

01086
6
21)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ARCHIPIÉLAGO DORADO

El despegue creador en la obra narrativa de

AGUSTÍN YAÑEZ

Tesis que para optar al grado de doctor presenta

Antonio Marquet Montiel



México, junio de 1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

«Je ne peux réfléchir en psychanalyste qu'à une oeuvre qui me touche. Je suis pris avec elle dans un jeu de miroir, comme ces tables que Bacon met sous verre: je regarde le tableau derrière sa vitre et je me regarde dans le reflet que me renvoie le verre. Transparence double. Rendre son sens fort à réfléchir. La lecture me fait me réfléchir dans l'oeuvre avant de me faire réfléchir sur l'oeuvre: je ne peux pas parler d'une oeuvre qu'en la laissant parler de moi. Sans ce mouvement réitéré d'aller et retour, tout psychanalyste que je sois par ailleurs, je ne produirai qu'une psychanalyse sauvage de l'écrivain, qu'une psychanalyse artificielle de ses écrits.»

D. Anzieu¹

La literatura no es agotable, por la suficiente y sencilla razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente comunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída.

J. L. Borges

1 . Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, Editions Menthis, Paris, 1992. p. 23.

Résumé

Golden archipelago: psychocritic analysis of the creative take off in Agustín Yáñez has as objectif to analyse the narrative work by Agustín Yáñez from *Flor de juegos antiguos* (1942) (*Ancient games' flower*) till *Al filo del agua* (1947) (*The edge of the storm*) from the Charles Mauron & Didier Anzieu's theoretical points of view.

In "El plan que peleamos" ("The plan we struggle for") there are three periods: youth including *Flor de juegos antiguos* (*Ancient games' flower*), *Archipiélago de mujeres* (*Women's archipelago*) and the short stories later included in *Los sentidos al aire* (*The senses in the air*); the maturity work opens with *The edge of the storm* and includes *La tierra pródiga* (*The rich land*) and *Las tierras flacas* (*The poor land*) in the senectitud work we find *Las vueltas del tiempo* (*The time's turns*) and *Ladera dorada* (*The golden hill*).

The Agustín Yáñez' writing is articulated in constant oposition, in struggle against the mother' religious values. Against their intolerance, the Yáñez' narrator has to propose an alternative new values system, found whether in literary tradition (*Women's archipelago*) or in an strong technocratic State which limits the parental excess (*The edge of the storm*, *The poor land*, *The rich land*). The Agustín Yáñez' creative myth is structured around the father's figure and is looking for new spaces after the distruction of the fathers world. From this point of view we consider the Agustín Yáñez' work as apocalyptical. The hughe amount of anguish created by this conflict is controled trough an obsessive logic; the same conflict is such that it opens to an sharp schyzoidal structure. The traces of this can be found at all labels in the work by Agustín Yáñez.



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 esta 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.

Introducción

«Toda obra de ficción es un poco autobiografía»

Agustín Yáñez²

Tanto por su itinerario intelectual como narrador, biógrafo y ensayista³, como por su labor pública como gobernador, Secretario de Educación, embajador, Agustín Yáñez (1904-1980) es una figura destacada en la cultura mexicana del segundo tercio de nuestro siglo.

Yáñez ha despertado comentarios opuestos por parte de la crítica⁴: ha sido censurado, condenado e ignorado; o, por el contrario, se le ha aclamado como padre de la narrativa moderna mexicana. José Luis

2. Cf. Emmanuel Carballo, Agustín Yáñez (1904-1980), en *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986. p. 369.

3. Yáñez cultivó el cuento en *Flor de juegos antiguos* (1942); *Los sentidos al aire* (1964); *Ladera dorada* (1978); la novela corta en *Archipiélago de mujeres* (1943); la novela: *Al filo del agua* (1947); *La creación* (1959); *Ojerosa y pintada: la vida en la ciudad de México* (1960); *La tierra pródiga* (1960); *Las tierras flacas* (1962); *Las vueltas del tiempo* (1973); el ensayo *El contenido social de la literatura iberoamericana* (1944), *El clima espiritual Jalisco* (1945), *Fichas mexicanas* (1945) *Dante, concepción integral del hombre y de la historia* (1965); fue orador *Discursos por Jalisco* (1958), *Discursos al servicio de la educación pública* (1964-1965) (1966); y escribió biografías como *Fray Bartolomé de las Casas, el conquistador conquistado* (1942), *Don Justo Sierra, su vida, sus ideas y su obra* (1948); *Santanna* (1987).

4. Junto con Octavio Paz y Carlos Fuentes, quizá sea Yáñez de los autores que hayan originado mayor polémica.



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 esta 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.

Martínez lo califica de «iniciador definitivo de la novela mexicana e hispanoamericana»⁵ : se le ha «reconocido pero desechado»⁶ . Su propia trayectoria, su obra, su manera de ser en tanto que escritor, por otra parte, navegan entre la modernidad y la tradición; oscilan entre la transgresión fundante y la yerma sumisión a un pasado. Tales juicios opuestos, sin embargo, no han convertido a Yáñez en un personaje polémico.

Analicemos en primer lugar su aspecto tradicional. Yáñez representa al escritor-funcionario público a la manera de Jaime Torres Bodet, de Alfonso Reyes o José Vasconcelos, y por ello se encuentra alejado de la imagen del intelectual contemporáneo, como lo quería Jean-Paul Sartre, que debía conservar su independencia intelectual frente al Estado o a los diferentes partidos políticos, para poder realizar libremente su función social de crítica.

Yáñez pertenece al tipo de escritor que, dentro de la tradición decimonónica, comienza su carrera cultivando el cuento antes de aventurarse en la novela, haciendo una escala en el territorio de la novela corta. Y a pesar de su formación como abogado y filósofo y de su obra ensayística, no se convierte en un intelectual «enciclopédico» a la manera de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Héctor Aguilar Camín, o Carlos Monsiváis cuyas reflexiones críticas van más allá del terreno de la literatura en un intento por colocarse como líderes de grupos de intelectua-

5 . José Luis Martínez, *Fichas mexicanas*, Conaculta, México, 1991. p. 12.

6 . Esto concluye Jean Franco al pasar revista a las reacciones de la *intelligentsia* mexicana ante la muerte de Agustín Yáñez, recogidas el 18 de enero de 1980. Cf. *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, Guadalajara, 1988. p. 20.

les de la época. Y este hecho resulta elocuente: Yáñez no hizo escuela, no perteneció a un grupo (a excepción de los grupos a los que se adhirió en su juventud), ni se enrocó en una camarilla o capilla de intelectuales.

Sin embargo, el joven Yáñez es un hombre que se coloca a la vanguardia de su época: su labor en la revista *Bandera de Provincias*⁷, donde se publican traducciones de Kafka y Joyce por primera vez en México, lo pone en contacto con el grupo de Contemporáneos⁸. En la Ciudad de México, publica reseñas y avances de su primera novela en la revista *El Hijo Pródigo*, así como artículos en *El Nacional*. En 1947, se convierte en el narrador que cristaliza las aspiraciones de toda una época que desea ver en el terreno de la narrativa un florecimiento semejante al que existía en el de las artes plásticas con Rivera y Orozco. Se deseaba una narrativa mexicana moderna que al mismo tiempo no desconociera una tradición y las aspiraciones que el plan nacionalista de Ignacio Manuel Altamirano le había conferido desde el siglo XIX. En este contexto, Yáñez es el autor que da a México, la segunda obra aclamada internacionalmente, *Al filo del agua*⁹.

7. Novo escribió un soneto satírico en el que acusa el carácter provinciano de la revista y descalifica la producción aduciendo que se trata de "reflejos de reflejos de reflejos."

8. Yáñez señala que "Por primera vez en el país, por lo menos en provincia, se tradujo a Kafka, se dedicó un número a Claudel y se publicaron páginas del Joyce de *Finnegans wake*, que entonces era casi desconocido. La lista de autores nuevos que dimos a conocer significa una curiosidad y una información interesantes." Carballo, *op. cit.*, p. 365.

9. Parecería que *Al filo del agua* viene a cumplir la aspiración de una novela nacional, tal como lo expresó Samuel Ramos: «Entendemos por cultura mexicana la cultura universal hecha nuestra, que viva con nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma» (*Apud.* Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución mexicana*, FCE, 1972). Desde *Archipiélago de mujeres* aparece esta

Su sola obra de juventud -me refiero principalmente a *Flor de juegos antiguos*, *Archipiélago de mujeres*, *Los sentidos al aire*- es suficiente para asignarle un lugar -aunque quizá discreto- dentro de la historia de la literatura mexicana. Sin embargo, su obra de madurez, *Al filo del agua*, *Las tierras flacas*, *La tierra pródiga*, y en menor grado *Ojerosa y pintada* y *La creación*, es la más original y la que mayor aportación significó para nuestras letras. Mientras que sus obras de senectud, no tuvieron resonancia alguna. Si su primera producción se encaminó con paso firme a ocupar la vanguardia de la literatura mexicana, e incluso latinoamericana¹⁰, sus obras de senectud nacieron caducas, fueron irrelevantes. La evolución de Yáñez en su etapa final siguió un rumbo muy diferente de lo que dejaba esperar su obra de juventud y sobre todo la de madurez. En muchos aspectos, la evolución de la literatura mexicana tomó un derrotero diferente al suyo. Y el mismo Yáñez prefirió una carrera política, (que por otra parte no concibió unida a una función crítica), a desplegar una labor intelectual. Incluso podría pensarse que algunas de sus novelas estarían supeditadas a sus aspiraciones en la vida pública, sospecha que poco honor le hace. Es preciso reconocer en Yáñez a un hombre paradójico pero consecuente con sus

constante preocupación de Yáñez por amalgamar la literatura universal con una forma muy mexicana, apropiársela para el México profundo.

En cuanto a la primera novela mexicana que conoció una fuerte resonancia internacional se trata obviamente de *Los de abajo*. Cf. *infra* "Al filo de la rebelión".

10. Después de citar la producción narrativa de Onetti, Borges, Asturias, Mallea, Sábato, Marechal y del mismo Yáñez, Donald L. Shaw, concluye "Sencillamente pasar revista a estos nombres y a estos títulos equivale a documentar el salto cualitativo de la novela hispanoamericana en los años 40." (*Nueva novela hispanoamericana*, Cf. bibliografía, pp. 19-20).

puntos de vista y habría que señalar que esas elecciones de ninguna manera respondieron a situaciones coyunturales; indudablemente fueron producto de una convicción personal con la cual Yáñez fue coherente¹¹.

Como sucede con algunos de sus personajes, Yáñez era introvertido, hermético, silencioso. A pesar de ello, logra convertirse en símbolo del hombre que lleva los ideales de la Revolución -o por lo menos tal como éstos se expresan institucionalmente- tanto a la novela, como a la política y a la educación. En cierta forma, representaría la encarnación de la idea de superación, tan en boga en la época; él es el hombre que por su talento y producción supera sus circunstancias y se abre camino hasta los cuadros dirigentes del sistema. En él se reúne el origen humilde y su brillante carrera como funcionario, trayectoria que en algún momento pudo funcionar como publicidad del mismo sistema político.

Agustín Yáñez Delgadillo nació en Guadalajara el cuatro de mayo de 1904. Su madre, Santos Delgadillo, pertenecía a una familia campesina cuyas tradiciones Yáñez evocará en su obra¹². Su padre, Elpidio Yáñez era artesano. En su adolescencia, asiste regularmente a la biblioteca pública de Guadalajara donde hace lecturas que lo formarán dentro de la tradición realista en lengua española: Pereda, Alarcón, Azorín y Ló-

11 . El desconocimiento de su obra de activismo católico de juventud no responde a intereses oportunistas. Es un hecho que Agustín Yáñez no abjuró de sus convicciones católicas: la bibliografía que reconoce, y por la cual ocupa un sitio en la historia de la literatura mexicana, está impregnada con un fuerte sentimiento católico.

12 . Particularmente en *Los sentidos al aire*, *Al filo del agua* y en *Las tierras flacas*.

pez Portillo y Rojas¹³. Inició sus estudios de Derecho en 1923 en Guadalajara y obtuvo el título en 1929; en la Facultad de Filosofía y Letras, estudia Filosofía de 1932 a 1935, y obtiene el grado de Maestro en Filosofía en 1951¹⁴. La carrera de abogado -elección que revela un posicionamiento de Yáñez con respecto a la Ley, con resonancias superpélicas innegables- abrirá otra vertiente a su vocación profesional, ya marcada por la inclinación literaria.

En su carrera pública, se manifiesta una peculiar forma de adhesión a la Ley, expresada incluso de manera oficialista; mientras que la literatura, al menos por un lapso, se definiría como el espacio para expresar una tendencia transgresora. En el derecho, se encuentra en terrenos donde se proyecta la sombra de la figura paterna, mientras que en la literatura se aventura en los terrenos en los que se perfila la imagen de su madre¹⁵. Esta dicotomía profesional es índice de una escisión que le permite un equilibrio vital a Yáñez. Quizá esto ayudaría a entender su actitud rígida frente al movimiento estudiantil de 1968, sobredeterminada¹⁶ por un juego inconsciente de las dimensiones paternas y ma-

13. Cf. José Luis Martínez, "La obra de Agustín Yáñez" en OC, Aguilar, México, 1968, p. 18.

14. Yáñez afirma en la entrevista citada que "Me vine a México porque el ambiente de Guadalajara era limitado y, sobre todo, porque deseaba estudiar filosofía." *op. cit.*, p. 366.

15. Cf. *infra* mis hipótesis sobre el papel que juega las figuras parentales en la obra de Agustín Yáñez.

16. El concepto de sobredeterminación aparece en Freud desde los *Studien über Hysterie* (1895) y en el "Índice alfabético de materias" de las *Obras completas*, (Ammorortu Editores, Buenos Aires, 1986) la lista de las obras en las que Freud habla de sobredeterminación se encuentra en las pp. 542-543 del vol. XXIV. El *Diccionario de psicoanálisis* (Cf. bibliografía) de Laplanche y Pontalis ofrece un artículo (pp. 411-413) de donde extraigo la siguiente definición: "Hecho consistente en que una formación del inconsciente (síntoma sueño, etc.) remite a

ternas. De ninguna manera se pretende juzgarlo o excusarlo: se trató en su caso de una opción vital.

La «maestría» en Filosofía podría estar relacionada también con una identificación, como el nombre lo indica, con sus maestros. Me refiero principalmente a José Vasconcelos, en cuya colección de Clásicos de la Literatura Universal (que recientemente se volvieron a editar), hizo lecturas que lo marcarían. Por ejemplo, Yáñez cita a Tagore, editado en esta colección, en relación con *Flor de juegos antiguos* en su entrevista con Carballo.

Yáñez es un escritor cuyos aspectos biográficos son evidentes en su obra. La crítica, en efecto, no ha podido evitar las alusiones a la vida del escritor al comentarla. De esta forma, se establecen puentes entre su infancia y *Flor de juegos antiguos*; su adolescencia y *Archipiélago de mujeres* y *Los sentidos al aire*; su experiencia de provinciano llegado a la capital con *Ojerosa y pintada*. *Al filo del agua* y *Las tierras flacas* tienen como punto de partida recuerdos infantiles para muchas escenas centrales de sus tramas. Su experiencia como gobernador de Jalisco se trasluce en las páginas de *La tierra pródiga*¹⁷. Pero quizá los logros más importantes de su narrativa no radican exclusivamente en su ca-

una pluralidad de factores determinantes." (p. 411) y después discute las diferentes acepciones que esta afirmación puede tener antes de señalar que para Jacques Lacan la sobredeterminación es una característica general de todas las formaciones del inconsciente.

17. Evidentemente en este trabajo no se trata de buscar los elementos biográficos, las anécdotas específicas ocurridas, verificables en una biografía para colocarlas como origen de tal o cual obra o parte de ella. Lo más importante es que un cierto número de hechos dio origen a una serie de representaciones psíquicas: sus resonancias. Todo elemento (personaje, trama, rasgo estilístico, etc.) en sus obras es significativo y remite a un trabajo psíquico.

pacidad de plasmar, sublimándolos, aspectos biográficos en su obra, ni se limitan a las indiscutibles cualidades estéticas de sus novelas mejor logradas. El valor de su obra, es decir, su originalidad y aportación, radica también, desde mi punto de vista, en su sentido orgánico, en la unidad de una narrativa coherente¹⁸.

Por su temática, la obra de Yáñez se puede relacionar con la producción de diversos escritores: Ermilo Abreu Gómez y Ricardo Garibay por su interés común por la vida infantil. Con las novelas de Carlos Fuentes y Luis Spota por su focalización en la vida de la ciudad de México de fines de los años cincuenta. En efecto, *Ojerosa y pintada* está ligada a *La región más transparente*. Incluso Yáñez declaró en una entrevista que al hacer *Las tierras flacas* tenía presente la primera novela Fuentes y esta relación se revigora, adquiere un sentido nuevo desde nuestra perspectiva actual, con la difusión del proyecto de Fuentes "La edad del tiempo" que apareció en *Cristóbal Nonato* (1987)¹⁹ y que sólo tiene parangón en el ámbito de nuestras letras con "El plan que peleamos", programa que engloba toda la narrativa de Yáñez y que apareció por vez primera en *Los sentidos al aire* (1964); lo cual indica que la relación Fuentes-Yáñez fue producto de una identificación profunda, y no se trató de una influencia en un sólo sentido. Se relaciona también con la novela de Mauricio Magdaleno, en cuyas narraciones se encuentra el

18. En la presentación de *Fichas mexicanas*, José Luis Martínez señala que «estas páginas tienen una unidad y continuidad que recuerdan el rigor orgánico que preside toda la obra de Yáñez» (p. 10) lo cual remite a afirmaciones que nuestro autor hizo a Emmanuel Carballo (Cf. bibliografía).

19. Para un comentario a "La Edad del Tiempo", Cf. Julio Ortega, Retrato de Carlos Fuentes, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 1995. pp. 41-44.

mismo vocabulario pero con diferentes propósitos; con el proyecto narrativo de su coterráneo Mariano Azuela; con *Pedro Páramo* de Rulfo, novela en que Yáñez pensaba al escribir *Las tierras flacas*...

Temáticamente, la problemática de la narrativa de Yáñez no es en ninguna forma ajena a su época: se interesa por la situación del campesino, la Revolución, los problemas tanto del campo como de la creciente ciudad, la libertad, la represión, el enfrentamiento del individuo con la sociedad, los grupos sociales, el Estado. A pesar de todo ello, es posible afirmar que Yáñez es un escritor aislado, por su trayectoria personal²⁰.

Yáñez está alejado tanto de Azuela como de Rulfo. Del primero por la profundidad de sus caracteres y por la descripción más elaborada de sus relaciones sociales y principalmente por la visión optimista de la narrativa agustiniana. De Rulfo, por un estilo que ha sido calificado de "joya barroca". Pero también por los medios con los cuales ambos aspiran a describir la realidad mexicana, es decir, por la concepción del mundo y el conjunto de procedimientos narrativos. Yáñez se distingue de ellos por su optimismo tecnocrático y gubernamental. Cree en el progreso tecnológico y lo apuesta todo por un Estado ideal que siendo fuerte puede dirigir a una sociedad y terminar con las lacras del agiotismo, caciquismo y el aislamiento económico y cultural del México profundo. Su visión del mundo es la de un constructor que busca en la

20. Ángel Rama al reflexionar sobre la ausencia de escuela que dejan los modernizadores de la literatura hispanoamericana señala que: "ellos no fueron simplemente modelos para imitar, sin más, sino que sirvieron para abrir los ojos acerca de singularidades locales que habían pasado inadvertidas por demasiado obvias y cotidianas." (*La novela en América Latina*, Universidad Veracruzana, 1986. p. 190) afirmación que puede aplicarse en el caso de Yáñez.

consolidación de un Estado la fuerza necesaria para limitar el rancio autoritarismo de un México rural.

Su obra también es importante por la galería de personajes con profundidad psicológica que crea. El Cura Dionisio, Gabriel Martínez, María, Damián Limón, Ricardo Guerra Victoria, Epifanio Trujillo, pero fundamentalmente por el grupo de mujeres enlutadas que abren *Al filo del agua*, grupo desprovisto de rostro, de individualidad, pero que son aportaciones a un imaginario mexicano al que ha contribuido a perfilar el escritor jalisciense.

Los modelos de Agustín Yáñez son los escritores clásicos y las obras contemporáneas de Dos Passos y Faulkner (premio Nobel, 1949), pero a diferencia de Rulfo, quien se interesa más por el hombre que por una sociedad, concibe la idea de hacer un retrato del México contemporáneo ideado principalmente en el espíritu del realismo y naturalismo francés del siglo pasado, y en una experiencia colectiva particular.

Yáñez es un escritor marcado por el catolicismo cuyas obras demuestran una constante preocupación por cuestiones religiosas: la salvación, la función social del ritual, el pecado, la conciencia de culpa (sus primeras obras que él desconoció posteriormente son muestra clara de esto)²¹. Y quizá desde esta perspectiva su obra pudiera ser comparada con la de François Mauriac (premio Nobel, 1952): su lenguaje utiliza los mismos temas: una sociedad hermética, con un apego a la tierra en el marco de una provincia, periférica, distante geográfica y espiritualmente de una metrópoli que la ignora y desconoce. Una con-

21 . Cf. Los textos de Juan José Doñán en la bibliografía.

flictiva intramuros que se desarrolla con olor a incienso y ritmada por los campanarios. A pesar de ello, la problemática de Mauriac alcanza mayor profundidad en la descripción psicológica quizá también porque apostó por el individuo, mientras Yáñez se interesó por grupos sociales. Es indudable que la capacidad de Yáñez por adentrarse en las conciencias de sus personajes está en deuda con el examen de conciencia y con toda una retórica de la culpa, el arrepentimiento: en una palabra, con la introspección católica.

Al mismo tiempo que su inspiración en obras maestras del siglo veinte es indudable, Yáñez tiene una formación clásica que también lo marcó: la cultura greco-latina, la tradición judeocristiana y la literatura clásica española, (aspecto que hacia el final de su producción llega a pesar más que las nuevas influencias), son referencia constante en el autor jalisciense. Este gusto quizá sea una de las causas por las cuales se apartó de la evolución de la literatura mexicana de las técnicas de los escritores de los setenta, con quienes tenía poco en común.

Yáñez es la antípoda de Ibarra (cuyo sentido del humor, su ironía constituyen lo opuesto de la ritual solemnidad provinciana de nuestro escritor jalisciense), del cosmopolita Fuentes, de la honda brevedad de Rulfo, del escepticismo de Azuela, de la sistemática denuncia de Magdaleno. El ejercicio de escritor para él no está divorciado de su labor como hombre público: uno y otra se entrelazan.

Personaje paradójico, es un renovador de la novelística mexicana, padre de la novela mexicana contemporánea, al mismo tiempo que la

crítica pone en tela de juicio la trascendencia de su obra literaria calificando su prosa de ampulosa, retórica, y ridícula²².

Globalmente su proyecto narrativo también se caracteriza por el contraste entre una obra en la que campea cierto espíritu de rebeldía; con una necesidad de libertad y deseo de autoafirmación en contra de valores opresores, como *Al filo del agua* y *Las tierras flacas*; con otras novelas que transigen con los estereotipos de la época, son conformistas e incluso adaptan -en el peor sentido del término- mentalidades independientes a un espíritu convencional de la moral cerrada y puritana de los años cincuenta. Y de esta forma hace obras que descansan sobre clichés como *Ojerosa y pintada*, *Las vueltas del tiempo*, *Ladera dorada*, tendencia que ya apuntaba en cierta manera desde *Archipiélago de mujeres*. Estas novelas pagan tributo a la moral miope de su época y de su clase. Yáñez es un personaje paradójico, a la vez crítico disidente -del Antiguo Régimen- y, hacia el final se convierte en hombre muy adaptado al sistema político y en el moralista menos liberal de su época.

Estos extremos entre los cuales oscila su obra, se complican por el otro Yáñez, el político que ocupó la gubernatura de su estado natal de 1952 a 1958, así como el cargo de Secretario de Educación durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz.

Por otra parte, este mismo contraste se manifiesta teóricamente: aunque Yáñez fue el maestro que fundó la cátedra de crítica literaria en

22 . He oído una crítica extrema y particularmente injusta en la que se compara a Yáñez con el burro que toca la flauta. Según esto, no supo como hizo *Al filo del agua*. Es sin lugar a dudas una crítica gratuita que no obstante permite conocer los juicios que despierta la obra de Yáñez.

la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, sus opiniones sobre la novela, tal como las expresó en sus artículos no demuestran un profundo interés por las nuevas concepciones de la crítica literaria.

Parecería que Agustín Yáñez ha corrido con más fortuna en el extranjero, principalmente en Estados Unidos en donde estudiantes de literatura mexicana han escrito tesis sobre su narrativa²³, y recientemente en Francia donde Jean Franco ha elaborado una interpretación sobre *La tierra pródiga*²⁴ o con Françoise Perus, que ha hecho una notable lectura sociocrítica de *Al filo del agua*²⁵.

Hay que reconocer asimismo que Yáñez es un novelista con una gran inquietud que nunca trató de explotar las formas que ya había probado y que sabía que le aportarían un éxito seguro²⁶. Siempre experimentó nuevas posibilidades. El resultado de su búsqueda nunca fue tan espectacular como sucedió con *Al filo del agua*, pero abordó con originalidad temas como la niñez, la adolescencia. Hizo una novela en la que plasmó las dificultades de la creación y abordó el mismo proceso de la creación artística, además de haber dado profundidad a sus personajes y de haber revolucionado la misma forma de novelar, lo cual es

23. Aunque comparto las reservas de Christopher Domínguez sobre la proliferación de mexicanistas en universidades norteamericanas, expresadas en *La literatura mexicana del siglo XX*, p. 269.

24. Jean Franco, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1988. 575 pp.

25. Françoise Perus, "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*", en *Al filo del agua*, ed. crítica, México, 1993. (col Archivos, 22) pp. 327-368.

26. José Luis Martínez en su prólogo a las *Obras escogidas* apunta que Yáñez «no quería seguir los caminos conocidos, los temas probados, las fórmulas hechas.» p. 38.

un hecho trascendente para la historia de la novela mexicana de nuestro siglo.



Para los propósitos de esta investigación es necesario deslindar la personalidad política de Yáñez, de su obra narrativa²⁷. Esta será el objeto de análisis abordado desde una perspectiva psicoanalítica. La labor política y educadora de Yáñez, así como su desempeño y sus declaraciones durante el movimiento estudiantil de 1968, aspectos tan importantes dentro de la historia de la cultura en México, son definitivamente tema de un estudio de otra naturaleza.

El objetivo del presente ensayo es, por un lado, analizar la obra narrativa de Agustín Yáñez (1904-1980) desde un punto de vista influido por la psicocrítica, estrategia imaginada por Charles Mauron (1899-1966)²⁸. La psicocrítica se adecúa a nuestro objeto de estudio, en primer lugar porque se aplica a la obra completa de un escritor para buscar en ella la unidad que guarda toda una trayectoria, estudiada desde el punto de vista de la dinámica inconsciente que alienta a la labor creativa. Desde tal perspectiva, éste pretende ser un estudio de litera-

27. Habría que añadir, la obra narrativa que reconoció. Por ello no se analiza *Ceguera roja* (1923), *Tipos de actualidad* (1924) *Llama de amor viva*. *Cuentos de amor* (1925) y *Divina Floración* (1925), libros a los que no he tenido acceso.

28. Para los lectores hispanohablantes, una semblanza de Charles Mauron y de la psicocrítica puede leerse en Anne Clancier, "La psicocrítica: Charles Mauron" en *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Cátedra, Madrid, 1979.

tura comparada en primer lugar, pero también, un estudio sobre el proceso de la creación en un escritor.

Al estudiar orgánicamente²⁹ la obra narrativa de Agustín Yáñez resulta evidente la existencia de tres periodos, muy diferenciados, que han tenido una repercusión distinta dentro de la novelística mexicana de nuestro siglo: la obra de juventud, la de madurez, y la de senectud. Me propongo demostrar de qué manera, la obra de juventud, en la que Agustín Yáñez cultivó principalmente el cuento, la novela corta y aborda con timidez la novela, elabora la crisis de la niñez; mientras que la obra de madurez, donde encontramos las novelas más conocidas y estudiadas, elabora la crisis de juventud; y la de la senectud, en la que Yáñez vuelve a practicar el relato breve, prepara al autor para el ocaso.

Es preciso detenerse en el término «orgánico», por el que se entiende el estudio de la obra narrativa completa considerando ésta como un conjunto en el que cada novela se encuentra interconectada a la totalidad de la narrativa agustiniana a través de canales subterráneos, de tal manera que el estudio de un cuento, por ejemplo, podría iluminar algunos aspectos de las obras que la crítica ha considerado como mayores. La aparición de algunos personajes como Gabriel Martínez o María, en diversas obras apunta, en efecto, a una continuidad de la obra agustiniana, no sólo porque el autor al final haya elaborado «El plan que peleamos», vasto programa, concebido *nachträglich*³⁰ que

29. El mismo Yáñez insiste en la importancia que para él tiene el "sentido orgánico" en la entrevista que concedió a Carballo (p. 368).

30. El término alemán *nachträglich* es un adverbio utilizado a menudo por Freud en sus escritos y que Lacan subrayó para señalar el momento de toma de conciencia del sentido de un acto, en sentido analítico, que no puede ser efectuado sino con una visión retrospectiva, siempre posterior, i. e. "a posteriori",

integra toda su producción narrativa, sino porque parecería que ciertos personajes no pudieron dejar de obsesionarlo, de frecuentarlo reapareciendo una y otra vez a la largo de una producción narrativa, particularmente coherente.

Formulada de semejante manera, parecería que la evolución de la obra de Yáñez estaría dotada de una continuidad, lisa y llana, de un desarrollo libre de escollos. Sin embargo, el simple examen de las fechas de publicación de las obras de nuestro autor presenta al estudioso diferentes ritmos de composición. Aunque desde un punto de vista cronológico los periodos se empalman, y conocen un momento de transición, lo cual podría prestarse a confusión, e invitar al crítico a descartar el concepto de «periodo creativo», desde un punto de vista teórico y descriptivo este concepto es operativo ya que -espero demostrarlo- da cuenta de una evolución narrativa, así como de su carácter orgánico.

Al primer periodo, el más prolongado, corresponden los textos previos a *Al filo del agua*. Se abre en 1924 y termina con la década de los cuarenta³¹, abarca algunos textos incluidos posteriormente en *Los sentidos al aire*, *Flor de juegos antiguos* (1941), *Archipiélago de mujeres* (1943), *Yahualica* (1946). En esta etapa es evidente que hay un espacio muy amplio desde la primera publicación que Yáñez en un mo-

31 . El último texto de este periodo es "Niña Esperanza" que está fechado en 1950 aunque la versión que se conoce es la corregida que fue reelaborada para su publicación en *Los sentidos al aire* (1963). Alguien podría señalar lo extraño que parece que un autor termine su periodo de juventud a la edad de cuarenta y seis años. Sin embargo "Niña Esperanza" es el último episodio de un duelo iniciado desde 1924, duelo sobre la infancia que es lo que elabora este periodo de juventud. Por supuesto que el grueso de la producción a que dio origen esta labor de duelo es anterior a *Al filo del agua*.

mento de su carrera reconoció (a pesar de que está precedido por una serie de textos publicada en *Los sentidos al aire* que datan de 1926). La escritura conoce un inicio tímido, con hiatos, pero la intención de Yáñez es firme. Yáñez en esta etapa no produce un gran texto que sea fundamental para la literatura mexicana. En este marco, *Al filo del agua*, terminada a principios de 1945, aunque no aparece sino hasta 1947, tiene una posición de bisagra: cierra el primer periodo y abre el segundo. Los orígenes de la segunda etapa creadora de Yáñez se confunden, de esta forma, con los de la primera, ambas coexisten por un momento. Esto no debe extrañar pues, como se sabe, *Al filo del agua*, en su concepción, está en íntima cercanía con *Archipiélago de mujeres* y algunos cuentos incluidos en *Los sentidos al aire*.

El segundo periodo está compuesto por *La creación* (1959), *Ojerosa y pintada*, *La vida en la ciudad de México* (1959) *La tierra pródiga* (1960) y *Las tierras flacas* (1962), además de *Al filo del agua*, claro está. Es el periodo de madurez en el que Yáñez no sólo opera un cambio de género, y, tras haber cultivado cuento y novela corta, se aventura con mucha fortuna en el territorio de la novela.

El tercer periodo está compuesto por *Los sentidos al aire* (1964), *Las vueltas del tiempo* (1973) y *Ladera dorada* (1978). Aunque *Los sentidos al aire* se conforma por textos que en su mayoría pertenecen a la primera etapa, funciona como un libro de transición a la tercera etapa, ya que, como material narrativo armado como libro, representa una toma de conciencia de la unidad de sus relatos, por un lado y, por el otro, con él comienza Yáñez una especie de mirada retrospectiva sobre la obra del pasado, en la que integra textos aparecidos en diversas publicacio-

nes, o que dormían en alguna gaveta: en este libro también da a conocer «El plan que peleamos» que infunde un nuevo sentido a la narrativa agustiniana.

El paso de un periodo a otro supuso momentos de silencio prolongado: entre el primero y el segundo median doce años; entre el segundo y el tercero hay once años. Escritura y silencio por lo tanto no deben considerarse de manera independiente en el caso de Yáñez, ya que el proceso de escritura permitía esos momentos de silencio que en el caso de Yáñez eran consagrados principalmente a su vida pública, ya como funcionario universitario o en el desempeño de algún cargo gubernamental, y esta actividad, «extraliteraria», alimenta la obra de Yáñez de una manera muy clara. Recuérdese por ejemplo la génesis de *La tierra pródiga* cuya trama está inspirada en hechos de los que Yáñez tuvo conocimiento cuando desempeñaba el cargo de Gobernador de Jalisco³².

La escritura corresponde a momentos de crisis³³ cuya elaboración exigía una introspección que encontraba un espacio adecuado en la literatura. El silencio escritural, por su parte, corresponde a una etapa de praxis.

Dentro de esta amplia perspectiva, no debe pasar por alto la manera en que esa evolución creativa estuvo animada. Mi propósito también es poner de manifiesto de qué manera en la obra de Yáñez hay dos mo-

32. El primer periodo de silencio ya había sido anotado por José Luis Martínez, en su prólogo a las *Obras escogidas*, p. 55.

33. En Yáñez el espacio literario es el territorio de la crisis: recuérdese las agudas crisis que atraviesan tantos personajes agustinianos: la enfermedad física, (altas temperaturas, jaquecas...), enfermedad mental o la muerte.

vimientos fundamentales, íntimamente ligados y que se expresan a través de una angustia de fragmentación y un esfuerzo constante por acallar esa angustia logrando a través de sus obras una síntesis unificadora, que conjure ese movimiento de escotomización. Estos movimientos pueden ser rastreados en varios niveles y en cada uno de ellos adoptan diferentes formas.

Primer nivel, el cuerpo físico: los repetidos descuartizamientos (piénsese en el caso del cura de Azqueltán, en el de Sotero Castillo, cacique de tierra caliente, en *La tierra pródiga*), o los diversos linchamientos, descritos con una mezcla de fascinación y terror, son índice de una angustia de fragmentación. En otro ámbito se observa también al adoptar la narración un estilo cubista, a la moda en la época de los primeros escritos de Yáñez, para describir a sus personajes, como en el caso del conquistador Nuño Beltrán de Guzmán:

Entrañas negras de zarza, corazón de fierro, pulmones de huracán, hígado grave y torrencial, riñones voltaicos, glándulas -y saliva- de vitriolo, sesos de abogado, nervios de resortera, vejiga y vías de hielo, estómago avaro, lengua como intestino y sesos..., dientes de mastín, corvas de abominación, incansables; y el látigo de las canillas, y las manos en nudo ciego: los huesos todos, hechos de cemento armado, y de un fósforo muy inflamable. Laberinto de las orejas -a cualquier chisme sensibles- conectado con las locomotoras de pies y brazos. Pies y brazos de maña, como baraña. Cutis de ardid.³⁴

34 . Citado por José Luis Martínez en *Al filo del agua*, edición crítica, UNESCO, 1992. (col. Archivos, 22) Este tipo de descripción es utilizada más adelante en el caso de Victoria en *La creación*.

Segundo nivel, los grupos sociales: en cada obra de Yáñez se repite la desintegración de grupos familiares y de órdenes sociales, asociaciones religiosas y de formas de organización que representaban compromisos provisionales, lo cual permite observar el alcance de la fragmentación. Esto viene complementado por la propuesta de un nuevo orden que produce una nueva síntesis y que en *La tierra pródiga* se traduce por la confianza en un Estado fuerte que propone un nuevo orden más racional y en *Las tierras flacas* por la apuesta por una nueva tecnología. En este nivel puede analizarse la pugna del individuo dentro de un grupo social, el carácter aislado de sus protagonistas que se eleva incluso a rasgo definitorio: no existe protagonista integrado en un grupo social y que en el transcurso del relato, sea éste relato corto o novela, conserve su estatus hasta el final. Ello no es más que un episodio de la metamorfosis de las dos fuerzas, desarticulación y reorganización.

Tercer nivel, el proceso creativo: el ejemplo más ilustrativo puede ser el caso de *Al filo del agua*, novela con la que se asocia el nombre de Agustín Yáñez por antonomasia y las diversas etapas de concepción por las que atravesó: el «Acto preparatorio», primer capítulo, fue concebido como parte de una novela corta destinada a formar parte de *Archipiélago de mujeres*; «Aquella noche»; el segundo capítulo, que relata las crisis agudas de cuatro protagonistas aislados³⁵ tanto por la clase social como por la naturaleza de su conflictiva, como por su sexo y su edad, viene a romper con ese monolito del «Acto preparatorio», armado

35. Se trata de Timoteo Limón, Leonardo Tovar, Mercedes Toledo, Micaela Rodríguez.

con una lógica en la que juega principalmente la oposición; y el tercer capítulo, «Ejercicios de Encierro», en donde aparece la figura de Dionisio Martínez cuyas preocupaciones por la salvación de su rebaño logran establecer el puente que liga a todo el material anterior. Estos tres capítulos proceden de momentos diferentes del proceso creativo. De tal manera que si bien el primer capítulo representa el momento de raptó creador que posibilita el despegue creador no sólo de la novela *Al filo del agua*, sino de la novelística agustiniana, y de la novela mexicana moderna³⁶, el segundo se puede concebir como una configuración de desconcierto, quizá de marcha atrás provisional, ante ese material emergente de sistema preconsciente-consciente, una crisis de angustia, y el tercero viene a ligar ese movimiento creativo surgido con una violencia que impedía reflexionar al autor hacia dónde apuntaban los *enjeux* que se jugaban en su obra y muestra ya la configuración de un código de la obra. Ese tercer momento logra establecer un orden provisional en el caos producido por la emergencia de la conflictiva pulsional del autor jalisciense³⁷.

Cuarto nivel, la relación de Yáñez con su obra. Se puede rastrear en las declaraciones del autor el paulatino proceso de toma de con-

36 . En el panorama que traza Armando Pereira de la producción literaria de la década de los cuarenta señala que : "La década de los cuarentas cerraría con la publicación de un libro clave en varios sentidos: *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Clave no solo por el hecho de haber sido considerado como el acontecimiento literario más importante del país desde la narrativa de la Revolución Mexicana, sino sobre todo porque en él confluyen y se resuelven las dos tendencias literarias básicas que habían marcado la década." (Armando Pereira, "La generación del medio siglo:..." p. 196. Cf. bibliografía).

37 . Para comprender la agudeza de la crisis descrita, hay que recordar que el destino de los personajes es la muerte violenta, la locura, y el exilio voluntario de cuatro personajes cuyas familias se desintegran.

ciencia de la unidad de las pulsiones que subtiende toda la obra agustiniana: los tres momentos de la creación de *Al filo del agua*, reproducen otros tantos instantes que van desde la producción de materiales cuyo destino final se ignora hasta que Yáñez, al final propone «El plan que peleamos», los materiales que aparecían como escotomizados, pulverizados, separados, independientes, se convierten, por un último *coup de maître*, en un conjunto orgánico, dotado de una dinámica coherente. Esto no sólo pone en evidencia una serie de identificaciones heroicas de Yáñez con los que él considera como grandes novelistas: Balzac y Zola, sino que dentro de la historia literaria logra dejar huella en otros narradores como es el caso de Carlos Fuentes, quien a su vez, toma el relevo de Yáñez, y forma con su obra narrativa un amplio proyecto semejante a las ambiciones de Balzac, de Zola y de Yáñez, «La edad del tiempo», con resonancias de otro título de Yáñez, *Las vueltas del tiempo*.

La novelística de Yáñez plantea problemas específicos al investigador. Por un lado, es evidente que ha sido parcialmente visitada por la crítica; quizá la trilogía *Al filo del agua*, *La tierra pródiga*, *Las tierras flacas* integra a las novelas mejor estudiadas -principalmente la primera- aunque en la bibliografía sobre estas novelas no son del todo extraños los estudios más bien emocionales, particularmente elogiosos y diti-rámicos. Al mismo tiempo, se ha descuidado las obras que se consideran menores. Por otro lado, es preciso tener en cuenta que la narrativa agustiniana ha sido abiertamente rechazada por una generación que juzga la novela de Yáñez como retórica bofa, grotesca, sobrecargada, almidonada, aburridamente formal y huecamente solemne. A

esto se suma la existencia de una obra narrativa que Yáñez desconoció, obra de proselitismo religioso compuesta por *Ceguera roja* (1923), *Tipos de actualidad* (1924) *Llama de amor viva*. *Cuentos de amor* (1925) y *Divina Floración* (1925)³⁸, obras inasequibles porque al parecer fueron destruidas por Agustín Yáñez (cuando fue gobernador de Jalisco fueron extraídas de bibliotecas para destruirlas). De ese mundo religioso de la madre, Yáñez trata de huir en su obra de juventud: personalmente me parece legítimo que un autor desconozca algunas obras con criterios estéticos y que reconozca que carecían de valor literario. Carlos Fuentes, por ejemplo, ha confesado haber quemado en el boiler parte de una tetralogía de la cual formaba parte *Las buenas conciencias* y de haberse "bañado" con ellas³⁹.

Tres ámbitos diferentes se abren en el registro de este estudio: la obra literaria analizada en sí; la relación entre un creador y su obra; ambos dentro del contexto de la historia literaria. Sería, por lo tanto, un error considerar este trabajo simplemente como un intento anacrónico de hacer psicoanálisis "aplicado" a un autor o a un texto, aunque el psicoanálisis es el terreno que estructura mi reflexión.

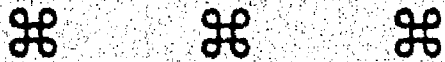
38 . Cf. Doñán, Juan José, «Agustín Yáñez, el desconocido», en *El Ángel*, 58 (22 de enero de 1995). pp. 16-19.

39 . Cf. Conferencias de Carlos Fuentes en El Colegio Nacional, 19 de febrero de 1996.



El presente trabajo está dividido en tres partes: la primera es de carácter teórico y tiene como objetivo construir el protomito creador en Agustín Yáñez. En la segunda se estudia la primera etapa creadora de Agustín Yáñez a través de los libros *Flor de juegos antiguos*; *Archipiélago de mujeres* y *Los sentidos al aire*. En la tercera parte se estudia *Al filo del agua* que señala el despegue creador del autor jalisciense.

El título que he dado a este ensayo merece una aclaración. En primer lugar escogí un sustantivo de uno de los primeros libros de Yáñez, *Archipiélago de mujeres*, y un adjetivo de su última obra que publicó, *Ladera dorada* con el propósito de poner de manifiesto desde el título, a través de un medio, enigmático a primera vista, la continuidad de la obra agustiniana. "Archipiélago", por otro lado pone en evidencia el carácter de agrupación de islas aparentemente independientes, unidas en el fondo, a pesar del mar que las separa «superficialmente».



No me resta sino hacer dos precisiones de carácter personal. Resulta imprescindible señalar que me he inspirado en la obra de Freud, en la de mi maestro Didier

Anzieu, cuya enseñanza y obra me ha servido de guía, al mismo tiempo que en la reflexión psicoanalítica de Julia Kristeva, cuyo seminario sobre *Historias de amor*, y *Podere del horror*, seguí durante 1982 y 1983. Mi propósito inicial era estudiar la obra de Agustín Yáñez armado ortodoxamente con las herramientas teóricas de la psicocrítica. El lector encontrará la clara impronta de esta estrategia en mi ensayo. A ello obedece la delimitación del corpus que se remite a la obra completa del novelista jalisciense. Y en efecto, no podría negar que al estudiar las obras de Charles Mauron pensé en el estudio de la literatura mexicana, y en las nuevas perspectivas que estas propuestas metodológicas abrirían. Con un deseo de profundizar en la teoría freudiana emprendí una maestría en el Centro de Investigaciones y Estudios psicoanalíticos. Sin embargo, el encuentro con textos lacanianos tuvo como consecuencia un cierto alejamiento de la postura mauroniana, principalmente porque esta estrategia como método cerrado, ya elaborado y probado principalmente en la obra dramática de Jean Racine, produce al aplicarse un *taponamiento*, un bloqueo, del texto literario, tomado como rehén sin rescate. Descubrir el inconsciente de un autor o de un texto literario no deja de ser un espejismo. El inconsciente por definición es inasequible, se produce⁴⁰, y pretender conocerlo⁴¹ es adoptar una actitud de Amo omnisciente, lo cual entra en oposición con las propuestas más fecundas de Freud. Ceñir la obra literaria dentro de las exigencias de una metodología siempre tendrá que

40. Doy a este verbo las resonancias lacanianas que tiene en francés. Resonancias escénicas, que coincidirían con «presentarse» en español.

41. «Conocer», por otra parte tiene una dimensión demasiado consciente, lo cual también resulta contrario al concepto de inconsciente.

ver con cierta rigidez esterilizante que descarta a la atención flotante recomendada para la «escucha» de un texto. El proyecto de trabajo general que me había planteado como brújula, inicialmente, se vino abajo. De este estado de confusión general me sacó la ponencia del

- Dr. Néstor Braunstein sobre el concepto de repetición, pronunciada en noviembre de 1992 en el marco del VIII Coloquio de la Fundación, así como el trabajo de cartel que realicé durante 1993-1994 con las doctoras Margarita Gasque y María Teresa Orvañanos. Con esto no hago sino expresar mi deuda con estas figuras que han alentado teóricamente este trabajo.

A los doctores Ignacio Díaz Ruiz, Paciencia Ontañón y Alberto Paredes, debo un decisivo impulso en la escritura final de este estudio. Ante ellos tuve que precisar, discutir y afinar los objetivos de mi investigación, lo cual me permitió articular mis observaciones y escribir esta versión. Ellos leyeron pacientemente los borradores e hicieron invaluable correcciones. Debo agradecer asimismo a Aurora Ocampo su generosa autorización para consultar la bibliografía sobre Agustín Yáñez disponible para la nueva edición del *Diccionario de escritores mexicanos*.

- Durante diez años me ha acompañado este proyecto de análisis de la narrativa de Yáñez. A lo largo de este tiempo he dado a la prensa algunas de mis impresiones, en forma de artículos que aparecieron en *Plural*, *Revista de la Universidad*, *Fuentes humanísticas*, *Tema y variaciones de Literatura*. Esta primera reflexión me permitió estructurar un plan de trabajo más profundo, al que anteriormente hice alusión. Esta fue para mí una etapa imprescindible ya que posibilitó, a través del en-

cuentro con la palabra impresa, una toma de conciencia de algunas redes significantes que leía en la obra agustiniana sin que pudiera expresarlas de una manera clara. Posteriormente llevé a diferentes congresos -XI Congreso Internacional de Hispanistas (Irvine), Congreso de la Federación de Lenguas y Literaturas Modernas (Brasilia), Coloquio Psique y Literatura (organizado por la Universidad Veracruzana en Jalapa)- algunos textos fundamentales de este ensayo, animado por una necesidad de discutir mis enfoques con especialistas.

Por último, debo señalar que un largo proceso de duelo originado por la muerte de Luis Alfonso Maruri, y luego de Jorge López Medel, Walter González de León y Carlos Gómez Beltrán y amplificado por un fuerte sacudimiento emocional detuvieron largamente la escritura de este estudio. Mi reflexión está dedicada a mis amigos que ahora me acompañan en una elaboración de lo que para muchos de nosotros es uno de los hechos mayores de nuestro tiempo: la aparición del VIH.

I

•

El protomito creador de
Agustín Yáñez

«Pugnaba porque todo encontrase uni-
dad»

Agustín Yáñez¹

En su célebre libro sobre la obra de Racine², Charles Mauron plantea una forma de estudio de la obra literaria a través del lente del psicoanálisis. En él señala las diferencias entre el psicoanálisis como terapia y como método de investigación. Al emprender un psicoanálisis, el paciente proporciona al analista las asociaciones libres que le sugieren las imágenes oníricas o un hecho traumático en particular. A través de ellas se puede descubrir, entre otras cosas, el sentido que tiene tal o cual conducta o afecto para el

1. *Ibid.* p. 380.

2. *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Paris, 1969.



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 esta 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.

paciente. En el caso de la obra literaria, sin embargo, es muy difícil, sino imposible, que el investigador pueda acceder a las asociaciones libres del autor³. Por otra parte, sería vano pensar que el sentido de una obra se limite al que le atribuye su autor. Mientras que el análisis médico interpreta el material que le presenta el analizante en función del hombre, realiza escansiones en su discurso, con un objetivo terapéutico; el crítico, al enfrentarse al texto literario, parte del material y el punto final es el *corpus* que analiza.

El punto de partida de Charles Mauron es que "la estructura psíquica de un autor determina en cierta medida su obra" y más adelante señala que "lo importante para nosotros es saber qué estructura, y no otra, sirvió de armazón obligatoria, y en una palabra de fatalidad interior a una determinada obra de arte."⁴ La obra no es más que un universo en tensión, un "campo de fuerzas". El pasado del autor determina su presente y su futuro que intenta reaparecer en cada obra. "El espacio afectivo orienta y deforma y, de alguna manera, predetermina todo lo que penetra a él":

Cuando un campo afectivo poderoso ha sido creado en un alma como consecuencia de su desarrollo, todo lo que proviene del exterior... lejos de organizarse objetivamente,

3. Por otro lado es preciso señalar que en el remoto caso de que el autor externara las asociaciones libres en torno a una obra, a través de ellas sólo se podría descubrir el sentido que la obra literaria tiene para el autor, y la significación de la obra literaria no se establece exclusivamente en este eje, no es fija. Es algo que el lector construye, como reza el epígrafe borgiano de este libro: "Una literatura difiere de otra... menos por el texto que por la manera de ser leída."

4. *Ibid.* p. 19.

será por el contrario orientado, deformado, interpretado en el sentido de las antiguas situaciones.⁵

Esto no significa que el interés por el autor desplace a la obra. Por el contrario, la psicocrítica permite abordar la obra completa de un autor y sólo viéndola como un todo, es posible descubrir algunas incidencias. En el caso de Yáñez, que veía a su obra como un amplio fresco cuyo objetivo era describir a México (ciudad y provincia, las diferentes edades, los modos de vida, etc.), este acercamiento permitirá descubrir tanto incidencias (cuya existencia en términos generales ya ha sido apuntada por la crítica), como concederles una significación. Yáñez tituló el ambicioso plan narrativo con el nombre de "El plan que peleamos", expresión que aparece por vez primera en *Al filo del agua*, en labios de un norteño anónimo -aunque puede atribuírsele a Damián Limón. Al recontextualizar el título del programa convertido en frase de una novela, es posible compulsar las resonancias de rebeldía, de transgresión que caracteriza a uno de los protagonistas de la primera novela de Yáñez. Ese "plan que peleamos" fue desoído por el pueblo fanático de *Al filo del agua*: sus propuestas provocaron irritación y dieron pie a la persecución. Si estamos conscientes de que ese plan sacude a su comunidad podemos estar alerta sobre lo que pretendía entonces Yáñez con su plan narrativo.

Es necesario señalar que nuestra investigación se interesa fundamentalmente por la obra y no por el autor. Es decir que el objetivo no es elaborar un estudio patográfico de Yáñez. No se trata tampoco de colocar un inconsciente del texto independiente del inconsciente de un au-

5 . *Ibid.* p. 20.

tor. Ya Didier Anzieu ha señalado que ello no es posible. Interesa Yáñez por su obra en la que plasmó sus obsesiones, fue una producción que lo trabajó. Ese texto, a su vez, trabaja al lector, y un testimonio de ello es precisamente este ensayo.

Al superponer las obras de un autor, en su caso Jean Racine, Charles Mauron descubrió la persistencia de incidencias. Por debajo de la aparente diversidad de la temática de la tragedia raciniana que aborda tanto temas de la mitología griega o bíblica, como la historia romana o del Imperio Otomano, el investigador francés descubrió la repetición casi monótona de una situación. Con ella creó el protomito creador, construcción teórica de un protorrelato inconsciente del que procede cada una de las obras de Jean Racine.

Esa búsqueda de obsesiones subyacentes se plasma en resultados relativamente sencillos y legibles:

De hecho se presentarán bajo la forma de un mito fundamental, de un grupo de mitos, expresión en imágenes de la estructura afectiva propia del autor.

Estrategia que se opone aparentemente con algunas declaraciones tajantes de Agustín Yáñez:

Señalar afinidades más profundas entre ambas novelas [Al filo del agua y Las tierras flacas] equivale a resolver crucigramas. Dejo esa tarea a mentes ociosas.

6. *Ibid.* p. 22.

7. Cf. Emmanuel Carballo, *Op. cit.*, p. 389.

lo cual debería impedir el buscar esas semejanzas. Nosotros sin embargo, examinaremos la obra de Agustín Yáñez, también con el ánimo de infringir una prohibición, que no deja de ser reveladora de cierta denegación; de ello podríamos sacar relaciones reveladoras, que Yáñez trataba de ocultar, de negar quizá en nombre de la originalidad de *Las tierras flacas* y de su validez como propuesta narrativa independiente.

Desde mi punto de vista, dos aseveraciones son básicas para la elaboración de un protomito creador de las obras de Agustín Yáñez: 1. "Todos sus libros, sean novelas o conjunto de cuentos o de novelas cortas describen el fin de un orden"; 2. "Las figuras paternas mueren".

Comprobemos cronológicamente la primera observación a través de las obras de Yáñez: *Flor de juegos antiguos* dice adiós a la niñez; *Archipiélago de mujeres* termina junto con la adolescencia; en *Al filo del agua* se derrumba el Antiguo Régimen; *La creación* es el fin de un ciclo que se abrió desde la formación musical de Gabriel Martínez y el encuentro con un lenguaje musical que expresa sus necesidades. En *Ojerosa y pintada* se apunta al final del equilibrio de la vida del taxista. En *La tierra pródiga* es el fin del dominio de los siete caciques de Tierra caliente, y particularmente el fin del Amarillo. En *Las tierras flacas*, se desmorona el dominio de Epifanio Trujillo, es el fin de la edad de oro del caciquismo y de un mundo mágico en que los personajes que viven en la extrema pobreza tienen acceso a la técnica y entran en una nueva relación que los aparta de una veneración improductiva del mundo de los objetos. En *Los sentidos al aire* se recorre el ciclo completo de un año en la vida de seres que enfrentan el final de la adolescencia y su paso a la edad madura. Con la muerte de Calles, en *Las vueltas del*

tiempo se hace el balance de toda una época para cada uno de los personajes; *Ladera dorada* visualiza el propio fin del narrador a través de referencias a la mitología griega.

Las obras de Yáñez se preocupan por establecer con precisión el marco en que se sitúan, orientándose hacia el ocaso.

En cuanto a la segunda proposición, "las figuras paternas mueren", es el caso de Teódulo Garabito y de Epifanio Trujillo en *Las tierras flacas*; de Madero y el General Robles en *Ojerosa y pintada*; de Carlos Castillo en «Alda o la música» de *Archipiélago de mujeres*; del presidente Calles en *Las vueltas del tiempo*; de Sotero Castillo en *La tierra pródiga*, de Timoteo Limón y, simbólicamente, del cura Dionisio Martínez en *Al filo del agua*...

De acuerdo con Mauron, la búsqueda de las obsesiones que aparece en la obra de un autor se presentan en forma sencilla y muy evidente:

Las diversas obras de un escritor se confunden en una obra única; situaciones y personajes pierden sus contornos definidos, se deforman y se reforman, semejantes a figuras en agua que se mueve. Ya no trabajamos sobre objetos distintos, a la luz de la conciencia, sino en el campo de las fuerzas interiores, a un tiempo obsesivas y fluidas.

Ciñéndonos a la estrategia mauroniana es preciso, como punto de partida, presentar en su forma más simplificada la acción de las obras de Yáñez para encontrar esas incidencias.

1. El mundo de los juegos infantiles termina bruscamente para el niño solitario, con evidentes problemas de relación (no se atreve a hablar). Atrás han quedado sus compañeros en *Flor de juegos antiguos*.

2. Con el invierno termina la adolescencia de un personaje en *Los sentidos al aire*.

3. Las diferentes intentos de seducción de un personaje adolescente con diversos nombres terminan todos en fracaso. El protagonista debe partir o morir, en *Archipiélago de mujeres*.

4. La autoridad moral de Dionisio Martínez quien ha construido una sociedad basada en el miedo y la represión, es puesta en tela de juicio porque su sobrina se va con los revolucionarios en *Al filo del agua*. ¿Cómo puede pretender el cura del anónimo pueblo conducir un rebaño de feligreses, si ha fracasado en la dirección de su familia?

5. La muerte del General Robles viene a poner fin a una jornada particularmente difícil para el taxista anónimo, que se niega a entablar conversación con sus clientes en *Ojerosa y pintada*.

6. Después de haber construido un emporio en Tierra Caliente, Ricardo Guerra Victoria, debe abandonarlo todo porque el gobierno federal no le autorizó un crédito lo cual lo conduce a la quiebra. El ingeniero Pascual Medellín trae un nuevo orden de progreso planificado en *La tierra pródiga*.

7. Epifanio Trujillo, centro de la vida de la región muere al regresar su hijo, Jacob Gallo, quien llega a Tierra Santa con un plan de desarrollo comunitario en *Las tierras flacas*.

8. En *Las vueltas del tiempo*, la muerte del presidente Calles, reúne a una serie de protagonistas que realizan un balance de su vida. La muerte del personaje marca el fin de una época.

9. *Ladera dorada* presenta a un hombre que a través de diversos personajes míticos realiza su testamento y se prepara a morir.

El protomito se podría formular así: Las novelas de Agustín Yáñez tienen como objeto central el advenimiento de un nuevo orden, liberador, progresista, que aporta a los personajes un cambio, y representa el fin de un orden opresivo. Con el derrumbe de ese mundo, la figura del padre muere. Esa muerte puede ser real como en el caso de Epifanio Trujillo, o simbólica, como el alejamiento de Ricardo Guerra Victoria, o una puesta en tela de juicio radical que le impide continuar como guía espiritual de su comunidad, como sucede con Dionisio Martínez y con el director de "Las avispas".

Las figuras de los hijos son los causantes directos de la ruina del padre. En las primeras novelas, los hijos se ven obligados a partir; mientras que en las de madurez, regresan. En aquellas se elabora el duelo de un mundo interior que termina, mientras que en estas últimas se celebra el fin del mundo injusto impuesto por el padre⁸.

Estos dos primeros elementos que estructuran el protomito creador de Agustín Yáñez deben ser complementados por otras incidencias, no contempladas por Mauron, en el protomito creador pero que es preciso examinar. Señalo el carácter expositivo-enumerativo de esta sección que tan sólo tiene como objetivo enriquecer el protomito creador de Agustín Yáñez, mostrando las resonancias en las que se perfila la silueta del protomito. En los capítulos subsiguientes se profundizará en diversos aspectos de ello.

8. En su obra *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (José Corti, París, 1962), Mauron muestra cómo al superponer los destinos de los personajes, aparecen obsesiones estructurantes: "Las asociaciones de figuras reemplazan a las asociaciones de ideas y pronto se percibe que cualquier personaje de cierta importancia representa una variación de una figura mítica profunda." (p. 196).

1. Enfrentamiento del individuo con la sociedad

Muchos de los personajes de Yáñez son solitarios y viven conflictivamente su integración dentro de la comunidad en que viven. Al término de su niñez, el protagonista de *Flor de juegos antiguos*, prefiere alejarse y estar solo. Luis Gonzaga antes de partir al campo en *Al filo del agua* (1945⁹) acusa a los feligreses de ser fanáticos e ignorantes. Micaela Rodríguez se ha propuesto escandalizar al pueblo fanático. Gabriel se encierra en el campanario. Con un espíritu transgresor, cada una de las acciones de Damián Limón molesta a su comunidad: su manera de vestir, el haber ordenado un féretro lujoso, para no hablar del parricidio y del asesinato de Micaela Rodríguez. Cuco Lurio es un retrasado mental que en "Gota serena" (1949-1963) causa horror y acusado injustamente lo cazan.

En muchas ocasiones, la sociedad reacciona violentamente contra estos personajes que a través de su diferencia, la ponen en tela de juicio, la interrogan: esa reacción siempre es violenta y termina en una escena de linchamiento o incluso de lapidación. El linchamiento, por ejemplo se repite en muchas obras de Yáñez: es el caso del maestro de "Las avispas" (1963); de Cuco Lurio en «Gota serena»(1949-1963¹⁰); de Miguel Osollo; y de Heliodoro Camacho en *Las vueltas del*

9. Aunque *Al filo del agua* fue publicada en 1947; aparece fechada el 24 de febrero de 1945.

10. Al final del cuento aparecen estas fechas, la segunda de las cuales seguramente indica el momento en que Agustín Yáñez revisó su texto terminado en la primera fecha.

tiempo; (1945-1951 publicada en 1973); de Sotero Castillo y el padre de Azqueltán en *La tierra pródiga* (1960).

Tras el tema del enfrentamiento del individuo con la sociedad se encuentra una problemática edípica. Tan sólo en los casos en que existe una rebeldía que puede ser sublimada por el hijo, el enfrentamiento tiene éxito. Pero en otros casos la tensión sólo lleva a la aniquilación de un sujeto que no logró sublimar sus tendencias parricidas. O en otras palabras, se podría decir que la interrogación de estos personajes es acallada de manera radical si su cuestionamiento no enriquece a la sociedad, si no la lleva a un cambio, también radical.

2. El Padre, necesidad estructural

Una de las más importantes figuras de las novelas de Yáñez es sin duda el padre. Todo se realiza por él, o contra él, a tal grado que es quizá la figura central de toda la novelística de Yáñez: «El plan que peleamos» se puede definir, en efecto, como una larga reflexión sobre la paternidad. Al referirse a la concepción de Dionisio Martínez, Yáñez señala en la entrevista que concedió a Carballo que surgió como una «necesidad de composición»¹¹, con el fin de unir los elementos de los dos capítulos precedentes.

Es preciso detenernos en esta declaración que ofrece pistas muy interesantes al investigador. El "Acto preparatorio" es sin lugar a dudas una descripción magistral del mundo de la madre. Hermético, estático, particularmente triste y marcado por la esterilidad, es el espacio de la

11 . *op. cit.* p. 371.

represión triunfante. En contraste, en "Aquella noche", el segundo capítulo de *Al filo del agua* la ansiedad, el sentimiento de culpa, la impotencia o la rebeldía predominan. Allí aparece el sujeto y su situación fuertemente cuestionados. Como tercer elemento mediador entre la esterilidad materna y la derrelicción del sujeto sólo, aislado en la infabilidad de su problemática aparece la figura del padre que pone en movimiento el mundo inmóvil de la madre, puritana y represora, y dará un curso definido a la ansiedad, temores y rebeldía -que en su soledad no encuentra un norte- del cuarteto de personajes de "Aquella noche".

Las figuras revestidas de autoridad en la obra de Agustín Yáñez se encuentran en falta. Falla por exceso o por carencia. Débiles o ferozmente rígidos. Grotescos en sus excesos o dignos de lástima en su apocamiento. Sádicos o masoquistas. Omnipresentes u opacados. Omnipotentes o dotados de una marcada impotencia para resolver la conflictiva a la que se ven confrontados¹².

La figura del padre adquiere mayor relevancia en las novelas de madurez. En las obras de juventud los protagonistas se encuentran sumergidos en una problemática que impide otorgar a la figura del padre un lugar central. En las obras de senectud, en cambio, el padre se vuelve una figura simbólica, una figura muerta por lo cual el sujeto puede encontrarse sumido en un duelo interminable.

Existen tres tipos de figuras paternas en la narrativa de Agustín Yáñez: el padre fuerte, central en las obras de madurez, con grandes dosis de sadismo; el padre débil, característico de las obras de juventud,

12 . Cf. *infra*. el punto número 6.

aunque presente como correlato en las novelas de la edad madura, y el padre muerto -o que muere en la novela-, siempre idealizado. Estas dos últimas categorías contrastan con la primera de manera radical en la obra de Yáñez.

Se podría trazar la evolución de la figura del padre en términos generales desde una posición discreta, desde un segundo plano, en *Flor de juegos antiguos* a la figura del padre fuerte pero feminizada, un padre con faldas, en la figura del Cura Dionisio Martínez que es el representante de los valores espirituales del mundo de la madre, hasta el padre de la horda primitiva, Epifanio Trujillo.

2.1. El padre fuerte

Sin pertenencia alguna y proveniente de un sitio diferente del escenario de la narración, el padre se convierte en un líder espiritual y temporal no solo de su familia sino de la comunidad que se ve transformada por su acción de líder. En el principio el padre era un conquistador. Amo espiritual o temporal. Analépticamente, se informa que se ha formado sólo, se narra un origen anónimo y presenta un dominio de la palabra notable. El cura Dionisio Martínez ejerce su poder desde el púlpito, aterra a sus fieles con sus sermones de Semana Santa que causan un profundo efecto entre sus feligreses. En múltiples ocasiones se habla del poder persuasivo de la palabra de Ricardo Guerra Victoria quien además de ser señor absoluto en sus dominios, se preocupa por la religión de sus hombres. Epifanio Trujillo es el gran cacique que desde la Casa Grande domina toda la

Tierra Santa. Llama la atención la profusión de proverbios populares que utiliza y que se interesa por inculcar principios religiosos a sus hijos y mujeres.

Este tipo de padre ejerce un severo control en la educación de sus hijos: Dionisio Martínez, prohíbe a María que lea novelas y el periódico y además se opone a que frecuente a Micaela Rodríguez; Epifanio Trujillo no otorga su apellido a todos sus hijos: sólo concede ese privilegio a aquéllos que por alguna razón sobresalen. En ese momento los secuestra y los lleva a vivir a Casa Grande o los coloca con otra de sus innumerables mujeres, para educarlos según sus principios.

El padre ejerce su poder en el terreno sexual: Eliseo Román es un padre celoso de su hija y le impide que vea a Calixto, por ello ésta enloquece en *Archipiélago de mujeres*; en *Al filo del agua* Lucas Macías refiere muchos ejemplos de padres posesivos que impiden a sus hijas casarse; cita a Pedro Romo como paradigma del padre celoso, del que se dice que mató a su hija. Esta figura adopta una imagen grotesca en el caso de Timoteo Limón en *Al filo del agua*, y de Sotero Castillo en *La tierra pródiga*.

Freud concluye sus reflexiones en torno a "La masa y la horda primordial" diciendo que

El conductor de la masa sigue siendo el temido padre primordial; la masa quiere siempre ser gobernada por un poder irrestricto, tiene un ansia extrema de autoridad [...] sed de sometimiento.¹³

13 En "Psicología de las masas y análisis del yo", en *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1986. vol. XVIII, p. 121.

2.2. El padre desfalleciente

Junto con el padre muerto forma la contrapartida del padre "omnipotente". Se presenta con acusada timidez; nunca lleva a cabo los proyectos que se propone, o éstos se realizan sin su intervención. Se caracteriza por cierta pasividad; su vida está teñida por cierta nostalgia; muestra apego por su tierra y defiende las costumbres tradicionales. Analizado globalmente su destino termina en una degradación o incluso el personaje puede ser construido a base de degradaciones que se encadenan sin cesar. Generalmente se presenta junto a mujeres más fuertes que él. Sus hijos mueren o enloquecen. Se ve obligado a abandonar su tierra o a desprenderse de su casa y de sus bienes; se caracteriza por su silencio. Y podríamos preguntarnos si no es acaso este silencio paterno el que alienta la escritura. La lógica del mecanismo reactivo no parece tan fuera de lugar si además se toma en consideración el estilo agustiniano: el espacio narrativo alberga el silencio de padres y protagonistas al lado de una escritura que Rosario Castellanos calificó de barroca.

Uno de los primeros personajes de este tipo es el padre sin nombre que aparece en el "Episodio del Ángel de Oro, arenita del marqués" de *Flor de juegos antiguos*, que no puede comprar ropa de invierno al protagonista. En *Al filo del agua*, existen principalmente dos figuras de padres, incapaces de imponer sus puntos de vista o simplemente de transformar la acción: el padre de Micaela, Inocencio Rodríguez y el de Luis Gonzaga, Alfredo Pérez. A su regreso de la ciudad de México se propone el primero enderezar a Micaela, ya que su rebeldía ha ido de-

masiado lejos. En cuanto el segundo, se ve forzado a vender su tienda, "La Camelia", y cerrar su casa ya que ha entrado a trabajar como dependiente¹⁴ en Guadalajara. Leonardo Tovar, por su parte, se ve obligado a abandonar a su hijo Pedrito, después de la muerte de su esposa. La figura de padre débil mejor lograda de Agustín Yáñez es, sin duda, Rómulo Garabito, personaje cuyos monólogos muestran la conciencia que este personaje tiene de sus limitaciones. Heliodoro Camacho trabaja en la agencia funeraria que se encarga del sepelio de Calles en *Las vueltas del tiempo*. Quisiera dejar caer el féretro del ex-presidente que ordenó que colgaran a su padre, pero no se atreve porque espera una generosa propina y porque sería despedido. Al final, su esposa viene a buscarlo porque sus hijas han sido detenidas, acusadas de prostitución. En la calle y posteriormente en la cárcel es linchado.

Podría decirse que a un padre fuerte, corresponde un hijo parricida que logra sublimar sus pulsiones, rechazando enérgicamente las estrategias y el sistema de valores del padre. Mientras que la figura del padre inseguro lleva al hijo a la locura o a la muerte: su debilidad no permite al hijo constituirse, por reacción, de una manera trascendente. Pero es del sitio que ocupa este padre de donde surge justamente "El plan que peleamos".

14. En la obra de Yáñez, este destino representa el fracaso por antonomasia. Recuérdese a Gregorio Pérez ("Vigilia de Natividad") o a Eulalia ("Fruta de lagar") en *Los sentidos al aire*. "Dependiente" además se opone a la independencia de los héroes agustinianos capaces de acometer obras artísticas o proyectos sociales.

2.3. El padre muerto

Es una figura fuertemente idealizada. Su fallecimiento puede provocar una profunda depresión como sucede en *Ojerosa y pintada* con el Filósofo del Canal quien entra en un estado melancólico por el asesinato de Francisco I. Madero. En la misma novela la figura ideal del padre, recto, generoso, proveedor, el General Robles, también muere. En *Al filo del agua* el padre de María y Marta murió en San Francisco y del padre de Gabriel, nada se sabe.

Con su muerte se produce un desmembramiento de la familia. Tal es el caso del padre de Alda y Oliverio Castillo Torre, Carlos, en "Alda o la música" de *Archipiélago de mujeres*. El padre de Heliodoro Camacho en *Las vueltas del tiempo* es asesinado por Calles, lo cual da origen a un duelo muy prolongado. La muerte del padre de Eulalia en "Fruta de lagar" en *Los sentidos al aire* causa la diáspora de la familia. Teresa Ugartechea pierde la razón al fallecer su padre en "Oriana o la locura" en *Archipiélago de mujeres*.

En este tríptico puede vislumbrarse la capital importancia de la figura del padre en la narrativa agustiniana.

2.4. El parricidio

Juan Gallo en *Las tierras flacas* y Damián Limón en *Al filo del agua* son responsables indirectos de la muerte de sus padres. El parricidio de una figura simbólica del padre tiene consecuencias

en *La tierra pródiga* con el asesinato del cura de Azqueltán; y con la evocación por parte del Filósofo del Gran Canal del asesinato de Madero.

Aunque figuras del parricidio están presentes en toda la obra de Yáñez, la escena misma del parricidio es eludida: sucede en un escenario del que sólo el relato puede dar testimonio. Tan intensa es la angustia que moviliza que se opta por envolver las circunstancias en una indecible sospecha como en el caso de Timoteo Limón. Es preciso señalar una paradoja elocuente: la certidumbre de las tendencias parricidas manifiestas a lo largo de «El plan que peleamos», contrasta con la atmósfera de inseguridad en que el relato deja al lector sobre la comisión efectiva del crimen.

2.5 El abuelo

Fuertemente idealizada, es una figura cuya ternura y generosidad contrasta con la del padre sádico y del padre desfalleciente. Quizá el ejemplo más acabado sea el abuelo Teódulo Garabito en *Las tierras flacas* que representa el principio de la tradición. Es representante de un sistema de valores rousseauneanos en cierta forma, que idealizan la vida en el campo, una vida que por supuesto ya se ha perdido. El trabajo comunitario, la autarquía absoluta, la laboriosidad, el amor a la tierra son sus principios y rechaza el progreso, por lo cual se opone a la vida de la ciudad. Su breve aparición en "Pasión y convalecencia" es muy significativa: "El abuelo... tiene una sonrisa

nueva en el repertorio de su bondad y regala al nieto la mejor sandía del suntuoso montón."¹⁵

3. La relación incestuosa

Abordaré esta relación de una manera que quizá pueda parecer contradictoria al distinguir dos perspectivas de acuerdo con quien se conduce de manera más activa en la relación, aunque ambos partícipes son responsables en igual medida. La temática del incesto, evidentemente, se encuentra en contraste, o es complementaria, con la temática del parricidio. En *Al filo del agua*, al parricidio simbólico de Gabriel Martínez, corresponde una figura incestuosa marcada en la relación Gabriel-Victoria, por ejemplo.

Ejemplos de la existencia de esta fuerte tendencia en la narrativa de Agustín Yáñez son Gertrudis y Ricardo Guerra Victoria en *La tierra pródiga*; Teófila y Epifanio Trujillo en *Las tierras flacas*; y se puede citar también los sueños incestuosos de Dionisio Martínez y su sobrina María. En *Archipiélago de mujeres*, se encuentran Isolda y su tío.

Cuando se presentan las tendencias incestuosas predominantemente en el hijo, el sujeto es el protagonista de la narración, y la contraparte, una mujer madura en cuya figura se depositan todos los atributos con los que el joven sueña: cultura, belleza, sensibilidad. Las figuras se comportan de manera maternal, ofrecen posibilidades al incestuoso adolescente para luego retirarse, fungen exclusivamente como iniciadoras en la fantasía de la vida sexual del protagonista.

15 . Agustín Yáñez, *Los sentidos al aire*, p. 126.

Ejemplos son Luis Casio y Desdémona en la novela corta "Desdémona o la belleza" de *Archipiélago de mujeres*; Gabriel y Victoria E. vda. de Cortina en *Al filo del agua*; el protagonista y la niña Esperanza en *Flor de juegos antiguos*. El incesto no llega a realizarse.

4. El universo del Hijo

La obra de Yáñez es una narrativa que describe la epopeya del hijo, motor mismo de todo el ciclo narrativo. En este contexto se pueden comprender las resonancias de novela de formación que tiene la obra de Yáñez por lo menos hasta *La creación*, con fuertes ecos que aún resuenan en *Las tierras flacas*, en *La tierra pródiga*.

La problemática de los protagonistas, y por ende el meollo de las novelas, se estructura, como ya se ha señalado, oponiéndose a un padre. Cabe destacar dos itinerarios extremos de la figura filial en la obra de Yáñez: por un lado se encuentra quien sustituye los valores impuestos por el padre, por una obra artística y cultural encaminada tanto a la educación como a la elaboración de una obra artística. Tal es el caso de Gabriel Martínez en *Al filo del agua* y en *La creación*. Otro aspecto del hijo está representado por el papel de Juan Gallo que rechaza incluso el nombre -y el apellido- del padre¹⁶, y el afecto de un personaje sádico como Epifanio Trujillo para salir de Tierra Santa y retornar con un caudal de conocimientos que cambiarán las condiciones de vida de los pobladores. El primero, hijo simbólico de un padre con valores es-

16. ¿Gabriel Martínez porta el apellido del padre? Por lo menos no en *Al filo del agua* y sí en *La creación*. Parecería que una vez "eliminado" el padre puede recuperar su nombre.

pirituales, se convierte en artista y en *Al filo del agua* asistimos a la metamorfosis de un mundo religioso por un universo cultural, lo cual se describe en *La creación*. El segundo, hijo bastardo de un cacique, trata de lavar con una obra política y social en su comunidad la culpa de un padre depredador. Allí se asiste a la evolución social del cacicazgo a un sistema paternalista más colectivizado. De esta manera se relaciona al mundo religioso con el artístico y al mundo material con el político.

El hijo preferido del padre se ve obligado a huir para ponerse a salvo de un padre dominante, que le impone un modo de vida, arcaico. María debe abandonar a su tío Dionisio Martínez; Gertrudis huye de Sotero Castillo; Miguel Ángel abandona a Epifanio Trujillo. La descripción del itinerario del hijo es un tema fundamental en «El plan que peleamos» y se le puede seguir cuando se abre en *Al filo del agua* y se cierra en *La creación*, por ejemplo. Pero el itinerario completo es uno de los hechos centrales en *Las tierras flacas*. Si en las obras de juventud el itinerario no está claramente expresado, en las obras de madurez puede abarcar dos novelas, o describirse en una sola obra. Yáñez puede verbalizar la problemática central en el espacio de una obra en la obra de madurez. En contraste con la obra de juventud en la que podría afirmarse que Yáñez se queda en el umbral de la problemática del padre.

Es preciso señalar, por otra parte, que ninguno de los personajes que ocupan una posición filial logra en la edad madura, (ya sea en la misma novela o en otro de los paneles de «El plan que peleamos») convertirse a su vez en padre. Quizá la problemática parricida del hijo, su aversión por los valores del padre, sean éstos materiales o espirituales, le impiden identificarse con él y cierran la posibilidad de la paternidad. Sus

"hijos" se transforman en obras artísticas u obras de carácter social. Ello abre la problemática de la sublimación en Yáñez por un lado. Por el otro, la temática del ideal del yo. Como se sabe es el padre del mismo sexo de la que se forma la primera imagen del ideal del yo. Esos padres, ya sean Dionisio Martínez o Epifanio Trujillo ocupan un lugar preponderante en los grupos sociales de sus respectivos mundos narrativos. Y ello obliga a los hijos a construir un ideal del yo que pueda sustituirlos. El proyecto religioso como tejido que une a la comunidad será substituido por un proyecto altruístico mucho más liberal y más amplio que integra sin reprimir. Mientras que el proyecto de la pseudo-moral, de la pseudoreligión y de la indudable explotación trujillezca será substituida por un proyecto social y político. Pero además, a ese padre cuya Ley está sostenida por el Libro, habrá que oponer y multiplicar los libros de "El plan que peleamos".

Por esto se puede afirmar que "El plan que peleamos" es una epopeya filial.

4.1. El hijo único

Normalmente el hijo único está destinado a la muerte, física o social. Tal es el caso, por ejemplo de Oriana en *Archipiélago de mujeres*, Mauricio Galaviz en *Los sentidos al aire*, Luis Gonzaga Pérez, Micaela Rodríguez en *Al filo del agua*. O el de Teófila Garabito en *Las tierras flacas*, cuyo estatus de hija única, idolatrada destaca con el desmesurado número de hijos del cacique Trujillo. Es preciso interrogarse por semejante destino. Quizá el verse confrontado

familiarmente solo con relaciones verticales conduce a esta figura a una rebeldía estéril; los hijos que sobreviven son aquellos que conocen la fraternidad, lo cual les lleva a desplazar sus sentimientos parricidas hacia el terreno social, donde pueden investirse de altruismo.

4.2. El hijo mayor

Por alguna razón siempre se destaca del modelo común de los personajes ya sea de una manera arquetípica o como contra-arquetipo. Aunque los primogénitos están obligados a desprenderse de los valores del padre y a constituir una axiología personal, existen dos grandes modalidades: aquéllos que aceptan los valores paternos y los rebeldes que los rechazan enérgicamente. Y dentro de esta categoría habría los que no logran sublimar su rebeldía como es el caso de Damián Limón, en contraste con Gabriel Martínez en *Al filo del agua*: ellos son los extremos de los hijos rebeldes; Jacob Gallo, en *Las tierras flacas* es otro ejemplo.

En cuanto a la primera categoría, la que está formada por aquellos que aceptan sin cuestionar los valores del padre, están representados por Felipe, Jesús, Plácida Trujillo¹⁷ que se convierten en imitaciones grotescas, dobles parciales, del cacique Epifanio Trujillo y no acceden a la categoría de protagonistas. Marta Martínez, por sumisión a Dionisio Martínez, y por sus deseos maternos queda descartada de «El plan

17 . Aunque los Trujillo son hermanos por el padre, el hecho de tener madres diferentes y de haber sido educados por separado, nos obliga a considerarlos como hijos únicos, al mismo tiempo que como hijos mayores, con lo cual estas categorías quedan muy próximas.

que peleamos». Teófila Garabito, es, en cambio, una posibilidad de realización de los valores de la hija, efigie idealizada en la obra de Yáñez.

4.3. El segundogénito

Parecería a primera vista un rasgo poco pertinente de análisis dado el reducido número de segundogénitos, en la obra de Yáñez. Pero es justamente este desinterés de Yáñez lo que nos alerta sobre la importancia del primogénito y sobre una rivalidad fraterna que el hecho de no mencionar pone en evidencia. María es la segundogénita con mayor fortuna en "El plan que peleamos". "Fruta de lagar" de *Los sentidos al aire* también se focaliza en la segundogénita, así como en "Alda o la música", la segundogénita se transforma en una entidad abstracta de la que hablan Rolando Vivar y Oliverio.

4.4. Los tres hermanos

Indice obsesivo, Yáñez tiende a organizar en triadas a los grupos de hermanos. Ejemplo de ello son, por una parte, Gabriel, María y Marta; y, por otra, Francisco, Clementina, Rosalía Limón en *Al filo del agua*; en *Las tierras flacas*, Felipe, Jesús y Plácida Trujillo. Los dos últimos grupos son prolongaciones de sus respectivos padres. Son formas parciales y en cierta manera caricaturas de su padre, Representan algunos de sus defectos magnificados. La primera triada de "El plan que peleamos", paenas mencionada, es Pulgarcito, Pingurico, Manguurico (p. 142) en *Flor de juegos antiguos*.

4.5. El bastardo

El bastardo es una figura importante en la obra de Yáñez. Si se toman en consideración las propuestas de análisis de Marthe Robert, se puede definir la literatura de Yáñez como la obra de un bastardo: no sólo por la amplia población de bastardos que pulula en sus narraciones, como los Trujillo en *Las tierras flacas*. Como índice del desfallecimiento paterno, de su falta, esos bastardos tienen dos destinos. El sometimiento a la figura paterna (entonces se transforman en copias parciales y grotescas de su padre), o rebelarse y matarlo e instituir un orden diverso, más democrático, popular.

De acuerdo con la reflexión de Marthe Robert¹⁸ se puede afirmar que la narrativa de Yáñez se encuentra dentro de la lógica compensatoria del bastardo, de allí se deriva el cultivo de una literatura realista, alentada con intensas ambiciones. Esto desencadena un síndrome en los protagonistas que poseen un carácter renovador, iconoclasta, y están animados por el deseo de hacer tabla rasa de los valores paternos, tienen pretensiones fundadoras y un gran desapego a la ley del padre.

Aunque el hijo sea reconocido, será siempre un bastardo.

4.6. El huérfano

Si se recorre la lista de huérfanos de la narrativa de Yáñez (Marta y María; Pedro Tovar, Gabriel Martínez, Dionisio Martínez; los Limón en *Al filo del agua*; Oliverio y Alda Castillo en

18 . Cf. *Roman des origines et origines du roman*, Grasset, París, 1975.

Archipiélago de mujeres; Miguel Osollo en *Las vueltas al tiempo*), se puede afirmar, en primer lugar, que una condición para asumir un papel protagónico es ser huérfano. El sentimiento de orfandad tan agudo en la obra de Yáñez es complemento del tema mayor de la muerte del padre. Esa derrelicción se puede originar cuadro más bien patológicos como en el caso del Filósofo del gran Canal en *Ojerosa y pintada*.

Mientras la figura paterna puede ser biológica o simbólica, la orfandad se define en relación con el padre biológico. Dejando de lado el hecho de que bastardos y huérfanos conforman un tópico tratado por la literatura decimonónica de la que Yáñez se declara lector asiduo, la reiterada aparición de esta característica en los protagonistas nos obliga a pensar este fenómeno dentro de la lógica del concepto freudiano de novela familiar¹⁹. Las tendencias parricidas pueden tomar la forma de declararse huérfano, o imaginar que se es hijo de una padre particularmente idealizado, incluso ennoblecido por la imaginación neurótica, (Freud recuerda en *La interpretación de los sueños* que las figuras de la Emperatriz y el Emperador se traducen por la madre y el padre, respectivamente)²⁰. Se podría pensar que al negar la existencia del padre (nada se sabe del padre de Gabriel en *Al filo del agua*), al in-

19 . Cf. Sigmund Freud "La novela familiar de los neuróticos" en *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1986. vol. IX, pp. 213-220. y también Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, p. 257 y Marthe Robert, *op. cit. supra*.

20 . De "La novela familiar de los neuróticos" me interesa destacar la siguiente cita que parece adecuarse a Yáñez muy bien: "Es enteramente característica de la neurosis, como también de todo talento superior, una particularísima actividad fantaseadora, que se revela primero en los juegos infantiles y luego, más o menos desde la época de la pubertad, se apodera del tema de las relaciones familiares." p. 218.

ventar que murió, el sujeto elimina al rival que le disputa a su madre y de tal manera se convierte en el único favorecido por el amor materno²¹.

5. El punto de vista de la víctima

La atalaya en la que se coloca Yáñez para describir su mundo novelístico se encuentra siempre en el campo de la víctima. Lógicamente, la existencia de una víctima exige la presencia de un victimario, pero al mismo tiempo al describir a su protagonista en posición de víctima, Yáñez está justificando la acción vindicatoria y marca indefectiblemente un itinerario a su narración, el héroe agustiniano sólo puede triunfar o fracasar sobre el tirano.

Incluso el final de las novelas no describe el punto de vista de la antigua víctima triunfante como en el caso de *Al filo del agua*. Es preciso cambiar la focalización, o dar por terminada la narración, porque el antiguo verdugo ahora está en posición de víctima, y la víctima triunfante hace mutis para ceder el escenario al antiguo victimario. En *Al filo del agua* el engolosinamiento por la condición de víctima llega a tal extremo que los antiguos oprimidos abandonan el horizonte para que la narración focalice a un antiguo victimario, que ahora se transforma en víctima²².

21 . Laplanche y Pontalis señalan que "Sus motivaciones [de la novela familiar] precisas son numerosas y mixtas: deseo de rebajar a los padres en un aspecto y ensalzarlos en otro, deseo de grandeza, intento de soslayar la barrera contra el incesto, expresión de la rivalidad fraterna, etc." *op. cit.* p. 257.

Cf. infra "2.2 El rostro de los mil héroes", nota 9.

22 . Como en el final de *Al filo del agua* o en el de *La tierra pródiga*.

Si primeramente fue necesario salir del sometimiento, poner término a una flagrante injusticia, con el éxito del movimiento vindicatorio del hijo ahora todo se tiñe culpígenamente.

6. La posición esquizoide-paranoide

La oscilación entre fiesta y funerales, entre sumisión de los protagonistas hasta la adopción de actitudes abiertas de rebeldía remite a una organización esquizoide-paranoide. A ésta responde la presentación de los personajes como héroes o villanos, los primeros descritos en una suma perfección como el caso de el ingeniero Pascual Medellín y los segundos como Sotero Castillo, personaje violento, sombrío e inmoral. En la descripción de los personajes parecería que no hay matiz posible. La figura del padre arriba mencionada oscila también entre dos extremos. La organización esquizoide-paranoide es evidente desde la insistencia bicromática, blanco de los muros enjalbegados del anónimo pueblo de *Al filo del agua* en contraste con el negro riguroso de las mujeres enlutadas. Por otra parte ese contraste ha llamado la atención de la crítica que distingue en la novela dos ritmos: uno lento y otro rápido. José Luis Martínez ha señalado una estructura contrapuntística en la obra de Yáñez.

En la relación de Sotero Castillo con Ricardo Guerra Victoria existe una dualidad afectiva muy marcada en la que se sucede la admiración con un fuerte deseo de venganza. De la misma manera la dualidad del Filósofo de Canal se hace patente por su afán destructivo aunado con las fuertes dosis de idealización hacia Madero.

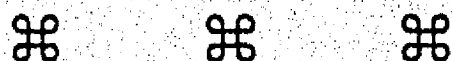
Yáñez merece ser llamado barroco no sólo por la profusión de elementos que utiliza en cada uno de los registros de su obra (estilo, temática, personajes, recursos...), sino por la lógica del contraste que tiene gran importancia en su narrativa en todos los niveles: en cada obra la posición esquizoide trata de ser conjurada a través de mostrar la constante oposición en un espacio simbólico que al mismo tiempo que la exhibe, es capaz de contenerla²³.

Pensemos en el lugar que desempeñan algunas escenas en "El plan que peleamos": en *Al filo del agua*, los funerales de Anastasia, Timoteo Limón, Micaela Rodríguez; en *Los sentidos al aire*, los funerales de la niña Esperanza; en *Las vueltas al tiempo*, los funerales de Calles; en *La tierra pródiga*: los funerales de Sotero Castillo; en *Las tierras flacas*: los funerales de Trujillo; en *Ojerosa y pintada*, los funerales del General Robles. En oposición con los funerales se encuentra la celebración colectiva. Recordemos las fiestas de la Semana Santa en *Al filo del agua*; la fiesta del Amarillo en *La tierra pródiga*; la pastorela y la fiesta de Independencia en *Las tierras flacas*; la triple celebración, cumpleaños-bautizo-aniversario, de un cliente en *Ojerosa y pintada*; las posadas en *Flor de juegos antiguos*, la fiesta de Corpus Christi en "Pasión y convalecencia". Cada fiesta, por otra parte, celebra a figuras paternas. En *Al filo del agua* se celebra la muerte y resurrección de una figura que es Hijo de Dios y, en tanto que Dios, padre simbólico. La celebración de la Independencia festeja a padres simbólicos de la nación, que vienen a

23 . Por otro lado, al hablar del sentido de los síntomas en la neurosis obsesiva Freud señala "...la singularísima circunstancia de que las oposiciones (polaridades) que llenan la vida psíquica se muestran particularmente acentuada." *Introducción al psicoanálisis, op. cit.*, p. 272.

sustituir la celebración del padre depredador, el cacique Epifanio Trujillo, la triple celebración de *Ojerosa y pintada* evoca el acto fundante de la paternidad y el reconocimiento del hijo, al que además se le da un *padrino*.

Otro aspecto interesante que adopta este principio se puede percibir oníricamente en "Pasión y convalecencia", en el pasaje titulado "Sueño de una noche de verano" en la que de un costado del cuerpo del soñante se desprende: por un lado el arcoiris como representante de los valores espirituales; por el otro, un río rojo, como representante de lo terrenal, que se transforma en todos los ríos del planeta.



Estas incidencias delineadas por la estrategia psicocrítica no tendrían significado cabal sin el análisis de cada uno de los nueve libros de Yáñez que me propongo analizar en este ensayo. Mi objetivo fundamental es descubrir cuáles son las premisas que plantea cada novela para desprender de ellas consecuencias que son responsables de la articulación del discurso de Yáñez en cada uno de sus libros. En esta manera de proceder, me propongo seguir los pasos de Sigmund Freud en "Delirio y sueños en la *Gradiva* de Jensen", análisis publicado hace más de noventa años (1905) y que aún sigue siendo punto de inspiración en el acercamiento al texto literario. Si bien es cierto que tras cada novela se delinea la silueta de un protorrelato, también es cierto que cada obra realiza ese protorrelato de manera di-

ferente y con logros diferentes desde el punto de vista estético. Este doble movimiento anima mi empresa: encontrar las incidencias así como las peculiaridades de cada obra, que se presentan no sólo por la evolución misma del protomito. Después de haber encontrado las incidencias es preciso interrogarse sobre aspectos de la evolución creadora, así como algunos aspectos de lo irrepetible, que da a cada libro su singularidad.

Al elaborar esta investigación dentro de la reflexión psicocrítica no pretendo limitarme tan sólo a la "aplicación" de las premisas de la reflexión mauroniana. Es preciso repensar su posición ya que hablar de incidencias como el crítico francés hizo, implica entrar en el terreno de la repetición, hecho fundamental del inconsciente sin el cual resultaría inaccesible. Repetición, dentro de la teoría freudiana, por otra parte, remite a pulsión, a represión y a aquello que por no decirse, no deja de no decirse de una manera deformada a través del desplazamiento y de la condensación. Esas incidencias obligan a hablar de fantasma y de fantasma original, y exigen también abordar la cuestión del atravesamiento del fantasma. Todo ello no fue tomado en consideración por Mauron. El sentido se estructura por las incidencias en el discurso, pero también por las interrupciones, los cambios y las transformaciones, momentos privilegiados cuando el inconsciente se produce.

La primera vuelta del tiempo:

La obra de juventud

Centraré el análisis de la obra de juventud¹ de Agustín Yáñez en tres libros: *Flor de juegos antiguos*, primera incursión -tímida- agustiniana en el terreno de la novela; *Archipiélago de mujeres*, y algunos cuentos que posteriormente fueron integrados en *Los sentidos al aire*. Desde este periodo despunta en el horizonte de lo que posteriormente se convertiría en "El plan que peleamos", *Al filo del agua* (1947), primera incursión -consciente- agustiniana en el terreno de la novela: algunos personajes, ciertos elementos de la trama así como la aspiración a acceder a la novela ya se habían manifestado en la primera etapa creativa de Yáñez. En la novela, sin embargo, todo ello está relanzado en una dirección que apenas se apuntó, en la primera vuelta del tiempo².

1 . ¿Es preciso repetir que no pretendo analizar toda la obra de juventud? Yáñez afirma categóricamente que "Mi bibliografía comienza con "Baralípton", los textos anteriores que publiqué son experimentos fallidos, simples ejercicios escolares." Carballo, *op. cit.*, p. 366.

2 . Ignacio Díaz Ruiz ofrece un panorama de la obra de juventud en "Al filo del agua en la historia personal de Agustín Yáñez y el itinerario de su obra", en *Al filo del agua*, col Archivos, pp. 275-283.



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 esta 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.

Caracterizado ante todo por la aparición de la escritura, Yáñez cultiva en el periodo de la juventud el cuento y la novela corta y es trabajado por la novela. Es un periodo en que el sujeto debe salir del espacio materno, dominado por una moral católica represiva y dogmática; etapa sin los personajes sádicos que serán una constante en las obras de madurez (aunque aparecen de manera discreta: se trata del cura que castiga, del gendarme que golpea). En este mundo hay una figura paterna particularmente débil o muerta.

Las relaciones amorosas, todas, son fallidas (a excepción de Inés en *Archipiélago de mujeres*) y la mujer aparece como una aspiración remota, y sobre todo inasible, fuera del alcance de niños y adolescentes, con la marca de un autocastigo inconsciente para una problemática incestuosa que se activa frente al objeto amoroso. En la edad madura esto será corregido en primer lugar por el número de relaciones femeninas: Epifanio Trujillo, ejemplo extremo, que sin embargo es una forma de reacción al mismo temor de la cercanía incestuosa con el objeto amoroso: es preciso por ello multiplicarlos y de esta forma mantenerlos alejados, evitar a toda costa el involucrarse.

En este tríptico que constituye la obra de juventud se anuda el trabajo del sueño, del duelo y de la creación en *Flor de juegos antiguos*; en cuentos y novelas cortas posteriormente incluidos en *Los sentidos al aire* se conforma y confirma el espacio escritural alejándose de la figura materna y por una identificación mayor con el mundo paterno, mientras que en *Archipiélago de mujeres* se realiza una serie de identificaciones, creadoras específicamente imprescindibles para preparar el segundo despegue creador de Agustín Yáñez. El movimiento de creación va de

adentro hacia afuera: lo propio de este periodo es aportar una solución aunque sea momentánea a la problemática interior, para luego identificarse con los maestros de la literatura, integrar las enseñanzas del exterior, someterse a esos creadores en una actitud más bien femenina de imitación que con una intención transgresora. En el momento de la madurez, Agustín Yáñez habrá acumulado el vigor necesario para retomar lo que había planteado como problemática en su periodo de juventud, con una actitud más integradora por una parte y sobre todo con la transgresión parricida como idea rectora que se establece en *Al filo del agua*.

En la instauración de los códigos de los dos primeros libros -*Flor de juegos antiguos* y *Archipiélago de mujeres*- estructurados a partir de la explotación de una serie (una serie lúdica y una serie amorosa para el primer y segundo libro respectivamente), "juegan" un papel importante los principios obsesivos de Yáñez que le obligan tomar como punto de partida una idea creadora para explotar todas las posibilidades lógicas de la propuesta. Yáñez se protege con ello a través de la ilusión del control obsesivo de la creación lo cual permite que se produzca al mismo tiempo una fuerte regresión. Por otra parte, es pertinente señalar que no es el material mismo el responsable directo de los poderes de la narración: canciones y juegos infantiles son patrimonio nacional: todos los niños aún en la actualidad conocen por lo menos algunas de las canciones evocadas en *Flor de juegos antiguos*. Sin embargo, el hecho de haber sistemáticamente explotado ese material y haber integrado la experiencia personal, íntima de Yáñez convierte a ese material en ex-

clusivamente agustiniano al pasarlo por el tamiz de sus sueños, pesadillas y de sus fantasías diurnas.

En este periodo de juventud predomina la introspección. Yáñez opera un repliegue narcisista y se centra en su propia experiencia vital para realizar los duelos tanto de su niñez y juventud como de su tierra. Por otra parte, la metáfora de la maceración de la escritura colocada en el mismo epígrafe de *Flor de juegos antiguos* lanza a la escritura a una dimensión de duelo.

Los personajes de Yáñez en esta primera etapa están condenados al fracaso que se autoimponen por la emergencia de sentimientos parricidas reprimidos y por una temática amorosa que reactiva la problemática del incesto. Sólo en la etapa de madurez los personajes tendrán éxito en empresas que, dicho sea de paso, no están exentas de tintes parricidas.

Particularmente idealizada, hasta hacerla inconsistente, la construcción del objeto de amor funciona como mecanismo de defensa que le impide al narrador acercarse a él y lo vuelve irrealizable por ese mismo movimiento obsesivo de idealización. Aparte de un beso a Melibea y de la maternidad de Inés, no hay relación que prospere en esta primera vuelta del tiempo.

Hay que señalar que el material concebido independientemente, como cuentos y novelas cortas, y después integrados en *Los sentidos al aire*, pertenece al periodo de juventud. Sin embargo la integración en un libro, el anudamiento de ese material dentro de un código funciona como puente de entrada al último periodo creativo de Yáñez, la senec-

tud, y de tal manera la confrontación con el primer material disperso queda unido en el umbral de la producción de la tercera edad.

Es importante evocar la valoración de la obra de juventud de Yáñez hecha por Carballo:

Las vivencias infantiles y adolescentes conceden a Yáñez un lugar aparte entre los prosistas de su generación. (Sus compañeros de tiempo, los Contemporáneos, escriben sus novelas y novelas cortas como metropolitanos, es decir uniformando sus estilos con la moda de esos años que no sólo venía de Francia sino también de España; Yáñez se comporta al escribir como provinciano, y manifiesta al expresarse principalmente las diferencias.) La provincia le concede no solamente historias y personajes, lo capacita asimismo para encontrar un lenguaje, regional y aun municipal en sus cimientos, suyo y ecuménico en la elaboración definitiva; lo induce a descubrir, una vez asimilados los influjos, la técnica más acorde para ahondar en la psicología de sus criaturas e intentar, años después, un ciclo novelístico que registre la vida de México a lo largo del siglo XX.³

3 . *Ibid.* p. 405.

2.1

Juego, infancia y despegue creador

"No se cura uno porque rememora uno. Rememora uno porque se cura."

J. Lacan¹

En *Flor de juegos antiguos*², el narrador rememora su infancia a través de juegos, fiestas o excursiones entre los cuales destacan "A la feria de San Miguel", "Ángel de oro, arenita del marqués", "María Blanca", las posadas con sus letanías y piñatas, "A la víbora de la mar", "El florón", "Hebritas de oro", "Naranja dulce", "La canasta", "El toro toronjil", "El burro", "Mambrú se fue a la guerra", un día de pinta, otro de campo, y excursiones a la laguna de Chapala. A través de estas *di-versiones* se entretajan alegrías, expectativas, deseos, temores, angustia y descalabros, cuyo conjunto constituye un cuadro complejo de la trayectoria de un niño, desde los seis años³

1 . Cf. Jacques Lacan, "La dirección de la cura y los principios de su poder", en *Escritos*, trad. de Tomás Segovia, Siglo XXI Editores, México, 1989, vol. 2, p. 604.

2 . Agustín Yáñez, *Flor de juegos antiguos*, 6a. ed., editorial Novaro, México, 1970. 157 pp. En adelante, se hará alusión a esta edición indicando solamente el número de página entre paréntesis. La primera edición data de 1941 y fue publicada por la Universidad de Guadalajara. *Flor de juegos antiguos* también fue editada en *Obras escogidas*, (OE) Aguilar, 1968, pp. 1197-1317. En la actualidad la edición más accesible es la de Grijalbo, México, 1977, reimpresa varias veces.

3 . Aunque en el "Episodio de la naranja dulce y los adioses", el narrador dice "Tengo apenas nueve años". p. 76.

hasta la "nubilidad" (trece años⁴). El mundo familiar, la escuela, los compañeros, las primeras aventuras (más bien desventuras) amorosas están *subordinados* a los placeres y expectativas del universo que se constituye con el juego. Verdadera necesidad del mundo emotivo del niño, *todo* confluye hacia el juego.

De juegos y veras

En sus *Confesiones*, San Agustín, -santo patrono de nuestro narrador cuyo prestigio sin duda dejó huella en él⁵-, señala que incluso las graves ocupaciones que absorben por completo la atención de los adultos, no son sino juegos infantiles, afirmación que no debe ser interpretada únicamente como variante de la *vanitas vanitatis*; ella marca un hito ya que, quizá por primera vez en el Occidente cristiano (junto con la recomendación de Platón, quien aconsejaba que se integraran los juegos en la educación de los niños) se le concede "importancia" a una actividad tan poco "seria" como el juego. Tal es la primera subversión narrativa del "El plan que peleamos".

Freud señaló en su ensayo "El poeta y la fantasía" (1908) que el niño se entrega en cuerpo y alma al juego: es su ocupación favorita a la que

4 . En "Mar de mentiras" el narrador afirma que "mis trece años iban a ver mucha agua" p. 175.

5 . ¿Cómo? Eso, por supuesto, es un enigma. Sin embargo quizá no sea una mera casualidad la coincidencia de ambas trayectorias en una escritura introspectiva. Esto es lo menos que puede decirse en un escritor católico como lo es Agustín Yáñez en cuyos personajes, -algunos, y no los más cuerdos por cierto-, hay una voluntad de santidad. En "Vigilia de Natividad", el narrador refiriéndose a Gregorio Pérez dice que: "Su padre no pudo legarle más que la unión de un nombre litúrgico a un apellido vulgar." (p. 253) Lo cual podría ser el caso del mismo autor. *Cf. infra.* nota 44.

consagra gran parte de su tiempo y la reviste con intensas dosis de afecto⁶. En el juego, se hacen transparentes tendencias inconscientes y una complejidad simbólica. Recuérdese, por ejemplo, la interpretación de las posadas que hace Santiago Ramírez en su libro sobre la psicología del mexicano⁷. Poder de representación de un ser ausente, afirmación de la personalidad, socialización, manipulación de una serie de símbolos, índice de maduración y desarrollo, e incluso un papel importante en la formación del yo, son algunas de las funciones que se han atribuido al juego⁸.

Desde un punto de vista consciente sospecharíamos que Agustín Yáñez considera al juego de una manera muy cercana a la posición de Huizinga⁹ para quien el juego es una actividad libre, en la que se participa teniendo plena conciencia de que se trata de una ficción, que está "fuera de la realidad", con una delimitación espacio-temporal específica, desprovista de un interés material, reglamentada y que favorece las relaciones de grupo. Huizinga no duda en definir al hombre por su capacidad lúdica y hace del juego un precursor de los logros culturales más elevados: *ludorum ludus et omnia ludus*.

6. Este texto ha sido publicado con diferentes títulos: "El creador literario y el fantaseo", trad. de José L. Etcheverry, *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1986; y "La creación poética y la fantasía" (trad. de Ludovico Rosenthal). El que cito arriba fue propuesto por Luis López-Ballesteros, cf. bibliografía.

7. Santiago Ramírez, *El mexicano: psicología de sus motivaciones*, 10. ed., Grijalbo, México, 1984.

8. Después de Freud, la literatura psicoanalítica ha profundizado en el tema: Anna Freud, Winicott, Bettelheim, Piaget, entre otros, se han ocupado del asunto e incluso hay terapias que sistemáticamente recurren a juegos. ¿Qué psicoanalista infantil no tiene juguetes en su consultorio?

9. El historiador publica en 1938 su *Homo Ludens*. Una traducción al español está disponible en Alianza Editorial.

Pero hay algo más que puede traerse a colación en el caso de Yáñez. En el ensayo arriba citado, Freud coloca al juego infantil junto a la creación poética. Desde esta perspectiva, *Flor de juegos antiguos* puede considerarse como la manera en que Agustín Yáñez tiende un doble puente (infancia-madurez; juego-escritura) con su pasado, necesario para efectuar su primer despegue creador¹⁰. Por un lado, al crear entra en un espacio que niega la realidad y da nuevamente a la fantasía la preeminencia que tenía en la niñez. De esta forma hay un doble movimiento de rescate y de sublimación de una actividad infantil que le procuraba no sólo altas dosis de placer, sino una intensificación de su vida afectiva. Sin proponérselo, *Flor de juegos antiguos* constituye una prueba narrativa de la tesis freudiana que postula que el juego es el antecedente de la creación literaria, al mismo tiempo que ilumina sobre las elevadas dosis de afecto que la creación debió significar para Yáñez.

Callois, por su parte, clasifica los juegos dentro de cuatro tipos (aunque evidentemente existen juegos que se integran a más de una categoría): *agôn* (de competencia); *alea* (de azar) *mimicry* (de simulacro) *ilinx* (de vértigo). Según el pensador francés, a partir de esta clasificación se puede imaginar una tipología de las culturas, según la cual,

10. Valiéndose de una metáfora del mundo de la aviación de Marcel Proust tomada de *A l'ombre des jeunes filles en fleur* según la cual crear consiste en despegar en vez de continuar circulando a ras del pavimento, Didier Anzieu diferencia la creatividad de la creación (la obra de creación debe aportar algo nuevo, inédito, y que ello sea reconocido tarde o temprano por una comunidad), y teoriza los primeros pasos del "trabajo creador", concepto que el psicoanalista francés propone en *El cuerpo de la obra*, trad. Antonio Marquet, Siglo XXI Editores, México, 1993. pp. 22-24.

civilizaciones como la china y la de Roma antigua, preferían las actividades lúdicas de competencia; mientras que las sociedades a las que se califica de "primitivas" optan por los juegos de azar y de vértigo, lo cual paraliza la creatividad del hombre en la medida en la que éste se encuentra como sujeto pasivo de fuerzas superiores contra las cuales nada puede¹¹.

Los niños de *Flor de juegos antiguos* principalmente se entregan a juegos que pertenecen a las dos últimas categorías calloisianas, simulacro y vértigo. A través de cantos, de la repetición de canciones que acompañan una serie de movimientos bien establecidos, los niños entran en contacto y se constituyen como un grupo. En repetidas ocasiones, los juegos se convierten en meras coartadas para permitirles acercarse a las niñas¹²: Agustín pretende estar herido en la guerra¹³ ficticia y así ser atendido por las enfermeras. Jugando se produce, según el relato, el liderazgo de Agustín cuando los niños que cantaban, le siguen en "A la rueda de san Miguel". En el juego, niños de mayor edad denuncian el amujeramiento¹⁴ del narrador, por ser incompetente para los

11 . El mismo caso de Yáñez desmiente en parte tales afirmaciones puesto que justamente por entregarse a fuerzas inconscientes que no puede controlar, Agustín Yáñez pudo abrirse camino como narrador original.

12 . De la misma manera que el juego es un ritual que permite acercarse a la mujer disfrazadamente; la narración, reemplazante del juego, nos remite a figuras objetales.

13 . No hay que olvidar que Yáñez nació en 1904 y que México estaba en plena Guerra Civil durante la niñez del protagonista. De tal forma el estallido de la sexualidad y la guerra aparecen unidos por vez primera en *Flor de juegos antiguos*, pero sólo se desarrollará como tema en *Al filo del agua*.

14 . "-Estos son juegos de hombre. Nada de cancioncitas y vueltas. Estos son juegos de hombres y ahora te aguantas." De esta manera se abre el capítulo "El juego del burro..."

juegos de "hombre"¹⁵, juegos (como "El burro") que Callois clasificaría dentro de la categoría de competencia. El protagonista vive con menos intensidad en su casa que fuera de ella, con sus amigos, de acuerdo con el relato.

Sin embargo, sería injusto limitarse sólo a clasificar los juegos que aparecen en *Flor de juegos antiguos*, a la manera de Caillois, por mucho que ello contribuya a formarnos una idea del protagonista. En Yáñez no es casual que esos juegos repitan estribillos y remitan a una ritualidad gestual y musical para organizar la vida grupal de los niños. De esta manera, la angustia se conjura a través de la repetición¹⁶. El deseo brota allí, entre canciones y ruedas de niños. Cuando se trata de demostrar resistencia, capacidad de salto frente a otros niños, Agustín teme, padece y finalmente huye. Y es que lo importante también es se-

15 . No deja de resultar enigmático que el narrador refiera justamente esto que a un don Juan, como dicen que era don Agustín Yáñez, -y para ello cuento con el testimonio oral de Bernardo Ruiz-, nada favorecería. Estoy consciente de que al señalar esto, se me puede acusar de trasponer un hecho narrativo con una vida privada que, en nuestro contexto, no nos interesa, o mejor dicho que nos interesa de una manera diferente. No obstante, lo quiero traer a colación justamente por un interés teórico que Freud señala en "Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad" (OC, Amorrortu, vol. IX, pp. 136-147). La novena fórmula que allí presenta el Dr. Freud reza así: "9. Un síntoma histérico es la expresión de una fantasía sexual inconsciente masculina, por una parte, y femenina, por la otra." (p. 146). ¿Acaso la escritura en Yáñez no es un síntoma? Lo cual se puede completar con la indicación freudiana que viene una línea más abajo: "A mi entender, [la novena fórmula] implica el estadio más alto de complicación a que puede llegar el determinismo de un síntoma histérico, y por tanto solo es dable encontrarlo si la neurosis ha persistido largo tiempo y se ha producido dentro de ella un gran trabajo de organización."

16 . Cf. más adelante la metamorfosis de la repetición convertida en recurso retórico en el "Acto preparatorio" de *Al filo del agua*. Por otra parte, en el primer capítulo se afirmó que era justamente la repetición lo que nos permitía descubrir las marcas del inconsciente.

ñalar el distanciamiento de la norma, marcar cómo ese protagonista-narrador se constituye en oposición, a contrapelo.

Por otra parte, en la primera novela¹⁷ de Agustín Yáñez, la música organiza la vida grupal de los niños -por lo menos la vida que será objeto de evocación-; ella permite la circulación de deseos, rivalidades, da el ritmo a los mismos juegos y una letra a los cantos a través de la cual se ofrece a los niños una serie de roles predeterminados con los que se identifican. Esto puede ser comparado con lo que señala Lacan en cuanto a la impronta que el comportamiento humano tiene de relaciones psíquicas típicas que justamente ilustra poniendo como ejemplo a la comedia del arte:

Por la vía del *complejo* se instauran en el psiquismo las imágenes que informan a las unidades más vastas del comportamiento, imágenes con las que el sujeto se identifica una y otra vez para representar, actor único, el drama de sus conflictos. Esa comedia, situada por el genio de la especie bajo el signo de la risa y las lágrimas, es una *commedia dell'arte*, en el sentido de que cada individuo la improvisa y la vuelve mediocre o altamente expresiva, según sus dones, desde luego, pero también según una paradójica ley, que parece mostrar la fecundidad psíquica de toda insuficiencia vital. *Commedia dell'arte*, además, por la circunstancia de que se representa de acuerdo con un guión típico y papeles tradicionales. En ella se pueden reconocer los mismos personajes que han sido tipificados por el folklore, los cuentos y el teatro para el niño o para el

17. Esta es en efecto una de las tesis fundamentales del presente capítulo: *Flor de juegos antiguos* es una novela. Brushwood, le niega esta categoría al referirse a ella como "tomo de cuentos relacionados entre sí" (*México en su novela*, p. 382) y al considerarla tan sólo como una preparación, especie de ejercicio literario que permitiría a Yáñez escribir posteriormente *Al filo del agua*.

adulto; el ogro, el fustigador, el tacaño, el padre noble; los complejos los expresan con nombres más científicos.¹⁸

Esos juegos que rememora el narrador desempeñan la misma función que Lacan señala para la *Commedia dell'arte*.

La música se filtra en los cantos infantiles, el piano de la tía Paz¹⁹, las campanas, y se encuentra en el alba de las evocaciones. Teniendo como antecedente el lugar que ocupa la música para el niño Agustín, deben ser entendidas las preocupaciones musicales de Gabriel Martínez que se colocan en un lugar central en *La creación*²⁰. Música-ritmo-sexualidad forman parte de una serie que es difícil dejar de religar en nuestro análisis en la obra de Yáñez. Con la repetición de juegos cantados, expresión del gusto del niño Agustín por la música, aparece de una manera desplazada la problemática fundamental -en la perspectiva del narrador- del niño que fracasa una y otra vez en sus aventuras con niñas de su edad y que sueña con la plenitud sexual del adulto. En contraste, en el "Acto preparatorio" con la aparición del ritmo de una prosa musical se habla de la represión sexual del anónimo pueblo.

18 . Cf. Jacques Lacan, "Más allá del 'principio de realidad'" en *Escritos*, trad. de Tomás Segovia, Siglo XXI Editores, México, 1989. p. 83.

19 . La Tía Paz forma parte de una serie de personajes femeninos como Luisita Vera (pp. 109-111), Alda, Victoria.

20 . La música aparece como instancia que permite consolidar pasajeramente a los grupos en *Flor de juegos antiguos* -los niños se reúnen para jugar- y a través de ella se expresa la sexualidad. La música aparecerá como tema central de "Alda o la música" en *Archipiélago de mujeres*, como un atributo fundamental del objeto inalcanzable; en *Al filo del agua* como vocación artística que permite a Gabriel salir del mundo represivo del tío; en *La creación* la música permite plantear la problemática estética del proceso de creación artística; en *Las tierras flacas* la música es una actividad altruista a través de la cual Gabriel Martínez educa y se reincorpora al país organizando orfeos musicales...

Sin excepción se evoca el juego en el primer plano, mientras que se pone en evidencia que lo que importa está en otro sitio: es Esperanza a la que se espera y por la cual se prolongan indefinidamente los juegos; y hay la necesidad de utilizar el disfraz del juego para poder ser elegido y preferido por una niña, etc.

Al elegir los juegos y distracciones infantiles como tema para que el narrador rememorara su infancia, Agustín Yáñez, que se había probado en tres obras publicadas anteriormente (*Baralípton* (1931) *Espejismo de Juchitán* (1940) *Genio y Figuras de Guadalajara* (1941)), encontró una perspectiva que le ofrecía la posibilidad de captar los momentos más importantes de la trayectoria interior de su protagonista. Seleccionado por la Universidad de Guadalajara para hacer una edición conmemorativa del cuarto centenario de la fundación de la capital de Jalisco (1941), *Flor de juegos antiguos*, libro escrito de 1931 a 1939, es decir, de los veintisiete a los treinta y cinco años de un Agustín Yáñez recién transplantado en la ciudad de México, describe la vida cotidiana de un niño en la provincia mexicana en la época de la Revolución²¹. En esta tímida primera novela, novela que no se atreve a decir su nombre, Yáñez elabora el duelo de su niñez: "... yo decía adiós a la laguna, que era decir adiós a mi niñez." (p. 185). Para desprenderse de ésta, había que crear un espacio escritural en que la ilusión pudiera conservar sus fueros de omnipotencia.

21 . En entrevista a Carballo (Cf. bibliografía) Yáñez especifica que "Algunos de sus episodios [de *Flor de juegos antiguos*] se publicaron en *Bandera de Provincias*; otros, con la nostalgia de Guadalajara, los escribí en México." p. 368.

Aunque *Flor de juegos antiguos* está dividido en tres partes, "Juegos por Nochebuena", "Juegos de la canícula" y "Juegos de agua", persiste en todos los episodios la obsesión por el mundo femenino así como la incapacidad del protagonista para satisfacer deseos aún vagos, y apaciguar sentimientos de culpa que ello produce. Las dos primeras partes se oponen a la tercera tanto por su extensión (el número de episodios más cargado en la primera y segunda que en la tercera), como por rasgos estilísticos muy evidentes (la descripción compite con la narración en la última parte). Entre la primera y la segunda parte, el protagonista cambia de domicilio, hecho que ocupa en un lugar "central" de la narración -justo a la mitad del libro-, lo cual aunado a la nota explicativa situada al principio²², coloca a *Flor de juegos antiguos* claramente en una dimensión de duelo: duelo de la niñez, duelo de la ciudad de provincia perdida: "siento como si me fuera a morir", afirma el narrador (p. 71). En la obra, además, el protagonista anuncia lacónicamente la muerte de su padre, la de su madrina. Se han perdido y dispersado todos esos seres que eran objeto de deseo y se perdió esa topografía que era escenario del deseo. El duelo es por una parte de sí: aquella que constituyó a ese que ahora sólo puede rememorar, narrar, escribir para llenar ese espacio vacío.

La narración no se estructura como un relato lineal, ni como un relato realista. Las evocaciones no suceden cronológicamente sino analógicamente, en el plano paradigmático. Una vez elegido el juego como

22 . La nota dice lo siguiente: "Estas páginas, transidas por el recuerdo de Guadalajara y maceradas en los perfumes, colores, ruidos y decires de la clara ciudad, fueron escritas lejos de ella, entre los años 1931 y 1939."

tema, un fragmento de alguna canción infantil, en la que se subraya las resonancias sexuales, ocupa el núcleo del episodio y se explora a partir de ello el entorno: las diferencias de clase, las relaciones familiares del protagonista, el carácter del protagonista. En torno a esa temática se hilvanan los capítulos que remiten a una temporalidad interior. Lo que es susceptible de ser narrado en *Flor de juegos antiguos*, lo es por ser recordado -ello exige la escritura para evitar que se pierda- y de allí la fuerte coloración autobiográfica de la narración.

A continuación me propongo estudiar tanto aspectos estructurales como algunos procedimientos estilísticos que utiliza Yáñez en *Flor de juegos antiguos* así como su lugar privilegiado en "El plan que peleamos": se trata efectivamente del primer libro de Yáñez. Primer libro de una nueva era con la cual cierra una primera parte de su obra que desconocerá hasta su muerte. *Flor de juegos antiguos* significa la posibilidad de retomar una vieja ambición escritural fincándola en otras bases. Se trata de una escritura no proselitista ni ideológica, sino de una escritura que constituye al sujeto. *Flor de juegos antiguos* representa un renacimiento y con el tiempo resultará la primera novela dentro de un ambicioso proyecto narrativo. Por ello, es preciso intentar una lectura de este libro no como una colección de cuentos con algo en común que los une, sino como la primera novela de Yáñez: la evolución del protagonista da unidad a esta obra²³, y la convierte en una novela a pleno título.

23. Al hablar de "los" personajes de este libro, Yáñez dice a Carballo: "Esas criaturas son, posiblemente [?], desarrollos progresivos o regresivos [?] de una misma vida. El niño [sic] o los niños de *Flor de juegos* tienen, desde luego, esas reticencias, esas inhibiciones, esa vida introspectiva..." p. 369. Afirmaciones que

De tal insuficiencia, tal fecundidad

En el primer recuerdo en que aparece Agustín (tal es el nombre que tiene el protagonista en el "Episodio del ángel de oro, arenita del marqués") lo encontramos convaleciente, aburrido, solo, impaciente, extrañando a sus compañeros de juego: "ya no hallo qué hacer con los días tan largos; con las mañanas inacabables..." (p. 19). Nada lo distrae: ni los "monitos", ni los caramelos, ni "salir a la curiosidad" (p. 20). En esta la primera definición de sí mismo que hace el protagonista, muestra ya dos de sus características más persistentes: hay en él una carencia (de salud, alegría, compañía, autosuficiencia) y, al igual que otros protagonistas de Yáñez, presenta una dependencia afectiva insuperable²⁴.

Agustín-niño no sabe qué hacer con su presente, fardo insoportable, quisiera acelerar el tiempo, vivir ya en el futuro. El narrador adulto, por su parte, se vuelca en un pasado en el que se huela. Trata de reconstruirlo con detalle para salvarlo del olvido. De esta forma, protagonista y narrador son dos aspectos de una oposición simétrica que tienen como

no dejan de ser muy enigmáticas. El mismo lapsus de Yáñez en el cual habla de "el niño" me parece muy significativo y apoya mi tesis de que *Flor de juegos antiguos* fue concebido como algo diferente de un libro de cuentos.

24. Recuérdese, por ejemplo, que en *La creación*, una de las empresas que obsesionan al protagonista es volverse autosuficiente frente a Victoria y a María, figuras en cierta medida maternas, bajo cuya égida ha transcurrido gran parte de la vida de Gabriel Martínez. Por otro lado, en *Las tierras flacas*, la muerte de Teódulo constituye para Rómulo un acontecimiento traumático del cual le resulta imposible reponerse, ya que esa figura, ciertamente idealizada, fue proveedora de afecto, sabiduría y refugio seguro para la timidez y torpeza de Rómulo. De tal suerte que la cadena de fracasos posteriores del padre de Teófila, sólo se explica por la incapacidad de romper con una admiración hacia el abuelo que lo condena a una pasividad dependiente muy acusada.

rasgo común el negar el presente: el niño lo rechaza porque el presente significa ansiedad y carencia; el narrador, porque el presente se vive como pérdida irreparable.

La impaciencia, la espera de que acontezca algo -"nadie se muere o se casa", llegará a afirmar (p. 20)- y el estado de ansiedad que dominan al niño, tienen como contrapartida la añoranza con que el narrador tiñe todas las escenas y la tristeza por el carácter fugaz, irrecuperable de la infancia²⁵. Al referirse a sus propios recuerdos, lo hace con una gran dosis de idealización. Habla de la "niña niñez" de la que se guarda cuidadosamente el "blondo rizo"²⁶, "más amada cuanto por peores caminos [se] vino a la mancebía de la vida" (p. 17).

Sin embargo, en cada escena evocada en *Flor de juegos antiguos* se filtra algo que transforma un cuadro iluminado por la luz del sol, en un paisaje sombrío: una enfermedad (la fiebre, la diarrea); un castigo infligido por una figura paterna (su propio padre, el sacerdote, el padre de una compañera de juego); la angustia, una caída, una golpiza o el re-

25 . Habría que poner en relación esta ansiedad del niño de *Flor de juegos antiguos* con la orquestada atmósfera de ansiedad presente en todo *Al filo del agua*; con el cuadro de ansiedad que abre tanto *Las tierras flacas* como *La tierra pródiga*.

26 . Pensando en los rasgos de Agustín Yáñez, uno se pregunta por ese "blondo rizo" tan "enigmático" y que en un primer momento, espontáneamente movería quizá a risa, o provocaría cierta irritación por la utilización de un cliché que en el contexto parece tan impertinente. ¿Acaso todo se refiere a la biografía? ¿Todos los detalles tienen que ver con una experiencia vivida? Se ha dicho que *todo* tiene significado y que *nada* escapa a esta premisa. Pero ¿este imposible blondo rizo? Por un lado no se va a caer en una compulsión de encontrar una relación automática e inmediata entre narración y biografía. Las relaciones que se buscan, aquéllas de las que se puede dar cuenta, son aquéllas que en primer lugar vienen marcadas por el orden de la repetición, o por lo menos aquéllas que el investigador puede ver como tales. Para después de quedar establecidas en este circuito intentar una interpretación.

chazo, vienen indefectiblemente a poner fin a las secuencias narrativas. De esta forma, las expectativas del niño no encuentran satisfacción por un fracaso²⁷ constante debido a su propia incapacidad o simplemente al "azar".

- Tal oposición se hace más acusada si comparamos la reflexión con la que el libro termina que es una afirmación llena de nostalgia (del griego *nostos*, pasado; *algos*, dolor) "ni en las aguas, ni en los caminos²⁸, ni en las gentes queda un rastro de aquellas travesías, fugaces como luces de bengala" (p. 157), con las repetidas ocasiones en las que el niño expresa deseos de suicidarse: "apenas contenía los impulsos de echarme a las ondas histéricas"²⁹ (p. 152). ¿Por qué quiere regresar entonces a un pasado que fue tan insoportable? Este contraste resulta enigmático y pone de manifiesto una personalidad que como el mismo narrador señala, está "malo de contradicciones" (p. 157).

Tal situación paradójica de desear el retorno a un pasado más bien triste, da un significado preciso al acto mismo de la escritura evocadora: además de un deseo exhibicionista que lo lleva a mostrar incluso

27. Esta focalización en el fracaso es típico de la obra de juventud e incluso se circunscribe a *Flor de juegos antiguos* y a algunos cuentos de *Los sentidos al aire* ya que en "Isolda o la muerte" (*Archipiélago de mujeres*), el autor toma una decisión opuesta que caracteriza a la narrativa yañeciana: "no sería yo el que contase la derrota" (p. 174).

28. El primer elemento es representante materno y el segundo, paterno, tal como se describe en el capítulo 2.3 al estudiar *Los sentidos al aire*. Evidentemente es en el espacio escritural donde sí queda huella...

29. El agua como espacio materno en la narrativa de Yáñez debe ser también puesto en oposición con la escritura. La tinta se disolvería en esas "ondas histéricas", lugar del suicidio: para textualizarse debe justamente secarse. Es decir, el texto está del lado simbólico y lo que narra Agustín Yáñez es la huída del terreno de lo imaginario en el que el sujeto se identifica a la madre.

sus fantasías, aspecto que difícilmente se comunica³⁰; de un deseo de ofrecerse a la mirada del otro como un ser caracterizado por cierta insuficiencia vital para dar satisfacción a sus anhelos en la medida en que el protagonista experimenta un permanente fracaso; y de autoafirmarse por medio de un sentimiento de carencia e insatisfacción -que por el hecho mismo de manifestarse es una forma de demanda de ayuda, aunque su expresión sea literaria y el destinatario, abstracto- hay un esfuerzo por tratar de recuperar sus figuras objetales; un deseo de volver a la cálida seguridad que brindan las figuras parentales por medio de la creación de un espacio imaginario, el relato autobiográfico: del lado del retorno de lo real estaría el suicidio; del lado de la recuperación simbólica, de la sublimación, está la escritura (que, por otra parte, se realiza en silencio, uno de los atributos del padre muy subrayados en *Flor de juegos antiguos*). Ante semejantes beneficios, poco importan las angustias y las múltiples agonías que se experimentaron (sobre todo si se abordan desde un presente en el que se sabe que por agudas que hayan sido, el protagonista logró superarlas). Esto lo confirma el hecho de que hacia el final de *Flor de juegos antiguos*, la corriente del río Lerma empuja irremediablemente al protagonista hacia un futuro desconocido. No hay puerto en el horizonte. Sólo queda fijo en la memoria el recuerdo del punto de partida: la laguna de Chapala, varias veces comparada con una mujer -¿o debería decirse La Mujer?-, lugar

30 . En "El poeta y la fantasía", Freud afirma que "el adulto se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás; las considera como cosa íntima y personalísima, y en rigor, preferiría confesar sus culpas a comunicar sus fantasías" (trad. de Luis López-Ballesteros, en *Obras completas*, Editorial Biblioteca Nueva, t. I, p. 966).

de vida y de muerte, lugar de origen, sitio generador de angustia, de deseos de suicidio que permitirían un retorno al claustro materno.

Sin pretender ser exhaustivo, citaré algunos pasajes en los que la laguna es comparada con una mujer:

•

- "Aquellos que por palabras del presente se desposan con la mujer de su elección, ¿por ventura sienten lo que sentí aquella noche al acercarme a la laguna por vez primera?"

"La laguna... es como las mujeres." (p. 149)

"Alborotóse la laguna y el viento bailó sobre ella con las furias de un marido celoso." (p. 151)

"[El sol] se enamoró de la laguna y comenzó a besarla." (p. 152)

"[El viento] no tocó a su mujer [la laguna]." (p. 153).

Como es posible observar, sólo en la tercera parte, con el surgimiento de la metáfora, espacio al que se puede remitir ese deseo una y otra vez frustrado, se posibilita su satisfacción: el sol besa a la laguna para reparar el hecho de que el niño Agustín se haya quedado paralizado frente a Astrid, por ejemplo (*Cf. infra.*)

Arqueología del relato

¿Cuál es la imagen que el narrador proyecta de sí mismo en tanto que protagonista? Lo más evidente es cierto disgusto, una gran insatisfacción del niño con respecto a su propio cuerpo. Habla de la "miseria de mi humanidad desarrapada" (p. 49). Subraya particularmente el desagrado que siente por su boca, de

la que dice "mi pobre boca seca, descolorida", y más adelante "mi horrible boca trompuda"³¹, obsesión a la que dan pábulo sus compañeros de juego al sentenciar "¡Trompa de pozole!" (p. 50), insulto grabado en la memoria, corolario de una aventura que a punto de alcanzar el éxito, éste se esfuma y el protagonista es objeto de burla de sus compañeros. Para expiar su falta de iniciativa para besar a Astrid, es arrojado a un "charco con lodo", por lo cual, a su vez, lo castiga su madre: los castigos se constituyen en serie, como si el sujeto fuera objeto de persecución y es que en el fondo el protagonista plantea los capítulos también como un documento de defensa. ¿En qué radica su culpa si le gusta Astrid o si quiere abrazar a Luz María? ¿Son acaso justos los castigos que le imponen por ello el cura, las figuras paternas, sus amigos, su madre...? La intención narrativa parecería ser que el lector se asome al alma pura y buena de ese niño "inocente"...; lo que por definición ya no es inocente es la escritura, ya que ésta vehicula un saber.

Por otro lado, asociada a su boca, a todo lo largo de *Flor de juegos antiguos*, hay una aspiración -que el protagonista considera casi inalcanzable- de poner en palabras sus deseos, inquietudes y temores:

31 . Resulta interesante recordar que en *Al filo del agua*, la descripción de Gabriel Martínez -personaje que reaparece en *La creación* y en *Las tierras flacas*, se hace énfasis igualmente en su boca trompuda:

en veces aparecían labios y nariz delicadamente dibujados, luego la boca se hinchaba groseramente con ímpetu de sensualidad repulsiva... (*Al filo del agua*, Porrúa, 1986. p. 188).

Esta obsesión de Yáñez da pistas interesantes. No sin fundamento podría tomarse este elemento recurrente en los protagonistas y compararlo con el propio retrato de Agustín Yáñez, en el que justamente destacan sus prominentes labios. Pero con ello volveríamos a trasponer el texto literario con una biografía que ciertamente limita los sentidos del texto, al mismo tiempo que nos permite observar el repliegue narcisista que para Yáñez es preciso operar en la escritura.

"quería hablar" (p. 98) señala con pesar el narrador. Exteriorizar sus afectos verbalmente hubiera significado romper con trabas casi intangibles, pero no por ello menos infranqueables, del personaje. Sus inhibiciones son más fuertes y el narrador se ve precisado a reconocer que se "me ocurrió otro miedo: ¿qué iríamos a platicar en el camino de mi casa?" (p. 98)³². Esto da pábulo a autorreproches constantes: "¿por qué no me decidí a hablar?" (p. 62) se dice a sí mismo cuando su interlocutora se aleja de él aburrída. Entablar una conversación es, desde la perspectiva del protagonista, una hazaña para la cual carece de arrojo. A esa incapacidad verbal corresponde una imagen corporal precisa. En otra ocasión afirma "Parezco títere de hilacho" (OE, p. 1240), y así "toma cuerpo" la palabra.

Un aspecto fundamental de su definición personal es una invalidez verbal: "soy medio mudo" (p. 62) (¿con boca tan grande?). Su discurso pretende ser elíptico (subterfugio con el cual pretende ocultar esa invalidez) y quiere que sus interlocutores entiendan lo que sus ojos expresan y no se atreve a verbalizar³³. Esto lo coloca en una situación "dramática"³⁴ que sólo es posible imaginar si se toma en cuenta que

32 . Esta es una angustia similar a la que experimenta Gabriel Martínez en *Al filo del agua*, cuando Victoria y el campanero se encuentran en el campo.

33 . Es preciso señalar que otros personajes de Agustín Yáñez tienen una pronunciada dificultad para expresarse: entre ellos se encuentra el arisco Gabriel Martínez, cuyo introvertido mutismo es evidente desde su aparición en *Al filo del agua* y posteriormente en *La creación*. También se encuentra entre estos personajes, Rómulo, que aparece en *Las tierras flacas*, quien tiene una marcada propensión a "rumiar" sus tribulaciones y debe esforzarse para pronunciar un tímido no. El taxista de *Ojerosa y pintada*, por su parte, prefiere oír a sus clientes y se rehusa a entablar conversación.

34 . También en el sentido teatral del término pues tiene que plegarse a las reglas y exigencias de los juegos para expresarse adoptando un papel.

para el pequeño Agustín la palabra desempeña ante todo un papel de seducción.

La toma de conciencia de esa incapacidad de mantener y prolongar el contacto y, por ende de mantener a un destinatario, lo sume en la tristeza, en la depresión y en un coraje contra sí mismo que mina todas sus certezas hasta que todo ello se transforma en una confusión general que lo lleva a afirmar "quién sabe de qué tengo ganas, quién sabe por qué estoy así. Quisiera saber. No sé lo que quisiera saber." (p. 78)³⁵.

Indecisión, fracaso de sus proyectos de seducción, ira contra sí mismo, autorreproche, una marcada devaluación personal, son elementos de toda una dinámica que tiene como consecuencia un sentimiento de extrañamiento frente a sí mismo. El propio deseo resulta enigmático, indescifrable y no puede ser decodificado. La conciencia de que algo falta es lo único que se puede aprehender, pero ésta es vivida con tal sentimiento de que es insuperable, a la vez abstracta y radical, que se filtra en el terreno de lo inefable. Lo único que puede paliar esto es la esperanza de que surgiera la repetición del juego o que los niños jugaran a otra cosa.

Su palabra enferma, aunada a tan notable insatisfacción consigo mismo, lo lleva a identificarse con el "limón partido" (p. 66) y agrega además "agrio limón partido"³⁶, rajado: mi corazón sin ánimo" (p. 62).

35 . Este saber en crisis lo reencontraremos en "Aquella noche" (*Al filo del agua*) como punto que pone en marcha la narración. Una de las funciones del relato agustiniano es poner en escena esta crisis de saber y dar una solución a ella.

36 . En la palabra partido se condensa también la tristeza por el hecho de que van a mudarse: partida-partido. De tal forma, el hecho de mudarse provoca tal desestabilización en el niño que lo define hasta nombrarlo. El es el que parte, y por

Consciente de su propia fractura, sus llagas sólo producen acidez. A fuerza de reparar únicamente en su debilidad y en las desventajas que su cuerpo le ofrece: "entelerido, descolorido, con unas espaldas reducidas y unas piernas de alambre" (p. 91), la conclusión a la que llega es depresiva: "estoy triste de no saber, de no poder" (p. 83).

No atreverse a entablar una conversación es una incapacidad que está sobredeterminada. Proviene de un sentimiento de vergüenza personal muy fuerte: en el texto, explícitamente el protagonista tiene que ocultar sus orígenes porque éstos lo colocan en una situación de marginal, y podría decirse de penuria. No revela su dirección ni el nombre de sus padres por vergüenza. Niega su identidad porque mostrarla significaría para él asumir su sentimiento de ser "menospreciado" (p. 153) que también es un eco de los temores de su madre: "a mi mamá no le gusta llevarme allí [a casa de sus primos], porque dice que son ricos y no quiere que algún día nos afrenten" (p. 20). Por otro lado esta vergüenza es expresión de sentimientos preedípicos. Es preciso señalar que al experimentar ese sentimiento, entra el niño en el terreno materno aquí claramente expresado por una relación especular en la que el punto de encuentro e identificación es justamente la vergüenza y que suplementariamente se comprueba por el papel paralizante, quedarse mudo, que en la imaginación agustiniana caracteriza a la cercanía con la madre³⁷.

ello está partido (roto) pero no puede constituirse como el *partido* de su interlocutora, como quisiera.

37 . Cf. Didier Anzieu, "¿Qué hacer con las estimulaciones precoces?" en *El cuerpo de la obra, op. cit.*, pp. 69-101. Basándose en Besdine, Didier Anzieu estudia la importancia de una madre que sobreestimula a su bebé procurándole la seguridad de ser su preferido pero ello provoca ulteriormente un conflicto con los ob-

En este sentido, resulta interesante analizar la situación inicial de la novela. Al estado de convalecencia se asocian, por un lado, el aburrimiento y la ansiedad que definen el estado de ánimo del protagonista. Por otro lado, existe un cierto desamparo: su madre pide "suetercitos y medias gruesas" (p. 19) para hacer frente a un crudo invierno que se avecina y, al parecer, su padre no tiene los recursos necesarios para comprarlos. La primera escena muestra ya un espectro bastante elocuente, constituido por debilidad física, dependencia, medio inhóspito, carencia. Además, a las necesidades señaladas por la madre, la única respuesta es la siguiente: "Mi papá ha guardado silencio, ha bebido un jarro de agua y ha salido al trabajo" (p. 20). Este es el punto de partida del relato y el primer recuerdo que se evoca. ¿Por qué se colocó en primer plano (primer plano de *Flor de juegos antiguos* y primer plano de "El plan que peleamos") tal situación? Las necesidades económicas, afectivas y de salud del niño están secundadas por la pobreza, el silencio y el temor de sus padres a ser afrentados. Hay un reproche velado, y en tal caso, inequívoco por estar encubierto, a la incapacidad paterna de dar abrigo y protección al niño convaleciente. Es una forma de decir "mis necesidades afectivas fueron mediocrementemente satisfechas. Mis demandas tuvieron como respuesta el silencio." Así aparece por primera vez la figura paterna, como un ser inconsistente. Nuevamente, frustración y silencio se asocian en el padre para señalar una inconsistencia que el hijo se verá, evidentemente, obligado a reparar con la

jetos de amor incestuosos -tal es el caso de Yáñez- a los que se temen por el hecho de que pueden despertar nuevamente esos excesos afectivos: de allí la vergüenza (en un nivel preedípico) o un fuerte sentimiento de culpabilidad (edípico).

destrucción del orden paterno y la instauración del universo de la técnica (*Las tierras flacas*); de un programa de desarrollo (*La tierra pródiga*) o con la búsqueda de un código para integrar toda la obra narrativa ("El plan que peleamos").

Romper el silencio se vuelve particularmente difícil cuando Agustín se encuentra frente a una compañera de juego. Entonces se vuelve "baboso" (p. 135) y le molesta ser tan "desguanguilado" (p. 136).

Además de los escasos recursos económicos y de la vergüenza por sus orígenes, las inhabilidades del protagonista tienen origen en un hecho traumático: la muerte de su padre que le produce un sentimiento de pérdida irreparable:

Quando se murió mi padre, sentí igual. Que todo se acababa para mí; como se ha acabado la tarde, y la alegría, y el gusto de ir con amigos, y la ilusión de salir al campo, y el deber de concurrir a la escuela; quisiera que el sol no volviera a salir y todo fuera oscuridad para esconder mi tristeza y mi vergüenza. Todo se ha acabado.³⁸

¿Cómo se resuelve este déficit de habilidad y qué pasa con ese sedimento renuente a la articulación que se ha ido acumulando a fuerza de no decidirse a hablar? Por un lado, el protagonista se vuelve caviloso hacia el final, cuando los cantos infantiles ya no le pueden aportar esa válvula a través de estructuras preestablecidas que ofrecieron parcial expresión a su problemática -de allí la necesidad de evocar en la madurez justamente esos juegos que posibilitaron en la infancia una intensa

38 . p. 127. Por otra parte, es preciso poner en relación en este texto inmovilidad y dimensión materna, frente a movilidad y dimensión paterna que aparece muy clara en *Los sentidos al aire*, como desarrollo en el capítulo siguiente.

canalización de fuerzas pulsionales. Entonces siente una necesidad de apartarse, de crear para sí un espacio, acompañado del silencio, que lo mantenga alejado y al mismo tiempo protegido:

Escapé de la casa donde los treinta nos alojábamos. Cruzé un huerto claroscuro y, sobre una cerca de piedra que se adentraba en el lago, me senté a dialogar con el silencio luminoso. (p. 149)

Las repetidas frustraciones que experimenta lo llevan a huir de la sociedad para poder entregarse con toda libertad a sus ensueños. Ya que le está negada una satisfacción en lo inmediato, le queda la fantasía. Ese espacio de la ilusión es una creación enteramente diegética en la que la "realidad" está anulada. Esto permite la emergencia de una realidad diferente. Derivada de los deseos insatisfechos del protagonista, la ensoñación otorga la categoría de verdadero a lo que la realidad obcecadamente niega:

de lo que sueño, de lo que divago cuando me quedo largos ratos como distraído... [quisiera] platicarle lo que pienso ser de grande, y las aventuras que voy a tener, y las casas y monumentos que voy a construir, y el palacio con jardines y huertos que tendré para mí, a donde me gustaría que vinieras porque habrá muchas rosas de espina, y cascadas de jazmines, y árboles florecidos de azahar y muchas frutas, y fuentes de agua cantadoras, y pájaros. (p. 62)

En esta fantasía, la carencia se ha transformado en abundancia; la torpeza para expresarse se ha hecho relato; la incapacidad para elegir tema de conversación se ha convertido en relato "épico" de hazañas

propias³⁹. El protagonista aparece bajo un aspecto muy favorable: se ha vuelto un héroe. Precisamente porque es un castillo de naipes, esta divagación está cargada de significado. Cada uno de sus elementos debe ser sustituido por su contrario para poder intuir el estado emotivo del protagonista e imaginar la intensidad de la crisis por la que atraviesa. Tener que recurrir a una fantasía para satisfacer sus deseos, supone una renuncia a todo esfuerzo por alcanzarlo por otro medio y el acto mismo lleva implícitamente el hecho de que el sujeto ha asumido, consciente o inconscientemente, la propia incapacidad: la misma existencia de la fantasía revela hasta qué punto el personaje se siente derrotado para poder procurarse el objeto de sus deseos. Recuérdese que el mismo niño afirma "no quiero ver la luz", "quiero que se acabe el mundo" (p. 50).

Sin embargo, el ensueño no es la única solución. Los interminables monólogos y la palabra enquistada encuentran posibilidad de ser articulados por medio de la pluma, la cual puede, en efecto, deslizarse sobre la hoja en blanco para construir el andamiaje de un diálogo silencioso ya que el narratorio pertenece al orden de lo imaginario. De esta forma la escritura aparece como una solución de compromiso. Es una especie de compensación. Ser escritor es, en parte producto de un mecanismo de defensa contra la depresión que permite drenar el absceso creado por la palabra llagada. La lógica de este proceso consistiría fundamentalmente en consagrar una gran cantidad de energía para superar una carencia particularmente dolorosa: tener conciencia de ella, au-

39. Esto es justamente uno de los mecanismos creativos que Yáñez utiliza en *Archipiélago de mujeres*.

nado a una actitud pasiva pueden llevar a la autodestrucción. De esta forma, la palabra, el relato y la literatura se ven asociados a la infancia y a la vida misma.

Evidentemente esto no constituye una explicación total del complejo fenómeno de la escritura de Yáñez. Pero en el caso de *Flor de juegos antiguos*, no puede negarse la existencia de un deseo manifiesto (por parte del narrador) de resarcirse de lo que fue causa de tan repetidos fracasos y el hecho de que sólo a través del relato, el narrador puede controlar los acontecimientos de los que fue originalmente sujeto pasivo. El narrador ya se ha convertido en sujeto de la enunciación, medio que encontró para abandonar la situación de víctima dominada por el capricho de las circunstancias. Pero, al mismo tiempo, descubrimos que hay en la escritura una cierta tendencia megalómana si nos ubicamos en la perspectiva del soñador incapaz de manipular acertadamente la articulación de una palabra que sistemáticamente se ha quedado en el intento y en la vacilación. Por todo lo anterior, quizá no sería errático buscar los orígenes de la escritura, su motor primero, en una palabra alambicada y sometida a un largo proceso de destilación. Esta es una tendencia que permanecerá presente en todas las novelas de Yáñez: en *Al filo del agua* la máquina narrativa se enfrenta al silencio enigmático de Gabriel; a la represión de todo decir personal que, como tal, está eclipsado por la oración grupal en la iglesia o en la Casa de Ejercicios Espirituales; *Las tierras flacas* se abren con las cavilaciones de Teódulo Garabito (que en parte serán resueltas por las soluciones que aporta Juan Gallo a la problemática de Tierra Santa, y en *Las*

vueltas del tiempo ya se ha citado el dilema inexpresable de Heliodoro Castillo.

Nombre y variaciones

¿Qué nombre dar al protagonista para evitar mencionarlo tan sólo por su función, lo cual hace de él un ser aún más diegético, una entelequia que no existe más que en un espacio nominal puesto que tiene un apelativo único e invariable? Desde un punto de vista lógico, se podría pensar que el protagonista debería estar "condenado" a un sólo nombre. ¿o acaso la pluralidad de nombres, designa la pluralidad de personajes y en tal caso la obra a la que nos enfrentamos no es una novela, sino "cuentos relacionados entre sí"? como quieren algunos críticos.

A lo largo de *Flor de juegos antiguos*, el protagonista es llamado de diferentes maneras: Agustín (p. 19); Mónico (p. 53); Gabriel (p. 59); Anacleto (p. 74); Jacinto (p. 82); Mauro (p. 83); Jerónimo Leal (p. 102); Mangurico (p. 118); Fermín/Tildío (p. 109). Tomando en consideración el hecho de que el protagonista de cada uno de los episodios tiene un nombre diferente, la crítica afirma que *Flor de juegos antiguos* es una colección de cuentos. Sin embargo, se ha pasado por alto el hecho de que hay tres constantes en la novela: por un lado, el personaje central es un niño⁴⁰ -un niño que además crece, siendo propiamente un niño al

40. Linda M. van Conant afirma en su estudio *Agustín Yáñez intérprete de la novela mexicana moderna* (Editorial Porrúa, México, 1969) que "*Flor de juegos antiguos*, lo mismo que *Archipiélago de mujeres*, está no lejos de ser una novela debido a la presencia en todos los episodios de un mismo protagonista. Aunque

principio de la novela; y adolescente, hacia el final-. Por otro lado, el protagonista está colocado en un escenario de la provincia de México (que además es muy específico: Jalisco), a principios de siglo (es, casi, el mismo escenario y la misma época en la que se sitúa *Al filo del agua*)⁴¹. Por último, ese protagonista participa en juegos y excursiones y siempre es sujeto y objeto central de la narración.

Es necesario considerar que las acciones que se relatan en diferentes capítulos, tienen una secuencia manifiesta y existe un gran número de alusiones que interconectan los episodios. Por último, no hay que olvidar que aparece una serie de notaciones que permite establecer un claro orden cronológico: el relato se inicia en el umbral del invierno; se menciona la inminencia de las posadas, Navidad, año nuevo, día de reyes... Yáñez afirmó que:

Para mí este libro tiene ya sentido orgánico. Un libro debe ser un organismo en el que cada una de sus partes cumpla una función específica. Así está concebida la *Flor de juegos*. (p.368)⁴²

carece, sin embargo, de un argumento único, un tema que, conectando las diferentes partes, unificaría al libro. Sin esto, la obra no es sino una serie de cuentos..." (p. 59).

Ignoramos por qué califica posteriormente a algunos capítulos de este libro como novelas cortas: "*Archipiélago de mujeres y Flor de juegos antiguos* podrían ser considerados como conjuntos de cuentos o de novelas cortas." *Op. cit.*, p. 85.

41 . Agustín Yáñez señala en la entrevista a Carballo que "El problema estilístico de *Flor de juegos antiguos* fue el de desechar palabras y giros que no correspondieran a un niño de la Guadalajara del año de 10, de 12, de 14, años que se supone que describe el libro, y que son los años en que yo viví mi infancia." p. 369.

42 . Debo confesar que me llama mucho la atención la manera tan peculiar como el autor se refiere a su libro, al que yo llamo *Flor de juegos antiguos* y que no se me ocurrió otra manera de referirme a él. Yáñez, sin embargo, por un lado abre-

La crítica también hizo caso omiso del hecho de que "Agustín" tiene una evolución interior a lo largo de la obra y de que posee atributos psicológicos que hacen de él una personalidad muy definida y precisa, a tal punto que las características que constituyen su perfil no podrían ser atribuidas a cualquier niño de esa edad⁴³.

No obstante, si en realidad se trata de un sólo personaje ¿cómo explicar el constante cambio de nombres? Es bien sabido que un nombre propio pertenece a una amplia categoría de palabras que "carecen" de significado. Dependen del contexto y "sólo" tienen una función déctica, según conceptos lingüísticos. Ese cambio constante quizá no sea más que una especie de figura retórica que consiste en renunciar a dar un sólo nombre a una personalidad cambiante, que no se ha definido, vacilante. Los mudables estados de ánimo, además de expresados concretamente, estarían acompañados por una nominación también en constante alteración. De esta forma, la variedad de experiencias, la metamorfosis constante de su vida afectiva y el sentimiento de encontrarse frente a experiencias inéditas, a la vez profundas y marcadas con el sello de lo irreplicable, sería traducido por el recurso literario que consiste

via el título y por el otro podría yo decir que lo *feminiza*, es decir que se refiere a él en femenino, lo cual lo permite perfectamente la lengua española. Quiero señalar que a pesar de esto, me llamó mucho la atención esto y me atrevo a avanzar la idea de que quizá ello sea un índice secundario, suplementario, de que su escritura está del lado materno aún.

43 . A pesar de esto, parece inexplicable que el mismo autor nunca haya hecho alguna declaración en que considerara a *Flor de juegos antiguos* como una novela. Quizá una especie de pudor le impedía confesar sus ambiciones de novelista en este primer momento de "El plan que peleamos"; o no se atrevió a decir que era una novela para evitar juicios severos de la crítica... Y con mayor seguridad se deba a que Yáñez no pudiera decir que el personaje era él mismo y que por lo tanto se trataba de un relato autobiográfico como deja adivinar en el pasaje citado en la nota 41.

en servirse de un sólo protagonista al que se le dan diversos nombres. Así, Agustín -Anacleto -Mónico -Gabriel -Jacinto -Mauro -Jerónimo Leal -Mangurico -Fermín /Tildío -Plascencia⁴⁴, es una sola persona a pesar de los nombres diferentes. Una persona diegética⁴⁵.

Tal pluralidad de nombres es paralela a una pluralidad de registros que adopta el estilo de Yáñez en *Flor de juegos antiguos* y cuyos extremos son: por un lado, el estilo que trata de reproducir tanto el habla popular de los niños de la época, con sus tonos enfáticos y sus trastocamientos sintácticos, su preferencia por la interjección y el modo admi-

44 . Los nombres -algunos de ellos, por lo menos- de los diferentes protagonistas de *Flor de juegos antiguos* están sobredeterminados y remiten a un mismo referente emotivo: la autobiografía de Yáñez. Agustín es el nombre del narrador; Mónico es el nombre de un "amigo" del autor, y justamente el 4 de mayo, día en que nació el narrador, es el día de Santa Mónica: Mónico Delgadillo, o sea él mismo con atributos maternos -Santa Mónica es la madre de San Agustín. Tildío es la manera en que lo llamaban cuando era niño. Gabriel es el personaje de varias novelas de Yáñez *Al filo del agua*, *La creación*, *Las tierras flacas*, personaje que tiene física y espiritualmente relación con el autor: su boca prominente, su mutismo, su introversión, su gusto por la música. Ambos comparten las mismas ambiciones creativas: creen en un arte nacionalista que debe preocuparse por plasmar el México profundo. Anacleto es un doble de Agustín ya que de él se dice "mira, Anacleto el de doña Cenobia, anda ya en periódicos... y me dispararon una nieve raspada, de arrayán, porque estaba llamado a ser gobernador..." p. 86.

45 . Es preciso tener en cuenta que los personajes de Yáñez suelen tener nombres y sobrenombres. A Ricardo Guerra Victoria, por ejemplo, se le conoce como el Amarillo, el Dientes de Oro, y con Sotero Castillo forma parte de la Mancuerna.

Recuérdese, por otra parte, el cambio de nombre a las rancherías de Tierra Santa en *Las tierras flacas*, novela en la que La casa Grande, por ejemplo, recibe los siguientes nombres: Casa de los Trujillos, Casa del Corredor, Alhóndiga de Bastardos, Limbo de desmadrados, Recogedero de Mostrencos. O los nombres de *Archipiélago de mujeres* que hacen alusión a personajes de la literatura. El caso contrario de esta tendencia a la plurinominación se encuentra en *Al filo del agua*, donde el narrador se niega a dar nombre al pueblo anónimo donde se desarrolla la novela; el apellido de Gabriel que no aparece en *Al filo del agua*.

rativo, como el carácter creador e inventivo de su léxico, en el cual se oculta un deseo de autoafirmación, de ser diferente, de ser único, así como una necesidad de rebelión, que quizá en el fondo no sea más que la manifestación de tendencias parricidas. Yáñez en efecto señaló que:

El problema estilístico de *Flor de juegos* fue el de desechar palabras y giros que no correspondieran a un niño de la Guadalajara (p. 369)

En el otro extremo, se encuentran los fragmentos en los que hay una prosa castigada, que posee gran dominio de formas retóricas complejas. Ejemplo de ello es la descripción del romance del sol, el viento y la laguna en la tercera parte (p. 152-153)⁴⁶.

Además existe una gran cantidad de personajes tan sólo enumerados con el objetivo de crear la escenografía humana en que se desarrolla cada uno de los juegos. El gran número de nombres de personajes es un hecho muy significativo que se puede interpretar como un intento pro parte del narrador de dejar constancia de todo ese mundo infantil por lo menos en nombre. Nombrarlos en grandes series los salvaría del anonimato, del olvido, y de la propia desaparición del sujeto que lo enuncia (como ellos se dispersaron en la vida me puedo perder yo, como ellos fueron olvidados, así puedo perfectamente ser olvidado);

46. Estas páginas que constituyen la parte tercera de *Flor de juegos antiguos* fueron quizá las primeras que se escribieron puesto que datan de los años 27 y 28 y aparecieron publicadas en la revista *Aurora*, en la sección "Kodak emocional". Yáñez declara en la entrevista a Carballo que "De ellas aproveché ciertos pasajes en *Genio y figuras de Guadalajara* y en los "Juegos de agua" de la *Flor de juegos*." p. 367.

por otra parte el mencionarlos pone de manifiesto por primera vez la angustia de fragmentación en este caso de los grupos que se mencionó en el capítulo I.

Por lo tanto, no aparecen en "Biografía de los personajes novelescos de "El plan que peleamos" (anexo I), los nombres del hijo del fontanero, María Blanca, el padre Pérez, Casimirita, Ester, Agustín, la hija de la dulcera, María de los Ángeles, María de la Consolación, María Rosa, Astrid, el Gorila, tío Manuel⁴⁷, Martina, el maistro Godínez, Chole, la Chaveta, el Meco, el Canela, la Sandía, mi prima, Cipriano, Manuel, Ramón, Vicente, Carmen, Marta, Rafael, Don Timoteo el campanero, Fausto, Ricardo, Adolfo, Esperanza, Roberto, Plascencia, Asunción⁴⁸, Carmela, Anacleto, Doña Cenobia, José, Jesús, Pedro, Eusebio el peluquero, tío Catarino, Ángela, Dolores, Elías, Gerarda, Luisita Vereá, la señorita Mercedes, Zigomar, Leocadia, don Leónides⁴⁹, Florentino, Luis

47 . El nombre de algunos personajes se repiten a los largo de *Flor de juegos antiguos*. Tal es el caso del tío Manuel que aparece en "El Episodio del Florón" (p. 57) y en "El episodio de la huerta..." (p. 91), lo cual contribuye a la hipótesis de que *Flor de juegos antiguos* es más que una serie de cuentos relacionados entre sí.

48 . Citada en diferentes episodios ("Episodio de cuando nos cambiamos..." y "Episodio de la huerta...") en la p. 86 y 95 respectivamente.

49 . En "El juego del burro...", cuando Luisita Vereá y la señorita Mercedes (ambas pertenecientes a las Damas de Honor, una cofradía, siendo la primera la presidenta - ¿es acaso un antecedente de Merceditas Toledo, ella también Hija de María en *Al filo del agua*?) se preguntan por la identidad del protagonista, Florentino dice que "...el muchacho es de don Leónides, un celador del gremio de canteros..." (p. 113). Leónides, por otro lado aparece en una fotografía reproducida en *Obras escogidas, op. cit.* p. 25, a cuyo calce dice "El padre, don Elpidio, Los abuelos doña Tomasita y don Leónides Yáñez. Artesanos bien hechos. Don Leónides, panadero y dulcero de oficio; encuadernador por afición a los libros." Es de señalarse el hecho de que el protagonista se presenta en el ámbito narrativo como "hijo de su abuelo", hecho que tiene que ser abonado al apego al abuelo como una forma más de "silenciar" la relación con el padre.

Gallardo, Urbano Palafox, la Yegua, Cosileón, Juan Leopardo, el Tigre, la Viborilla, la Hiena, la Fiebre, la Tonina, el Ciempiés, el Tifo, el Toro, la Culebra, la Liendre, la Hiena, Alazán, el Águila descalza, el Pez-espada, Ventarrón, el Caimán, Duplán, Ruperto, Tereso-Coyote, el Buey, la Araña, el Ardilla, Pedro, Juan, Francisco, los Vargas, Acosta, Pro, Garibay, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Ponce, Hernández, la señorita Josefina, Paramón, el Padre Maestro, y un largo etcétera.

En el mismo abanico de nombres se nota una evolución en la que predominan los sobrenombres en la preadolescencia, por ejemplo. Por otro lado se puede señalar que este profuso escenario de nombres, además de ser una de las técnicas que Yáñez emplea en otras novelas, constituye una forma de puesta en escena⁵⁰ de nombres sobre los cuales posteriormente va a regresar en otras etapas de su evolución creativa para darles una personalidad definida. A pesar de todo, en este que es el primer panel de "El plan que peleamos", el centro de gravedad de la narración recae sobre el protagonista, lo cual corresponde a un egoísmo infantil. Sólo en la tercera parte aparece como sujeto "nosotros".

Claroscuro del retrato

La naturaleza de las angustias del protagonista se precisa más con el relato de otros recuerdos. Un temor de castigo, el horror/fascinación ante el reconocimiento de tendencias sádicas y

50. No hay que olvidar que *Flor de juegos antiguos* fue concebido como libreto para un teatro de títeres. Cf. la entrevista que Yáñez concedió a Carballo.

una paulatina "adivinación" de la sexualidad, son tres aspectos que caracterizan la personalidad de Agustín. Estas dimensiones están profundamente relacionadas entre sí y sólo para abordarlas se examinan por separado.

Agustín es presa de un temor pánico frente a la figura paterna. A ella el niño atribuye, ante todo, la función de castigar: él es quien levanta la "reata" amenazante, instrumento punitivo. En *Flor de juegos antiguos* hay cuatro personajes que representan la función paterna: el cura de la parroquia⁵¹, el director de la escuela⁵², el padre de María de la Luz, y su propio padre. De manera esquemática, a los cuatro se les pinta con las mismas características. Fragmentario y reducido a algunos detalles, su retrato es el siguiente: desprovisto de nombre, tiene una mirada aterradora; unos "bigotazos", un "vozarrón" y sus piés cumplen con la única función de dar patadas. Por el carácter monótono con el cual se repiten estos elementos no puede pensarse que sean gratuitos o contingentes.

En primer lugar, la mirada aterradora. A través de la mirada se manifiesta una de las funciones superyóicas: el hecho de ser visto, observado, está asociado a la vigilancia en el acatamiento de la Ley. Sentirse vigilado, mirado, revela la sensación de coerción que experimenta el niño frente a la Ley; índice de un agudo sentimiento de culpa, de desaprobación.

51 . Antecedente del Cura Martínez. El padre Pérez aparece en el "Episodio de las campanas", p. 31.

52 . Antecedente del director de "Las avispas" (1963).

El terror del que es víctima Agustín al calificar la mirada de las figuras paternas de "aterradora" pone de manifiesto la desaprobación personal, el sentimiento de culpabilidad y, de aquí deriva la necesidad del castigo que se ejecuta a través de los brazos descomunales del Padre y de sus pies (que por otra parte son uno de los más comunes símbolos fálicos).

Los bigotes y la voz -elementos secundarios de diferenciación sexual- aparecen en aumentativo, como un procedimiento lingüístico para expresar el grado de magnificación al que se ha sometido la figura paterna y al mismo tiempo, el sentimiento de pequeñez personal, de impotencia, de debilidad, de indefensa, frente a ese ser tan temido. Cuando Agustín tiene que regresar a la escuela por la tarde, después de que se ha ido de pinta, tiene en mente la siguiente escena:

Me mandarán con el director, que le decimos Barbas de chivo, y castigo seguro: el director es más endemoniado para castigar; y le da un gusto, que hasta se ríe cuando los muchachos hacen muecas de dolor; dicen que hasta a las profesoras le gusta castigar; ha de ser bonito ver eso, y que se ría, viéndolas sufrir, y se pase la mano por la boca, como saboreándose y limpiándose la baba que se le cae de puro gusto cuando ve que martiriza a alguien. (p. 102)

Variante de la escena primaria, en esta fantasía el protagonista ha investido a la figura con autoridad con rasgos marcadamente sádicos y una crueldad que al parecer no tiene límite. A pesar del miedo que le inspira, hay una identificación con esa figura masculina que aparece en una escena que sinecdóticamente podría asimilarse al acto sexual, que en la imaginación infantil se produce en medio de la violencia. En su fantasía -evocada y controlada completamente por el protagonista- Agustín se asocia a su placer, participa en esa especie de escena

primitiva: el medio para salir de la situación de "incapaz"⁵³ es infligir, aunque sea imaginariamente, dolor.

En efecto, el protagonista de los mil nombres, no sólo es el niño angustiado, "impotente" *avant la lettre*, torpe; también se entrega a fantasías de violencia en las cuales se metamorfosea en toro, en milano, en monstruo, en ser omnipotente ante víctimas indefensas: en sus delirios, las compañeras de juego son asimiladas a rosas frágiles que le gustaría abrir con su "cuerno", para identificarse justamente con "Barbas de chivo":

Yo recuerdo que en la fiebre veía un toro ensangrentado que le metía el cuerno a una muchachita indefensa que iba sola por el campo.⁵⁴

Todas sus ensoñaciones están pobladas de símbolos que representan los órganos sexuales y que hacen alusión inequívoca al acto sexual:

Una de esas horas de mucha calentura veía en junto la jeringa y la alondra y el monstruo y el campo y la sangre y los quejidos y la rosa abierta y el clavel cerrado y los gestos del milano y el toro colorado comiendo perejil y los gritos de la niña... (p. 81)

53 . Con mayor peso que la figura paterna, la madre tiene voz en los recuerdos de Agustín. Lo que dice es muy preciso. Califica a nuestro protagonista de "muchacho indecente" (p. 59) y de "incapaz" (p. 46). Independientemente del significado que tuvieron estas palabras pronunciadas en un contexto determinado, lo que resulta interesante es que Agustín recuerde estos dos adjetivos que, dejando de lado el aspecto desaprobatorio, tienen ambos por "casualidad" el prefijo in- que significa negación. En estos escasos datos existe un deseo de negación y de castración por parte de su madre que incrementan las tribulaciones de nuestro protagonista para afirmarse.

54 . *Op. cit.* p. 82. En *Al filo del agua*, a Gabriel le paraliza el terror de encontrarse con Victoria en el campo, lo cual debe ponerse en relación con esta pesadilla o delirio febril.

Sin embargo es preciso señalar que todas estas imágenes aparecen únicamente en situaciones particulares: son estados febriles los que permiten su emergencia. En tanto que producto de una pesadilla, constituyen un índice elocuente del estado de crisis por el que atraviesa Agustín⁵⁵. Tal crisis se produce por el choque violento de dos fuerzas contrarias: por un lado, la emergencia brutal de pulsiones sexuales generadoras, por su novedad ante la conciencia que trata de hacer caso omiso de ellas y por su fuerza, de un estado de desestabilización. Por el otro lado, la conciencia moral del protagonista trata de hacer frente a esas pulsiones y utiliza toda su energía para reprimirlas.

Al mismo tiempo que estas pesadillas revelan un estado crítico, permiten también a Agustín satisfacer algunos deseos: por un lado, al convertirse el niño torpe y tímido en el toro que enviste, se indemniza de alguna manera la imagen que se forma Agustín de sí mismo ya que esta fantasía aporta un correctivo a una realidad en la que sólo se cosechan fracasos. Por otro lado, Agustín tiene la oportunidad de drenar deseos de venganza: a través de los delirios puede castigar a esas niñas que se retiran aburridas o a las niñas a las que no se atreve siquiera a acercarse. El tránsito a la identificación con ese toro toronjil y la rosa y el clavel que conforman los restos diurnos del material onírico lo ofrecen justamente los juegos y canciones infantiles.

55. Una fantasía complementaria en la que el protagonista expresa deseos masoquistas aparece en las pp. 161-162: "herido yo en las guerras, me dejaría caer junto al zaguán de don Ramón, me recogerían las Damas, me curaría Victoria y... quién sabe... me agarraría de los cabellos, me mordería la cara, me estrujaría el vestido, me rasguñaría, me sacaría la sangre...)"

La represión se impone en este conflicto. El capítulo final no deja la menor duda de ello. La ansiedad, la espera insoportable, la dependencia y el deseo de compañía de los capítulos iniciales han sido desplazados por un deseo de soledad y por un movimiento de huida de toda sociedad. Además, si al principio los personajes están claramente definidos y son cercanos al protagonista: la tía Paz, María de la Luz, Astrid...; en "Mar de mentiras", son objeto de narración elementos abstractos y neutros como el sol, la luna, la laguna, la noche. Las fantasías sádicas son proyectadas hacia los nuevos personajes, el viento y la laguna: "El viento subió sus gritos, estremecían los látigos de los truenos y la laguna gemía retorciéndose." (pp. 178-179)

Es indudable que el mayor acierto de Yáñez en *Flor de juegos antiguos* es el haber descrito con gran habilidad la violencia con la que irrumpen las pulsiones sexuales en la evolución de un niño; la incompreensión de que son objeto esos impulsos, su paulatino reconocimiento por parte de la conciencia, la angustia generada por ese conflicto, los repetidos fracasos que experimenta Agustín y su represión⁵⁶.

Flor de juegos antiguos, no es un libro nostálgico de una niñez edulcorada y falsa, como podría hacernos pensar la referencia a ese "blondo rizo" inicial. De alguna manera es la confesión de un fracaso personal y un palimpsesto en el que no es difícil descubrir las huellas

56. El libro, además del interés de ser la elaboración de la crisis infantiles del padre de la novela mexicana contemporánea, tiene otro valor ya que a través de la escritura el autor logra transformar esas vivencias personales en un producto literario, en el cual se puede reconocer el lector. La indagación de Yáñez fue muy profunda y logró presentar el problema global. *Flor de juegos antiguos* habla de la biografía de Yáñez, sin que sea un documento intimista, individual; al hurgar en lo más característico de su infancia, Agustín Yáñez toca lo genérico.

de la fractura de un ser. Es el relato de una crisis en toda su plenitud y con todas sus repercusiones: crisis personal (marcada por grandes dosis de insatisfacción, incapacidad de conseguirla, franca desaprobación personal...); crisis interpersonal (inhabilidad de entablar relaciones que Agustín considera importantes); crisis grupal (constituida sobre todo por la definición como "incapaz" e "indecente" ante su madre; como infantil y amujerado frente a sus compañeros); crisis intergrupal (en la medida en la que el cambio de domicilio constituye para Agustín un acontecimiento de tal manera traumático que casi equivale a una especie de amputación). Tomando en consideración las escasas fuerzas de un niño frente a la intensidad de tal crisis, es comprensible que Agustín opte por la evasión y la soledad, solución que, por otro lado, es del todo literaria.

Con el objeto de cerrar la reflexión sobre *Flor de juegos antiguos*, que puede prolongarse en diferentes direcciones, es preciso señalar la importancia de este primer libro que permite al investigador observar de qué manera se estructura la empresa narrativa de Agustín Yáñez en el momento del primer despegue creador, cuando se constituye un código de la obra que le permitirá dar cuerpo a esa ambición narrativa que se pone en marcha con un anudamiento en torno a una problemática humana fundamental que incluye la sexualidad, a la mujer, al individuo en su relación con el grupo, con el padre, todo anudado en el espacio escritural y con un "fondo" musical.

Al iniciar este capítulo afirmé que Agustín Yáñez *rememora* su infancia... El verbo no es inocente al lado del epígrafe lacaniano que le pre-

cede. ¿Significaría que rememora porque está curado? ¿curado de qué? y ¿por qué le era preciso rememorar?

La enfermedad está omnipresente en *Flor de juegos antiguos*. Al principio, está convaleciente el mismo niño que cayó como posteriormente Calixto al escalar la tapia para intentar ver a Melibea-Luz María⁵⁷. Los momentos mórbidos (caracterizados principalmente por fuertes dolores de cabeza y estados febriles), somatización que pone en evidencia el conflicto psíquico, abundan no solo en esta primera novela sino en toda la producción del periodo de juventud de Yáñez y en algunas obras de madurez, como *Al filo del agua* en el que incluso hay varios brotes psicóticos, parálisis, hemiplejias, estados delirantes, agotamientos...

El nacimiento de la escritura tiene una dimensión de duelo por la niñez perdida. En ese umbral, el trabajo del sueño, el trabajo de duelo y el trabajo creador se encuentran anudados: la labor creativa requiere efectuar esta elaboración simultánea lo cual apunta a cierto matiz verdaderamente heroico de la empresa, aunque no hay que olvidar que se trata de una crisis. De allí la proliferación de escenarios para que se produzca el inconsciente, tales como los de la fantasía diurna, los juegos y canciones infantiles, los sueños y el proceso de producción del texto mismo fincado en la rememoración. Al parecer, Yáñez no volverá sus ojos hacia la infancia. La excepción es "Niña Esperanza", cuento de 1938, cuya importancia en la narrativa agustiniana es indudable.

57 . Aunque Calixto entraba a casa de Melibea y el protagonista deseaba ir a la iglesia para ver a Luz María. Otro detalle interesante es que sólo el padre se queda en casa; no va a la misa de gallo en el terreno materno, la iglesia.

2.2

El rostro de los mil héroes

“**R**eflejos de reflejos de reflejos”, tal conclusión del famoso soneto satírico de Novo, bien podría referirse incluso a *Archipiélago de mujeres*¹, publicado en 1943 cuando Agustín Yáñez contaba con treinta y nueve años y estaba en la flor de sus ambiciones como hombre, como creador y como político. Hasta ese momento había sido y era toda una promesa... en ciernes², con nada concreto aún. Solo (colocándonos desde la perspectiva de la ambición del narrador) cuenta con un libro, inspirado en Tagore, cuyo género no es claro, algunos cuentos, y una obra que esconde, que desconoce a título de extravío de juventud. Al engolfarse en el *Archipiélago*, era un escritor cuya obra que lo trascendería estaba aún por elaborarse y sobre todo que debía vencer las vacilaciones con las que concibió su primer libro y que quedaban desmentida por la acogida que éste había tenido. *Archipiélago de mujeres*, construida con una idea

1 . La primera edición de *Archipiélago de mujeres* salió de las prensas de la UNAM, en 1943. En 1977 fue editado en la Biblioteca Paralela de Joaquín Mortiz; en la actualidad se ha reimpresso esta edición. Las citas que hago en este capítulo han sido tomadas de la reimpresión de 1983. Por otra parte, Espasa Calpe publicó *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires, 1946. (Colección Austral, 577).

2 . El protagonista de "Pasión y convalecencia" señala el contraste entre la multiplicidad de sus proyectos con las pocas realizaciones que tiene y conscientemente elabora un balance desaprobatorio.

rectora muy definida, (cuyo génesis remonta a "Pasión y convalecencia" (1938), al delirio febril del protagonista que sueña con "alcanzar a la mujer perfecta: Venus y Diana, Leda y Minerva, Beatriz y Melibea."³) relatar los grandes mitos de amor en un espacio mexicano⁴, es una muestra de disciplina, de tesón, de determinación de quien abriga la ambición de crear. Sin embargo, la obra trascendente de Yáñez no se coloca, como esta recopilación de novelas cortas, en el eje de la relación amorosa, aunque el amor no está ausente en aquélla.

Territorios y piélagos para Utopía

Dos constantes rigen los títulos de Yáñez: por un lado, se refieren a una temporalidad (*Al filo del agua*, la inminencia de una tormenta climática, familiar o social; *Flor de juegos antiguos* apunta a un pasado remoto en que se sitúa el espacio lúdico; *Las vueltas del tiempo*, encierra al tiempo en la dinámica del eterno retorno); por el otro, a un lugar como en *Archipiélago de mujeres*; *Ojerosa y pintada*; *La tierra pródiga*; *Las tierras flacas*; *Ladera dorada* -habría que señalar que todos espacios femeninos quizá por que es en el cuerpo de la madre en el que se inscribe la escritura.

3. *Los sentidos al aire*, p. 128. Cabe señalar que de esa idea sólo se desarrolló Melibea.

4. Habría que investigar el papel que juega el cine (que justamente en la década de los cuarenta conoce su época de oro) como inspirador de Agustín Yáñez. Por un lado "el cine acentuó, sobre todo, la visión de un México rural y popular." (Armando Pereira, "La generación del medio siglo..." cf. bibliografía) *El Peñón de las ánimas* (1941) y *La Malquerida* () habían significado éxitos y la fórmula debía ser puesta a prueba en el terreno literario.

Tal como se plantea en el título del libro que nos ocupa, la dimensión marina remite a una doble trayectoria en la obra de Yáñez. Este "Archipiélago" responde al carácter utópico que Yáñez mostró a lo largo del "El plan que peleamos". Necesidad de fundar un sitio suspendido, desdibujado, sin contornos precisos al cual proyectar su conflictiva, del cual este archipiélago es, sin duda, la primera creación. Aunque se pueden ubicar cartográficamente en coordenadas definidas, la tierra pródiga, las tierras flacas que Yáñez describe, así como el pueblo anónimo de *Al filo del agua* que tiene que ver con Yahualica, son espacios que remiten a otra escena, son más utópicos que reales.

En *Flor de juegos antiguos* el narrador tituló a la tercera parte, "Mar de mentiras", en la cual trataba de una navegación por el mar Chapálico. ¿En qué mar se encuentra este 'Archipiélago de mujeres'? Ese mar negado, "el mar no existe" dice una voz anónima, o soñado, Tristán dice nostálgicamente, "No conozco el mar", afirmaciones hechas al pasar en "Isolda o la muerte", colocan al mar en una dimensión particular: la del alteño, la del hombre del altiplano ajeno al mar y lo envuelve en una especie de magia, lo rodea de una ansiosa expectación por descubrir un horizonte inmenso. El Oliverio de "Alda o la música" transfigura las hazañas que su predecesor llevó a cabo en el campo de batalla, al mar. En la expedición que emprende a la costa, Tristán conocerá a Isolda y al mar. Además, la primera muerte de éste se produce frente al mar picado e insolado; así como la muerte de Oliverio, reportada en los periódicos, extraviado en el mar de Cortés en "Alda o la música".⁵

5 . La dinámica del agua que será analizado en el capítulo sobre *Al filo del agua*; por otra parte es preciso señalar que finalmente morirá por haber bebido del

“Alda o la música”

Concentrado nuevamente en la observación de sí mismo, *Archipiélago de mujeres* marca el mayor punto de repliegue narcisista de Yáñez. En efecto, el narrador se deja llevar a donde le conduce un Ideal del Yo más del lado de la satisfacción narcisista, dentro de la necesidad de reparación, y por ello el segundo libro de Yáñez testimonia más bien un trabajo estilístico que una elaboración profunda. El resultado no se deja esperar: se trata de articulaciones escriturales exhibicionistas, cercanas a delirios de un yo particularmente inflamado. Nada extraño resulta esto puesto que *Archipiélago de mujeres* elabora el duelo de la juventud que es preciso hacer antes de pasar a la obra de la madurez, la cual por otra parte surge estrechamente ligada a la de juventud. Además el tema de *Archipiélago de mujeres* es el amor, delirio a dos, pasión que exalta al héroe y lo conduce a acometer la empresas más temidas: matar al nahual, terminar con los cuatreros de la región, convertirse en héroe olímpico, todo un mito comparable con el mismo Hércules. Las empresas deben reconocerse de tal manera por la sociedad que resulten suficientemente difundidas para que a través de la imagen, hacerse amar por Alda o Isolda -curiosa homofonía que une a dos mujeres ‘enamoradas’, o contagiadas de la aspiración heroica por interpósita persona, de hazañas de un héroe que, por supuesto, no se atreve al menos heroico pero más necesario de los actos: el asedio amoroso. Y

mismo remanso en que bebió Isolda. y que en “Gota serena” también es el espacio del agua el que vehicula el temor de castración.

es que el protagonista para hacerse amar debe acometer empresas sobrehumanas, de la misma manera que Alda e Isolda, que curiosamente se encuentran tan prestas a morir, aman ese arrojo ausente - quizá imposible- en ellas y colocado en un galán que sirva de prótesis a lo que ellas no realizarán.

En esta recopilación de cuentos y novelas cortas, género que por vez primera explora Yáñez⁶, no parece haber un contacto con un auténtico *self*. Se trata de una ambición creadora desmesurada, que posteriormente le conducirá a una gran obra, pero en esta ocasión, es un logro menor en comparación con la novela que vendrá.

Por el momento, era preciso multiplicar las identificaciones amorosas; apropiarse de una tradición literaria, ambas labores son simultáneas, particularmente la historia amorosa de Occidente que va de los cantares de gesta, haciendo un recorrido por los cantares españoles, franceses, por la épica alemana. Ninguna frontera parece resguardada, ni lingüística ni temporal a la ambición de Yáñez que está consciente de que debe incorporar esta dimensión para extraer de ella los recursos necesarios para calibrar su aliento narrativo: va de la Edad Media al romanticismo; de la tragedia a la tragicomedia; del cantar de gesta al teatro; del mester de juglaría al de clerecía: linderos de diversa naturaleza son traspuestos. El producto, sin embargo, resulta novedoso sin innovar profundamente, sin dejar una huella profunda en el género: a la postre, el experimento de Yáñez nace con resonancias caducas. La "inspiración" ha cedido el lugar a una sistemática imitación importadora;

6. "Pasión y convalecencia" está fechada el "2 de febrero de 1938, y apareció en 1943, el mismo año que *Archipiélago de mujeres*.

a un deseo de incorporación y a una ambición desmesurada que se logra consolidar justamente por el lado obsesivo que lleva a cabo un proyecto que quizá se propuso demasiado conscientemente Agustín Yáñez. En los dos primeros libros, el código construido por Agustín Yáñez reposa en amplificar una idea, en seriarla. En este momento de la creación, cuando aún no existe "El plan que peleamos", la serie, (serie de juegos, de historias de amor) se opone a la escritura de cuentos cuya unidad aún no descubre en *Los sentidos al aire*. Reacción al caos, a la fragmentación, este principio rector es de importancia capital ya que es solución a uno de los problemas a los cuales se enfrentará repetidamente Agustín Yáñez y a los cuales ofrecerá diversas soluciones. La idea de religar dio como resultado *Flor de juegos antiguos; Archipiélago de mujeres*. Tendrá que abandonar la idea de serie para lograr las páginas de *Al filo del agua* novela en la que por otro lado se vuelve a enfrentar con el problema de la dispersión, pero repensándolo, podrá darle una solución diferente a los fragmentos aislados del "Acto preparatorio" y de "Aquella noche": el personaje que religa es el Cura Martínez. Posteriormente, la necesidad de amarrar material disperso tendrá como resultado *Los sentidos al aire* y preside la misma concepción de "El plan que peleamos".

A fin de cuentas, tal es el modo de proceder en la relación de objeto. Primero objeto parcial, fragmentado del cual acentúa algunos rasgos. De su madre señala las manos, luego pone en relieve el hecho de mirarla; por último revela la importancia de oírla. Al proceder de esta manera Yáñez hace una regresión a un momento muy remoto en la construcción del objeto primario. Es preciso citar unos ejemplos que provie-

nen de "Pasión y convalecencia", de estados febriles del enfermo protagonista: "La madre -voz de campana- se quejó por la indevoción del hijo", que se encuentra al principio de un apartado que se cierra con lo siguiente: "La campana -voz materna- dio los toques de Ánimas y este recuerdo de la muerte complicó la situación entre madre e hijo." (p. 131). La repetición y variación simétrica de los elementos yuxtapuestos llaman poderosamente la atención. Alertan al lector sobre los procesos de simbolización y desplazamiento del significante materno en la yuxtaposición madre-campana, en donde los guiones son utilizados para mostrar la diferencia de niveles en una frase, que al yuxtaponerlos sirven para formular la metáfora materna.

Antes, el narrador había señalado que "Había venido la niñez al lento conjuro de la campana" (p. 125); lo que coloca a la madre como principio organizador de la propia biografía y de los recuerdos, siendo ella la primera reminiscencia. En el camino a su tierra, "La voz de una campana rompió sueños y hechizos. (p. 124). La última cita que sirve para señalar el proceso de fragmentación del objeto iluminan a un objeto parcial: "Si los ojos no ven las manos, los oídos no oyen la voz de la madre".

Desde 1938, fecha de "Pasión y convalecencia", la muerte a través de la enfermedad, episodio en la historia de la somatización recurrente del narrador, proyecta su sombra sobre la creación, sobre el narrador. Pero ya no se trata del niño de *Flor de juegos antiguos* que se cae cuando trata de saltar la barda y para el cual el padecimiento le impide "salir a la curiosidad". La enfermedad ahora se presenta de tal suerte que lo confronta con la muerte, que le obliga a regresar a su pueblo

natal, efectuar un descanso a ese "Conquistador de metrópolis" como se aut nombra el protagonista. El narrador que escribía cuentos ahora va a multiplicar sus obras. Escribirá colecciones de novelas cortas como *Archipiélago de mujeres* pero también ensayos. No se trata de una preparación como los críticos han pensado. Se trata, desde mi punto de vista, de una toma de conciencia que obliga al narrador a enfrentarse con sus obras que hasta ese momento no son sino "título de obras imaginadas, la turba de páginas iniciales."⁷

Sin embargo, esta exploración tan lúcida sobre los territorios de la madre, el hecho mismo de salir de los caminos trillados y ese notable esfuerzo por realizar un trayectoria tan amplia, lleva la marca del padre: acto de libertad, el echarse a los caminos, significaba un viaje transformador que lo pone fuera -es decir, a salvo- de la inmovilidad, de los valores maternos, mundo del pecado, de la represión, de la angustia, del temor, de la morbidez, de la locura.

Era preciso este recorrido por la tradición literaria antes de que Yáñez se abocara al gran experimento que le permitiría acceder a la edad madura, y que significará una exploración de la novelística norteamericana contemporánea, es decir, un trayecto que puede ubicarse en el sentido opuesto del que Yáñez se propuso en este segundo libro. *Al filo del agua* se sitúa en efecto en el presente de Yáñez, y es producto de un análisis del estado actual de la literatura mexicana y mundial; así como una introspección personal en ese momento y balance narrativo y temático de la propia producción. No tanto como un joven que sufre

7. "Pasión y convalecencia", p. 110.

penas de amor como lo hizo en *Archipiélago de mujeres*, postura que pudo parecer al inicio de los cuarenta muy literaria, pero que no era sino una mera "postura", a fin de cuentas, y como tal inauténtica en el momento de la escritura y que puede parangonarse con una confesión que el narrador hace al final del libro "no había buscado nunca a la mujer, sino al orgullo propio."⁸

El temido incesto coloca a la relación amorosa lo más distante posible. Cientos de kilómetros deben impedir cualquier posibilidad de encuentro. Así en la primera novela, Alda se enamora de una estrella del deporte construida por la prensa y muere después de que se publica la noticia de la desaparición de Rolando Vivar, un campeón nacional e internacional de natación. Correlativamente, antes de que el poco convincente héroe trasponga el umbral de su casa, ella debe morir.

La descripción que elabora el narrador de la mujer ideal, permite adivinar al enamorado. Aunque son sus atributos del alma los que le interesan, el relato hace mayor énfasis en el estatus social de la familia y en su abolengo, valores colocados en el primer plano: el alma de Alda reúne los atributos de una basílica, de un castillo, de una torre y una cisterna. Extraña acumulación de características que transforman al objeto amado más bien en un edificio que en un ser humano atractivo. Por otro lado, en tal metaforización arquitectónica aparecen ante todo los valores de la madre, pero transformados de tal manera, petrificados incluso, que no puedan de ninguna manera representar un peligro afectivo. Así se lanza nuestro galán que condena a muerte a todos sus

8. "Don Juan o el amor", p. 227.

prospectos para preservar un amor que se alimenta, en el caso de Alda, de la lectura del periódico y de las descripciones hechas por terceros del ser amado.

Al repetirse (la encontramos en "Alda o la música", "Doña Endrina o el deseo", "Désdémona o la belleza", "Isolda o la muerte"), esta triangulación, resulta particularmente interesante. A fin de cuentas, el enamorado puede involucrarse porque ese objeto pertenece a otro. Pero existe un mimetismo particular del deseo que parece traducirse en la fórmula que René Girard adjudica a la manera shakespeariana del amor: "la amas porque la quiero".

Sin embargo, Yáñez se libra a un sistema de equivalencias poco convincente. Por ejemplo, en "Alda o la música", a las hazañas guerreras se sustituyen hazañas deportivas; Castilla por Yucatán; las huestes por el colegio. Y el mismo argumento resulta literariamente poco convincente, pero interesante por el hecho de que la narración pone en el escenario la muerte del padre -de Oliverio-, la muerte de la mujer amada, Alda, la soledad irremediable del protagonista que continúa hablando en primera persona, Rolando Vivar. Elementos que se han vuelto verdaderas obsesiones reiteradas. Sólo que a la previa soledad del niño que confiesa ingenuamente su torpeza de *Flor de juegos antiguos*, se substituye en *Archipiélago de mujeres* un gusto por esa soledad que se ha convertido en un atributo romántico que, desde la perspectiva del narrador, da al protagonista una dimensión solitaria, de incompreensión, perseguido por un sino que responde a un romanticismo, y en la actualidad resulta un poco trasnochado. Las desventajas del protagonista del primer libro, ahora han cedido su lugar a una filiación literaria que hay

prospectos para preservar un amor que se alimenta, en el caso de Alda, de la lectura del periódico y de las descripciones hechas por terceros del ser amado.

Al repetirse (la encontramos en "Alda o la música", "Doña Endrina o el deseo", "Désdémona o la belleza", "Isolda o la muerte"), esta triangulación, resulta particularmente interesante. A fin de cuentas, el enamorado puede involucrarse porque ese objeto pertenece a otro. Pero existe un mimetismo particular del deseo que parece traducirse en la fórmula que René Girard adjudica a la manera shakespeariana del amor: "la amas porque la quiero".

Sin embargo, Yáñez se libra a un sistema de equivalencias poco convincente. Por ejemplo, en "Alda o la música", a las hazañas guerreras se sustituyen hazañas deportivas; Castilla por Yucatán; las huestes por el colegio. Y el mismo argumento resulta literariamente poco convincente, pero interesante por el hecho de que la narración pone en el escenario la muerte del padre -de Oliverio-, la muerte de la mujer amada, Alda, la soledad irremediable del protagonista que continúa hablando en primera persona, Rolando Vivar. Elementos que se han vuelto verdaderas obsesiones reiteradas. Sólo que a la previa soledad del niño que confiesa ingenuamente su torpeza de *Flor de juegos antiguos*, se substituye en *Archipiélago de mujeres* un gusto por esa soledad que se ha convertido en un atributo romántico que, desde la perspectiva del narrador, da al protagonista una dimensión solitaria, de incompreensión, perseguido por un sino que responde a un romanticismo, y en la actualidad resulta un poco trasnochado. Las desventajas del protagonista del primer libro, ahora han cedido su lugar a una filiación literaria que hay

que explotar para adoptar una pose literaria ante el público, pose muy de la juventud.

Los padres de Rolando ni se mencionan, y la adopción aparece en primer plano -lo mismo puede decirse de Tristán. El narrador se entrega a la fantasía de ser el hijo de padres principales, dotados de cualidades sin número, hecho que en primer lugar niega a los padres anónimos e incluso desconocidos, tal como aparecían en *Flor de juegos antiguos*. Adolescente e infantil al mismo tiempo, la postura evoca la novela familiar de los neuróticos⁹. Infantil porque esa convicción de tener padres de un mundo de abolengo, tradición y de un país remoto niega a los reales y permite expresar la problemática edípica. Adolescente porque a través de semejante fantasía el adolescente cree en su omnipotencia que le permite decretar su nacimiento y empezar de cero para corregir lo que no tuvo. De tal forma podrá substituir y reparar todo lo que no le fue dado para el restablecimiento de su propia confianza.

Aunque poco logrado, el proyecto que Yáñez se propuso con *Archipiélago de mujeres*, la recopilación de novelas cortas no está desprovista de interés: por un lado, se encuentra "Oriana o la locura", en este libro, texto relacionado con *Al filo del agua*, por ser la matriz desde la que surgió una novela corta, y la novela por antonomasia de Agustín

9. Para configurar las vicisitudes de la novela familiar en la obra de juventud de Yáñez hay que tomar en cuenta "Vigilia de Natividad" (1924) en donde el protagonista Gregorio Pérez "a menudo se despertaba... con la impresión de que volando, volando, había caído en casa ajena." (*Los sentidos al aire*, p. 253.) En este primer momento el sujeto pasivamente se ve desplazado de su casa hacia otra, único medio que tiene para cambiar un destino que lo condena, según el cuento, a convertirse en dependiente del "París moderno". Cf. *supra* el apartado "4.6 El huérfano" del primer capítulo.

Yáñez. Si se toma en consideración la novela corta, "Oriana o la locura" coloca a la novela en un contexto diferente en el que Yáñez está confrontado a la locura, no como un concepto teórico sino como un destino posible que trabaja particularmente al sujeto. Debe restablecerse dicho contexto fóbico para *Al filo del agua*, entendido éste como una angustia de tal naturaleza que luchar contra ella, exige movilizar todas las fuerzas y recursos del sujeto para evitar la locura como la de Luis Gonzaga Pérez o la de Merceditas Toledo. La ambición desorganizada del primero sometido a un ideal del Yo de cuya sombra no logra salir, se conjuga con una fuerte desestabilización al irrumpir pulsiones libidinales que justamente desestructuran a un frágil equilibrio, cuando una figura paterna, el Cura Martínez, lo rechaza. Por otro lado, el sometimiento a una represión sexual desde una perspectiva religiosa cerrada conduce a la locura a Merceditas Toledo. En ambos personajes se perfila la silueta de la madre y una deficiencia paterna que no se constituye como fuerza de límite contra los poderes de aquélla. La obra de madurez se jugará más bien en el terreno paterno.

La mujer es aún más lejana que antes: El protagonista no puede asistir ni aún de lejos como en el caso de "Niña Esperanza" a su muerte; ni siquiera tocarla aprovechando la cercanía, a costa de un castigo como sucede con Luz María. En "Alda o la música" la mujer se ha convertido en "palabra leve", "fantasma inasible" (p. 10), "Su presencia hecha de imágenes irreales, exentas de sensaciones". Más que ser de carne y hueso, se vuelve un pretexto para exhibir las propias cualidades: En la búsqueda de los atributos que mejor le adornen, el narrador se convierte en Don Juan; en otra novela señala que son las cualidades

espirituales y describe más bien el alma de su amado que sus cualidades físicas.

El objeto amado debe reunir las cualidades de una basílica- torre-castillo- fortaleza... tal enumeración se vuelve a la postre un espejo. La mujer, síntoma del hombre *Lacan dixit*. El conflicto se instaura entre sus pulsiones sexuales y el ideal del yo que le obliga a declarar una sinnúmero de cosas cuando se exhibe el narrador en el balcón del relato.

En el laberinto de contradicciones, el deseo de huir queda claro. El protagonista se esfuerza por alejarse: siendo de Sonora, escoge el sitio opuesto, Itzamal, lugar remoto en el remoto Yucatán, para recluir a su novia que no se conoce y mucho menos ella sabe de su existencia. Y el relato plantea una serie de obstáculos para proteger a un Yo que no teme confesar que "rehuí el encuentro" (p. 10)¹⁰, al mismo tiempo que declara los agudos dolores que le trajo la separación. El acentuado proceso de idealización del objeto amado que no funciona sino como publicidad del yo, cumple eficazmente la función de alejarlo. Para que el héroe siga siendo héroe tendrá que manipular la palabra de tal manera que sirva como un medio publicitario efectivo. Pero hay que evitar toda posibilidad de que esa imagen grandiosa expresada con bombos y platillos se venga abajo. Por ello el relato es más el recuento de las

10 . Para no ir al encuentro el narrador confiesa que: "Los deseos contenidos estallaron en sueños: sueños de nuevas frustraciones: dificultades para conseguir el billete de viaje; mientras, el barco se ponía en marcha; inútiles mi carrera y mis ademanes por el muelle; perdía el equipaje o equivocaba el navío con rutas opuestas. (p. 23.) O en "Isolda o la muerte" los juegos del protagonista que termina encerrado en el hospital, mientras Isolda muere y ellos se ponen una serie de obstáculos. Primero es "mutismo contra mutismo", luego "No debemos estar juntos. Yo iré siempre delante o muy detrás" p. 212.

precauciones tomadas ante el objeto amado, y el énfasis narrativo incide más en el temor, en las estrategias de escape. El yo se ha propuesto controlar la emergencia de la pulsión a toda costa.

El yo ideal se ha enseñoreado de la escritura sin permitir siquiera la constitución de un verdadero lector que en esta novela está reducido a espectador pasivo de las pretendidas "hazañas" de su majestad el Yo, autoproclamado héroe deportivo. Héroe en juegos de competencia, que representa justamente el polo opuesto de la situación que en *Flor de juegos antiguos* ocupaba el protagonista sobre todo en el juego del burro. El niño amujerado se ha transformado en héroe. Si el narrador contempla el cielo, se vuelve astrónomo (p. 231); si se resiste a los encantos femeninos, es Ulises (p. 230); si piensa, tiene "una agilidad mental, una ligereza de pensamiento que le facilita engarzar y sutillar conceptos." (p. 231); si va a ser padre imagina a una mujer que ha recibido la anunciación de la maternidad" (p. 230) -y por lo tanto el narrador se vuelve... ¡el mismo Espíritu Santo! Y quizá esto era necesario al creador para escribir su novela maestra: curar las fallas del niño, envolverlas con una ensoñación de tradición heroica, antes de integrar la visión compleja que propone *Al filo del agua*.

En *Archipiélago de mujeres*, el narrador se ha propuesto aburrir al lector con un discurso particularmente inflamado, repetitivo, autopublicitario, producto de un falso *self*. El valor hipnótico de los antiguos cantos, vueltas y rituales, ahora está ocupado por el rebuscamiento verbal: la prosa poco natural representa la huida del sujeto. La experiencia de la prosa proselitista de la adolescencia de Yáñez se ha puesto ahora a disposición del Yo-superestrella, que relata que el universo está pen-

diente de sus hazañas. Ese Yo corrige la plana a los héroes con los que se identifica.

En *Archipiélago de mujeres*, el narrador logra escindir a Rolando y Oliverio: ambos son falsos personajes, títeres de ese Yo ideal que aspira. Por ejemplo, Oliverio es su reflejo ante el cual puede desviar solo en parte la nostalgia por el terruño. Rolando es la imagen mejorada de sí mismo.

José Luis Martínez destaca la importancia de la narración en primera persona en todas las obras «como para desnudar mejor las entretelas del corazón de sus héroes»¹¹. Excepto «Doña Inés o el amor», en tercera persona, novelas cortas y cuentos, están en primera persona¹².

11 . *Al filo del agua*, col Archivos, p. 314.

12 . El uso de esta primera persona tiene varios efectos: en primer lugar, crea en el lector la ilusión de que está frente a un relato autobiográfico. Por otro lado, el lector puede ceder con mayor facilidad a la identificación con el personaje que dice yo. De tal manera se crea una identificación autor-personaje-lector compleja que ha sido puesta en evidencia por Italo Calvino en su novela *Si una noche de invierno un viajero* (Madrid, 1993) en donde se afirma:

... me llamo "yo" y esto es lo único que tú sabes de mí, pero ya basta como para que te sientas impulsado a transferir una parte de ti mismo a este yo desconocido. Al igual que el autor, incluso sin tener la menor intención de hablar de sí mismo, y habiendo decidido llamar "yo" al personaje, como para substrarlo a la vista, para no tenerlo que nombrar o describir, porque cualquiera otra denominación lo hubiera definido más que este desnudo pronombre, sin embargo por el solo hecho de escribir "yo" se siente impulsado a poner en este "yo" un poco de sí mismo, de lo que él siente o imagina sentir. Nada más fácil que identificarse conmigo... p. 24.

Sin embargo, así expresadas las posibilidades narrativas del "yo", parecería que todo es obra del lector que se forja la idea autobiográfica y se identifica. Sin embargo, desde el punto de vista de la trayectoria del autor, nadie puede negar que no fue sino hasta que Agustín Yáñez dejó de utilizar la narración en primera persona, es decir cuando crea un narrador autónomo del personaje, aunque ese narrador se encuentre muy cercano a los personajes, narrador omnisciente instalado en su mente a tal punto que incluso accede a sus sueños y a los terrores que los agobian y que a nadie expresan; cuando Yáñez logró por fin acceder a la madurez como novelista y dar a la narrativa mexicana una de las más importan-

Mito más moderno, la colección de siete novelas cortas se cierra con "Doña Inés o el amor". A los continuos fracasos del niño para tocar a sus compañeros de juego y para besar a Astrid, a los fracasos amorosos de los seis primeros relatos, el protagonista se transforma en un Don Juan pero no en funciones, lo cual lo haría un segundo burlador, posición que su majestad el Yo no puede admitir en forma alguna, sino en un galán corregido y aumentado: ya cansado de tantas aventuras, se casa. Yáñez propone el relato de un mito justamente buscando el punto por el cual el mito deja de ser el mito, le impone la inmensa tensión y lo transforma a lo que lógicamente no puede tolerar. Un Don Juan 'reincide' con la misma mujer, y sobre todo, se convierte en padre. El Don Juan de Yáñez, siente culpa y de esta manera le quita los rasgos de perverso que justamente sostienen el perfil psicológico del personaje. Es ahora un Don Juan neurótico y como tal poco convincente. Un Don Juan que teme el castigo, pero que fiel a su narcisismo hace recaer ante su hijo el castigo antes que sobre él, por lo menos oníricamente.

El trayecto hacia el amor pasó muerte, locura, el asesinato, el deseo, las primicias, la muerte. El protagonista ya no juega a que es Don Juan, ni su función es la de invitar a los muertos a cenar sabandijas. Los manjares del Don Juan de *Archipiélago de mujeres* son de otra naturaleza. Es el camino hacia la mujer y hacia la consolidación de la pareja a través de la procreación. Es allí donde termina la búsqueda del joven

tes novelas del siglo XX. El personaje de Yáñez logra así salir del círculo de egoísmo, de narcisismo tan característico de la niñez y de la adolescencia para considerar el mundo que lo circunda: su visión se amplía y logra entonces plantearse proyectos más ambiciosos de la embergadura de "El plan que peleamos".

que deseaba ser todos los héroes y tener a todas las doncellas que son por definición las que dan. En esta serie y en este recorrido evidentemente faltó Romeo y Julieta, Abelardo y Eloisa. La Julieta porque el protagonista no iba a matar a su alterego narrativo en la juventud¹³. El libro era justamente sobre eso: el duelo desde la edad madura de la juventud. De una edad que no retornará.

Por otro lado es interesante el último cuento justamente porque es el único momento en que aparece el padre analizado como protagonista. Es el momento del reconocimiento del hijo. Y es justamente interesante esta figura porque el padre aparece como falla. Un lamparón en su "americana", descuido personal, así se anuncia la paternidad. Como un vuelco de la personalidad que clausura un época. Y sobre todo con culpa, con ansiedad y angustia. Castigo del padre, el hijo es "fruto inesperado" (p. 225): si es mujer será violada por los hombres burlados, el Comendador, don Octavio...; si es varón será un minusválido. Plenitud de la hombría, no tendrá sexo, significará también.

13 . Por otra parte la película *El peñón de las ánimas* se estrenó en 1942, y es la actualización al mismo tiempo que la aclimatación mexicana de la historia de Romeo y Julieta, razón suplementaria para que este mito no apareciera en versión literaria puesto que ya había sido exhibido en la pantalla.

Por otra parte, la pasión de Yáñez por el cine está documentada en *Alfonso Gutiérrez Hermosillo y otros amigos*, (Guadalajara, 1945). En su infancia pasaba mucho tiempo traduciendo cuentos e historias contadas por su tía a "películas", cintas en las que dibujaba la secuencia de las escenas a la supuesta manera del cine mudo: "Novela o relato que le cautivaba [a Mónico Delgadillo], se convertía en asunto a trasladar sobre cintas de papel que habían servido para enrollar, listones, materia prima muy apreciada por Delgadillo, quien a pequeños cuadros, precedidos de leyendas explicativas -como acostumbraba el cine mudo- transcribía la acción de la novela leída." (p. 107). En la seriedad Yáñez sin embargo deja de ir al cine aduciendo la obscenidad de las películas modernas como lo declara en entrevista que concedió.

Bisagra

Hay quien piensa que el hecho de que Agustín Yáñez sea conocido por una novela debe tener una explicación. Y es que algunas páginas de su obra de juventud resultan ahora prácticamente ilegibles. Solemnidad y sobre todo un rígido sistema de valores católico, encerrado en un provincianismo impiden a un lector de buena voluntad su lectura.

Ello no resta su valor particular a la obra de juventud. En ella se puede rastrear la trayectoria de un escritor de una década importante en nuestra literatura. Desde esta perspectiva, sería preciso observar desde cada una de estas obras que componen la obra de juventud, la novela *Al filo del agua*, que abre la etapa de la madurez. Averiguar cómo fue el camino que llevó a esa obra.

Flor de juegos antiguos es una novela en embrión, un texto con una peculiaridad que interroga los géneros. Un texto que se encuentra en el entredós: no son cuentos propiamente porque están unidos por un mismo protagonista: su tema es justamente su evolución. Pero no es una novela de formación nítidamente caracterizada. Texto ambiguo, texto entre dos géneros. Yáñez no se ocupará más de niños personajes: Pedrito en *Al filo del agua* apenas es mencionado y de los demás personajes la niñez está omitida. Desde un punto de vista del género, *Al filo del agua* corona las ambiciones novelísticas de Yáñez.

Aunque *Los sentidos al aire*, libro cuyos cuentos se encuentren engastados en una estructura peculiar: de tal manera que presenta algo muy diferente a los engastes por antonomasia, las *Mil y una noches* o el *De-*

camerón. En él aparece la temática de *Al filo del agua*, pero los personajes permanecen aislados. No se contextualiza en un solo tejido social, en coordenadas determinadas de tal manera que se describe el efecto que esos destinos particulares tiene en el grupo. Lo cual no sucede en *Los sentidos al aire*.

Por su descripción con el mar, "Isolda o la muerte" se conecta directamente con *La tierra pródiga*, pero al mismo tiempo es una primera versión de la novela. Tras el narrador de la novela corta se adivinan ya los rasgos del Amarillo. Y sin duda alguna el señor de Acahuisco organizador de los actos de vandalismo, así como el Nahual, son el molde que sirve a los siete señores de Tierra caliente. Tras la problemática amorosa y la perspectiva incestuosa aparece en "Isolda o la muerte" la del desarrollo de la región costera de Jalisco. Por otro lado también el incesto es analizado desde dos perspectivas: desde la del narrador y la de la mujer prohibida, puesto que Isolda es la mujer que elige su tío y en su nombre Tristán solicita su mano; en *La tierra pródiga* la relación incestuosa se analiza desde la perspectiva contraria: desde la de Gertrudis y Ricardo Guerra Victoria.

Si la instancia predominante en *Archipiélago de mujeres* es el ideal del yo sobre las instancias del yo y del superyo, en *Al filo del agua* regirá sobre todo el superyo. En la primera obra se encuentra del lado de la satisfacción alucinatoria del deseo. El narrador oculta su autoaceptación bajo una imagen épica de sí mismo. Es capitán, el nadador campeón, el mismo Don Juan. En *Al filo del agua* en cambio se encuentra bajo la sombra del superyo cuya sombra prohibidora, punitiva y vigilante adopta la figura del Cura Martínez y del sistema de vigilancia que se

instaura tanto en los grupos como en el pueblo mismo que observa a todo mundo, condena a los desviantes. En *Archipiélago de mujeres* los personajes parecen vivir en el vacío. Don Juan parece estar sólo en el universo. No sabemos dónde se encuentra con Doña Inés por ejemplo. No hay descripciones de lugares que son tan importantes en cualquier relato agustiniano.

Y finalmente con *Archipiélago de mujeres* Yáñez produce su primer texto escrito desde el falso *self*, primera obra cuya continuidad será *La creación* y *Ladera dorada*.

Delirio a dos

Al parecer, el principal problema en *Archipiélago de mujeres* es el amor. Un ser que no logra la unión amorosa plena y para ello tiene varias "excusas": o bien se enamora de una loca, sin saberlo como en Oriana; su enamoramiento causa la muerte de Desdémona; o su amada se deja morir "por error" como Alda.

¿Qué mujeres pueblan ese archipiélago?: uno podría decir que es un archipiélago con tumbas junto con una clínica psiquiátrica: mueren Alda, Desdémona e Isolda; enloquecen Melibea y Oriana. ¿Por qué coloca Yáñez a las mujeres en un archipiélago, aisladas, como parte de una serie? A través de estas siete noveletas Agustín Yáñez reflexiona sobre la mujer. No le interesa sino una mujer arquetípica, una mujer famosa por su calidad de ser la pareja de un héroe. *Archipiélago de mujeres* es una interrogación sobre la mujer que pone en movimiento una preocupación de sí, una figura que media con la megalomanía. Al

mismo tiempo excepto en "Doña Inés o el amor", hay una huida de todas estas mujeres, de todas estas ensoñaciones, engrandecidas quizá por la falta de una mujer concreta que corresponda a las necesidades del narrador.

En la obra de Agustín Yáñez existen dos tipos de mujer: la santa y buena y la prostituta o alocada. Retrato de ellas.

"No abandones la ley de tu madre", I¹⁴

Fiel a este precepto bíblico, la problemática central de Yáñez gira en torno a la religión. Ella es la representante de la madre. El afecto en primera instancia se manifiesta con un léxico religioso: "El rosario de sus afectos iba desgranándose con visible alegría." (p. 50) El mundo religioso de la madre se impone incluso en la misma familia. Al tío de Tristán se le obliga a casarse nuevamente argumentando que: "Si quería la salvación de su alma era indispensable el matrimonio. La cuaresma fue circunstancia propicia para el embate. ¡Un amo cristiano debía dar ejemplo de vida honesta..." sentencia la madre (p. 175).

Siendo la religiosidad terreno materno por excelencia, ¿qué mejor mujer que la que está en el convento, la que renuncia a la religión por Don Juan? Desde *Flor de juegos antiguos* el niño jugaba a ser Juan Tenorio. En "Oriana o la locura" Aurelio de García se pregunta "¿por qué me empeñaba en hallarla en lugar sagrado?" (p. 138), interrogante que revela el grado de conciencia de la problemática. En "Isolda o la

14. Proverbios, 6, 20.

muerte" el relato comienza justamente cuando "comenzaron a llamar para la primera misa, en Azqueltán" -de cuya parroquia se asesinará al cura en *La tierra pródiga*.

Oriana es la respuesta especular de la locura del protagonista que exige de su objeto amoroso una larga lista de virtudes extremas. Oriana, a su vez, le exige justamente ser el caballero, el piloto, el Amadís que ella espera y justamente desprecia a los estudiantes (hay que recordar que Aurelio de García está en el bachillerato): ante tales exigencias que el narrador no puede llenar, evidentemente es acusada de loca.

Por otra parte, por error Aurelio se enamora de una loca (Oriana representa la seducción de la locura), y se convierte en el hazmerreír de la sociedad por haber escogido semejante objeto de amor. Oriana por su parte le exige que la lleve al territorio del padre, "que me restauréis con mis padres" (p. 158) deseo que comparte con el narrador, Aurelio de García¹⁵.

El incesto es tratado de la manera menos directa. En primer lugar la rivalidad edípica por la mujer no se establece entre padre e hijo sino entre tío y sobrino. Por otro lado a ninguno de los dos le interesa casarse. El tío es obligado por presiones familiares y sociales. Y al narrador le interesa ganarse el amor de su tío como hijo. Por "casualidad", por "azares del destino", el objeto de deseo del narrador va a coincidir con el de la figura parental. Como es hábito del narrador de fijarse imposi-

15 . Siendo "Oriana o la locura" antecedente de *Al filo del agua*, el deseo de Oriana, es decir, el deseo de la locura, de llegar al territorio paterno se encuentra ligado con la exploración de la dimensión paterna que se hace en la novela.

bles, el tío del narrador de "Isolda o la muerte", busca algo desmesurado: "lo mismo fuera pedir una estrella, la aurora boreal o un ángel del cielo" (p. 176). La responsabilidad es atenuada, denegada. Hay una gran necesidad de disfrazarla.

Aurelio de García imagina a Oriana como "compañía única de madre achacosa, de padre irascible": fantasía elocuente que revela la proyección del propio narrador en la que se expresa imaginariamente la satisfacción de su deseo de volver achacosa a la madre para restarle poder y convertir al padre en un ser irascible, contraparte de un padre débil y mudo, alguien que tenga la energía para mostrar su cólera y sobre todo que sirva de límite a esa madre sobreprotectora que aparece particularmente en "Melibea o la revelación":

"A menudo mi madre preguntaba con solicitud angustiosa qué me dolía, por qué no me tostaba el sol del campo, cuáles nuevos síntomas experimentaba, si sentía más apetito y menos cansancio." (p. 57)

madre perseguidora que decide unilateralmente suspender los estudios de su hijo porque lejos de ella puede contraer "anemia cerebral" [sic]. Y finalmente se entrega al goce de tener al hijo enfermo para que ella pueda atenderlo y curarlo y restablecer su poder sobre él. Su objetivo es retenerlo a cualquier precio, sobre todo cuando el precio de ello, lo paga el hijo con un estado mórbido.

Es preciso recordar qué lugar ocupa nuestro protagonista en la versión agustiniana del *Otelo* shakespeariano. Casio es el personaje ausente en la novela corta, sitio que ocupa el narrador. ¿Quién es Casio? La descripción que hace de él René Girard da pistas:

Casio es todo lo que Otelo no es: blanco, joven, guapo, elegante, y sobre todo hombre de mundo, un auténtico aristócrata que se siente a sus anchas en el universo de Desdémona.¹⁶

La lectura yañeciana del *Otelo* es interesante. A su Otelo, general revolucionario, le importa una mujer dócil, elegante, rubia, aristócrata, amada por todos, pero que sólo a él le brinde sus favores, es decir, expresa la misma idea que Yáñez repite en sus personajes. En la tragedia, Otelo está en relación especular con Casio, representa justamente lo contrario; en cambio, en la novela corta ocupa el sitio de figura de padre para el protagonista. Por un extraño lapsus, el rival es traído hacia una figura paterna, cómo le gustaría al protagonista que fuera su padre, es decir una figura fuerte, capaz de reaccionar con ira y llegar al mismo crimen y a suicidarse: su padre silencioso y antiheroico es incapaz de ello.

En la novela corta, Yáñez introduce otra figura, la de Judith, con lo cual empezamos a ver a Yáñez entre dos mujeres, una a la que corteja, tan sólo para acceder a la amiga de ella. Directamente no la puede abordar pues es casada. Judith es utilizada simplemente para introducirse en casa de Desdémona, pero Desdémona quizá no le interesaba tanto al protagonista, de otra manera no hubiera imaginado una trama en la que se convierte en el causante indirecto de su muerte. Una situación similar se reproduce en el triángulo Damián-Micaela-María. Antes de salir del pueblo, Damián busca a María para decirle que era ella quien le interesaba.

16. René Girard, *Shakespeare: los fuegos de la envidia*, Anagrama, Barcelona, 1995. p. 371.

Estilo e ideal

En el aspecto estilístico hay una clara voluntad de apartamiento de la norma que en ocasiones desemboca en un rebuscamiento verbal, chabacano y comparable con lo que el estudiante adolescente, el seminarista¹⁷, aprende: "acentuaría suficiencias frente a la ingenua sorpresa de parientes y coterráneos, a quienes deslumbraría una serie de palabras rebuscadas y prosodia remilgosa." (p. 34)¹⁸

Novo les arroja al grupo de Bandera de Provincias un tajante y categórico "no maméis", justamente por esa falta de naturalidad, en el soneto citado al inicio de este capítulo. Se ha calificado también al estilo de Yáñez de tieso y almidonado. Me parece que, en estos elementos del estilo de Yáñez, se puede percibir los efectos negativos de un ideal de yo que lleva al narrador a buscar algo extremo a sentir la necesidad imperativa debe apartarse, ser antinatural. Sin embargo, en su movimiento el narrador no logra crear un estilo revolucionario. Su estilo se vuelve un pretensión de casticismo, un rebuscamiento más compuesto y arreglado que artístico. Pongo un ejemplo:

Volví los inciertos pasos a la región del bullicio y encerré
mi sobresalto en el abandono de mi lecho. (p. 24).

17 . Parecería que en *Al filo del agua* no existe otra posibilidad de estudiar que no sea el seminario. Los estudiantes que regresan en vacaciones parecen ser todos seminaristas.

18 . En la tradición hispánica esta forma de hablar, mezclada con latinismo estaba muy codificada. Así hablaban en las comedias y en la novela picaresca el sacristán cf. Robert Ricard, "Una poetisa del siglo XVII: Sor Juana Inés de la Cruz" en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 7 (1995).

En la frase destaca el contraste entre la pérdida de control que el narrador quiere poner de manifiesto, y el estilo tan controlado. Imaginarse a un estudiante de prepa que dice "mi lecho" en un internado resulta para el lector difícil. Por otro lado, las paradojas saltan cuando el narrador quiere señalar la pérdida de control del protagonista y coloca en su pluma los verbos "volví" y "encerré", en los que actúa un superyó que trata de controlar; allí se perciben claramente los mecanismos de defensa obsesivos. El narrador sustituye los sustantivos para apartarse de lo que se hubiera pronunciado.

Algunos ejemplos de este rebuscamiento, que en ocasiones puede irritar, son las siguientes frases: el protagonista se propone "salvar el ingrátido amor"; y se encuentra en "la foscura de la noche"; cuando se autreprocha habla de "el mármol de mi aturdimiento"; y piensa en su amada "como si Alda, en soledad venturosa, me acompañase, con la gracia y constancia con que desciende al oscuro caracol de mis sueños." (p. 22). Más adelante, con gesto particularmente ridículo el narrador se pregunta si "¿valía contaminar la pura espiritualidad de mi parásimal vivencia de amor?" (p. 23). Creo que elegí las peores frases de Yáñez.

En la fuerte embestida que da el ideal del yo, las otras instancias quedan particularmente desprotegidas. En especial el yo. El sentimiento de autoestima se ve reducido en varias ocasiones: "A veces flotaba como muñeco desteñado" (p. 230) pronuncia el personaje que para nuestra sorpresa resulta ser Don Juan. Es ese mismo yo que está tan reprimido en "Acto preparatorio" y en "Aquella noche" y que sólo después de "Ejercicios de encierro" se comienza a estructurar.

El frágil yo tiene que protegerse con una intensidad obsesiva. De manera fóbica, cuando piensa que está sifilítico imagina lo siguiente:

Dióse a visitar laboratorios, se sujetó a exámenes minuciosos, llevó la tortura a doña Inés, víctima de análisis, que resultaron negativos; pero la ciencia afirmaba que esa ab-solución carecía de valor definitivo: lo que parecía sin peli-gro, podía ser falso y tener angustiosa contradicción: lo mejor era admitir sospechas y pasar a la criba de trata-miento riguroso. p. 235

Era fundamental sustituir los ideales tan sólidos, con tanto prestigio de la madre, como son los valores religiosos, que por otro a parte ejercen presión desde instancias superyóicas. Reemplazar la ley mosaica, los valores represivos, por otros particularmente alejados de los ideales de la madre. Los que ha seleccionado no provienen de la tradición oral, sino de la tradición literaria. No se norman por verdad, pureza, sino por estética, valores sociales. Toda la mitología religiosa es sustituida por la mitología literaria: Tristán, Don Juan, Isolda, Otelo, etc. Era importan-te esgrimir valores. Por ello la función del ideal del yo que le conduce a cometer extravíos literarios era importante dentro de la evolución de Yáñez. Después de haber dado una vuelta por toda esta mitología, después de haberse probado que incluso con estos valores de adop-ción puede llegar a publicar en una editorial argentina, (ya que *Archipié-lago de mujeres* fue primeramente publicada en la colección Austral, lo cual significaba un reconocimiento internacional).

El protagonista se identifica con objetos de perfección absoluta. No son objetos tomados de los alrededores. Son objetos tomados de la literatura. Su elección recae sobre lo mejor entre lo mejor de lo mejor,

en aquello que ha probado haber sido lo mejor y que mayor tiempo hayan estado considerados simplemente como héroes. Parecería que Yáñez no quisiera arriesgarse y por ellos toma lo mejor de la historia, lo mejor de la literatura. Incluso puede no ser suficiente un sólo héroe y arma una presentación que condensa a varios héroes como en el caso de Rolando Vivar que une la épica francesa con la épica española y les corrige la plana. El texto condensa y supera. Es un texto inflado también por la tendencia megalómana particularmente aguda. "Nos precedía, con leguas de ventaja, el mito de nuestra heroica empresa" (p. 182); "la creciente nombradía y las solicitudes que me granjeaba mi destreza..." (p. 22). Es que también las relaciones amorosas de los personajes tiene que ser las arquetípicas. Tiene que haber recorrido todas las relaciones posibles en el hemisferio occidental: es justamente lo mejor de la historia occidental lo que Yáñez escoge como algo que podría adecuarse a él.

Presa de la inestabilidad, permanentemente oscila entre el ideal de ascetismo y el donjuanismo, y escucha a un Ideal del Yo que más desea la gratificación narcisista por medio de la heroicidad. Pero en ambos casos la impronta de la madre se ve en ello: el aventurero se describe así mismo como "la carne pecadora" y hace referencia a su sexo de una manera más bien enigmática, histérica:

Y qué júbilo de desnudez; la carne, desceñida, hecha montón, muy abajo, lejanamente, como ropa sucia que se arroja con asco. p. 231

Esos personajes logran apartarse de una figura materna, solucionar tendencias incestuosas, y salir de lo imaginario para pasar a una simbolización.

Las tribulaciones de la adolescencia

"Escribir...es un oficio de larga paciencia"

Agustín Yáñez¹

El interés que presenta *Los sentidos al aire*² es doble. En primer lugar, la compleja problemática que desarrolla el escritor jalisciense en sus obras mayores fue explorada, de manera aislada y parcial, en sus primeras piezas narrativas, reunidas justamente en este libro. Posteriormente, el espacio novelesco permitirá a Yáñez colocar los destinos de estos personajes separados dentro de un grupo social y desarrollar su problemática también paralelamente, es decir entrelazar aquellos destinos individuales aislados, analizando sus resonancias sociales.

De tal forma, la problemática de los personajes de la juventud adquiere en las creaciones de la edad madura tal resonancia que los aleja de los claustros cerrados de los cuentos. Así, Mauricio Galavis ("Aserrín

1 . Palabras pronunciadas en la entrevista a Arturo Melgoza, *op. cit.*, p. 73.

2 . Agustín Yáñez, *Los sentidos al aire*, 3a ed., ilustr. de Francisco Moreno Capdevila, FCE-CREA, México, 1985, 272 pp. (Biblioteca Joven, 38). En adelante sólo se citará entre paréntesis la página en cuestión.

de muñecos", 1927) podrá escapar de la opresión de sus horizontes, de los espacios parroquiales que representan el mundo de la madre, metamorfoseado en Gabriel (*Al filo del agua*, 1945), mientras que Gregorio Pérez para el cual la Navidad no significa sino el fin de la esperanza en "Vigilia de Natividad" (1924), vestirá los ropajes de Luis Gonzaga Pérez (*Al filo del agua*) cuyo brote psicótico se produce en la Semana de la pasión. Además, Gabriel y Luis Gonzaga tienen el correlato de Dionisio Martínez, el de Victoria y todo el contexto del pueblo anónimo, horizonte desconocido para los personajes creados dos décadas antes.

En segundo lugar, *Los sentidos al aire* al integrar textos escritos entre 1924 y 1963, pone en relieve un aspecto definitorio de la obra agustiniana: el prolongado proceso de creación en Yáñez³. Debido al lapso de cuatro décadas que le fue necesario para llegar a la versión definitiva de este libro, proponerse analizarlo significa contextualizar motivos, establecer coordenadas de referencia para algunas obsesiones presentes en las grandes novelas de Yáñez: en efecto, muchas narraciones cortas están envueltas por una atmósfera similar o son eco o bosquejo parcial de aquéllas⁴.

Es preciso, sin embargo, introducir una distinción entre los cuentos aislados, escritos a partir de 1924 y hasta principios de la década de los

3. En un artículo Yáñez apunta: "menos que ninguna de las nobles artes, la novela no puede ser obra de inspiración momentánea." Cf. "De la novela", en *Revista de la Universidad*, VI-65 (mayo, 1952) p. 7.

4. Agustín Yáñez afirmó en 1960 que "mi bibliografía comienza con "Baralípton", los textos anteriores que publiqué son experimentos fallidos, simples ejercicios escolares." Cf. Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño-SEP, México, 1986. (Lecturas mexicanas. Segunda serie, 48), p. 366.

sesenta, y el libro estructurado en 1963⁵ con el título *Los sentidos al aire*. Para analizar la evolución creadora del "El plan que peleamos", este corpus debe analizarse en dos momentos: los textos como cuentos y el texto como libro de cuentos, cuya motivación sólo se produjo en el ocaso de la edad madura. De tal forma, *Los sentidos al aire* paradójicamente reúne el punto de partida de la narrativa agustiniana y el umbral de su crepúsculo. El análisis que propongo irá del libro a los cuentos y de éstos al libro.

Por otro lado, aunque "Niña Esperanza", "Gota serena" y "Pasión y convalecencia" merecen estar en cualquier antología de la narrativa mexicana, hay que reconocer que en el ámbito del cuento, Agustín Yáñez no tuvo la misma trascendencia que en el terreno de la novela. Su producción se encuentra lejos de los maestros indiscutibles del cuento mexicano moderno que son Rulfo y Arreola. Sin embargo, merece la pena recordar algunos autores y libros para contextualizar la producción cuentística de Yáñez. En 1949 Juan José Arreola publica *Varia Invencción*; Juan Rulfo, *El llano en llamas* en 1953; en 1954, aparecen, *Lilus Kikus* de Elena Poniatowska; *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes; y *Las ratas y otros cuentos* de Guadalupe Dueñas; José de la Colina publica *Cuentos para vencer la muerte* en 1955 y Juan Vicente Melo, *La noche alucinada* en 1956; Guadalupe Dueñas publica *Tiene la noche un árbol* en 1958; en 1959 aparece *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila; *Obras completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso; *Tiempo cercado* de Sergio Pitol; *Benzulul* de Eraclio Zepeda y *Los*

5. "Sangre de sol", que fue el último de los cuentos de esta colección que fue reescrito, lleva como fecha de revisión el 16 de diciembre de 1963.

cuentos del desierto de Emma Dolujanoff. *Ciudad Real*, de Rosario Castellanos es de 1960. El año que Yáñez termina *Los sentidos al aire*, Juan García Ponce publica *La noche*; José Emilio Pacheco, *El viento distante*; Elena Garro entrega *La semana de colores* en 1964. Otros títulos de interés en este recuento serían en 1965, Inés Arredondo, *La señal*; Salvador Elizondo, *Narda o el verano* en 1966...⁶

La creación y el tiempo

"...yo no soy aquel niño de pocos años y muchas travesuras: he caído en la amistad y servidumbre del tiempo."

Agustín Yáñez⁷

En *Los sentidos al aire*, cuya publicación en 1964 no tiene por objetivo tan sólo hacer asequibles textos difíciles de consultar, Yáñez reúne once cuentos y una novela corta. Es algo diferente de una antología personal; algo más que una recopilación puesto que a cada relato se le asigna un lugar preciso dentro de un ciclo⁸. Las

6. En su ponencia "Brevisima historia del cuento mexicano, 1955-1995" en el contexto de la 1ª Conferencia Internacional UAM, 1995. Medio siglo de Literatura latinoamericana, 1945-1995, pronunciada por Yolanda Vidal López-Tormos no se menciona a Agustín Yáñez.

7. Texto colocado casi como conclusión de *Flor de juegos antiguos*, en "Mar de mentiras" p. 184.

8. Algo diferente de lo que ha hecho Carlos Fuentes con *El naranjo* y *La frontera de cristal*. Interrogado por los lazos que unen a los relatos, Carlos Fuentes respondió que "Se trata de la vieja enseñanza balzaciana del eterno retorno de los personajes. Yo creo que los libros como *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson (un libro que amo mucho, que leí a los diecisiete años y que ha tenido una gran influencia sobre mí), ofrecen al lector la posibilidad de permanecer con una

doce narraciones, muchas de ellas reescritas o modificadas en el momento de su publicación como libro, corresponden a cada uno de los meses y están distribuidas en grupos de tres que representan cada una de las estaciones del año. Al integrarlas en un libro, Yáñez dotó a la obra de una arquitectura, de un sentido "orgánico", que indudablemente armó con los elementos recurrentes, descubiertos *a posteriori*, mucho después de que habían sido escritas⁹.

Prueba de ello es la doble estructura temporal del libro. Este políptico de doce paneles con una obertura¹⁰, habla de una "revolución" de la

historia abierta e inacabada, en la que siente que no se ha dicho la última palabra. Libros en los que solo un perfume, una atmósfera reúne a todos los cuentos. Es el caso de *Winesburg, Ohio*, y de *Dublinenses* de Joyce, en los que hay muchos menos ligas de unión entre los cuentos que en el mío. Estos libros te dejan con la sensación de haber pertenecido al mundo contenido en sus páginas, pero del que sólo te entregan una apertura, una "inconclusión" a sus propias historias. En *La frontera de cristal* más que buscar la unidad entre los cuentos, se trata de llegar a un conjunto, sí, pero inconcluso, que te permita seguir recreando las posibilidades narrativas que involucra su propio inacabamiento. Otro ejemplo es la trilogía *Azul, Blanco y Rojo* de Kieslowski." en *La Jornada semanal*, 59 (21-IV-96) p. 5.

9 . El código de una obra tiene entre otras funciones la de colocar en el centro de la conciencia aquello que en la primera etapa del proceso creador, la del sobre-cogimiento creador, pudo ser entrevisto gracias al proceso disociativo de regresión que se juega en los sistemas pre-consciente-consciente. De tal forma : "De periférico, ese representante psíquico es instaurado como central; de anecdótico, como esencial; de aleatorio, como necesario; de no ligado al resto, como fuente de encadenamientos rigurosos; de desordenado, como estructurante... Está en juego un reordenamiento de su estatuto tópico: lo que permanecía oculto, perdido, rechazado en las fronteras del *self* se convierte para el Yo en un objeto que posee una lógica interna, cuyas consecuencias, desarrollos y manifestaciones puede representarse, imprimiéndolos en un material apropiado; o dicho de otra manera, este representante inconsciente de un proceso o de un estado psíquico primario aporta el dinamismo organizador de toda una serie, de todo un complejo de procesos psíquicos secundarios." Cf. Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra*, op. cit. p. 131.

10 . Estructuralmente se debe comentar esta necesidad de "obertura", del texto umbral que ya apareció desde *Flor de juegos antiguos* con el título "Composición

tierra en torno del sol. En este lapso, la vida humana sufre también revoluciones que no por ocurrir en espacios cerrados, en sitios recónditos, tienen menos efectos ostensibles.

Las estaciones aparecen como inscripción que el tiempo imprime en la naturaleza y en el hombre; el año es una construcción humana, índice de un esfuerzo por reorganizar el devenir de acuerdo con una voluntad. Yáñez insiste en esta doble relación del hombre con el tiempo en la cual, éste es primero sujeto pasivo, transformado por su paso, y luego interviene en ese fluir, estructurándolo en ciclos. Sin embargo esta doble propuesta es expresada de maneras diferentes. En la obertura el narrador insiste en el carácter que el tiempo imprime al ser humano. El hombre es sujeto pasivo del clima, de la influencia zodiacal. Sin embargo, en el nivel estructural se percibe la intervención del hombre que dispone cada una de las historias de acuerdo con temáticas que le ofrece el clima. La narración ya no es producto de un sujeto entregado a fuerzas que lo rigen y ello cumple una función liberadora. Es la (re)estructura de la obra, es decir, el código para hablar en términos de

de lugar" que preludia la sección "Juegos de Nochebuena"; y "Otra composición de lugar" que antecede "Juegos en la canícula"; posteriormente Yáñez colocará el "Acto preparatorio" antes de abismarse en *Al filo del agua*.

"Composición del lugar" equivaldría a un complemento circunstancial de tiempo y de lugar ("En el invierno..."; "En una calle de barrio"); En "otra composición de lugar", hay dos párrafos que funcionan también como complemento circunstancial de tiempo: "La canícula."; "El estío." Pero por encima de este valor sintáctico, (que colocan al texto dentro de una forma bien establecida, canónica, de la oración en español), existe la equiparación Estío=muerte; y la maldición paterna sobre una hija Estrella-Estela que pone en primera línea de una manera clarísima la activación de una instancia superyoica que va a ser sacudida con la narración. Sin esa transgresión no es posible la creación. Más adelante se vuelve sobre algunos aspectos del preludeo de *Los sentidos al aire* y se analiza el "Acto preparatorio".

Anzieu¹¹, lo que da una dimensión diferente a la creación. Y de la misma manera que en los cuentos se lucha contra un sentimiento de ser sujeto pasivo del destino; es con la estructura que envuelve al texto, al final de la edad madura, como puede darse una significación a la propia obra que procede de una lectura. De esta forma, *Los sentidos al aire* como estructura envolvente, es paralela a otra estructura envolvente llamada "El plan que peleamos". Este esfuerzo del creador para no dejar a la deriva relatos escritos a lo largo de cuatro décadas¹², se reproduce al nivel de la obra completa con el anuncio de su proyecto novelesco de corte balzaciano, *mise en abîme* englobadora que aparece como una de las características de la creación de la senectud agustiana.

Los ciclos naturales de la vida humana aparecen en *Los sentidos al aire* en una forma crepuscular: es el ocaso de la niñez; la adolescencia que caduca o la vida humana que expira. Las empresas humanas, organizadas en periodos, están evocadas en un momento agónico: se trata por ejemplo del año escolar o de la carrera que se termina. Y se focaliza también el ocaso de esperanzas e ilusiones.

El texto más antiguo, "Vigilia de Natividad", data de 1924; "Aserrín de muñecos" y "Fruta de lagar" de 1927; "Sangre de sol" de 1929 y 1963; "Baralípton" de 1929-1930; "Pasión y convalecencia" de 1938; "Música celestial" de 1940; "Gota serena" de 1949; la "Niña Esperanza" de 1950 y 1962; "Las avispas" de 1963.

11 . La construcción de un código es la tercera etapa del proceso creador tal como lo describe Didier Anzieu, *El cuerpo de la obra... op. cit.* pp. 130-140.

12 . Algo similar ha sucedido con Gabriel García Márquez con sus *Doce cuentos peregrinos*.

En este libro se encuentra el primer texto -reconocido- que escribió Yáñez; la primera obra que publicó ("Baralípton")¹³, y el que era en ese momento su último cuento, "Las avispas" de 1963. El lapso que exigió la elaboración de *Los sentidos al aire* fue de treinta y nueve años. Entre una y otra fecha aparecieron *Al filo del agua* (1947), *La tierra pródiga* (1960), *Las tierras flacas* (1962). También apareció *Flor de juegos antiguos* (1941) y *Archipiélago de mujeres* (1943), *La creación* (1960) y *Ojerosa y pintada* (1960). *Los sentidos al aire* abraza de esta manera la mayor parte de la producción narrativa de Agustín Yáñez.

Si se consideran los diversos avatares de construcción de *Los sentidos al aire*, se observa que Yáñez al dar por acabados y entregarlos a la publicación¹⁴, no sabía que con el tiempo esos mismos textos primero independientes iban a formar parte de un libro más amplio que, a su vez, se integraría en un ambicioso proyecto narrativo.

Si en el primer instante la obra tiene una faz oscura, oculta incluso para el propio autor, en el segundo momento de la creación ha sobrevenido una toma de conciencia de *un* sentido del texto *con-textualizado* que anteriormente no se había intuido¹⁵. Las etapas de la creación fue-

13 . Para citar únicamente los ejemplos más evidentes, conviene recordar que el mismo Yáñez presenta "Vigilia de Natividad" (1924) como "el primer esbozo del personaje Luis Gonzaga Pérez, que figura en *Al filo del agua* (1947) (p. 272); o que las situaciones iniciales de "Aserrín de muñecos" (1926) y *Las tierras flacas* (1962) son muy similares.

14 . Sin tomar en cuenta *Llama de amor viva. Cuentos de amor*, Guadalajara, 1935, libro desconocido por Yáñez en la edad madura de su producción, nuestro autor publicó *Baralípton*, (1931); *Pasión y convalecencia* (1943); y *Esta es mala suerte*, (1945).

15 . Esta toma de conciencia solo puede ser parcial. Los notables cambios que sufrió este material narrativo en tal lapso invitan al lector a pensar qué hubiera sucedido si Yáñez hubiera vivido más tiempo. Si hubiera retomado el texto que nos ocupa... acaso habría más transformaciones.

ron graduales: desde la perspectiva final resulta que el cuento fue el periodo larvario; el libro constituyó la edad adulta que evolucionó, como última metamorfosis, en el inconcluso "El plan que peleamos". Esto coincide con las declaraciones de Yáñez: "no hago planes exhaustivos a los que me atengo al crear mis novelas" e insiste: "no hago planes anteriores que me permitan saber el final de la composición"¹⁶.

Si el primer cuento, "Vigilia de Navidad", fue primicia tímida de la juventud, en cierto aspecto confesión angustiada, *Los sentidos al aire* revelan tanto la vivencia superada de un momento crítico de su desarrollo, como el dominio de una técnica narrativa. Si en el primer cuento de 1924 campea el sentimiento agobiante de un futuro, angustia en la cual naufraga el protagonista, el libro de 1963 está teñido por la nostalgia de un pasado perdido.

Esta posibilidad de multiplicación de los significados de acuerdo con la perspectiva que el mismo Yáñez adoptó frente a sus obras, permite formarse una idea de la riqueza del material narrativo. Por otra parte es preciso señalar que la creación en Yáñez tiene un primer momento de escritura, seguido de otro de lectura para acceder a un tercer momento de reescritura.

16 . Cf. Emmanuél Carballo, *op. cit.*, p. 375.

El deseo en busca de "sentidos": de "Baralipton" a "Niña Esperanza"

De acuerdo con la fecha de publicación, los relatos se organizan de la siguiente manera -el número entre paréntesis corresponde al lugar que ocupan dentro del libro:

1924	"Vigilia de Natividad" (13)
1926	"Aserrín de muñecos" (8)
1927	"Fruta de lagar" (11)
	"El tercer enemigo del alma" (6)
	"Laude Pascual" (5)
	"Esta es mala suerte" (4)
1929-1930	"Baralipton" (12)
1929-1963	"Sangre de sol" (10)
1938	"Pasión y convalecencia" (7)
1940	"Música celestial" (1)
1949-1963	"Gota serena" (9)
1950-1962	"Niña Esperanza" (2)
1963	"Las avispas" (3)

Desde el punto de vista cronológico hay tres grupos: los cuentos escritos entre 1924 y 1929 (ocho cuentos, en cinco años; cuatro de ellos escritos en 1927); el segundo grupo, separado por un lapso de nueve

años, va de 1938 a 1950¹⁷; y en la tercera etapa, separada por doce años, de 1962 a 1963, Yáñez sólo escribe un cuento; revisa tres e imagina la estructura del libro¹⁸.

Aunque anteriormente había afirmado que su bibliografía comenzaba con "Baralípton" (1931), *de facto* Yáñez reconoce sus primeros cuentos a partir de 1924, cuando tenía veinte años. Esta vacilación tiene que ver con un segundo inicio que pretende negar y ocultar un primer periodo. ¿Cómo recomienza Yáñez ahora que su pluma no sirve a intereses proselitistas militantes? "Vigilia de Natividad" habla de un fracaso que se inicia cuando los padres del protagonista han muerto; describe un mundo en el que no hay esperanza. Al igual que *Flor de juegos antiguos*, el cuento está situado en Navidad, fecha religiosa del calendario materno. El cuento es escenario superyoico para exhibir al sujeto sin futuro, fracasado, después de haberse impuesto estudios, de elaborar proyectos que nunca realizó. El deseo, dictado por un ambicioso ideal del yo que se enseñorea del sujeto y paraliza las funciones yóicas, rechaza las opciones que le ofrece un entorno sacudido por la revolución. Huérfano, incapaz de dominar la situación, el personaje fracasa y per-

17 . Hay que tener presente que Yáñez señala que el lapso de escritura de *Flor de juegos antiguos* fue de 1931 a 1939 en una nota preliminar. La *Flor* reemplazó la escritura de cuentos. Por otro lado el alterego de Agustín Yáñez, Mónico Delgadillo, del cual elabora un retrato en *Alfonso Gutiérrez Hermosillo y otros amigos*, (Guadalajara, 1945) muere supuestamente en 1935: "la enfermedad cegó tempranamente nuestra camaradería bajo el solsticio de la canícula, el año de mil novecientos treinta y cinco" (p. 114), muerte imaginaria que sirve a Yáñez para elaborar el duelo de su infancia y que posibilita tres años después la escritura de "Pasión y convalecencia" relato que marca el alejamiento del protagonista del terreno materno *Cf. infra*.

18 . Nuevamente encontramos dos momentos de silencio en la construcción de este libro como se señaló en la introducción con respecto a "El plan que peleamos".

manece en el mundo de la madre¹⁹, atendiendo a los clientes de un almacén, en posición de sumisión. La lógica que preside la presentación del protagonista en este cuento contrasta con la investidura heroica de los personajes del *Archipiélago*.

Por otra parte es un héroe que fracasa, incapaz de elaborar el duelo de la muerte de sus padres. Como se recuerda, su padre partió a Estados Unidos donde muere; la viuda, costurera, también enferma y muere. Cuento anterior a *Flor de juegos antiguos*, "Vigilia de Natividad" sorprendentemente reúne ya todos los temas de Yáñez: la aspiración por la mujer lejana; la importancia concedida a la música; aborda narrativamente el problema de la escritura -colocada del lado paterno- dentro de la misma trama; la soledad y malestar del protagonista, el miedo al fracaso.

Historia construida con degradaciones encadenadas, el protagonista de este primer cuento reconocido, Gregorio Pérez, convoca a las figuras de poder para que lo reprendan: el rector del seminario y el jefe del almacén: el padre que muere, anuncia el propio fracaso inevitable; como si el personaje apelara al castigo por el sentimiento de culpabilidad activado por la muerte de su padre. En efecto, las circunstancias del fallecimiento son muy elocuentes: a pesar de la inclinación de Yáñez por los cortejos fúnebres descritos en varias partes de su narrativa, del padre de Gregorio Pérez no hay funerales (y además ¿cuál es su nombre?; ¿dónde enterraron el cuerpo?); apenas se entera la familia: su

19. Por una curiosa razón, la madre se autoculpa del fracaso de Gregorio Pérez: "Cumple hoy veinte años. Lo que me aflige más es que reconozco ser culpable de lo que ha venido sucediendo contigo; te metí un mundo de ideas y no he sabido formarte para realizarlas; te he hecho descontentadizo y débil." (p. 264.)

muerte es anunciada por la ausencia de escritura (habiendo partido al Norte, "dejó de escribir" p. 254, hecho que hay que abonar a la problemática de escritura y dimensión paterna); luego se recibe un telegrama y se cobra la indemnización. Este que es uno de los primeros cuentos de Yáñez, pone en escena una posición depresiva reparadora: como castigo a fantasías parricidas, el sujeto debe experimentar el abandono de los padres, y sobre todo enfrentar una serie de fracasos: por un lado, parecería que no existe manera de pagar por esas tendencias parricidas -a ello apunta el carácter "inevitable" de las degradaciones que padece el personaje. Por otro lado, lo que une al protagonista con esa dimensión paterna alejada es la escritura. Al escribir este cuento, el narrador se coloca en el terreno paterno.

De "Vigilia de Natividad" (1924) -cuento que al parecer no fue reescrito ¿cómo modificar esta relación que tan tempranamente se estableció entre el castigo *real* (en la realidad diegética²⁰) y *fantasías parricidas*?-, es decir en el cuento más antiguo, así como en el cuento más reciente de la colección, "Las avispas", la problemática gira en torno del parricidio -manera que ya de por sí muy sintomática de abrir y cerrar un libro como si el tema obsesivo inconjurable fuera el padre.

20 . Esta sería otra de las funciones de la escritura en Yáñez que proporciona los escenarios de castigo para esa actividad -ligada a la constelación edípica- fantaseadora tan fuerte que Agustín Yáñez señala en su texto "Mónico Delgadillo" (en *Alfonso Gutiérrez Hermosillo y otros amigos*, Guadalajara, 1945) y que al parecer remonta hasta los cuatro años: "La madre del niño solía recordar lo satisfecho que su hijo de cuatro años volvió una tarde con sólo haber visto los carteles del circo Orrin, y la desenvoltura con que contaba el desarrollo de una función sólo adivinada en las inertes figuras de los anuncios." (p. 106). Como se recordará Mónico Delgadillo es el alterego de Agustín Yáñez.

¿Los *sentidos* al aire?

El título tiene diversas acepciones. En primer lugar, al estructurar los cuentos como libro, se subraya el estado de curiosidad ávida del protagonista ante el universo que descubre; un espíritu que se abre con apetito voraz y una capacidad notable de asombrarse ante lo que podría parecer banal. En segundo lugar, el título evoca un momento de gran fragilidad ya que esa atención perceptiva se vuelca cuando el protagonista aún no ha tenido la oportunidad de crear un caparazón que lo proteja de las posibles lesiones que provoque semejante exposición total a un mundo desconocido. Con "los sentidos al aire", es decir, "a flor de piel", las heridas del exterior pueden tener consecuencias importantes. Por último, ¿de qué "sentidos" se trata? ¿Se refiere Yáñez al tacto, el gusto, el olfato, la vista y el oído? ¿O acaso "sentido" evocaría la relación de significación? En cuyo caso se asistiría a una verdadera revolución en la que los antiguos sentidos estarían proyectados al aire para instaurar una nueva significación personal. El carácter rebelde de algunos de los protagonistas; su rechazo de los valores establecidos; la separación constante de los personajes de los grupos a los que pertenecen los convierten en verdaderos desviados sociales. Todo esto fortalece la idea de la voluntad de cometer un atentado contra los "sentidos".

Todos los textos que integran *Los sentidos al aire* privilegian cada uno a su protagonista. Desde su primer texto, Agustín Yáñez dio muestras de una marcada preferencia por presentar a sus criaturas en la intimidad quienes son sorprendidos en una soledad que les permite ex-

playar sus tribulaciones. Por haber nacido en un medio acostumbrado al aroma del incienso y con los himnos de las Hijas de María, en el "entusiasmo litúrgico"²¹, han sido ejercitados para aventurarse en los meandros del examen de conciencia que precede a la confesión. Con esta formación religiosa, se entregan con placer, y a veces mórbidamente, al análisis interior²². Hacen del soliloquio su ocupación principal: el único interlocutor verdadero que conocen es su conciencia. Espíritus de notable austeridad, de provincia, enfrentan con torpeza la conversación mundana²³.

Los tonos y los ritmos de los monólogos pueden cambiar: hay confusión, recriminación, angustia, indecisión, remordimiento, ensoñación, añoranza, autoconfesión, toma de conciencia, delirio febril, sueño o pesadilla. La charla sistemáticamente es excluida. El diálogo se reduce a la emisión de órdenes, a la discusión, a la bravata o a la amenaza. En el mejor de los casos existe un bosquejo de conversación con interlocutores diversos pero siempre anónimos, recurso explotado por Yáñez cuyo objetivo es hacer un retrato del personaje como lo percibe la sociedad. Simulacro de conversación, ya que no existe el intercambio mutuo, cada voz, anónima, se contenta con aportar un elemento determinado cuya suma produce una visión panorámica que contrasta

21 . Así lo nombra el "Conquistador de metrópolis" en "Pasión y convalecencia", p. 126.

22 . Por la huella de su origen religioso este autoanálisis no es "imparcial", "objetivo" tiene como coordenadas muy marcadas la culpa, el pecado. Ello no hace sino incrementar la culpabilidad neurótica del narrador.

23 . De Gregorio López se dice que "su hábito de autoanálisis, contraído en los exámenes de conciencia para la confesión..." p. 262.

con voces de los protagonistas, oídas siempre en sigilo, durante un soliloquio²⁴.

Esa intimidad que privilegia Yáñez, prefiere la narración autobiográfica o exige la presencia de un narrador omnisciente. Y por supuesto, no se desarrolla más que en atmósferas bien determinadas: el interior de la casa, la habitación o incluso en la cama. Un cierto número de festividades favorece y promueve esa interioridad: es la época de recogimiento y de reflexión de la Semana Santa o la Navidad, por ejemplo. De allí que los personajes no sean pragmáticos; entregados a grandes empresas o con proyectos realistas²⁵. Yáñez, en *Los sentidos al aire*, prefiere a niños, adolescentes o mujeres. Seres excéntricos de la esfera de poder, a excepción del director de "Las avispas"²⁶.

El trato con el otro lesiona o destruye. Marca relaciones de tensión y evoca relaciones de poder. De allí que el personaje sea casi siempre hosco y huraño. Idealizado por la ensoñación o temido, el exterior, subproducto de la interioridad de los personajes, existe como nostalgia.

24. Françoise Perus al analizar *Al filo del agua* desde una perspectiva bajtiniana señala una polifonía más formal que real y acusa una relativa ausencia de dialogismo. Cf. "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*", en la edición de la novela de la colección Archivos.

25. Se podría decir lo mismo de personajes de la edad madura como Ricardo Guerra Victoria, quien se embarca en proyectos megalómanos que a la postre contribuyen a su bancarrota final.

26. Los protagonistas están en posición de poder o en su defecto conquistan el poder en el mundo de la novela, es decir en las producciones de la edad madura: "Las avispas" cuento de 1963, es protagonizado por un profesor que pierde la razón. La figura del profesor sádico estaba presente en la narrativa de Yáñez desde una época muy temprana, lo encontramos en *Flor de juegos antiguos*.

lugar remoto e inasequible. Pero en ambos casos, más que realidad concreta es una creación de la imaginación²⁷.

Por último, *Los sentidos al aire*, que en mi opinión es el último libro importante de Yáñez, tiene una acepción de conjura de la temida amenaza de fragmentación evocada en el primer capítulo. *Los textos al aire*, es decir los relatos dispersos, se encuentran estabilizados, anclados en una estructura construida para ellos. ¿Cómo podrían perderse, atrapados primero en grupos de tres, distribuidos en cuatro apartados?

Los "sentidos" de la creación

En la situación inicial de "Pasión y convalecencia" (1938)²⁸ encontramos enfermo a su anónimo protagonista. Solo en la ciudad, confrontado a modos y ritmos de vida que le son ajenos. Resintiéndolo aún las secuelas de haber abandonado su medio afectivo, regresa a la tierra natal sólo para cobrar conciencia de los cambios irreversibles que se han operado en él. Al llegar se da cuenta de que se ha convertido en un extraño y aún no ha logrado arraigarse en la ciudad.

En ese momento de vacío se produce un enfrentamiento entre dos voces interiores: una representa el pasado, es la voz de la compulsión de repetición que está en pro de una vida sencilla en la tranquilidad de

27. "Sí, estudiar, oír, ¡viajar! No, no son cosas para mí; no nací para eso. Ni esperanzas. Me contento con imaginar." Dice Mauricio Galaviz en "Aserrín de muñecos", p. 166.

28. *Flor de juegos antiguos como se recuerda* fue escrita entre 1934 y 1939, según la fecha que aparece en la nota preliminar.

la provincia. Voz "reaccionaria" a todo cambio que esgrime como atractivos la economía de esfuerzos: la renuncia sensata a vanas preocupaciones; y la promesa de continuar disfrutando antiguos placeres particularmente gratificantes. Tras esa voz se perfila la figura de la madre.

Su adversario es una voz representante del ideal del yo²⁹ que aspira a conquistar glorias mundanas y aboga por los valores de la gran urbe, para el cual la sencillez y la tranquilidad no son más que una máscara de la abulia y miopía del espíritu. Aliada de la conciencia, es una instancia que quiere guiar al protagonista por caminos desconocidos (lo cual nos revela la presencia del padre), difíciles e inciertos.

Es un conflicto entre fuerzas endógenas que representan la fijación en un estado arcaico y exógenas representadas por ambiciones de un ideal del yo ávido de prestigio y de recobrar una autoestima perdida. Entre ambas se encuentra un yo confundido e inseguro, inmovilizado por un sentimiento de culpa. Representa también la confrontación de lo materno y paterno.

En su argumentación, el ideal del yo cita a apóstoles, teólogos, reformadores, filósofos, capitanes, descubridores, literatos, oradores. Curiosamente todos los ejemplos son de inventores, cada uno en su ámbito, de formas, estilos, sistemas o tierras nuevas. Tal disputa hecha a la manera de una alegoría medieval, personificando a instancias abstractas, se convierte en una profesión de fe. En ella están implícitas algunas reflexiones sobre el sentido que tiene la creación para el propio creador:

29. Este cuento elabora una problemática del ideal del yo que se amplía en *Archipiélago de mujeres* (1943).

Sólo guardamos los nombres de quienes en aquella lucha, con mayor desproporción de fuerzas, alcanzan la mayor victoria: Pablo y Agustín, sensuales; Francisco de Asís, enfermo de vanidad; Sócrates, agobiado por su mujer; Demóstenes, tartamudo; Dante, perseguido; Colón, desahuciado; Cervantes, pobre y preso; Savonarola, Servet, Juana de Arco, angustiados; Milton, ciego; Beethoven, sordo. Este es el secreto de las vidas heroicas que dan sentido al devenir del mundo: se disparan bajo el signo de la adversidad; en el vértigo de su flaqueza cobran premura... la vida del hombre es lucha contra su propia debilidad y contra los rigores externos de la naturaleza. ("Pasión y convalecencia", p. 146).

Muy en el espíritu de la época -la novela corta está fechada el 2 de febrero de 1938-, esas ideas están impregnadas por el concepto adleriano de la compensación³³, de acuerdo con la cual, toda obra creadora responde a una necesidad de superar un sentimiento de "inferioridad". La sublimación permitiría al sujeto responder de manera creativa a un sentimiento subjetivo de insuficiencia vital. Es preciso tener en cuenta por un lado que la magnitud de la empresa depende de lo agudo del conflicto; y que esta conducta se basa en el mecanismo reactivo que consiste en encubrir el sentimiento original bajo una pantalla que proyecta lo contrario.

Este mecanismo de defensa rige muchas de las conductas de los personajes de Yáñez. Concretamente en *Los sentidos al aire*, sirve para entender la lógica de dos constantes que los caracterizan: por un lado, la angustia obsesiva de algunos de ellos de ser objeto de desprecio, el sentimiento de frustración por ocupar siempre un puesto ancilar

30 La primera edición del polémico ensayo *El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos es de 1934. Es probable que este libro haya sido el más eficaz difusor de las ideas del psicoanalista alemán.

en la sociedad (debido a su edad, clase social, su origen provinciano, el color de su piel "prieta", su timidez e introversión o sus titubeos e indecisiones). Y por otro lado condicionan sus ambiciones desmesuradas: tienen siempre un apetito insaciable de prestigio y de todo aquello que pueda ayudar a restablecer la propia autoestima: el "conquistador de metrópolis" se refiere a la confianza que tiene en sí mismo desplazándolo a un "místico destino".

En "Pasión y convalecencia", el protagonista toma conciencia de cambios ocurridos en él que no sospechaba. Estas transformaciones conciernen una nueva identidad que se constituyó antes de que él se pudiera percatar. Sus antiguas certezas y formas de ser ya no existen. Su toma de conciencia es un descubrimiento de sí, y principalmente como un ser extraño a sí mismo.

Este desfase entre el acontecer y su percepción que ha sido puesto en relato por Yáñez, puede aplicarse a la relación escritor/obra. Al iniciar la escritura de la obra, existen elementos de los cuales no tiene plena conciencia el creador. Esa ignorancia concierne a la obra y al acto mismo de escribir. En efecto, el autor ignora cuáles son los móviles de su acción y el significado de su obra en proceso. Al concluirla y releerla, dará una respuesta -siempre parcial- a estas interrogantes. Esto parece indicarnos los diferentes períodos que atravesó la elaboración de *Los sentidos al aire*.

De "Baralípton" a "Niña Esperanza", es decir, en todos los cuentos que componen *Los sentidos al aire* existe una relación conflictiva de los protagonistas con la palabra. Mauricio Galaviz, personaje central de "Aserrín de muñecos" cae en una profunda depresión cuando se entera

de que no pronuncia correctamente los nombres de las tierras lejanas con que sueña. Tal ignorancia lo obliga a reconocer la enorme distancia que lo separa de la realización de sus sueños.

El niño que se enamora de la niña Esperanza ignora el sentido de las palabras clave que marcan la evolución del estado de la enferma. No sabe qué significa "desahuciada", "vida artificial", "sepelio". Su incapacidad lingüística se hace evidente por segunda vez en la nominación de su objeto amado. La llama "cuero" y "monumento", pero ninguna de las palabras le pertenecen. La primera es "palabra de plebes" (p. 21). Y confiesa que la otra "se la oí a un muchacho mayor que nosotros" (p. 21). El protagonista se expresa con palabras que considera prestadas, palabras del otro que suponen una primera enajenación, es incapaz de nombrar lo que le entusiasma o angustia y muestra un azoro constante ante situaciones lingüísticas: "los muchachos decían palabras extrañas, feas y hasta borrosas; algunas yo las conocía; otras no..." (p. 21). Llega incluso hasta el extremo de ser incapaz de repetir lo que ha oído: "hasta sorprendí en los labios palabras extrañas, que no recordaba conocer y, de momento, se han vuelto a olvidar" (p. 19). En "Vigilia de Natividad" Gregorio Pérez "Había vibrado al encanto de la belleza verbal, y se había sumido durante largas horas deliciosas en repetir palabras... ya fueran vulgares o raras." (p. 261)³¹.

31. En "El poeta y la fantasía", *op. cit.*, Sigmund Freud analiza este gusto por repetir palabras, por jugar con su materialidad fónica, haciendo caso omiso del sentido. Al niño en efecto no se le exige aún una estricta economía del intercambio verbal. Este manoseo lúdico de la palabra es una de los precursores de la poesía, de la búsqueda de rima y ritmo, a través de los cuales el adulto hace una regresión a la niñez.

Considerando esta constante incapacidad de los personajes de Yáñez es posible suponer que silencio y creación literaria sean los extremos opuestos de la ley de la compensación que se expone desde las conciencia del personaje de "Pasión y convalecencia"³².

El silencio está asociado a un momento de angustia profunda y de soledad. Nombrar, dominar la palabra, por el contrario produce alegría (recuérdese que al Amarillo le gusta dar un nombre femenino a las tierras que va descubriendo). Si el silencio aislaba a los personajes; la creación literaria no solo socializa sino que confiere prestigio al escritor que describió a seres solitarios con un sentimiento de constante frustración. La escritura, por lo tanto, es una reacción enérgica contra una situación primitiva, depresiva; es la sublimación de la antigua carencia. Por otra parte, la palabra sigue estando en el ámbito de la seducción femenina como lo demuestra Gregorio Pérez para quien "El móvil, en fin, que lo había lanzado a escribir, es insinuarse, conmover, penetrar en almas de mujeres inaccesibles, que acaso jamás habrá de conocer, pero en las que habrá dejado indelible rastro."³³

Rosario Castellanos calificó el estilo de Yáñez de barroco e hizo énfasis en su riqueza expresiva³⁴. En efecto, los periodos largos, llenos

32. Yáñez era conocido por su hermetismo. Gabriel Méndez Plancarte lo llamó "El silencioso" Cf. Meigoza, Arturo, "Agustín Yáñez" en *Modernizadores: Rulfo, Revueltas, Yáñez, Sep/Katún*, México, 1984. p. 59.

33. "Vigilia de Natividad", p. 263. Si el objetivo es dejar un "indelible rastro" podemos imaginar la naturaleza no exenta de sadismo de la relación que finalmente desea el personaje.

34. Cf. Rosario Castellanos, *Juicios sumarios I: ensayos sobre literatura*, FCE, México, 1984 (Biblioteca Joven, 13). Fernando Benítez y Martínez también califican de barroco el estilo de Yáñez. "... la profusión que hay en este estilo es plenamente significativa, que responde a exigencias interiores de expresión, en suma, que es riqueza verbal avasalladora y que la densidad y la profundidad de las

de descripciones y de frases yuxtapuestas predominan en las páginas de Yáñez. Su prosa además es ágil, fluida y elegante. ¿Acaso no constituyen todos estos elementos el contrario exacto de los titubeos y de la timidez de los personajes que no se atreven a entablar una conversación y se encierran en el silencio?

En "Las avispas" se narra la invasión masiva del discurso del otro, antes de que se produzca la lapidación que viene a convertirse en mera satisfacción de deseo, ya que mientras el profesor hace su arreglo personal, *imagina* la risa y las murmuraciones a las que dará lugar su borrachera y "desliz". En carnaval, el intachable director se ha exhibido acusando a la señorita Gutiérrez. Esa invasión, promovida por el remordimiento, la conciencia de culpa, insostenible provoca un malestar corporal generalizado, trastoca su orden. El director ha vivido *para* el discurso del otro: para crear una *imagen* de intachable y de rectitud fuera de cualquier sospecha -los estudiantes tienen una opinión contraria: esa *imagen* de moralidad es una coartada para justificar toda clase de excesos. Una sola falla ahora provoca su caída; por una sola falla ahora se siente perdido, ante el fin del mundo *imaginario*. Fenómeno que se produce desde la "Niña Esperanza", la petrificación, se vuelve a producir en "Las avispas" ahora en las palabras que lapidan al director por su "rigidez" delatada. Esas exigencias irracionales provenientes de un superyó severo provienen de un orden materno puritano. No es casual

nociones que quiere comunicarnos el autor son las que determinan su peculiar barroquismo." Cf. *La obra de Agustín Yáñez*. Universidad de Guadalajara, 1991, p. 51. Es una lástima que Martínez no entre en el detalle de esas exigencias interiores de expresión, ni en eso que y quiere comunicarnos. Sin duda alguna hubieran sido de gran utilidad en este estudio.

que sea justamente frente a la mujer donde se caiga el frágil tinglado. Es la sexualidad lo que le resulta intolerable. El contraste entre el tímido cortejo del director y las consecuencias desproporcionadas que *imagina* revelan la intensidad de una represión que teme toda manifestación sexual. La ausencia del nombre del padre que lo proteja, permite la invasión *imaginaria* de la palabra que lo lleva al psiquiátrico. El cuento que es casi veinte años posterior a *Al filo del agua* pone en evidencia la rapidez con que se despacha ahora a una figura paterna tan perseguidora.

El escenario de la escritura

Índice de la complejidad del mundo descrito por Yáñez en la edad madura, el argumento de "Niña Esperanza" (1950)³⁵ corre en diversas direcciones: por un lado aparece el protagonista niño, la relación con la madre y los personajes del entorno; por el otro, la misma palabra adquiere el estatus de protagonista con su correlato la escritura. Todo en el marco de la agonía y muerte de Esperanza.

Evidente homenaje a la madre -colocado en el mismo título³⁶-, "Niña Esperanza" sirve de escenario para un hecho mayor que no es la

35 . La fecha lleva la siguiente nota: "(pasado y reconstruido: junio-julio 3-1962). El cuento es posterior a *Archipiélago de mujeres*, a *Al filo del agua*. Por otra parte, su publicación rompe el silencio en la producción de Yáñez que va de *Al filo del agua* a *La creación* (1959). *Las tierras flacas* que fueron publicadas en octubre de 1962. Llevan como fecha mayo-diciembre de 1961.

36 . Homenaje escritural a la madre, profesión del apego a la palabra materna, emblema de ella, el título del cuento apresa la palabra de la madre ("Niña Esperanza -cómo me gusta que mi madre la nombre así") se refiere al sujeto que capta la angustia, la ansiedad del protagonista. No hay otra nominación posible que pueda substituir a la manera de nombrar de la madre. La palabra del narra-

muerte de Esperanza sino el origen mismo de la escritura cuando el niño redacta la carta a los Reyes como último recurso para salvar a la agonizante:

Arranqué una hoja de mi cuaderno, y a lápiz, dominado por una fe que repentinamente me llegó sin saber de dónde, y que antes nunca sentí en víspera de Reyes, escribí una carta para pedir a los queridos Santos Magos el alivio de la Niña Esperanza, y que luego se hiciera amiga de los de mi casa y yo pudiera entrar a la suya, y me hiciera de confianza, y me enseñara, me dejara tocar y oler tantas cosas bonitas, tantos adornos que tiene, y perfumes. (p. 29-30).

El pasaje permite al lector asistir al momento mismo del surgimiento de una proto-escritura, una *Urescritura* (si se me permite el símil con los conceptos que en Freud reciben tal prefijo): inesperadamente ofrece una serie de observaciones sobre las condiciones que rodean a la creación literaria. Más que un acto consciente controlado por la voluntad, la escritura obedece a un impulso interior tan inesperado como incontrolable. Existieron, es verdad, una serie de condicionamientos: su madre³⁷ principalmente le conminaba a escribir, "acuérdate que hoy vienen los Reyes Magos... escríbeles" (p. 32); pero su escepticismo se lo impidió. Tuvo que vencer ese primer momento de incredulidad para

dor, que se encuentra en relación especular, le rinde homenaje. Al hacerlo se muestra como un ser que gusta de la palabra de su madre, fascinación que el narrador no tiene empacho en ocultar o en deformar: "*Las cosas se parecen a sus dueños*- acostumbra a decir mi madre." (p. 27). Yáñez lleva la palabra materna a la literatura para inmortalizarla, conservarla y compartir con el mundo el tesoro de la madre: después de todo, es lo único que queda de ella.

37. Recuérdese además que en el recuento de bienes que hace el protagonista de "Vigilia de Natividad", reconoce que "Su madre le inculcó ambiciones de conquistador y desasosiegos de artista" (p. 252).

ponerse a la obra. En segundo lugar, existe la vertiente de la ilusión que asalta la escena por todas partes: primero en la figura de los Reyes Magos. Pero también en el hecho mismo de escribir que le permite al niño representarse por lo menos en la fantasía la salud del ser querido y admirado. Esta construcción imaginaria anula aunque sea momentáneamente el paulatino e inevitable deterioro del estado de Esperanza.

Si en la realidad el protagonista ignora el estado verdadero de la niña, pues la información le llega como un eco, al crear un espacio individual que aparece súbitamente en el momento de escribir, se acerca a la niña Esperanza. Este acercamiento, en realidad uno de los *leit motiv* de *Flor de juegos antiguos* es particular. En primer lugar constituye una inversión de la realidad. Si normalmente la niña Esperanza "como que nos ve con lástima, o con un cierto desprecio, si es que se digna vernos" (p. 19), después de que se hayan satisfecho las peticiones, la niña se encontraría en posición de deudora. No sólo se desvanecen las fronteras que lo separan de ella, sino que el "microbio" (p. 21) -así se autocalifica el narrador- se transforma en invitado privilegiado. El niño que a lo largo de *Flor de juegos antiguos* reiteradamente fracasó en su intento de acercarse a las niñas, por fin supera ese problema.

Es evidente que si no existiera esta ilusión paradójica en la que se mezclan fe y un completo escepticismo, el narrador no hubiera comenzado a escribir. La escritura es presa de esa doble contradicción de ficción y realidad; de fiabilidad, ingenua y ciega, y de la certeza de que lo que atrapa la letra impresa son patrañas. Sin embargo, esta situación permite la emergencia de una realidad diferente que alivia aunque sea

momentáneamente angustias agudas y satisface deseos íntimos, que sólo parcialmente han sido ceñidos por algunas palabras.

Desde un punto de vista estilístico, la profusión de la conjunción y que en el pasaje ha sido subrayada, sugiere que una tímida expresión de deseos cedió el lugar a un engolosinamiento. Cada uno de los términos es "más atrevido". Cada elemento acerca más a nuestro protagonista hasta que la distancia le permite tocar y oler. Inútil librarse a la traducción de los elementos sexuales de esta ensoñación, "pudiera entrar", "me enseñara", "me dejara tocar". Estas ambigüedades -¿lo son?- marcan un momento preciso de evolución de la sexualidad del protagonista anónimo. Al nombrar, no sólo asumió paulatinamente sus pulsiones sino que infligió derrotas parciales a una censura moral que lo paralizaba. La escritura permitió la evolución o, por lo menos, la registró.

La escritura está asociada a la satisfacción de deseos que la realidad frustra, pero también permitió la transparencia de zonas enigmáticas. Sin embargo, tal actividad no es posible si el escritor no cree -aunque se trate de una ilusión engañosa- en su poder de realizar lo imposible. Esta es la piedra angular. Después parecería que todo es cuestión de audacia. Al arrancar la hoja y tomar el lápiz, el niño no sabía a dónde iba a llegar. Todo fue tomar el riesgo y atreverse. El apetito que se deja adivinar detrás de tantas conjunciones copulativas parece no tener fin.

La escritura surge entre dos mujeres. Por una parte, está la madre que impulsa a escribir al niño; por otra, se encuentra la mujer deseada, inalcanzable, para la cual se escribe. Una ordena, se impone y "da la mano" al niño: "la mano de mi madre tembló... la mano de mi madre

sudaba... estiré la mano de mi madre violentamente..." (p. 41-42) dice el protagonista. La otra es esquiva, lejana, de un mundo diferente y, en gran medida, un ser creado por la imaginación. Esta situación será reproducida por Yáñez en otras novelas, Gabriel Martínez va a oscilar siempre entre María y Victoria. Una es una mujer pragmática, comprometida con la vida política. La otra, un fantasma huidizo.

Es evidente un malestar de la madre que va más allá de la preocupación por el estado anímico del niño. Ella le sugiere que pida a los reyes unos pantaloncitos. Recomendación simbólica de una madre que quizá vea en el estado de alteración nerviosa del niño índices femeninos. Por otro lado, la madre, como estrategia para calmar la preocupación del niño, le impide acercarse a su casa y le oculta información (como instancia prohibidora, se comporta como Dionisio Martínez) sobre su estado. Sin embargo, cuando Esperanza ha fallecido, no sólo es la primera en informárselo sino que permite a su hijo asistir a la casa de la fallecida, con una actitud perversa (no hay que olvidar que por otro lado lo que espera que le toque de la ropa de la niña Esperanza que se va a repartir, es la ropa interior). Parecería que hay incluso cierto gusto tanto por comunicar la infausta noticia, como por el desenlace mismo de la enfermedad. Y es que la movilización afectiva que provoca la agonía, privilegia a una mujer extraña, que no sólo no es la madre, sino que esa mujer representa justamente lo contrario de la madre. Rica, culta, elegante, guapa..., es una figura del exceso; no de la carencia, como la madre. Esta denuncia velada de la madre (la escritura también

"sirve" para ello), que pone en evidencia la doble vinculación³⁸ que mantiene con ella, pudo estructurarse después de haber escrito y publicado *Al filo del agua*. Las correspondencias son evidentes: la niña Esperanza estaría hecha con el mismo molde que se utilizó para Victoria. Mientras que el niño equivaldría a un Gabriel quien por otro lado escribe cartas en las que se encierra una demanda y que no llegarán a su destinatario. Como instancia prohibitiva materna aparece un personaje con faldas, el cura Dionisio Martínez.

Madre e hijo se observan. Aquélla se preocupa por la naturaleza del hijo; éste oculta su desasosiego a su madre. Esconder la carta -la escritura brota en soledad, a escondidas- que escribe significa preservar, salvar el espacio, al que nadie puede acceder, de la escritura (¡Si llegara mi madre y sorprendiera mis renglones!" p. 30). En este juego de la mirada, el narrador adulto desliza una frase en que la madre comunica la noticia de la muerte de la "Niña Esperanza": "me vio con fijeza, calculando el efecto que su desahogo me produciría" (p. 31). Al saber que ha entrado en agonía, la madre cambia súbitamente de estrategia: ya no trata de ocultarle nada al niño. Por el contrario, le dice que está muriendo a pesar de que anteriormente le prohibía hablar o informarse de ella, ahora le permite ir a verla. Quiere que el niño sea testigo de la agonía (es decir, lo que mayor angustia produce en el hijo).

El apartarse de ella, lo salva. Sin embargo conserva las palabras de la madre que se atesoran en el espacio de la escritura.³⁹ Sin embargo

38. Para la doble vinculación ver R. D. Laing, *The divided self*, Penguin Books, Londres, 1982.

39. A este respecto Yañez declaró: "Mi propósito es encontrar... un idioma que yo he aprendido del pueblo, de mi madre -que era campesina- de los arrieros que

es a través de ésta como se separa el escritor del cuerpo de la madre, ya que la escritura está dirigida a su rival⁴⁰. El final del cuento es elocuente: "De un tirón me solté de la mano de mi madre; pero ella volvió a cogermela aprisa, con fuerza." (p. 42)

La temática de la crisis se amplía. La muerte de la niña Esperanza se analiza en el contexto del niño, en el contexto familiar del protagonista; su efecto entre sus amigos de juego y del colegio; la resonancia social es recogida en los rumores. En cada uno de los ámbitos el fenómeno es percibido de manera diferente: personalmente se resuelve a través de la escritura: se monta todo un escenario en el que se presenta la escritura como condensación del desamparo, de la angustia. El niño no escatima recursos para evitar la muerte: utiliza la pluma y el papel; dirige su demanda a las instancias tutelares señaladas por la madre: los reyes magos; trata de informarse de la evolución de su estado.

Familiarmente, la muerte de Esperanza provoca una ruptura y el distanciamiento de la madre cuyo sadismo se denuncia veladamente. En cuanto a los compañeros, es preciso exhibir un saber que también se transforma en relato. En este contexto aparece como un juego de competencia que ciertamente no privilegia la fuerza física, terreno perdido por Agustín desde *Flor de juegos antiguos*, sino la fuerza de persuasión; de invención y de verosimilitud que sustituye y oculta la ignorancia que todos los niños tienen de ese ser desconocido así como la

me llevaban a la tierra de mis abuelos cada año, hombres con una gran riqueza oral." Cf. Arturo Meigoza "Agustín Yáñez" en *Modernizadores: Pulfo, Revueltas, Yáñez*. Sep/Katún, México, 1984, pp. 75

40. Ya se ha citado que "El móvil, en fin, que lo había lanzado a escribir, es insinuarse, conmover, penetrar en almas de mujeres inaccesibles." (p. 262-263.)

evolución de la enfermedad. En el ámbito social se presentan las insinuaciones sobre los escotes, las alusiones a pretendientes hasta que al final se le acusa abiertamente de "gurbia". Esta ambigüedad no se resuelve puesto que el niño no entiende el significado preciso de todas estas alusiones, aunque el narrador en la edad adulta concede un espacio para esas habladurías y por lo tanto acoge algo más que la sospecha. El niño se debate por alguien que a la postre no era intachable, de acuerdo con los rumores que corrían.

Sea lo que sea, la dominante que define a la niña Esperanza, caridad o coquetería, al protagonista niño no le toca nada. El personaje se permite una efusión afectiva que se produce ante la muerte. Se trata nuevamente de un amor a un objeto que no puede corresponder, pero que le permite apartarse de la madre.

Una pulmonía doble provoca, simétricamente una muerte doble. La de la niña Esperanza y la del niño Agustín. El duelo de la niña lo elabora el protagonista "epistolariamente"; junto con su madre deseosa de heredar ropa interior de la difunta, y la turba de curiosos que presencian uno de los primeros cortejos fúnebres que Yáñez describiera. El del niño lo elabora el narrador cuentísticamente cuarenta años después. No se repite una crisis de esta naturaleza, tan global, en *Los sentidos al aire* ya que los personajes se encierran en problemáticas personales, principalmente profesionales: estudios, trabajo, ideales, ambiciones, obstáculos, posibilidades para llevarlos a cabo. A excepción del protagonista del cuento de "Las avispas", se aborda la problemática de quien se inicia en sociedad. El balance, en todos los casos, es negativo: fracaso, prostitución, frustración, locura, fratricidio, muerte.

De los dos sueños que aparecen en "Niña Esperanza", el segundo es de angustia. Sueña que necesita cubrir a Esperanza que se encuentra escotada; sueña con "monumentos", palabra aplicada a la niña Esperanza por un futbolista⁴¹ que supuestamente posee un saber sobre las mujeres que asombra al protagonista. El niño la paladea, la repite, queda obsesionado porque a través de ella puede apropiarse de ese saber.

Contrariamente a la petrificación de palabras, de los alimentos y del cuerpo que se opera no solo en el sueño sino en diversos pasajes del cuento⁴², él aparece dando tumbos, sin un lugar donde poner el pie, sin posibilidad de hacer nada contra la causa de la pulmonía doble de la niña Esperanza. Es juguete del viento, impotente ante el frío y ante la muerte.

La *materia prima* de *Los sentidos al aire* está tomada del universo de la madre: es el mundo de una religión vivida con culpa, la retórica del pecado que impide al sujeto abrirse al otro y entregarse a una mórbida erótica de la culpa que aísla al sujeto y lo vuelve presa del goce del otro, un mundo en que la prohibición se magnifica a tal punto que el sujeto no puede vivir sino poseído por esa prohibición, el mundo oral de la madre está plasmado allí a través del lenguaje, las fórmulas, la oración, las frecuentes invocaciones a los santos proliferan hasta grados

41. Como se recordará, este tipo de juegos de competencia pone en aprietos al protagonista de *Flor de juegos antiguos*, quien se muestra entusiasmado por las rondas infantiles.

42. "Aventadas de un lado a otro como pedradas, las palabras me descataban." (p. 24); "desayuné a fuerzas pasando los bocados con trabajo y sintiendo que caían como piedras en el estómago." (p. 27). Cuando la madre comunica la noticia de la muerte de Esperanza, el niño dice: "Quise gritar. También la lengua se había hecho de piedra." (p. 34).

de delirio, dentro de un calendario particularmente impregnado de catolicismo con referencias constantes al santoral, a festividades religiosas, a las campanas. En ese mundo masoquista, mundo de dios oculto, aparece en el lugar del dios, el pecado, la transgresión los peligros, Satanás, el maligno. A todo ello se le adjudican poderes extraordinarios y el sujeto se entrega sumisamente con el objeto de producir síntomas mórbidos que lo llevan a un goce particularmente histérico: recuérdese a Paquita.

Depósito y vehículo de la demanda, índice e inicio del proceso de duelo, la escritura aparece en calidad de último recurso. La carta (en la que está en juego un sentimiento de impotencia, angustia, y una relación paradójica con la madre, abre el espacio de la fantasía diurna que corrige la realidad de la muerte y de la distancia). A través de la fantasía puede acercarse a quien sólo de lejos espía.

En el cuento aparecen dos tipos de escritura: la verdadera, dirigida a los magos, que al fin y al cabo "saben" (¿Acaso se requiere cierto saber compartido entre remitente y destinatario para la escritura? ¿O más bien es una ilusión de que se comparte un saber con el destinatario?); y la complaciente⁴³, la dictada, que es la escritura visible (que justamente trata de marcar la discontinuidad de ese saber entre quien demanda la escritura, quien la elabora y el destinatario). Una pide pantalones, se mueve en lo concreto y en la necesidad inmediata; otra, salud y el propio apaciguamiento. Una complacería directamente; la otra demanda la

43 "Para contentar a mis padres, escribí dos renglones con el pedido que me aconsejaban," dice el niño. Esta escritura también sirve como carta, a de la verdadera.

resurrección de (la) esperanza y en realidad tramita la propia tranquilidad, alienta la ilusión y la satisfacción imaginaria del deseo. La verdadera escritura vehicula una dimensión que no puede ser comunicada al otro. Algo que perturba y que está deformado por la censura que actúa en forma de vergüenza. A pesar de su diversidad, ambas escrituras coexisten en proximidad. Hay una tercera clase de relato, que no accede a la escritura: el rumor, relato del público, y que sirve para expresar tendencias anónimas del grupo, donde prevalece el carácter malévolo de las historias que se cuentan y que tienen que ver con una imaginación sexual, con un interés particular no en cuanto al objeto sino al destinatario: es un relato que desvía el deseo⁴⁴. Es el relato que rechaza su madre. El de la mujer que grita, la andrajosa, la madre de los lioscos. Su verdad no está en relación con el objeto del relato sino con la fantasía sexual que liga a quien lo formula con el objeto del relato. La escritura, por último, se alimenta de lo que oye a su alrededor, palabras que revelan tanto su sorpresa, su incompreensión así como su propia originalidad: por desear algo del orden de lo descabellado, el protagonista se diferencia.

El niño debe esconder sus sentimientos, y está dominado tanto por la vergüenza como por un deseo, ajeno al deseo de quienes le rodean; que lo vuelve ridículo y que lo aparta de todo mundo. Un deseo irrealizable, que se forja en abierta oposición al entorno, a sus padres y, so-

44. El narrador dice: "Algunos quisieron jugar. Se los estorbé, distrayéndolos con pláticas de mucha sensación, en que hubo competencia para echárnosla de lado sobre quien sabía más detalles tocantes a la vida y milagros de la encumbrada, sus intimidades y gustos: ¡puros inventos! pero aparentábamos creerlos para enanchar la plática." (c. 23).

bre todo, un deseo absurdo, irrealizable que tiene que ver con la fantasía al principio y que termina exigiendo la intervención de lo milagroso. Al principio tan sólo alienta la fantasía que permite acercarse a la niña Esperanza, pero después se transforma para exigir que los reyes magos intervengan y proporcionen la salud y, por último, desea la misma resurrección. En todo ello se perfila el rechazo de una realidad que a la postre produce la muerte para el objeto amado.

Al mismo tiempo que muere la niña Esperanza, se crea un espacio de escritura. Como Jano, el movimiento parte en direcciones opuestas por un lado, la evolución de la vida hacia la muerte y las resonancias emotivas de ese hecho en el testigo; por el otro la metamorfosis del deseo del protagonista desde la angustia hacia la escritura.

El asalto de lo indefinido

Mientras en *Flor de juegos antiguos* se percibe una clara evolución que va desde la niñez hasta el inicio de la adolescencia, período en que los hechos sobresalientes tal como los registra el protagonista, son el repetido fracaso en su acercamiento a las niñas, el alejamiento de sus padres y de sus compañeros y el descubrimiento de la soledad como un refugio al que huye, abandonados los juegos infantiles socializados que conferían a los participantes un lugar definido, claro y preciso dentro de un grupo. En *Los sentidos al aire* se describe una problemática que concierne más bien el pasaje de la adolescencia a la madurez.

Es un momento de soledad, descrito como pasaje entre dos momentos mayores de la vida humana (niñez y edad adulta), en un lugar de lo indefinido, de lo destinado a caducar pronto. El personaje está a la deriva, sin un destino preciso. Desde el primer cuento (que cronológicamente fue el último que Yáñez escribió) de *Los sentidos al aire*, los puntos de referencia se han perdido. El protagonista no sabe si el inicio de la enfermedad de Esperanza puede fijarse al principio o al fin del año. La diferencia, en realidad, es pequeña y para el caso, da lo mismo. Sin embargo, el punto de partida, lo que aparece en primer plano es incertidumbre, confusión, incapacidad para encontrar coordenadas precisas. Sobre esta pérdida de referencias se insiste más adelante: "...no sé si transcurrió con lentitud o en vértigo: las dos cosas a un tiempo, a cual más aborrecibles" (p. 18).

De la misma manera que el nombre Esperanza alude a la vez a un personaje y a una expectativa personal, la muerte de la "niña" Esperanza (al final se descubre que se trata de un adulto), significa una muerte parcial del protagonista, el acta de defunción de los reyes, de su niñez. Con su desaparición, el personaje vivirá sin Esperanza, ni esperanza. Como eco de este cambio y asociado al tema de la adolescencia concebida como pasaje, repetidamente se encuentra el hecho de que los protagonistas emprenden un camino: a su pueblo, hacia Teules; de regreso a la ciudad, rumbo a la escuela, en dirección de casa de la novia, en borrico hacia el rancho de unos tíos, de Aguascalientes a la Ciudad de México y de ésta hacia Orizaba y de regreso al D. F.... En todos los cuentos existe un personaje que se desplaza, real o imaginariamente.

Incluso el camino y el hecho de haberse aventurado en él llegan a ser más importantes que el mismo destino. En "Gota serena" el protagonista celebra dejar "la doble cárcel: ciudad y escuela" (p. 133) y sólo a la mitad del cuento afirma "olvidaba decir que íbamos al rancho de unos tíos, primos hermanos de mi madre" (p. 184). Estar en ruta no es sólo hacer alusión a la manera en que es vivida la adolescencia. "Pasión y convalecencia" se inicia con una nostalgia del terruño. Solo en la ciudad hostil y con fiebre, el protagonista siente a su tierra natal como un lugar inalcanzable y remoto. Al llegar al pueblo, sin embargo, después de una profunda alegría por el reencuentro, aparece inesperadamente la nostalgia por la ciudad, de la que antes renegaba. La tierra prometida para él, permanentemente está en otro lado. El protagonista descubre en sí mismo un aspecto sisífico: siempre estará lejos, a la misma distancia de los destinos que su deseo le fija. Haga lo que haga, un sendero que se pierde en el horizonte lo separará de su objetivo.

Al mismo tiempo, las calles y los caminos cobran mayor relieve en la medida en que los interiores están descritos de una manera particular. Son siempre lugares herméticos. La frontera entre interior y exterior está claramente definida. En la niñez existe un espacio cerrado en el que los protagonistas viven con su familia. El niño de "Niña Esperanza" busca el sitio más recóndito de su casa para acallar la angustia que le provoca la muerte inminente de Esperanza.

Uno de los acontecimientos más trascendentes que se describen en *Los sentidos al aire* es el descubrimiento del mundo exterior. Los fenómenos naturales más cotidianos atraen la atención del protagonista, quien se maravilla como si se tratara de hechos insólitos: "O me había

dividido ya, o jamás había visto un amanecer" (p. 179). La niñez es una forma de estar sin tener conciencia de percibirlo. La adolescencia abre más los ojos hacia afuera. Cada observación hecha en la realidad cotidiana tiene una honda resonancia en el adolescente, significa una gran proeza: al ver el lucero de la mañana, comenta el narrador "yo recordé aquel grito de -¡tierra! que nos enseñaron en la escuela cuando lo del descubrimiento de América..." (p. 179). La admiración, la curiosidad infatigable, revelan un espíritu ávido, atento y ansioso que no sólo magnifica y ensalza desmesuradamente cada uno de sus hallazgos, sino que necesita verbalizar y expresar ese asombro:

Asistimos al milagro de los lirios; pero mayor era el de los lotos, extendidos como estrellas en el ciclo de aguas coloradas, donde también se veía el sol, y encandilaba." (Gota serena", p. 182)

En este vuelco hacia el exterior es preciso tomar en consideración otra coordenada: el protagonista experimenta un sentimiento de exclusión. Existe un círculo cerrado y solidario de los adultos que lo excluyen y le ocultan la información. En "Aserrín de muñecos", Mauricio Galaviz pasa sus ratos de ocio en la contemplación de guías de viaje y de mapas. A pesar de sus ensoñaciones viajeras, se contenta con adivinar a lo lejos Guadalajara. Siempre estará lejos de las grandes capitales, cuyos nombres no sabe pronunciar correctamente. Uno de los elementos que mayor contribuyen a crear la atmósfera de angustia en "Niña Esperanza" es que por su clase social y por su edad, el protagonista no tiene derecho ni siquiera a abordar el tema de la evolución del estado de Esperanza. Dice con tristeza "hallé cerradas las ventanas y entornada la

puerta del zaguán" (p. 18). Incluso el lugar en el que vive se encuentra separado por tres calles de la ciudad, del barrio elegante.

Detrás de este apetito por descubrir, aparece en *Los sentidos al aire* la interdicción (materna) que intensifica el gusto por lo desconocido, tal es el origen de la fascinación del protagonista por el enigmático castigo por observar la luna: "cae gota serena" (p. 185). Permanentemente prohibiendo, la mujer se ha apoderado de la Ley cuyo estallamiento describe *Los sentidos al aire*.

Este movimiento del protagonista hacia afuera es tan intenso que provoca cambios profundos. El primer cuento "Niña Esperanza" se estructura en torno de un descubrimiento paulatino, complejo. Este hallazgo se lleva a cabo en direcciones opuestas: hacia el exterior y hacia el interior. El descubrimiento del mundo exterior está asociado al enfrentamiento de un hecho mayor: la muerte. Hacia el interior, una toma de conciencia. Conocimiento de sí como ser limitado y como ser que ignora su propia manera de reaccionar, incapaz de controlar sentimientos como angustia y placer vengativo; se descubre contradictorio. La dimensión desconocida que es uno de los más importantes aspectos de este cuento tiene un doble sentido: el protagonista no sólo desconoce las posibles consecuencias de la enfermedad y el significado de la evolución de la enfermedad; él mismo se des-conoce también:

También cavilé sobre lo que sentí al tener la noticia; escarbé dentro de mí buscando la causa del sosiego que me produjo de pronto, y principalmente de la alegría vindicativa. ("Niña Esperanza", p. 19)

Estos elementos nos permiten descubrir otra característica de *Los sentidos al aire*. La relación yo/otro está definida por una tensa contradicción que incluye los binomios ignorancia/ *savoir faire*; debilidad/ fuerza; dependencia/ autoridad. El otro ordena, obliga, sabe. "Yo" es la instancia que acata, obedece, ignora, pregunta, inquiere. De esta oposición es elocuente el título de "oráculo" que en varias ocasiones da el narrador al arriero que los guía en "Gota serena". El mundo del saber es una tierra en la que el protagonista es un extraño. El narrador sólo es un neófito entusiasta.

El otro, son sus padres, los catrines, el gendarme, sus superiores: la persona que tiene poder. Cuando habla emplea el imperativo. Creencia y posesión están estrictamente divididos en *Los sentidos al aire*. El "yo" obedece, tiene que ceder y toma conciencia de sí mismo que significa descubrirse como un ser débil, aquejado por la incapacidad y la impotencia para actuar de tal manera que su acción cambie el curso de las cosas. Está solo y sus mismas reacciones le parecen enigmáticas, le sorprenden, no las comprende y necesita explicárselas a sí mismo, justificarse.

Temática y formalmente los cuentos que conforman el libro están próximos a *Al filo del agua*: los personajes se enfrentan a la misma problemática; algunos cuentos presentan un preámbulo, al igual que la novela⁴⁵.

45. Como ejemplo y por diferentes motivos, "Pasión y convalecencia", novela corta de 1938, que como se señaló abre la segunda etapa de composición de los relatos contenidos en *Los sentidos al aire*, está muy cercana de *Al filo del agua*: desde el punto de vista formal se puede aducir la necesidad del prólogo, el hecho de que la narración se abra cuando la conciencia pierde el control de la censura, debilitada por la fiebre, la utilización de sueños y delirios que son materia

"No abandones la ley de tu madre", II³

En el verano, en "El agobio del verano", Agustín Yáñez coloca tres historias: "Pasión y convalecencia", "Aserrín de muñecos" y "Gota serena", en agosto, mes investido por la figura materna como el de máximo agobio, el de máxima angustia. En estos tres cuentos se trabaja justamente la relación con la madre. De alguna manera se trata de una doble decepción. Por un lado, la decepción materna por el hijo que no se somete a los preceptos religiosos a través de los cuales pretende manipularlo. Por parte del hijo: no sólo existe una actitud desafiante de abierto rompimiento de las leyes, de hacer lo que se considera tabú y hacerlo públicamente como asistir a la fiesta de Teules de la cual ya no regresará más al pueblo (después de un conflicto en que el narrador sopesa ventajas y desventajas del campo y de la ciudad) y parte hacia el sur, es decir hacia la ciudad.

En la obra de Yáñez la religión adquiere tal estatus que logra articular toda la subjetividad. Una y otra vez, las coordenadas agustinianas abierta o implícitamente se refieren a la religión: en "Pasión y convalecencia", la fecha en que se desarrolla esa "pasión" (del hijo -que no del hijo del Hombre-) es Corpus Christi. Pero está la Semana Santa, los ejercicios espirituales en *Al filo del agua*; la procesión del cura de Aztlán y el asesinato del padre como uno de los excesos mayores que

prima de la novela: la tensión entre la ciudad y el pueblo, y el desenlace en el que el protagonista opta por la primera. Pero sobre todo, en ambos relatos existe una abierta rebeldía contra la figura de la madre, concretándose en *Al filo del agua* en los valores religiosos que encarna la dimensión materna y sobre todo contra su representante, el Cura Dionisio Martínez, imagen superyoica materna.
46. *Proverbios* 6: 20

cometan los caciques de Tierra Caliente. La religión sobre todo aparece en forma de pecado original como elemento central en "Sueño de una noche de verano", texto inspirado en *Primero sueño* de Sor Juana. intento de revestir católicamente uno de los textos más importantes de la literatura mexicana. Con hondas raíces aún por investigarse, el catolicismo de Yáñez no es una manifestación de dientes para fuera. Incluso en el sueño y en los textos irrumpe el vocabulario religioso: gula, concupiscencia, pecado, liturgia, soberbia, pasión, los nombres de los personajes, su deseo, una y otra vez manifestado, de entrar al seminario, de retirarse y llevar una vida de monje, el ritual... y un amplísimo etcétera, son palabras que vienen una y otra vez en la pluma de Agustín Yáñez, lenguaje que estructura su prosa. La religión es el emblema por excelencia de la madre.

Más que en ningún otro texto, en *Los sentidos al aire*, las omnipresentes campanas aparecen como otro de los emblemas maternos, y por ende, son reloj de los pueblos, y organizadoras de la vida cotidiana. Su tañido inmediatamente hace que el protagonista evoque la infancia en "Pasión y convalecencia", objeto perdido del cual se elabora el duelo en la novela corta. Las campanas penetran por la *voie royale* del inconsciente al enmarcar el "Sueño de una noche de verano", versión católica del *Primero Sueño* de Sor Juana, enriquecido con la referencia a Valéry, que inicia y termina con las campanas: "Y la esquila, en desvelo, acompañó al convaleciente por las veredas del sueño" (p. 121), sirve de preámbulo al sueño; "La voz de una campana rompió sueños y hechizos". (p.124), lo cierra. Las campanas ofrecen cauces a la angustia.

El reiterado fracaso de los protagonistas de *Los sentidos al aire* apunta a la necesidad de construir un sistema de valores que urgentemente sustituya a los valores maternos que se han puesto en tela de juicio⁴⁷: el protagonista de "Gota serena" pone en relieve su decepción del mundo de valores maternos. La necesidad de salir intempestivamente del rancho de su tío, mundo idealizado en el que concentraba su nostalgia la madre, por la violencia desatada contra Cuco Lurio y contra el mismo protagonista por sus primos, es una acerba acta de acusación contra la vida salvaje de la aldea, mundo hermético, primitivo, cerrilmente infatuado, en el que se privilegian relaciones de fuerza destructiva. La palabra de la madre colocada como sanctasanctórum en el título mismo, abriría a expectativas nostálgicas y evocadoras del bien perdido de la infancia y de la sencillez campirana. Ello pronto se ve desmentido por la irracional desconfianza que en el mundo cerrado del rancho provoca el exterior y la diferencia. Articulada en este contexto, la prohibición materna que representa la condensación de la ley tradicional revela su verdadero rostro. Es una prohibición hermética, supersticiosa que sólo alimenta al temor indefinido desde el cual resulta más fácil manipular al sujeto. La narración está encaminada a poner en relieve la dimensión grotesca de la ley materna, que se oculta tras su dimensión tradicional.

En "Pasión y convalecencia" el protagonista opta por ir a Teules, pueblo en el que la madre cifra todos los males, comparado en su mito-

47. Este es un elemento desde el cual se puede pensar el sistemático recurrir a la tradición amorosa de Occidente que es el código que estructura *Archipiélago de mujeres*.

logía a Sodoma y Gomorra. lo que significa un abierto desafío a las estrategias maternas por recuperar a su hijo tanto de influencias masonas y librepensadoras. Después de tan abierta provocación el protagonista regresa a la ciudad, sin despedirse. Se ha librado de una tutela materna que pretendía, a través del reproche de irreligiosidad y la sospecha de que el hijo se haya convertido al ateísmo y lleve en la ciudad una vida desordenada en la ciudad-, restablecer un poder puritanamente represivo, manipulador y culpabilizante. En este contexto aparece el conflicto en relación con la madre y sobre todo con los valores religiosos. Después de vivir en la ciudad, después de haber estado muy enfermo, cercano a la muerte, el protagonista regresa para terminar de recuperarse. Pero la verdadera convalecencia significa la separación de la madre y el abandono de sus valores, denunciando la imposible relación con ella, y sus valores fanáticos.

Como complemento de las relaciones con la figura materna ¿cuántas veces se repite la muerte del padre en los cuentos incluidos en *Los sentidos al aire?* fallece el de Gregorio Pérez en "Vigilia de Natividad"; agoniza el de una paciente cuyo nombre es mencionado en "Baralípton"; en "Fruta de lagar" se produce en el primer párrafo; en "Sangre de sol" muere el padre de Jorge y Martín. Cuatro decesos. En los demás cuentos, el padre es una figura desfalleciente, mientras que en "Las avispas", la figura de poder, el director, pierde la razón, como corolario de su inflexibilidad y sadismo, rasgos que se acentúan en las obras de madurez, periodo al que pertenece este cuento.

La repetición monótona de esa muerte, repentina e inexplicable con la consecuente secuela de fracasos del hijo, la desintegración familiar y

la reducción de las perspectivas y ambiciones, nos ponen en la pista de los rastros parricidas que esa muerte inexplicable tiene. Es evidente la tendencia a autocastigarse en el engolosinamiento por el fracaso en el que mórbidamente gozan los protagonistas. La fórmula "Dependiente. Esclavo" que yuxtapone Gregorio López, quien sólo reconoce como herencia del padre un vulgar nombre, es elocuente de ello. Ningún protagonista puede articular un proyecto y se autocastiga entregándose a una degradación sistemática. Los personajes tienen que terminar con su patrimonio, en pobreza extrema, frustrados, resignados y solo encuentran, como Gregorio Pérez, alivio en los consejos kempianos de humildad y sumisión que los libran de su arrogancia (?) pasada.

En concordancia con el "borramiento" de la figura paterna, (que debe traducirse a figuras mucho más elaboradas, trabajadas por el desplazamiento como "el gran río, dios y padre de la región" (p. 118), que nos revela que el padre sigue teniendo una función protagónica aunque no esté presente) se establece el diálogo entre abuelo y nieto automáticamente, sin palabras, asegurando la transmisión generacional: en "Pasión y convalecencia", el abuelo regala la mejor rebanada de sandía al adolescente que regresa de la ciudad. Breve escena, pero elocuente del afecto, que confirma la importancia de la figura generosa del abuelo en la obra de Yáñez.

En *Los sentidos al aire*, aparecen aspectos fundamentales para entender el proceso de creación: por un lado sabemos que Yáñez escribe por las noches. En "Pasión y convalecencia" nos revela el protagonista lo que significa ese momento, en que se produce un contacto parental diferenciado. Por un lado la creación se encuentra del lado del padre,

es una forma de asimilar sus valores y de identificarse con él a través de las caminatas nocturnas que el padre emprendía sólo por la noche. Esta fantasía se encuentra detrás de la aventura escritural de Yáñez. Por otro lado, el recogimiento nocturno recuerda las noches en que contempla las estrellas: recostado en el regazo materno; en esa posición la madre le cuenta historias como una forma de comunión y de restablecer narrativamente la envoltura corporal del hijo. Un tercer elemento lo constituye el temor asociado a las caminatas nocturnas en la oscuridad, imagen simbólica de la trayectoria en la oscuridad del inconsciente. Ponerse en movimiento está del lado paterno; la inmóvil contemplación, el reposo estático se asimila al terreno materno:

yo heredé el amor de las caminatas en el desamparo nocturno, sin humana compañía, por senderos lejanos, con el solo conocimiento de las estrellas. (p. 107)

Y de allí se puede ver por qué muchas de las obras de Yáñez tienen como marco el camino y los desplazamientos: hay que recordar los recorridos del taxista de *Ojerosa y pintada*; las giras de Gabriel en *La creación*. Ello revela por qué todas las obras tienen como punto de partida un interior inmóvil, estático (el ejemplo por antonomasia es el "Acto preparatorio"). En la obra agustiniana, ponerse en movimiento constituye la misma narración: "Pasión y convalecencia", "Gota serena" son el relato de un periplo al terruño. Los personajes agustinianos son transformados por un viaje, o por lo menos albergan la aspiración por viajar,

sienten la seducción por el extranjero, y por las extranjeras⁴⁸. En la narrativa también aparece la temática del retorno del hijo pródigo, es decir el personaje que ha introyectado los valores paternos y es capaz de realizar ediseas personales.

"Pasión y convalecencia" narra una crisis en varios terrenos con una coloración de culpa, sentimiento de vacío, conciencia de no tener obra: sus muchos proyectos y pocas realizaciones confronta al personaje consigo mismo. Paralelamente el protagonista hace un recuento de lo que tiene, reconoce la herencia de sus padres. Asume la deuda con su madre, la deuda con su padre. La identificación con el padre significa una radical puesta en movimiento y la identificación materna se realiza en la contemplación. Se narra para esa figura materna, la palabra brota para ella, habiendo originalmente partido de sus labios. La destinataria de su palabra es la madre y el diálogo imaginario se produce con la madre, para reproducir la perdida unidad con ella. Sin embargo esto no quiere decir una total sumisión. La estructuración del relato proviene del mundo paterno. Las cosas sin embargo no son tan sencillas: en cada uno de estos ámbitos sobrevienen conflictos.

"El viaje de convalecencia a la tierra natal" sirve para confirmar que no es retornando como saldrá de la crisis. Y también para confrontar el objeto de su nostalgia, lo que tiene que ver con el terruño, que ha magnificado el tiempo. Lo que se narra es del orden de la transgresión. En el origen de la narración era la madre, no sólo por el título sino por

48. Haría que recordar que los padres de Gregorio Pérez y de Martha y María mueren en California: ¿se puede deducir de aquí que el extranjero es un lugar peternalizado?

la época del año, agosto, mes en el que se exacerban sus temores.
"Gota serena" desinvertirá a la luna como astro prohibido, ella nada
tiene que ver con la castración.

3

La segunda vuelta del tiempo:

La obra de madurez

¿Por qué se considera en el marco de este trabajo a la novela *Al filo del agua* como una obra de transición entre dos periodos creativos de Yáñez, el de juventud y el de madurez? Ciertamente ello no se debe a una motivación cronológica, al hecho de que Yáñez tenía cuarenta y un años cuando terminó la novela y cuarenta y tres cuando finalmente apareció en una edición sino de lujo, por lo menos especial, ilustrada, en la editorial Porrúa y poco después aparecería en la Colección de Escritores Mexicanos de la misma editorial, en el número 72, hecho que significaba un reconocimiento, una verdadera consagración como escritor, puesto que en esa colección, con una política editorial bien establecida, se publicaban exclusivamente obras clásicas de la literatura mexicana. En efecto, los criterios editoriales que regían a esa colección no era dar a conocer a autores mexicanos contemporáneos. Entrar en ella significaba estar al lado de Sor Juana, Sigüenza y Góngora, Riva Palacio, Payno, Urbina, Delgado, Neruo, Cuéllar, Díaz Mirón, López Velarde...

Tampoco se cataloga a esta su primer novela como obra de madurez por estos criterios editoriales tan favorables a la novela.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Es sobre todo por la solución a la conflictiva de los personajes, por la manera en que está tratada, por los logros estéticos y principalmente por las resonancias personales que la obra trajo. Es tan significativa que después de su publicación se produjo un silencio de más de diez años en la trayectoria de Yáñez.

¿Es acaso por el parricidio simbólico que se realiza en la obra?¹ Tampoco porque en "Las avispas" (1963) existe también ese parricidio simbólico pero el cuento, carece de la profundidad psicológica de *Al filo del agua*. Se trata también de la liberación de un grupo de jóvenes, en ese caso estudiantes de secundaria, del yugo del director.

El hecho más sobresaliente en la transición del periodo de la juventud al de la madurez en el proceso creativo de Yáñez, es el paso de la primera a la tercera persona. Los puntos de vista se multiplican e incluso se puede decir que se pulverizan.² Con *Al filo del agua* Agustín Yáñez vuelve a visitar los escenarios y la temática de su obra de juventud pero ya no lo hace desde la perspectiva reducida del yo.

Acto característico y definitorio, la novela misma aparece como un género de la madurez en la trayectoria narrativa de Yáñez, la cual se abre con el cuento y se cierra también con el cuento. El sendero de *Flor de juegos antiguos*, se hace camino "real" en *Al filo del agua* que termina con *Las vueltas del tiempo*, última novela poco representativa de los

1. Didier Anzieu pone en relieve la muerte del padre que suscita el duelo del rival originario por el cual se experimentaron deseos de muerte. El papel estructurante de tales deseos juega un papel fundamental en las obras de madurez.

2. Françoise Perus pone en relieve "la fragmentación y dispersión de la voz del narrador en voces narrativas desprovistas de jerarquía clara..." *op. cit.*, p. 358

grandes logros de Yáñez en este género. Los periodos de juventud y de senectud se caracterizan por el cultivo del cuento y la novela corta.

La crisis de la mitad de la vida «Consiste en una re-elaboración de la «posición» depresiva», Didier Anzieu:

«Si el sujeto logra superar esta crisis, realiza cambios considerables en la mayoría de sus actitudes frente a la vida, los otros y la muerte, lo que permite, por ejemplo, efectuar por anticipado el duelo de la propia muerte futura. Además en los individuos talentosos produce una liberación en las posibilidades, lo que permite, a quien hasta ese momento había sido creativo, convertirse por fin en creador, y a quien ya era un genio reconocido, cambiar de fuentes de inspiración, de método de trabajo y de género de producciones.» p. 38.

3.1

El filo de la rebelión

Observemos algo más cercano a nosotros. ¿Qué ha sucedido con las chimeneas y con los campanarios de Flaubert y de Éaudelaire? Esas imágenes que fijaron memorablemente Charles Méryon en sus grabados, Claude Monet en sus pinturas, ciertamente han perdido algo de su novedad provocadora. Pero la superposición en la cual, bajo la luz litúrgica, se inscribe el tiempo colectivo de la gran ciudad, o el tiempo subjetivo ampliado por los espacios de la memoria, ha marcado algunos de los libros que podemos considerar (en el espacio europeo) como los portadores de la modernidad. ¿Qué mejor manera de revelar los espacios conquistados, el estallamiento de las perspectivas, el predominio de los valores profanos, si no es recordando, discretamente, el simple transcurso de las horas en las que se realizaban las oraciones prescritas? Al adoptar lo que llamaré "la forma del día", algunas obras modernas tuvieron la posibilidad de una polifonía en la que el entrecruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias, se destaca sobre una marcha de fondo que toca las horas del día terrestre y que marca el sitio que ocupaba (que aún podría ocupar) el antiguo ritual. El fondo evocativo del *Ulises* de Joyce no contiene únicamente el texto homérico: el libro, en sus primeras páginas matinales, venecula las palabras de la liturgia: *Introibo ad altare Dei*. Al principio de *En busca del tiempo perdido*, Proust hace que giren las horas de Combray alrededor del campanario de la pequeña ciudad: esta parte preliminar de la novela, en la que se despliega toda una infancia, adquiere así la forma de la descripción de una vasta y única ornada burguesa (con las variaciones del sábado y del domingo); en la jornada en la que Virginia Woolf sabe inscribir admirablemente toda la vida de Mrs. Dalloway, se escucha el tañer de las horas en el campanario de Westminster. En *Historia* de Claude Simon, los recuerdos de la escuela religiosa, la oración latina de la mañana, el *benedicite* del mediodía, el *angelus* de la tarde, establecen coordenadas entre las vistas, los cortes de los planos, las citas de todas clases, provenientes de todas las épocas de la existencia, de lo imaginario y del pasado histórico, y que proliferan en un aparente desorden, en torno de un secreto central...¹

1. Jean Starobinski, "Les cheminées et les clochers", en *Magazine littéraire*, 282 (nov. 1990), p. 26-27.

La crítica no ha escatimado adjetivos para destacar la trascendencia de *Al filo del agua*². Su importancia en la historia de la novela mexicana del siglo XX y dentro de la producción de Yáñez ha sido subrayada. Como ilustración sirvan los siguientes testimonios categóricos: Emmanuel Carballo afirma que "*Al filo del agua* es la novela más armónica escrita en México en lo que va del siglo XX... El estilo, la estructura, la creación de personajes, la atmósfera en que se desarrollan los hechos, son perfectos"³. Por su parte, Ignacio Díaz Ruiz, señala que "*Al filo del agua* es un libro definitivo y definitorio del arte poética de Yáñez" y agrega que "Con esta novela Agustín Yáñez alcanza su madurez como narrador"⁴. Brushwood comienza uno de los libros de historia de la novela mexicana más importantes⁵ justamente con *Al filo del agua*, y sin lugar a duda, es a esta novela a la que el crítico norteamericano consagra mayor atención en su libro. En la primera edición del *Diccionario de Escritores Mexicanos*, los autores concluyen la valoración de la primera novela de Yáñez diciendo que "es la primera cristalización de esa "corriente" hacia una literatura nacional mexicana y la primera novela, desde *Los de abajo* que merece un reconocimiento

2. La edición que utilizo es Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, pról. de Antonio Castro Leal, 19a. ed., Editorial Porrúa, México, 1986. XVI + 387 pp.

3. Apud. Gómez Robledo "Estudio Liminar" en *Al filo del agua*, ed. crítica de Arturo Azuela (coord.), CSIC, Madrid, 1992, p. XXI.

4. Ignacio Díaz Ruiz, "*Al filo del agua* en la historia personal de Agustín Yáñez y el itinerario de su obra", en la edición crítica de *Al filo del agua*, arriba citada, p. 275.

5. J. S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, trad. de Francisco González Aramburo, 2a ed., FCE, México, 1992, 437 pp.

universal, de allí que haya llegado a ser el punto de partida de la novela mexicana contemporánea propiamente dicha"⁶.

¿Qué representa *Al filo del agua* dentro de "El plan que peleamos"?, es decir, ¿qué diferencia marca esta novela con la producción de juventud, y, complementariamente, qué significó dentro de la evolución posterior de la obra de Agustín Yáñez? Con *Al filo del agua* se produce el segundo despegue creador de Agustín Yáñez, la novela representa por ello, al mismo tiempo una ruptura, y una culminación. Desde el punto de vista de los géneros literarios, Agustín Yáñez deja de ser un buen cuentista, un interesante hacedor de novelas cortas para convertirse en el novelista más importante de la década de los cuarenta⁷. No sólo se aventura por vez primera en uno de los géneros que goza de prestigio, sino que pasa de ser un buen narrador jalisciense a ser el novelista mexicano más importante, por lo menos hasta 1955, año en que aparece *Pedro Páramo*. Después de este éxito, y tras doce años de silencio⁸, se aventurará a publicar *La creación, Ojerosa y pintada, La tierra pródiga, Las tierras flacas...*

Por lo tanto, *Al filo del agua* abrió la puerta a uno de los proyectos novelísticos más importantes de la historia de la novela mexicana, el de Yáñez, y fue precursora de Rulfo y Fuentes⁹. Resulta evidente, por otra

6. pp. 414-415.

7. Donald L. Shaw, en su *Nueva narrativa hispanoamericana* habla de "el salto cualitativo de la novela hispanoamericana en los años 40," al analizar la producción de la década de los treinta y la de los cincuenta. p. 19-20.

8. Cf. José Luis Martínez, "La obra de Agustín Yáñez", en *Obras escogidas*, Aguilar, México, 1968, p. 55.

9. Donald L. Shaw afirma que "Técnicamente *La región...* es la novela que consolida las innovaciones en el arte de narrar que hicieron su primera aparición, sin arraigarse bien todavía, en el Yáñez de *Al filo del agua* y el Revueltas de *El luto*

parte, que los personajes que aparecen en *Al filo del agua* permanecen de manera prolongada, persistente en Yáñez y por ello sería preciso interrogarse qué representan esos personajes que obsesionaron a Yáñez durante varias décadas -María, Jacobo y Damián, por ejemplo, son protagonistas de *Las vueltas del tiempo*, publicada veinticinco años después, y se alude a Gabriel Martínez en *Las tierras flacas*, publicada quince años más tarde¹⁰.

Yáñez pertenece a la categoría de creadores que como Azuela (nacido en 1873, y cuya primera novela *María Luisa* fue publicada en 1907) Rulfo (nacido en 1918 y que publica *El llano en llamas* en 1953 y *Pedro Páramo* en 1955), inician su obra más trascendente al frisar los cuarenta años¹¹. Con *Al filo del agua*, Yáñez elabora la crisis de entrada en la edad madura. Aunque apareció en 1947, la obra está fechada en "San Miguel Chapultepec, 24 de febrero de 1945"¹², es decir, fue terminada cuando Yáñez iba a cumplir cuarenta y un años.

El caso de Yáñez corresponde, como lo señala Didier Anzieu, con aquellos autores que pasan de la creatividad a la creación cuando se proyecta sobre ellos la sombra de la muerte. En la edad madura, estos

• *humano: el tiempo dislocado, el fluir de la conciencia, las escenas simultáneas, los métodos del collage y del pastiche narrativo, con además una influencia evidente del cine." op. cit., p. 100.*

10. Esta interrogante será complementada más adelante al abordar el problema de la evolución de estas figuras tan importantes para Yáñez.

11. Aludo a los casos de Azuela, Rulfo, y Fernando del Paso para no salir del terreno de la literatura mexicana del siglo XX, pero la categoría a la que me refiero abarca a creadores en general.

Didier Anzieu en *El cuerpo de la obra* analiza los casos de Sigmund Freud, Marcel Proust, Robert Musil, James Joyce como autores que crean su obra fundamental como elaboración de la posición depresivo-reparadora.

12. *Op. cit.*, p. 385.

escriben una obra que revoluciona su manera de producir y la de su contexto. En *El cuerpo de la obra*, Sigmund Freud (1856-1939), y Marcel Proust (1871-1922) sirven a Anzieu para analizar el caso de los autores que escriben como respuesta a la crisis de la mitad de la vida que los confronta con la muerte. El primero realiza su obra principal, *La interpretación de los sueños* (1900) al frisar los 40 años, después de la muerte de su padre; el segundo escribe *Por el camino de Swan* (1913) después de la muerte de sus padres. Lo que en Yáñez significa *Flor de juegos antiguos* (1942) y *Archipiélago de mujeres* (1943), correspondería en Marcel Proust a *Jean Santeuil* (1895-1899) y en Freud a los *Estudios sobre la histeria* (1895)¹³.

El proceso de disociación-regresión que supone el sobrecojimiento creador, primera etapa del proceso de creación de acuerdo con las propuestas de Didier Anzieu, lleva a Yáñez a recordar por un lado la crisis de juventud, y de allí la focalización del narrador en ciertos personajes jóvenes de *Al filo del agua*, como Gabriel Martínez, Damián Limón, Jacobo, y por otra a recordar un momento de intensa angustia durante la niñez, cuando Yáñez niño fue testigo de la entrada de los revolucionarios en el pueblo de Cuquío.

Para Agustín Yáñez, el material que "se produce"¹⁴ en esta novela es particularmente transgresivo, desestabilizante. En el escenario de *Al filo del agua* aparece una triple opción para solucionar la propia problemática: por una parte los graves peligros de un intento, a la postre fallido,

13. Hay que señalar que en el caso de Yáñez, la crisis de la mitad de la vida no se ve agudizada por la muerte de sus padres.

14. Jacques Lacan afirma que el inconsciente "se produce".

de represión masiva de las pulsiones: en el extremo opuesto, la transgresión global: entre ambos extremos, hay puntos medios que logran establecer compromisos entre transgresión y sublimación. La incertidumbre con la que avanza Yáñez en el proceso creativo de *Al filo del agua*, representa el desconcierto del autor en su propia vida, ante el problema de la administración pulsional: por un lado, tendencias transgresivas, parricidas; por otro, el sentimiento de culpa que lo lleva a desear la represión global para acceder al control "absoluto" de la vida pulsional, espejismo quimérico digno de una problemática obsesiva; y, por último, los puntos medios que triunfarán en el desenlace de la obra.

En *Al filo del agua* sólo se concibe dos salidas permitidas a este sacudimiento pulsional: por un lado se encuentra un movimiento social que busca la justicia, el cambio social. Sólo en ese espacio es permitida la transgresión parricida para crear un espacio de realización personal, independiente. Existe transgresión y parricidio, pero finalmente los valores paternos se recuperan en aras del bien social. De la misma manera que el cura Martínez considera todo válido -represión, terror, abuso de poder, manipulación de las conciencias, autoritarismo- para llevar a su rebaño a la salvación; sólo una solución extrema, "la bola", representa para María la vía para salvarse y acceder a ese bien social.

La otra salida al conflicto es el arte: en el espacio narrativo se produce el reconocimiento del arte como necesidad de expresión, al mismo tiempo que el protagonista asume la educación musical como reto. El complemento de María es Gabriel. De tal forma, política y creación operan en la narrativa agustiniana como opciones viables. Ello reproduce, por otra parte, las soluciones que el mismo Agustín Yáñez había adop-

tado en su vida. Los demás personajes en que se presentó la conflictiva pero que no pudieron resolverla por medio de la sublimación son Damián Limón, Micaela Rodríguez, Mercedes Toledo, Luis Gonzaga, y Marta. Sus soluciones desembocaron ya en el asesinato; ya en la locura, o incluso en la sumisión. Los temores del narrador se perciben en los destinos de estos personajes: un prófugo que reencontraremos en *Las vueltas del tiempo*; dos reclusos en hospitales psiquiátricos y para la última, el anonimato. El narrador "sabe" que debe protegerse tanto del pasaje al acto, como de la represión masiva, de la sumisión a los valores religiosos, es decir a los valores maternos.

La escritura posibilita la emergencia de un espacio para esta conflictiva, al mismo tiempo que ordena el caos pulsional. Domeñar lo que con violencia emerge del ello y provoca una fuerte desestabilización angustiante, es el *tour de force* de Yáñez al escribir *Al filo del agua*. Para dominar el conflicto, Yáñez echa mano de mecanismos obsesivos: es preciso controlar la vida pulsional. El discurso que articula esta problemática está ordenado, controlado a través de estructuras canónicas de la retórica¹⁵. La conflictiva se presenta perfectamente estructurada, sometida a un ideal de equilibrio, regulado para su exposición narrativa por el paralelismo: un par de personajes, Gabriel y María, presenta la solución, ambos se oponen al orden paterno, transgreden pero con un fin ulterior; otra pareja, Mercedes Toledo y Luis Gonzaga Pérez, representa el éxito, pasajero y muy relativo, de la represión que a la postre solo conduce a la locura; y una tercera pareja, Damián Limón y Micaela

15 . Cf. *infra*. Asedio al "Acto preparatorio".

Rodríguez, ilustra la instauración de pulsiones transgresivas incontrollables que llevan al asesinato, el ostracismo y a la muerte, respectivamente.

Por otra parte, es preciso señalar que el problema central de *Al filo del agua* se articula con la figura paterna. Las figuras de la madre aunque no aparecen como protagonistas (Victoria es una figura materna que sirve de catalizador a la crisis de Gabriel), es muy importante en la escritura: Yáñez se refugia en el terreno materno para enfrentar la problemática con el padre. Al mismo padre Islas le molesta la imagen de María como madre de Dios. Lo materno no accede al nivel de la figuración a través de personajes centrales; es desplazado al orden simbólico (madre simbólica equiparable con Dionisio Martínez, padre simbólico). Se le puede rastrear por una amplia serie de huellas: no solo se vuelve concreto en el escenario para la novela que el narrador escoge -que como se sabe es el de la familia de la madre-¹⁶, sino porque, a medida que se desarrolla la trama de la novela, cada vez resulta más claro cómo el lenguaje que utiliza el narrador pertenece a esas mujeres enlutadas, profundamente religiosas: esa lengua le sirve para expresar su angustia y para atajarla a través de la oración o con referencias religiosas. Frente a la irrupción sorpresiva de los revolucionarios, el único refugio es la iglesia. El único resguardo se encuentra quizá en el territorio de la madre, en sus dominios; y en *Al filo del agua* se puede afirmar que el peligro es enfrentado con sus estrategias. El momento de diso-

16. Los escenarios de la narrativa de Yáñez tienen que ver mucho con la dimensión materna: recuérdese que el conflicto central de dos de las novelas mayores de Yáñez, *La tierra pródiga* y *Las tierras flacas*, es la tierra.

ciación-regresión que caracteriza la primera etapa del proceso creador, el de scorecogimiento, se produce la regresión al momento de mayor peligro durante la infancia, recordando que finalmente el niño estaba sujetado por la mano firme de la madre.

En Yáñez, la dimensión acústica y la figura materna no pueden separarse. La crítica ha intuido la importancia de lo auditivo para Yáñez: Gómez Robledo, por ejemplo, en su estudio liminar a la edición de *Al filo del agua* señala el papel fundamental de la música en su obra: está presente en la primera novela corta de *Archipiélago de mujeres*, "Alda o la música". Pero también hay que recordar que el *Réquiem* de Fauré sirvió de música de fondo a la composición de *Al filo del agua*; mientras que en *La creación* se traza la biografía de un músico. La verbalización, una de las problemáticas más interesantes de *Al filo del agua*, confluye en el tañer de las campanas con las cuales Gabriel, al mismo tiempo que expresa el sentir general del pueblo anónimo, convoca a Victoria. La elaboración secundaria, hunde sus raíces tanto en imágenes acústicas como en lo que oyó Agustín Yáñez, niño. La envoltura acústica en Yáñez parecería que tiene como objetivo una especie de estado hipnótico. En un momento en que Yáñez atraviesa por la crisis de entrada en la edad madura, a lo que da oído es a formas del pasado. Asocia por analogía esa crisis, con un momento de angustia colectiva extrema, la entrada de los revolucionarios en Cuquío, y colocado en esas coordenadas es como va a iniciar la empresa que constituyó *Al filo del agua*. Yáñez efectúa una fuerte regresión, y da oído a voces inconscientes¹⁷.

17. En consonancia con esto se puede señalar la importancia del silencio. Hechos fundamentales en *Al filo del agua* están envueltos por el silencio, a cuya

De allí, el lugar central que ocupa la unión grupal en la iglesia, las mujeres entonando letanías que tienen como objetivo calmar la angustia y ligarla:

El despegue creador efectúa al fin una regresión radical: se abandonan las ideas racionales, el pensamiento verbal, los conceptos elaborados por las imágenes, el pensamiento figurativo, los modos de comunicación primarios.¹⁸

La madre adopta un cuerpo enfermo en *Al filo del agua*. Muchos años lleva "tullida" la madre de Damián y finalmente muere; y la esposa de Leonardo Tovar muere finalmente de cáncer (aunque no deja de ser directamente una de las causas de la "quiebra" de su esposo). Dionisio Martínez por su parte tiene nostalgia por su madre, y nunca menciona a su padre. El padre Islas vive con dos tías de avanzada edad. El sistemático alejamiento de esta figura, el hecho de evitarla, alude a toda una estrategia defensiva instaurada para protegerse de ella a toda costa¹⁹.

sombra crece la disidencia. Es importante destacar que el silencio reina en las escenas centrales de presentación de los personajes: la de Timoteo Limón, presa de angustia; la de Dionisio Martínez orando y preparándose para el confesionario; el silencio acompaña en el camarero a Gabriel y a Marta ansiosa por la espera del inicio de la liturgia de los días santos. Por otra parte, Las cartas que dirige Victoria a Dionisio Martínez permanecen en secreto; las de Gabriel a Dionisio Martínez, también.

18. Didier Anzieu. *Op. cit.*, p. 112.

19. Habría que señalar que en las confesiones que Yañez hace por interposición de persona, con el fin manifiesto de poner en circulación datos, detalles de su propia biografía, que al parecer, no puede decir de otra manera, en "Mónico Delgadillo", el ensayista señala que incluso se resiste a acompañar a su madre al viaje veraniego a los Altos de Jalisco por quedarse a jugar en su República de San Luis. Aunque la literatura se encuentra del lado materno en Yañez, la relación es particularmente conflictiva con esta figura.

No hay que olvidar tampoco que los valores de represión contra los cuales se rebelan los personajes, son justamente los valores religiosos que son descritos con los colores más oscuros y son presentados en su aspecto extremo, incluso grotesco. Esos valores son justamente el representante de la madre. Dionisio Martínez, tío *materno*, que se encuentra del lado de la madre, representa los valores de la madre y es en su figura en la que el protagonista se ensaña. Sometido al voto de celibato, es el hombre con faldas, una figura que puede conjugar los rasgos de un superyó femenino del cual Yáñez ha tratado de librarse desde *Flor de juegos antiguos*²⁰.

En la evocación de la entrada de los revolucionarios, en la entrevista con Carballo, Yáñez no menciona dónde estaba el padre. Por la discreción de su figura, resulta difícil suponer que haya sido revolucionario. En ningún momento se menciona su punto de vista, su opinión política. Simple y llanamente no se encuentra, está silenciado. Ausente.

20. Recuérdese que desde uno de los primeros cuentos que Agustín Yáñez reconoce, la madre de Gregorio Pérez se autoacusa de los fracasos académicos y laborales que ha tenido el protagonista porque le ha infundido ambiciones y no ha sabido darle los medios para alcanzarlas. Las razones desde mi punto de vista no importan tanto como el hecho de que sea el escenario de un "primer" cuento un lugar en que la madre aparezca "para" autoculpabilizarse, antes de morir.

Poética del título

Señalemos de entrada lo poco usual que resulta el hecho de que el título venga acompañado de una "nota aclaratoria"²¹. Tal necesidad de explicar, coloca al título en la dimensión de lo incompleto, de la falta, y, paradójicamente, sugiere al lector que en ese título hay algo oscuro, enigmático que debe ser aclarado.

En "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*"²², Françoise Perus apunta, al analizar el título, que los dos nombres que Yáñez afirma haber rechazado, "En un lugar del arzobispado" y "El antiguo régimen", focalizan la desaparición de un mundo y el poder eclesiástico. Quizá también estos títulos, (que no fueron descartados del todo; que no pudieron desaparecer por completo puesto que, colocados en segundo término, retornan y de allí su importancia), tengan la función, por un lado de colocar toda la trama, lo que acontecerá, dentro del ámbito de la máxima autoridad espiritual, es decir, dentro de la jurisdicción de un padre que está investido simbólicamente con poder, pero al que se le niega la genitalidad, que ha ofrendado como voto de celibato a un Otro.

21. El texto es el siguiente: *Al filo del agua* es una expresión campesina que significa el momento de iniciarse la lluvia, y -en sentido figurado, muy común- la inminencia o el principio de un suceso.

Quienes prefieran, pueden intitular 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 -*canicas* 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." p. 2.

22. Aparecido en la edición crítica de la novela, en la colección Archivos, editada por la UNESCO, pp. 327-368.

Por otra parte, el título anuncia que lo que se va a presentar, no está claramente precisado; se le coloca tras una pantalla de vaguedad de tal manera que no se puedan conocer las coordenadas en las que se sitúa. Ello pone en evidencia una estrategia paranoica de ocultación del sitio al que la conflictiva está desplazada. Se ha borrado las demarcaciones, las fronteras precisas: es un espacio que escapa a lo que puede establecerse en coordenadas definidas, y por ello funciona como un sitio *sui generis* que posibilita una empresa que no pertenecería, por lo menos no totalmente, al orden de lo consciente. No se aborda directamente "eso" de lo que se tiene que hablar. "Eso" es inefable. El título desechado debe completarse con el título, *Al filo del agua*, referencia a un entredós, a un límite. Ese fugaz momento inestable remite a la urgencia, a una situación de alarma, a expectativas catastróficas - presentes en toda la novela-, a una fuerte desestabilización.

Por otra parte, "En un lugar del arzobispado", hace pensar también en el *incipit* por antonomasia en lengua española: "En un lugar de la Mancha". Esta referencia revela tanto las identificaciones heroicas de Yáñez, como sus ambiciones: quizá convertirse en el Cervantes mexicano, realizar una obra de la trascendencia del *Ingenioso hidalgo* dentro del mundo hispánico del siglo XX. La empresa de poner en palabra "eso" considerado como inefable exige los recursos del mayor novelista de la tradición hispánica.

Con el segundo título desechado, "El antiguo régimen", entra en el escenario el sistema destinado a su destrucción. No se puede desvincular al Cura Martínez del Antiguo Régimen; la desaparición de uno implica la del otro. Los personajes y por lo tanto, las diversas situacio-

nes que describe la novela están marcadas con un fin. Por otra parte ese Antiguo Régimen supone otro régimen que necesariamente lo cancela²³. El Antiguo Régimen pende de un hilo, está en el filo, inútilmente se esfuerza por lograr un equilibrio imposible, se encuentra de hecho en un lugar utópico: el filo del agua²⁴.

Si bien es cierto que el título evoca la inminencia, el carácter perentorio del aguacero, de un fenómeno cuya realización no se puede impedir, los dos elementos del título "filo" y "agua" permanecen como referencia constante en la novela misma. Es preciso problematizar ambos sustantivos del título, poner en relieve la metafóricidad que vehiculan estos elementos ya que de agua y filos como elementos amenazadores está henchida la novela. Uno podría preguntarse, relacionando literalmente los elementos ¿cuál es ese filo del agua? o incluso ¿por qué un elemento como el agua está dotado de un filo?

"Al filo del agua", es un complemento circunstancial -si consideramos el verbo omitido: pero ¿por qué la novela se coloca tan masivamente en la circunstancia? ¿Acaso esto constituye un recurso suplementario para traducir y/o producir esa desestabilización interior?²⁵

23. Carlos Monsiváis señala que

"Lo que Yáñez consigna en *Al filo del agua* (1947) es el vía crucis (todas las metáforas deben poseer un tono de expiación cristiana) de la moral feudal: sucesión de normas estrictas, ritmo masturbatorio de una colectividad, la castidad como glorificación del código de prohibiciones, el sudor acumulado de la contención social y sexual" en edición crítica de *Al filo del agua*, p. 20.

24. Para Arturo Melgoza, la frase "la inminencia o el principio de un suceso" se refiere a "Ese suceso, ese acontecimiento, sin duda alguna es el despertar de una nueva conciencia: otra sensibilidad, una inteligencia diferente, moderna forma de hablar -hablar, decir, relatar-." *op. cit.* p. 67.

25. En los siguientes capítulos hay una dimensión de ominoso muy fuertemente marcada, alimentada, atizada constantemente. Se habla de castigo, de ira divina

El agua aparece en varias formas: corriente, en la figura del río; estancada, y en forma de lluvia, siempre ominosa: es significativo que en *Al filo del agua* no se conozca la llovizna, por ejemplo.

En primer lugar, como señala el narrador, el título anuncia la proximidad del agua amenazante en un sitio que, como el mismo narrador caracteriza, es seco, con lo cual se establece en la novela una primera serie de oposiciones. Por otra parte, al utilizar "seco" el narrador no se limita a una descripción geográfica: involucra a los habitantes:

Esto y la natural resequedad cubren de vejez al pueblo, a sus casas y gentes; flota un aire de desencanto, un sutil aire seco, al modo del paisaje, de las canteras rechupadas, de las palabras tajantes. Uno y mismo el paisaje y las almas.²⁶

El agua parecería haber desertado, o por lo menos se subraya su falta en el sujeto de "natural resequedad", que puebla el universo de *Al filo del agua*.

En el contexto árido del "Acto preparatorio", el agua se encuentra primero en el pozo de las casas; ocupa un lugar central, recóndito al que no puede llegar ningún extraño a la casa. La ausencia del agua es asociada con estabilidad -es decir control y represión- y tristeza. El pueblo es descrito como un estanque tranquilo en el "Acto preparatorio". Después, se habla del río de las faldas de colores de la gente que llega en los días del fiesta, los domingos al mercado. Lo extraño, lo que

de temor, de dudas, de vergüenza, de culpa, de intranquilidad, de malestar, de un calor sofocante, de "nerviosidad creciente" Cf. por ejemplo p. 199.
26. Yáñez, *op. cit.*, p. 10.

perturba el orden normal, se expresa analógicamente a través del agua que corre. Aunque irrumpen las mujeres, no permanecen.

Coordenada fundamental para *Al filo del agua*, en las márgenes del río se encuentran las casas de mala nota que desaparecen durante las celebraciones de Semana Santa, y reaparecen periódicamente. En la organización del espacio del pueblo anónimo, en el centro está la Iglesia, asiento del poder, y la marginalidad se sitúa allende el río que funciona como frontera en un universo sujeto a una lógica esquizoide.

De allí que el río tenga un valor religioso casi profético que se confirma cuando el novio de Teo Parga muere por una repentina crecida, al cruzarlo para ir en busca de su novia, antes del casamiento. Con ello se cumple el vaticinio del padre Islas que insistía en que Teófila, debía sujetarse, someterse a la literalidad de su nombre, permaneciendo soltera y renunciar al casamiento. El agua, elemento incontrolable que protege a la comunidad, es por segunda vez instrumento de un supuesto castigo divino. Nada es posible contra la fuerza del agua. El caso de Pioquinto Lepe, cuya anécdota es citada como ejemplo de aquéllos que se roban a su novia, (se ahoga²⁷), es similar. Por otra parte, Maximina Vallejo, la hija de María que promovía la construcción de ermitas y adoratorios, desaparece en el río²⁸.

El agua es asociada con la muerte, con el castigo, con la zozobra: "¿Qué sería el pueblo sin ellas? La ola de fango lo hubiera sepultado mil y mil veces." (p. 144), dice el narrador, ligando castigo y agua.

27 . Su historia es relatada en el subcapítulo 21 de "El cometa Halley", pp. 356-359.

28 . De ella se dice que "un arroyo crecido la arrastró cerca del Río Grande, que va a dar a la mar" Cf. *Al filo del agua*, p. 144.

Por otro lado, en los encuentros entre Victoria y Gabriel el río tiene un valor simbólico particular. Durante la primera entrevista Gabriel teme que el río esté crecido y que no puedan cruzarlo para regresar al pueblo. Temor que expresa sus deseos sexuales de manera transparente convirtiendo al río metonímicamente en la expresión de una libido desbordada e incontenible, que obligaría a Victoria a quedarse con él toda la noche²⁹. Cuando Victoria parte, Gabriel la observa justamente al cruzar el río, lo cual le obliga a tocar las campanas a rebato y provoca la alarma general. El río constituye una frontera que no fácilmente se franquea; es el espacio de la inestabilidad.

Los acontecimientos que se suceden el dos de mayo (huida de Luis Gonzaga, despedida de Victoria, pesadilla del cura Martínez...) se anuncian con la amenaza de lluvia y durante la entrevista de Damián con el Padre Islas se habla de "mares procelosos". Resulta sorprendente que en un pueblo que depende de la agricultura mantenga un simbolismo tan ajeno a la mentalidad de un sitio semidesértico, donde el agua, la lluvia debería ser motivo de alegría, un elemento particularmente privilegiado.

El agua aparece también en el espacio onírico y del delirio. En el sueño de María, unos muchachos quieren llevar a Micaela y a María al río. Por otra parte, hay que recordar que en un río, cercano al pueblo, se opera la transformación del pueblo ignorado, perdido en una geo-

29. Aunque en realidad el río está seco, Gabriel se pregunta: "¿si hubiera llovido en la sierra y el río está crecido, cómo podremos pasar en toda la noche" (p. 216). La fantasía adquiere un papel fundamental en un universo que está fuertemente codificado como el narrador lo señala en el "Acto preparatorio". Gabriel, el mudo, logra expresarse a través de ella.

grafía imprecisa, en un pueblo elegido. Cuando corre el rumor de que un piquete de soldados se avecina para hacer respetar las leyes que prohíben las manifestaciones exteriores del culto, una súbita crecida termina con los enemigos seculares: las huestes del Faraón que vienen a denostar al pueblo elegido se ahogan³⁰. La metáfora tomada de la historia bíblica, transforma la microhistoria anónima del pueblo en épica religiosa. En este caso ya no se trata del mismo río que marca las linderos del pueblo. Es un río que se presenta como agente de castigo, y dique protector.

El brote psicótico de Luis Gonzaga Pérez encuentra de la misma manera una expresión acuática. El narrador señala que "El grueso de la tormenta desatada por el desaire de ayer iba pasando en el alma veraniega³¹ -veleidoso-, de Luis." (p. 112).

El agua posee ese doble carácter de lo sagrado: produce horror al mismo tiempo que conforta. Por último, hay que señalar que en otras novelas de Yáñez, el agua también ocupa un lugar central: recuérdese en *La tierra pródiga*: el episodio en que Ricardo Guerra Victoria descubre el mar, texto que, por otra parte, figura en la colección de *Voz viva*,

30 . La madre de Luis Gonzaga refiere el hecho a su hijo en los siguientes términos "... de pronto el arroyo de los Ocotillos crece como en tiempos de agua y detiene a los soldados; unos que a fuerza, por mandado del que hacía cabeza, y el desdichado huizachero que los cusileaba, pretendieron cruzar la creciente, fueron arrastrados y se ahogaron." "Los días santos, 5" p. 110.

31 . Es preciso relacionar este carácter "veraniego" de Luis Gonzaga que lo conduce a la locura, con el verano que expresamente alude al tiempo de mayor angustia en las obras de Yáñez. Particularmente en *Los sentidos al aire*, en "Gota serena" y en "Pasión y convalecencia" están situados en el "agobio del verano". En el contexto presente, "verano" es una especie de sinónimo que predice "locura". Hay que tener presente que en la biografía de Yáñez, el niño Agustín pasaba las vacaciones en tierras de la madre, lo cual es objeto de denuncia en los cuentos antes citados.

grabado por Yáñez; Jacob Gallo anuncia la llegada de las aguas en la escena final de *Las tierras flacas*. En "Isolda o la muerte" aparece un temor muy campirano, expresado en varias obras de Yáñez:

...las aguas podían venírse nos encima, echarían a perder los caminos, crecerían los ríos y el paso de la sierra sería penosísimo y punto menos que imposible.³²

En una significativa metáfora que aparece en "Pasión y convalecencia", novela corta incluida en *Los sentidos al aire*, se cruza, camino a Teules "el gran río, dios y padre de la región" (p. 118) y más adelante, en el sueño del protagonista, mana del costado del hombre un fluido que se convierte en todos los ríos del planeta, antes de que se repita el pecado original al morder la manzana.

Los filos del agua en la novela están aguzados por el temor, la censura, el castigo paterno o divino, la sexualidad...

En cuanto al primer elemento, "filo", se dice del Cura Martínez que "Tal es el filo agudo en el drama de sus escrúpulos" (p. 234). Y al final cuando Lucas Macías pronostica la caída del Antiguo Régimen señala que "estamos al filo del agua" lo cual ofrece materia para reflexionar sobre un texto que debe acogerse a una expresión de la memoria de ese pueblo anónimo.

Al filo del agua es "al filo del agua", una cita en primer lugar. Así remite a un momento de angustia, de cambio radical, de subversión de lo establecido, para el mundo narrativo; para el narrador y para la narrati-

32 . *Archipiélago de mujeres*, op. cit., p. 198. Por otro lado, en esta novela corta el protagonista bebe en un venero un filtro amoroso.

va mexicana, y lo es a tal punto que después de 1947 ésta tuvo que seguir por derroteros diferentes³³.

La serie de inquietudes que asaltan a Timoteo Limón, de carácter sexual principalmente- al final del primer cuadro de "Aquella Noche" es comparada con los filos de una rueda³⁴; mientras que Merceditas Toledo que representa el polo opuesto en cuanto a su rechazo al cortejo directo de Julián, exhausta termina la noche: "La carne se rindió al sueño en el *filo* del alba." (p. 32) la única posibilidad de descanso en el pueblo anónimo, se encuentra en un paradójico filo.

Aparecen filos en los momentos de mayor crisis. Si la problemática central de *Al filo del agua* gira en torno de la figura paterna, y específicamente del parricidio, "filo" en primera instancia evoca la castración, problemática que se despliega en diversas formas en la novela. Por otro lado, al colocar el término filo al lado de agua, se confiere a ésta una consistencia pesada, rígida, que evidentemente no tiene. ¿No es acaso una curiosa metáfora que confiere a la dimensión materna (que simbólicamente representa el agua) propiedades que impiden al sujeto sumergirse en ella?

33 . Me parecería una grave omisión el no citar a José Joaquín Blanco quien movido tanto por un gusto personal como por una posición política y moral de condena a los hechos angriente ocurridos en 68, desconoce cualquier tipo de valor a *Al filo del agua* y señala que 1947 tan sólo es un año importante "escolarmente". No entro en polémica con este punto de vista que me parece digno y respetable, pero rebasan el ámbito de criterios literarios que también deben ser considerados. ¿habría entonces que quemar a Céline y a Genet?

34 . El narrador dice "Parecía quedarse quieto, en sueños, y un sobresalto pasaba otra vez todos los filos de la rueda sobre su cabeza... picudos filos de la rueda de la feria, cada vez más grotescos, más audaces y pecaminosos..." p. 22.

Asedio al "Acto preparatorio"

En una entrevista que concedió a Emmanuel Carballo, Agustín Yáñez hace revelaciones de particular interés para la comprensión del "Acto preparatorio", primer capítulo de *Al filo del agua*, uno de los más célebres fragmentos de la narrativa mexicana del siglo XX:

Surgió inesperadamente. Comencé a escribir la introducción para una novela corta destinada al *Archipiélago*, la que trataría de Oriana. Imaginaba un pueblo de los Altos durante el conflicto religioso, un pueblo como Jalostotitlán: encerrado, de mujeres enlutadas, en el que opera una fuerza militar apoyada por aviación, y adonde llegan unos pilotos. Trataba de pintar el ambiente del pueblo, para después caracterizar a Amadís de Gaula como un aviador que tiene ese pueblo como lugar de residencia, y a una mujer insana, loca por el histerismo del encierro: Oriana. Así fue como escribí las páginas introductorias de *Al filo del agua*. Sus proporciones excedían el tamaño asignado a la introducción de "Oriana". Deseché ese texto del *Archipiélago* y pensé aprovecharlo en una novela breve, de cien páginas, que contaría las peripecias de algunas vidas características de un pueblo: cantera que resultaba adecuada para describir personajes.³⁵

Estas declaraciones iluminan el proceso de concepción de *Al filo del agua* y revelan algunos aspectos fundamentales de la estrategia creativa de Yáñez. Por un lado, al iniciar el "Acto preparatorio", el autor no sabía que esas líneas se convertirían en el primer capítulo de su primera novela, *Al filo del agua*, y menos aún soñaba con que esta obra iba a

35 . Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño-SEP, México, 1986. p. 370-371.

marcar un hito en la historia de la narrativa mexicana, a pesar de su identificación heroica con Cervantes colocada en el subtítulo. En estas afirmaciones, retiene la atención la independencia de un texto tan acabado como el "Acto preparatorio", y que Yáñez haya tenido tanto cuidado en pulirlo, sin disponer de un bosquejo de la estructura general de la obra a la que lo integraría. Por otro lado, es revelador que ninguno de los proyectos originarios que el autor había formulado conscientemente fuera realizado: el texto no fue incorporado a la novela corta "Oriana, o la locura"³⁶; el conflicto religioso que se encontraba como telón de fondo de eso que originalmente no sabía si iba a convertir en novela o novela corta, pasó a ser uno de los motivos en *Al filo del agua*, obra en la que, además, no aparece figura heroica alguna; la llegada de los pilotos a un pueblo de los Altos de Jalisco formaría parte, secundaria, de la intriga de *Las tierras flacas*, no publicada sino hasta 1962. Además, la dimensión de la novela excedió ampliamente las cien páginas. Agustín Yáñez sólo recuperaría el "histerismo del encierro" en las figuras de Micaela Rodríguez, de Merceditas Toledo, y en el ambiente hermético del pueblo anónimo.

El primer momento del proceso de creación de *Al filo del agua* se llevó a cabo ignorando la naturaleza de lo que vendría después³⁷, y es

36 . Esta novela corta apareció en 1943, como parte del libro *Archipiélago de mujeres*. En la edición de Joaquín Mortiz aparece en las pp. 133-164.

37 . Tal manera de proceder se presenta desde el primer recuerdo literario que consigna Yáñez:

La primera vez que tuve conciencia de que escribía fue cuando redacté, en mi pizarra, un resumen acerca de la época de Revillagigedo. Cursaba el segundo año de primaria. Nos dieron el tema en la clase de la mañana para que lo lleváramos la tarde anterior de ese mismo día. Con sorpresa de la maestra y de mis compañeros pude llenar, con la memoria de lo que se había dicho, las dos caras de la pizarra.

índice de una crisis de tal magnitud que no permite integrar el fragmento en un plan. El mismo Yáñez confesó que ningún esquema previo lo guiaba: "Sus páginas no tienen argumento previo", apuntó en la nota preliminar de la novela. Como muchas de sus obras, su primera novela creció progresivamente: "nunca he podido escribir páginas sueltas: escribo cronológicamente de la primera a la última página"³⁸. Al definir la situación inicial, por lo menos hasta "Ejercicios de encierro", la yuxtaposición por analogía y contraste jugó un papel muy importante: el de conducir y gobernar la empresa creativa, que se integra en una lógica esquizoide que estructura la novela.

En la primera etapa de invención de *Al filo del agua*, de raptó creativo, la necesidad de escribir es una fuerza que se impone y apodera de Agustín Yáñez, al grado que algunas de las funciones del yo, como planear y organizar, se ven eclipsadas. El autor deja que el inconsciente lo guíe y la atención consciente se centra en delinear y dar una ex-

ese es mi primer recuerdo literario; data de fines de 1910 o de principios de 1911.
(Cf. Emmanuel Carballo, *op. cit.* p. 363)

Dos elementos de esta evocación habría que destacar: la presencia de la maestra y la de los compañeros. En el capítulo sobre *Los sentidos al aire* se subrayó la importancia de la figura materna como destinatario de la escritura; en *Flor de juegos antiguos* la necesidad del niño de ocupar un puesto de liderazgo persuadiendo a los niños para que canten "a la rueda...", y el cambio que se produce en el trato con sus compañeros cuando publica algo en el periódico, y le invitan una nieve. La escritura tiene un destinatario. En el cuadro del salón de clases no puede pasarse por alto el deseo de llamar la atención de la maestra desprendiéndose del grupo por un "exceso" escritural. Tampoco debe escaparse al lector las estrategias de Yáñez para crearse un itinerario biográfico excepcional. Sabemos que fue niño prodigio -alguien añadiría que también fue hombre de sesenta y cuatro años "callado" y posteriormente relegado.

38. Emmanuel Carballo, *op. cit.* p. 380.

presión poética a sus intuiciones³⁹. No piensa en el desenlace que tendrá esa situación inicial, ni en las consecuencias que ésta implica para sus personajes. Yáñez no *descubrirá*, utilizando el término en ambos sentidos, la suerte de sus personajes hasta escribir el último capítulo, prueba de ello son las dudas del narrador sobre su destino:

Hay un capítulo, "Canicas", que responde al estado de ánimo en que me encontraba a esa altura de la novela: no sabía qué hacer con los personajes, por dónde conducirlos. Tenían ya compromisos contraídos y no hallaba la manera de que los cumplieran. Mi situación era, en ese momento, parecida al instante en que las canicas se detienen, en las guías de clavos de los juegos de feria, y no se sabe por cuál lado se han de ir. El capítulo describe mi propia incertidumbre. Al final, buscándole una solución a la vida de María, cobra relieve el Jefe Político, el señor Capistrán: creí (más bien, llegué a creer) que él podría consumir el escándalo final que se prepara...⁴⁰

Conviene señalar que "compromisos" y "cumplir" son términos que solo *a posteriori* pueden ser empleados. Al desarrollar la trama, esa compulsión de las situaciones descritas responde a fuerzas inconscientes. Regresemos sobre el pasaje: "El capítulo ["Canicas"] describe mi propia incertidumbre." para interrogarnos ¿en qué consiste esa incertidumbre? La crítica ha pensado que este momento de vacilación es *exclusivamente* composicional. Y no han remitido las palabras a la conflictiva edípica que a partir de ese momento tendrá que hacerse más

39. Didier Anzieu, caracteriza la primera etapa del proceso creador como un momento de disociación del Yo. Una parte permite efectuar una fuerte regresión, mientras la otra queda, aunque disminuida en sus funciones, activa: de otra manera la regresión sería patológica. Cf. *El cuerpo de la obra*, pp. 105.

40. Emanuel Carballo, op. cit., p. 371-372.

clara en el relato si efectivamente la novela iba a concretarse. No se trata entonces de una cuestión de decidir el rumbo de los personajes, sino de atreverse a dar los pasos para el parricidio simbólico que se asestará en la figura del Cura.

- Más de veinte años después, Yáñez volvería a acercarse a su primera novela para incorporarla en un proyecto narrativo más ambicioso, "El plan que peleamos", dentro del cual *Al filo del agua* se convertiría en una pieza dentro de un apartado titulado "la tierra y sus nombres", formado por *La tierra pródiga*, *Las tierras flacas* y *Cornelio Luna, comisario ejidal*, tetralogía cuya última parte no fue concluida⁴¹. De la misma manera que el "Acto preparatorio" fue un fragmento aislado en relación con la novela, *Al filo del agua* sería considerada como un panel del políptico "la tierra y sus nombres" y éste, a su vez, una parte dentro de la comedia mexicana de Yáñez.

Es preciso indicar esos dos momentos que existen en la concepción de la obra. Un primer momento de concepción que no desemboca en la escritura, y una segunda versión del texto agustiniano que es la escribable, y que guarda muy poca relación con el primer bosquejo: el novelista jalisciense confesó a Carballo que la figura de Marta le atraía mu-

41. Hay que señalar que en las tres novelas publicadas, el elemento materno ocupa un lugar fundamental. Si la madre en *Al filo del agua* es seca, pobre, la solución vendrá en *Las tierras flacas* y *La tierra pródiga* a través de una tecnología que puede racionalizar la producción agrícola. Los productos de la madre se ven de esta manera al amparo de los apetitos desenfrenados de los caciques, lo cual se venía denunciando desde *Al filo del agua*.

El simbolismo del paisaje utilizado como representación del cuerpo femenino ha sido analizado por Freud tanto en la *Interpretación de los sueños*, (cap. VII, "La elaboración onírica") como en *Introducción al Psicoanálisis*. Esto debe ser relacionado con un aspecto femenino de las fuerzas superyoicas que se cristaliza en la figura del Padre Islas. Cf. *infra*.

cho, pero después María se impuso y la desplazó; en un primer momento Yáñez pensó que María huiría con Román Capistrán, y en el desenlace de la novela María se va con los revolucionarios. La primera versión se inclina por una intriga que se encuentra dentro de las convenciones literarias, en la que la dimensión transgresora está menos acentuada que en la versión definitiva. En la concepción "original" de la obra⁴², interviene más el yo y los mecanismos de censura; en el proceso de la escritura, Yáñez se deja llevar por pulsiones que provienen de él: la intolerancia e intransigencia de los protagonistas, el espíritu transgresor y la aspiración a una mayor libertad, en juego en *Al filo del agua* fortalecen esta hipótesis.

El "Acto preparatorio", aleph agustiniano

A pesar de su brevedad, el "Acto preparatorio" es una pieza de gran trascendencia dentro de la narrativa de Agustín Yáñez. En este capítulo confluyen diversas tendencias de sus obras anteriores; de él brotan corrientes que permanecerán; se condensan motivos, rasgos de estilo y obsesiones del autor. Sus páginas se encuentran entre las más logradas de nuestro autor y entre las más co-

42 . Esta concepción original de la obra es tan solo la visión retrospectiva de todo un proceso: Yáñez señala, como ya se ha visto que el "Acto preparatorio" estaba destinado primeramente a una novela corta; luego de haberlo escrito comprendió que por su extensión era un texto que no podía servir de introducción; posteriormente, se propuso escribir otra novela corta. Llamo la "concepción original" de la obra a la primera de estas tres etapas, aunque, en rigor, no existió nunca una "concepción original" global de *Al filo del agua*. Sin embargo, trece años después de publicada la novela, en la entrevista que Yáñez dio a Carballo, ya conocía las diversas etapas por las que había pasado y ofrece de ellas una visión panorámica. De aquí está sacada esa "versión original".

nocidas de la narrativa contemporánea mexicana. Por ello se puede considerar este capítulo como el texto por antonomasia de Agustín Yáñez. Es el texto en el cual se produce su segundo despegue creador.

Ya se ha señalado la estrecha relación que tiene con *Archipiélago de mujeres*; además, en el "Acto preparatorio", ocupan un lugar importante las enumeraciones que reaparecen en *La tierra pródiga* y *Las tierras flacas* y que son índice tanto de ansiedad, de un deseo "totalitario", i. e. de abarcarlo todo, como de una incapacidad de elaborar ese material que sólo puede ser yuxtapuesto. Por otro lado, se puede suponer que Ricardo Guerra Victoria, por sus recuerdos del recato de las mujeres de los Altos y su aversión al baile⁴³, muy bien podría haber salido del pueblo en el que sucede *Al filo del agua*⁴⁴. Asimismo, la escena del cura que porta el Santísimo⁴⁵ reaparece en *La tierra pródiga* cuando Sotero Castillo asesina al cura de Azqueltán, uno de los momentos de clímax de la novela. Además, la atmósfera sombría del pueblo había sido anunciada por la ambientación nocturna de cuentos y novelas cortas anteriores a *Al filo del agua*. En el "Acto preparatorio" Yáñez describe a personajes presas de miedo, angustia, misoneísmo, xenofobia y enclaustramiento, emociones que sirven como materia prima a

43. En *Al filo del agua* se dice que en el pueblo no hay "tertulias nunca. Horror sagrado al baile: ni por pensamiento: nunca, nunca." p. 4. Por otra parte, Yáñez afirmó en la mencionada entrevista que:

Las tierras flacas tiene, desde luego, cierta afinidad con *Al filo del agua*. El escenario donde transcurre aquella novela es muy semejante al que describo en esta obra. Es más, referencias al pueblo de Clamores, a seis horas de camino, bien pueden corresponder al pueblo de *Al filo del agua*. *op. cit.*, p. 32.

44. También debería señalarse que uno de los precursores del protagonista de *La tierra pródiga* es Damián Limón.

45. *Al filo del agua*, p. 5.

muchas obras suyas; en la página cinco encontramos, por ejemplo, "una petaquilla cerrada con llave" que posteriormente reaparecerá en la "pieza de las monturas" del abuelo Teódulo Garabito⁴⁶. En las mismas coordenadas del pueblo de *Al filo del agua*, alejado de cualquier camino principal, se sitúa la región que sirve de escenario a *Las tierras flacas*, y la del cuento "Aserrín de muñecos" de *Los sentidos al aire*. En el "prólogo" en cuestión está presente, además, la tensión característica de los universos creados por Yáñez. Por otra parte, el "Acto preparatorio" es quizá el ejemplo más logrado de prosa ritmada que Yáñez utiliza para las descripciones⁴⁷ en *Flor de juegos antiguos*, *La tierra pródiga*, *Las tierras flacas*⁴⁸.

Estos son sólo algunos rasgos evidentes, citados a título de ejemplo de cómo, en un espacio tan reducido (el "Acto preparatorio" no alcanza la decena de páginas) Yáñez expresó en forma muy acabada temas, rasgos estilísticos, escenas, imágenes, elementos estructurales características de su narrativa. Al concebir el "Acto preparatorio" Yáñez echó mano de recursos profundos de su poética, recursos que forman parte

46 . Este enigmático objeto que parece mencionado por casualidad, o como un elemento pintoresco, con el tiempo será atribuido al abuelo, Teódulo Garabito: lo que atesoraba era una sabiduría que fluye en proverbios, y en un saber tradicional que se hereda.

47 . Es preciso señalar que los paisajes, sitios simbólicos maternos, aparecen en un estilo más "castigado" en la obra de Yáñez. Cf. por ejemplo, el inicio de la "Cuarta estancia" de *Las tierras flacas*. Por otra parte, en la citada entrevista que concedió a Carballo, Yáñez explica la prosa musical como "para mí un tanto instintiva. Cuando escribo trato de dar a las palabras, a las frases, a los periodos, ciertos valores eufónicos que conjuntan la melodía y el ritmo verbales. Creo que la prosa debe realizar estos valores..." *op. cit.* p. 367.

48 . Otras obras creadas en la edad madura cumplen esta misma función obsesiva en sus creadores: "Algunas intuiciones que aparecen en *La interpretación de los sueños* trabajaron a Freud hasta su muerte." señala Anzieu, *Op. cit.*, p. 54

de motivos obsesivos de los cuales el escritor jalisciense no podrá desprenderse en sus futuras novelas⁴⁹. Todos estos elementos deben ser puestos en relación aunque pertenezcan a diferentes obras: se debe tratar a las obras como si fueran diferentes sueños que sobrevinieron a un soñante durante la misma noche. Además se puede afirmar que en este capítulo el "obrero" más activo es la condensación: la obra narrativa posterior es elaboración, suerte de asociaciones libres tendidas para desentrañar un espacio tan denso.

§

Agustín Yáñez declaró que: "Un libro debe ser un organismo en el que cada una de sus partes cumpla una función específica"⁵⁰. De esta afirmación importa destacar la concepción de la obra como organismo ya que para entender el proceso de creación de esta novela es preciso tratar de explicar cómo una parte aislada fue integrada a la novela (en realidad, de esta parte fue de donde surgió) y qué función tiene dentro de ella.

49 . La primera conclusión provisional, los elementos condensados en este primer capítulo serán elaborados en textos posteriores, abre hacia dos vertientes. Por un lado, la unidad de la obra de Agustín Yáñez vuelve a ponerse en evidencia. Por el otro, ello nos lleva a interrogarnos sobre la función de la misma condensación dentro del despegue creador; sobre la manera en que la crisis de la mitad de la vida condensa la problemática vital.

Por otro lado, se puede postular como hipótesis de trabajo la importancia de la condensación en el inicio de una obra. En esa situación inicial se encuentran condensados una serie de elementos. En el desarrollo de la obra se elaborarán éstos hasta llevarlos a un desenlace en que los elementos tendrán un nuevo sentido. el inicio de la obra podría compararse de tal forma con una escena onírica que plantea enigmas para el soñante.

50 . Emmanuel Carballo, *op. cit.* p. 368.

El "Acto preparatorio" es un prefacio en el sentido etimológico del término: se encuentra antes de cualquier acción de la novela. Se le puede considerar como anuncio de lo que ocurrirá y, al mismo tiempo, algo radicalmente diferente de la novela.

En tanto que presagio, en el "Acto preparatorio" encontramos la tensión, el ambiente irrespirable, el predominio de la religión; las campanas que ritman la vida cotidiana; la importancia de las fiestas religiosas; las mujeres obligadas a formar parte de una asociación; el enfrentamiento entre el individuo y la sociedad; la rivalidad entre padres e hijos; el énfasis en la muerte; los sepelios como acontecimientos que aglutinan a la comunidad. En términos de retórica clásica todo este prólogo es un "cuadro" panorámico⁵¹. El escenario "vacío" (ninguno de los protagonistas ha aparecido aún) en el que va a ocurrir "algo".

Al mismo tiempo, sin embargo, la naturaleza del "Acto preparatorio" se opone en muchos aspectos a lo que ocurre después en "Aquella Noche". En el primero, todo se ajusta a la Ley, las reglas someten a los habitantes; se describe la monotonía de la vida de un pueblo en el que, por no haber lugar para la novedad o lo extraordinario, parecería que "nada" sucede: el "Acto preparatorio" aparece literalmente como *prefacio*. En cambio, los acontecimientos que se narran a partir de "Aquella Noche" son únicos: el asesinato de Micaela, la huida de María, el ad-

51 . En la página 240 del *Les procédés littéraires (dictionnaire)* (10/18, París, 1984) se define la hipotiposis de la siguiente manera: "L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle se met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante." En la anotación 4, el autor, Bernard Dupriez se refiere a un "cuadro" cuando la escena hace pensar en una obra pictórica o cinematográfica. Cf. bibliografía.

venimiento de la Revolución, la muerte de Lucas Macías, Timoteo Limón, Anastasia; la locura de Luis Gonzaga Pérez y de Mercedes Toledo...

La noche como espacio de la trasgresión ha sido señalado por Freud en su elaboración sobre el sueño:

Durante el día se hallan dichos deseos sometidos a una rigurosa censura que les prohíbe, en general, toda manifestación exterior. Pero durante la noche esta censura, como muchos otros intereses de la vida psíquica, queda suprimida o por lo menos considerablemente disminuida en provecho del deseo onírico. A esta disminución de la censura durante la noche es a lo que dichos deseos prohibidos deben la posibilidad de manifestarse.⁵²

En el "Acto preparatorio" el devenir de una comunidad está narrado en modo iterativo. La dimensión temporal no tiene contornos definidos: se enfatiza el carácter repetitivo de las acciones que, se diría, no tuvieron principio ni tendrán fin. En cambio, desde "Aquella noche" hasta "El cometa Halley" se registran fundamentalmente los hechos de dos años⁵³. En el prólogo, los personajes son entes anónimos, diferenciados por el sexo, la edad, el estado civil. En "Aquella noche", Mercedes Toledo recibe una carta de Julián; Timoteo Limón presiente que "algo" va a suceder; Leonardo Tovar asiste a la agonía de su esposa; Micaela Rodríguez regresa de la ciudad de México: momentos únicos todos ellos que rompen con la rutina intemporal descrita en once páginas. Si

52 . Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, trad. Luis López Ballesteros, Alianza Editorial, Madrid, 1986. p. 230. (El Libro de Bolsillo, 82)

53 . Existen sin embargo relatos analépticos, de los cuales los más remotos son una inundación en el pueblo y una epidemia de sarampión, desgracias que ocurrieron en agosto de 1825.

el prefacio abordó lo "inmutable" dentro del anónimo pueblo, desde "Aquella Noche" aparece en la novela una sociedad que ha entrado en un periodo de transición. Al cruzar el umbral del "Acto preparatorio" ocurren cambios que serán radicales para los personajes, las familias y el pueblo: el orden que se creía inalterable ha sido trastocado.

Sin embargo, para penetrar en el mundo de *Al filo del agua* hay que recorrer indefectiblemente este prefacio. El "Acto preparatorio" predispone al lector⁵⁴. Es una barrera entre él y los personajes; entre él y las acciones; entre él y la intriga. Deja en quien se aventura en la novela una impresión profunda: se habla de represión y de la dificultad del amor; de leyes universales y transgresión; de un sentimiento religioso muy acentuado y se hace alusión repetidamente al *Apocalipsis*. Se ha insistido tanto en la rutina y en el tenso equilibrio de la sociedad de un pueblo que se supone que es Yahualica, (Yáñez insidiosamente dice que podría ser Clamores, en la entrevista a Carballo) que el lector adivina que la única posibilidad de continuación, es decir, de que se "inicie"⁵⁵ la novela, es la ruptura. Una acción que acabe con ese mundo imperturbable y represivo. La descripción niega de alguna manera la narración.

54 . En el artículo "Exordio", Elena Berinstáin señala que en la epopeya antigua el exordio tenía la función de influir en el receptor para despertar su atención y seducirlo. "Ganar la inclinación", "influir sobre el subconsciente del público para inclinarlo hacia la propia causa"; "congraciar al poeta con el público", son otras de las funciones que se han atribuido a los proemios, género al que pertenece el "Acto preparatorio". Cf. *Diccionario de retórica y poética*, p. 205.

55 . En las primeras reseñas que aparecieron a fines de la década de los cuarenta, se decía que la novela comenzaba, en "Aquella Noche", lo cual no deja de ser un despropósito si se toma en sentido literal, ya que la novela principia desde el mismo título y la nota aclaratoria que precede al "Acto preparatorio", forma también parte de ella.

§

Uno de los aspectos estilísticos más evidentes del "Acto preparatorio" es la abundancia de recursos retóricos que Yáñez puso en juego, estrategia que pone en evidencia mecanismos obsesivos de control pulsional. La inflexibilidad de la sociedad, tema de la descripción de esta parte, encuentra correspondencia con el riguroso acatamiento de tropos por parte del narrador. Si en él se insiste en que nada escapa a la rutina y la cotidianidad, en el estilo se utilizará las figuras retóricas que tienen como fundamento la repetición: anáfora, epífora, anadiplosis, prosapódosis, diáfora, aliteración, paralelismo⁵⁶. Si un universo en tensión es objeto de relato, el estilo se estructurará haciendo énfasis en el contraste, la oposición y la dicotomía⁵⁷. En el "Acto preparatorio" los medios estilísticos elegidos para la expresión son espejo del contenido. Los recursos retóricos de aquella traducen y refuerzan a éste. Lo dicen.

El "Acto preparatorio" se abre con la célebre frase decasílaba "Pueblo de mujeres enlutadas"⁵⁸, afirmación breve y categórica que

56 . La repetición como el mismo Yáñez lo señala en la entrevista a Carballo, sirve para crear un ambiente de monotonía. Sin embargo la repetición se vuelve sistemática y esto pone en evidencia una estructura obsesiva muy acusada. Por otra parte la repetición se presenta también como lapsus en las incidencias obsesivas que destaca Mauron. En este caso se trata del retorno de lo reprimido, de repeticiones inconscientes de Yáñez.

57 . La exposición en contraste, o desarrollo contrastado, es uno de los aspectos más característicos de Yáñez, que al sistematizarse, apunta a una estructura esquizoide.

58 . Esta frase se repite tres veces a lo largo del "Acto preparatorio": p. 3, 4, 5. Es una frase impactante, citada por todos los comentarios sobre la novela, o casi. Es una frase que nos remite inmediatamente a una imagen muy precisa y vívida en la que destaca el pueblo enjalbegado con los atuendos negros de las muje-

contiene sólo un sustantivo modificado por un complemento adnominal. No hay artículos y llama la atención la ausencia de verbo. Después de esta frase, vienen cuatro enumeraciones regidas por la lógica de la gradación: la primera de dos elementos ("Aquí, allá" -dos bisílabos); la segunda, -de cinco elementos- respeta la evolución de un día:

en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la lumbre del sol alto, a las luces de la tarde -fuertes, claras, desvaídas, agónicas-⁵⁹

La tercera -de cuatro elementos- describe ese conjunto de mujeres enlutadas colocándolas en subgrupos que van de las de mayor edad a las más jóvenes: "viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas". La tercera -de cuatro elementos, nuevamente- las sigue de los atrios a sus casas:

"en los atrios de iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de tiendas y de algunas casas -cuán pocas- furtivamente abiertas"⁶⁰

res. Desde un punto de vista rítmico, el decasílabo tiene la siguiente estructura:
/ _ _ / _ _ / _ _

59. Nótese que la luz está calificada por cuatro adjetivos también regidos por la gradación (de lo fuerte a lo débil) y por el paralelismo: los dos primeros tienen dos sílabas; los dos últimos, cuatro sílabas.

60. Una explicación suplementaria de este movimiento que va desde el exterior al interior, (dirección que organiza a la descripción en esta parte de *Al filo del agua*) es que estas páginas fueron concebidas como introducción a la novela corta "Oriana y la locura" en la que Amadís llegaría como extranjero a un pueblo cerrado. La visión del narrador se coloca al lado de este protagonista, que, aunque posteriormente fue desplazado, dejó una fuerte influencia: siendo aviador (tal era la profesión que Yáñez imaginó para este moderno caballero) gozó de una privilegiada visión panorámica de este pueblo anónimo, captada muy probablemente desde el aire. Es preciso señalar que ésta sólo fue una idea que nunca llevó a cabo el escritor jalisciense. Amadís aparece bajo la figura de un estudiante en la

Las enumeraciones que aparecen en la cita tienen por objeto subrayar la omnipresencia de las mujeres vestidas de negro, débiles y solas durante todo el día. Pero ¿por qué aparecen las mujeres en primer plano? Podría pensarse que los hombres están trabajando en el campo o que partieron hacia el Norte. Sin embargo, los hombres aparecen en la página siguiente. El narrador hace también una enumeración de ellos, pero insiste en su limpieza y aliño:

Afeitados los varones, viejos de cara cenceña, muchachos chapeteados, muchachos pálidos, de limpias camisas, de limpios pantalones; limpios los catrines, limpios los charros, limpios los jornaleros de calzón blanco.

Esta acentuada insistencia en la limpieza de los hombres, funciona como pantalla encubridora: sólo puede apuntar a su contrario, a una administración pulsional obsesiva, a una fuerte culpabilidad, y sobre todo a la fuerza con que la represión se impone en ellos. El duelo caracterizaría a las mujeres; mientras que el acatamiento a la Ley caracterizaría a los hombres⁶¹. Pero ¿por qué insiste el narrador en el duelo? Pudo señalar solamente que las mujeres vestían de negro, por ejemplo. El lector supone que el luto es índice de una pérdida irreparable. Un duelo nunca terminado por el padre, por el esposo (el narrador coloca a

versión definitiva de *Archipiélago de mujeres*. Ignoro si exista algún bosquejo en que la situación sea diferente.

61 . Esto resulta particularmente interesante en la vida de Agustín Yáñez: no hay duda de que la creación artística en la vida de Yáñez se colocó dentro del terreno de la madre; mientras que la ley, la política, el poder, la gubernatura, se colocó dentro del espacio paterno.

viejos y muchachos al frente: es decir a los que ya no gozan de la plenitud masculina, y a los que todavía no la alcanzan⁶²).

Es preciso tener en cuenta que a partir de "Aquella Noche", la figura del padre recibe un tratamiento particular: se trata de figuras paternas substitutas como en el caso del padr. Dionisio que hace las veces de padre a los huérfanos Gabriel, Marta y María; o son padres carentes de autoridad o débiles: tal es el caso del padre de Micaela o del padre de Luis Gonzaga, o del mismo padre de Pedrito que se ve obligado a dejar en el curato a su hijo cuando parte hacia el Norte.

La ausencia de verbos, por otra parte, predice uno de los problemas fundamentales que aborda la novela: la incapacidad de verbalizar las emociones debido a la introversión, como en el caso de Gabriel, o por el carácter inconfesable del conflicto, colocándonos desde la perspectiva del personaje, como en el caso de Mercedes. En "Aquella noche", dos personajes se enfrentan a la palabra: Timoteo Limón decidirá ir a confesarse al día siguiente, para evitar el castigo divino y salir del estado de ansiedad; Mercedes, por su parte, se siente obligada a romper la carta de Julián, no resistió verse confrontada a la expresión escrita del deseo.

Se puede decir que en el "Acto preparatorio", en el principio no era el Verbo. Llama la atención que una empresa verbal de la envergadura de *Al filo del agua* prescindiera de él de una manera tan sistemática en sus inicios. En efecto, en las primeras páginas los verbos no abundan: en el primer párrafo no hay ninguno; en el segundo uno, "escapan"; en el ter-

62 . Cabría preguntarse si sólo el narrador, en la plenitud masculina, la acapara toda y si este hecho podría considerarse como un lapsus.

cero, ninguno; en el cuarto, ninguno; en el quinto, cuatro: "clamorear", "desatar", "visitar", "llegar"; en el quinto y sexto, ninguno; en el séptimo, tres: "poner", "ser" y "regar"; en el octavo, uno, "poblar"; en el noveno, uno, "comer"; en el décimo, ninguno; en el undécimo hay tres: "ser" (dos veces) y "faltar"; en el duodécimo hay cuatro: "emanar", "bajar", "sombrear", "regir"; en el decimotercero, ninguno y a partir del decimocuarto el verbo aparece con una frecuencia "regular". Quizá ello se deba a la aparición del deseo: "El deseo, los deseos, disimulan su respiración" (p. 5).

A este respecto es preciso tener en cuenta un dato interesante: en "Baralípton", que es el primer cuento que el autor publicó y que reconoce como su primer texto literario⁶³, la yuxtaposición y el hecho de que hay muchas frases sin verbo son recursos estilísticos evidentes. Quizá no sería exagerado afirmar que en todo gran comienzo Yáñez utiliza la parataxis y que empieza a narrar sin verbos.

Por otra parte, hay que señalar que la ausencia de verbos también contribuye a acentuar la impresión en el lector de la falta de actividad y la pasividad aparentes: en ese mundo que describe el narrador no "pasa" nada.

En los primeros párrafos el narrador enymera, utiliza modificadores indirectos, el complemento adnominal: "Pueblo de mujeres enlutadas"; "al trajín del amanecer"; "la lumbre del sol alto"; "luces de la tarde"; "atrios de iglesias"; "interiores de tiendas y de algunas casas", "viejos

63 . Con las salvedades señaladas en el capítulo sobre *Los sentidos al aire*.

de cara cenceña", "Nota de vida y de frescura"⁶⁴. Al igual que en el universo emotivo de la novela, las relaciones no son directas: la subordinación es la modalidad que predomina en la novela y la expresión a través de formas indirectas. Como está vedada la comunicación, la conversación y la efusión afectiva, los personajes recurren al desplazamiento. La elaboración secundaria juega un papel fundamental⁶⁵.

§

En el "Acto preparatorio" aparece una sociedad anónima, difusa que aplasta cualquier tipo de individualidad. El narrador describe lo cotidiano, lo permanente, la Norma que anula toda diferencia, toda desviación, toda originalidad. Hay quizá toda una dimensión perversa en este encumbramiento de la norma⁶⁶.

Los nombres propios no existen. Aparecen "las mujeres enlutadas", "los hombres", "los chiquillos", "los muchachos", "las gentes" o "el pueblo": los personajes se presentan en bloques colectivos, no son individuos.

Poco importa quién haya pronunciado la palabra, ésta siempre es anónima. Se evita lo que podría individualizar, crear un perfil o delinear. Los acontecimientos ocurren "en *un* lugar del Arzobispado, cuyo nom-

64 . Es preciso señalar que a todo lo largo del "Acto preparatorio" las frases compuestas por un sustantivo y un complemento adnominal son colocadas en posición inicial y tienen una función anafórica: "Pueblo de sol"; "Nota de vida y de frescura"; "Pueblo de ánimas"; "En las noches de luna"; "Pueblo de templadas voces", etc.

65 . Cf. *infra*.

66 . A esta dimensión perversa que no abordaré pueden abonarse todas las menciones a cierto fetichismo por los pies y los zapatos que aparece en diferentes momentos de la narrativa de Yáñez.

bre no importa recordar"⁶⁷. También por ello, en parte, los sustantivos con frecuencia no están acompañados de artículo determinado⁶⁸.

El hombre está aquejado de inmovilidad: a todo el pueblo se le define como un "estanque gris"⁶⁹ (p. 11) y siempre es sujeto pasivo. Con mucha frecuencia se recurre a una inversión del sujeto lógico: el sujeto es un objeto inanimado y el predicado es el hombre: "Una constante zozobra por los malos temporales deja su huella en el espíritu de las gentes" (p. 12); o "La conformidad es la mejor virtud en estas gentes." (p. 12)

En repetidas ocasiones el cuerpo humano se fragmenta. Se hace referencia al hombre a través de un corte, utilizando la sinécdoque que focaliza una parte para referirse a una totalidad: "Rechinan los huesos, las lenguas enjutas y sedientas" (p. 10); o "A la noche habrá pasos obsesionados y sombras embozadas bajo las oscilaciones de los faroles municipales." (p. 9).

El narrador explota la sinécdoque para ofrecer una imagen de un hombre fracturado del que importa solamente subrayar algunos fragmentos y no su imagen integral e integrada. El hombre aparece como un ser desarticulado y arrastrado por objetos para subrayar su debili-

67 . Cf. supra.

68 . Existen sobre todo artículos determinados en plural del tipo "las casas", "los domingos", "los matrimonios", "los afectos", "las campanas", pero son referencias a toda una clase de objetos, de personas, en general. Sin embargo, entre los artículos determinados destaca "El deseo", "La limpieza", "La iglesia", "El amor", "La separación de sexos", que hacen alusión a los puntos conflictivos de la novela.

69 . Esta metáfora acuática debe relacionarse con la dimensión femenina como se puso en evidencia en *Flor de juegos antiguos*, como con el análisis del elemento agua en *Al filo del agua* antes expuesto.

dad⁷⁰. En el siguiente párrafo los agentes activos son las enaguas, los zapatos⁷¹ y las cabalgaduras:

Las enaguas de colores chillantes-anaranjadas, color de rosa, solferinas, moradas- crujientes de almidón, los zapatos rechinadores, los muchachitos llorones, las cabalgaduras trepidantes, toman el rumbo de sus ranchos. (p. 11).

Otro tipo de sinécdoque utilizada en el "Acto preparatorio" es la de abstracción. Un sustantivo abstracto sustituye a los seres concretos: "Hay toses de ancianidad y nicotina."; "Cuando la vida se consume."; "En los atrios de las iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de las tiendas..." (p. 3.) No se habla de un anciano que tose, de un hombre que muere o de que la calle está desierta. Todo se eleva a la categoría abstracta, universal y metafísica. Al borrar lo inmediato, el narrador quizá tenga la intención de anular las coordenadas del mundo sensible del lector. Al preparar el distanciamiento de lo cotidiano, Yáñez introduce al lector en un universo de otra naturaleza y éste se ve obligado a aceptar las condiciones de la novela, las tesis que sostiene y una argumentación paralógica. Al narrador no le importa señalar que todas las calles están solas, suma aritmética de particulares; le importa poner de manifiesto que es el concepto mismo de soledad el que señorea en el pueblo.

70. Tal como sucede, de cierta manera, con el "Acto preparatorio", que está "desarticulado" con respecto a la novela.

71. Imposible dejar de señalar la obsesión fetichista de Yáñez por los zapatos que aparece desde *Flor de juegos antiguos* cuando el niño estruja los zapatos de la tía.

El pueblo anónimo en el que sucederá la acción de *Al filo del agua* está expuesto, abierto, inerme: es un pueblo atravesado por "un río de gentes"; atravesado por los cuatro jinetes del Apocalipsis; y por los "jinetes de carne y hueso", sin que los pobladores puedan reconocer la identidad de esos extranjeros que por las noches recorren un pueblo que no está en el camino principal.

La contrapartida lógica de la desarticulación de la imagen del hombre es la personificación de objetos inanimados que aparecen como núcleos del sujeto:

Saltan los deseos de la luz a la sombra, de la sombra a la luz, y en vano los miedos repiten el salto. (p. 7)

El brincar de los deseos jugando con el miedo. (p. 8)

Los miedos alguaciles, loqueros, habrán de sujetarlos con camisas negras y blancas, con cadenas de fierro, al conjuro de las campanas y a la sombra de los trajes talares. (p. 8)

En las noches de luna hay dulce tristeza en los pilones exangües de la plaza, cuyas piedras reverberan melancolía por un ausente pensamiento nazareno y una emoción samaritana, también ausente. (p. 8)

El narrador personifica fundamentalmente a los deseos, los miedos, los instintos, terreno ajeno a la voluntad y a la lógica de la razón. Yáñez les concede una fuerza superior a la del hombre como totalidad. Con ello subraya la fragilidad del hombre, incapaz de dominar los afectos que

tienen una vida propia. Ellos pueden arrastrarlo. Sólo existe un equilibrio establecido por el paso del tiempo. El terreno del deseo es la noche; en el día predomina el miedo; mientras que la voluntad, la satisfacción, la seguridad o la molicie, parecerían proscritas del pueblo anónimo. La personificación de lo intangible y abstracto llega a tal grado que el narrador se ve forzado a hacer énfasis en características evidentes de lo concreto: "Jinetes misteriosos de carne y sangre transitan a horas avanzadas." (p. 10.)⁷² Estos jinetes no son producto de la alucinación, existen realmente: tienen "carne y sangre". Por último, el narrador pone atención en el mundo percibido por algunos de los sentidos como el olfato, la vista, el oído y el tacto -el gusto parece estar limitado a la experiencia de lo salado y amargo. La vista está dominada por principios morales: una cosa está bien o mal vista, lo cual es sinónimo de rechazo o aceptación⁷³.

Aun entre los parientes no es bien visto que hombres y mujeres se detengan a charlar en la calle. (p. 14)

es muy mal visto que una muchacha llegada a los quince años no pertenezca a la asociación del traje negro. (p. 14)

72 . Alberto Paredes me señaló cómo Yáñez "gira" las expresiones populares que el lector esperaría. En este caso serían jinetes de "carne y hueso", es decir reales. Al modificar la expresión, se apunta sobre todo al carácter pasional de esos jinetes que galopan en la noche conducidos por deseos de la sangre, por la carne.

73 . Una actitud narrativa opuesta a esto, se articula en la narrativa mexicana contemporánea, como sucede por ejemplo en *Los baños de Celeste* de Alejandro Aura, o en *Farabeuf* de Salvador Elizondo.

La novia no se atreve a mirar a quien le da las arras... (p. 11)

Sin embargo, el sentido de la vista en sí parece estar atrofiado. En el "Acto preparatorio", el hombre tiene dificultad para ver: "Habrá que fijarse bien, mucho, para ver cómo algunas veces llegan a las puertas..." (p. 9); o se dice que "No se ven, pero se sienten los cintarazos de los cuatro jinetes en las mesnadas de los instintos." (p. 10). La vista está entorpecida por circunstancias como la noche o por que el espectáculo es de tal naturaleza que no es visible: "El miedo, los miedos asoman, agitan sus manos invisibles." (p. 7). Sin embargo, esos miedos que el ojo humano no puede registrar tienen: "un olor suyo, inconfundible, olor sudoroso." (p. 7). Y el narrador pone especial interés en el olor del pueblo. "El pan es muy bueno, su olor sah ma las tardes." (p. 12). "La fragancia de finos leños." (p. 3.)

Los personajes de *Al filo del agua* muestran una gran inclinación por las sensaciones olfativas: las fragancias tienen una gran importancia en la seducción y en la circulación del deseo. De Micaela Rodríguez llaman la atención los perfumes poco discretos que utiliza. También, los perfumes de Victoria, que en su caso son índice de refinamiento. Mientras que Román Capistrán regala a María un perfume que primero es aceptado y luego devuelto⁷⁴. De alguna manera, este énfasis que se hace en el "Acto preparatorio" sobre los sentidos, aunado a la poca o

74 . Llama la atención cómo un objeto, el perfume, sirve para contrastar tres tipos de personajes: la mujer asesinada por negarse a la satisfacción inmediata del deseo masculino; la mujer idealizada, objeto que sacude a la población masculina y la que devuelve el perfume. Este tratamiento del mundo de los objetos aparece en primer plano en *Las tierras flacas* en el dilema   la tierra o la máquina?

nula intervención del juicio, de la razón, proyectan una imagen animal del hombre. Aguza sus sentidos para guiarse en el mundo, para percibir el peligro, para procurarse el alimento o para seducir o ser seducido.

Didier Anzieu señala en *El cuerpo de la obra* al introducir el concepto de trabajo creador, las resonancias demasiado intelectuales que éste evoca. Señala cómo el autor deja en la obra misma una huella de las sensaciones corporales, que el autor experimentó durante la creación. Esta imagen de un cuerpo desarticulado, fragmentado, arrastrado por el miedo y la angustia apunta hacia las sensaciones de Yáñez al crear. Más adelante al referirme al cuerpo fragmentado, al terror de la fragmentación se verá otra resonancia de esta problemática. Anzieu a este respecto afirma que:

Crear no es solo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como en su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas. el cuerpo del artista, su cuerpo real, su cuerpo imaginario, su cuerpo fantástico, están presentes a todo lo largo de su trabajo y él teje las huellas, los lugares en la trama de su obra. (p. 53)

Las referencias al cuerpo abundan en la obra de Yáñez, pero es un cuerpo enfermo, como el de la madre de Damián Limón o el del padre Islas. El cuerpo además debe ser castigado, como en la escena de flagelación que realizan los hombres en "Ejercicios de encierro", o la disciplina que se impone Dionisio Martínez después de su sueño. El cuerpo de la madre de Pedrito está transido de dolor. O recuérdese la descripción del atuendo de las "mujeres enlutadas" hecho para cubrir el cuerpo. Sólo podemos suponer que el trabajo creador debió pagar un

precio muy elevado en cuanto a somatización y malestar para realizar *Al filo del agua*⁷⁵.

§

Desde la perspectiva del escritor Agustín Yáñez, el "Acto preparatorio" tiene un significado particular. Las primeras producciones de Yáñez son cuentos, luego intenta la novela corta. Pero desde *Flor de juegos antiguos* (1942) Agustín Yáñez deseaba aventurarse en una novela. El primer libro de Yáñez fue presentado como una colección de cuentos, a pesar de su unidad temática y de la evolución de un personaje, que aparece con diferentes nombres, desde su niñez hasta la adolescencia⁷⁶. *Archipiélago de mujeres* (1943) representa un acercamiento hacia la novela. Se trata de novelas cortas en las cuales existe una constante: la identificación heroica con arquetipos de la literatura. Personajes como Calixto y Melibea⁷⁷, Roldán, Amadís, Tristán, Otelo son aclimatados al México de los años cuarenta. Una primera versión de temas obsesivos de Yáñez (la imposibilidad de la unión amorosa, las relaciones con una fuerte coloración in-

75. Didier Anzieu señala que "La obra se construye sobre la destrucción de una de las figuras que constituyen el Superyó, figura no sólo inhibidora y maldecidora, sino además, y sobre todo, de una fecundidad insuperable. La misma destrucción tiende a revertirse sobre el autor y la obra en proceso, y puede suceder que éste no pueda derrotarla por medio de la inteligencia y la perseverancia; entonces le es preciso localizarla, sacrificarle una parte de su fuego bajo la forma de fracaso o de enfermedad."

76. Cf. *supra*: "2.1 Juego, infancia y despeque creador."

77. A pesar de la novedad que representa esta aclimatación, Yáñez muestra un respeto acentuado por los moldes de esos héroes. En contraste con esta actitud, "La Muerte de Melibea" de Angelina Muñiz-Huberman se burla abiertamente de esos moldes impuestos por la tradición: la autora de *Dulcinea* transforma a la renacentista doncella enamorada en una perra.

cestuosa, la soledad y timidez del protagonista) aparecen, en este libro, bajo la égida de los clásicos.

Desde la perspectiva de Yáñez, emprender la tarea de una novela significaba un desafío. Implicaba vencer obstáculos interiores; el escritor se encontraba al mismo tiempo estimulado y angustiado por la magnitud de la empresa. Para resolver el conflicto Yáñez recurrió nuevamente a la identificación heroica. Además de Cervantes, ahora se acogería a uno de los escritores de mayor prestigio y a una de sus obras con mayor éxito: *Manhattan transfer* de Dos Passos:

Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que Dos Passos emplea en *Manhattan transfer* para describir la gran ciudad. Quería escribir una novela.⁷⁸

Enfrentarse al desafío de escribir una novela requería un "Acto preparatorio", que era en realidad la preparación para el acto de escribirla. En ese preámbulo se describirían las coordenadas geográficas y emotivas en las que iba a tener lugar la novela; dentro de la perspectiva del escritor, era una definición del territorio del narrador. Para escribir, Yáñez podría refugiarse en ese espacio imaginario y quizá esto contribuye a explicar el hermetismo que se respira en esta parte. Colocándose en esa región sin nombre el narrador podría trazar los destinos de sus personajes, la comunidad y el pueblo.

Ese refugio se convierte en un verdadero *bunker*, límite entre la realidad y la dimensión imaginaria. Dentro de él, el narrador puede tomarse la libertad de dar cauce a su inspiración. Ese espacio funciona como

78. Emmanuel Carballo, *op. cit.* p. 371.

espacio protector sobre el cual el narrador podrá proyectar el objeto bueno, alejándolo del alcance de la crítica. Es un lugar donde puede aislarse para la tarea creativa. Es así como ese espacio se convierte en una especie de claustro materno, del que saldrá un novelista que escribirá la última novela del ciclo de la Revolución y la primera novela moderna mexicana.

En el "Acto preparatorio" el autor pudo confrontar miedos y angustias intensas: escribirlo significó un descenso a la oscuridad de la vida pulsional. Para ser novelista Yáñez tuvo que dar oído a lo reprimido, denunciar a las fuerzas represivas y, después de vivir esa experiencia destabilizadora, salir con la fortaleza necesaria para confrontar la virulencia de instintos agresivos y sexuales. Es así como puede abordar la amoralidad del deseo a través de un Timoteo Limón dispuesto a matar a su esposa e hijo para satisfacer sus deseos; puede verbalizar el intenso conflicto entre fuerzas morales y el deseo a través de Mercedes Toledo; puede identificarse con la rebeldía de Micaela Rodríguez y además con el sentimiento de impotencia de Leonardo Tovar. Escenas todas ellas en las que existe un fondo autobiográfico:

Hay mucho de cierto en aquel apotegma que dice que toda obra de ficción es un poco autobiografía. Aunque he procurado crear caracteres distintos, en esos libros he aprovechado experiencias personales. Esas criaturas son, posiblemente, desarrollos progresivos o regresivos de una misma vida.⁷⁹

79 . Emmanuel Carballo, *ibidem*, p. 369.

La fuerza del "Acto preparatorio" proviene en que Agustín Yáñez se vio obligado a efectuar una regresión muy marcada para escribirlo y que a este fragmento de su obra transfirió una serie de pulsiones reprimidas, principalmente agresivas y sexuales, que por permanecer largamente sofocadas, encontraron expresión a través del mecanismo de defensa conocido como desplazamiento: son los personajes quienes van a realizar lo que el autor desea inconscientemente, pero que su Superyó le prohíbe⁸⁰.

Citando a Roland Barthes, Beristáin señala que:

Su papel [del exordio] es el de *amansar*, como si comenzar a hablar, encontrar el lenguaje fuese un riesgo de despertar lo desconocido, al escándalo, al monstruo..."⁸¹

Y sin duda el "Acto preparatorio" "amansa" al lector. En el caso de Yáñez es índice de una intensa crisis para cuya confrontación es preciso una regresión a la infancia, en particular a los momentos que pasaba jugando en su república de San Luis. El hombre de cuarenta años tuvo que refugiarse en el espacio transicional creado por el niño.

80 . Dominique Fernandez pone en evidencia un proceso semejante en el caso de Eisenstein:

Todo el secreto de la fuerza y de la belleza de la película [*El acorazado Potemkin*] consiste en eso: en la transferencia de emociones por medio de la cual el autor dota a su obra de todas las turbulencias, alternativamente comprimidas y agresivas, inquietas y triunfantes, que él mismo procuró sofocar siempre. (Fernandez, *Eisenstein, el hombre y su obra*, Barcelona, 1979. p. 94)

81 . *Apud.*, Elena Beristáin, *op. cit.* p. 205.

Delirio y sueño en *Al filo del agua*

De acuerdo con Freud, el sueño en la obra literaria: "...pinta los estados de alma de sus héroes por medio de los sueños que les sobrevienen."⁸² Por un lado, el sueño sirve como puente entre una dimensión de la imagen y la de la palabra. Pero al mismo tiempo, funciona como enigma para el lector. A través de los sueños se arma el código hermenéutico y ellos permiten al narrador llenar el espacio en blanco que dejaría el protagonista durante la noche; entrelazan los acontecimientos que ha descrito el narrador con las resonancias que esos hechos tienen sobre el personaje, y pueden llegar a dejar entrever algo de un pasado muy remoto. Forma de enriquecer la presentación de los personajes, de darles mayor consistencia y profundidad, los sueños son bisagra que pueden funcionar a manera de prolepsis o de analepsis. En el sueño se salta la barrera de lo prohibido. La fuerza de la censura durante la vigilia, se debilita, y por esto, el sueño es de gran trascendencia en *Al filo del agua* ya que permite burlar las fuerzas superyóicas cuya eficacia fue descrita en el "Acto preparatorio".

Es significativo que el narrador sólo refiera los sueños (en realidad se trata de pesadillas) de dos personajes, que justamente son antagonistas del conflicto central que se relata en *Al filo del agua*: de los tres sueños de *Al filo del agua*, dos sobrevienen a María y uno al Padre Dionisio Martínez.

82 . Sigmund Freud, "Delirio y sueños en la *Gradiva* de Jensen", *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986. vol IX, p. 8.

De carácter "inconfesable", los tres sueños tienen en común el hecho de que son de contenido sexual y satisfacen pulsiones agresivas; los personajes son casi los mismos (María y Marta, Dionisio Martínez, Micaela Rodríguez, Damián Limón, reaparecen). La misma traducción de las imágenes oníricas al relato que se presenta es hecha por un narrador omnisapiente que ha penetrado a la mente de sus personajes. La condena moral que pesa sobre las tendencias inconscientes que han irrumpido en la conciencia de María y Dionisio Martínez es tal que les resulta imposible ponerlo en palabras⁸³.

§

El primer sueño de María aparece al final de un largo subcapítulo de "Los días santos", relato de las celebraciones del Viernes de Dolores que rompen la rutina del pueblo con sus "gentes y calles absortas" y el "hermetismo" peculiar que se describe en el "Acto preparatorio": es el momento de la muerte del dios-hombre⁸⁴. El sueño se produce en un momento de relajamiento de la inflexible disciplina, cuando María ha logrado burlar la vigilancia inquisitorial de su tío, ocupado largas horas en el confesionario y en los preparativos. Esa tarde, María ha leído los periódicos que el padre Reyes dejó para el cura Martínez.

83 . Una de las constantes de la novela es la resistencia de los personajes a verbalizar sus sentimientos. Siempre hay en ellos algo inexpresable. De allí, una gran variedad de formas oblicuas de expresión que van desde el discurso indirecto, alusivo, la gestualidad, hasta el síntoma y la locura misma como medios privilegiados para comunicarse. *Cf. infra*.

84 . Este elemento debe ser puesto en relieve: ¿significa acaso que la muerte de dios está en el origen de las transgresiones que paulatinamente acceden al primer plano hasta llegar a la muerte simbólica del oficiante del dios-hombre, el Cura Martínez?

Este primer sueño incorpora elementos de los artículos de la nota roja del periódico *El país* que María leyó clandestinamente. El narrador se vale del sueño para hacer una descripción profunda de la protagonista: ya había señalado su malestar e insatisfacción; con el sueño revela ahora su carácter desafiante y provocador⁸⁵. La rebeldía de María y sus tendencias parricidas, son cualidades que jugarán un papel determinante en el desenlace de la novela; el narrador ha preferido mostrarlas en una escena. No se contenta con señalarlo verbalmente como una más de sus cualidades, estrategia narrativa que resulta más articulada y convincente. El texto del sueño es el siguiente:

Micaela y ella salen riéndose por las calles, las persiguen unos muchachos, les ofrecen el brazo, les quieren quitar los vestidos, llevar al río, pero unos gendarmes llevan a Marta y a Leonardo, el general Maass dispara contra el tío Dionisio, la cárcel de Belén es horrible, allí está el que se casó esta mañana y le presta "Los tres Mosqueteros", a Micaela le dieron un balazo, ¿quién se lo dio? el señor cura...)⁸⁶

El sueño se desarrolla en el anónimo pueblo (la calle y el río) y en la ciudad de México (en la cárcel de Belén). Desde la perspectiva de María, se realiza en el lugar execrado y en la ciudad idealizada. Paradójicamente, en el sueño goza de mayor libertad en el ascético pueblo, mientras que en la urbe aparece en prisión. El pensamiento latente concluiría que para ella no hay libertad posible. Aunque fuera a parar a la ciudad, el sentimiento de culpabilidad sería tan grande que se senti-

85 . Habría que destacar una vez más la lógica de la exposición en que Yáñez se ciñe a la gradación de los atributos de María.

86 . "Los días santos", 1, en *op. cit.*, p. 89.

ría en una cárcel⁸⁷. ¿O acaso se vería atrapada por su apetito sexual, única "cárcel" mixta?

Todos los verbos que aparecen en el sueño denotan acciones prohibidas: salir con Micaela, reírse con ella, dar el brazo a muchachos desconocidos, arrancar los vestidos, ir al río, llevarse a Marta, disparar contra Dionisio, dar un balazo a Micaela, leer *Los tres Mosqueteros*.

Su tío le ha prohibido expresamente ver a Micaela⁸⁸ y leer el libro de Dumas. Salir con Micaela equivale a escandalizar. Las provocaciones de aquélla, ya son objeto cotidiano de conversación: justamente en la página precedente unos adolescentes comentan: "como de adrede me empujaba [Micaela] en la apretura"⁸⁹ y agrega que le "da cara" a Luis (?), a Julián, y a él mismo.

"Unos muchachos les ofrecen el brazo, les quieren quitar los vestidos" constituye una manifiesta realización de los deseos sexuales de María. Para comprender el alcance de la expresión "llevar al río" es preciso recordar que las metáforas acuáticas en la novela se refieren al peligro y la transgresión⁹⁰ y sobre todo que en la ribera se encuentra el prostíbulo del pueblo.

87 . Esa misma paradoja envuelve a Yáñez quien en el momento de composición de *Al filo del agua* se encontraba en la Ciudad de México, "libre" cuando hace esta evocación del pueblo lejano, asfixiante, encerrado en sus rituales.

88 . "...a don Dionisio no le parecieron bien ciertas pláticas de Micaela y menos sus modas dizque indecentes, prohibió a María que siquiera la saludara y amenazó con despedir a la amiga si volvía a poner el pie en el curato." p. 73.

89 . *Ibid.*, p.87.

90 . *Cf. supra*, la elaboración en torno al título.

Por otro lado, la referencia al vestido es más compleja de lo que parece. Para comprenderla es preciso evocar cuál es el atuendo de María:

El chal siempre sobre la cabeza. Viuda virgen. Luto de las mangas hasta las manos, del cuello invisible, de las enaguas que cubren las opresoras botas altas, negras; las medias de popotillo, rudas, negras. Los fondos largos, rudos.⁹¹

Vestido que, por otro lado, en nada difiere del que llevan las mujeres del pueblo. En una sociedad tan fuertemente codificada, con un agudo temor de la desintegración, la colectividad trata de dar un uniforme al cuerpo social para fortalecer la ilusión de unidad. Usar prendas diferentes resulta escandaloso y contestatario como es el caso de los vestidos a la moda de Micaela Rodríguez y en cierta forma del vestido de Victoria. La importancia que dan al vestido llega al extremo que los rancheiros que no traen pantalones cuando vienen al pueblo, son multados, y, por otra parte, una de las críticas que se dirige a los norteños es por su manera de vestir: sus pantalones abombados y zapatos de color, irritan a los habitantes. Por ello, como acto de rebeldía, la viuda de Lucas González y María cambian de vestido para seguir a los revolucionarios. El rumor que corre en el pueblo como muestra fehaciente de la maldad de las revolucionarias, el colmo de todo, es que "ya tenían prevenidos, ella y la viuda, unos *vestidos de color*" (p. 383).

El hecho de que le arranquen el vestido no sólo tiene connotaciones sexuales; es una proclamación de independencia, un acto de rebeldía,

91 . "El cometa Halley", 16, en *op. cit.*, p. 351.

de liberación; al mismo tiempo, el sueño viene a ser un anuncio del final en el que el cambio del vestido equivale a una mayor libertad, a romper con la vida rutinaria y con el orden que le da sentido a esa vida. Y podría decirse que ese vestido desgarrado prefigura el tejido social que estalla con "la bola".

Los gendarmes que aparecen en el sueño en lugar de intervenir para ayudarla, aprehenden a su hermana y al padre de Pedrito. En la frase "unos gendarmes llevan a Marta y a Leonardo", queda por sentado que ambos han sido detenidos por violar alguna ley. Si Marta, después de la muerte de Martina, ha expresado en repetidas ocasiones que desearía quedarse con Pedro, ésta se convertiría en madre adoptiva. Detrás de este deseo "inocente", María adivina el verdadero significado: Marta quiere tener relaciones sexuales con Leonardo, o por lo menos se lo atribuye María. El narrador señala en efecto que Marta experimenta:

el deseo de ser verdadera madre o por lo menos madrina del huérfano; ansia de un lazo real que fundara su dominio y la hiciera rectora de aquella vida [de Pedrito], sin riesgo de que más tarde vinieran a disputársela⁹².

Las imágenes en el sueño dan por sentado que las ansias maternas de Marta, son una forma velada de expresar sus deseos sexuales⁹³.

92 . "Pedrito", 1, en *op. cit.*, p. 303.

93 . En el capítulo anterior, María le aconseja: "Mejor tuvieras niños", lo cual provoca el siguiente comentario: "Tampoco puede negar que ha pensado en un hijo propio. Su inocencia no alcanza a comprender el misterio de la maternidad; pero sospecha que hay algo vedado aún a la indagación. -"Los casados pueden tener y tienen hijos; he oído decir que algunas mujeres también los tienen sin casarse, pero luego las ven como si fueran lazarinas. Será que... mejor es que no ande metiéndome en honduras que no me interesan". "Marta y María", 3, en *op. cit.*, p. 79.

Por ello, Marta y Leonardo han sido aprehendidos por los gendarmes, los cuales, por otra parte, no son más que la cristalización de tendencias superyóicas: "que paguen ellos, que se ocupen de castigarlos, para que lo que yo haga quede inadvertido". Además ese castigo viene a cristalizar la rivalidad fraterna.

En la segunda parte del sueño, María se encuentra en la cárcel de Belén y por lo tanto ha logrado salir del pueblo, lo cual satisface, aunque sea de esa manera, sus deseos de viajar, y escapar de la vigilancia de su tío. En la cárcel se encuentra con "el que se casó esta mañana". Es decir que María está encerrada con un recién casado, con el cual pasará la noche de bodas, personaje anónimo que además le procura el enorme placer de darle el libro prohibido que quisiera terminar de leer. En el título *Los tres mosqueteros*, se encuentra el resto diurno, pero también debe ser interpretado en el valor simbólico en el que el número tres se refiere al aparato genital masculino que le "da" a María el General Maas⁹⁴. Por un lado, hay que señalar que la cárcel expresa un sentimiento de culpabilidad que acompaña a María durante la realización onírica de sus deseos. Por otra parte, la lectura y las tendencias sexuales están íntimamente relacionadas, lo cual revela colateralmente el grado de erotización de la literatura. El placer del texto es equiparado claramente con el placer sexual⁹⁵.

94 . Cf. la Décima conferencia de *Conferencias de introducción al psicoanálisis*, "El simbolismo en el sueño" Amorrortu, t. XV, pp. 149-150.

95 . Una novela se vuelve símbolo masculino: es un hecho que nos remite a cómo Yáñez reviste la escritura con una carga sexual al poner como símbolo fálico a la novela.

Además es preciso detenerse en la Cárcel de Belén. María sueña con salir del pueblo, por lo menos ir en peregrinación a la ciudad de México. Su sueño la transporta hasta Belén, lugar santo que indica el inicio del periplo de Cristo cuyo fin se conmemora justamente ese Viernes de Dolores. ¿Acaso puede uno pecar en un lugar santo? ¿Ese lugar santo no se convertiría en refugio para todo pecador? Si es así, uno puede infringir sin que ello resulte tan peligroso.

El sueño expresa asimismo la rivalidad de María con Micaela, a la que su tío "mata" de un balazo. María, adivina la atracción que ejercería Micaela en Dionisio. Los anatemas que el cura lanza contra la coqueta, impidiéndole participar en las fiestas religiosas tan sólo son una manera de protegerse a sí mismo contra sus instintos sexuales, o es la manera en que un celoso podría comportarse: tan sólo conmigo puedes lucirte. El asesinato es una relación sexual disfrazada. Ello le aporta un doble beneficio a María. No sólo su tío no tiene autoridad moral para prohibirle nada, ya que él también peca, por lo menos en pensamiento, al mismo tiempo que, con los disparos, desaparece del escenario su envidiada amiga, de la cual había dicho: "¡Qué admiración y hasta envidia! ¡qué vestidos! Volvió medio cambiada, medio chocante, orgullosa y media..."⁹⁶

El sueño expresa asimismo las tendencias parricidas de María. Recurre al General Maass, para que mate a su tío, quien constantemente reprime sus deseos: le prohíbe leer, ver a su amiga Micaela, no le permite ir a México en peregrinación. Sólo un alto oficial del ejército

96 . "Marta y María", 1, en *op. cit.*, p. 73.

puede hacer frente a su tío, el más alto dignatario eclesiástico en el pueblo, y liquidarlo. En este sentido, el sueño presenta al ejército triunfante que en el delirio bíblico se había ahogado en el río.

Por otro lado hay que recordar que el general Maass, según el periódico, ha matado al hermano de su novia que se oponía a sus relaciones. Procesado, sentenciado y condenado a muerte, el general ya no puede recibir mayor castigo, y por lo tanto el asesinato de su tío quedaría "impune", mientras que ella, María, además recibe una satisfacción narcisista suplementaria porque es capaz de despertar un amor pasional dispuesto a romper con todas las normas sociales. Por ella el General Maass volvería a matar. Ella se identifica con Felisa, hermana de los Olivares, a la que tienen presa y a cuyos deseos se oponen. Como se ve, María desea no solo tener relaciones sexuales, sino infundir pasiones incontrolables: ser violada colectivamente, llevar a su amante hasta el crimen, sustituir en su noche de bodas a la novia. Las posibles parejas sexuales se multiplican para tratar de satisfacer tendencias sexuales tan reprimidas.

La violencia preside los deseos sexuales de María, lo cual contrasta con el carácter "soñador" que le atribuye el narrador. En todo caso el contenido de sus fantasías no es para nada inocente. Este sueño explica la amistad que tiene con Micaela, con la cual se identifica. Micaela, en efecto, posee muchas de las cosas que desearía: libros, posibilidad de viajar, figuras parentales permisivas y débiles, pero sobre todo la decisión de actuar, de escandalizar, de despertar pasiones.

El sueño, por otro lado, aparece en un capítulo de ruptura: Victoria llega de Guadalajara; Luis Gonzaga y Micaela Rodríguez son excluidos

de las fiestas; enloquece Luis; el pueblo imagina que un batallón del ejército se dirige al pueblo para impedir el desarrollo de las fiestas religiosas. Literalmente, fiesta, locura y delirio colectivo forman el telón de fondo en que María tiene la pesadilla, su locura particular. La crisis personales de los protagonistas se ven orquestadas por la evolución de un contexto social complejo. Las formaciones del inconsciente irrumpen por todos lados, para sacudir a ese pueblo elegido. El Viernes Santo, que conmemora la muerte del Dios-Hijo, no pasa inadvertido en el pueblo.

Si en su pesadilla María atribuye pulsiones sexuales a su hermana y a su tío, es para denunciar los verdaderos móviles que se ocultan tras ese aparente celo por el cumplimiento de deberes religiosos. Al hacerlo, María resta autoridad moral a su hermana y a su tío quienes constantemente la censuran: ¿Qué *Maass* podría desear María?

El paisaje no podía faltar a la cita: se trata de un capítulo iluminado por una luna muy particular que dará luz al lector en el descenso a los meandros del pensamiento de María⁹⁷.

§

En cuanto al segundo, no se trata en realidad de un sueño sino de una serie, procedimiento que Yáñez utiliza para hacer más succulento el relato y sugerir tanto la creciente insatisfacción de María, como dejar entrever el fracaso de las estrategias policiacas de represión que no pueden impedir el contagio de las mujeres del pueblo anónimo:

97. Es preciso remitirse a "Gota serena" para entender la función trasgresora que ocupa la luna en Yáñez.

Mas⁹⁸ la imagen [de Román Capistrán] volvió en sueños desapacibles, y allí se confundía con la imagen de Damián, parejas en atractivos, en masculinidad, en atropellada fuerza sin respetos.⁹⁹

En primer término, llama la atención cómo el representante de la ley, el representante político, es equiparado con la figura más transgresora del pueblo. En realidad, sólo existe una ley que está concentrada en la figura mayor del Cura Martínez. La ley que representa Román Capistrán está sujeta a la corrupción y sucumbe ante el apetito sexual.

Esta serie de sueños es más transparentemente sexual: repite e intensifica los deseos sexuales de María, que en sí mismos, por el sólo hecho de ser formulados resultan parricidas, ya que están contra el sistema que predica el Cura Martínez¹⁰⁰.

Los sueños se interconectan con el universo de *Al filo del agua* formando correlatos. En la misma medida en que Lucas Macías insiste en historias de padres grotescamente celosos, que impiden el casamiento de sus hijas, persiguen a los "huidos" e incluso llegan a desconocer a sus nietos; los sueños de María permiten acceder a otra dimensión ajena a la palabra, donde la omnipotencia de los padres celosos se neutraliza. El único sitio de libertad en *Al filo del agua* es onírico, pero está

98. Esta conjunción adversativa que introduce el relato del segundo sueño curiosamente resulta homofónica con el nombre del general que aparece en el primer sueño.

99. "El cometa Halley", 16, en *op. cit.*, p. 352.

100. Hay que subrayar cómo reduce Yáñez la expresión del deseo a parricidio. Esta es una manera de subvertir a fondo el orden paterno: si todo deseo es parricida, entonces es inevitable el parricidio. Lo cual funciona también como coartada perversa para desculpabilizar al sujeto. En contraste o como complemento de esto hay que señalar que el narrador, además, presenta opciones en que ambos términos resultan malos, esto lleva a los personajes a la inmovilidad.

recluido en lo no verbalizable, en lo vergonzante, en lo incomunicable. "Eso" ni siquiera puede irrumpir en el confesionario. La sexualidad es confinada al terreno de lo imaginario exclusivamente porque la Ley lo ha ahogado en todas partes. No es casual que el Cura *Martínez*, lleve el mismo mar en su nombre¹⁰¹.

Unas cuantas palabras de Román Capistrán han dado pábulo a la fantasía de María, quien, dicho sea de paso, elige a un forastero, que no goza de la estima de la gente del pueblo. Por último, esos tres atributos de los hombres con que sueña María, (atracción, masculinidad y fuerza, -nuevamente tres adjetivos que simbólicamente denuncian lo que desea María) y que no puede verbalizar, quedarán en su fantasía, ya que en *La creación* aparece casada con Jacobo, el hijo del panadero. Hay que señalar además que si en el primer sueño María soñó con el general Maass, en el segundo sueña con Román Capistrán. Independientemente de todo, el deseo de María apunta hacia un hombre con autoridad máxima. Tras lo cual se encuentran sus deseos incestuosos hacia el cura Martínez.

§

La preferencia de Yáñez por este capítulo se manifiesta en que justamente este fragmento fue publicado en la revista *El Hijo Pródigo* como *avant-goût* de la novela¹⁰². Desde su perspectiva ésta sería una muestra elocuente y significativa de *Al filo del agua*.

101 . Esto debe ser relacionado con la reflexión sobre el agua hecha a propósito del título.

102 . Agustín Yáñez, "El sueño del cura", en *El Hijo Pródigo*, IX-35 (feb., 1946). p. 94-96. Es preciso señalar que el escritor jalisciense puso a su primera novela la siguiente fecha "San Miguel Chapultepec, 24 de febrero de 1945" (p. 387); la

El contexto en el que se produce el más largo de los sueños, que sobreviene entre el dos y tres de mayo, es el siguiente: el cura se ha quedado dormido mientras reza. La oración en latín (con una función hipnotizadora que burla la atención y permite la emergencia de pulsiones inconscientes) aparece como fondo, al principio y al final del sueño. Justamente el día de la Santa Cruz, enmarcado por la oración -para subrayar aún más el contraste en el que bien y mal se empalman- aparece Satanás, como personificación del mal absoluto, condensando las figuras de Micaela, María y Marta; de Gabriel y Damián, pero sobre todo como representación del deseo sexual. Entrecortadas, las frases que arman el relato del sueño irrumpen en el orden canónico de la oración. Ambos espacios quedan yuxtapuestos, pero la oración, y junto con ella el ámbito de los valores religiosos, queda deformada con esos jirones que un violento flujo desde el inconsciente le ha dejado incrustado. Prueba que no existe represión totalmente exitosa, la comunicación con un Otro a través de la oración ha quedado suspendida, el ceremonial fue interrumpido y se le ofrenda al otro justamente lo contrario.

Al lector se le presenta tanto el relato del sueño que ordena las imágenes que vio el cura, al mismo tiempo que se le introduce para verlo, elemento que lo hace diferente de los sueños de María.

En el sueño del cura, se fracturan varias series, como representaciones de diferentes órdenes: en primer lugar el texto de la oración como una estructura cerrada, una sucesión de frases; luego se pone en relie-

primera edición de *Al filo del agua* data de 1947 y que la versión de la revista no presenta ninguna variación. Ignoro si Yáñez publicaría o haría una lectura pública de algún otro capítulo de esta novela.

ve la hilera incompleta de botones; también los personajes dispuestos en una sucesión que apunta hacia la emergencia de Satanás; y sobre todo el ritual mismo de la oración, que sirve de marco a la escena, queda trastornado por el sueño... Al describir mecanismos de represión, Freud señala que lo reprimido retorna a través del material utilizado para reprimir, y utiliza un cuadro de Felicien Rops para explicar este fenómeno:

Un monje asceta se ha refugiado -sin duda de las tentaciones del mundo- en la imagen del redentor crucificado. Y hete aquí que la cruz se esfuma como una sombra, y en su lugar, en sustitución de ella, se eleva radiante la imagen de una voluptuosa mujer desnuda en la misma postura de la crucifixión... como si hubiera sabido [Rops] que *lo reprimido, en su retorno, sale a la luz desde lo represor mismo.*¹⁰³

En el mismo texto se pueden rastrear los momentos en que la tensión va acompañada de un ceremonial religioso. Recuérdese el paulatino eclipsamiento de la razón de Luis Gonzaga Pérez mientras éste dice misa; los acordes del réquiem que resuenan como música de fondo de la entrevista de Damián Limón con María, y el final en que el cura Martínez dice misa ante unos feligreses que asisten a su derrota.

En el sueño, las certidumbres y los contornos de los objetos desaparecen. En primer lugar, el cura no puede distinguir a los personajes: quien parecía Gabriel se transforma en Damián y finalmente en Satanás. Quien parecía María se convierte en Marta y luego en Micaela.

103. Cf. Sigmund Freud. *Obras completas*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1986. vol IX, p. 30.

Haber perdido la capacidad de reconocer a las personas, confundir los contrarios aunado a la dificultad para avanzar a oscuras, la imposibilidad de ver y de guiarse en un espacio que sin embargo es familiar, se suma a su debilidad física, a su agotamiento como anuncio del final. Hasta ese punto, la narración había enfocado una vida de sesenta años que súbitamente multiplica los signos de debilidad en el instante en que el cura aparecía en su plenitud, con el mayor número de logros ya establecidos. Signo del quebrantamiento es el botón roto de su sotana que el cura no ha tenido tiempo de reemplazar y que, metafóricamente, cerraba la puerta a la salida de pulsiones inconscientes. Un detalle nimio viene a empañar la imagen de severidad y solemnidad con que fue presentado el personaje. El botón roto abre¹⁰⁴ la sotana a un caos que ya no podrá ser controlado. En medio del sueño, el cura: "Se toca el pecho y podría contar los botones de la sotana, y encuentra el botón quebrado que no ha tenido tiempo de cambiar." (p. 211) Acaso el mismo botón quebrado apunte sinecdóticamente a la quiebra del mismo Cura.

En la oscuridad del sueño desaparecen los medios para alumbrarse: "El aparato de petróleo y la caja de cerillos". El cura se pregunta quién

104 . Sería preciso rastrear el contraste entre lo abierto y lo cerrado. El pueblo hermético busca las asociaciones cerradas, mantiene las puertas cerradas de sus casas; la patológica clausura de la casa del padre Islas; la descripción de los niños frente al misterio ante palabras cuyo significado no entienden, la filiación de Gabriel mantenida en el mayor sigilo, las cartas de Victoria que son devueltas sin haber sido abiertas; el capítulo "Ejercicios de encierro". En contraste, los revolucionarios irrumpen en el pueblo, "abrió la puerta a las furias"; los sueños mismos que abren la cerradura de la represión; los brotes psicóticos de Mercedes y de Luis Ganzaga que rompen las cerraduras de la represión. Resulta evidente que el fin de la novela constituye una apertura. Sin embargo, el secreto de la filiación de Gabriel se mantendrá.

escondería el aparato y los cerillos (p. 209), lo cual precede tanto las confesiones como la ira del párroco. Las confesiones son de carácter sexual; todos muestran remordimientos y culpan a Dionisio Martínez. Tú eres responsable.

Al encontrarse con Gabriel, quien solicita confesión, el Cura no da muestras de asombro. Dice "Ya me lo imaginaba", lo cual confirma la rivalidad edípica entre el cura y su "sobrino", al que considera "Doblemente hijo: en el espíritu y en la consanguinidad". La lucha se concentra en torno a las campanas, -que simbólicamente representan a la mujer¹⁰⁵ - y que, simbólicamente, han sido vedadas a Gabriel.

En litigio se centra por lo tanto, en torno a la sexualidad. A través de la imposición de la castidad, Dionisio se yergue como Amo absoluto guardando para sí a las mujeres y sometiendo a Gabriel y Damián al papel de hijos. En el sueño todos los personajes han infringido la ley y es justamente la sexualidad lo que los vuelve libres, independientes y dentro de su perspectiva, pecadores. Sin embargo, todos confiesan su pecado, un poco perversamente, para asestar al cura su falta de autoridad, y es esto finalmente uno de los elementos ansiógenos del sueño que se intensifica ante la figura de un Cura Martínez que se mueve a tientas, con dificultad.

La identificación Gabriel-Damián-Diablo es compleja. El diablo es la cristalización de sus pulsiones sexuales al mismo tiempo proyectadas y

105 . En el sueño, Gabriel las compara con mujeres:

"...mis campanas... yo las había enseñado a hablar como quisiera que me hablaran una y todas las mujeres de la tierra; yo las acariciaba, como hubiera acariciado a una esposa, como acariciara a Marta si usted no me separase de ella." p. 211. Recuérdese además que en *Los sentidos al aire*, las campanas son voz de la madre.

profundamente rechazadas por las fuerzas morales. ¿Por qué Gabriel busca al cura Dionisio para confesarse? Es innegable, de acuerdo con el contenido del sueño que, más que confesar, desea comunicar, consciente de que el cura no puede responder ni castigar. La aparición de Gabriel en el sueño es considerada una abierta agresión cínica. El cura percibe una falta de Gabriel quien no respeta su principio de autoridad y, al mismo tiempo lo quiere ridiculizar. La identificación con Damián no deja lugar a duda de que el factor causante de la angustia es una sexualidad desbordante que nada puede contener. Finalmente la última escena en la que da puntapiés a la mujer es la representación del acto sexual mismo.

Micaela aparece en tercer término, después de Marta y de María, dentro de una interrogación. Colocada paralelamente frente a la serie masculina Gabriel-Damián-Satanás, corresponde al mal absoluto.

Típico sueño de un obsesivo, la angustia proviene de perder el control, del hecho de ser desobedecido, de la incapacidad de controlar, de allí la intensa angustia que se traduce en furia: "Don Dionisio se ha quedado inmóvil, tremendamente cargado de ira, impotente para descargarla, los labios y la lengua paráliticos." (p. 208) En el sueño, Dionisio Martínez se encuentra exactamente en posición opuesta al capítulo "Ejercicios de encierro". El conflicto y la angustia se agravan ya que los antiguos mecanismos obsesivos de organizar y colocar todo en serie empiezan a revelar fallas que presagian la fractura final.

Índice de que atraviesa la crisis de entrada en la senectud, Dionisio se asocia estrechamente a la muerte. Esta no sólo es tema obsesivo de su prédica; él mismo en el sueño se ve cansado, viejo, muerto. A/

filo del agua describe el ocaso de su poder y la manera en que paulatinamente pierde incluso el poder moral. Por último, el perfecto estado de control de las pulsiones, ideal al que aspira, es la muerte.

Topología agustiniana

Françoise Perus señala que "No podemos ver en cada personaje sino la manifestación *puntual* de un aspecto del conflicto global en cuyo plano se anudan los significados que lo constituyen." (p. 332). Por su parte, José Luis Martínez ve en el tratamiento de los personajes uno de los principales aciertos de *Al filo del agua*¹⁰⁶.

Desde un punto de vista analítico, es posible reagrupar la problemática individual de cada personaje para analizarla como un conjunto coherente: desde esta perspectiva, cada uno de los personajes puede ser considerado como un aspecto parcial de un aparato psíquico representado por la obra misma. Por ejemplo, es innegable que los tres sacerdotes configuran tres aspectos del Superyó. El padre Dionisio Martínez se coloca en el punto medio entre el Padre Islas y el Padre Reyes. Es una conciencia rígida y culpabilizadora que frena todo movimiento de la vida instintiva recordando a sus feligreses que existe un juicio final. El padre Reyes, por su parte, es una instancia más permisiva, modernizador y liberalizador, pero que se ve atado por los movimientos de

106. "En *Al filo del agua*... no podríamos concebir un tratamiento mejor y una y otra vez el lector se estremece ante la verdad interior de los personajes y ante la fuerza y la delicadeza con que van siendo desnudadas aquellas almas y los conflictos y duelos que padecen. *Al filo del agua* creó o reveló la intensidad inadvertida de un pequeño mundo." *Al filo del agua*, UNESCO/SEP, 1994, p. 318

culpa y por el complejo de Edipo. Su carácter permisivo estuvo bajo la estrecha vigilancia del Cura Martínez que en cualquier momento hubiera podido dar parte a la mitra para que fuera transferido a otro sitio. El más represivo es sin duda el padre Islas. Significa el extremo de la moralidad apartada de todo disfrute. Es una instancia superyóica relacionada con valores maternos¹⁰⁷ y que a fin de cuentas es la que comanda la vida del pueblo: no hay que olvidar que es justamente el padre Islas al que se coloca como la conciencia del Cura Martínez. En lo que respecta a los demás sacerdotes, el padre Meza, el padre Vidriales, ocupan un lugar muy secundario en la vida de la comunidad.

En *Al filo del agua* la administración esquizoide del mundo se organiza en torno a la Iglesia: el grupo de sacerdotes vigila el cumplimiento de las leyes, aterroriza sistemáticamente y decide cómo debe comportarse cada uno de los habitantes. Fuera de sus directivas, todo (es decir, todo lo que tiene que ver con el placer) está proscrito al terreno del pecado. Otorgan perdón, culpabilizan, castigan. Unidos consolidan una instancia superyoica muy agresiva que a la postre lleva a la inmovilidad.

La derrota de los dos primeros y el hecho de que se le otorgue más posibilidades al padre Reyes significa un nuevo orden, el advenimiento de una nueva era que estará marcada por una mayor permisibilidad, comprensión para un desarrollo integral del individuo. Esta nueva época exigía abandonar la rigidez y la represión excesiva.

Por su parte, Luis Gonzaga Pérez, Micaela Rodríguez, María, Gabriel, Damián Limón, representan tendencias inconscientes. Todos es-

107 . Recuérdese el apego de Islas a la figura de la virgen inmaculada.

tos personajes se caracterizan por haber estado totalmente reprimidos al principio. Algunas tendencias son derrotadas, entre ellas la rebeldía hacia la figura paterna, tendencia que no reconoce ningún freno, profundamente "amoral", finalmente es sacrificada.

Damián Limón es portador de otra tendencia violenta que exige la satisfacción inmediata de sus requerimientos pulsionales no admite postergación alguna, ni freno y recibe una fuerte condena pero no es controlada del todo. Sobrevive. Es una rebeldía tajante contra el padre que exige cambios. Mata a quien opone obstáculos a sus requerimientos. A Damián Limón, se le acusa de la muerte de su madre, de su padre y de Micaela Rodríguez. Rechazado por la sociedad en bloque, tiene que huir para escapar del castigo. En la cadena asociativa que se presenta en el sueño de Dionisio Martínez, Damián Limón es el eslabón inmediato con Satanás.

Luis Gonzaga Pérez representa una tendencia a la represión sexual a través de un grotesco mecanismo obsesivo e incluso megalómano: en su delirio de grandeza busca ocupar el sitio del Cura Martínez. Por ello estaba dispuesto a sacrificar su vida emotiva haciendo votos de castidad. Cuando se le prohíbe portar el santísimo, enloquece. Por un lado sus proyectos están dictados desde un ideal del yo que lo impulsa a desear dominar todas las materias sin tener las posibilidades yoicas de organización y dedicación, ni el freno superyoico para comprometerse con la realización de sus deseos¹⁰⁸.

108 . Yáñez atribuye a Mónico Delgadillo la posesión de un verdadero objeto transicional, en la elaboración winnicottiana del término: "...una pequeña escultura francesa del Santo Gonzaga que cuando pequeño le habían regalado; mitad objeto de culto, mitad juguete, la elevó [Mónico Delgadillo] al patronato de sus acti-

Mercedes Toledo representa el caso más patológico de adaptación a los valores. Introyecta indiscriminadamente los valores de las Hijas de María, y somete su vida pulsional a ellos. La conflictiva que censura masivamente la pulsión sexual, la lleva a la locura.

Conducida por sus gustos y su curiosidad y con una firme decisión, María logra sublimar sus tendencias de rebeldía. Se rebela con un proyecto que aunque no está enunciado conscientemente, existe. Tiene ávidos deseos de estudiar, leer. Por otro lado, si bien son innegables los deseos parricidas dirigidos contra Dionisio Martínez, figura de autoridad, su deseo de viajar, de orientarse al exterior recupera la figura paterna positiva, la de su padre que muere en San Francisco.

Al filo del agua narra la lucha de fuerzas inconscientes contra un superyó particularmente agresivo, tiránico. Algunos aspectos de las fuerzas inconscientes tienen éxito. Otros son vencidos, abandonados, o superados. Algunas tendencias son radicalmente condenadas, otras más perduran pero son sistemáticamente perseguidas. Tampoco el superyó es del todo derrotado. Los aspectos más permisivos y liberales son recuperados. La rebeldía se canalizará socialmente en una búsqueda de justicia social. Las tendencias parricidas, revestidas como un

vidades infantiles." (Cf. "Mónico Delgadillo", en *Alfonso Gutiérrez Hermosillo y algunos amigos*, Ediciones Occidente, México, 1945, p. 108). Tal confesión hace pensar en las mociones de afecto que el autor ha cifrado en este personaje de Luis Gonzaga Pérez que por otro lado es uno de los primeros personajes que Yáñez creó (no hay que olvidar que Gregorio Pérez, protagonista de "Vigilia de Natividad" (1924) representa una primera versión). Al condenarlo a la locura se pone en relieve el destino de esa tendencia lúdica que Yáñez confiesa, tendencia ensoñadora que le lleva a la creación de la República de San Luis, quizá también atribuible al mismo santo, y que sólo a través de la literatura puede canalizar, socializar, sublimar.

deseo de cambio se fortalecerá con la necesidad del estudio, presente en Jacobo Ibarra, el aspecto más "sensato"; Gabriel en el aspecto de educación de la sensibilidad artística.

El yo ideal estaría representado por Victoria. Elegancia, refinamiento, distinción son las exigencias de esta dimensión.

Una parte fundamental del yo es representada por Lucas Macías. Es la memoria del pasado, que adivina alguno de los acontecimientos del futuro pero que no puede sobrevivir a esos cambios. Un nuevo yo debe surgir. Lucas Macías está demasiado volcado hacia el pasado y demasiado adaptado a una sociedad represiva de la cual trata de huir tanto el inconsciente como el yo ideal y alguna parte del superyó.

María y Gabriel son personajes que representan las pulsiones de Yáñez. María se dedica a la política; Gabriel se consagra al arte. Son las dos opciones vitales de Agustín Yáñez. El cura Dionisio, sin embargo, además de representar los valores de la madre, en tanto que sujeto colocado en el vértice de una estructura de poder, en tanto que hábil artífice de la palabra, utilizada utilizada para dominar por medio del terror, se revelará como un símbolo de Yáñez quien en 1968 se queda solo como oficiante de un ritual en quien nadie cree.

En el nombre del Padre

Estudiar la dimensión paterna en *Al filo del agua* no es un problema tan nítidamente delimitado como pareciera, y ello no sólo por ser ésta una de las coordenadas en las que se juegan los *enjeux* de la novela que teje una fina retícula en su universo.

¿Qué significa ser padre en *Al filo del agua*? En la trama de la novela aparecen padres simbólicos y padres genitores. Sería absurdo no hablar de la función del padre como representante de la ley, una ley con coordenadas precisas y que da una coherencia al antiguo régimen, pero no hay que olvidar tampoco que esa ley es expuesta desde el punto de vista de quienes serán representantes de una Ley del nuevo régimen, tal como aparecen esos personajes en *La creación* o en *Las vueltas del tiempo*, por ejemplo. El padre se define en primer lugar en su relación con los hijos: ¿cómo son sus relaciones? Y ¿cuál es el proceso que lleva a la desaparición no sólo del poder de las figuras paternas sino de su ley y de todo el orden al que representaban? Este triángulo se cierra necesariamente con la madre. ¿Qué posición ocupa ella en un pueblo de mujeres enlutadas? Y por último, ¿cuáles son los avatares de la función paterna en el proceso de creación del universo llamado *Al filo del agua*? ¿cuáles son las marcas que en el terreno estético ha dejado esa función paterna sobre la que descansa la novela?

El conflicto central en *Al filo del agua* es sin lugar a dudas el enfrentamiento generacional que adopta al final dimensiones de guerra civil. En el origen, esa revolución era tan sólo un conflicto familiar entre padres e hijos. Al enfrentarse con el padre, los hijos se forjarán diferentes destinos: si Luis Gonzaga terminará en la psicosis y Damián Limón como prófugo de la justicia, acusado de parricidio, el destino de Gabriel transitará por la sublimación a través de la composición musical como se describe en *La creación*; o llevará a María a la vida política pasando por diferentes etapas de la revolución.

Desde la perspectiva paterna, ese enfrentamiento llevará a la muerte en el caso de Timoteo Limón; al cuestionamiento más radical que pone el tela de juicio la misma ascendencia moral del Cura Martínez; a la parálisis del padre Islas; al desclasamiento y partida del padre de Luis Gonzaga, trabajando como dependiente (el peor de los destinos posibles imaginado en las obras de la juventud). Esto se sitúa en un terreno de la muerte simbólica, biológica o social.

En términos generales se puede definir las transformaciones que padece la figura paterna en términos de debilitamiento, de decadencia de su poder. Al principio de la novela las figuras paternas aparecen como particularmente temibles ya que ellos poseen un poder absoluto: son la sede de una insólita suma de poderes que conjugan el terreno religioso, político, familiar y económico. Sustentan su poderío no sólo en una capacidad de convocación que se manifiesta en el éxito numérico de los ejercicios espirituales del año de 1910 a los que asisten Timoteo Limón, el agiotista, el farmaceuta y el representante político, personajes que eran los más reacios a someterse a la omnipotencia de la Iglesia, representada por el cura Martínez. El cura Martínez dirige a su comunidad con el Libro en la mano. Su autoridad se manifiesta en todos los terrenos: incluso en la manera en que desde el campanario, símbolo del falo paterno, se convierte un día cualquiera de la vida del pueblo anónimo, en tiempo sagrado, ritmado por la religión ("de las torres bajan las órdenes que rigen el andar de la casa", se advierte desde la página 5), y el año, a su vez se marca por los ejercicios espirituales y luego con los incendios y la procesión de Semana Santa.

La imagen exterior del Cura Martínez es la de un padre que aparece como Amo ya que no sólo es sede del poder sino que es garante de la Verdad, que lo autoriza para guiar a la comunidad, para integrarla, para organizarla en asociaciones religiosas dirigidas por los padres Reyes e Islas; para aterrorizar a la comunidad en los ejercicios espirituales y llamarlos al ayuno y ofrecer la oportunidad para que los hijos muestren sumisión, realicen el sacrificio del ayuno, y experimenten el terror de lo que podría ser la muerte sin auxilio religioso. El representa la ley que absuelve e impone castigos a través de la confesión y la penitencia. Es imagen de poder absoluto ya que incluso el representante político tiene que someterse a ella.

La autoridad tiene asiento en la palabra ya que es un poder que convoca, somete y aterra. Persuade y lleva al redil a las ovejas perdidas, vigila, espía, persigue, fustiga y excluye. El cura Martínez se eleva a la altura del púlpito para decretar y amenazar a los fieles reunidos en la nave parroquial. El narrador dice que el cura Martínez "tiene la majestad del que se sabe instrumento del Verbo Eterno" (p. 42). Por su parte, del padre Islas se dice que "con una palabra es capaz de transportar las almas a sumos deliquios o sumirlas en infernal desdicha" (p. 217).

En realidad el cura Dionisio Martínez está angustiado. Su grey le inquieta porque él tiene que responder por ella. La imagen íntima del cura Martínez que se manifiesta a través del sueño en el capítulo 3, no coincide con la imagen interiorizada, con la imagen que ha sido tamizada por los temores y la angustia de quienes están en posición de hijos. En la soledad, la duda, la incertidumbre abre una fisura en esa imagen de granito proyectada, todo ello en el terreno de la narración, no en el

de la historia oficial del pueblo. Ese desfasamiento es un secreto que comparten el cura, el narrador y el lector, pero ignoran los personajes. En esta oposición, en las dos caras del padre Martínez, se juega gran parte del conflicto de *Al filo del agua*, novela en la que esa imagen escindida se soldará al final. Las dos caras van a converger, se unificarán. En el desenlace, ese saber del lector y narrador va a ser compartido por el pueblo entero quien va a verlo officiar una última misa, pero ya no como figura de poder sino como objeto de escarnio: el cura Martínez se convierte en una especie de autómata movilizado por la repetición de un ritual vacío del significado de poder y terror que tenía, por ejemplo, en el sermón sobre la muerte en los Ejercicios Espirituales.

La decadencia del poder del cura Martínez no sólo es simbólica, también se trata de una declinación de su cuerpo que comienza con la enfermedad después de la Semana Santa de 1910. Posteriormente, casi se desmaya el 25 de abril cuando está oficiando misa. Ya en cama, cuando el padre Islas le visita e informa sobre el grave peligro que representa Victoria se dice que:

Por primera vez el párroco no pudo ver con claridad y rápidamente las medidas que debía tomar. Más que debilitamiento físico sintió la derrota de sus esfuerzos: ejercicios, confesionario, sermones dejaban de obrar con eficacia en el dañado espíritu. (p. 174)

En una pesadilla, el padre Martínez se siente "más triste" y desvalido" (p. 207) y luego, en el momento del brote psicótico de Luis Gonzaga se dice que "don Dionisio ha comenzado a sentir cansancio y deseos de morir" (p. 335).

A Bartolo sólo le queda observar, medir, comprobar sus temores y huir, pues nada puede hacer para modificar la relación que existe entre su esposa y el afecto que guarda a Damián, relación de la cual está excluido. Opta por retirarse y huye al Norte. Antes, se compró una pistola, ejercitó su puntería, pero todas las previsiones resultaron inútiles, y su estrategia defensiva resultó ineficaz. El mismo destino tendrán las estrategias defensivas del padre en *Al filo del agua*. Existen medidas para descubrir el núcleo de espiritistas, se revisa la correspondencia; se hacen fogatas con libros considerados peligrosos (Víctor Hugo, Eugenio Sue...) ¹⁰⁹; se organiza una estrategia contra la forastera que inquieta las conciencias desviándolas de sus reflexiones piadosas. Nada resulta eficaz para contener el derrumbe final. La vigilancia del Padre Martínez, los escrúpulos e intransigencia del padre Islas, la tolerancia del Padre Reyes, el sonado éxito de los ejercicios espirituales de 1909. Nada sirve. El colmo de todo es que después de que el cura activa "el crónico temor de las postrimerías" (p. 329) a través del cometa y de otros signos inquietantes, de lo que se trata en realidad es del fin de su propio mundo. El peligro que veía en su comunidad no era más que un desplazamiento, que le sirve como mecanismo de defensa para elaborar la angustia, del peligro que él mismo corría.

Los hijos avanzan desde una posición de sometimiento, de perseguidos ya sea directamente por el padre Martínez o ya por la opinión pública (se trata de la persecución moral de las hijas de María; del conato de despojo de la herencia materna de Damián Limón, de la exclusión de

109. Lo cual puede considerarse como otra evocación cervantina: la quema de los libros de caballerías. Debo este señalamiento al Dr. Díaz Ruiz.

Luis Gonzaga, de la prohibición de lectura de María; del mutismo de Gabriel, su verdad les es dictada por el libro y su oficiante, el dueño de la interpretación) avanzan hacia una interiorización que los lleva a dar oído a lo que aparece en primer lugar como sus apetencias: curiosidad intelectual o artística; y que les conduce a negar el orden exterior. La promoción de su orden interno al exterior, irrumpe de manera violenta. Quienes, siendo hijos, intentan frenar la expresión de su interior, pasarán por una experiencia de locura como en el caso de Mercedes Toledo, o de una explosión tan fuerte que destruye los cimientos de la razón, como en el caso de Luis Gonzaga.

Es importante señalar que los hijos se rebelan de una manera espontánea, sin que medien acuerdos o alianzas secretas. Su movimiento no está basado en una solidaridad constituida en una simpatía verbalizada, quizá sea un fenómeno de contagio. No tienen una estrategia común pero el estallamiento de su rebelión es casi simultáneo.

En términos absolutos, el movimiento va de la intimidad del capítulo I, en la que el narrador penetra a las habitaciones de los personajes, a sus mismos lechos y a los laberintos de sus aprehensiones, hasta la manifestación en el exterior en que lo que anteriormente era íntimo irrumpe para arrasar con un orden pacientemente instaurado.

Este movimiento interior-exterior quizá pudiera ser planteado desde la instancia superyóica a una posición en la que la rivalidad inconsciente llega hasta el terreno del sistema preconsciente-consciente para configurar un yo fortalecido con sus éxitos.

Una de las causas de que la rebelión de los hijos se convierta en revolución es sin duda la inexistencia de un elemento intermediador entre

padre e hijo y el monto de poder que acumulaba el padre. La omnipresencia de la función paterna, no mediada por ninguna otra fuerza, lleva a la violencia del parricidio, simbólico o real. Los grupos constituidos a través de la presión moral se desintegrarán.

La imagen de la madre, por ejemplo, está disminuida o no existe en *Al filo del agua*. Viene a la memoria tan sólo la imagen de la madre de Damián Limón que se encuentra "tullida"; el hecho de que no se menciona a la madre de Marta y María¹¹⁰. La orfandad materna se demuestra en la Asociación de las hijas de María, quizá el grupo mejor constituido y que ejerce tal presión que todas las mujeres del pueblo se ven obligadas a pertenecer a él.

¿Por quién llevan luto las tan mencionadas mujeres enlutadas de *Al filo del agua*? No será por la ausencia de un padre genitor que no aparece por ninguna parte en *Al filo del agua*... y los pocos padres que lo hacen están marcados por una falla: ya sea en la imagen grotesca de Timoteo Limón; en el padre débil de Micaela Rodríguez, en el padre de Luis Gonzaga. El padre fuerte es ante todo el representante del poder religioso y político, el organizador de la sociedad, que mantiene rastros del padre temido de la horda primitiva de *Tótem y tabú*. En la opinión del padre Islas, el principal problema de ese orden paterno se define así:

110. . Creo que es innecesario señalar la proximidad de estas figuras con los personajes del mismo nombre que aparecen en el evangelio de Lucas y que hacen referencia a la mujer (Marta) que por nada se desprende de sus labores cotidianas y la otra, María que descuida sus labores para escuchar la palabra de salvación.

No es la miseria económica, ni siquiera el peligro de las ideas religiosas lo que amenaza de muerte a la vida espiritual del pueblo. Es la sensualidad creciente... lo que debemos combatir sin cuartel. (p. 173)

Principalmente la sexualidad, es decir el goce de los hijos que el padre pretende dominar y reprimir.

- Los protagonistas de la rebelión de *Al filo del agua* que aparecerán en novelas posteriores de Agustín Yáñez no tendrán hijos. El hecho es significativo ya que a pesar de haberse liberado temen asumir esa imagen terrorífica de sus padres simbólicos. María tratará de cuidar y proveer con lo necesario a Gabriel, a su regreso de Europa. Es una madre simbólica excepcional.

La austeridad del paisaje, esos "áridos lomeríos por paisaje" (p. 4) ¿no es acaso una resonancia de esa austeridad paterna? Esas "casas de las que no escapan rumores, risas, gritos, llantos" (p. 3) ¿no hablan del carácter adusto del padre, de la omnipresencia de sus prohibiciones y del temor que inspira? Desde el principio de la novela se subraya la ausencia de dulzura parental "un ausente pensamiento nazareno y una emoción samaritana también ausente." (p. 8). Es un "Pueblo solemne".

El padre aparece con rasgos sádicos para imponer un orden. Es un neurótico obsesivo que todo ordena: la marca de ello es la limpieza que aparece en el "Acto preparatorio" como la anáfora más amplia. El mismo estilo ordenado, sometido a los recursos teóricos de la repetición anafórica traduce bien ese orden del que nadie puede escapar. El narrador señala que "La limpieza pone un orden de vida" lo cual significa que sólo a través del acatamiento e interiorización de la ley paterna es posible la vida. Fuera de ella es la muerte.

Si en el principio de *Al filo del agua* el narrador describe el carácter imperturbable de la rutina del pueblo, en el que nada puede romper costumbres establecidas de una vez para siempre, la ley del padre se describe en un presente metálico que ha ocupado el pasado e invade el futuro. Los hábitos que funcionan sin falla y para siempre son maquinarias montadas por el padre. En el principio sólo existe la ley del Padre, no hay personajes, existe una masa amorfa de seres que sumisamente acatan la ley.

Marta adopta a Pedro, huérfano y abandonado; el hijo de Justino muere y Mercedes Toledo se autoacusa por ello. Todos los acontecimientos son vistos como castigo paterno. El desenlace de la relación de Micaela con Damián, por ejemplo, es comentado de la siguiente manera:

El caso de Damián y Micaela como cumplimiento de predicción, trajo a la memoria de los vecinos muchos otros sucesos en los que fue fatal desoír los avisos del Padre director. (p. 221)¹¹¹.

Enfermedad, sequía, accidente se consideran justo castigo: el silencio del Padre.

Si se analiza la función paterna desde la perspectiva del proceso de escritura de la novela, también se encuentra un claro debilitamiento de

111. En sí la historia de Damián Limón y de Micaela Rodríguez es una historia común. Se trata de un asesinato pulsional típico del que está llena la nota roja de los periódicos. Se trata de los mismos ingredientes. Lo que se modifica es tanto el estilo como la manera de presentarlo, a través del suspenso así como de la integración de la historia de esos personajes dentro de la vida de una comunidad se encuentra en uno de los momentos fundamentales de la historia de México en el siglo XX. Y todo esto dentro de la problemática paterna.

la función paterna: Yáñez se entrega pasivamente a voces interiores, a su intuición en el proceso de creación. Se dejaba trabajar por el inconsciente. Las declaraciones de Yáñez a Carballo sobre la manera en que escribió *Al filo del agua* no dejan duda de ello. El capítulo "Canicas" representa la crisis de ignorancia de Yáñez con respecto a sus personajes, sus destinos y su posible evolución. No obstante, las mociones parricidas y la identificación a ese alterego sostienen el proceso creativo y le permiten llegar a buen término.

Claroscuro barroco

Rasgo fundamental de una prosa a la que se ha calificado de barroca, es la marcada fascinación por el contraste, uno de los rasgos esenciales de la poética de Agustín Yáñez.

Y en primer lugar debe ser abonado a este rubro el poder del autor para evocar el aislamiento del pueblo, su vida rutinaria, regida desde la parroquia, en contraste con las noticias que llegan a ese recóndito sitio de un país en efervescencia política en vísperas de la Revolución. Es verdad que ambos, la corte y la aldea, se dan la espalda, pero ambos son necesarios, uno define al otro: no podría la novela tener asiento en un pueblo anónimo sin una sociedad radicalmente diferente y lejana. Especularmente, ambas ven en su otra mitad la diferencia, y ello abre la puerta a lo imaginario.

Para que exista Marta, la pura, es preciso Victoria, la perturbadora; para que exista el joven pretendiente de Micaela, David, el oportunista galán que da largas, es preciso Damián Limón, el que exige violenta-

mente con fuego. Uno representa un *savoir faire* ciudadano que fascina y otro es la pasión impaciente, que no se detiene ante el asesinato. Para que los vestidos atrevidos de Micaela Rodríguez y la sofisticación de los de Victoria perturben la imaginación de los devotos pueblerinos, son requisito los cotidianos vestidos negros de la Asociación de Hijas de María. Aunque opuestos, uno es condición *sine qua non* de la existencia del otro.

El contraste debe estar delimitado, administrado esquizofrenicamente. El corte que separa tiene la precisión de una operación quirúrgica. Detengámonos en una frase tomada al azar y que abre el apartado 2 de "Canicas": "Mientras ruedan lentamente las oscuras canicas de la parroquia, se precipita la vida del país." (p. 164) De la metáfora lúdica para evocar la vida anónima de personajes, se pasa a una expresión tajante, una corroboración histórica de la situación en México en 1910. La lentitud del proceso azaroso de evolución interior de los personajes, se pone en contraste con la velocidad con que se precipitan los cambios de la vida pública del país en el ocaso del Porfiriato. Las canicas parecerían dotadas de un impulso propio y carentes de trascendencia; al abordar la vida del país, el narrador lo hace en conjunto, sin que haya rastro de individualidad.

Mientras ambos elementos en oposición permanecen apartados no existe conflicto, hay un equilibrio, una homeostasis que permite la vida. El problema se origina cuando existen elementos de contacto entre ambos mundos. Entonces la señal roja se ilumina infaliblemente, la angustia y el malestar se producen. De la oposición se pasa a la intolerancia agresiva. Los periódicos traen un mundo que debía estar aleja-

do; Micaela desea los vestidos a la moda y provoca la reacción de aislamiento; los nortños pretenden una vida libre y son mirados con sospecha y se les trata de neutralizar a través de una asociación de la iglesia. La exclusión se aplica a Luis Gonzaga Pérez por pretender conocer el espiritismo, contrario de la religión católica.

No se requiere una fuerza megatónica, medible por la física para provocar el estallamiento de esa sociedad hermética. Basta tan solo con desear la diferencia. La nostalgia por lo otro, tiene la suficiente fuerza como para provocar un estallido desde dentro.

Pero a este rubro también debe ser abonada la oscuridad de "Aquella noche", que enneguece cuando se sale de una la luz ofuscadora que predomina en "Acto preparatorio", preludio y capítulo primero de *Al filo del agua*; el contraste de las mujeres enlutadas se vuelve dramático cuando su perfil se dibuja sobre los muros inmaculadamente blancos de las casas, y también incluyamos los febriles deseos de Timoteo Limón con el horror de la mojitata Mercedes Toledo, la pobreza de Leonardo Tovar con el desahogo de las familias Toledo, Limón y Rodríguez, claroscuro que se produce en el primer capítulo.

El contraste también se produce en un tejido social *sui generis* en cuya descripción se presenta en el primer plano del escenario social la oposición del individuo con la sociedad.

Uno de los rasgos esenciales de la esquizofrenia es organizar la visión del mundo en elementos beligerantemente contrastados, antitéticos: bien y mal, blanco y negro, sin que existan puntos intermedios, puentes que zanjén las distancias. Y los órdenes en que se producen estos pares antitéticos son casi incatalogables por su diversidad: colo-

res, personajes, singular y plural, sexos, clases sociales, luz y sombra, *l'ancien et le nouveau*, como diría Marthe Robert, tradicionalismo e iconoclasia, sometimiento y rebeldía, hermetismo *versus* asedio y asalto; pureza y corrupción; vida reprimida y "libertinaje" del sueño; orden secular y religioso...

Enumerar los contrastes sería interminable, saltan a la vista. Lo importante desde mi perspectiva es señalar que sólo un principio esquizofrénico puede contribuir de manera tan sistemática a uno de los rasgos esenciales de la poética de Agustín Yáñez.

Al filo del agua y la novela de la Revolución

A *Al filo del agua* aparece en la escena cultural mexicana en medio de una polémica sobre la novela en la que participaban críticos y creadores¹¹². Se discutía sobre su contenido, su forma, su finalidad.

La crítica ha venido repitiendo que *Al filo del agua* cierra el ciclo de la novela de la revolución y abre la brecha a la novela mexicana moderna¹¹³. Otros autores, como Adalbert Dessau, al describir la situación

112. Adalbert Dessau, *op. cit.*, enumera las entrevistas que Luis Spota publica en *Revista de Revistas*, las de Juan Miguel de Mora, en *Hoy* y hace referencia a estudios de José Luis Martínez, Ernest Richard Moore, Rand Morton, Mauricio Magdaleno (*Alrededor de la novela mexicana*); José Revueltas (*La Novela*); Mariano Azuela (*Cien años de novela mexicana*, 1947); Manuel Pedro González (*Trayectoria de la novela en México*, 1951).

113. Ignacio Díaz Ruiz señala que "... marca un nuevo principio para la novela mexicana. Aparece como un libro altamente innovador. Señala la conclusión de un ciclo de narraciones generalmente lineales y marcadamente externas, e inaugura uno de los grandes momentos de la narrativa mexicana..." *Al filo del agua*, UNESCO, p. 275.

cultural de los años cuarenta ponen en relieve un momento de viraje, de crisis en el que una forma de novelar se extingue para dar paso a otra forma nueva¹¹⁴. Tal afirmación necesita ser comentada, lo cual supone una comparación con otras novelas de esta corriente para contextualizar *Al filo del agua* dentro de su tradición novelística.

¿Cómo aparece el fenómeno de la Revolución en la narrativa que lleva su nombre? ¿Cuál es la posición subjetiva de los protagonistas frente a ese estallido social? es decir ¿cómo lo viven ellos "personalmente" y dentro de su grupo? son las preguntas que me plantearé para averiguar de qué manera *Al filo del agua* "cierra" ese ciclo y cómo "abre" hacia otras perspectivas.

Una aportación novedosa de la narrativa de Yáñez es la sistemática presentación de los personajes dentro de grandes grupos. Ejemplo por antonomasia, en el caso de la narrativa de Yáñez, es la sociedad de un pueblo de los altos de Jalisco como protagonista de *Al filo del agua*, como la crítica lo ha señalado en diversas ocasiones. Los protagonistas confrontan una sociedad perfectamente establecida y omnipotente en cuya cima se encuentra un padre sádico. La acción fundamental de ese personaje colectivo se articula en una rebelión, y el desenlace, como habitualmente sucede en otras novelas de Yáñez, es siempre apocalíptico en el sentido en que la historia de los protagonistas se encuentra bajo la lógica de hacer tabla rasa del orden existente. El hijo, cuya posición es totalitaria y siempre culmina con el éxito, viene a enfrentarse

114 . Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución mexicana*, FCE, 1972. Cf. el capítulo "La ontología del mexicano en la novela de los cuarentas" pp. 446-451.

al padre, descrito con los matices más sombríos. El nuevo orden de los hijos es más justo y moderno.

Empezaré con la que se considera como la primera novela de la Revolución, *Andrés Pérez, maderista*¹¹⁵ de Mariano Azuela. Antonio Castro Leal en su estudio introductorio a *La novela de la Revolución mexicana* (Aguilar, 1960) refiriéndose a *Andrés Pérez, maderista*, afirma tajantemente que:

a nadie se le ha ocurrido incluir esta narración en el ciclo de la novela de la Revolución Mexicana. Podría decirse que, en general, cabe más bien dentro de la pintura de costumbres y de los tipos psicológicos de oportunistas que producen los cambios políticos que no modifican substancialmente la estructura ni el alma de una sociedad (p. 25)

Es evidente que semejante exclusión remite más bien a criterios extraliterarios que por otro lado entran en contradicción con la definición que él mismo formula de novela de la Revolución Mexicana, definición en la que cabe *Andrés Pérez, maderista* perfectamente por estar inspirada en:

"las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución..." (p. 17)

Con una visión desencantada de la Revolución, el sujeto aparece, -contrariamente a *Al filo del agua* en donde hay un optimismo esencial- como un escéptico. Azuela (1873-1956), quien vivió la Revolución en la

115 . He consultado la edición de *Andrés Pérez, maderista* incluida en *La Novela de la Revolución*, presentación de Roberto Suárez, Promexa, 1992. pp. 3-37.

edad adulta, tenía treinta y siete años, cuando estalló la guerra civil, y expresa su decepción por el movimiento. Su novela describe al protagonista dentro de un conflicto moral, con una fuerte dosis de autocul-pabilización. Aparece huyendo siempre: escribir sobre la represión de una manifestación estudiantil crea en el periodista de *El Globo* un conflicto moral que lo lleva a huir a la Esperanza, hacienda de un compañero de estudios.

Don Octavio, el hacendado de La Cruz alta es la figura paterna idealizada que integra el protagonista en la única pesadilla que aparece en la novela, en la cárcel.

Aunque ambas novelas están escritas en la edad madura, la vivencia de la Revolución los coloca en situaciones diferentes: Agustín Yáñez la vivió en la niñez y la experiencia traumática de la Revolución es elaborada en un escenario con resonancias edípicas: los protagonistas se encuentran en la adolescencia y la Revolución es una experiencia liberadora de la opresión del padre, cuya imagen de omnipotencia es aguijón de la rebelión y se pone en tela de juicio su calidad moral. En el orden de la dimensión paterna aparece globalmente condenado, representado a través de figuras grotescas como en el caso de Timoteo Limón, homicida, agiotista, particularmente lujurioso, que busca subterfugios para acallar su conciencia; el padre Islas, figura histérica que reprime la sexualidad de las Hijas de María, asociación a través de la que manipula al pueblo, imponiendo su repugnancia por la relación sexual que llega a extremos patéticos; o de la misma preocupación pastoral, pantalla que oculta el autoritarismo del cura Martínez.

En *Andrés Pérez, maderista* la figura paterna está escindida: existe la figura del "general" Hernández al lado de Octavio. El primero, además de haberse apoderado de las tierras de El Cedazo, lo hace de la representación del movimiento maderista. En cambio, los protagonistas se encuentran en una crisis generalizada que se expresa socialmente en la huida de Andrés Pérez de la ciudad de México, del abandono de su profesión, como reportero y de la incapacidad de actuar como piensa, debido a su escepticismo en la condición humana considerada más del lado del atavismo que de la reflexión.

La novela resulta particularmente interesante al verbalizar una descripción de la necesidad del pueblo de un líder y muestra cómo Andrés Pérez, que es tomado como el maderista, lo es por equivocación: no existe un líder que responda a las expectativas del grupo, que las sostenga. Es un error. Y se encarga de hacerlo de una manera excelente. Andrés Pérez es exactamente lo contrario de lo que se cree. Existe la imposibilidad de acceder a una situación paterna de dirigente¹¹⁶. Prefiere quedarse con la viuda de su amigo que lo ha obsesionado y no comprometerse en el movimiento maderista. El título de la novela pone énfasis en las expectativas que tienen hacia él y en el final que no cumple. Es el que huye traicionando tanto el movimiento como la confianza, además de que se apodera de los mil pesos del movimiento maderista. La inconsistencia ideológica, la cobardía, el interés de lucro económico serían entonces los denominadores comunes de los perso-

116. Lo cual evidentemente se puede asimilar a una posición edípica diferente, en el que esa dificultad activa el recuerdo de las tendencias agresivas dirigidas al padre en la rivalidad por apoderarse del cuerpo de la madre.

najes. Ese *j'accuse* lanzado por Azuela, se centra fundamentalmente en la falta de compromiso social. Los elementos desintegradores del grupo están en los mismos protagonistas.

El sitio de la acción es significativo. Para llegar a la hacienda de la Esperanza, es preciso hacerlo a través de Villalobos. La Esperanza, lugar donde comienza la asonada maderista y donde muere Toño Reyes, se describe como un sitio al que se llega franqueando obstáculos de alto riesgo: "La hacienda de Esperanza dista de la estación Villalobos más o menos dos kilómetros; todo es trepar la cuesta..." (p. 7)

Las palabras de Andrés Pérez, a su amigo Toño Reyes, en el momento de su reencuentro son significativas: "Un pedazo de tierra virgen me hace olvidar el resto del universo" (p. 10). Presa de lo que dice sin saber, Andrés Pérez a pesar de las contingencias que lo llevan de líder carismático a traidor, a ladrón robado, y a preso político, lo que hace al final "al pasar por el zaguán de la casa de María me detuve, vacilé un instante y penetré" (p. 37).

La entrada de los maderistas es un hecho traumático mayor para la historia del México moderno: representa la caída de un mundo, el fin del antiguo régimen. Es el clímax de la angustia que se venía acumulando desde las elecciones de 1910, representa la síntesis de todos los terrores. En la historia de la literatura mexicana no existe un hecho, con consecuencias mayores, que haya dado pábulo a una serie de novelas,

creando incluso una corriente nueva que es pilar de la narrativa mexicana, latinoamericana, de importancia en el mundo hispánico¹¹⁷.

Las novelas que son consideradas como la primera y la última de la Revolución articulan el síndrome Madero, ansiógeno, como generador de esperanza, como el clímax de sus respectivas intrigas. ¿Cómo enfrentan la entrada de las fuerzas maderistas a una población?

Por su parte, *Al filo del agua* describe la vida en un pueblo durante el año que precede ese estallido, lo que señala que el ciclo cerrado se ha roto y deja a ese momento de rompimiento, de ciclo roto; en el caso de la primera novela de la Revolución, *Andrés Pérez, maderista*, existe un orden roto que es cerrado de manera individual por una serie de personajes: es de suponer que en el caso de Andrés Pérez ese desconcierto profesional, esa vergüenza social, será sellada por María; sólo se puede adivinar la decepción de don Octavio contenida en el insulto que dirige a Andrés Pérez. La muerte de Toño Reyes y la de su capataz dejan al movimiento armado en manos de oportunistas. La primera novela de la Revolución está fuertemente influida por el naturalismo entonces en boga. El hombre es un animal. Aunque tenga inteligencia que le interroga sobre su actuar, el miedo, la indiferencia, la indolencia, la cobardía pesan más. En un conflicto moral entre aceptar valores civiles y la satisfacción de deseos sexuales son éstos quienes incidirán con mayor peso.

117. La intervención francesa es un ciclo muy vigoroso que sin embargo no tiene el mismo sitio central tanto en la imaginación del mexicano ni en la historia literaria.

A pesar de que se dice que la novela de la Revolución nace de una observación de la realidad exterior, es evidente que desde su inicio al final, con *Al filo del agua*, se vive el conflicto también de una manera interior. El sujeto mexicano se estructura en torno a esta demanda de justicia en esta exigencia por un compromiso social, la diferencias de clase, la rebelión contra la injusticia y en general el malestar en contra de un régimen injusto.

Cartucho

Mientras las visiones de Nellie Campobello y de Azuela son profundamente desesperanzadas, Yáñez presenta el hecho de la Revolución como revolución liberadora. Los protagonistas cambian radicalmente un modo de vida opresivo por algo diferente, positivo. Campobello y Azuela presentan en sus novelas la experiencia de sus protagonistas de la Revolución como derrota. No hay ideales y parecería que la Revolución es sólo un hecho sangriento en el que sólo se puede retirar un goce perverso. El sujeto es más bien víctima y no puede controlar un fenómeno que en este sentido es inhumano. El individuo se encuentra en el ojo del ciclón como víctima absoluta.

Nellie Campobello introduce con *Cartucho*¹¹⁸ (1931), lo siniestro¹¹⁹ construye a partir de lo *Unheimlich*¹²⁰ toda la novela. La visión global

118 . Cf. Nellie Campobello, "Cartucho", en *La novela de la Revolución mexicana*, op. cit., t. I, pp. 928-968.

119 . Imposible coincidir con una visión neutralizadora que pretende hacer de Nellie Campobello exclusivamente una observadora de los hechos de armas de la Revolución mexicana en el Norte, como la visión de Antonio Castro Leal quien banaliza los logros de nuestra escritora duranguense de la siguiente manera:

de la Revolución está construida por verdaderos *close-up* de los soldados. Las pequeñas secuencias en realidad son sólo una. Sólo aparecen víctimas cuya pasión ha terminado, o que se enfrentan a la inminencia de la muerte, que es la gran coordenada de todos los protagonistas cuyas cualidades son sucintamente evocadas tan sólo para unas líneas más adelante presentar su muerte violenta, instantánea. Parecería que no hay posibilidad de agonía, y esos cuerpos muertos, caídos, abandonados en el mismo paredón, son los que atraen la mirada perversa de una niña en la que producen un verdadero goce. Nellie Campobello tiene el mérito de haber convertido el obituario en un género literario mayor.

Al igual que en *Al filo del agua*, (principalmente en el capítulo "Ejercicios de encierro"), la muerte es el centro de gravedad del relato. Pero mientras en *Al filo del agua* sirve tan sólo como un temor -uno entre otros- no exento de una dimensión grotesca, de una farsa conscientemente activada para satisfacer el gusto fariseo por un terror liberador de culpas, la muerte en los ojos infantiles del narrador de *Cartucho* es quizá la visión más escalofriante de la muerte en la literatura mexicana. Los héroes adquieren belleza bañados en sangre, tiesos en el último rictus, o presas de los últimos estertores. Esa imagen es colocada en una serie que se antojaría interminable, esos héroes, su vida y su

Cartucho presenta, en una serie de pequeños cuadros sucesivos, escenas y personajes selectos que ilustran la vida revolucionaria en el norte de la República; lo presenta como si un reflector fuera enmarcando en su círculo luminoso, sobre la oscuridad de un inmenso campo de batalla, los momentos más impresionantes, más significativos, más conmovedores. *Op. cit.* p. 925.

120 . Cf. Sigmund Freud, "Lo ominoso" en OC, T. XVII, pp. 215-253.

muerte injusta, son banalizados por el hecho de que la narradora coloca su biografía, especie de breve oración fúnebre, dentro de una serie: cómo recordarlos si no es a través de esa mirada que considera bello a un cadáver tan sólo por que tiene los brazos cruzados. El objeto descrito pasa a un segundo término y lo que aparece es ese ser perverso que coloca a la belleza en cuerpos yacientes, en despojos, algunos putrefactos, que fueron seres humanos. Más que el cadáver anónimo del fusilado que contempla frente a su ventana, lo que destaca es el deseo de que fusilen a otro y lo dejen para contemplarlo, para apropiárselo con arrobos. Esa niña se engolosina en el horror. En el sentimiento de pérdida constante: con notable fruición censa a todos aquellos que además de ser villistas, como su madre, son de Durango, también como su madre. A través de ellos se da salida, se cristaliza, un deseo matricida. El goce ante los cadáveres de quienes pertenecen al mismo grupo político o son paisanos de su madre parecen indicar un fuerte desplazamiento. Ella observa la tristeza de su madre, su impotencia, la inmovilidad, la manera en que su domicilio es cateado con violencia. La madre aparece humillada; aunque el narrador permita ver también la dignidad, la sangre fría y el coraje de su madre, mujer extraordinaria tanto por haberse comprometido clara y activamente, como por su solidaridad con los suyos.

No existe en *Cartucho* una intriga que pueda contener en su entramado semejante horror. Son una serie de cuadros unidos por contigüidad. Su visión fragmentaria es notable también por la manera en que se une el horror de la muerte, la fragilidad de la vida, la muerte violenta, gratuita e instantánea al lado de la idealización de Villa, del cual se na-

rran leyendas como si se tratara de la vida de un santo. Ideal y muerte quedan estrechamente unidos en *Cartucho*. Sólo es necesario que ese ideal se encuentre distante para poder salvarlo ya que el entorno de la narradora está marcado por la muerte absurda e ignominiosa.

El Resplendor

Publicada diez años antes, y al igual que la de Yáñez, también novela de madurez, *El Resplendor* (1937) comparte con *Al filo del agua* y en términos generales con el proyecto narrativo de Yáñez, más de un punto de común. Es posible señalar que sus proyectos tienen como materia prima los mismos elementos, pero con un sentido diametralmente opuesto. Lugardita puede ser comparada con Matiana, Gonzalo Fuentes con Epifanio Trujillo, cacique de *Las tierras flacas*, o con los mismos caciques de tierra caliente de *La tierra pródiga* (su caracterización es similar: son herederos de los conquistadores, su ambición, su crueldad es incomparable, etc.); está la figura del Padre Chávez de Magdaleno y el Cura Martínez de Yáñez; el enriquecimiento de los jefes políticos; la sequedad de San Andrés de la Cal y el pueblo de *Al filo del agua*.

Sin embargo la actitud de denuncia de Magdaleno, estricto contemporáneo de Yáñez (1906-1986), señala que la violencia de la Revolución no sirvió más que para colocar en el poder a uno de los antiguos explotados que se convierte en un jefe político demagógico. No importa tanto el momento de la Revolución sino sus consecuencias y describir el proceso paulatino de decepción, el enriquecimiento del nuevo cac-

que, cómo es utilizado el pueblo. Mientras que Yáñez presenta en *Las tierras flacas* y en *La tierra pródiga* las posibilidades de intervención estatal y expresa su confianza en un Estado como única instancia organizadora e impulsora del progreso.

- El mismo título pone en relieve diferencias radicales.

"Lo que hace falta es un amo, pero un amo de veras." (p. 914) Este es uno de los temas fundamentales de la novela de la Revolución. Deseos parricidas, llevados a la realización en una escena particularmente sangrienta, al mismo tiempo que una profunda admiración por la figura paterna:

¡Viva el Héroe de la Paz!
-¡El vencedor del Dos de Abril!
-¡El gran gobernante!
-¡El azote de los malos mexicanos!
-¡Nuestro padre! ¡Nuestro jefe!¹²¹

Un breve pasaje sirve para poner en relieve las diferencias estrategias de caracterización:

- Las indiadas eran rápidamente convertidas para tropa, y las *covachas* se quedaban temblando de odio y de amargura, y el *hambre* crecía porque nadie barbechaba las sementeras. (p. 900; el subrayado es mío)

Esta sinécdoque, que he subrayado en el texto de Magdaleno, y que coloca en primer plano la habitación, dejando en segundo a su propietario, es decir, menciona la parte por el todo, revela una estrategia de

121. Mauricio Magdaleno, "El Resplandor", en *La novela de la Revolución mexicana*, op. cit. p. 895-896.

caracterización diferente. Aunque Yáñez utiliza este procedimiento en el "Acto preparatorio" -describe las casas para caracterizar la mentalidad hermética de los habitantes-, su procedimiento se transforma a partir de "Aquella noche" -en donde los personajes poseen un nombre y una problemática propia-; en cambio, los personajes de *El Resplandor*, no llegan a ser individualizados, carecen de nombre. La sinécdoque empleada por el narrador, tan sólo sirve para intensificar el monto del afecto, capaz incluso de contagiar a los sitios en los que viven e insuflarles vida mediante el odio.

§

La tarea de los novelistas de la Revolución es entonces elaborar el horror de la violencia, del ocaso violento de una época. Su función testimonial evidente, está animada por una necesidad imperiosa, irreversible: se podría decir que no pueden hacer otra cosa, el horror los comanda, los trabaja y ellos sólo verbalizarían hechos externos. Expresan decepción porque esa violencia no haya servido para nada, se muestran escépticos de que ese movimiento pueda abrir una brecha hacia nuevos horizontes, y frustración porque el movimiento haya sido usurpado por caciques, por líderes voraces y oportunistas. Los novelistas de la Revolución están sumergidos en el presente de la guerra civil, y cuando se ocupan de las consecuencias del fenómeno lo hacen con un afán de denuncia.

La originalidad de Yáñez, su aporte, consiste en que su novelística es portadora de una visión global, que integra el pasado, el presente y un futuro que da una significación a esa violencia. Sin embargo es preciso señalar que en ninguna de sus novelas, a excepción de un cuento

"Sangre de sol", Yáñez abordó la problemática de la Revolución. Gabriel Martínez regresa a México después de que ha terminado el movimiento armado. Es muy significativo que el periodo de enfrentamiento, de destrucción, en la novelística de Yáñez aparece como un periodo de formación, de búsqueda. Sin lugar a dudas conflictivo, pero la problemática es interiorizada, se desarrolla en sujetos que pueden sublimarla. En esto radica la originalidad del proyecto narrativo agustiniano.

Me gustaría cerrar este comentario sobre *Al filo del agua* con dos apreciaciones que ponen en relieve la importancia de Yáñez, tanto en la historia literaria como en relación con el hombre que fue Agustín Yáñez:

Sería injusto decir que *Al filo del agua* cambió la dirección de la novela. Pero sí señala un hito, encierra las características de una nueva dirección. Incorpora y rebasa la anécdota, el costumbrismo, la protesta social, el calculado esteticismo presentes en novelas anteriores, aunque casi nunca en combinación. Y alcanza un grado de interiorización que es raro encontrar en la prosa mexicana anterior.

122

Para Arturo Melgoza:

- Es *Al filo del agua* entonces el título de una novela que, muy bien, también define la vida, la obra toda, la circunstancia histórica a que se enfrenta un escritor llamado Agustín Yáñez.¹²³

Y un pronóstico ponderado de Sergio Fernández:

122 . Brushwood, *op. cit.*, p. 22.

123 . Arturo Melgoza, *op. cit.* p. 67.

Por su parte Agustín Yáñez llenó la pantalla de la época [se refiere a 1950] pues ya tres años antes, con la publicación de *Al filo del agua*, la novela se consideró el evento cultural más importante que aún cargaba a costas con los esquejes de la narrativa de la Revolución. A él los jóvenes de entonces lo leímos con pasión aun cuando sus posteriores publicaciones hicieron de él un escritor mediano. Todo ello, aunado a la sequedad de su carácter y a su vocación política, acabaron por destruir un mito que apenas empezaba a crecer. Es posible que ahora vuelva a considerársele como un narrador de prestigio.¹²⁴

124. Cf. "La ciudad de México en 1950", en *Universidad de México*, 503 (dic., 1992) p. 15.

Conclusión y perspectivas¹

Resulta verdaderamente divertido ver la rapidez y la seguridad con la que algunos sujetos se pronuncian sobre el tan espinoso problema de la psicología de lo inconsciente, fundándose tan sólo en su primera impresión. Pareciendo las interpretaciones rebuscadas y forzadas o simplemente desagradables, se deduce que tienen que ser falsas y que la labor verificada por el psicoanalista carece de todo valor. Ni un solo minuto acude a su espíritu la idea de que puede haber importantes razones para que las interpretaciones presenten tal apariencia y que, por tanto, puede ser interesante investigar cuáles son dichas razones.²

Por diferentes terrenos y en diferentes sentidos, toda tesis, inevitablemente, es un recorrido. Teórico, por la exigencia definitoria de la dimensión doctoral, y como tal, último panel de una triada; experiencia que resuena con ecos de otras dos vivencias anteriores, la de licenciatura y la de maestría, que se sumarían asegurando un más allá. Repetición en parte, a la vez que diferencia pues el síndrome tesis doctoral no es ajeno a la fantasía de corregir o por lo menos de revisar esos dos senderos previos -¿cómo avanzar, en efecto, sin volver hacia atrás? El doctorando estaría respaldado por

1 La concepción de este capítulo está en deuda con Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, cf. bibliografía.

2 Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 246. (Libro de bolsillo, 82).



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

esas dos escrituras, y por esas dos comparecencias ante el tribunal encargado de officiar los ritos de pase. El primero otorga la licencia de ejercer ("facultad o permiso para hacer una cosa", apunta el diccionario); la segunda certifica la "maestría" (proviene de *magis*, *magister*, más) y por tanto coloca, en cierta forma, el asunto en un problema de cantidad ponderable, medible. La tercera, sin embargo, remite directamente a la transmisión de un saber. El diccionario señala que *doctus* es el pretérito perfecto de *docere*, enseñar. Por lo tanto, doctor es aquél "que a fuerza de estudios ha adquirido más conocimientos que los comunes u ordinarios". Y lo define como la "persona que ha recibido el último y preeminente grado académico que confiere una universidad u otro establecimiento autorizado para ello". En sentido figurado, doctorado es el "conocimiento acabado y pleno de una materia"³. De tal forma, no se trata de conceder un permiso, ya otorgado, ni de establecer un cálculo, ya efectuado.

Último retén o aduana, cuyo paso supone el reconocimiento de madurez en la investigación, la tesis lleva pegada al dorso la exigencia de originalidad, la demanda de aportación que exige un esfuerzo particular y sobre todo, la presentación de un "objeto bueno", ofrecido no a un tribunal sino a una comunidad.

Dado que por lo menos desde un punto de vista filológico el doctorado es algo diferente, requiere en primer lugar inventar un terreno en que afincar el corpus para desplegar el saber requerido, y desde esta perspectiva, toda tesis de doctorado me parece dotada de cierto carác-

3 Las definiciones fueron consultadas en la *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso, Aguilar, México, 1991. 3 vols.

ter utópico que requiere imaginar las estrategias para recorrer ese viaje "inmóvil" como diría Celorio pero que paradójicamente debe movilizar y comprometer a la subjetividad.

En este sentido, podría decir que acompañé en su recorrido a ciertos personajes: yañecianos que partieron del silencio opresivo; no seguí a quien, solemne y severo, arengaba desde el púlpito; y permanecí alejado de las acrobacias decidoras del Amarillo. Más cercano, en cambio, de quienes rumian en el cortejo fúnebre de *Las vueltas*, sin atreverse a decir, y de quienes se imponen planes ambiciosos, definidos, irrealizables. (¿"El plan que peleamos" como conjunto, en su desmesura no podría catalogarse acaso entre estos megaproyectos inconclusos, inevitablemente, que se arriesgan por los desfiladeros de la razón y que se enuncian justo en el momento en que las fuerzas se eclipsan?)

En *Beckett et le psychanalyste*⁴, Didier Anzieu introduce la diferencia entre acto y acontecimiento: un acto es que a Luis XVI le gustaran las cerraduras, un acontecimiento es que le hayan cortado la cabeza (curiosa la manera de Anzieu -el ejemplo es suyo- de colocar al gusto en el terreno del acto y a la castración, real, en el orden del acontecimiento en que el protagonista no puede sino ser víctima exhibida). El acontecimiento transforma el ámbito subjetivo de quien lo realiza. Mientras que un acto se suma sin que en la operación haya algo diferente de la acumulación que eventualmente puede, incluso, resultar inútil. La tesis debe estar provista de esa dimensión de acontecimiento, -de hecho con muchos *cimientos*- que echa raíces en el sujeto y lo

4 Mentha Archimbaud, París, 1992. p. 73.

transforma. Ese cambio que opera no es medible pero sí perceptible, tanto en el sujeto como en el objeto de estudio como en la comunidad, sin dar cabida a la duda.

En la replica, algo se presenta para examen: el producto que necesariamente debe poseer las características expresadas en un reglamento de doctorado. Pero ¿se habla acaso de la trayectoria individual que realizó el sujeto? ¿Hay lugar para ello? ¿Doctorado y subjetividad no aparecerían en cierta forma reñidos -en la tesis, en la réplica- para algunos, al menos?

Concebido como un trabajo analítico, *Archipiélago dorado: el despegue creador en la narrativa de Agustín Yáñez* me obliga ahora a entrar en terrenos de la subjetividad. Aposté por algo que se llama psicocrítica, a falta de mejor nombre... Y ello en este ensayo, es y no es lo que proclama ser. Originalmente el término (que se remonta a los años sesenta: definitivamente ya suena *caduco*) fue acuñado por Charles Mauron (Cf. primer capítulo).

No permanecí en los límites ortodoxos de su propuesta, lo cual no resulta extraño: en el laberinto doctoral, provisto de minotauro a la medida, del cual hay que entrar, pero sobre todo, salir -y no precisamente como Teseo-, es preciso referirse a una estrategia, diferente del hilo negro-, pero enriquecerla y quizá estallarla con el mismo andar crítico descrito en la investigación.

¿Por qué Yáñez? es la primera pregunta que salta y no hay una respuesta unívoca, aunque todo conduce hacia una identificación múltiple y al mismo tiempo a cierto rechazo e irritación. Esto podría resultar paradójico porque no habría nada a primera vista entre un Yáñez al que

se le adjudican una serie de etiquetas -provinciano, oficialista, católico arrepentido, arrepentido de su arrepentimiento- y el investigador que intenta estudiar imparcialmente un proceso narrativo. ¿Por qué abordarlo desde la óptica de la psicocrítica? ¿Por qué Yáñez con Mauron? ¿Por qué focalizarse en el despegue creador cuando la primera exigencia psicocrítica y lo original en el contexto específico de Yáñez, era la obra completa?

A este respecto hay líneas que pueden seguirse: en primer lugar acude lo exterior, lo que no involucraría al sujeto que investiga: hay que aducir el jansenismo raciniano y el catolicismo de los Altos en un momento de persecución. Por otra parte está el carácter obsesivo de Agustín Yáñez: ¿cómo estudiar la repetición que se juega en su obra de manera tan clara, sin ceder a la tentación de las propuestas mauro-nianas, buscadoras de incidencias y que desempeñan el obvio papel de guión que los une? Nada más fácil que darse a la tarea de detectar incidencias, repeticiones, analogías, tics escriturales⁵. Más difícil y a la postre peligroso -sin lugar a duda reductor- es elaborar el mito creador, entrevisto después de varias relecturas del material. Por mi parte, seguí los tres pasos de manera obsesiva. Y creo que esta dimensión obsesiva provocó, o por lo menos concretó, una relación especular con el objeto de estudio (aunque toda relación de objeto es con un objeto perdido y por lo tanto los nuevos objetos -reemplazantes, provisionales-, son desfallecientes, inadecuados, investigador -Cf. Seminario 4- y ello des-

5. Aun cuando se considere su estilo como "ornamentación poetizada u oratoria" Cf. José Joaquín Blanco "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", en *Nexos* 56 (ago., 1982) p. 26.

de ambas perspectivas de la relación: el corpus y la interpretación que se sobrepone; el autor y él). Sin embargo, hay algo de saber compartido no dicho cuando se establece una complicidad, cuando se está en la misma banda, cuando uno está atravesado por la misma estructura. De esta forma, estudiar al otro significa -exige, supone- también una autoindagación.

Paralelamente al objetivo doctoral, está anudado el psicoanálisis al que el investigador debe someterse, lo cual proporciona otro medio para saber algo de sí mismo; al mismo tiempo que el corpus estudiado posibilitaba al investigador atrapar algo que desde el preconsciente se puede identificar, aislar y describir puesto que, a fin de cuentas, "eso" está en el otro, es perceptible en un corpus. Finalmente se juega la ilusión de que no es a sí mismo al que "eso" se refiere sino al otro, al escritor que había puesto en circulación un objeto analizable, otro que se coloca, por ello, en relación especular: de allí que la escritura de la tesis también delate de alguna manera al "investigador", de una manera que el analista y el analizante saben o, mejor, comparten. "Utilizar" este método, por tanto, también exige el paso por el diván.

"Escoger" esta estrategia analítica implica un compromiso no sólo teórico sino más *entrañable* en el sentido de reincidir algunos años en el diván. En el presente caso la tesis sirvió de síntoma-pantalla inicial analítico: esta investigación jugó un papel en el inicio del análisis y, en el fin, provisional, del mismo.

Las estrategias de Mauron, (tal como él las formula y sintetiza) ahora, me parecen demasiado buenas, demasiado inteligibles, demasiado

practicables, para que sean eficaces. Resulta demasiado sencillo, y simplificador el método como para pretender una explicación tan total o tan profunda como la que él se jacta de obtener. ¿Es acaso a través de la repetición, de las incidencias como se puede descubrir o acceder a otras profundidades? ¿No es más necesaria la intuición libre que inventar y utilizar el método de las superposiciones? ¿Más alentador seguir las ideas detonantes, las pistas al azar, dejarse arrastrar por lo que difiere en el proceso de repetición, lo que puede ofrecer más pistas? ¿Por qué es necesaria "toda" la obra como lo sugiere Mauron, cuando en términos reales podemos trabajar, un momento en el proceso creador, una obra y no otra, justamente por la divergencias entre crítico y autor, entre lector y personajes (y ello a pesar de la identificación de base).

Por la sencillez y claridad con que se expresa, la estrategia de Mauron posee algo de espejismo; las iteraciones resultan atractivas particularmente para los obsesivos. Pero ¿acaso no puede convertirse la superposición en un método que tienda a inmovilizar lo más vital en la obra y hacer del discurso del mito creador una herramienta fiable y segura para controlar eso que de *Unheimlich*, de perturbador, de interrogador, de diferente, tiene un texto? El camino repetición-superposición-mito creador-explicación textual resulta demasiado simplista; demasiado 1. 2. 3. para que no obligue a sospechar, o por lo menos para no ponerlo en tela de juicio. Al rectificar su definición de las representaciones obsesivas, Freud señala que "muestra un excesivo empeño unifi-

cador"⁶, sentencia aplicable a la psicocrítica. Personalmente, me gusta más su narración de la obra raciniana, prefiero leer sus hallazgos en Molière, en Baudelaire, en Mallarmé: es decir, la puesta en relato que Mauron efectuó separada por un abismo de su método tan clara y distintamente expresado.

En el proceso, cada una de las etapas de la tesis me resultó difícil. Cada segmento aparecía como el más complicado, como un verdadero reto. En primer lugar, temía el capítulo sobre *Al filo del agua*. Y pensaba que tendría que abordar primero otras obras de Yáñez antes de someterme al filo. Inicié con *Flor de juegos antiguos*; luego vino el turno de *Los sentidos al aire...* Pero en esto incurro en un lapsus, porque el primer texto que escribí fue sobre *La tierra pródiga*, que en la versión "final" de *Archipiélago dorado: el despegue creador en la narrativa de Agustín Yáñez*, no aparece. Luego fue sobre *Flor de juegos antiguos*. En torno a este texto es pertinente evocar una anécdota: un fuerte resfriado me obligó a recluirme en mi habitación de la Casa de México en París. Y ese texto, en el cual aborda los estados febriles del protagonista, sirvió como detonante, el primero, de la tesis. En la grisura parisina, el texto me hizo recordar tanto el sol de México, así como los modos de utilización de la enfermedad: me hizo reflexionar en la somatización en el intercambio familiar. Además, la figura materna fuerte, puritana, no estaba ausente en mi ámbito familiar. Ni la torpeza, mil y una vez enfatizada del protagonista, acusado precisamente de "morigerado"; ni el lugar de la iglesia, aunque menos acentuado, en la familia.

6 Cf. "A propósito de un caso de neurosis obsesiva" en *Obras completas*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1986. vol X, p. 173.

Hubo, sin lugar a dudas, una base identificatoria muy fuerte en dos infancias con puntos de contacto. La única solución propuesta en *Flor de juegos antiguos* era el viaje (también en *Al filo del agua*; en algunos cuentos de *Los sentidos al aire*; la diferencia con algunas obras posteriores es que ese viaje se cierra con el fin de la novela):

Para mí, *Flor de juegos antiguos* me obligó a revivir una problemática "superada" de la infancia. En el extranjero, la nostalgia no era por el sol mexicano a fin de cuentas, sino por la manera en que se asomaba Yáñez a su infancia para elaborar el duelo de la niñez perdida y encontrar en esa serie de experiencias, tan sólo organizadas en torno a un juego, estalladas por la permanente interrupción del juego, una dirección que le pudiera sacar de las vueltas de las rondas infantiles. Esta es justamente una de las preguntas del obsesivo, uno de los sueños "imposibles": el tratar de salir de esos círculos repetitivos para avanzar en línea *recta*. La solución yañeciana alienta a intentar un recorrido fuera de las vueltas hipnotizantes de la repetición neurótica. Salir de las rondas a navegar aunque fuera sin rumbo preciso, por esa para mí aún ahora desconocida Laguna de Chapala, mar de mentiras. (¿errancia psicótica?) "Por esto", había que introducir las propuestas de Anzieu, estructuradas en un proceso, a la estrategia mauronjana, centrada en la repetición, en las incidencias.

Posteriormente empecé a interesarme de otra manera en la narrativa de Yáñez: por una empresa de la palabra que detecté. El protagonista una y otra vez hermético, torpe para conversar, se impone una hazaña verbal que lo va a hacer diferente de todos, justamente por su dominio escritural del verbo. Desprovistos de verbos, encontramos los párrafos

en el umbral de la obra mayor de Agustín Yáñez. Las frases se acumulan sin que exista uno solo; en todo caso están reducidos a su mínima expresión. Eso fue lo que mayormente me interrogó: el hecho de que aún sin verbos se puede acometer una empresa verbal. Empresa dirigida por la hipotaxis, por un tartamudeo, similar a la de los primeros momentos de la tesis en que todo era titubear, o por lo menos la identificación de las piezas de un rompecabezas cuya figura se desconoce al principio... y al final.

La escritura de *Archipiélago dorado: el despegue creador en la narrativa de Agustín Yáñez* fue un desafío, verbal, sin duda cuya escritura exigió la invención de verbos nuevos para relatar la trayectoria escritural que el autor recorrió y al re-recorrerla, describirla y proveerla el aspirante a doctor, de una trama: hay dos escrituras en paralelo. Este ensayo para mí es también un relato superpuesto, o desde la perspectiva que quiere Mauron, el descubrimiento de un palimpsesto.

¿Por qué el despegue creador? Se da por descontado que la elaboración de Anzieu significa un esfuerzo de formalización digno de tener en cuenta porque aparece como un hito importante en la relación creación-psicoanálisis. ¿Fue casual que escogiera una metodología que exigiera un despegue creador, que lo formalizara y lo instituyera en el umbral que debe ser franqueado por toda creación? La escritura de *Archipiélago dorado* como sanamente se debe sospechar se encuentra sobredeterminada, es una errancia por el territorio paterno.

Metodológicamente se debate entre Anzieu y Mauron; entre Freud y Lacan. La tesis de doctorado responde, también, a la necesidad de hacer una síntesis de dos figuras tan importantes y siempre en conflicto o

por lo menos separadas por una administración esquizofrénica. Este relato que articulé para describir la trayectoria narrativa de Yáñez, su despegue creador, tuvo también resonancias para mí.

Pero de Yáñez no describo su despegue creador sino sus despegues creadores, dejando de lado, pasando la esponja con él sobre el primer despegue, que siempre trató de borrar, y del cual no se pudo desligar del todo: falsa partida en dirección materna cuando el verdadero despegue creador significaba justamente lo contrario: partir y colocarse en el terreno del padre, huir del terreno de la madre aún cuando son las palabras de la madre las únicas que tiene el sujeto, protegido por esa envoltura acústica primera e imprescindible que da la madre al bebé y a través de la cual lo introduce en el universo simbólico: el inconsciente está estructurado como un lenguaje. A pesar de que no sólo es la palabra, sino las modalidades de articularla, es decir, la oración, la palabra soterrada, el discurso puritano de la represión, lo que va a jugarse en Yáñez. Y partir de todas maneras, sabiendo que hay que sustituir justamente ese mundo simbólico de la madre, asfixiante porque entre otras razones se encuentra del lado del absoluto, de la verdad revelada, del discurso que ha sustentado el vuelo de la cultura occidental.

Y ¿cómo partir? Partir en primer lugar, allende los límites fijados y establecidos. Más allá de los campanarios, a un sitio en el que las campanas de las iglesias no ritmen ni un momento más el fluir de la vida. Partir en Yáñez tiene algo de verdadera defección justamente hacia el otro bando; para denunciar el poder mórbido de la Iglesia. Era preciso pasar al bando del anticlericalismo, del lado de la política. Para salvarse, Yáñez tiene que identificarse con el que antiguamente se

consideraba el enemigo, el agresor. Por ello quizá en el momento en que Yáñez ya se encontraba en el terreno de la política ¿cómo efectuar una nueva defección cuando justamente ese terreno había representado seguridad?

El texto que he entregado es producto de un conflicto que en cierta forma resuena con algunos acordes que coinciden en Yáñez. Y de allí también una resonancia del conflicto doctrinario. ¿Fidelidad a quién? ¿A Mauryon con quien me había comprometido? No. Faltaba otro padre simbólico: Anzieu. Y faltaba una apropiación del discurso de Anzieu que tuvo que pasar por una especie de reescritura de su obra suma, obra compendio, obra-código, su obra de madurez, *El código de la obra: ensayos sobre el proceso creador*, libro que traduje para Siglo XXI.

Para mí, escribir la tesis, siempre se *tradujo* en un conflicto entre dos patrones: Freud o Lacan, Mauryon o Anzieu. Por supuesto que lo más radicalmente opuesto es Lacan y Mauryon. Entre Anzieu y Lacan finalmente hay puntos de contacto. Anzieu fue analizante de Lacan, por un lado. Por el otro, la mujer que le dio la noche (no la luz) a Anzieu, es la famosa Margarita, la analizante que permitió a Lacan escribir su tesis doctoral pues fue él quien la trató⁷.

Decía yo anteriormente que todo momento fue difícil.

Resulta de este modo que los actos más necesarios, tales como los de acostarse, lavarse, vestirse o salir de paseo,

7 Cf. *Une peau pour les pensées. Entretiens avec Gilbert Tarrab*, Clancier-Guenaud, Paris, 1986.

se convierten en problemas complicadísimos, apenas solubles...⁸

Cuando logré escribir sobre *Al filo del agua*, pensé que el resto sería más fácil. Y no fue así. Debía articular sólidamente el primer capítulo. Y cuando lo terminé y corregí, no menos de ocho veces, encontré nuevos escollos. Entré en un capítulo teórico que era difícil por ser la columna que sostendría teóricamente la tesis. Luego de terminar los dos capítulos que originalmente eran difíciles, me pareció que el ideal del yo había intervenido demasiado en los primeros capítulos: no existe nada más fácil que prometer en la introducción y en el primer capítulo, para olvidar en el desarrollo la palabra empeñada. Pensé entonces que el capítulo más difícil en realidad iba a ser el segundo porque allí pasaba ya al análisis concreto de un texto y no podía defraudar al lector, no podía salir como quien hace promesas y no las cumple. Luego pensé que lo difícil era recorrer el trecho que media entre *Flor de juegos antiguos* y *Al filo del agua*. Después me pareció que el capítulo imposible de armar era sobre *Archipiélago de mujeres*, obra que no me "decía" nada y que me producía una particular irritación. El malestar ante *La creación* y *Ladera dorada* -y en general, la obra de senectud- es de esta naturaleza.

Pasé por alto una dificultad mayor encontrada en el inicio: ¿cómo iba yo a proceder en la exposición?: ¿a través de la fecha de publicación de los libros, respetando el orden cronológico que Yáñez dio? Lo cual significaba rendir tributo a un tiempo de las ediciones, a las eventuali-

8 Cf. Sigmund Freud, "El sentido de los síntomas", en *Introducción al psicoanálisis*, p. 271. (Libro de bolsillo, 82).

dades que rodean al proceso de publicación, a un tiempo que a la postre alienaba el tiempo del proceso creativo agustiniano⁹. ¿O proceder partiendo de las obsesiones y estructurar un nuevo relato o relatos a través de esas reiteraciones?¹⁰ Pero ¿acaso no constituye eso uno de los objetivos del obsesivo, hipnotizar al otro a través de la repetición de la monotonía para ocultarse? Acaso ceder a las obsesiones no era una reducción de la obra de Yáñez abordándola justamente por uno de sus síntomas mayores y hacer del discurso literario un espacio de la morbilidad sintomática de la compulsión de repetición? Aunque había una tercera opción que era seguir la cronología de composición mezclándola con la cronología de publicación, dando preferencia a ciertos textos "claves" con el relato del mito creador. Opté por hacer una mezcla de las tres vías que vislumbraba aunque cada una de estas tres formas de exposición, con pros y contras, era viable. Pero ¿cómo enfrentarse con el texto que *siempre se presenta en presente*, y qué hacer con la experiencia de la lectura *siempre en presente*? Ceder a la cronología ¿no era dar pábulo a una supuesta evolución; introducir las categorías de previo, preliminar, posterior, último, de las cuales carece el inconsciente que "abole"¹¹ la noción del tiempo lineal, espejismo peligroso, generador de malentendidos que llevan a instaurar lo anterior dentro de la categoría de causa y lo posterior como su efecto, lo cual da lugar a relatos coherentes, interesantes pero no menos fictivos...

9 Lo cual pretendo hacer en la primera y la segunda vuelta del tiempo.

10 Es el meollo de "El protomito creador de Agustín Yáñez".

11 No se me escapa que el verbo es defectivo y que este tiempo verbal es imposible.

Una vez que he llegado a esta conclusión provisional, ahora debo plantearme la continuación del estudio de la obra de Yáñez profundizando en la problemática de los entrecruzamientos entre literatura y psicoanálisis. Este recorrido de tesis doctoral cierra diez años. El lapso para recibirme se terminó, vino la necesidad del fin impuesta desde afuera, el tiempo de la conclusión, pero no trajo con ello el tiempo de la liberación exultante. Como imagino que es el caso de Mauron que sólo redactó su introducción metodológica después de analizar las piezas de Racine.

Paradoja a manera de post-facio

¿o más bien post-facio a manera de paradoja?

Una paradoja fundamental me acosó en la escritura de este ensayo. Lo más revolucionario de la propuesta psicoanalítica es sin duda lo que ha sido teorizado con el nombre de atención flotante, sin que "nada" medie entre la escucha y la palabra; sobre todo no pude interponerse una decisión por escuchar en el material sea hipótesis de trabajo o esquema. Sin hipótesis ni tesis por demostrar, sin un camino preestablecido para recorrer el material es como puede producirse una escucha sin prejuicios, atenta al material.

Más que bloquear el material dentro de los muros de un proyecto, es necesario que la "construcción" abra nuevas dimensiones al texto, interrogarlo más que llegar a conclusiones que simplemente fortalezcan un saber que a pesar de reclamarse como doctoral no podría dejar de delatarse como delirantemente proyectivo. Desde esta perspectiva, escri-

bir una tesis es realizar una lectura que revista con la ilusión de verdad a un saber preestablecido, articulado en un plan de trabajo diseñado y aprobado antes de la escritura, tejido con "intuiciones" previas a un estudio.

Enmarcada la escritura de *Archipiélago dorado* en el contexto universitario es preciso definir una tesis clara y aventurarse en la narrativa agustiniana con una agenda en la que estén los temas más o menos definidos, dejando de lado las nuevas impresiones que vayan brotando para que el ensayo "parezca" unitario, consistente, razonable, no desbordado por esas nuevas pistas que constantemente acechan al lector y lo conducen a otro lado, incluso a un lado en que la escritura del ensayo, proyecto a largo plazo, resulta imposible, inalcanzable porque ese proyecto sólo se imagina dentro de la dimensión paterna que dará la sanción, el espaldarazo, a un superyó que finalmente embauca con el cebo de que ahora sí, título de por medio, dejará de incomodar, de perseguir, para dar lugar a la "satisfacción", al premio anhelado de la calma.

Dos peligros existen: por un lado, desde el punto de vista de la institución, cobijarse en la ortodoxia analítica, ceder a las exigencias de la atención flotante sería denunciado como un recorrido a la deriva, produciría una reprobable, académicamente, tesis-sin-tesis, y se conformaría simplemente como un entramado de impresiones, desprovisto de una columna vertebral, sin una dirección, inconsistentemente histórica. Ello sería el horror para un espíritu de investigación sancionado, maraña inabordable por Comisiones dictaminadoras.

Y por otro lado se encuentra la mirada tan complaciente, ¿benévola?, como desaprobadora del clan analista que se aparta de un trabajo que considera como representativo, otro más, del psicoanálisis aplicado. Desde tal perspectiva, ¿qué diablos -se preguntarán- es eso de la psicocrítica?

Tampoco se trata de revistir el ropaje del Alma Pura que vive en un mundo condenado a la incompreensión y al silencio como respuesta a las exigencias paradójicas tanto del reglamento de doctorado como de principios resguardados por el clan analítico: ¿alma pura o a la postre perro que sirve a dos amos?

¿Hay posibilidad de intersección entre literatura y psicoanálisis, cuando los practica alguien que está más cerca de la literatura, fuera de la clínica? ¿Existe alguna posibilidad, algún posicionamiento que no sea el de pelota de ping-pong, al que la raqueta de psicoanalistas e investigadores de la literatura arrojan lo más prestamente posible del otro lado de la red? En este territorio avanzó la tesis o mejor dicho se empantanó por cierto tiempo: para los analistas se trata de una tesis de literatura; para el medio de letras es una cosa extraña, más del lado de lo "psicológico", de la "aplicación del psicoanálisis" -para terminar de arruinarlo todo y pronunciar la fatídica y temida fórmula.

En tales circunstancias se podría optar, mecanismo de defensa, ceñir la toga narcisista del propio placer, de la escritura solipsista para una lectura solipsista encerrada en las alegrías de la inspiración lo cual resulta ajeno a la transmisión de saber señalada al principio.

Pero escucho los ecos del sueño típico estudiado por Freud de quienes oníricamente presentan exámenes: el temor infantil por el castigo;

la conciencia de haber contravenido las normas paternas y sobre todo el comparecer ante el "examen" paterno sin contar con atenuante alguna por haber sido descubierto *in fraganti*, sin defensa para asumir tanto la responsabilidad por la comisión del delito como esperar el castigo. Interrogatorio, porqués para los que no hay contestación... la tesis esconde un cierto grado de culpa porque el doctorado es el sitio del padre, el que se va a ocupar?

La conclusión obliga a un balance de lo que se hizo, de lo que se debió hacer, del abismo entre lo que se planeó hacer y lo que en realidad se hizo. El montón de hojas ese, es lo que a la postre hice, lo que soy capaz de hacer exigiéndome el mayor esfuerzo, la mayor resistencia. La tesis es un límite, una experiencia límite, puesto que ya no habrá una empresa de esta naturaleza que se hará para ser examinada por un equipo tan amplio de lectores, revisores, consultores. ya nunca se estará tan sometido a la obligatoriedad de todas las correcciones que surjan en el proceso de revisión; ya no habrá una empresa que implique en sí tanto monto de irracional, tanta obligatoriedad, tanto deber ser, tanta exigencia *sine qua non*.

Como un profesor universitario resulta imprescindible librarse a esta experiencia; incluso haberla hecho antes de convertirse en profesor. No me ajusté al proyecto inicial de analizar toda la obra narrativa de Yáñez. Proyecto ambiguo, en la última versión se plantea la revisión de un pseudo-inicio hasta la obra que abre la madurez. El montón de páginas escritas me interroga porque hay en ese "montón" un planteamiento, quizá polémico y discutible, pero es un corpus del cual no puedo sacar todas las conclusiones: los descubrimientos, elaboraciones, el trabajo

textual, se propone "espontáneamente". Frente a la dificultad de explicarlo *todo* viene nuevamente la paradoja. No se puede decir *todo*. Apenas se sugieren una serie de líneas de análisis. las propuestas sobre el padre, sobre la madre; su función en las obras de Yáñez y en el proceso narrativo global aunque sospecho que esas líneas abiertas no se han agotado: sería ilusorio pensarlo. No se puede decir, a la manera de Jean Franco tales son los cuatro elementos que inspiraron a Yáñez, afirmar con tal certidumbre lo que a fin de cuentas suena incompleto y, al mismo tiempo, obvio.

Llegar a este final, exige retomar la reflexión sobre el conjunto de las obras de madurez. Abordar el problema del sitio de la palabra en el ámbito de la novela, del proceso creador, pero al mismo tiempo de la circulación de ese discurso en esta sociedad que es testigo del ocaso de un partido al que el mismo Yáñez celebró. Plantear el problema del silencio del escritor puede despertar el resentimiento; mover a una reprobación. No se puede ignorar, silenciar la decisión de no leer a Yáñez, acontecimiento mayor de la generación que sufrió en carne propia la persecución. El silencio cómplice del escritor es parangonable con el proceder de los militares que cometieron el asalto de Tlatelolco. No puede explicarse cómo pudo quedarse callado quien hizo de la palabra la materia prima de su oficio. Sin embargo, condenarlo y silenciarlo me parece también un acto de pereza y quizá de asegurarse comprobando lo consciente que uno puede llegar a ser. En mi opinión debe leerse y estudiarse a Yáñez.

Pero me asalta una duda, cuando Agustín Yáñez denunciaba a la figura paterna como poseedor de la palabra había, sin duda, una condena. ¿o había también una identificación, un regodeo en esas figuras de caciques? La actuación de Yáñez en el 68 evidentemente obliga a revisar su obra. Los sacerdotes denunciados, descuartizados, las manos que estrujan al niño en *Flor de juegos antiguos* ¿qué significan? ¿Está Yáñez del lado de la víctima y/o justamente está fascinado por esas figuras omnipotentes y grotescas? En el inconsciente, en todo caso, no hay principio de contradicción lógica y coexisten los extremos, los opuestos.

La trayectoria fragmentada que he analizado se detiene justo al filo del silencio, del primer periodo de silencio. Dos ambiciones acariciaba Yáñez al frisar los cuarenta: escribir una novela y ser gobernador de Jalisco (lo cual escribió y publicó en *Flor de juegos antiguos*). Hombre afortunado, cumple ambos sueños. Después de haber alcanzado su ambición de escribir una novela, cuyo efecto seguramente rebasó las expectativas del escritor, por la importancia de *Al filo del agua*, tenía que dedicarse a la política para realizar la otra cara de su ambición.

El sendero, y en esto el mío difiere del gusto de Yáñez por ponerse en camino, nombrar los lugares y reconocer experiencias del pasado, se hizo en la incertidumbre, en el cuestionamiento, en la escritura que ignora si sus redes habrán atrapado algo concreto de ese texto.

La escritura de *Archipiélago dorado* es también, como señalé, un camino desde el silencio hasta la palabra. Una palabra que ha recorrido

una trayectoria emocional, onírica y que espero que acceda a la categoría de acontecimiento, antes señalado. Vale.

En este contexto se produjo un sueño, de angustia *comme il sied aux circonstances*:

Al hojear un libro antiguo que aún no había leído, un libro regalado hace mucho tiempo, encuentro que está *toda* la mitología pero traducida a los dioses mexicanos: se buscan las correspondencias en dos mundos: lo europeo vertido al mundo indígena. Se trata de algo que nadie ha descubierto. Se trata de una rareza, pero el libro está carcomido por la humedad: es preciso sacarlo y salir inmediatamente. Así que a empacar, y a colocar todo en carritos sin dilación. Al terminar, formaban una gran pila y allí justamente se encuentra todo lo que tengo, en tres carros. Pero la angustia es porque ya nunca volveremos a estar unidos (¿quiénes?). Adiós a una casa familiar que no sirve para contener ese saber atesorado, ese saber ignorado, salvado pero aún no explotado, ni descubierto...

En el sueño están justamente los elementos de las últimas impresiones que me preocupan: por un lado mi intento de dar la contextura de capítulo a toda costa, a través de la ilusión de que lo que descubro pertenece a un "desde siempre ha estado allí" -yo, en realidad, no apporto nada, sólo traduzco-. Sólo de esta forma podría estructurarse una tesis. Por otro lado, el agua que se ha infiltrado en los muros de la casa y en el mismo libro, contrasta con la sequedad del pueblo anónimo de *Al filo del agua*... De todas formas fue el agua a la que se le otorgó un sentido amenazante y justamente en el hallazgo tiene una función desestructurante, putrefaciente...

Por otro lado, está la ilusión de relacionar un sistema de dos ámbitos que se resuelve con la perfecta traductibilidad de un sistema a otro: todo encuentra una equivalencia exacta. Y por otro lado, el descubrimiento de un libro que aunque en estado lamentable, pone en evidencia la ignorancia de un saber que se tiene. E inmediatamente la necesidad de salvar ese saber ignorado; esa lectura ignorada, esos restos atesorados. Y la angustia que rodea todo. Abandonar la casa familiar para salvarse, partir aunque sea con tres carros, (¿las tres etapas de creación en que se divide la obra narrativa para su estudio?) en los que "todas" las pertenencias (finalmente lo único que se posee son las hipótesis de trabajo, la primera separación que organiza el corpus de estudio) están apiladas, partir a la errancia sin la esperanza de domicilio fijo y allí nuevamente, al final, está el viaje, la diáspora de los personajes (?) y el abandono de los espacios familiares. La unidad es imposible, la unidad está perdida...

"La partida simboliza en el sueño la muerte."¹²

12 Sigmund Freud, *Introducción al psicoanálisis*, p. 167. (Libro de bolsillo, 82).

Apéndice I

Cronología de los acontecimientos datados en *Al filo del agua*

•

- 1825 agosto: Inundación en el pueblo.
Epidemia de sarampión.
- 1833 agosto: Prisciliano Sánchez, gobernador de Jalisco.
Epidemia de cólera.
500 muertos en el pueblo.
- 1850 Nace Dionisio María Martínez en Arandas.
- 1876 Dionisio Martínez recibe las órdenes de presbítero.
- 1877 Dionisio Martínez, sacerdote en Apozol.
- 1880 Dionisio Martínez, párroco; se encuentra en Moyahua,
donde permanece nueve años.
Nace Rosalía, hija de Timoteo Limón.
- 1882 Nacimiento de Marta.
- 1884 7 de agosto: Timoteo Limón mata a Anacleto.
- 1888 Nacimiento de María.
- 1889 Dionisio Martínez llega al anónimo pueblo donde su-
cede *Al filo del agua*.
- 1889-1892 Construcción de la Casa de ejercicios espirituales.
- 1891 Se realizan en el pueblo los primeros ejercicios espiri-
tuales.



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 esta 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.

- 1894 Muere Rosalía Limón, hija de Timoteo, a los catorce años.
- 1899 Anastasia, esposa de Timoteo Limón, queda hemipléjica.
- 1901 Llega al pueblo de *Al filo del agua* el padre Abundio Reyes.
- 1903 Llegada de Román Capistrán al pueblo con el cargo de consejero político.
- 1904 Damián Limón parte al norte con la intención de hacer fortuna.
- 1909
 - Mediados de marzo: Insomnio de Timoteo Limón, Leonardo Tovar, Mercedes Toledo, Micaela, Dolores e Inocencio Rodríguez. Es la primera noche narrada en *Al filo del agua*.
 - 27 de marzo: fiesta en el pueblo porque salen de los Ejercicios espirituales los hombres casados.
 - Los periódicos que lee María son del 27 y 30 de marzo.
 - 20 de marzo: empiezan los ejercicios espirituales para las Hijas de María.
 - A principios de abril muere Martina.
 - 27 de abril: el Cura Dionisio decide regresar al confesionario.
 - 2 de mayo: inicio de las relaciones formales de Damián Limón con Micaela Rodríguez.

2-3 de mayo: pesadilla del cura Dionisio Martínez.
3 de mayo: cuarta entrevista Victoria/Gabriel.
11:30: Victoria parte para Guadalajara. El pueblo se estremece al escuchar el doblar de las campanas.
6 de mayo: Luis Gonzaga Pérez sale del pueblo en busca de Victoria y es alcagzado por su padre en Contla.
17 de mayo: Timoteo Limón escucha la campana de San Pascual Bailón, que anuncia su muerte próxima.
20 de mayo: Jueves de la Ascensión, Gabriel sale de la Casa de Ejercicios y del pueblo.
Julio: a mediados de julio se anuncia la boda de Timoteo Limón y Micaela Rodríguez.
1º de agosto: Timoteo Limón vuelve a escuchar la campana de San Pascual Bailón.
7 de agosto: Damián Limón mata a Orión.
15 de agosto: Timoteo Limón pide a Micaela que lo deje en paz.
19 de agosto: llega una carta con acuse de recibo de Victoria para Gabriel.
24 de agosto: muere (¿o es asesinado?) Timoteo Limón.
Damián Limón mata a Micaela Rodríguez.
31 de agosto: Damián Limón es conducido a Guadalajara.

Septiembre: Llegan estudiantes a vacacionar al pueblo.

5 de septiembre: el padre Islas regresa al pueblo, después de haber realizado ejercicios espirituales en Teocaltiche.

15-16 de septiembre: Rito Becerra es detenido por portar armas y es condenado a un mes de trabajos forzados.

23 de noviembre: muere Lucas Macías.

29 de septiembre: Victoria escribe a Dionisio Martínez para informarle que quiere dar una beca de estudios a Gabriel.

31 de octubre: Damián Limón reaparece en el pueblo después de haberse fugado.

23 de noviembre: se reciben los primeros periódicos que anuncian el estallido de la revolución.

BIOGRAFÍA DE LOS PERSONAJES NOVELESCOS DE "EL PLAN QUE PELEAMOS"ⁱ

AGUILERA, PASCUAL. Estudiante seminarista que llega de vacaciones en 1909. Habla de Madero con Lucas Macías y el retrato que hace del futuro candidato impresiona al cronista del pueblo de *Al filo del agua*. Junto con Dimas Gómez es uno de los organizadores de las juntas de "sediciosos". Se entrevista con Madero en San Luis Potosí. Cuando Heliodoro Fernández lo acusa de complicidad con Damián Limón y lo condena a quince días de trabajos forzados en beneficio del municipio, escapa junto con Dimas Gómez y Rito Becerra.

ALAS, CONCHA INÉS. Personaje que sirve a Yáñez para explicar cómo se percibía en un medio católico, provinciano y puritano, en los años veinte, los estragos de la carne; aparece en "El tercer enemigo del alma" (*Los sentidos al aire*), donde se narra su noviazgo con Luis Romo.

ALDA. Cf. Castillo Torre, Alda.

ALVAREZ Y ROJAS, FRANCISCA. Protagonista y narradora del cuento "Laude pascual" (1927, *Los sentidos al aire*). El cuento tiene tres momentos: en la primera parte encontramos a Paquita orgullosa de sí; todos corren tras ella, y olvidando su educación religiosa, irreflexiva, tiene una actitud epicúrea ante la vida. Dos años después, recién

i. Esta lista no tiene carácter exhaustivo. Sobre todo se ha omitido a personajes incidentales que como López, Correa, Chayo, Rodríguez, Rodolfo Alcaraz, Peña, Sánchez, Humberto Sahagún, el Rector, que sólo se mencionan una vez en el cuento "Esta es mala suerte" de *Los sentidos al aire*.

Ya se mencionó, por otro lado, que casi todos los personajes de *Flor de juegos antiguos* se han omitido: apenas son personajes que acompañan al protagonista, que tampoco aparece en esta lista, y que por lo tanto están caracterizados muy esquemáticamente, y la gran mayoría tan sólo son mencionados por su nombre. Cf. el capítulo "2.1 Juego, infancia y despegue creador".



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 esta 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.

salida del hospital (ha tenido alguna enfermedad venérea), Paquita es una cortesana en decadencia: objeto de escándalo, está sola y es señalada por todo mundo. En el tercer momento dos estudiantes buscan a la cortesana Paquita pero no la encuentran: ha fallecido.

Paquita es una de los pocos personajes de prostitutas que Yáñez creó. Es uno más de los que se enfrentan solos a una sociedad intolerante.

ANACLETO. Timoteo Limón mata a Anacleto el siete de agosto de 1884. Desde ese momento la mueca del agonizante perseguirá al agiotista. Nada le ha valido para mitigar su sentimiento de culpa: ni entregarse a la justicia, ni ayudar económicamente a los deudos, ni ordenar misas por su eterno reposo. En *Al filo del agua* no se mencionan las condiciones de la muerte ni el motivo. Timoteo solo repite que fue en legítima defensa.

ANASTASIA. Esposa de Timoteo Limón y madre de Prudencia, Clementina, Rosalía, Francisco y Damián en *Al filo del agua*. "Tullida" desde 1899, muere cuando su hijo Damián regresa del Norte. Su entierro se retarda porque el sábado de gloria no es posible realizar oficios fúnebres en la iglesia.

AMARILLO, EL. Cf. Guerra Victoria, Ricardo.

ARANDA, ELENA. Niña rubia a la que Leopoldo Parra le pide que sea su novia. Sus hermanos arrojan a Leopoldo y a Rubén Herмосillo a la pila del jardín para que ya no molesten a Elena en "Esta es mala suerte" de *Los sentidos al aire*.

ASBAJE, VIRGINIA. Reaparece en *Las vueltas del tiempo*. Asiste a la casa de Calles a hacer una guardia ante el féretro del presidente. Pablo Juárez dice que fue Cristera; estuvo presa por suministrar pertrechos a los cristeros; e incluso quiso tomar el hábito de monja.

BECERRA, RITO. Arbitrariamente es despojado de sus armas por Heliodoro Fernández, director político del pueblo de *Al filo del agua*. Rito protesta y es golpeado por la policía. María lo defiende y logra que intervengan su tío y el padre Reyes. Al salir de la cárcel defiende, a su vez, a la sobrina de don Dionisio cuando Clementina la ataca por haber desarmado a su hermano Francisco.

Un día desaparece y la policía saquea y quema su casa, y confisca el

ganado. Rito Becerra regresa con los revolucionarios pero no encuentra a Heliodoro Fernández.

En *Las vueltas del tiempo* se dice que a través de Rito, María y Damián Limón entran en contacto con los revolucionarios. María trabajó bajo sus órdenes en los primeros momentos de la Revolución. Rito, además, alejó a Damián de Jalisco por su fama de parricida.

BRABANCIO, OTELO. Personaje de "Desdémona o la belleza" (*Archipiélago de mujeres*), es descrito como violento, hosco, colérico y evidentemente celoso, de baja estatura, robusto y muy moreno. Rapta a Desdémona, dama de sociedad, y luego utiliza sus influencias políticas para que se reconozca su matrimonio.

Yago, apoyado en índices ambiguos, alimenta hábilmente los celos violentos de Oteló, quien se deja llevar por vanas apariencias y mata a su esposa. Hierde a Yago después de descubrir sus maquinaciones y luego se suicida en la delegación de policía. A Oteló se le atribuyen los rasgos de un general mexicano de los años cuarenta. Violento, sin educación y arbitrario, que ha ascendido por su arrojo.

CAPISTRÁN, ROMÁN. Ocupa el puesto de director político en *Al filo del agua*. Asiste a los ejercicios espirituales de Semana Santa de 1909 para congraciarse con los habitantes del pueblo al que llegó en 1903. Tiene la intención de dejar la política y establecerse en el pueblo donde ha adquirido casas, tierras, ganado.

Sin embargo, hacia el final de la novela se despide del cura Dionisio Martínez porque se va a la capital. Le propone a María que lo acompañe. Al regresar, obsequia un perfume a María y comienza a asediarla.

CASIO, LUIS. Narrador y protagonista del cuento "Desdémona o la belleza" (*Archipiélago de mujeres*). Tiene quince años y es estudiante de bachillerato, lleno de inhibiciones. A través de su compañera Judit Sulkes conoce a Desdémona, de quien queda enamorado. El día de la fiesta de cumpleaños de Judit logra acaparar la conversación de Desdémona, hecho que irrita a Oteló.

Un día, los Sulkes piden a Desdémona que interceda en favor de Luis para que Oteló consiga una beca que le permita continuar sus estudios en la escuela médico militar.

Luis visita una ocasión a Desdémona y la encuentra sola. Esta le confía el nerviosismo e irritabilidad de su esposo. Luis en un raptó de

pasión se arrodilla ante Desdémona y en ese preciso instante entran Yago y Shakespeare. Desdémona, confusa, prohíbe a Luis Casio que la vuelva a visitar. Los Sulkes también piden a Luis que se aleje de su casa pues temen una arbitrariedad por parte de los militares ya que Otelo insinuó que Luis se sirve de su noviazgo con Judit para acercarse a Desdémona.

Yago por su parte le entrega una pistola envuelta en un pañuelo de Desdémona para que mate a Shakespeare y a Otelo. Un día que está ausente unos militares inspeccionan su casa y encuentran el pañuelo de Desdémona que Otelo tomará como prueba fehaciente de infidelidad. Luis es inconfundiblemente un personaje de Agustín Yáñez: tartamudo, torpe en su trato social y enamorado de una mujer inalcanzable.

CAMACHO, HELIODORO. Lleva doce años trabajando en la agencia funeraria que se encarga del sepelio del presidente Calles en *Las vueltas del tiempo*. Cuando tenía siete años, el entonces Comisario Elías Calles ordenó que colgaran a su padre. Esa escena violenta constituye un hecho traumático que nunca superará. Al igual que otros personajes de Yáñez, la muerte del padre es el origen de una serie de calamidades: la familia huye de Piedras Negras, la miseria, la muerte de su madre, la prostitución de su hermana. Al llegar a la ciudad de México vive en un jacal en Tlaxpana y luego en un cuarto con sus siete hijos y su esposa.

Durante el sepelio es presa de un conflicto: quisiera dejar caer el cadáver del presidente o hundirle un cuchillo, pero no se atreve porque eso le costaría el trabajo y además porque espera una jugosa propina, quizá de cincuenta pesos, suma con la que quiere recuperar ropa invernal que ha empeñado.

Al final sólo le dan quince pesos. Al salir de la funeraria su esposa llega a buscarlo porque sus hijas, Natalia y Rosalía, están detenidas. En ese momento se entera que trabajaban en un prostíbulo. Golpea a su esposa en la calle, pero los transeúntes toman la defensa de su esposa y casi lo linchan. Es llevado a la cárcel y cuando sus compañeros de celda se dan cuenta que trabaja como "muerto" lo golpean. Agonizante lo trasladan al hospital Juárez.

Cada una de las acciones de este personaje constituye una degradación y en esto se parece a otros personajes de Yáñez en los que el destino parece ensañarse (el velador despedido de Ojerosa y pintada, por ejemplo): es casi analfabeto, explotado por sus

compañeros de trabajo y víctima de una esposa parásita, exigente, demandante, culpabilizante. Es mal padre, mal hijo, mal hermano y sobre todo de carácter débil.

CAPULETO, CLAUDIA. Citada como la actriz de moda, es una de las personalidades que visitan la Tierra caliente invitadas por Ricardo Guerra para promover las bellezas de la región en *La tierra pródiga*. El Amarillo bautiza con su nombre una de las puntas.

CASTILLO, CARLOS. Rico henequenero que vive en Itzamal, cuyos negocios frecuentemente lo llevan a Florida y Cuba. Tiene dos hijos Alda y Oliverio, amigo de Rolando Vivar. Como todas las figuras paternas de Yáñez está condenado a morir y su repentina desaparición tiene consecuencias que cambiarán el curso del relato así como la vida de su familia, en "Alda o la música" (*Archipiélago de mujeres*).

CASTILLO, GERTRUDIS. Hija menor y consentida de Sotero Castillo (*La tierra pródiga*). Cautivada por las anécdotas y leyendas que se cuentan del Amarillo, un día interroga a su padre sobre su veracidad. Este le prohíbe que mencione incluso su nombre. Cuando el Amarillo sorpresivamente aparece en casa de Sotero Castillo, Pioquinto le aconseja que vaya a lavar: allí la abordará su jefe para darle cita en Arroyo Seco, lugar de donde se la lleva. Al final de la novela Ricardo Guerra, derrotado, abandona la tierra caliente acompañado de Gertrudis con la cual espera tener un hijo.

CASTILLO, SOTERO. Uno de los personajes más importantes de *La tierra pródiga*, cacique de tierra caliente, sus propiedades se extienden desde el Río Purificación hasta el litoral. Nacido en Nacastillo, su vida miserable cambia cuando encuentra perdido en la selva a Ricardo Guerra Victoria. Lo salva de morir de insolación y le señala que es posible adueñarse de esas tierras. Ambos se vuelven cómplices y la gente les da el nombre de la mancuerna. Siempre es un subalterno que ejecuta las órdenes de Ricardo, quien lo responsabiliza de asesinatos y arbitrariedades cometidas para apoderarse de la región. La asociación se termina cuando Sotero propone al Amarillo que rapte a Elena y la compartan como amante, lo cual provoca una respuesta tajante de éste. En ese momento empieza a mascullar resentimientos y deseos de venganza.

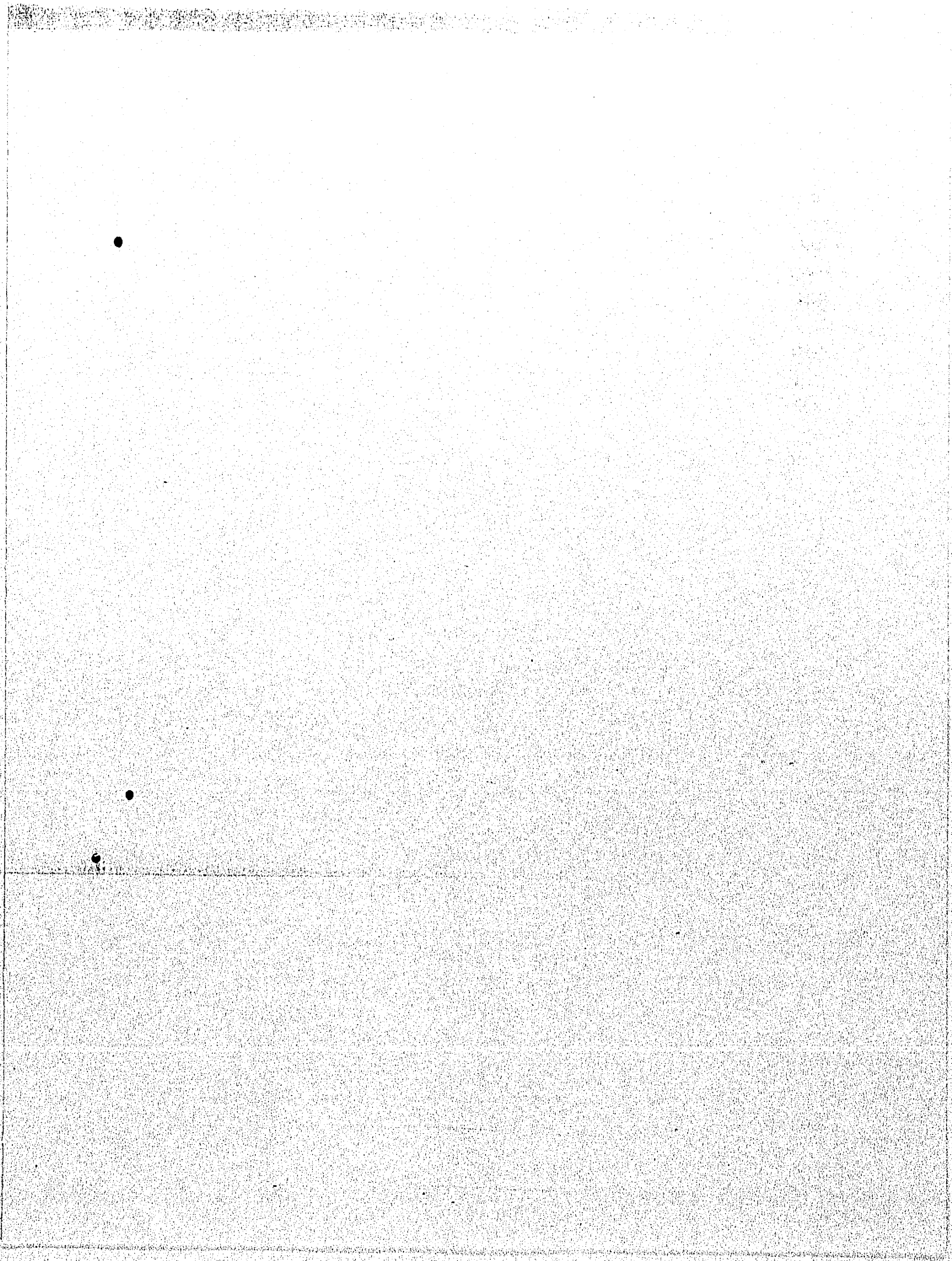
Es una persona rústica y cruel cuyo primitivismo es limado por las lecciones del Amarillo que le enseña las ventajas de la complicidad, el fraude, el escamoteo de deudas. Así adiestrado, Sotero logra extender sus dominios gracias a alianzas con los jefes militares de la región y posteriormente se hará "defensor" de agraristas y los azuzará contra el Amarillo.

- Un día su enemigo acérrimo Ricardo se presenta en sus propiedades para proponerle que rehagan la antigua "mancuerna". Cuando se despide, el Amarillo habrá comprado a varios pistoleros de Sotero. El Manoslargas, se va con él y también parte la hija consentida, Gertrudis. Al no poder vengarse inmediatamente, mata a sangre fría a uno de sus pistoleros y al cura de Azqueltán. Después intenta aliarse con Jesús Cordero. Este le aconseja que contrate a nueva gente y le presta a su pistolero, el Mondongo, quien lo llevará a una emboscada: Sotero Castillo morirá descuartizado y sus restos serán recogidos por Ricardo Guerra. Su viuda lo entierra en el patio de su casa para no olvidar su promesa de venganza. Al igual que Felipe Trujillo, Heliodoro Camacho, Damián Limón y el director de una escuela, es víctima de la violencia incontrolable de una multitud indignada.

CASTILLO TORRE, ALDA. Personaje que da nombre al cuento "Alda o la música" (*Archipiélago de mujeres*). En el momento en que se desarrolla la acción, tiene quince años, toca el clavicordio y vive en Itzamal. Se enamora de Rolando Vivar a través de los elogios que regularmente publican los periódicos de este campeón de la natación. Su desaparición en Baja California la sume en una profunda tristeza de la cual muere sin haber conocido a Rolando.

CASTILLO TORRE, OLIVERIO. La nostalgia por su tierra natal, Yucatán, y por su hermana Alda que constantemente evoca lo llevan a trabar amistad con Rolando Vivar, compañero de internado, atento a sus evocaciones. Los éxitos deportivos de ambos fortalecen esa amistad.

Sin embargo, poco tiempo antes de que termine el año escolar, Oliverio tiene que regresar a Itzamal ya que su padre se encuentra grave. A su muerte, los Castillo Torre parten para Europa, con lo cual los amigos pierden todo contacto. Solo se reencuentran poco tiempo después de la muerte de Alda. Oliverio está calcado del héroe épico francés que en la Canción de Roldán está encargado de tocar el olifante. Como su homólogo tiene una hermana, Alda prometida de



Rolando. Siendo los personajes de Agustín Yáñez solitarios en su mayoría, Oliverio resulta casi excepcional en tanto que amigo de un protagonista.

CECILIA. Gran activista cristera que organiza a los creyentes por manzanas en Guadalajara (*Las vueltas del tiempo*). Miguel Osollo se enamora de ella en 1926 pero (como casi todo personaje femenino de Yáñez) lo rechaza, para no enajenar su atención del movimiento cristero. Visita a Osollo en la cárcel y quiere casarse con él antes de que sea fusilado. Al enterarse de la enfermedad de Miguel quiere ir a las Islas Marías, pero es aprendida y llevada a Tepic. Liberada, continua suministrando pertrechos a los cristeros. Un día a punto de ser descubierta se arroja del tren con su carga de explosivos que estallan en sus manos.

CIEGO, EL. Ricardo Guerra Martínez confía el cuidado del primer coco que dan sus palmares al "ciego" en *La tierra pródiga*: todo le está permitido para defenderlo. El invidente sólo pide parque: dispara con la menor excusa y provoca balaceras memorables.

COLORADO, GUADALUPE. Alias la "Pantera de Cuencamé", aparece en *Las vueltas del tiempo*, con muletas, hemipléjico y manco. En ese estado queda cuando Obregón acaba con las fuerzas del General Maycott en Oaxaca. Es un compañero de Damián Limón al que vuelve a encontrar en el panteón Dolores en el entierro de Calles.

CORCUESTA Y LANDERO VDA. DE GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, GUADALUPE. Es uno de los invitados a la comida en casa de los Fernández Roa en *Las vueltas del tiempo*. Católica, defensora de los valores del Antiguo Régimen, sus ridículas pretensiones sobrepasan la extensión de su nombre, detrás del cual sólo se oculta arbitrariedad, oportunismo, mediocridad y arribismo. Su único patrimonio lo consigue despojando a una comunidad indígena de sus tierras comunales. Domina la conversación y la lleva al terreno de lo banal.

CORDERO, JESÚS. Uno de los más antiguos caciques de Tierra caliente en *La tierra pródiga*. Aliado de Pablo Flores, ejerce un control de la región desde Autlán, Mascota o Guadalajara. De crueldad insólita, ha asesinado a familias enteras para evitar la colonización de la tierra caliente y se opone a todo proyecto de desarrollo de la región. Ha jurado matar a Ricardo Guerra porque lo ha burlado en negocios y se

ha quedado con dinero que le ha prestado. Además Sotero Castillo y el Amarillo han constituido sus feudos despojándolo. En la segunda parte de la novela, Sotero Castillo, traicionado por el Manoslargas y sin su hija Gertrudis, va a buscarlo para proponerle una alianza contra el Amarillo. Cordero rehusa y le tiende una celada: lo elimina aparentando un linchamiento de un pueblo indignado contra Sotero por haber asesinado al cura de Azqueltán. Sin embargo sus planes fracasan pues se descubre que él es quien ordenó el descuartizamiento de Sotero y tiene que huir de la costa.

CUMPLIDO, EUGENIO. Es un conocido columnista político encargado de hacer un reportaje sobre los funerales del presidente Calles (*Las vueltas del tiempo*). Su carrera comienza con el reportaje de los acontecimientos que marcan la Decena Trágica y presume de haber llegado a conocer México "al derecho y al revés" durante los treinta años de su labor periodística. En todo caso, es el único personaje que puede penetrar en los diversos medios que describe la novela: está en casa de Calles, sigue el cortejo en el auto de Lizardi y luego regresa en compañía de los Ibarra Dieguez a casa de los Fernández Roa y habla con Osollo. Quiere escribir sus memorias y se dice que ha publicado un capítulo de una novela bajo el título de "La fortuna de los Ibarra Diéguez". Es interesante recordar que el mismo Yáñez dio a *Cuadernos Americanos* un capítulo de *Las vueltas del tiempo* al que puso el mismo nombre.

CURA DE AZQUELTÁN. Es asesinado por Sotero Castillo en *La tierra pródiga* cuando iba a administrar los Viáticos a un moribundo. Jesús Cordero aprovecha el crimen para mandar descuartizar a Sotero aparentando un linchamiento.

DIENTES DE ORO, EL. Cf. Guerra Victoria, Ricardo.

DESDÉMONA. Personaje del cuento que lleva su nombre (*Archipiélago de mujeres*). Es una mujer que corresponde a los ideales femeninos de Yáñez: es aristocrática, rubia, sensible, generosa y culta. Yáñez la describe como una señora de la clase media mexicana de los años cincuenta: "una mujer de sociedad... muy simpática" (p. 87). Es alumno de Guillermo Shakespeare poeta al que todo le debe: él le presentó a Otelo, la ayudó para que se fugará y se casara con el general. Es amiga de Judit, novia de Casio, e intercede en favor de

éste para conseguirle una beca para la escuela médico militar. Oteló la mata porque está seguro de que lo engaña con Casio.

DÍAZ, REFUGIO. "Práctico de medicina y farmacia" en el pueblo de *Al filo del agua*. Asiste a los ejercicios espirituales de Semana Santa de 1909, lo cual causa la indignación de familiares de pacientes suyos que fallecieron. Atiende sin éxito a Martina, esposa de Leonardo Tovar y aconseja a Anselmo Toledo que lleve a su hija a Guadalajara: las recriminaciones de Mercedes son anormales.

DIRECTOR, EL. Personaje sin nombre, protagonista del cuento "Las avispas" que apareció en *Tres cuentos* y en *Los sentidos al aire*. Bajo la excusa de severidad y de rectitud ejemplares, ha ejercido sádicamente su poder sobre los alumnos de una escuela primaria. Un día de carnaval no puede negarse a tomar una copa con autoridades de Veracruz. Estos agregan probablemente algo a su copa que hace perder el sentido al profesor intachable. Al día siguiente, teme los sarcasmos de sus alumnos: vagamente recuerda que bailó con la Srta. Gutiérrez, profesora de quinto año. Al substituir a una maestra ausente, los alumnos lo reciben con pullas insidiosas. El director pierde el control y acomete a los alumnos con la regla. Los estudiantes se defienden y se lanzan contra él. pierde la razón.

DOMÍNGUEZ, ELVIRA. Miembro de la Asociación de Hijas de María Inmaculada. Consagra su vida al cuidado de los enfermos y al mantenimiento del hospital del pueblo de *Al filo del agua*.

E. VDA. DE CORTINA, VICTORIA. Rastros de este personaje deben ser buscados desde *Flor de juegos antiguos*, en el "Episodio de cuando Mambrú se fue a la guerra", donde aparece simplemente como "Victoria", niña de ojos verdes, particularmente bella, que juega con el protagonista.

Invitada por los Pérez, llega el miércoles santo al pueblo de *Al filo del agua* para asistir a las fiestas de la Semana Santa. Su elegancia y distinción despiertan la curiosidad en el pueblo. Causa envidia y celos en las mujeres y enciende la imaginación de los hombres. Su estancia en el pueblo perturba el orden de lo cotidiano: Micaela pretende rivalizar con ella; el padre islas la considera el mayor peligro para la salvación; la madre de Luis Gonzaga la acusa de ser culpable de la locura de su hijo; Luis evita su presencia; perturba el ánimo aletargado

de Gabriel, en quien descubre cualidades musicales y seducida por la manera en que toca las campanas, le ofrece una beca para estudiar música.

A su salida del pueblo es saludada por el repique de campanas que en su honor toca Gabriel, hecho que desconcierta al pueblo.

Desde Guadalajara le envía cuatro cartas que son devueltas. Después escribe a D^o Onisio para comunicarle sus planes de becar a Gabriel, a quien por fin encuentra en el Colegio de Salesianos, de donde lo saca para enviarlo a España.

ELENA. Arquetipo de abnegación y fidelidad es esposa de Ricardo Guerra Victoria en *La tierra pródiga*. Lo conoció cuando tenía quince años en un baile. Desde ese momento empiezan sonadas anécdotas de violencias y arbitrariedades cometidas por el celoso Dientes de Oro. Mientras Ricardo obtiene préstamos en la capital para rescatar sus bienes del embargo, un ciclón azota La Purificación y es salvada por Sotero Castillo a quien siempre ha despreciado. En su juventud fue alegre, sociable; casada, permite que su esposo le pegue, la injurie, la aisle hasta enajenar su personalidad. Para no perturbar la relación entre Gertrudis y su esposo, Elena, después de haber reparado los daños causados por el huracán y haber hecho los preparativos para recibir a las personalidades que llegan de la capital, se suicida arrojándose al mar.

La protagonista de "Esta es mala suerte" de *Los sentidos al aire*, la primera novia de Leopoldo Parra, también se llama Elena (Aranda).

ELÍAS CALLES, PLUTARCO. La novela *Las vueltas del tiempo* gira en torno del cuerpo del presidente, sepultado el 20 de octubre de 1945. Los aristócratas porfiristas, los revolucionarios relegados, la clase en el poder, los periodistas, los antiguos cristeros comentan o asisten al cortejo fúnebre o al sepelio y exponen su punto de vista en relación al controvertido presidente: el desprecio fanático, o de "buen gusto", el odio justificado, la admiración sincera o el elogio oportunista son la materia prima de una novela que recoge la experiencia cotidiana de diversas clases sociales para reconstituir la sociedad mexicana en un momento importante de su historia.

Heliodoro Camacho recuerda que cuando Calles fue Comisario de Agua Prieta, mandó a matar a su padre y luego su tío corrió la misma suerte.

ESPARZA Y GARAGARZA DE PÉREZ, CARMEN. Está casada con Alfredo Pérez y es madre de Luis Gonzaga Pérez en *Al filo del agua*. Victoria E. vda. de Cortina se hospeda en su casa. Carmen la culpa posteriormente de haber trastornado a su hijo, pero no se atreve a correrla, ya que ella se aloja en su casa cuando va a Guadalajara.

ESPERANZA, NIÑA... Personaje que aparece en el cuento "La niña Esperanza" (*Los sentidos al aire y Tres cuentos*). Agoniza durante cinco días. Vive en la ciudad a tres cuadras de la casa del protagonista y narrador. Comparte con otros personajes femeninos de Yáñez una serie de características: es una señorita de edad indefinida, pero ya madura; rica, perfumada, elegante rubia y guapa. Ha viajado por Oriente y Medio Oriente. Habla idiomas y es caritativa. Muere de pulmonía. Su agonía y fallecimiento provocan una gran crisis en el narrador que marca el final de su niñez.

Su desaparición no es solo el primer contacto que tiene el narrador con la muerte, sino que el niño logra salir a través de esta experiencia de su mundo exterior. En este universo se encuentra solo, se siente débil y está profundamente perturbado. Esta primera mirada al exterior lo marcará para toda la vida: la toma de conciencia de sus limitaciones y carencias es una experiencia traumática. Su soledad, falta de convicción en sí mismo y desesperanza ulteriores tendrán su explicación en ese hecho. La niña Esperanza es un personaje que sirve de excusa para realizar un retrato psicológico infantil, con sus ondulaciones afectivas y lo agudo de sus angustias.

ESTEVA, CONCEPCIÓN. Personaje de *Las vueltas del tiempo*. Es esposa de Joaquín Fernández Roa. Tiene dos hijos, Francisco y Luz. Siendo miembro de la aristocracia porfirista, católica, en señal de protesta hace cerrar los balcones de su casa al paso del cortejo fúnebre de Calles. Conoce al padre Pro, a Miguel Osollo y promueve la creación de un casino, lugar de reunión en donde la juventud recibirá educación moral.

ESTRADA, DAVID. Micaela Rodríguez conoce a David Estrada en su viaje a la ciudad de México. David lleva a los Rodríguez a Chapultepec, al museo, a Xochimilco y al Desierto de los Leones y promete ir al pueblo de *Al filo del agua* en Semana Santa. Micaela lo espera vanamente. Para Micaela representa el tipo ideal de hombre: distinguido, atento y educado, que contrasta con la zafia rusticidad de sus coterráneos.

EULALIA. Protagonista de "Fruta de lagar" (*Los sentidos al aire*). Hija favorita de su padre y hermana menor de Clotilde, Eugenia y Raymundo. A la muerte de su padre, poco antes de que Eulalia cumpla quince años, la familia deja el Aguascalientes natal y va a la conquista de la ciudad de México. Dos años dura la aventura ya que la quiebra del Banco Francés deja a esta familia en la ruina. Emigran entonces a Orizaba, donde Eulalia trabaja como dama de compañía de la señorita Pelaez. Cuando enferma su madre, venden un anillo de esmeralda, último regalo de su padre. Nuevamente en la capital Eulalia trabaja como cajera en un café del centro y empieza a salir con un antiguo novio de quien tiene un hijo. Ser madre soltera evidentemente se convierte en el colmo de sus desgracias. Eulalia es comparada con la uva que debe ser hollada en el lagar antes de convertirse en vino. El dolor, la degradación moral, la debilidad y la soledad son los ingredientes destilatorios. Nuevamente se puede observar que la muerte del padre solo acarrea, en las obras de Yáñez, desventuras sin limite.

EUSEBIA. Antigua criada de Calixto Nuño y en el momento en que se desarrolla la intriga del cuento "Melibea o la revelación" (*Archipiélago de mujeres*), criada de los Román. Sirve de intermediaria entre Calixto y Melibea Roman. Es una Celestina generosa, despojada de toda la mezquindad que caracterizaba al personaje creado por Fernando de Rojas. El interés material y la experiencia celestinesca se vuelven servilismo altruista. Eusebia ya no es audaz entremetida sino tímida mujer.

EUSTOLIO. Uno de los pistoleros de Ricardo Guerra Victoria en *La tierra pródiga*

FERNÁNDEZ, HELIODORO. Director político que llega en 1909 para sustituir a Román Capistrán al pueblo de *Al filo del agua*. Lleva la consigna de crear un club reeleccionista y corralista, para lo cual se entrevista con Dionisio Martínez, quien lo recibe cuando está enfermo.

Funda el club con gran indiferencia del pueblo. Salva, encarcelándolo, a Damián Limón del la gente indignada que lo quiere linchar. Después de las elecciones se enriquece rápidamente. Adquiere un rancho y su ganado aumenta. Las obras en sus propiedades son producto de los trabajos forzados impuestos a los rancheros por faltas venales.

Entre las arbitrariedades que comete se puede citar que desarma a Rito Becerra y quisiera mandarlo en cuerda, pero no lo hace porque Rito es deudor de Anselmo Toledo; acusa a Pascual Aguilera de no haber denunciado a Damián Limón y lo condena a quince días de trabajos forzados.

Ante la inminente llegada de los revolucionarios, huye a Guadalajara con sus objetos de valor, so pretexto de buscar refuerzos.

Es la imagen del funcionario político corrupto, que abusa de su puesto para cometer actos atrabiliarios. Esta figura sirve a Yáñez para mostrar la indiferencia de los habitantes a la política; su escepticismo. En una relación de poder suele haber en las obras de Yáñez una víctima.

FERNÁNDEZ ROA, LUZ. Narra la historia de Miguel Osollo para los comensales que se reúnen en casa de sus padres en *Las vueltas del tiempo*. Rechaza, como típico personaje femenino de Yáñez, a Francisco Javier Lerdo porque éste no muestra un catolicismo militante como ella. Es ejemplo de las nefastas consecuencias de una educación religiosa. Es intolerante y convencional.

FERNÁNDEZ ROA, JOAQUÍN. Personaje de *Las vueltas del tiempo*. Tiene dos hijos, Francisco y Luz y está casado con Concepción Esteva, cuyos puntos de vista morales y religiosos predominan. Es un hombre de negocios, que en otras circunstancias sería liberal.

GABRIEL. Cf. Martínez, Gabriel.

GALAVIS, CLARA. Miembro de la Asociación de Hijas de María Inmaculada en *Al filo del agua*. Repetidas veces cae en estado catatónico en la iglesia, lo cual se toma por raptos místicos.

GALAVIZ, MAURICIO. Protagonista del cuento "Aserrín de muñecos" (*Los sentidos al aire*) secretario y cantor de la parroquia de Mezquital del Oro, pueblo semidesierto, abandonado porque ya no se explota la hacienda de beneficio. Su pasión consiste en leer guías de viaje y desplazarse imaginariamente sobre mapas, aunque nunca ha ido ni siquiera a Guadalajara, ciudad que adivina a lo lejos. Incluso llega a desear ser perro en París o bestia de carga. Un día llega a Mezquital el ingeniero Fernando Río Loza para examinar la mina de oro. Mauricio es el encargado de guiar al ingeniero, con el cual, además, tiene la suerte de intercambiar impresiones de lectura: Loti, Lamartine,

Chateaubriand, Baudelaire, Verlaine... El forastero escucha con una discreta sonrisa. El cantor no imagina que existe una fonética distinta del español y cuando se entera, cae enfermo, aquejado de altas temperaturas y delirios. Al recuperarse, se encierra en un mutismo absoluto y abandona sus antiguos pasatiempos. El sentimiento insoportable de haber hecho el ridículo es el origen de su locura. Se encierra en sí mismo porque ni siquiera puede nombrar correctamente los sitios y autores que tanto valora. Esta ignorancia es índice de la distancia infranqueable que siempre lo separará de esos sitios, de que sus sueños son inalcanzables e irrealizables. De allí, el abandono de todo esfuerzo: de allí su fuerte desilusión.

En tanto que protagonista, representa el contrario de Gabriel Martínez quien realiza doblemente las ilusiones truncas de Galavis: viajar y estudiar música. Uno es un personaje enclaustrado en un pueblo remoto; el otro se siente hijo pródigo que regresa en La creación después de diez años de peregrinar. En el caso de Martínez, la partida de Victoria en *Al filo del agua* lo saca bruscamente de su silencio; el periplo de Mauricio es en sentido inverso. El puerto al que arriba es un silencio hostil a toda articulación porque sabe que cualquier nominación, siempre imperfecta, solo puede vulgarizar la tierra prometida del ideal.

GALLEGOS, MIGUEL. Economista que junto con el Ingeniero Salas, el Arquitecto Guzmán, el consejero Garmendía y el Ing. Medellín forman el consejo del "Plan del Pacífico". Esta comisión estudia un proyecto de desarrollo regional para la costa de Jalisco en *La tierra pródiga*.

GARCÍA, AURELIO DE. Protagonista y narrador del cuento "Oriana o la locura" (*Archipiélago de mujeres*). Después de pasar cinco meses de metódica y tranquila vida de estudiante en una pequeña ciudad de provincia a la que llega para continuar sus estudios de bachillerato, un día, acodado al balcón de la casa de huéspedes en la que vive, descubre a una enigmática y bella mujer que en un principio nadie puede ubicar. Aurelio descubrirá por sí mismo, tras largo tiempo de búsqueda, que la mujer es Teresa Ugartechea, joven que después de la muerte de su padre perdió la razón y vive en casa de unos tíos a los que cree sus raptos. Su locura consiste en pensar que es Oriana y que Aurelio de García es el Amadís de Gaula (las iniciales coinciden). A Aurelio le pide que la salve y la lleve a casa de sus padres, pero éste se percata de su locura y se retira.

Hay que destacar que como otros protagonistas, Aurelio de García vive rodeado de dos mujeres, en este caso sus "asistentas", que le rentan el cuarto donde vive; es un personaje solitario, amante de la lectura y que afronta las burlas de sus compañeros.

GARCÍA, FERMÍN. Petulante estudiante que salió del pueblo de *Al filo del agua* para ir al Seminario Conciliar de Guadalajara. Cada año cuando regresa de vacaciones se notan sus progresos en el tono doctoral y grandilocuente que adopta. Tiene la oportunidad de observar en el laboratorio de astronomía el paso del cometa Halley. Es presumido, porfirista y cree imposible una revolución. Por sus opiniones políticas, sus predicciones y su manera de hablar es el polo opuesto de Lucas Macías.

GARMENDÍA, CONSEJERO. Cf. Gallegos, Miguel.

GERTRUDIS. Cf. Castillo, Gertrudis.

GERVASIO. Pistolero de Pánfilo Rubio. Pistolero de Pánfilo Rubio en *La tierra pródiga*. Este ordena matarlo por haber puesto en peligro una operación de robo de ganado.

GIL CARMONA, DR. Invitado a la comida que tiene lugar en casa de los Fernández Roa (*Las vueltas del tiempo*). Hace una interpretación basada en la teoría adleriana de la compensación de la historia de Miguel Osollo: sus defectos físicos (voz de soprano y físico poco agradable) lo llevan a desear sobresalir por medio de acciones espectaculares.

GOLDWYN, MAX. Personaje de *Las vueltas del tiempo*. De natural inquieto y aventurero, decide escapar del círculo puritano de su natal Boston y llega a México con la seguridad de poder hacer fortuna rápidamente. Se liga con los revolucionarios y luego participa en las maniobras para alejar a Madero del poder. Sin embargo el final sangriento de la historia, lo hace cambiar de bando. Es acusado de ser doble espía y durante la invasión norteamericana decide quedarse en México porque tiene la intención de apropiarse del petróleo mexicano y sueña con adueñarse de todo el país. Aprendido en Querétaro y apunto de ser fusilado logra evadirse, dejando en su lugar a su abogado defensor. Con la nacionalización decide volverse cinematografista de Clasa Films. Constantemente es comparado con

Maximiliano de Habsburgo, con cuya historia tiene su biografía ciertas afinidades.

GÓMEZ, JESÚS. compadre de Leonardo Tovar en *Al filo del agua*. El acude la noche en que la esposa de Leonardo tiene agudos dolores en el vientre y ofrece llevar a Pedrito a dormir a su casa.

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, JOSÉ. Inepto secretario de José Yves Limantour y luego relegado a los servicios de Rosendo Pineda en *Las vueltas del tiempo*. Idea proyectos descabellados de los cuales sólo se menciona la organización del cortejo fúnebre de Díaz. Su esposa Guadalupe Corcuesta lo elogia en todo momento.

En tanto que personaje fuera de la realidad que aborta proyectos delirantes, es un ser típicamente yañeciano: mediocre con delirios megalómanos que se puede comparar con Pablo Juárez y, en cierta forma, con el Filósofo del Gran Canal.

GUERRA VICTORIA, RICARDO. También apodado el Amarillo o el Dientes de Oro, es el protagonista de *La tierra pródiga*. Nativo de los altos de Jalisco, llega a la región de la costa como vendedor ambulante. Servicial, puntual y locuaz se gana la confianza de la gente de la costa hasta hacerse imprescindible. Se pierde al cruzar la selva hacia Chamela, pero lo salva de la insolación Sotero Castillo quien le infunde el deseo de apoderarse de esas tierras tan fértiles. Ambos se harán cómplices y despojarán a los antiguos propietarios, especialmente a Jesús Cordero. Se destaca de los otros caciques por su dinamismo y por su amor a la tierra caliente. Desea transformarla en una región turística para lo cual pide créditos (cuarenta millones de pesos) al gobierno, que forma una comisión de estudio llamada Plan del Pacífico, de la cual forma parte el ingeniero Pascual Medellín. El Amarillo, que frisa los cincuenta años, organiza una reunión con los principales caciques de la región y el consultor Medellín, escena que abre la novela.

Extremadamente celoso, aísla y destruye sistemáticamente la personalidad de su esposa Elena, a la que prohíbe hacer todo lo que le gusta. Obsesionado por Gertrudis, hija menor de su rival Sotero Castillo, entra hasta sus dominios con el pretexto de agradecerle que haya salvado a su esposa durante el ciclón que azotó sus tierras. En realidad desea llevarse a Gertrudis, a la que instala en la punta que bautizará con su nombre.

De personalidad carismática, sus acciones son objeto del anecdotario de los costeños que lo hacen un ser legendario. Es un personaje paradójico, a la vez generoso y despótico, tacaño y despilfarrador, sencillo y megalómano, tímido y temerario, que al final será derrotado: no se le conceden los créditos, porque sus proyectos son absurdos y tendrá que abandonar la Encarnación, centro de sus dominios, debido a sus hipotecas que no puede pagar. •

GREGORIO. En *Al filo del agua* es el carpintero que se ocupa de fabricar los ataúdes. De allí su sobrenombre "cajamuertero". Desde mayo se prepara para su temporada alta que es en agosto construyendo por adelantado varios ataúdes. Hace el lujoso féretro de Anastacia.

GUTIÉRREZ, EL PADRE. Fue sacerdote en el pueblo de *Al filo del agua* durante dieciocho años. En 1893 su hermana huye con un Tacho Casillas, primo de Timoteo Limón, que debía algunas muertes. El padre Gutiérrez a partir de esa fecha se encierra y muere seis meses después. Su historia anuncia, de alguna manera, la suerte que correrá Dionisio Martínez.

GUTIÉRREZ, (LA SEÑORITA...). Es una profesora de tercer año de primaria en el cuento "Las avispas" (*Los sentidos al aire*). Tiene fama de intachable y es la mujer de la cual está enamorado el director, sin que nunca se atreva a confesárselo. Es la única persona que presta ayuda al director cuando es linchado por sus alumnos de sexto año.

GUZMÁN, ARQUITECTO. Cf. Gallegos, Miguel.

HERMOSILLO, RUBÉN. Compañero de colegio y amigo de Leopoldo Parra personaje de "Esta es mala suerte" (*Los sentidos al aire*). Es uno de los mejores alumnos del salón y tiene muchas novias. Además, conoce la manera de abordarlas, cómo lograr que le acepten una carta de amor y luego conseguir citas. Es el contrario del protagonista, tímido y que nunca ha tenido una novia. Junto con éste lo arrojan en una pila de un jardín para que se alejen de Elena Aranda. En su madurez se convierte en rico y poderoso industrial. Creado en 1927, es interesante ante todo porque constituye la primera aparición de un personaje que representa el ideal masculino de Yáñez.

IBARRA, CIRILO. En *Al filo del agua* es panadero y padre de Jacobo Ibarra.

IBARRA DIÉGUEZ, JACOBO. Conocido como el "trompudo", el "enconchado" o el "espíritu rudo", el narrador subraya su insignificancia y falta de carisma. Es sistemático, decidido e introvertido. En *Al filo del agua*, aparece con los estudiantes que regresan de vacaciones en septiembre. En Guadalajara va a entrar al Liceo y trabaja en un bufete de abogados para sostenerse.

Logra que María lo acepte como novio, aunque está consciente de que no es el ideal de María.

También en *Las vueltas del tiempo* aparece eclipsado, como muchos personajes masculinos de Yáñez, por su mujer. En esta obra, su nombre está precedido por el título de ingeniero y es un hombre que ha tenido mucho éxito en el medio financiero. Durante la persecución callista renuncia a su alto puesto para estar al lado de María quien protege a curas y monjas perseguidos.

ISLAS, JOSÉ MARÍA. Director de la Asociación de las Hijas de María Inmaculada a la cual todas las señoritas de *Al filo del agua* pertenecen, excepto Micaela Rodríguez. De carácter nervioso, tiene fama de santo. Es muy frugal, rehuye todo trato social, de carácter obsesivo, se distingue sobre todo por un horror patológico a cualquier manifestación de la sexualidad. El celibato es para él el estado ideal. Es el confesor de Dionisio Martínez.

Vive con dos tías ancianas y sordas. Su casa es inexpugnable. En su opinión el principal problema del pueblo es el "creciente sensualismo" representado por Victoria E. vda. de Cortina, mujer que pone en peligro la salvación de los hombres.

Oficiando misa sufre sorpresivamente un ataque y tiene que ser trasladado a Guadalajara por órdenes del obispo. Con el ataque pierde la confianza popular y sólo treinta hijas de María van a despedirlo.

ISLAS, MELESIO. Comerciante en el pueblo de *Al filo del agua*. Culpa de la muerte de su hijo a Refugio Díaz, el curandero.

JUAN. Pistolero de Pánfilo Rubio en *La tierra pródiga* Su jefe lo mata por estar borracho.

JIMÉNEZ, BARTOLO. En *Al filo del agua* está casado con Bruna, ex-novia de Damián Limón, cuyo regreso le preocupa. Consulta la güija y aunque es de naturaleza pacífica decide comprar un revólver y

practicar su puntería. Bartolo cuenta a su esposa el doble asesinato de Damián para medir el efecto que le causa. Por toda respuesta, Bruna lo mira con profundo rencor. Bartolo, humillado, parte al Norte.

JUÁREZ, PABLO. Llamado Juaritos en *Las vueltas del tiempo*, es un indígena oaxaqueño que espera un renacimiento indígena y que aboga por hacer tabla rasa de todo aquello que es ajeno a la cultura aborígen.

Es el burócrata más antiguo de la Secretaría de Hacienda. Acusa a un sistema corrupto que siempre lo ha relegado y vive de manera espartana, economizando sus energías para el momento del renacimiento indígena.

Lo obligan a asistir a los funerales de Calles y tiene que pasar lista de presente. Su interlocutor es otro relegado de la revolución, Damián Limón, a quien conoce desde 1911. De excesiva crueldad, formaba parte de la porra, grupo que se encargaba de castigar a reaccionarios, para que sirvieran de ejemplo a la sociedad.

JULIÁN. Logra hacer llegar una carta de amor a Mercedes Toledo a mediados de marzo de 1909, en *Al filo del agua*. Micaela Rodríguez le coquetea para despertar una rivalidad con Damián Limón.

En septiembre le propone matrimonio a Mercedes pero rompe con él porque teme un destino similar al de Micaela Rodríguez. Por despecho, anuncia que se casa con una muchacha de Teocaltiche. En mayo de 1910 nace muerto su primer hijo.

LAÍNEZ, DIEGO. Argumentista bohemio, es amigo de Pascual Medellín en *La tierra pródiga*.

LEANDRO. Junto con Pioquinto y Eustolio son los pistoleros de mayor confianza de Ricardo Guerra en *La tierra pródiga*.

LEGASPI, FRANCISCO. Participa en los ejercicios espirituales de Semana Santa de 1909 en *Al filo del agua*. Mata a Gumerindo en defensa propia cuando este, borracho, le dispara por no aceptar una invitación a beber.

Su familia mata "en bola" a Celedonio Ramírez por pretender a su hermana Patricia. En venganza, Apolonio Ramírez mata a Juan Legaspi.

LEDESMA, MACLOVIA. Uno de los primeros miembros de la Asociación de las Hijas de María Santísima en *Al filo del agua*. Un día, deja la medalla y la cinta azul para casarse.

Su marido pierde tres cosechas consecutivas, se le muere el ganado; pierde a dos hijos y se vuelve loco. En su paranoia, piensa que el padre de las Islas la ha embrujado.

Preñada, es lapidada por injuriar al Padre Director. Muere loca un año y medio después.

LEDESMA, RUPERTO. Pretendiente de Micaela Rodríguez en *Al filo del agua*. Antes del viaje de la coqueta a la ciudad de México, le da esperanzas de corresponderle, pero a su regreso, lo desprecia por pueblerino.

Un día, al salir de la iglesia, Micaela deja caer unas gardenias que traía en el pecho para provocar discordia entre Ruperto y Damián Limón, que observa la escena.

Es uno de los pocos asistentes al sepelio de Micaela. Jura vengar su asesinato.

LEMUS, TIBURCIO. Llamado también el Cacarizo se dedica a talar sistemáticamente *La tierra pródiga*. Está asociado a capitales españoles y cuenta con la complicidad de las autoridades federales. Es detenido por talamontes y encarcelado, pero reaparece en la comitiva de autoridades que visitan la costa al final de la novela, lo cual augura el final de la selva, que desaparecerá por la tala irracional.

LEPE, PIOQUINTO. En 1899 rapta a una muchacha del pueblo de *Al filo del agua* con la que se casa y tiene hijos. Su historia es narrada por Lucas Macías como ejemplo de rivalidad entre suegros y nueros. Cuando Pioquinto muere, su suegro deja morir en la miseria a su hija y a sus nietos.

LERDO, FRANCISCO JAVIER. Nieto de Sebastián y Miguel Lerdo de Tejada, llega a la ciudad de México en 1933. Dentro del círculo aristocrático al que pertenece, el haber vivido en Jalapa le permite tener una distancia para observar las pretensiones desmesuradas de la pseudo aristocracia porfiriana. En *Las vueltas del tiempo* es uno de los invitados de los Fernández Roa, familia con la cual sus ancestros hicieron negocios. Le propone matrimonio a Luz Fernández, pero ésta lo rechaza porque no comparte sus principios católicos. Joven liberal,

en la ciudad de México frecuenta círculos de artistas e intelectuales comunistas. Para las opiniones radicales del círculo de los Fernández Roa es un comunista. Junto con Heliodoro Camacho, son los únicos personajes en cuya conciencia se introduce el narrador en esta novela.

LIMÓN, CLEMENTINA. Hija de Timoteo Limón y hermana de Damián. Asiste al entierro de su padre y hacia el final de *Al filo del agua* ataca a María por haber defendido al parricida. Pide al Representante político que se castigue a María por complicidad con Damián.

LIMÓN, DAMIÁN. En *Al filo del agua*, regresa de Estados Unidos en donde ha pasado cinco años. Su llegada sorpresiva causa la muerte de su madre. Corteja a Micaela a la que convence de que se escapen el 24 de agosto al norte y le exige a su padre su parte de la herencia materna, pero éste se la niega porque presiente su muerte cercana e incluso intenta retenerlo. En el forcejeo se resbala y se golpea el cráneo con un banco y muere. Damián no se detiene, busca a Micaela pero como rehusa partir inmediatamente, la mata. Es detenido y permanece en Teocaltiche de donde se evade para regresar a ver a María. Se une a la revolución a través de Rito Becerra.

Reaparece en *Las vueltas del tiempo*, fracasado, pobre y lleno de resentimiento. Por su fama de parricida, Rito Becerra lo aleja del estado de Jalisco con diversas comisiones, y no obtiene la gubernatura de Zacatecas. Es un personaje de extrema crueldad, que mata por placer y deja a su tropa cometer excesos. Al ser ascendido a General, pide a Obregón como botín de guerra a Jacobo Ibarra y a María. Al primero lo quiere matar y a la segunda quiere agarrarla a cintarazos. Delahuertista derrotado, se le conmuta la pena por el destierro, gracias a la mediación de María. Después de veinte años de ostracismo pretende obtener una pensión de guerra. María lo reconoce al salir de la casa de Calles. Se le coloca como interlocutor al megalómano fracasado, Pablo Juárez.

LIMÓN, FRANCISCO. Sólo esperaban su llegada para enterrar a su padre, Timoteo, en *Al filo del agua*. El primero de noviembre de 1910 es el primero en la procesión que logra reaccionar ante la sorpresiva aparición de Damián. Le apunta a su hermano pero María lo desarma.

LIMÓN, TIMOTEO. Tiene fama de ser el hombre más rico de la comarca en *Al filo del agua*. Es padre de Damián, el primogénito, Rosalía, Clementina, Francisco y Prudencia. Es célebre agiotista, voraz, mezquino y tartufo. Le prestó 80 pesos a Leonardo Tovar y sus herederos heredarán sus tierras. Espera impaciente la muerte de su esposa, "tullida" desde 1899, para volverse a casar. Micaela le coquetea para crear rivalidad entre él y su hijo Damián. San Pascual y su perro Orión le anuncian su próxima muerte, que acaece en agosto de 1910. En el pueblo todos creen que lo mató su hijo porque Timoteo se negaba a darle la herencia materna que le correspondía. En *Las vueltas del tiempo*, Damián Limón dice que su padre resbaló y se golpeó en la cabeza al caer.

LIMÓN, ROSALÍA. Hija de Timoteo Limón, muerta a los catorce años en *Al filo del agua*. Timoteo interpreta su muerte como castigo divino por haber matado a Anacleto.

LIZARDI, JOAQUÍN. Periodista que asiste al sepelio del presidente Calles en *Las vueltas del tiempo*. Es interlocutor de Eugenio Cumplido y a Max Goldwyn narra su vida.

LÓPEZ. Micaela Rodríguez regresa de casa de sus amigas, las López, cuando la mata Damián en *Al filo del agua*.

LÓPEZ, PABLO. Chofer de la agencia funeraria encargada de enterrar a Calles en *Las vueltas del tiempo*.

LÓPEZ, ROMÁN. Cumple una condena de noventa años -de los cuales sólo lleva quince- en Estados Unidos. Es uno más de los rancheros que parten al Norte en *Al filo del agua*.

LURIO, CUCO. Apodo de un retrasado mental que vive en el bosque en "Gota serena" (*Los sentidos al aire*). Los primos del narrador echan la culpa a Cuco Lurio que su primo haya sido arrojado a una planta venenosa, la malamujer. Acusado de forzar a una niña, Cuco Lurio es cazado como un animal. Es uno de los personajes inocentes de Yáñez que son linchados injustamente por la mayoría.

MACEDONIO. Perteneció a los Dorados de Pancho Villa y luego trabaja como guardaespaldas. En *Las vueltas del tiempo* trabaja en la agencia

funeraria. Roba en las casas en las que entra, desvalija cadáveres y explota la debilidad de carácter de Heliodoro Camacho.

MACÍAS, LUCAS. Es la memoria colectiva del pueblo de *Al filo del agua*. El narrador no ofrece datos biográficos precisos. Todo se ignora de él. Pero en cambio, guarda memoria de todos los acontecimientos en el pueblo. En todas las reuniones está presente. Catástrofes naturales, rivalidades familiares, epidemias y la nota roja le interesa. Es analfabeta pero posee una memoria prodigiosa. Dos noticias retienen particularmente su atención: la aparición del cometa Halley y Madero. El primer hecho pone de manifiesto sus expectativas catastróficas, elemento que sirve al narrador para acentuar el clima de angustia que caracteriza a *Al filo del agua*. El segundo, su intuición. Muere el 23 de noviembre de 1910 de ataque al corazón. Pronostica una tormenta y que será el cura a quien tocarán los primeros golpes. Este personaje guarda muchas afinidades con Matiana (*Las tierras flacas*) y con el Filósofo del Gran Canal (*Ojerosa y pintada*).

MADERO, FRANCISCO I. Lucas Macías habla de Madero con insistencia en *Al filo del agua*. Para él, es la figura más importante del acontecer político. Hasta el pueblo llegan noticias de la candidatura a la presidencia, de la entrevista con Díaz; de la aprehensión y traslado de Madero a Monterrey y de su fuga.

En *Ojerosa y pintada*, el asesinato de Madero causa una profunda depresión al Filósofo del Gran Canal, que marca el inicio de su locura.

La carrera de Eugenio Cumplido, brillante columnista, protagonista de *Las vueltas del tiempo*, comienza con un reportaje sobre los acontecimientos de la Decena Trágica.

MANOS LARGAS. Pistolero de confianza e Sotero Castillo en *La tierra pródiga*, se pasa a las filas de Ricardo Guerra, lo cual provoca la furia ciega de su jefe quien quema y echa sal en su antigua casa.

MAASS, GUSTAVO A., GENERAL. Personaje que es sentenciado a muerte por matar al hermano de Felisa, a la que enamora. La noticia que aparece en *El País* queda como resto diurno en el material onírico del primer sueño de María.

MARÍA. Cf. Martínez, María.

MARTA. Cf. Martínez, Marta.

MARTINA. Esposa de Leonardo Tovar en *Al filo del agua*. Tiene un tumor canceroso en el vientre. Su esposo no puede pagar la operación y muere dos meses y medio después. Es madre de Pedrito, el niño que recoge Marta.

MARTÍNEZ, DIONISIO. Personaje central de *Al filo del agua*. Nace en Aranas en 1850. Hace sus estudios en el seminario de Guadalajara. Es nombrado párroco en Moyahua, donde permanece nueve años. Durante su estancia, muere su hermana y se hace cargo de sus dos sobrinas, Marta y María. Al pueblo de *Al filo del agua* llegó en 1889. A los tres meses puso la primera piedra del hospital y comienza a construir la Casa de ejercicios espirituales. Todo lo dirige desde el confesional. Y en la novela se elogia particularmente su actividad como confesor y director de conciencia. Con gran sentido de responsabilidad, le angustia la salvación de las almas de sus feligreses. Su severidad es proverbial. Corre a Micaela Rodríguez de la iglesia por su manera indecente de vestir. Suprime la suscripción al diario *País*, para evitar que María lo lea. Enceguecido por un escrúpulo protector, devuelve las cartas de Victoria a Gabriel. Luego recapacita y le dice que deposite el dinero de la beca en el Arzobispado para que allí se administre. No le comunica tampoco a María las intenciones de Gabriel Martínez quien le ha pedido la mano de su sobrina preferida. Cuando María se marcha con los revolucionarios, el cura don Dionisio se encierra en la sacristía a flagelarse, lleno de desconcierto, perplejo y con un gran sentimiento de culpa.

En *Las vueltas del tiempo* se dice que en 1914 va a cumplir 74 años y que el escándalo por la partida de María lo obligó a abandonar su curato y a trasladarse a Guadalajara. Dos años después enferma y queda casi ciego. Es cuidado por Marta.

MARTÍNEZ, GABRIEL. No existe ninguna indicación en las obras de Yáñez del origen de éste que es uno de los personajes centrales de su narrativa. Aparece un buen día en el curato cuando tiene cinco años en *Al filo del agua*. A los nueve años es de extremada timidez, callado, introvertido y servicial, pero no sirve para acólito. Marta lo protege siempre. En la opinión popular, se va a casar un día con María. Se entrevista tres veces con Victoria que está seducida por la manera en

que toca las campanas. Victoria lo busca y le ofrece una beca para que haga estudios de música. La presencia de Victoria lo perturba a tal grado que empieza a tocar mal y le prohíben subir al campanario. Pero cuando Victoria se marcha a Guadalajara toca las campanas frenéticamente. Dionisio Martínez lo encierra en la casa de ejercicios espirituales, pero Gabriel con fiebre y vómito confiesa su amor por Victoria. Gabriel es enviado a la escuela de artes y oficios de los salesianos y tiempo después escribe a Dionisio para decirle que quiere casarse con María. Dionisio siempre difiere la fecha de su regreso y no contesta nada sobre María. En el ínterin lo localiza Victoria y Gabriel decide aceptar su ofrecimiento y marcharse a España.

Protagonista de *La creación*. Noticias de su paso por Tierra Santa aparecen en *Las tierras flacas*.

MARTÍNEZ, MARÍA. Tiene 21 años en el momento en que se inicia el relato en *Al filo del agua*. Su padre vivió en Los Ángeles y murió en San Francisco. También muere su madre, hermana de Dionisio Martínez, cuando ella es aún muy pequeña.

Extrovertida, curiosa e inteligente, es morena de ojos glaucos. Al igual que Luis Galaviz muestra interés por la geografía y sueña con poder viajar. Es la sobrina preferida del cura don Dionisio, y se caracteriza sobre todo por su rebeldía.

Su tío le prohíbe leer y la amistad de Micaela Rodríguez, a quien admira por haber estado en la capital. A su muerte se hace heredera del espíritu provocador y rebeldía de Micaela, a la que considera una mártir.

Impide que Francisco Limón mate a su hermano desarmándolo. La defensa del parricida causa indignación y escándalo en el pueblo. Sin entusiasmo acepta ser novia de Jacobo Ibarra, antítesis de sus héroes novelescos, sólo por desafiar la moral puritana imperante.

Cuando los revolucionarios abandonan el pueblo, María cambia su vestido negro por uno de color para seguirlos.

Es de llamar la atención que el apellido paterno de María coincida con el de su tío materno.

Reaparece en *La creación* y *Las vueltas del tiempo*.

MARTÍNEZ, MARTA. Es hermana mayor de María. Introversa y seria, lleva las cuentas de la parroquia y de la casa de su tío, Dionisio Martínez. Tiene 27 años al iniciarse el relato de *Al filo del agua*. Es amiga, confidente y consejera de Mercedes Toledo. La caracteriza sobre todo su espíritu maternal. Se ocupó de cuidar a su hermana cuando quedaron huérfanas y luego se encarga de Pedrito, cuando Leonardo Tovar lo deja para irse al norte.

En *La creación* se dice que cuidó a su tío en Guadalajara hasta el momento de su muerte.

MEDELLÍN, PASCUAL. Representante del gobierno federal, encargado de elaborar un proyecto de desarrollo para la costa de Jalisco en *La tierra pródiga*, novela que se inicia con su llegada para entrevistarse con los principales caciques de tierra caliente. Su propuesta consiste en la creación de una sociedad mixta en la que el gobierno aportaría créditos y los señores de tierra caliente sus propiedades; el primero se encargaría de la educación, la salud y la construcción de una carretera; y los segundos de la construcción de una presa. El proyecto no se realiza porque la Comisión del Pacífico no aprueba los planes del Amarillo que además ha demostrado ser mal administrador de antiguos créditos y por que es insolvente. Es uno de los personajes más idealizados de Yáñez: representa el hombre integral, a la vez intelectual y hombre de acción, culto, y sobre todo, nacionalista.

MEZA, EL PADRE. Uno de los padres de *Al filo del agua*. Se distingue por su mediocridad, sus pocas luces y su indiferencia. Todo lo arregla instalando un *laissez aller* generalizado. Se encarga de confesar en las rancharías y por su poco dinamismo, el cura Dionisio Martínez no le confía tarea alguna.

MONDONGO, EL. Pistolero de Jesús Cordero en *La tierra pródiga*. Este, después de aconsejar a Sotero Castillo que despida a sus hombres, le ofrece al Mondongo para que lo acompañe. En realidad, sólo lo conduce a una celada: Sotero Castillo será descuartizado.

NEMESIO. Guardaespaldas de Pánfilo Rubio en *La tierra pródiga*. Es como todos los demás pistoleros de los caciques, una persona sin voluntad ni opinión, solo ejecutan órdenes. Acompaña a su patrón a la reunión que organiza el Amarillo con el Ing. Pascual Medellín.

NUÑO, CALIXTO. Protagonista y narrador del cuento "Melibea o la revelación (segunda narración de *Archipiélago de mujeres*). Después de pasar diez meses en una ciudad, a donde Calixto fue a hacer estudios de bachillerato, regresa a su remoto pueblo natal. Un día, persiguiendo al pichón favorito de su madre que escapó de la jaula, entra en una huerta vecina en donde se topa con Melibea Román, antigua compañera de juegos. Este fortuito reencuentro suscita una mutua pasión, obstaculizada por Eliseo Román, hombre colérico y extremadamente celoso de su hija, quien le impone una estrecha vigilancia. La imposibilidad de ver a Melibea sume a Calixto en tal abatimiento que su madre juzga conveniente llevarlo al doctor. Este diagnostica anemia. Calixto atrae la atención y las burlas de sus compañeros debido a sus rondas sin éxito a casa de los Román, hasta provocar un escándalo debido a una riña de la que Calixto sale maltrecho. La agravación del estado de Calixto mueve a Melibea Román a enviar a Eusebia con un medicamento y una oración para Calixto. Calixto solo logra dos entrevistas y el mayor trofeo es besar la mano de Melibea. Debido a su frágil salud se decide que Calixto no regresará a la ciudad a continuar sus estudios. Vana precaución, pues Calixto pronto perderá la razón. Son muy evidentes las transformaciones que se operan en la trama de *La Celestina*. Los personajes son presa de un pathos romántico: más sensibles, con mayores efusiones e inflamaciones afectivas. La unión amorosa, por otro lado, es proscrita. En esto se puede apreciar las concesiones de Yáñez a una moral rígida de una época que considera como límite de la decencia, el púdico beso de la mano.

ORIANA. Cf. Ugartechea, Teresa.

ORIÓN. Nombre de los perros -padre e hijo reciben el mismo nombre- de Timoteo Limón y según su dueño tienen el don de predecir el futuro, lo cual anuncian ladrando sin cesar. Orión padre acompañaba a Timoteo cuando mató a Anacleto; Orión hijo, anuncia la muerte de su amo. Exasperado por sus ladridos, una noche Damián Limón mata al perro, lo cual reactiva la tensión con su padre en *Al filo del agua*.

OSOLLO, LUIS. Padre de Miguel, es un anarquista que desde principio de siglo externa opiniones adversas al régimen de Díaz en *Las vueltas del tiempo*. Se casa en 1901, pero se separa porque no comparte las

mismas ideas religiosas con su esposa. Decide abandonar Guanajuato y muere en Cananea.

OSOLLO, MANUEL. Es un tío de Miguel Osollo que se enriquece rápidamente durante la revolución. En *Las vueltas del tiempo*, acoge a su sobrino después de que el obispo huye y de que muere de peste la madre de Miguel; lo inscribe en la preparatoria, pero las opiniones radicales de Miguel comprometen los negocios de su tío, el cual le pide moderación. Miguel abandona la casa de su tío.

OSOLLO, MIGUEL. Es el personaje central de *Las vueltas del tiempo*. Cumplido y Luz narran su historia. De familia de mineros guanajuatenses aventureros y liberales. La religiosidad de su madre va a marcarlo. Por su precocidad e inteligencia desde pequeño es adoptado por el padre Manríquez y luego por el mismo obispo que se encarga de su educación. Cuando estalla la revolución el obispo huye y muere su madre. Lo recoge su tío Manuel a quien ayuda en los negocios. En la ciudad de México estudia medicina. Participa activamente en el movimiento cristero. En Guadalajara utiliza métodos terroristas y más bien propios de la mafia para obligar a los comerciantes a respetar el boicot y para forzar a la colaboración a tibios católicos. Es detenido y condenado a muerte, pero gracias a la intervención de María se le conmuta la pena por prisión perpetua en las Islas Marías. Sin embargo, por razones de salud se le destierra. Miguel Osollo vuelve al movimiento cristero. Posteriormente entra a la Compañía de Jesús. Sus ideas religiosas predominan en casa de los Fernández Roa. Es llamado el Anticalles y el Macabeo, y es una autoridad moral para la antigua aristocracia porfirista. Quizá la biografía de este personaje esté desarrollada con la lógica de la novela familiar de los neuróticos. En todo caso se encuentran muchas similitudes con la biografía del autor que estudiamos.

OTELLO. Cf. BRABANCIO, OTELO.

PADILLA, EZEQUIEL. Aparece en el cortejo que acompaña los restos de Calles al panteón de Dolores en *Las vueltas del tiempo*. Ministro de Relaciones Exteriores, su popularidad la debe al hecho de haber presidido la Conferencia Interamericana de Chapultepec. Es candidato a la presidencia pero se vuelve impopular por aliarse con los intereses norteamericanos.

PARRA, LEOPOLDO. Muchacho de catorce años, protagonista del cuento "Esta es mala suerte" de *Los sentidos al aire* en donde junto con su amigo Rubén Hermosillo es arrojado a la pila de un jardín por los hermanos de Elena, la niña rubia a la que le pide que sea su novia.

PARGA, TEÓFILA. Fundadora y benefactora de la Asociación de las Hijas de María Inmaculada en *Al filo del agua*.

Decide casarse con un rico vecino de Juchipila. Sin embargo, un rayo mata al novio cuando se desata una tromba sobre el cortejo de parientes y amigos que acompañan al novio en su camino al pueblo anónimo de *Al filo del agua*. Teo, desesperada da oído a las sugerencias del Padre Islas de formar una asociación. Teo regala sus bienes y se encarga de sostener un orfanatorio. Se supone que en compensación de su piadosa vida, puede predecir la proximidad de la muerte.

PARRA, RUBÉN. Protagonista del cuento "Esta es mala suerte" (*Los sentidos al aire*). Rubén se destaca por ser brillante alumno y por no haber tenido nunca una novia. No se atreve a abordar a las niñas a pesar de que su amigo, Rubén Hermosillo le ha dado instrucciones precisas, asegurándole que es muy fácil. Un día, por fin se atreve a abordar a Elena Aranda, hazaña que se apresura a contar. Sin embargo, los hermanos y primos de Elena, para alejarlo, lo arrojan a la pila de un jardín.

Este personaje sirve a Yáñez para describir la infancia de un niño de primaria en Guadalajara. La rigidez de la enseñanza y las vivencias de los niños.

PARRA, EULOGIO. Dueño de Cuspala en *La tierra pródiga*. Ha hecho su fortuna talando los recursos forestales de la región. Unas veces cómplice y otras rival de Tiburcio Lemus, su proyecto es construir un puerto para sacar la madera y burlar la vigilancia federal. Pero se lo impide el Amarillo, propietario de los litorales. Ha sido regidor y diputado. El gobierno le ha dado un millón de pesos para refaccionar los bosques.

PASCUAL. Sacristán de la parroquia del pueblo de *Al filo del agua*. Va a buscar al padre Islas para auxiliar a la agonizante Micaela. De él es la única versión del asesinato de Micaela. Es uno de los hombres que detienen a Damián Limón.

PELAYO, JUSTINO. La muerte de su hija de once años, Consuelo, lo sume en un sentimiento de culpa. Lo interpreta como un castigo divino por haber estado con una prostituta en *Al filo del agua*.

PÉREZ, ALFREDO. Padre de Luis Gonzaga Pérez en *Al filo del agua*. Es dueño de la tienda "La Camelia". Por invitación suya viene Victoria a presenciar las fiestas de Semana Santa en el pueblo.

Cuando se entera que su hijo ha ido tras Victoria, sale tras él. Primero lo lleva a la ciudad de México para que lo traten, luego lo interna en Zapopan. Sus recursos económicos se agotan y debe regresar al pueblo a vender sus pertenencias. Se instala en Guadalajara y trabaja como dependiente en la ferretería "La Palma". Por su espíritu de arraigo a la tierra y tradicionalismo se puede comparar con Rómulo, personaje de *Las tierras flacas* y por lo mismo constituye el polo opuesto de María.

PÉREZ, AMBROSIO. Tendero en el pueblo de *Al filo del agua*.

PÉREZ, JUÁN. Antiguo villista, aparece en *Las vueltas del tiempo* como burócrata en Hacienda, compañero de Pablo Juárez. A través de su nombre común, Yáñez hace énfasis en su destino gris y en su mediocridad. Es servicial, con sonrisa nerviosa e inseguro de sí.

PÉREZ, LUIS GONZAGA. Hijo de Alfredo Pérez y de Carmen Esparza Garagarza en *Al filo del agua*.

Único intelectual del pueblo. Dejó el seminario para continuar sus estudios de manera autodidacta. Lee sobre todo filosofía y literatura; escribe música, poesía mística y música. Aunque ha enviado colaboraciones a los principales periódicos, nunca le han publicado. Lo caracteriza su imaginación a veces calenturienta. Y sus "incendios" son una atracción en Semana Santa.

Cuando quiere cargar el varipalio en la procesión de Semana Santa de 1909, se lo impiden por orden de Dionisio Martínez que lo excluye por haber asistido a una reunión espiritista. Esta exclusión desencadena su locura. Sus primeros síntomas son altas fiebres y delirios, luego se creará Apolo y se le considera caso excepcional de tenaz lubricidad. Es tratado sin éxito en Guadalajara, la ciudad de México y finalmente lo internan en el manicomio de Zapopan.

PÉREZ Y LEÓN, PASCUAL DE. Huizachero y leguleyo en el pueblo de *Al filo del agua*. Odiado por todos, participa en los ejercicios espirituales de Semana Santa de 1909.

PIOQUINTO. Guardaespaldas de confianza de Ricardo Guerra en *La tierra pródiga*. Encargado de recibir a Pascual Medellín y de atender a los caciques durante la ausencia de su patrón. Acompaña al Amarillo en su incursión a la casa de Sotero Castillo; reparte propinas generosas entre los pistoleros de éste y prepara el encuentro de Gertrudis y el Amarillo.

PLASENCIA, NÉSTOR. Organizador de las reuniones espiritistas en *Al filo del agua*. Logra hacer una pequeña fortuna con lo que se compra casa y rancho con una güija que trae del Norte. Cobra cinco pesos de inscripción; cinco, de consulta en grupo y diez por consulta privada. Predice la muerte de Tacha y que pondrán preso a Damián Limón por una mujer.

PRIETO, ARCADIO. Muere de pulmonía en 1899. Su entierro es memorable en el pueblo de *Al filo del agua*. Lucas Macías afirma que "ese si fue velorio, con lo que el pueblo lo quería, que aún decían que iban a pedirlo de cura."

PRO, MIGUEL. Concepción Esteva lo esconde en su casa durante el movimiento cristero y relata su detención en casa de los Landa, familia amiga suya en *Las vueltas del tiempo*.

REMIGIA. Reza a los moribundos en *Al filo del agua*.

REYES, ABUNDIO. Su deseo de innovación en los métodos de catequesis y de apertura hace que el cura de Zapotlán el Grande lo aleje del trato social y en castigo lo envían al pueblo de *Al filo del agua*, a donde llega en 1901. El padre Martínez lo acoge con franqueza y le da muestras de confianza.

Considera excesivos al padre Islas y al cura Martínez. Para neutralizar su oscurantismo, forma un coro con niños y jóvenes. El padre Reyes cuida a Luis Gonzaga y está convencido de que su locura se debe a la rigidez de Islas y Martínez. Está encargado de vigilar el movimiento postal. Escolta a Damián Limón a Teocaltiche y promueve una asociación guadalupana entre los norteros que rivaliza con la del padre Islas.

A raíz de la locura de Luis Gonzaga se le confía la dirección de los ejercicios espirituales de Semana Santa de 1910, por ser más liberal.

Es un padre inteligente, progresista y preocupado por el bienestar temporal de sus feligreses. Se le ocurre formar una cooperativa y una caja de ahorros para contrarrestar la acción depauperizadora de los agiotistas. Es una más de las víctimas del autoritarismo.

RÍO LOZA, FERNANDO. Ingeniero minero, diplomado en Estados Unidos y Europa. Personaje de "Aserrín de muñecos" (*Los sentidos al aire*). Llega a Mezquital de Oro con el objeto de examinar la hacienda de beneficio, cuya explotación ha sido abandonada años atrás. Su atención condescendiente a los juicios del cantor, Mauricio Galaviz, el "muñeco de aserrín", y su sonrisa ante la mala pronunciación de nombres extranjeros de éste provocarán una profunda depresión de la cual nunca se repone Mauricio.

Fernando Río Loza debe ser comparado con el Ingeniero Medellín: ambos son profesionistas con estudios en el extranjero cuya llegada a Mezquital, o a la costa de Jalisco, transforma radicalmente la vida cotidiana. Ambos son personajes que vienen a poner un punto final a las ensoñaciones de los protagonistas de las narraciones en las que aparecen. Por otro lado también representan un cierto tipo ideal de Yáñez: el hombre con éxito que ha hecho estudios en el extranjero, de acción, que domina varios idiomas.

RODRÍGUEZ, INOCENCIO. Padre de Micaela. Se arrepiente de haberla llevado a la capital porque ya no quiere regresar. Micaela lo amenaza con fugarse si no accede a mandarla fuera del pueblo. Inocencio forma proyectos de ser extremadamente riguroso para reformar a su hija la noche en que se inicia el relato de *Al filo del agua*. Cuando Damián mata a su hija, se encierra en su recámara, para no hablar con nadie. Es uno más de los padres débiles que Yáñez se complace en describir.

RODRÍGUEZ, MICAELA. Hija única de Dolores e Inocencio Rodríguez. Deslumbrada por la ciudad de México, se niega a regresar al pueblo de *Al filo del agua*. Después de fracasar en su intento de que la envíen aunque sea a Guadalajara, se propone causar escándalo. Coquetea a todos, se viste de manera atrevida. Prudencia y Clementina Limón le piden que se retire del velorio de su madre. Micaela en venganza

decide coquetear con Damián para burlarse de él. Luego coquetea con Timoteo para enfrentar al padre con el hijo. Entra en rivalidad con Victoria porque quiere ser el centro de atención y de escándalo. Cuando muere Timoteo, Damián va a buscarla y como se niega a irse inmediatamente al Norte con él, la mata. Micaela confiesa antes de morir que amaba a Damián. Nadie en el pueblo asiste a su velorio porque la consideran culpable de la muerte de Timoteo.

ROMAN, MELIBEA. Personaje que da título al cuento "Melibea o la revelación" (*Archipiélago de mujeres*). Hija de Eliseo y Filomeno Román. Un día que está en el jardín, encuentra a Calixto que recién ha regresado al pueblo remoto en el que viven, después de haber pasado diez meses en la ciudad. Calixto perseguía al "pichón calzocopetón" preferido de su madre que se había escapado de su jaula. Ambos se enamoran, pero Eliseo Román, padre celoso de su hija, evita que los novios se vean. Melibea deja de coser, se debilita y es presa de fiebres antes de enloquecer.

ROMO, LUIS. Protagonista de "El tercer enemigo del alma" (*Los sentidos al aire*), donde se narra su noviazgo con Concha Inés Alas. El profesor que presenta la narración no sabe si esas páginas pertenecen a Toño Santos.

ROMO, PEDRO. Citado por Lucas Macías como paradigma de padre celoso. Tenía cinco hijas y tres hijos. Nadie podía atreverse a pretender a sus hijas y al que insistía lo mataban. Así pasó con Quesada y Pistolo que se acercaron a la hija mayor.

Un sacerdote pide la mano de la menor. Pedro Romo la niega y golpea a su hija, que se fuga con su novio. A él lo matan en el camino y la hija desaparece: se rumora que la mató su padre.

ROSAS, EL PADRE. Uno de los sacerdotes del pueblo de *Al filo del agua*. Se caracteriza por su despreocupación. Sólo le inquieta los efectos que causa Victoria en las fantasías de los hombres.

RUBIO, PÁNFILO. Apodado el "tuerto", ha hecho su fortuna en *La tierra pródiga* como ganadero. Es astuto, corrompe a autoridades locales, roba ganado y se distingue por su crueldad con su gente, que pagan con chicotazos o con la muerte sus errores. Aprovecha la rivalidad entre Sotero Castillo y Ricardo Guerra para apoderarse de tierras. Es asesinado en su casa.

RUELAS, CIRIACO. A mediados de siglo XIX era dueño de una tienda en el pueblo de *Al filo del agua*. En ella se reúnen los habitantes en torno a la bombilla de petróleo que causa mucha novedad.

En esas veladas se comenta la constitución de 1857 y las ideas liberales de las cuales es ardiente propagador. El mismo se va a pelear al lado de Juárez.

SALAS, INGENIERO. Cf. Gallegos, Miguel.

SÁNCHEZ, ROSARIO. Fue novia, cuando tenía doce años, del protagonista de "Pasión y convalecencia" (*Los sentidos al aire*). Cuando éste regresa convaleciente a su tierra, le provoca gran desilusión volver a ver a Rosario casada y obesa.

SHAKESPEARE, GUILLERMO. Personaje del cuento "Desdémona o la belleza" (*Archipiélago de mujeres*). Aparece como un poeta muy mundano y frívolo. Es tutor de Desdémona. Gracias a él, Desdémona se entera de las proezas militares de Otelo y lo conoce. Shakespeare también prepara su fuga y su casamiento.

SOTO, JOVITA. Miembro y ejemplo de conducta virtuosa en la Asociación de Hijas de María Inmaculada. Para librarse de ser cortejada, busca el contagio de viruelas que la desfigura, lo cual hace de ella paradigma de conducta virtuosa, heroica.

SULKES, JUDIT. Vecina de Desdémona se la presenta a su compañero - y novio- de bachillerato, Luis Casio. El día de su cumpleaños, Luis acapara la atención de Desdémona, lo cual despierta los celos de Otelo. La familia de Judit pide a Luis que se retire de la casa porque Otelo ha insinuado sus sospechas concernientes a Casio. Judit es uno de los personajes femeninos del cuento "Desdémona o la belleza", representa el polo de la generosidad, que ayuda a Casio, estudiante pobre.

TOLEDO, MERCEDES. Catequista e hija de María en *Al filo del agua*. El día que comienza el relato de esta novela recibe una carta de amor de Julián, lo cual la sume en un conflicto de culpa. Es íntima amiga de Marta, la sobrina del cura, con la cual se queja de que Micaela coquetea con Julián. Ve en la muerte de Micaela un presagio celeste: le pasará lo mismo y decide romper con Julián, quien despechado se casa con una teocaltichense. Con desesperación ve los signos de

ingravidez de la esposa de Julián y cuando su hijo nace muerto se acusa de ser la responsable de su muerte. Son tales sus recriminaciones que su padre, Anselmo Toledo la lleva a Guadalajara, por consejo de Refugio, el boticario. Mercedes cae en un estado melancólico.

TORRES, PRAXEDIS. Su historia es narrada a título de ejemplo por Lucas Macías. Le piden la mano de su única hija y él pone como plazo dos años. Al termino de ese lapso pretende prolongarlo aún más. Su hija escapa con su novio y se casan. Pero Praxedis mata a su yerno y abandona a su hija. Ella tiene un hijo que cuando crece, mata a su abuelo porque le dice que su madre es una perdida. A su vez, un tío lo mata e intenta matar a su hermana, pero esta se defiende y lo hiere. Este morirá a causa de sus heridas. Su hijo se encargará de matar a su tía y a su vez es asesinado por un primo hermano de la hija de Praxedis.

Los últimos Torres, Porfirio y Eustaquio, mueren en 1887, tratando de vengar la muerte de sus familiares.

TOVAR, LEONARDO. Ha empeñado sus tierras a Timoteo Limón en ochenta pesos. No tiene dinero para pagar la operación de su esposa Martina, que padece de un tumor en el vientre. Finalmente muere su esposa.

Los herederos de Timoteo Limón se quedan con sus tierras y con todos sus objetos de valor e incluso así no alcanza a pagar la deuda, por lo cual le proponen que él y su hijo trabajen en sus propiedades. Pedro Tovar decide dejar a su hijo Pedrito encargado en la parroquia e irse al Norte.

TOVAR, PEDRITO. Hijo de Leonardo y de Martina Tovar en *Al filo del agua*. A la muerte de su madre, su padre solo, sin recursos y endeudado, lo encomienda a Marta, antes de irse al norte.

Constituye la alegría de la maternal Marta, quien lo cuida como si fuera su propio hijo. Es uno más de los huérfanos que pululan en las obras de Yáñez.

TRUJILLO, EPIFANIO. Protagonista de *Las tierras flacas*. Es uno de los caciques mejor delineados por Yáñez. Dueño de Tierra Santa, se caracteriza por tener un gran número de hijos, entre los cuales se

encuentra Juan Gallo. Aunque bautiza y se ocupa de la manutención de sus hijos, no reconoce sino a quien se distingue.

VALLEJO, MAXIMINA. Uno de los miembros honorarios de la Asociación de Hijas de María Inmaculada en *Al filo del agua*. Se dedica a construir y a conservar capillas y ermitas en los caminos y rancherías de los alrededores. Un día desaparece, y según el sentir popular, el cielo la arrebató de la tierra.

VICTORIA. Cf. E. vda. de Cortina, Victoria.

VIVAR, ROLANDO. Protagonista y narrador del cuento "Alda o la música" (*Archipiélago de mujeres*). Es un personaje que Yáñez crea inspirándose en la épica medieval francesa y castellana. El nombre, su amigo Oliverio y el episodio amoroso son franceses; mientras que el apellido y las hazañas que realiza son españolas. El primer día que pasa en el internado conoce a Oliverio Castillo Torre, joven nostálgico que añora su nativo Yucatán y a su familia. La constante evocación que hace de su hermana encienden el amor de Rolando Vivar que vive pendiente de las noticias que llegan de la para él remota Itzamal. Los Castillo Torre lo invitan a pasar sus vacaciones en su hacienda, pero la súbita enfermedad y muerte del padre de Oliverio impide que se realice el proyecto. Rolando pierde todo contacto con los Castillo e ignora que Alda se ha enamorado de él a través de las crónicas deportivas de los diarios que regularmente elogian las proezas deportivas del campeón nacional e internacional que es Rolando, quien pierde todo interés hasta que un día en una competencia en Baja California decide ya no regresar a la costa. Los periódicos publican su desaparición, lo cual es causa de la muerte de Alda. Solo vuelve a restablecer contacto con Oliverio para enterarse del fallecimiento de su amada.

La afición musical, el deseo de gloria, los fracasos amorosos y la debilidad por el relato (no hay que olvidar que Rolando se enamora de un personaje, no de una persona real, ya que nunca llega a conocer a Alda) lo hermanan con otros protagonistas de Yáñez.

VILLEGAS, JORGE Y MARTÍN. Protagonistas del cuento "Sangre de sol" (*Los sentidos al aire*) A la muerte de su padre son arrojados de la hacienda en que vivían por insolvencia. Sufren innumerables injusticias y penalidades económicas hasta que los federales se llevan

a la fuerza a Jorge, quien pronto cambiará de bando y se convierte en capitán. Al mando de su regimiento regresa a su pueblo natal con la intención de vengarse. El destino quiere que en ese mismo momento su hermano entre al pueblo pero en un bando contrario. Ambos entran por el extremo opuesto de una calle que los obliga a enfrentarse a muerte. De esta forma se convierten en *frères assassins*.

•
VDA. DE LUCAS GONZÁLEZ. Repetidas veces se dice que anda en malos pasos en *Al filo del agua*. En su casa se llevan a cabo las reuniones de los simpatizantes de Madero. Junto con María cambian sus vestidos negros por otros de color para seguir a los sublevados en caballos robados a los Toledo.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE AGUSTÍN YÁÑEZ

- Al filo del agua*, pról. de Antonio Castro Leal, 17a. ed., Editorial Porrúa, México, XVI + 389 pp. (Colección de Escritores Mexicanos, 1986)
- Al filo del agua*, ed. crítica, Arturo Azuela (coor.), Adolfo Caicedo Palacios, Ignacio Díaz Ruiz, Antonio Gómez Robledo, Pura López Colome, José Luis Martínez, Carlos Monsiváis, Françoise Perus, UNESCO, Madrid, 1992. XXV + 406 pp.
- Archipiélago de mujeres*, UNAM, México, 1943; Joaquín Mortiz, México, 1983. 240 pp.
- "La boda de don Quijote", en *Universidad de México*, (sep. 1966). pp. i-VI.
- "Coro de ángeles", en *El Angel*, 58 (22 de enero de 1995). pp. 12-15.
- La creación*, FCE, México, 1959;
- «La cuesta, el Cristo, la iglesia de Temaca», en *El Angel*, 58 (22 de enero de 1995). pp. 21.
- Días de Bali*, México, 1964.
- Divina floración. Miscelánea de caridad. Trabajos presentados en distintos festejos del centenario Cabañas*, Tip. de S. R. Velasco, Guadalajara, 1925. 55 pp.
- Espejismo de Juchitán*, UNAM, México, 1940. 21 pp.
- Esta es mala suerte*, 1945. col. Lunes, núm. 10. cuento incluido en *Los sentidos al aire*.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

- Flor de juegos antiguos*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1942; 2a ed. Editorial Grijalbo, México, 1977. 186 pp.
- "La fortuna de los Ibarra-Diéguez", en *Cuadernos Americanos*, CXLIX-6 (nov.-dic., 1996), pp. 232-242.
- Ladera dorada*, Editorial Grijalbo, México, 1978. 271 pp.
- Llama de amor viva. Cuentos de amor*, Edición de Salvador Ruiz Velasco, Guadalajara, 1925. Una fotocopia se encuentra en la sección de libros raros y curiosos de la Biblioteca Nacional.
- Obras escogidas*, pról. de José Luis Martínez, Aguilar, México, 1968. 2a ed. México, 1979. 1330 pp.
- Ojerosa y pintada. La vida en la ciudad de México*, Libro Mex, México, 1960; 5a ed., Editorial Joaquín Mortiz, México, 1985. 208 pp.
- Pasión y convalecencia*, 1945. Incluido posteriormente en *Los sentidos al aire*.
- «El Padre Placencia», en *El Angel*, 58 (22 de enero de 1995). pp. 20.
- "Raíces", en *Espejo*, 1 (1967)
- Los sentidos al aire*, INBA, México, 1964; Grijalbo lo editó en 1977; la edición más asequible es la del FCE-CREA, México, 1985. 272 pp. (Biblioteca Joven, 38).
- "El sueño del cura", en *El Hijo Pródigo*, XI-35 (feb., 1946). p. 94- 96. Capítulo incluido en *Al filo del agua*.
- Las tierras flacas*, México, 1962; 6a ed. Joaquín Mortiz, México, 1986. 359 pp.
- La tierra pródiga*, FCE, México, 1960; FCE, México, 1984. 315 pp. (Lecturas Mexicanas, 15).
- Tres cuentos*, México, 1964.
- Las vueltas del tiempo*, Joaquín Mortiz, México, 1973. (2a ed. 1983. 357 pp.)

Yáñez fue colaborador de *Verbo libre* (1919); *Aurora*, *Bandera de provincias* (1929-1930); *El Nacional*, *Revista de Revistas*, *Crisol*, *Occidente*

Yáñez escribió estudios introductorios para varios volúmenes de la colección Biblioteca del estudiante Universitario. Entre los cuales cabe destacar *Crónicas de la conquista*; *El pensador mexicano*; También escribió la introducción a *Archivo de don Francisco I. Madero*, Secretaría de Hacienda, México, 1960.

-*Alfonso Gutiérrez Hermosillo y algunos amigos*, Occidente, 1945.

-*El clima espiritual de Jalisco*, Occidente, 1945.

-*Don Justo Sierra, su vida, sus ideas, su obra*, UNAM, México, 1950.

-*Discursos por Jalisco*, Editorial Porrúa, México, 1958. 317 pp.

-*Discursos por la Reforma*, 1958.

-*Fichas mexicanas*, presentación de José Luis Martínez, Conaculta, México, 1991. 102 pp. (Cien de México).

-*Fray Bartolomé de las Casas o el conquistador conquistado*, 2a ed., Ed. Xóchitl, México, 1949. (col. *Vidas Mexicanas*)

-*Los libros fundamentales de nuestra época*, Ed. Et caetera, Guadalajara, 1956.

-*Por tierras de Nueva Galicia*,

-*Discursos al servicio de la Educación Pública*, México,

RESEÑAS

Al libro de Germán Arciniegas, *Este pueblo de América*, (FCE, México, 1945), en *El Hijo Pródigo*, X-31 (oct., 1945). p. 58-59.

Reseña a la *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea* (introd. y selec. de José Gaos, ed. Séneca, México, 1945), en *El Hijo Pródigo*, XI-36 (mar., 1946). p. 172-173.

SOBRE AGUSTÍN YÁÑEZ

Arango L., Manuel Antonio, "Aspectos sexuales y psicológicos en el 'Acto preparatorio' de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, en *Cuadernos Americanos*, CCXV-6 (dic., 1977). p. 173-181.

El contenido de ambos artículos (*cf. infra*) es el mismo. Arango afirma que los personajes constituyen la melodía y las voces del pueblo, la armonía. Afirma que "el «Acto preparatorio» marca el tono del ambiente físico y moral en que se desarrolla la novela". Su función es crear un escenario y establecer el tono de la novela. el «Acto preparatorio» es un cuadro psicológico que muestra la atmósfera opresiva. Lamentablemente, no profundiza sus afirmaciones.

- "Aspectos estructurales en la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez", en *Cuadernos Americanos*, CCXVII-2, (mar., 1978). p. 215-221.

Azuela, Arturo (coor.), *Al filo del agua*, ed. crítica, con la colaboración de Adolfo Caicedo Palacios, Ignacio Díaz Ruiz, Antonio Gómez Robledo, Pura López Colome, José Luis Martínez, Carlos Monsiváis, Françoise Perus, UNESCO, Madrid, 1992. XXV + 406 pp.

Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", en *Nexos* 56 (ago., 1982) pp. 23-39.

En este recorrido personal -el mismo autor lo considera incompleto- que incluye a Rulfo, Benítez, Monterroso, Fuentes, Arreola, Pitol, Ibarguengoitia, Poniatowska, Agustín, Zapata..., Blanco coloca a Yáñez al lado de Revueltas tan sólo para poner en relieve la inconsistencia del autor de *Archipiélago de mujeres* frente a un autor con innegable autoridad moral. Blanco niega la trascendencia de Yáñez y sostiene que únicamente en las aulas se considera 1947 como fecha parteaguas en la narrativa mexicana. Aunque el artículo resulta por demás polémico, es sintomático de la actitud de censura moral a Yáñez.

Brushwood, J. S., *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, trad. de Francisco González Aramburo, 2a ed., FCE, México, 1992. 437 pp.

Carballo, Emmanuel, "Agustín Yáñez", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño/SEP, México, 1986. (Lecturas Mexicanas. Segunda serie, núm. 48) pp. 362-407. La primera edición es de Empresas editoriales, México, 1966.

Esta es, sin lugar a dudas, la entrevista más importante hecha a un autor caracterizado por una actitud más bien silenciosa y arisca. Las declaraciones que Carballo arrancó a Yáñez son punto de partida para la construcción de una buena parte del saber sobre Yáñez. No se trata de una sola entrevista sino de una serie de entrevistas que han sido colocadas en un texto único. No sólo es importante por las declaraciones de Yáñez sino por la disciplina y constancia del entrevistador que mantiene una atención permanente a sus entrevistados. El matrimonio de agudeza y constancia rindió en este caso resultados • espectaculares.

Castro Leal, Antonio, (selección, introd. general, cronología histórica, prólogos, censo de personajes, índice de lugares, vocabulario y bibliografía), *La novela de la Revolución Mexicana*, 10ª ed., Aguilar, México, 1972. 2 vols.

Ch[umacero], A[lí], Reseña al libro de Agustín Yáñez *Alfonso Gutiérrez Hermosillo y algunos amigos* (Ed. Occidente, México, 1945), en *El Hijo Pródigo*, XI-34 (ene., 1946). p. 57.

Después de hacer un breve resumen del libro, deteniéndose especialmente en Gutiérrez Hermosillo, A. Ch. señala que Yáñez no logra evocar con precisión a Mónico Delgado: "sólo deja ver su recuerdo un fantasma imposible de concretar: entrañable para Yáñez, ficticio para nosotros".

De la Concha, «Agustín Yáñez: el silencio católico», en *El Angel*, 58 (22 de enero de 1995). pp. 10-11.

Díaz Ruiz, Ignacio, "Al filo del agua en la historia personal de Agustín Yáñez y el itinerario de su obra", en *Al filo del agua*, col Archivos, pp. 275-283. •

-"Recepción crítica de *Al filo del agua*, en *Al filo del agua*, col Archivos, pp. 293-304. •

Doñán, Juan José, "Agustín Yáñez, el desconocido", en *El Angel*, 58 (22 de enero de 1995). pp. 16-19.

Aporta interesantes noticias sobre la producción de Yáñez anterior a *Bandera de provincia*. Se trata de la producción de un Yáñez católico que oculta obras como *Ceguera roja* (1923), *Tipos de actualidad* (1924) *Llama de amor viva*. *Cuentos de amor* (1925) y *Divina Floración* (1925), libros confesionales, así como el hecho de que fue colaborador de periódicos católicos como *El obrero*, *El Cruzado*, y *El Tiempo*, *Verbo libre* y *Lux*. En este texto, Yáñez implícitamente queda como un oportunista capaz de renegar de cualquier convicción y

principalmente su catolicismo de la juventud. Por otra parte, se relata otra versión de su participación en el 68, y se señala que quiso renunciar. Yáñez aparece como un ser débil y gris... Es una lástima que teniendo estos libros que son inencontrables, Juan José Doñán no los publique, analice y tan sólo se limite a dar noticia de ellos.

--"Alrededores de la derecha en Jalisco", en *Vuelta* XIX-218 (ene., 1995) pp. 67-68.

Señala que la "Derecha civilizada" de Jalisco fue mermada. Agustín Yáñez "padeció el destierro" (p. 68).

--"Antonio Gómez Robledo: la pasión de un intelectual católico", en *Vuelta* XVIII-216 (nov., 1994) pp.

Desmiente la versión de Yáñez según la cual, intelectuales jaliscienses habrían salido de Jalisco porque no había Facultad de Letras en Guadalajara: fue por su activismo católico ya que había orden de ejecución contra Agustín Yáñez y Antonio Gómez Robledo. Acusa a Yáñez de desconocer su militancia católica como "error de juventud" (p. 79).

-Flasher, John J., *México contemporáneo en las novelas de Agustín Yáñez*, Editorial Porrúa, México, 1969.

Aunque es un trabajo documentado, su objetivo es explicar a Yáñez a un público norteamericano. En su exposición no es raro encontrar incomprensiones, reduccionismos y cierta ingenuidad maniqueísta.

Leiva, Raúl, "El realismo de Yáñez", en *Iluminaciones: crítica literaria*, Ed. Letras, México, 1973. p. 185-206.

Para Leiva, Yáñez en *Al filo del agua* "nos muestra una realidad oprobiosa y obtusa para superarlas". Yáñez escribe movido por "un noble afán; es un cristiano que critica los errores de los clérigos. El título del superficial texto de Leyva es gratuito.

Franco, Jean, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, Gobierno de Jalisco, Guadalajara, México, 1988. 575 pp.

Tesis de doctorado de estado en que se hace el análisis de *La tierra pródiga*, ya que en opinión del autor es imposible estudiar la narrativa completa de Yáñez con profundidad. Hay que destacar la amplia y precisa investigación documental del trabajo de Franco. Sin embargo es imposible seguir al autor

cuando plantea como único método serio el de la psicocrítica. Una reseña crítica fue elaborada por Francoise Perus en la *Revista de Literatura Mexicana*. Fundamentalmente propone que *La tierra pródiga* es la transcripción novelesca de las ideas políticas de Yáñez como gobernador. Se dedica a la búsqueda de los sujetos transindividuales responsables de sentido, debajo de tales conceptos sólo se encuentra su biografía, la religión en el ámbito familiar de los Altos de Jalisco, el mundo de la política y de las letras.

Marquet, Antonio, *Ojerosa y Pintada de Agustín Yáñez: dos ensayos*, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989. 66 p. (Colección Laberintos, 19).

- "La palabra pródiga de Agustín Yáñez", en *Revista Encuentro*, El Colegio de Jalisco, III-3 (abr.-jun., 1986).

- "Agustín Yáñez: la ficción autobiográfica y el juego", en *Universidad de México: revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, XLI-424 (may., 1986).

- "Ojerosa y pintada y *La región más transparente*. Dos visiones de la ciudad de México en los años cincuenta" en *Plural*, 193 (oct., 1987).

- "El universo de los objetos en *Las tierras flacas*" en *Topodrilo*, Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, 3 (otoño, 1988).

- "El sueño de María en *Al filo del agua*", en *Literatura y Psique*, UAM, Dirección de Difusión Cultural, México, 1990. p. 87-94.

- "Asedio al "Acto preparatorio" de *Al filo del agua*", en *Fuentes*, 2 (may., 1991).

- "Agustín Yáñez", en *Premio Nacional de Ciencias y Artes (1945-1990)*, ed. y compilación de Víctor Díaz Arciniega, SEP/FCE, México, 1991.

Martínez, José Luis, «La obra de Agustín Yáñez», en *Obras escogidas*, Aguilar, México, 1968. pp. 9-106. 2a ed. México, 1979.

- *La obra de Agustín Yáñez*, Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1991. 103 pp.

Melgoza, Arturo, "Agustín Yáñez" en *Modernizadores: Rulfo, Revueltas, Yáñez*, Sep/Katún, México, 1984. pp. 55-81.

Menton, Seymour, *Narrativa mexicana (desde Los de abajo hasta Noticias del Imperio)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991.

Hay dos ensayos no carentes de originalidad. "Asturias, Carpentier, y Yáñez: paralelismos y divergencias" y "La obertura nacional: Asturias, Gallegos, Mallea, Dos Passos, Yáñez, Fuentes y Sarduy". En el primero compara las trayectorias de los tres narradores y sus trayectorias narrativas, destaca como rasgo estilístico la enumeración y subraya la importancia de *Al filo del agua*. En la segunda estudia el "Acto preparatorio": destaca el ritmo cutrimembre, y una estructura dividida en que aparecen dos movimientos. Se interesa Menton particularmente por el contexto latinoamericano.

Ocampo, Aurora, *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM, Centro de Estudios literarios, México, 1967. 422 pp.

Pereira, Armando, "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", en *Literatura mexicana*, VI-1 (1995), pp. 187-212.

Perus, Françoise, «La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*», en *Al filo del agua*, ed. crítica, UNESCO, Madrid, 1992. pp. 327-368.

Rangel Guerra, Alfonso, *Agustín Yáñez*, Empresas editoriales, México, 1969. 320 pp.

Rulfo, Juan, "La tierra pródiga", en *Vuelta*, 213 (ago., 1994). pp. 8-9.

"Reseña a *Tres cuentos*", *Boletín del Centro de Escritores Mexicanos*, XI-4 (may., 1964).

Shaw, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, 3a ed., Cátedra, Madrid, 1985. 247 pp.

Van Conant, Linda México., *Agustín Yáñez, intérprete de la novela mexicana moderna*, Editorial Porrúa, México, 1969.

Ying, Fang, "Del uso del adjetivo en *Al filo del agua*", separata del *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XL (1985). 14 pp.

Villegas, Abelardo, José Luis Martínez, Gabriel Figueroa, Carlos Monsiváis, Sergio Fernández, José Luis Cuevas, Alicia Montoya, Leopoldo Zea, "La ciudad de México en 1950", en *Universidad de México*, 503 (dic., 1992) pp. 11-20.

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA

Anzieu, Didier, *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*, trad. de Antonio Marquet, Siglo XXI Editores, México, 1993. 408 pp.

-*Beckett et le psychanalyste*, Mentha-Archimbaud, Paris, 1992. 264 pp.

-*Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985. 254 pp.

-*Une peau pour les pensées entretiens avec Gilbert Tarrab*, Clancier-Guenaud, Paris, 1986. 187 pp.

-Varios autores, *Art et fantasme*, Editions Champ Vallon, Paris, 1984. 253 pp.

-Varios autores, *Las envolturas psíquicas*, trad. Víctor Goldstein, Amorrortu editores, 1990. 264 pp.

-Varios autores, *Portrait d'Anzieu avec groupe*, editions Hommes et Perspectives, Paris, 1992. 132 pp.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1985. 508 pp.

Bellemin-Noël, Jean, *Psychanalyse et littérature*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982. (col. Que sais-je, 1752).

Clancier, Anne, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, pról. Yvon Belaval, Cátedra, 2a ed., Madrid, 1979. 309 pp.

Chasseguet-Smirgel, Janine, *El ideal del yo: ensayo psicoanalítico sobre la "enfermedad de idealidad"*, trad. José Luis Etcheverry, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991. 293 pp.

Dupriez, Bernard, *Gradus: Les procédés littéraires (dictionnaire)*, 10/18, Paris, 1985. 541 pp.

Fernandez, Dominique, *Eisenstein: el hombre y su obra*, trad. Pilar Rahola, Aymá, Barcelona, 1979. 226 pp.

- *L'arbre jusqu'aux racines: psychanalyse et création*, de. corregida y aumentada, Grasset, Paris, 1972. 365 pp.

-*Le rapt de Ganymède*, Grasset, París, 1989. 441 pp.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson, trad. directa del alemán de José L. Etcheverry, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1986. XXIV vols.

Freud, Sigmund, *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros y de Torres, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1948. 3 vol.

- "El delirio y los sueños en la "Gradiva" de Jensen", en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986. vol. IX, pp. 1-79.

- "El creador literario y el fantaseo", en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986. vol. IX, pp. 123-136.

- "La novela familiar de los neuróticos", en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986. vol. IX, pp. 213-220.

- "Escritos breves", en *Obras completas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1986. vol. IX, pp. 221-230.

García, Germán L., *Saber de la Gradiva en Freud. W. Jensen: Gradiva*, Ediciones Noé, Buenos Aires, 1974.

Genette, Gerard, *Figures III*, Seuil, París, 1972. 285 pp.

Girard, René, *Shakespeare: los fuegos de la envidia*, trad. de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1995. 456 pp.

Guimón, José, *Psicoanálisis y literatura*, Editorial Kairós, Barcelona, 1993. 329 pp.

Jacard, Roland, *Freud*, Presses Universitaires de France, París, 1983. (col. Que sais-je, 2121).

Kaufman, Sarah, *L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne*, Gallée, París, 1985. 289 pp.

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Editions du Seuil, París, 1980. 247 pp. Trad. al español de Nicolas Rosa y Vianana Ackerman, con el título *Poderes de la Perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI Editores, México, 1988. 281 pp.

- Soleil noir: depression et mélancolie*, Gallimard, Paris, 1987. 264 pp.
- Histoires d'amour*, Denoël, Paris, 476 pp.
- Au commencement était l'amour: psychanalyse et foi*, Hachette, Paris, 1985. 89 pp.
- Lacan, Jacques, *Escritos*, Trad. Tomás Segovia, 14a ed., Siglo XXI Editores, México, 1987. 2 vols.
- Seminario 4, La relación de objeto*, texto establecido por Jacques Allan Miller, Paidós, Buenos Aires, 1994. 445 pp.
- Lagache, Daniel, *La psychanalyse*, Presses Universitaires de France, Paris, 1982. (col. Que sais-je, 660).
- Laplanche, Jean, *Hölderlin et la question du père*, PUF, Paris, 1961. 142 pp.
- Laplanche, Jean y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, 2a ed. Editorial Labor, Colombia, 1994. 535 pp.
- Milner, Max, *Freud et l'interprétation littéraire*, SEDES, Paris, 1980. 328 pp.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1984.
- Le dernier Baudelaire*, José Corti, Paris, 1986. 188 pp.
- L'inconscient dans la vie et l'oeuvre de Jean Racine*, José Corti, Paris, 1964. 343 pp.
- Phèdre*, José Corti, Paris, 1978. 188 pp.
- Psychocritique du genre comique. Aristophane. Plaute. Térence. Molière*, José Corti, Paris, 1978. 188 pp.
- Ontañón, Paciencia, *Ana Ozores, la Regenta: estudio psicoanalítico*, UNAM, México, 1987. 134 pp.
- Robert, Marthe, *La révolution psychanalytique*, Payot, Paris, 1964. 249 pp.

- L'ancien et le nouveau: de don Quichotte à Kafka*, Paris, 1967. 312 pp.
- D'Oedipe à Moïse: Freud et la conscience juive*, Plon, Paris, 1974. 216 pp.
- Livre des lectures*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1977. 156 pp.
- Un homme inexprimable: essai sur l'oeuvre de Heinrich von Kleist*, L'Arche, Paris, 1981. 124 pp.
- *La vérité littéraire*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1981. 155 pp.
- En haine du roman: étude sur Flaubert*, Balland, Paris, 1982. 121 pp.
- Franz Kafka o la soledad*, trad. de Jorge Ferrero Santana, FCE, México, 1983. 294 pp.
- La Tyrannie de l'imprimé*, Grasset, Paris, 1984. 158 pp.

Pontalis, J. B., "La jeune fille", en *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Gallimard, Paris, 1986. 269 pp. trad. al español de Antonio Marquet aparecida en *El Día*,

Winnicott, D. W., *Realidad y juego*, trad. Floreal Mazía, pról. J. B. Pontalis, Gedisa Editorial, Barcelona, 1994. VIII + 199 pp. (col. Psicoteca Mayor)

Indice

0. Introducción.....p. 3
1. El protomito creador de Agustín Yáñez.....p. 30
- Enfrentamiento del individuo con la sociedad (38). El Padre, necesidad estructural (39). El padre fuerte (41). El padre desfalleciente (43). El padre muerto (45). El parricidio (45). El abuelo (46). La relación incestuosa (47). El universo del Hijo (48). El hijo único (50). El hijo mayor (51). El segundogénito (52). Los tres hermanos (52). El bastardo (53). El huérfano (53). El punto de vista de la víctima (55). La posición esquizoide-paranoide (56).
2. La primera vuelta del tiempo: la obra de juventud.....p. 60
- 2.1 Juego, infancia y despegue creador.....p. 65
- De juegos y veras (66). De tal insuficiencia, tal fecundidad (76). Arqueología del relato (80). Nombre y variaciones (90). Claroscuro del retrato (96).
- 2.2 El rostro de los mil héroes.....p. 104
- Territorios y piélagos para Utopía (105). "Alda o la música" (107). Bisagra (121). Delirio a dos (123). "No abandones la ley de tu madre", I (124). Estilo e ideal (128).
- 2.3 Las tribulaciones de la adolescencia.....p. 133
- La creación y el tiempo (136). El deseo en busca de "sentidos": de "Baralipton" a "Niña Esperanza" (142). ¿Los *sentidos* al aire? (146). Los "sentidos" de la creación (149). El escenario de la escritura (156). El asalto de lo indefinido (167). "No abandones la ley de tu madre", II (173).
3. La segunda vuelta del tiempo: La obra de madurez.....p. 181
- 3.1 El filo de la rebelión.....p. 184
- Poética del título (195). Asedio al "Acto preparatorio" (204). El "Acto preparatorio", aleph agustiniano (209). Delirio y sueño en *Al filo del agua* (232). Topología agustiniana (249). En el nombre del Padre (253). Claroscuro barroco (263). *Al filo del agua* y la novela de la Revolución (266). *Cartucho* (273). *El Resplandor* (276).



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 esta 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.

Conclusión y perspectivas.....	p. 281
Apéndice I. Cronología de los acontecimientos en <i>Al filo del agua</i>	p. 303
Apéndice II. Biografía de los personajes novelescos de "El plan que peleamos".	p. 307
Bibliografía.....	p. 344
Índice.....	p. 356