Que iban a inyectar el cadáver, que estuviera listo por si lo necesitaban ahora que llegara el jefe de empleados los médicos y los ayudantes. -¿No era pesadilla? No. Llegaron.

-Si quieres -dijo el jefe-, no vayas; aquí está Marcos para que ayude. Quédate mejor por si algo se ofrece.” 181

180 *Ibid.*, p. 99

181 *Ibid.*, p. 59



El modelo de discurso referido que encuadra la interrelación entre el discurso del autor y el de los personajes se halla, en este caso, delineado con precisión y nos remite al aspecto más significativo de la textura lingüística de esta novela: el discurso indirecto del narrador "oye" los discursos que refiere sometiendo a una modificación analítica del referente que se desarrolla hasta un nivel racionalista tan elevado que afecta a los rasgos estilísticos de los discursos referidos, incorporados al discurso del narrador con su propia especificidad y con una entonación paralela a la principal, y, condicionando, de esta manera, un tipo de variante discursiva caracterizada por la transición continua del discurso novelístico, orientado en la dirección semántica del autor.

En general, esta variante del discurso referido se suele encontrar fundamentalmente en contextos discursivos o retóricos de naturaleza científica, filosófica o política en los que el autor desea poner en perspectiva las opiniones de diversas personas pero también muestran su vitalidad en construcciones lingüístico-literarias como las que estamos estudiando con unas particularidades propias según las obras de que se trate.

A juzgar por el ejemplo anterior, puede observarse que la variación impresionista del discurso indirecto ocupa una posición de compromiso entre la variante analítica del referente y de la textura y ciertas palabras y locuciones tienen un claro origen en un emisor diferente del narrador, sin embargo, dicha tendencia analítica no expresa una concepción lingüística individualizada del hablante que vaya más allá de una posición supeditada al relator, ni, por supuesto, se cristalizan en una imagen como la de los relatos costumbristas tradicionales; es más, su complemento estructural es un modelo de discurso directo diversificado, a su vez, por una gama de modificaciones diferenciadas, entre las que se destacan por su interés compositivo aquellas que se incorporan al contexto autoral dispersando la entonación de éste en toda la extensión del relato, aunque no siempre pueda trazarse

una clara línea divisoria entre los mutuos intercambios de entonaciones entre el discurso referido y el referente.

Esta dialogización interna de la palabra de A. Yáñez, activa no sólo en la arquitectura lingüística de cada una de sus novelas sino también como núcleo del conjunto de todas ellas que las convierte en réplicas sistemáticas de los términos con los cuales el autor analiza su entorno y descompone su cosmovisión, adquiere, además, en *Las vueltas del tiempo* un valor, en cierta manera, paradigmático: como ya hemos señalado en la introducción al análisis de esta novela, *Las vueltas del tiempo* significa la síntesis de la visión artística de A. Yáñez así como de la estructuración artística verbal que la sustenta, por esto los rasgos de esta dialogización interna de la palabra que estamos apuntando vienen a constituir el eje diagonal que atraviesa los fundamentos lingüístico-arquitectónicos del resto de sus novelas, cuyo diálogo verbal con los principios que rigen la palabra de *Las vueltas del tiempo* dibuja la evolución de la idea artística del autor; dicho en otros términos, cada una de las novelas de A. Yáñez mantiene una relación dialógica con el discurso bivocal de *Las vueltas del tiempo* a partir de cuyos rasgos esenciales genera, de acuerdo con las modificaciones que hemos señalado en nuestros comentarios, su propia estructuración dialógica de la palabra. En este sentido resulta, pues, conveniente que evoquemos, ejemplificando, algunas de las características más significativas de la actitud y forma dialógica predominantes en la presente novela.

Ciertamente, el principio que rige el conjunto de la obra literaria que estamos estudiando es la profundización y actualización de los aspectos constitutivos de la esencia histórica mexicana, plasmada como una suma de contradicciones que admite una síntesis en donde todos los elementos se reajustan, como en un círculo cerrado, para iniciarse un nuevo punto de partida de acuerdo a la concepción cíclica visualizada en *Las vueltas del tiempo*, novela en la que esta suma de contradicciones se simplifica en un encuentro resuelto como intercambio verbal, cuyo modelo se

repite en fragmentos semejantes a éste:

"Cuando Heliodoro quiso participar en la tarea de cambiar el cuerpo al ataúd, no halló manera... Unas damas tendieron con devotos ademanes los encajes de seda que cubren el cuerpo, acomodaron cariñosamente la cabeza, se inclinaron a besar la frente. -*Si supieran lo que a mí me hizo, si leyera mi pensamiento,* y Heliodoro aprieta lo puños...

En las manos haberlo tenido, aunque muerto.

Letanía interminable: *Qué gran hombre ha perdido México -qué recio varón- el jefe máximo que nadie podrá sustituir -el hombre fuerte de la República...*

Desocupado salió de la estancia. En el *hall*, un gran retrato que antes no vió. Inundación de coronas. Distribución de guardias, cuyos primeros lugares pretenden todos. Fotógrafos... Marea de gente que pugna por ser vista, por ver. -*¡Lo que cuesta un entierro así!* Coronas en los corredores, en los pasillo, en las escaleras, en los jardines. -*¡Lo que ganan los floristas en un día como éste!*

Luchaban en Heliodoro, al salir lentamente, la curiosidad por escuchar las conversaciones -*qué gran hombre que gran hombre que gran hombre*- y el recuerdo de cuando murió su madre...." 182

Y también en ejemplos que aluden a una clara estratificación de esa realidad

"-Bueno- volvió a terciar la viuda de González-; no hay que tomar la vida tan a la tremenda,... Había que demostrarles que por algo somos superiores a ellos y que no se nos cierra el mundo, ni nos ahogamos en un vaso de agua. Mi marido...

-*El marido de doña Guadalupe recordaba Francisco Javier-, he sabido que fue un pobre diablo, escribiente o ayudante de Limantour, que cansado de su ineptia, se lo pasó a Rosendo Pineda en los días dorados del porfirismo....*

-¿Qué fuera de nosotros, si él no se hubiera preocupado por adiestrar a nuestros hijos para la vida? Lo que yo les he dicho a ellos: una cosa son los negocios... Cuando nos quitaron nuestras tierras...

-*Esta doña Lupe terrible- sigue pensando Francisco Javier-: era ella la que dominaba en el hogar a su marido y a sus hijos; ella la que imponiéndose, consiguió en las postrimerías del porfirismo la adjudicación de unas tierras detentadas a una comunidad indígena en el Estado de Morelos;...*" 183

Tal y como se pone de relieve en este ejemplo, la suma de contrarios coincide en un punto "espacio-temporal" y la interacción socio-verbal de los hablantes se traspone a un plano literario en donde se constituye en una forma literaria que organiza dialógicamente la esfera única y unitaria de la conciencia monológica del autor.

182 *Ibid.*, pp. 51-52

183 *Ibid.*, pp. 68-70

El dialogismo de A. Yáñez supone, por tanto, una actitud estética ligada a una forma de cognición de la realidad y a una determinada visión artística y representa, en consecuencia, una manera de estructurar la imagen artística y el argumento y de condicionar un estilo verbal, en principio unilateral y dogmático, basado en un polo único de la realidad y del pensamiento. Sin embargo, esta forma dialógica y el subsiguiente debate ideológico que implica es el antecedente que posibilita la confrontación de ideas en un diálogo "absoluto" en el cual se ponga de relieve el reconocimiento de la naturaleza ambivalente del pensamiento: en efecto, la palabra de la obra narrativa de A. Yáñez nunca llega a desintegrarse en dos discursos aislados e independientes, no obstante, al acentuarse la entonación de las voces en correlación de este dialogismo básico e inicial, la palabra bivocal unidireccional, preponderante en *Las vueltas del tiempo* (y como sustrato lingüístico del resto de las novelas) se convierte ya en *La creación* en una palabra que comienza a abrirse a la orientación múltiple y, a medida que (por ejemplo en *La tierra pródiga*) la dialogización interna se refuerza, la influencia pasiva de la palabra ajena llega a ser activa.

Por otro lado, es evidente la convencionalidad de una técnica narrativa que utiliza la voz de otras conciencias para mostrar la realidad en toda su plenitud como sucede en la delicadísima interrelación de tonos y acentos con que finaliza la novela, fragmento que reproducimos a continuación:

"Casi no puede caminar. Pasillos cada vez más oscuros. Asco de olores. Ruido de cerrojos. Tinieblas que se cierran. -Pensar que hoy estuve cerca del Presidente y sus Ministros... quién sabe si ahorita supieran lo que me pasa, se compadecerían, darían una orden contra esta injusticia... Las Islas Marias... mi esposa... ¡cómo! ¿esposa?... yo aquí mientras mis hijas... no, señor comisario, ella fue la que las echó a la perdición..."

Comenzó a gritar sin darse cabal cuenta:

-Ella fue, señor comisario; por eso le pegué, con mi derecho de marido y de padre.

Sintió que se le acercaban bultos. Comenzó a distinguir las caras, los ademanes de los presos. Había un foquillo, como brasa de cigarro. Pudo escuchar:

-¡Te la tronaste fuerte, manito! Miren qué vestido. ¡¡Es un muertero!

Pareció un eco; pero fueron repeticiones amenazantes más y más:

-¡Un muertero!

-¿Quiénte esos trapos: traen mala suerte!

Pronto cayeron con funa. Le arrancaron a pedazos el uniforme de la Casa. Lo golpearon. El tuniulto atrajo al vigilante. Chirriaron los cerrojos. Entre tinieblas otra vez.

-A mí me tocó enterrar al señor general y me tocó estar junto al señor Presidente. Tiene cara de buena persona. El general no. El señor Presidente, que si supiera estas injusticias -decía o quería decir cuando se halló en la mesa de operaciones del servicio médico.

Si. Esto sí lo oyó decir:

-Hay que llevarlo inmediatamente al Hospital Juárez, con mucha urgencia.

Más tarde, como dentro de los oídos, las sirenas de la Cruz Verde. Las sirenas que durante doce años le han sido familiares. -¿Dónde quedaron los veinte pesos? ¿Las cinco pesos del general? ¿Han sido diez en un principio? ... Las sirenas aturden. Lo han dejado sordo. No las escucha ya. Ni nada. -Después de todo, ¡qué bueno es ya no saber nada de nada! \* 184

Pero esta convención depende de una elaboración estilística cuyas determinaciones socio-culturales y lingüísticas no podemos marginar: se nos "muestra" el discurso directo de los personajes y las voces que escuchamos en este último ejemplo son las del narrador, las de Heliodoro Camacho, las de otros presos, y las del médico, junto con los ruidos del entorno, y han sido constituidas como una variedad especial de la narración en primera persona, conformada por la orientación hacia la palabra ajena y cercana a la palabra directa del autor cuya actitud dialógica se dirige hacia sí mismo trascendiendo en su planteamiento la mera autoobservación como medio de acceder a la profundidad del hombre interior.

El enfoque dialógico de A. Yáñez causa, de esta manera, una fisura en la valoración externa y "objetiva" de la realidad que deja de aparecer como un bloque compacto. Ante ella el autor procede a un análisis de la misma con el objeto de "distinguir para comprender": ahora bien, la verdad profunda del entorno, como en el ejemplo referido, es captada en bloque, al margen del raciocinio y por una evidencia intuitiva a modo de ilustración de lo que proclama E. Sábato:

"...No hay novelas de mesas, eucaliptos o caballos; porque hasta cuando parecen ocuparse de un animal (Jack London), es una manera de hablar del hombre. Y como todo hombre no puede ser psíquico, la novela no puede no ser psicológica. Es indiferente que el acento esté colocado en lo social, en el paisaje, en las costumbres o en lo metafísico: en ningún caso pueden dejar de ocuparse, de una manera o de otra, de la psiquis. So pena de dejar de ser humanas" 185

184 *Ibid.*, pp. 357-358

185 E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, op., cit., pp. 111-112

Todavía, este dialogismo de *Las vueltas del tiempo* manifiesta en algunos capítulos una correspondencia entre sus réplicas que delata la consonancia ideológica de las mismas, pero sobre todo, adopta una forma peculiar, de interés para nuestro estudio: la flexible interrelación entre el discurso de los personajes y el discurso del autor puede considerarse como "discurso directo predeterminado"; es decir, el discurso directo surge de un discurso indirecto y el tema básico de aquél está coloreado por las entonaciones del autor que debilita la nitidez del enunciado referido.

Es más, en el caso concreto del último ejemplo que estamos tratando, el narrador describe, con toda su angustia, el estado psíquico y mental de Heliodoro y su discurso resuena conjuntamente con el discurso del mundo interior del personaje, pues el narrador se mantiene dentro de la esfera mental de Heliodoro (a pesar de que también percibe la situación externa), de donde el discurso narrativo resulta compuesto por la suma e interferencia del discurso del "otro hablante" y el discurso del autor (reflejado en el narrador), produciéndose, en consecuencia, un debilitamiento de la objetividad en el contexto autoral.

En esa misma dirección, los discursos directos se hallan, en ocasiones, particularizados de tal manera que el contexto autoral anuncia los rasgos del discurso directo de los personajes y la actitud valorativa que matiza la percepción del personaje por parte del narrador persiste en la palabra de aquél, subrayando, ante todo, su significado temporo-espacial. Pero lo que aún resulta más interesante desde el punto de vista de la arquitectura lingüística de la novela, es que al considerarse la narración "dentro de la esfera" que dibujan los personajes, no sólo en cuanto a sus dimensiones de tiempo y espacio sino también a su sistema de valores y entonaciones, surge un tipo de enunciado referido que nos permite hablar de un enunciado novelístico especial: el discurso referido anticipado y diseminado, oculto en el contexto del autor, que se convierte en el discurso directo de los

personajes.

En realidad, el tema de la narrativa de A. Yáñez, sus juicios valorativos y sus acentos se hallan concentrados en la concepción metafísica que sustenta la ideología artística de *Las vueltas del tiempo*, cuyos discursos directos se anticipan en el contexto autoral pero, además, *Las vueltas del tiempo* es el eje sobre el que gira el resto de la obra narrativa de A. Yáñez la cual, a su vez, puede considerarse como parte de los discursos referidos por esta novela y tan predeterminada como los discursos directos que la componen. Ciertamente al trasladarse esta imagen dialógica de la realidad a la literatura se transforma en mayor o menor grado de acuerdo con los propósitos específicos de cada novela pero, a pesar del carácter de esta transformación, el núcleo lingüístico fundamental de este dialogismo, la palabra bivocal con sus diferentes entonaciones según la novela de que se trate, persiste de forma constante determinando la estructura literaria que nos ocupa.

Así, en la novela *Al filo del agua* y en *La creación* la imagen literaria de la estructura dialógica es esencial pero la intensidad de su naturaleza está marcada por un pensamiento dogmático que rige los diferentes grados de "audibilidad" de la palabra del "otro" y posibilita ciertas transformaciones en la estructura de los personajes y el argumento, los cuales se desarrollan en *Ojerosa y pintada* y alcanzan su máxima tensión en *La tierra pródiga* y en *Las tierras flacas*.

El dialogismo no es, pues, un esquema inmóvil que se sobrepone a un contenido dado sino que representa una modalidad de visión artística que permite actualizar unos conceptos abstractos de una forma distintiva: al descubrir algo que escapa a nuestros sentidos y que se concibe como estable y definitivamente acabado, A. Yáñez penetra de una manera propia en el estrato profundo de las relaciones esenciales que establece el ser humano por su naturaleza intersocial. Y, debido a ello, nos hemos detenido en la puntualización de algunos aspectos del dialogismo de A. Yáñez, concretamente, en la forma que adopta esta técnica

narrativa y en el papel que cumplen las réplicas de ese dialogismo en dicha forma ya que, como se desprende de nuestra exposición, el dinamismo interno de este dialogismo es, en gran medida, el protagonista principal de la evolución de la idea artística de A. Yáñez.

Así, haciéndonos eco de la alusión que Francisco Ayala hace al tema del contenido intelectual en la obra literaria, se puede afirmar que la narrativa que estamos analizando,

"No podría existir sino a base de un argumento, pero sólo cuando el argumento está embebido por completo en su textura poética, es decir, cuando ha sido transferido sin residuo al plano imaginario, merecerá un escrito la consideración de obra de arte"

"El pensamiento entra en la poesía como función de vida imaginaria, es decir, como elemento de aquella vida humana que se quiere representar o imitar en el sentido de la mimesis aristotélica." <sup>186</sup>

No obstante, una vez más, deseamos precisar desde nuestra perspectiva el valor del horizonte cognitivo de la poesía y en correspondencia a la declaración de este mismo autor según la cual,

"La poesía es, a su modo, un método de conocimiento, conocimiento por vía intuitiva, que sin duda posee mayor amplitud y quizá mayor calado que el ofrecido en la vía racional de filosofía y ciencia; y tal es la razón de que filosofía y ciencia vayan redescubriendo tardamente verdades que ya desde muy pronto la humanidad había recibido en revelaciones fulgurantes a través de la imaginación poética. Esto y no otra cosa es lo que implica el clásico enseñar deleitando, siempre que no se interprete el enseñar como pedreste didacticismo ni se abarate el deleite en trivial entretenimiento" <sup>187</sup>

Recordamos la interpretación de E. Sábato, cuando dice que,

"La literatura de nuestro tiempo ha renegado de la razón, pero no significa que reniegue del pensamiento, que sus ficciones sean una pura descripción de movimientos corporales y de sentimientos y de emociones.

<sup>186</sup> Francisco Ayala, *La estructura narrativa*, Madrid, ed. Taurus (Cuadernos Taurus), 1970, pp. 44-45

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 52



Esta literatura no sostiene la descabellada teoría de que los personajes no piensan; sostiene que los hombres, en la ficción como en la realidad, no obedecen a las leyes de la lógica. Es el mismo pensamiento que nos ha vuelto cautos, al revelarnos sus propios límites en esta quiebra general de nuestra época. Pero, en otro sentido, nunca como hoy la novela ha estado tan cargada de ideas, nunca como hoy se ha mostrado tan interesada en el conocimiento del hombre. Es que no se debe confundir conocimiento con razón. Hay más ideas en *Crimen y Castigo* que en cualquier novela del racionalismo; o, como advierte Gaetán Picon en *La condición humana* que en *La princesa de Clèves*. Los románticos y los existencialistas insurgieron contra el conocimiento racional y científico, no contra el conocimiento en su sentido más amplio. El existencialismo actual, la fenomenología y la literatura contemporánea constituyen, en bloque, la búsqueda de un nuevo conocimiento, más profundo y complejo, pues, incluye el irracional misterio de la existencia.\* 188

Desde nuestro punto de vista, es imposible estar en desacuerdo con E. Sábato en cuanto a la función de búsqueda y conocimiento de la novela contemporánea y tampoco resulta difícil demostrar cómo se dan estos rasgos en la narración de A. Yáñez. Sin embargo, la pretensión de nuestro análisis de la misma no se agota en este objetivo comparativo, al contrario, no es esta característica el elemento principal y básico de nuestro enfoque pues en A. Yáñez el carácter intelectual de la novela se conjuga con una problemática profunda y aguda que debemos especificar: el conocimiento del hombre al que apela nuestro autor no surge directamente de la crisis de un racionalismo individualista sino de una situación crítica que obliga al hombre a manifestarse buscándose a sí mismo, de donde los procedimientos y recursos narrativos vanguardistas, y el tratamiento dialógico que reciben, se apartan de cualquier imitación esteticista para adquirir un significado original.

Ya en el segundo capítulo de este trabajo habíamos señalado la importancia del dinamismo interno de la palabra y, a través de los análisis correspondientes de las novelas estudiadas, hemos mostrado la especificidad de ese dinamismo en la palabra de A. Yáñez como reflejo elaborado literariamente de unas circunstancias culturales propias y medio para descubrir aspectos de la realidad que manifiestan su carácter distintivo de esa manera; igualmente, hemos insistido en que la expresión

188 E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, op., cit., pp. 25-26

más importante y decisiva de la forma dialógica cultivada por A. Yáñez aparece en el sustrato más hondo de su visión artística, donde la contradicción interna de un pensamiento dogmático, enfrentado artísticamente al diálogo resuelve el monologismo en una construcción literaria caracterizada por una conclusividad relativamente abierta.

En consecuencia, vamos a pasar a estudiar con detenimiento el proceso constructivo de la creación literaria de A. Yáñez cuyas fases se distinguen como núcleo de la evolución\* de su idea creativa y, por tanto, de un cierto aspecto de la "historia" literaria, en cuanto que nuestra descripción del desarrollo de su obra narrativa denota una serie de actos y pensamientos del autor motivados por determinadas concepciones de unos propósitos, gracias a lo cual explicamos el carácter expresivo de su estilo dentro de un amplio marco cultural histórico pero dejando siempre abierto el camino para que podamos sugerir que la historia del arte posee un cierto tipo de autonomía constitutiva cuyo carácter debemos precisar a continuación.

\* El término "evolución" es comprendido como cambio y modificación y no en un sentido progresista pues consideramos que en el arte no hay un movimiento hacia la "verdad" o hacia un modelo de la representación único y paradigmático.

### III. La estética de la evolución

### III. La estética de la evolución

Rodar del mundo en manos de inofensivo devorador. Girar de la tierra en manos de los vientos. Volver de la vida en la ruleta del zodiaco.

El eterno retorno traerá la carta-comodin del descaro. La perderemos nuevamente. Saturno la barajará con maña.

La mesa está completa; el juego, servido. Sucédense reveses. De pronto, por mano de solsticios, regresa la carta-comodin.

Una noche no habrá luz. El tiempo nos habrá dejado. Pero en su mesa verde, sobre sus cartas, quedarán nuestras huellas.

Agustín Yáñez

El intento de comprender la historia del arte literario con una cierta autonomía nos plantea un problema filosófico difícil de tratar: el de la naturaleza de la comprensión histórica y su relación con la explicación científica, explicación por la ley de causa-efecto. Y aún podría señalarse un problema todavía más amplio de la filosofía de la ciencia: el de la naturaleza de las explicaciones funcionales en las que, en ocasiones, los efectos se confunden de las causas.

Sin embargo deseamos sugerir de manera tentativa que no son las explicaciones externas a la obra literaria las que deseamos buscar sino unas explicaciones de estilo que se refieran a un mayor o menor grado de coherencia o "relación significativa" entre la obra literaria explicada y las "razones" externas que la rodean; es decir, no nos referimos a unas causas o razones de dichas obras literarias sino a un "por qué" de sentido en el que nuestras preguntas y el orden en que éstas se resuelven en

nuestro análisis son parte de una "revelación de intención".

En este punto de nuestro estudio enfocamos, pues, la concepción del hecho literario teniendo en cuenta las circunstancias en las que vive el autor pero ello no constituye nuestra preocupación fundamental centrada, por su parte, en el proceso del pensamiento artístico del mismo; cuando nos preguntamos por "el por qué" del desarrollo estilístico, nos estamos preguntando, en general, por lo que ha cambiado y de qué manera ha cambiado, así como por la forma en que podría describirse ese cambio como continuación de la fase anterior y si se trata de un desarrollo de algo ya expresado o de un nuevo punto de partida estético.

Ahora bien, estas preguntas significativas que implican la percepción de un orden histórico inherente al arte, precisan de un "método" con un poder de abstracción que nos permita encontrar un orden de sentido en los rasgos particulares que señalemos y no solo determinar su clasificación como rasgos "barrocos", "manieristas", "medievales" o "preindustriales" por ejemplo. De acuerdo con nuestra perspectiva de análisis proponemos, en cambio, una clasificación más genérica con la que pretendemos explicar qué es lo que se pone en evidencia, desde el punto de vista artístico-literario, en la obra narrativa de A. Yáñez y por qué se pone en evidencia precisamente ese rasgo, asociándolo con la visión artística del autor que le lleva a formular lingüísticamente de esa manera aquello que distingue el estilo de su obra. Así el "por qué" de estilo define una concepción de un período histórico y no solo es una clasificación cronológica o una crítica anecdótica del "contenido" de la novela. No obstante, esta búsqueda de disciplina en el "método" evita también cualquier generalización ligada al imperialismo conceptual tendiente a establecer unos mismos señalamientos característicos para diferentes territorios culturales y se centra en la observación de las transiciones del estilo que, en el caso concreto de nuestro estudio, se producen desde la primera novela publicada, *Al filo del agua*, hasta *Las tierras llacas*, y su consiguiente correspondencia con la

estructura de *Las vueltas del tiempo* cuya elaboración, como hemos señalado, coincide con las fechas en que fueron publicadas el conjunto de las novelas, en que hemos fijado nuestra atención.

De acuerdo con esta perspectiva deseamos hacer notar cómo la especificidad lingüístico-arquitectónica de A. Yáñez radica en el juego de modalidades de la palabra bivocal, que caracteriza su obra narrativa, cuyo objetivo esencial es la refuncionalización continua de la palabra del autor, la cual, en consecuencia, no se manifiesta en todas las novelas con los mismos rasgos concretos aunque responda siempre al mismo proyecto artístico-ideológico: la expresión de su interpretación de las raíces histórico-sociales y culturales de la realidad mexicana.

Tratando de lograr esta finalidad, el discurso del autor se refracta en sus novelas a través del discurso ajeno, sin embargo, la previsible orientación de este tipo de palabra bivocal hacia un discurso totalmente unidireccional no termina por imponerse sino que, en el contexto concreto de cada novela, la refracción del discurso del autor se conjuga con la importancia de la palabra ajena reflejada, en cuanto palabra del otro, produciéndose una correlación de voces entre la palabra del autor y una clase de palabra de orientación múltiple, desde luego supeditada semánticamente a la palabra del autor, pero que da lugar a una variante mixta de discurso orientado hacia el discurso ajeno, en el que se combina la reproducción de la palabra ajena, con cambio de acentuación, con la polémica y el diálogo oculto.

En un intento por esquematizar los resultados de nuestro análisis podría afirmarse que la tipicidad de la palabra bivocal utilizada por A. Yáñez se genera a partir de un reflejo de la palabra del autor, por tanto de una recreación de las variantes discursivas correspondientes al tercer tipo de discurso que M. MBajtún destaca en su clasificación de la palabra bivocal:

### III Discurso orientado hacia el discurso ajeno (palabra bivocal):

1. Palabra bivocal de una sola orientaci3n: al disminuir el grado de objetivaci3n tienden a una fusi3n de voces, o sea, al primer tipo de discurso;

- a) estilizaci3n;
- b) relato del narrador;
- c) discurso no objetivado del personaje,  
portador parcial de las opiniones del autor;
- d) I cherezählung

2. Palabra bivocal de orientaci3n mltiple: al disminuir la objetivaci3n y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegraci3n en dos discursos (dos voces) del primer tipo;

- a) Parodia con todos sus matices;
- b) narraci3n par3dica;
- c) I cherezählung par3dico;
- d) discurso de un personaje parodiado;
- e) cualquier reproducci3n de la palabra ajena con cambio de acentuaci3n;

3. Subtipo activo (palabra ajena reflejada): el discurso ajeno actúa desde el exterior, son posibles las formas más diversas de correlaci3n con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora

- a) polémica interna oculta;
- b) autobiografía y confesi3n con matizaci3n polémica;
- c) todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena;
- d) réplica del diállogo;
- e) diállogo oculto \*

\* M.M. Bajtin. *Problemas de la Poética de Dostoievski*, op., cit., pàgs. 278-279

En concreto, el autor refracta su palabra a través de los personajes de sus novelas pero no de una forma directa sino mediante un dialogismo que supone un diálogo interno el cual interfiere en la palabra bivocal de una sola orientación, reproduciendo la palabra ajena con un cambio de acentuación pero sin generar una voz independiente. Por lo tanto se da el caso de que un contexto literario monológico se halla orientado fuertemente hacia el interlocutor cuya presencia determina unas características especiales y variables según hemos comprobado en los análisis correspondientes. En un afán sintetizador cabría dibujar una línea horizontal en la que desde un extremo ocupado por la primera novela publicada, *Al filo del agua*, y dominado por el sujeto de la enunciación refractado percibiríamos un engrosamiento del tono de la misma debido a la acción de la voz del otro cuya entonación se perfila, cada vez, con mayor precisión ideológica hasta llegar, en *Las tierras llacas*, a una estructuración lingüística del pensamiento ajeno, con la particularidad que el discurso del sujeto enunciador en ninguna de estas fases de su evolución llega a oírse frente a la voz independiente del "otro". Por otro lado, desde una perspectiva arquitectónica, artístico-literaria, asistimos a un proceso de objetivación que, paradójicamente, implica una profundización en la subjetividad del sujeto del enunciado, la cual va acompañada de una variación en la percepción y expresión del yo interno así como en las correspondencias existentes entre el sujeto del enunciado y la experiencia interna de la colectividad, que protagoniza su obra narrativa.

En efecto, todas las novelas analizadas refractan una realidad interna, sin embargo, pueden señalarse ciertas matizaciones en el proceso de interiorización lingüística del sujeto del enunciado que significan, por supuesto, una variación en la recepción de la voz del "otro" pero, sobre todo, también una diferente perspectiva y valoración de la conciencia individual y de su trascendencia ideológica.

Así el individualismo subjetivista destacable en *Al filo del agua*, donde la



descripción e interpretación de la experiencia interna se muestra como justificación de un modo de ser, se va abriendo en *La creación* hacia un tipo de positivismo, cuyo componente psicosocial es considerable, e inicia en *Ojerosa y pintada* una vía en la que las raíces de la conciencia individual comienzan también a relacionarse con la materia social específica de los signos ideológicos creados por el hombre, de tal manera que en cada una de las escenas en que se tematiza cada uno de los aspectos de la colectividad protagonista de esta novela advertimos una diferente experiencia de la realidad, organizada lingüísticamente de acuerdo con la ideología social de los hablantes, la cual se estructura con una mayor coherencia en *La tierra pródiga* en tanto que *Las tierras flacas* la conciencia individual que se tematiza posee un claro componente cultural, no tanto trascendental o psíquico como ideológico-social. Es decir, A. Yáñez afirma un "modo de ser mexicano" que explica una manera particular de ver y sentir el entorno pero ese modo de ser no se deja definir totalmente ni por unas razones mecanicistas ni psicofísicas sino desde un punto de vista socio-cultural; la conciencia del ser del mexicano no deriva directamente de la "naturaleza" de ese ser sino que toma forma y vida en la naturaleza de los signos creados por un grupo para su interacción social y, como vemos en *Las tierras flacas*, la lógica de esta conciencia coincide con la lógica de su forma mítica de comunicación, enmarcada por una concepción del tiempo que subyace bajo esa forma y da cuerpo a *Las vueltas del tiempo*, novela que desarrolla el sentido histórico-filosófico de ese concepto en términos lingüísticos.

Consideremos, pues, una faceta distintiva de la historia de la literatura el análisis encaminado a revelar la arquitectura lingüística determinante de las obras en cuestión y a subrayar la relación y el "diálogo" histórico entre las mismas, de donde surge la tesis que apoyamos en este capítulo: el análisis estético de las características lingüístico-arquitectónicas se hace indispensable para la historia de la literatura porque provee a ésta de una disciplina (de unos límites intelectuales sobre su materia de estudio) que rechaza normas o criterios ajenos a los propósitos de las obras de que se trate, cuya comprensión no es una comprensión de un fin útil o de los medios para obtenerlo sino la aprehensión de la totalidad de su sentido cultural.

Así, en la obra que nos ocupa, lo arquitectónicamente resaltable, según la clara exposición de sus ideas que A. Yáñez realiza en *La creación*, es un arte de la construcción consistente en el diseño cuidadoso de las estructuras, de tal manera que en todas sus novelas se siente ciertamente la fuerza y la ley de ese diseño en la atención que se presta a la exacta adaptación y acoplamiento de las partes que componen y forman el relato, en un número justo y proporcionado para que la totalidad de la forma de la estructura resulte ordenadamente equilibrada; es decir, la dirección de su propósito artístico está regido por la idea de orden y proporción ligada a la belleza, sin embargo, su arquitectura artística es, más que la expresión de unos dogmas clásicos, el resultado de un período cultural y el producto de unos conceptos funcionales, por lo que dejamos que esta arquitectura a la que nos estamos refiriendo se justifique con su propio lenguaje, de acuerdo a una estética que reconoce que la "proporción" en la arquitectura artística se manifiesta como solución a los problemas de realización que plantea la visión artística de A. Yáñez.

En concreto, hemos insistido en cómo las teorías filosóficas correspondientes a la naturaleza del yo compartidas por el autor explicarían algunas características de la concepción artística a la que responden sus novelas. Y, en este punto es donde nuestro enfoque metodológico subraya su dimensión histórica mostrando "el carácter

histórico peculiar de la historia\* determinada, desde nuestro punto de vista, por una mutación de las propias estructuras históricas que nos impide investigar todas las épocas con arreglo a los mismos principios (de proyectar sobre todas ellas un ámbito temático a tenor de unos mismos principios), lo cual, al hacerse extensivo a la literatura, nos conduce a marginar una prenoción no histórica de nuestro objeto de estudio y, por tanto, a considerarlo en relación con unas circunstancias históricas que poseen su propia "medida de la realidad" traducida en un modelo de lenguaje específico cuyo rasgo pertinente es la dualidad, representada alegóricamente tanto en los títulos de las obras analizadas como en el tratamiento del tema y el argumento de las mismas. Sin embargo no es la presencia de esta figura de pensamiento, por otro lado, evidente y con una clara referencia, lo que nos interesa de la obra de A. Yáñez sino la relación constitutiva mutua entre "lo apolíneo" y "lo dionisiaco" o, lo que es lo mismo la relación de oposición entre los contrarios que sustenta su matriz ideológica.

En efecto, lo decisivo en la noción artística que estamos perfilando no es solo la combinación de "lo apolíneo" y "lo dionisiaco", tomados en su sentido clásico de moderación ante los excesos al que se hace ilusión en *La creación*, sino la visualización literaria de esta "necesidad mutua" de los contrarios que conforman una unidad y que es traducida lingüísticamente por A. Yáñez en una palabra bivocal, unificada por la palabra del autor que reduce la diversidad a un común denominador.

Pero, además, la forma que adquiere este procedimiento expresivo denota algo que debemos tener presente en nuestro comentario: los "contrastes" visualizados como "contraposiciones" ponen de manifiesto la existencia de diversas esferas con una coherencia de sentido propio y desligadas entre sí aunque relacionadas por una sucesión, tal y como se estructura formalmente en *Ojerosa y pintada* o se esquematiza en las oposiciones, Pascual Medellín - Ricardo Guerra Victoria, en *La*

*tierra pródiga*, o Matiana - Miguel Arcangel en *Las tierras flacas*, por ejemplo.

Estas relaciones de oposición hacen suponer que junto a la diversidad de planos se da una diversa estructura espacial y temporal, desde luego claramente manifiesta en *Las vueltas del tiempo*, reflejo del eterno retorno del fundamento singular del mundo. Tengamos presente que en esta novela lo "aparente", es decir, los personajes y el argumento, es un reflejo de la contradicción que gobierna sustancialmente el mundo.

Ello nos conduce al punto central de la noción y de la crítica del conocimiento en el que A.Yañez concide con F.Schelling y F.Hegel y que nosotros no podemos olvidar por su trascendencia significativa en el ámbito literario: la historia tiene, de acuerdo a la interpretación que se le da en las novelas de este autor, un carácter de "revelación", en un sentido rigurosamente "formal" puesto que consta de hechos, de ahí que el problema del conocimiento de la historia deba ajustarse al carácter fáctico de lo que ha de conocerse y a las categorías del proceso pues cada etapa histórica es una etapa de un proceso en el cual la "polémica" entre diversos sistemas puede conciliarse merced a la idea de movimiento, esto es, de la idea de tiempo. En este sentido lo que interesa no es la conclusión de un proceso de verdad (o evolutivo) sino la cuestión de cómo pueden entenderse el cambio y el movimiento, de manera que la "pugna" de los "sistemas" se convierta en una coexistencia, la cual, en el contexto histórico con el que dialogan dichas novelas, se realiza, por cierto, de una forma peculiar, que nos obliga a abrir un paréntesis de importancia paralela a las cuestiones estéticas que estamos considerando, en cuanto constituye la atmósfera que rodea la creación lingüística que estamos tratando.

Recordemos que en el año 1946 con el presidente Miguel Alemán, heredero de las reformas cardenistas, se institucionaliza la revolución y se avanza hacia una de las metas más importantes que se había marcado México tras la Revolución: la industrialización del país, el hacer de éste una nación moderna y convertir en

realidad el viejo sueño liberal.

Durante el mandato de Lázaro Cárdenas se habían realizado ya toda una serie de reformas sociales tendientes a fomentar la iniciativa privada; ahora, también desde el poder se daba el segundo paso hacia la industrialización, tratando al mismo tiempo de estimular el desarrollo de un grupo social, la burguesía, de cuyo afianzamiento dependía el éxito de la empresa y que paradójicamente, si pensamos en el nacimiento de la burguesía en la Europa occidental, estaba organizada lo mismo que el proletariado, desde arriba, y crecía bajo el amparo del gobierno y de un fuerte control favorecedor de una estabilidad necesaria para el desarrollo económico del país y de la clase que lo proyectaba. De hecho, como señala acertadamente L. Zea, durante este periodo,

"El principal inversionista vino a ser el propio gobierno y los hombres que se encargaban del mismo. El presupuesto nacional, sin ser gravado, permitía el estímulo de empresas privadas que devolvían con creces las inversiones originadas en éste. El mismo, lejos de angostarse aumentaba en la medida en que se acrecentaban los intereses de los inversionistas y crecían con ello las necesidades públicas. Lo uno estimulaba lo otro haciendo posible la soñada industrialización nacional." 189

Y por si fuera poca la complejidad de esta situación

"...en aquellos lugares en que la burguesía nacional había logrado cierto éxito, la acción estará orientada a hacer de la misma parte del status creado por Estados Unidos. Había que estimular el crecimiento y la estabilización de la burguesía nacional, pero sólo como expresión concreta y limitada del crecimiento y estabilización del capitalismo estadounidense... Las burguesías nacionales latinoamericanas, una vez terminada su lucha contra las oligarquías terratenientes heredadas de la Colonia, se enfrentan ahora a las crecientes demandas sociales de los trabajadores del campo y de la ciudad. Limitar estas demandas, aquellas que fuesen más allá de los cálculos que habían hecho las burguesías nacionales para asegurar su crecimiento, será una de sus principales preocupaciones. Serán estos intereses, apoyados por los que representaba el imperialismo estadounidense, los que originan la ola represiva en Latinoamérica, tratando de frenar el estímulo a reformas sociales que pudieran volverse contra los mismos." 190

189 Leopoldo Zea, *Dialéctica de la conciencia americana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976, p. 253

190 *Ibid.*, pp. 254-255

Es evidente que en este periodo de la historia de México descripto con precisión en los párrafos anteriores, asistimos a un momento clave de su evolución que por representar una ruptura con una etapa anterior supone también en el plano histórico-cultural el resquebrajamiento de los límites y referencias tradicionales: una serie de estratos sociales, culturales e ideológicos, hasta este momento autónomos, orgánicamente cerrados e internamente comprendidos por separado, comienzan a aproximarse no sin mostrar la tensa contradicción de una sociedad en proceso de formación, esencialmente heterogénea, donde la armonía ideológica de sus miembros resulta de una confrontación propia entre los mismos.

Ciertamente, el ámbito en el que se reproduce el signo lingüístico de A. Yáñez se halla sometido, como hemos visto, a la normatividad de un gobierno tradicionalmente monológico que corresponde a una "realidad" en la que todo se decide desde la esfera del poder político-económico pero que, sin embargo, constitutivamente y en contraposición a esta forma de autoridad condicionadora, se va diversificando internamente.

En una sociedad que durante siglos había mantenido una apariencia monolítica, surge, por tanto, una diferenciación que altera el orden jerárquico anterior y que, además, debe enfrentarse a una situación límite con el objeto de mantener un equilibrio entre los intereses de los diferentes grupos cuyo primer puesto está ocupado por una burguesía nacionalista con un origen y unas características que dificultaban la responsable asunción de este grupo; la situación de equilibrio social en México, a mediados de este siglo, era, pues, fuertemente inestable y se apoyaba en unos cimientos a la larga poco seguros: los intereses de la burguesía eran potenciados por un estricto control gubernamental que no pudo evitar la aparición de condiciones y formas de dependencia internas y externas obstaculizadoras de un auténtico desarrollo del país y así,

"...Décadas de experiencia demostraron, sin embargo, la imposibilidad de este equilibrio y, menos aún, de la aparición de fuerzas sociales capaces de hacer por las naciones latinoamericanas lo que sus equivalentes en Europa y los Estados Unidos habían hecho por las grandes naciones capitalistas. Los intereses de estas mismas naciones, los intereses de los supuestos modelos, impidieron la misma posibilidad de desarrollo que era menester alcanzar para hacer de Latinoamérica un conjunto de naciones de corte capitalista."<sup>191</sup>

Sin embargo, ello no quiere decir que en este ámbito ya todo estuviera definitivamente "dicho" y concluso pues ante estas transformaciones político-sociales, económicas y culturales en este periodo se comenzaba a "oir" en México y en Latinoamérica, cada vez con más fuerza, la voz de un humanismo acorde con las tendencias nacionalistas que defendía el respeto a las libertades individuales y a la autonomía de los diferentes pueblos, lo cual no podía menos que influir en el surgimiento de una confrontación ideológica viva en la sociedad mexicana de este momento, con una trascendencia en los modelos lingüísticos vigentes. No obstante, no vamos a detenernos a describir de una manera genérica los rasgos de las formas de comunicación social predominantes en este momento histórico pues no es éste el objetivo que perseguimos: nuestro interés está más bien dirigido a destacar la fisonomía de esas modalidades lingüísticas desde donde surge la palabra de A. Yañez y en donde debemos comprenderla, pues son esos elementos más destacados de las formas de comunicación los que el autor concretiza estilísticamente de una manera significativa, en cuanto que, de acuerdo a la explicación que Valentín N. Voloshinov da al referirse al problema del proceso generativo del lenguaje, consideramos que la obra narrativa de A. Yañez es un enunciado generado en el proceso continuo de comunicación verbal y es en ésta interacción verbal donde se constituyen las formas de actuación lingüística, cuyo proceso generativo se refleja en el cambio de las formas de la lengua.

<sup>191</sup> *Ibd.*, p. 338

En realidad no se trata de determinar el reflejo directo de unos temas, ideas o imágenes en esta obra narrativa sino de una influencia más profunda: la de la percepción del mundo y la comprensión de su entorno que condicionan un tratamiento especial de la estructura de la obra literaria y de la utilización y ordenamiento de sus elementos así como de la interpretación particular de los aspectos artísticos según unas circunstancias y propósitos específicos.

Así, desde el punto de vista filosófico, la cuestión que le lleva al autor a solucionar el problema relativo al conocimiento de la realidad mexicana se plantea como una búsqueda del conocimiento del "sujeto" de todas esas transformaciones históricas. Y desarrolla su solución en forma de una antinomia pues, en cierto modo, como se desprende del análisis de sus novelas, ese "sujeto" puede conocerse como tal cuando es reconstituido como sujeto. De ahí que la autoobjetivación sea la constante de su eje narrativo y que el progresivo acercamiento entre el "sujeto" y el "objeto" cuya fuerza productiva hemos señalado desde *Ojerosa y pintada*, finalmente se resuelva en *Las tierras flacas* en una estructura cuyo eje fijo no radica en un sujeto que se ubica totalmente frente a un objeto sino de un sujeto tratado y convertido en "objeto" y a la inversa.

El punto crucial de la generalización simbólica de su lenguaje reside, por tanto, en la idea de "reconstitución", es decir, en la referencia de dos momentos, en sí diversos, de un proceso cuyo significado se ilumina en *Las tierras flacas* con la concreción de esta idea al materializarse, precisamente, las raíces míticas de esa realidad y convertirse este referente en el propio código de la novela.

Significa esto que los cánones de la antigüedad clásica de "medida" y "moderación" se redimensionalizan en la obra de A. Yáñez y la medida no consiste en otra cosa que en la actividad de "recubrir" lo "fundamental". Así lo "apolíneo", en esta línea, necesita de una actividad descubridora de lo oculto, o mejor sería decir, de un redescubrimiento del "fundamento". Por lo tanto la novedad de esta



intuición artística no reside en el desplazamiento de los términos de una relación (no se muestra en un primer término la Belleza de donde deriva la moderación y el equilibrio sino, a la inversa, aprehendemos lo bello penetrando en un ordenamiento equilibrado).

Se trata de una visión nueva de "lo visible" a la cual se accede mediante el conocimiento de su "fundamento" (en sí mismo invisible) de tal manera que el núcleo de este tipo de conocimiento nos remite a la controversia esencial del ámbito cultural en el que surge esta obra narrativa: la conciliación de una "realidad" inestable, en mutación y con una apariencia progresista triunfante, con las raíces ocultas y auténticas de la misma. Pero, además, en su realización artística, el horizonte que se esboza en este planteamiento va más lejos de la disyuntiva entre la "verdad" y "apariciencia" pues, según la interpretación histórica que A. Yáñez nos trasmite en sus novelas e incluso, en este sentido, su valoración del fenómeno artístico, sólo podemos conocer algo a partir de su relación de oposición con un elemento contrario a su propia concepción, es decir, en el caso de la obra literaria que estamos analizando, sólo podemos entender y comprender el verdadero sentido de la armonía formal que apreciamos cuando percibimos la dinámica de su "necesidad" y las contradicciones internas en las que se basa.

El valor significativo de la estructura formal (de los personajes y el argumento) no es, pues, nada simple: en la cuidadosa elaboración y correspondencia de las partes de las novelas (y de las novelas entre sí) debemos reconocer el esfuerzo por superar aquello que es visible a primera vista y por lograr una profundización de la visión de ese mundo que contiene elementos de contradicción con lo que aparece visible.

Dicho en otros términos y ciñéndonos a la evolución de la idea creativa del autor, los rasgos lingüísticos de su discurso narrativo responden a unas fuerzas ordenadoras cuya "razón de ser" es sin embargo su antítesis (lo "apolíneo", el

orden, se basa y deriva de lo "dionisiaco", el desequilibrio); la palabra bivocal de una sola orientación y la consiguiente estructura lingüístico-arquitectónica de las obras, perfectamente calculada y "armónica" (es decir, lo apolíneo) consiste en ser una réplica de lo "dionisiaco" (del desequilibrio y de la contraposición de planos heterogéneos y diversos) y se sostiene precisamente por esta relación de tensión.

La Duplicidad a la que hemos hecho alusión anteriormente como carácter distintivo de la obra de A. Yáñez es, en consecuencia, un continuo intento "reorganizador" de la diversidad, una continua modificación de una situación, que, además, en cuanto tal modificación se produce en una dimensión temporal y va ofreciendo una evolución en los términos de la tensión que se encierra en esa duplicidad y palabra bivocal.

Por lo tanto, en el plano de los personajes y el argumento, conocemos los hechos, "el sentido de lo que "aparece" cuando conocemos a que responden: cuál es su carácter esencial y profundo. Entonces, lo visible se comprende sólo cuando con ello se advierte lo que fundamenta su existencia o acción (la parte de lo visible que se ha hecho invisible) y, de acuerdo con la propuesta de A. Yáñez, la verdadera relación entre lo "fundamental" y lo "aparente" de la realidad mexicana consiste en una interpretación de la misma solidaria con una cultura propia y original, enraizada en la mitología.

Por otro lado, en última instancia, la Duplicidad no tiene por qué tener como simple alternativa la unidad o unificación identificadora de los contrarios sino, como sucede en el seno de la cultura mexicana y se visualiza en las novelas a las que nos estamos refiriendo, cabe una dicotomía: ninguno de los estratos histórico-culturales que se superponen llega a absolutizar una situación y todos se amalgaman interrelacionándose. Y, en cualquier caso, el principio celular de la visión artística de A. Yáñez no es el establecer la diferencia entre los términos que se oponen sino el desarrollo de la dicotomía de la "relación" y de la "independencia", punto clave de la

filosofía mexicana y, en general, de la latinoamericana. En consecuencia, lo que se tematiza en sus novelas no es simplemente una confrontación sino el examen de una estructura común surgida de la duplicidad y es, en este sentido, en el que podríamos afirmar que dichas novelas son una creación peculiar pues orientadas hacia un pasado y tradición histórico y cultural nos muestran su verdad, una verdad crítica que a la vez es un reflejo o signo artístico de una relación histórica y de su evolución.

Por lo tanto el enunciado de la obra narrativa de A. Yáñez se relaciona con el repertorio temático y las formas de comunicación características de su época y dentro de estas formas da preponderancia, sobre todo, a aquellas más a favor de la expresión de dualismo dialéctico y por ello más sensibles a una atmósfera multiacentual, decisivas en una obra que se realiza como un proceso generativo constructivo.

#### **IV. El caràcter formatiu de la creació artística**

#### IV. El caracter formativo de la creaci3n artstica

Hay episodios y zonas de nuestras vidas que no se ven del todo hasta que los revivimos por el recuerdo; el recuerdo les aplica la plenitud de la conciencia; como hay emociones que no lo son del todo hasta que no reciben la fuerza lirica de la palabra, su palabra plena y exacta.

Gabriel Mir3

Como se desprende del an3lisis de los capitulos anteriores, la obra narrativa de A. Y3ñez es un mundo de la im3genes que no se limita a reflejar lo empiricamente dado sino que m3s bien lo reproduce de acuerdo con un sistema cultural que determina la creaci3n de unas formas simb3licas seg3n un modo de ver la realidad, en el cual y por el cual cada una de las obras narrativas a las que nos hemos referido construye su propia representaci3n de la realidad, expresada por una clase de palabra especifca.

En efecto, la motivaci3n de la actividad literaria de A. Y3ñez esta ligada al objetivo de examinar el entorno a la luz de su conciencia y de transmutarlo en palabras despu3s de un proceso de toma de posesi3n de la realidad, que nosotros hemos enfocado como una forma de delinear las fronteras de la misma. Sin embargo, en este intento por aprehender la realidad, el autor no aspira a captarla en su totalidad ni a representarla en el conjunto de sus apariencias: el marco en el que se desenvuelve su estilo es el conocimiento fragmentario y la fijaci3n ling3stica de los aspectos significativos de su experiencia humana. Es decir, su actividad artstica podria describirse como la cristalizaci3n de unas formas significativas o simb3licas

en correspondencia con un modo de pensamiento y, por tanto, con un sistema cultural del que A. Yáñez se siente heredero pero cuyo interés nosotros queremos subrayar también en los principios artísticos en los que se basa el autor así como en el desarrollo de su proyecto artístico.

Ciertamente, la intencionalidad de su obra narrativa no reside en el desarrollo de una teoría de la realidad o de la naturaleza del ser, sino en la captación estética de una realidad percibida desde un lugar concreto y en un momento preciso o, lo que es lo mismo, en el logro de una claridad estética e individual de su conciencia del ser del mexicano. Ello supone obviamente un esfuerzo por parte del escritor pues su proyecto artístico no puede derivar de una simple conciencia pasiva o de una percepción involuntaria, sino de una concentración profunda sobre un segmento escogido de la percepción y de una laboriosa acción por captar la entidad o naturaleza singular del mexicano, de donde, en las novelas analizadas surgía una coincidencia especial entre el vitalismo del objeto representado, en gran parte debido a la observación de sus rasgos distintivos, y la reafirmación del humanismo clásico, interpretado como una síntesis de los principios de vitalidad y belleza.

El modo de representación de estas novelas es, pues, fundamentalmente selectivo y supone una concentración de la atención en los aspectos más significativos del carácter esencial del mexicano la cual incluye dos procesos entre los que el autor pretende establecer un equilibrio: por un lado, la captación del vitalismo y, por otro, la fijación del equilibrio y la armonía.

Uno de los procesos, el orientado a hacer resaltar el vitalismo, es decir, las características más sobresalientes del ser mexicano, es representado simbólicamente en las dos primeras novelas publicadas; en *Ojerosa y pintada* comienza ya a destacarse, en el proceso de abstracción, la forma de clasificación y relación de los aspectos resultantes de la experiencia sensible, por supuesto, siempre en función de ese vitalismo; en tanto que en *La tierra pródiga*, *Las tierras flacas* y *Las vueltas del tiempo* se desarrolla el proceso abstractivo que transforma las imágenes directamente percibidas junto con una ampliación del área de la comprensión formal del mundo interno.

En este sentido es evidente que la voluntad constructiva del autor se hace presente desde la primera narración con un aislamiento de la forma de su función práctica y su traslación a un contexto diferente (pensemos en los modelos musicales en los que se enmarcan los relatos); la forma es, por así decirlo, preseleccionada y dentro de su molde se desliza la imagen inicial del autor. Sin embargo, una cosa es la valoración de una forma dentro de cuyos límites se introduce la imagen derivada de la percepción evidente, sobre todo, en *Al filo del agua*, y, otra, muy distinta, la proyección de ese orden formal a través de un acto de representación que hace evolucionar dicha proyección, en cierta manera directa, de las percepciones, mediante unos procesos mentales inventivos y comparativos que reúnen, ordenan y colocan las imágenes dentro de un marco coherente con una reducción de la multiplicidad a la unidad lo cual, precisamente, es lo que sobresale en las tres últimas novelas publicadas de A. Yáñez.

Así, de la aprehensión específica de una serie de figuras separadas que constituyen una unidad colectiva sobre un fondo espacio-temporal plano, seleccionadas en función de un tipo de acción y representativas de un acontecimiento íntimo, como, por ejemplo, sucede en *Al filo del agua*, en *Ojerosa y pintada* hemos observado no tanto una ruptura de este tipo de aprehensión como la acentuación de unos elementos formales que reflejan una variación de los modelos sociales de reproducción de la palabra ajena y acentúan el grado de abstracción conceptual de tal manera que si, inicialmente, se destaca la remodelación de la percepción del autor y su actitud consciente de sometimiento de lo que representa dentro de los límites fijos y universalmente válidos de una forma, ésta termina por representar no sólo unos sucesos y acontecimientos variados y cambiantes sino también las relaciones esenciales entre los hombres de una colectividad. Por tanto, la forma de la estructura narrativa fija una determinada conciencia de la realidad pero, además, en la obra de A. Yáñez, aparece la conciencia de la forma como una entidad articulada, producto de un esfuerzo constructivo, que está dotado de un significado estético y que se convierte en símbolo de un sentimiento específico de la realidad.

Recordemos que la suposición común de la que parte el autor es que existe no sólo una realidad externa a la percepción sino también una realidad interna que puede ser representada de forma simbólica. Y, si comparamos el tratamiento del tema en la primera novela y en la última, se hace evidente, en este sentido, una afirmación de la existencia "objetiva" de la esencia mexicana: las figuras representadas en *Al filo del agua*, a pesar de su realismo, se perfilan linealmente y en relieve sobre un fondo uniforme, en *La creación*, en cambio, el protagonista es símbolo de un hombre que posee las características propias de una clase de artista mexicano y, en *Ojerosa y pintada*, las figuras se destacan con una mayor libertad contextual, en un espacio cada vez más concreto, haciéndose ya más sustanciales en



*La tierra pròdiga*, para ubicar en *Las tierras tlacas* en un espacio en el que cada figura se interrelaciona con las otras figuras, describiendo la estructura interna bidimensional de la realidad.

Logicamente, la nociòn de la realidad que se sustenta en la obra que estamos analizando està aplicada al plano oculto por las apariencias que surge lentamente a medida que se trazan los contornos de las sensaciones y experiencias. Este plano es, pues, susceptible de cambiar de acuerdo con las variaciones del conocimiento y los medios para registrarla, que matizan la estructura de la realidad experimentada y su representaciòn. Así, en un principio, el idealismo de A. Yàñez se refleja en la articulaciòn del sentimiento en un conjunto de imàgenes y, después, en una elaboraciòn y combinaciòn encaminada a la aprehensiòn del contexto y de los componentes del mismo en su complejidad interna, logrando ademàs la unidad y significaciòn de sus elementos constitutivos, como si el autor estabilizara progresivamente el àrea de su conciencia y definiera los contornos precisos de una realidad subjetiva y profunda primeramente inaprehendida.

De esta manera, en *La tierra pròdiga*, el autor trata de comprender y representar la fuente subjetiva de las imàgenes y simbolos creados y, en un esfuerzo por construir el sustrato de la realidad mexicana, visualiza la conciencia colectiva del yo, mediante la revelaciòn de lo que es ùnico en cada individuo, su subjetividad, pero inserta en el contexto cultural mítico del que forma parte junto con otros seres y donde su individualidad no es otra cosa que un aspecto de aquello que es comùn a todos los miembros de la colectividad. Por lo tanto, el realismo de la obra de A. Yàñez no reside, como ya hemos anunciado, en la representaciòn de lo directamente percibido sino en la formulaciòn de la idea del funcionamiento interno de una colectividad, es decir, el elemento representado no es un fenòmeno objetivo o que pueda analizarse científicamente, sino un concepto que solo puede representarse a través de la expresiòn simbòlica y sometiendo la imagen de lo

artística del autor se caracteriza por una acentuación de su aspecto representativo, en el cual, la elaboración de la forma de organizar los elementos lingüísticos avanza hacia la estructuración lingüística de los propios supuestos culturales; en tanto que, en *Ojerosa y pintada*, la tarea de construir y organizar la percepción artística contribuye a perfilar aún más, con un valor semántico, el carácter de la composición representada, y en *La tierra pródiga* el elemento relevante es la constitución lingüística de la realidad cultural subyacente al contexto representado, mientras que en *Las tierras flacas* y *Las vueltas del tiempo* no sólo se revela o reproduce una realidad interna sino que se crea su configuración estructural profunda. El autor, así, profundiza en la realidad mexicana y muestra la función simbólica del código cultural de la misma a medida que el sujeto literario se convierte en objeto, de donde en el proceso literario que estamos estudiando emerge una aparente paradoja: A. Yáñez ahonda en la interiorización del entorno contextual del que él mismo se siente participe, objetivando este contexto, para lo cual recrea la subjetividad distintiva de la que está compuesto. Es decir, volviendo al plano creativo de la obra que nos ocupa, podríamos afirmar que su necesidad formal surge de un deseo de representar un contenido en un signo adecuado y de definir, recreándolos de una forma evidente por sí misma, los contrastes que intuye en su contexto, por lo que la vitalidad, que habíamos señalado como principio distintivo del arte realista de A. Yáñez en la conformación de los arquetipos literarios de sus novelas, persiste como tal en todos sus relatos, tanto de forma orgánica como mecánica pero lo que sucede es que varía el nivel y la línea de abstracción de la que se sirve el autor para elaborar sus símbolos.

Observemos aún más de cerca este proceso en el cual el realismo se refuerza por una conciencia de la forma abstracta y el cuidado en la composición formal se convierte en la característica pertinente de un arte humanista, abstracto, pero no por ello alejado de una percepción sensible. Y fijémonos en el principio composicional

más obvio de las narraciones que hemos estudiado: la simetría, que como recurso formal constructivo se destaca en *Ojerosa y pintada*, novela en la que las escenas se suceden como si fueran girando con un movimiento circular en torno a su núcleo principal (México, Distrito Federal), perfilándose cada vez con mayor nitidez la complejidad de una composición formal a la que debe someterse la imagen directa del objeto representado y cuyo equilibrio favorecerá la relación de las partes con el todo. Pero aún más importante que esta aprehensión estética de los procedimientos formales de la simetría es la manera como el autor logra el equilibrio asimétrico de la composición y el entrelazamiento de sus elementos sin olvidarse de la regularidad (en el sentido de repetición uniforme), ni la correspondencia y exactitud de las partes del relato. Así el equilibrio estructural de las primeras novelas se transforma en una composición figurativa especial en la que se coordinan y ordenan los elementos de acuerdo con el propósito narrativo de A. Yáñez, destacándose de esta manera una forma coherente de estructurar el relato diferente de un realismo "vital" y espontáneo: las figuras captadas de forma aislada en *Al filo del agua*, hemos visto cómo, en *La creación* comienzan a ser referidas formalmente a un fondo espacio-temporal común, sin embargo, todavía estos personajes se hallan confinados dentro de un espacio con escaso relieve y valor significativo y la atención del escritor se dirige al área que tiene a su disposición y al problema de acomodar sus imágenes dentro de esa área dada. No obstante, a partir de *Ojerosa y pintada*, la multiplicidad de figuras constituyen una unidad completa y el contexto se enfoca cada vez con una luz más intensa, haciéndose evidente su composición mediante el sometimiento de los aspectos vitales a las necesidades abstractas y de la imagen al concepto. Es decir, no se pretende registrar automáticamente el orden que el autor observa en los componentes del objeto representado sino que se proyecta ese orden mediante un acto deliberado de representación del mismo. Y, lo que es más interesante en relación con la idea que estamos exponiendo, en esta novela se

pone de relieve la captación de una conciencia estética del equilibrio que favorece la objetivación de las leyes de la perspectiva, fundamentales para las composiciones literarias a las que nos estamos refiriendo. El estilo de A. Yáñez es, pues, un estilo definido y unitario el cual expresa una conciencia creativa de la armonía formal que halla en su contexto histórico, donde los principios opuestos llegan a ser complementarios.

Desde este punto de vista, podríamos señalar en las novelas que hemos analizado una progresiva ampliación de la conciencia de la realidad no sólo en su extensión sino también en profundidad, pues si bien en las dos primeras novelas publicadas, (*Al filo del agua* y *La creación*), se produce una abstracción sintetizadora tendiente a significar los rasgos esenciales de un comportamiento, a partir de *Ojerosa y pintada* se comienzan a conformar estructuralmente las razones de esa realidad y a hacerse más visible la noción de causalidad cultural, como segundo estrato posterior a la sincronización, evidente en *Al filo del agua*.

La evolución de la idea creativa de A. Yáñez se muestra, consecuentemente, impulsada hacia la construcción de formas significativas en las que la articulación de la realidad se hace cada vez más precisa. Y esto se realiza gracias al establecimiento de una conexión entre los hechos del relato, entre sí y con las razones que los sustentan, expresada por un signo evocador de un paradigma musical, signo con el que en las dos primeras novelas publicadas a la que hemos hecho referencia, se representa perceptivamente la sincronización o coincidencia de varios sucesos y, ante todo, la correspondencia entre hechos diversos y aislados. No obstante, este signo recubre su modelo rítmico con una abstracción lingüística que se traduce en el tipo de palabra predominante en cada una de las novelas, como hemos visto, caracterizadas por una tensión entre una fuerza centripeta y, otra, centrifuga (la palabra bivocal de una sola orientación/ la palabra bivocal de orientación múltiple) cuyo rasgo esencial es el de ofrecer un proceso generativo continuo orientado por la

interacción socioverbal de los hablantes.

En un intento por esquematizar esta evolución cabe también la posibilidad de definirla como una búsqueda de identificación entre la percepción y la expresión o, lo que es lo mismo, entre las sensaciones y un sistema adquirido de pensamiento y simbolización cuyos elementos, los símbolos, guardan una relación identificable con el referente pero no son su reproducción ni su imagen visual. Es más, conviene tener presente que la imagen de la realidad que se muestra en estas novelas no está determinada por una observación externa, sino por una interpretación subjetiva o "una sensación internamente sentida" de las imágenes captadas; las figuras humanas protagonistas no pretenden resolver una representación visual: son el resultado de la selección de un conjunto de signos significativos con los que se manifiesta la experiencia interna de la realidad vivida por el autor; igualmente, la palabra del discurso narrativo no es la reproducción perceptiva y realista de una forma de hablar sino que se construye como un "esquema" de las principales líneas significativas que inciden en esa realidad lingüística. Sin embargo, como ya hemos señalado en nuestro análisis de las novelas correspondientes, esta visualización artística no encierra en todas ellas las mismas características: en concreto, los personajes y el lenguaje de *Al filo del agua* y de *La creación* son estilizaciones de un modelo que aún no se ha apartado del todo de "los modos realistas de representación", en cuanto que el resultado de esa estilización es todavía muy "vitalista" y posee rasgos propios del naturalismo tradicional en la descripción individualizadora del carácter y reacciones de los protagonistas, posteriormente ya más esquematizados en función no tanto de reflejar exteriormente un modo de ser sino de recrear una manera particular de actuar y pensar característicos.

En este sentido el arte de A. Yáñez presenta un desarrollo lineal aunque, como decimos no en todas las novelas existe una composición del conjunto de figuras ni una "proyección en perspectiva" de las mismas y del objeto representado: en las dos

primeras novelas, las figuras se suceden de forma aislada y la palabra predominante es la palabra bivocal de una sola orientación, que se superpone sobre la palabra ajena reflejada.

Sin embargo, en las novelas posteriores, se delinea con mayor nitidez la composición constituida por el conjunto de figuras que se articulan entre sí, estableciendo relaciones significativas entre ellas y en correspondencia con su contexto cultural; y la palabra bivocal de una sola orientación cede el paso a la palabra bivocal de orientación múltiple, es decir, a la interrelación que se establece entre las diferentes voces que constituyen, a su vez, el tono fundamental de la novela. Se produce, pues, una modificación en el estilo literario que desde el fragmentarismo y la ausencia de movimiento se encamina hacia el dinamismo y la percepción de un conjunto de los elementos representados, y que corre paralela a la construcción de un símbolo colectivo de significación arquetípica en el cual se subsume la abstracción de aquello que se considera distintivo del objeto representado.

Dicho con otras palabras y como hemos indicado al referirnos a las relaciones entre el sujeto del enunciado y los personajes, la evolución de la idea creativa de A. Yáñez viene acompañada de un proceso de abstracción consciente por el que los rasgos del objeto representado se transfieren a la imagen de esa realidad histórica creada por el autor, estableciéndose, entonces, una correspondencia entre la eficacia de la imagen como símbolo y de su "vivacidad" como representación de la esencia de esa colectividad; por tanto, el desarrollo de la profundización en el entorno y en la conciencia de sus raíces se realiza y se efectúa gracias a una actividad formativa esencialmente estética. Y es en este rasgo de la obra literaria que estamos estudiando en el que nosotros fijamos su representatividad cultural, puesto que el carácter específico de la sensibilidad estética del autor se pone de relieve, precisamente, en los recursos lingüístico-estructurales utilizados por él en la organización y

clasificación de la experiencia sensible, así como en la comprensión formal del mundo interno de su propia realidad; concretamente, estamos aludiendo a las características estilísticas de A. Yáñez que tienen como resultado una imagen eidética de ese mundo interno y de sus rasgos esenciales más significativos.

Estas cualidades lingüísticas de los relatos que hemos analizado constituyen un estilo relacionado, por supuesto, con las circunstancias socio-históricas y culturales en las que ha surgido, pero que a nosotros en el presente capítulo nos interesa en su evolución estética determinada por la progresiva complejidad del sentido literario de la composición que, como hemos visto, sustituye la aprehensión de un conjunto de imágenes aisladas representativas de una valoración del autor por una forma de composición unitaria, compuesta por la interrelación dinámica de sus elementos constitutivos y de sus discursos, cuya acción se refleja en el discurso del sujeto del enunciado. En síntesis, deseamos hacer notar que el estilo narrativo de A. Yáñez observa una evolución continua orientada hacia un proceso constructivo, el cual implica una comprensión y una estructuración de sus componentes dentro de un horizonte delimitado históricamente en el que se tematiza la unicidad de lo múltiple, y que, en última instancia, nos remite a un proceso capaz de aislar y transformar los signos de la realidad en función de los contextos significativos creados por el autor, es decir, a una actividad que va más allá de la imitación de un prototipo y que establece una correspondencia entre las imágenes visuales y la experiencia de la realidad y una estructura lingüístico-arquitectónica de las mismas, la cual actúa a la manera de un molde de esa imagen de la realidad. Es evidente que en este proceso se desea lograr una marginación de las cualidades físicas y accidentales del objeto representado en beneficio de aquellas universalmente válidas, sin embargo, como hemos insistido, la intención no es suprimir su contenido vital sino dominarlo y someterlo al poder de una voluntad creadora que remodela el entorno. Y son estas formas creativas como tales, desarrolladas para establecer y fijar la visión

histórico-social de A. Yáñez, a través de la palabra bivocal orientada hacia la palabra ajena, las que se convierten en el núcleo de nuestro objeto de estudio, pues mediante esas formas articuladas, producto del esfuerzo constructivo del autor, se refleja una nueva conciencia de la realidad internamente dialógica, pero, no polémica, que emerge en un lenguaje el cual requiere una interpretación que no se agota en su significado directo.

Ciertamente, la práctica literaria de A. Yáñez transfiere aquello que él considera la esencia del objeto representado al plano de la comunicación, es decir, su palabra descubre una realidad o, con una mayor precisión, es una interpretación de la realidad la que se hace evidente gracias a su palabra: el autor es, pues, un creador cuya actividad constructiva no se limita a reunir y ordenar los elementos de la realidad o las influencias literarias recibidas, sino que asimila todo ello en su propio sistema de pensamiento artístico para dar origen a una realidad literaria caracterizada por una estructura lingüística distintiva.

A. Yáñez cumple así su deseo de revelar una realidad pero no en un sentido "extra humano" o "sobrehumano" sino como resultado de una tarea de construcción y organización de la experiencia humana, de acuerdo con unas coordenadas espacio-temporales; la exploración de las fronteras del "yo" y de la esencia del entorno de sus novelas se convierte, por tanto, en una labor constructiva que descubre la configuración estructural oculta bajo las apariencias. Ahora bien, la visión artística de las novelas que hemos analizado, está ligada al "ser y el estar" histórico-social de A. Yáñez y, en consecuencia, a un sustrato ideológico del que deriva la estructura literario-formativa característica de este autor, diferenciada, como hemos explicado, por un idealismo peculiar que le conduce a representar la realidad estableciendo unos símbolos que muestran la estructura de un pensamiento. Pero, además, en el caso de este autor, este proceso no es estrictamente analítico en el sentido tradicional, pues sí, ya desde su primera novela, su proyecto artístico



tiende a alcanzar un "estado puro de conciencia" ante el objeto representado, su realización artística es sintética, desde una fase también muy temprana, y se plantea como un intento de adaptación de las formas de la naturaleza a unos esquemas estructuralmente delimitados, por lo que la realidad no es algo que debe representarse directamente sino que se adapta a unas formas de realidad ideal que conforman los objetos externos.

Por otro lado, como es lógico, la evolución de este estilo se aleja de una representación que busque plasmar directamente la ilusión de una realidad perceptible y científica y se orienta hacia la evocación de un estado subjetivo de la realidad, que implica la introducción, en el proceso perceptivo del arte, de unos modos conceptuales de conocimiento y expresión particulares y, con ellos, de un nuevo perfil de la literatura realista: A. Yáñez logra sintetizar dos clases de sensibilidad, la sensibilidad para la imagen vital del hombre y la sensibilidad para los elementos abstractos de una armonía subyacente, y con esta síntesis concibe una filosofía del ideal humano profundamente humanista.

Las novelas que hemos analizado nos conducen, por tanto, hacia una nueva dimensión de la realidad y nos recuerdan que este mundo, al igual que Saturno, posee diversos anillos y nosotros vivimos sólo en uno de ellos con la particularidad de que a veces resulta más fácil descubrir un nuevo mundo que penetrar en el que creemos conocer tan bien, objetivo éste en el que se empeña A. Yáñez.

En suma, la individualidad del estilo que hemos estudiado nos ha aproximado a aquellos rasgos originales que reflejan una experiencia propia de la realidad de tal manera que A. Yáñez nos ha demostrado cómo el volverse hacia aquello que nos diferencia de los demás no es sinónimo de narcisismo o de nacionalismo cerrado sino que puede significar una interesante aportación a la experiencia humana.

El estudio de la evolución de la idea creativa de A. Yáñez nos ha llevado a considerar la peculiaridad de su palabra literaria, desde un punto de vista semiótico, atendiendo sobre todo a su carácter de signo de una visión artística y, por tanto, de una forma de comprender el mundo que se traduce en un principio de estructuración literaria determinada por la "dualidad".

Hemos enfocado, preponderantemente, la realización de la palabra de A. Yáñez dentro de las dimensiones propias de su contexto cultural, no tanto para subrayar el uso individual de un estilo en un contexto dado, como para descubrir los rasgos distintivos de la estructura lingüístico-arquitectónica de sus novelas y junto con ella, el modelo artístico del mundo que posee el autor.

En concreto, la forma literaria de las obras que hemos analizado nos ha revelado un mundo monológico desde el que se capta la palabra del "otro", la palabra ajena, cuya mayor o menor actividad y forma de acción influye en un proceso creativo marcado, precisamente, por una progresiva acentuación de la voluntad formativa-creativa de A. Yáñez. Así, la evolución de su idea creativa nos ha puesto en contacto con una atmósfera histórica también dual de fuerzas: por una parte, un impulso centralizador que, paradójicamente, pretende servir de apoyo a una diversificación social y, por otra, el esfuerzo de los nuevos grupos sociales emergentes por lograr una mayor libertad dentro de ese orden centralizador. Es decir, un entorno ambivalente que, en la obra a la que nos estamos refiriendo, encuentra como elemento expresivo la palabra bivocal en cuyo seno se conjugan la palabra bivocal de una sola orientación con la palabra bivocal de orientación múltiple.

Finalmente, si, como se desprende de la exposición anterior, el presente comentario de las novelas de A. Yáñez aspira a contribuir al desarrollo de una alternativa crítica más acorde con la historia concreta, ha procurado también replantear algunos de los problemas tradicionales de la sociología de la literatura

mediante el estudio del funcionamiento del hecho literario y del texto en su relación simultánea con el sujeto del enunciado y el receptor.

La recuperación de esta historicidad literaria ha conllevado la necesidad de profundizar en el plano ideológico-cultural y lingüístico-formal de los textos analizados, así como en los aspectos relacionados con la reproducción de los efectos estéticos pertinentes, con una triple derivación:

1. La descripción de una "lógica" propia en el desarrollo de la literatura, condicionada por las peculiares características culturales del proceso histórico-social en el que se genera.

2. La relevancia de unas formas literarias particulares que exigen un análisis específico, al margen de su correspondencia o no con las formas literarias de otras latitudes.

3. El enfoque de las características de una obra literaria como resultado de las contradicciones que se producen en la interacción entre la forma estético-literaria en cuestión y los factores históricos-culturales que la determinan.

## ***Bibliografía***

### ***Obras consultadas***

- Abreu, Emilio. *Discurso del estilo*, México, UNAM, 1963.
- Alegria, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*, México, Ed., Andrea, 1966
- La novela hispanoamericana*, Buenos Aires, Ed., Siglo XXI, 1967
- Aurebach, Erich. *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950
- Austín, J.L. *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Paidós, 1983
- Ayala, Francisco. *La estructura narrativa*, Madrid, Ed., Taurus (Cuadernos Taurus), 1970
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987
- Estética de la creación verbal*, México, Ed., Siglo XXI, 1983
- Ballesteros, Manuel. *Crítica y marginales: Compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barcelona, Seix Barral, 1974
- Baquero Goyanes, Mario. *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Ed., Planeta, 1970
- Barberis, Gassel et al. *Literatura e ideología*, Madrid, Talls., Grefa, Montaña, 1972
- Batis, Humberto. *Análisis, interpretación y crítica de la literatura*, México, Ed. Anúes, 1972

- Benjamin, Walter. *Imaginación y sociedad*. (Iluminaciones I), Madrid, Col., Persiles nº 47
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. II, México, Ed., Siglo XXI, 1977
- Bonet, Carmelo. *El realismo literario*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1986
- Bozal Fernández, Valeriano. *El lenguaje artístico*, Madrid, Ed., Península, 1970
- Bubnova, Tatiana. "El espacio de Mijaíl Bajtín: filosofía del lenguaje, filosofía de la novela", en *Nueva Revista de Filología Románica*, 29 (1981) 87-114
- "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín" en *Acta poética* (UNAM), 4-5 (1983), 215-235
- "Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso", en *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis* (UNAM), 4 (1984), 29-43
- Bueno, Miguel. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura*, México, UNAM, 1956
- Butor, Michel. *Sobre literatura :II*, Barcelona, Ed., Seix Barral, 1967
- Carballo, Emanuel. *19 protagonistas de la literatura mexicana del s.XX*, México, Empresas editoriales, 1965
- Carpentier, Alejo. *Tientos y diferencias*, La Habana, Contemporáneos, 1966
- La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, México, Ed., Siglo XXI, 1981
- Castagnino, R. Héctor. *Márgenes a los estructuralismos*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1975

- Sentido y Estructura narrativa*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1975
- El análisis literario*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1953
- Castellanos, Rosario. *El uso de la palabra*, México, Excelsior-Crónicas, 1974
- Castellet, Jose M<sup>a</sup>. *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1976
- Castelli, Eugenio. *El texto literario: teoría y método para un análisis integral*, Buenos Aires, Castañeda, 1978
- Cortazar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Ed. Siglo XXI, 1970
- Cros, Edmond. *Ideología y genética textual*, Madrid, Cupsa, 1980
- Cueva, Agustín. *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, 11<sup>a</sup> ed., México, Ed. Siglo XXI, 1987
- Clases sociales y crisis política en América Latina*, Instituto de investigaciones sociales de la UNAM, 4<sup>a</sup> ed., 1985
- De la peña, Sergio. *La formación del capitalismo en México*, 14<sup>a</sup> ed., México, Ed., Siglo XXI, 1987
- De paz, Alfredo. *La crítica social del arte*, Barcelona, Ed., Gustavo Gili, 1979
- Donoso Pareja, Miguel. *Prosa joven de América Hispana*, México, SEP, 1972 (2 vol. Sepsetentas: 53 y 54)
- Dovey, et al. *Literatura y sociedad, problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1969.
- Eco, Umberto. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Sexta edición, Madrid, Alianza Editorial, 1985

- Fernandez Martorell, Mercedes et al. *Sobre el concepto de Cultura*, Barcelona, Ed.Mitre,1984
- Ferraté, Juan. *La operación de leer*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1962
- Foucault Michel. *La arqueología del saber*, México, Ed. Siglo XXI, 1976
- Francastel, Pierre. *La realidad figurativa*, Buenos Aires, Emecé Editores, S.A.,1970
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*, México, J.Hortiz, 1971  
*Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1975  
*Introducción a la literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila, 1970
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1953
- Gertel, Zumilda. *La novela hispanoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Columba, 1970
- Gugliemi, Guido. *La literatura como sistema y función*, Barcelona, Ed., A.Redondo, 1972
- Hausen, Roger. *La política del desarrollo mexicano*, 17ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1988
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*, Barcelona, Ed., LUMen, 1981
- Labastida Martín del Campo, Julio. "De la Unidad Nacional al Desarrollo Estabilizador (1940-1970)" en *América Latina: historia de medio siglo*, Volumen 2: México, Centroamérica y el Caribe, tercera edición, México, Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, Ed., Siglo XXI, 1985.
- Leal, J.L *La burguesía y el estado mexicano*, México, Ed., el Caballito, 1972
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*, Madrid, Alianza Editorial, 1969

- López, Victor. *La formación del sistema político mexicano*, México, Ed., Siglo XXI, 1986
- Lotman Yuri, M. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982
- Lukás, Georg. *La novela histórica*, México, Era 1977
- Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974
- Martínez, José Luis. *Unidad y diversidad de la literatura hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1972
- Mauriac, Francois. *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet-Chastel, 1933
- Milani, Domingo. *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Caracas, Monte Avila, 1968
- Monteforte, María. *Literatura, ideología y lenguaje*, México, Ed., Grijalbo, 1976
- Monterde, Francisco. *Aspectos literarios de la cultura mexicana: poetas y prosistas*, México, Seminario de Cultura Mexicana, 1975
- Morawski, Stefan. *Fundamentos de Estética*, Barcelona, Ediciones Peninsula, 1977
- Murakousky, Jean. *El lugar de la literatura*, Puebla, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1980
- Northrop, Fruye. *El camino crítica*, Madrid, col. Persiles, 1966
- Osborne, Harold. *Estética*, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1976
- Padilla, Enrique. *México: desarrollo con pobreza*, 15ª ed, México, Ed. Siglo XXI, 1987
- Pagnini, Marcello. *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Càtedra, 1975
- Passafari, Clara. *Los cambios en la concepción y estructura de la narrativa*



- mexicana desde 1947*, Rosario, Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, 1968
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*, 3 vols. Paris, Ed. Gallinard (Biblioteca de la Pleiade), 1954
- Read, Herbert. *Imagen e idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965
- Reis, Carlos. *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Col. Persiles, 1978
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Ed. Siglo XXI, 1976
- Roseblat, Angel. *Sentido mágico de la palabra*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1977
- Sábato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Ed., Aguilar, 1963
- Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Ed., Gredos, 1953
- Schneider, Luis María. *Ruptura y continuidad: La literatura mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975
- Schulman, I., et. al. *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967
- Tavares, Urbano. *Realismo, arte de vanguardia y nueva cultura*, Madrid, Ciencia Nueva, 1957
- Todorov Tzvetan. *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981
- Vidal, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*, Buenos Aires, Hispanoamérica, 1976
- Voloshinov, Valentín N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Ed., Nueva Visión, 1976
- Wolfgang, Iser. *El acto de leer*, Madrid, Taurus ediciones, 1987
- Zea, Leopoldo. *Dialéctica de la conciencia americana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976

## Obras de Agustín Yáñez

- Espejismo de Juchitán*. Ed. Universidad Nacional de México, 1940
- Flor de juegos antiguos*. Ed. Universidad de Guadalajara, 1942; 2ª ed., 1958
- Genio y figuras de Guadalajara*. Ed. "Abside". México, 1942
- Fray Bartolomé de las Casas*. Ed. Xóchitl, México, 1942; 2ª ed., 1949
- Pasión y convalecencia*. Ed. "Abside". México, 1943
- Archipiélago de mujeres*. Ed. Universidad Nacional de México, 1943
- El contenido social de la literatura iberoamericana*. Ed. El Colegio de México, México, 1944
- Esta mala suerte*. Ed., Lunes. México, 1945
- Fichas mexicanas*. Ed. El Colegio de México. México, 1945
- Alfonso Gutiérrez Hermosillo y algunos amigos*. Ed. Occidente. México, 1945
- El clima espiritual de Jalisco*. Ed. Occidente, México, 1945
- Melibeia, Isolda y Alda en tierra cálidas*. Col. Austral, Ed. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1946
- Yahualica*. Ed. Cámara de Diputados. México, 1946
- Don Justo Sierra: su vida, sus ideas y sus obras*. Ed. Centro de Estudios Filosóficos y la UNAM. México, 1950; 2ª ed., 1962
- Discurso pronunciado por el licenciado Agustín Yáñez en su ingreso al Colegio nacional, precedido de una salutación del doctor Alfonso Reyes, presidente en turno, seguido de la contestación del doctor Antonio Castro Leal*. Memoria de El Colegio Nacional, t. VII, núm. 7. México, 1952
- Discurso pronunciado por Agustín Yáñez en su recepción de académico de número de la Academia Mexicana y contestación de Jaime Torres Bodet*. Suplemento de "Et Caetera", núm. 15,

- Guadalajara, 1953
- Francia y Jalisco*. Discurso al recibir las insignias de la Legión de Honor. Imprente Universitaria. Guadalajara, 1955
- Filosofía y lenguaje*. Discurso de contestación al de Antonio Gómez Robledo en su ingreso a la Academia Mexicana. Imprente Universitaria. México, 1956
- Filosofía y reforma. Universidad y revolución*. Discurso en la inauguración de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara el 5 de febrero de 1957. Guadalajara, 1957.
- Los libros fundamentales de nuestra época*. Encuesta, "Et Caetera", Guadalajara, 1957
- Discursos por Jalisco*. Ed. Porrúa, México, 1958
- Discursos por la reforma*. Publicaciones del Gobierno del Estado. Guadalajara, 1958
- Informes del estado de la administración pública en Jalisco* (6 informes correspondientes a los años de 1954-1959). Guadalajara, 1954-1959
- De la naturaleza y carácter de la literatura mexicana*. Discurso de contestación al de José Luis Martínez en su recepción en la Academia Mexicana. México, 1960
- Homenaje de El colegio Nacional al pintor Diego Rivera*. Ed. El Colegio Nacional. México, 1960
- La lección de Juárez*, discurso. Ediciones de la Secretaría de Hacienda. México, 1961
- Agustín Yáñez*. Voz viva de México. Universidad Nacional Autónoma de México, disco 11-9LD. Contiene cuatro fragmentos de otras tantas obras, leídas por el autor; el cuaderno anexo al disco

- reproduce los textos, presentados por una nota de Emmanuel Carballo. México, 1961
- Moralistas franceses*. Sobretiro de la Memoria de El Colegio Nacional, t. IV, núm. 4. México, 1962
- La formación política*. Editorial Justicia Social. México, 1962
- Justo Sierra*. Voz viva de México. Serie: Testimonios Políticos. Universidad Nacional Autónoma de México. Disco TP3LD. Selección de textos, nota de presentación y lectura de un fragmento por Agustín Yáñez. México, 1962
- Archivo de don Francisco I. Madero*. Vols. I y II. Introducción, establecimiento de textos y notas. Ediciones de la Secretaría de Hacienda, vol. I, 1960; vol. II, 1963
- Proyección universal de México*. Crónica del viaje realizado por el Presidente de México, licenciado Adolfo López Mateos a India, Japón, Indonesia y Filipinas, el año de 1962. Lito Offset Torres, S.A., México, 1963
- Destino del canto*. Discurso pronunciado por el licenciado Rubén Bonifaz Nuño en su recepción de Académico de Número de la Academia Mexicana, y contestación del licenciado Agustín Yáñez. Ed. UNAM. México, 1963
- Diaz de Balí*. Edición del Banco del Pequeño Comercio. Talleres Offset Laros. México, 1964
- Mensaje a la Generación 1958-1963 de la Facultad de Derecho de la Universidad de Guadalajara*, (Reseña y Discursos del acto académico celebrado el 10 de febrero de 1964). Offset Laros, S.A.
- Conciencia de la Revolución*. Ed. Justicia Social. México, 1964
- Tres cuentos*. Ed. Joaquín Murtíz. México, 1964

*Los sentidos al aire.* Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de  
Literatura. Ed. Muñoz, S.A., México, 1964

Novelas Comentadas

*Al filo del Agua.* La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1975

*La creación,* sexta reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1986

*Ojerosa y pintada,* quinta edición, México, Ed., Joaquin Mortiz, 1986

*La tierra pròdiga,* séptima reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica,  
1987

*Las tierras flacas,* sexta edición, México, Ed., Joaquin Mortiz, S.A. 1987

*Las vueltas del tiempo,* segunda edición, México, Ed., Joaquin Mortiz, S.A.  
1983