

LOS DE ABAJO DE MARIANO AZUELA: ESCRITURA Y PUNTO DE PARTIDA

El novelista nos hace asistir a la vida o al fragmento de la vida que ha escogido como a una representación teatral cuyos personajes no son algo acabado sino que viven ante nosotros, improvisándose [...]

Los personajes del relato son.

Los personajes de la novela *están siendo*¹.

Histórica y culturalmente podemos considerar que la narrativa mexicana del siglo xx comienza con la novela de la Revolución. *Los de abajo* (1915)² de Mariano Azuela es su texto germinal más representativo (no obstante la existencia de algunas novelas previas, incluso dos del propio autor, hecho que se pondrá a prueba en el desarrollo de este trabajo)³.

¹ XAVIER VILLAUERRUTIA, "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela [1931]", en Francisco Monterde (ed.), *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*, pról. de F. Monterde, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, p. 56. (*SepSetentas*, 86). Se publicó inicialmente en *La Voz Nueva*, 1 (1931), núm. 46.

² Utilizo la edición crítica: MARIANO AZUELA, *Los de abajo*, coordinada por Jorge Ruffinelli, Archivos ALLCA XX^e. Siècle Université Paris, SEP, México, 1988 (Col. *Archivos-UNESCO*, 5). Se editó simultáneamente en España, Argentina, Brasil y Colombia. La edición da variantes anteriores de la novela y reproduce como texto base el que se publicó en MARIANO AZUELA, *Obras completas*, t. 1, F.C.E., México, 1958, que el propio Ruffinelli considera "el definitivo". Cf. "Nota filológica", *op. cit.*, p. xxxv. De ahora en adelante citaré: *Archivos*, e indicaré la página o páginas de referencia.

³ En buena medida, este análisis e interpretación de *Los de abajo* responde al objetivo amplio que me he propuesto, de mostrar las relaciones y diferencias de escritura en un *corpus* de novelas mexicanas contemporáneas, y su manera particular de insertarse en la historia. Tengo en prensa otro artículo, "Una relectura de *Los de abajo* de Mariano Azuela" que saldrá publicado en la selección de las actas del II Congreso Internacional de Sociocrítica (Centro

Desde la perspectiva de “los de abajo” (como posición y como movimiento que se orienta hacia *arriba*), la novela cuestiona por estratos, cada vez más a fondo, la estructura prevaleciente de poder. El sistema de valores que se ha vuelto implícito en el presente motiva la lucha y el desplazamiento azaroso de los hombres, eticidad de la escritura que ya había sido señalada por la crítica⁴. Pero lo que importa es percibir cómo se concreta esa búsqueda en la “Ilíada descalza” de esta épica invertida que, no obstante, persistirá en su objetivo.

UN RITMO Y UNA ESTRUCTURA

El ritmo en contrapunto que informa la novela (*arriba, abajo*), se orienta, desde el punto de vista de la voz narrativa, en el sentido ascendente de “los de abajo”. En contraste, según avanza la historia, el proceso deshumanizador y degradante contrapuntea la tendencia ascendente. Es el ritmo de “la bola”, en que una cosa lleva a la otra, en función de diversos motivos temáticos que var generando las acciones, entrelazándolas⁵. El contrapunto ere:

Internacional de Estudios Sociocríticos e Hispanoamericanos, Universidad de Guadalajara-Université Paul Valéry, 23-29 de noviembre de 1991). En este artículo caracterizo la óptica del narrador, de donde deriva la novela su principio estructurante, a partir del análisis del punto de vista dominante (sus centros de focalización, planos y perspectivas diversos).

⁴ Cf. J. M. GONZÁLEZ DE MENDOZA, “La garra de Mariano Azuela”, en Francisco Monterde (ed.), *Mariano Azuela y la crítica mexicana. Estudios, artículos y reseñas*, pp. 161-162. El artículo se publicó también en J. M. GONZÁLEZ DE MENDOZA, *Ensayos selectos*, F.C.E., México, 1970 (Col. *Tezontle*). Para MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, en 1951 “no existe ningún otro novelista hispanoamericano de tan marcado contenido ético como Azuela”. Frente a la “moralina” de la novela de fines del siglo XIX, “la ética de Azuela es de raigambre humana, y de amplitud universal”. González destaca además que no fue un escritor partidista. Antes bien escribió impulsado por un fuerte sentido de justicia, sin prejuicios de clase y sin compromiso explícito con alguna ideología política o social, siempre en defensa de la “dignidad del hombre” (*Trayectoria de la novela en México*, Eds. Botas, México, 1951, pp. 112-113).

⁵ Uno de estos motivos es el de *la comida*. Conforme avanza el proceso de deshumanización y degradación, disminuye la posibilidad de acceso a la comida e incluso al agua. En el capítulo 1 de la Primera parte, el protagonista come con una “cazuela en la diestra y tres tortillas en taco en la otra” (*Archivos*, p. 3). Cuando llegan los federales la mujer de Demetrio les prepara “blanquillos” y “gordas” (*Archivos*, p. 5). En el segundo capítulo los hombres de Demetrio comen “carne hecha cecina”, así como en el éxodo del capítulo 4 comen “una gorda copeteada de chile y frijoles”. En la Tercera parte, d

suficiente ambigüedad entre los términos, de tal modo que los personajes se desplazan de uno a otro polo, conforme domina la óptica enaltecedora o la degradante de la voz narrativa.

Considero que este ritmo contrapuntístico, como en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo⁶, es el principio estructurante que domina en la novela y se disemina en todos sus estratos. La escritura se dinamiza desde la génesis misma de su composición, y finalmente la dominante de la historia se inclinará en favor de la tendencia ascendente marcada por “los de abajo”.

La crítica sobre la novela insiste en querer mostrar su estructura, no obstante lo episódico de su historia o incluso, como señala Luis Leal, lo caótico y confuso de la historia que se narra⁷.

regreso a la tierra, ya no hay comida, aunque haya dinero (*Archivos*, pp. 135-136): el ícono de la revolución es ahora “la mueca pavorosa del hambre”; “no hay frijoles, no hay tortilla”. Tampoco hay agua, como lo señaló la voz narrativa casi al comienzo de esta última parte: “La gente ardía de sed. Ni un charco, ni un pozo, ni un arroyo con agua por todo el camino”. La frase es paralela a la que iniciará el cuento “Nos han dado la tierra”, el primero de Juan Rulfo, publicado en 1945 por la revista *Pan* de Guadalajara que editaban Antonio Alatorre y Juan José Arreola. Después, también participará Rulfo en la edición de la revista.

⁶ En *Juan Rulfo. Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra* (F.C.E.-El Colegio de México, México, 1990), reitero en diversos momentos del estudio, que el “ritmo en contrapunto entre lo bajo y lo alto, la muerte y la vida, determina la organización textual” tanto en los cuentos de “*El llano en llamas*” y otros cuentos, como en *Pedro Páramo* (pp. 97, 276, et *passim*).

⁷ LUIS LEAL, *Mariano Azuela: vida y obra*, Ediciones de Andrea, México, 1961, p. 113. En el mismo libro afirma que “aunque los episodios están presentados sin orden alguno, la personalidad de Demetrio les da unidad”, y que “la organización del material no sigue un plan premeditado” (p. 48). Para SEYMOUR MENTON la novela se estructura a partir del modelo de la epopeya (por ejemplo, la estructura tripartita propia de la épica que se reproduce en las tres partes de la novela y en estratos menores de la obra). De acuerdo con esta interpretación *Los de abajo* es la epopeya de la revolución mexicana y de todo el pueblo mexicano (“La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo”, *H*, 50, 1967, 1001-1011, y “Texturas épicas de *Los de abajo*”, en *Archivos*, pp. 239-250). La lectura ideológica de ADALBERT DESSAU —pese a la importancia que da a la novela— condiciona negativamente su apreciación literaria, sobre todo en sus observaciones sobre la estructura. Para Dessau la lógica de la trama corresponde a la de los acontecimientos revolucionarios en la Primera parte, pero lo que él llama la visión metafísica de la revolución en Azuela hace que el autor pierda en la Segunda parte el “hilo de la creación literaria” y la Tercera parte parece “falta de unidad” (*La novela de la Revolución mexicana*, F.C.E., México, 1972, pp. 223-224). Sobre este punto me parece más acertado el artículo de CLIVE GRIFFIN, “The Structure of *Los de abajo*”, *RCEH*, 6 (1981), 25-41. Griffin se opone a la interpretación de

El propio Azuela contribuyó inicialmente a subrayar el carácter episódico de *Los de abajo* al ponerle de subtítulo en la primera edición de 1915: *Cuadros y escenas de la revolución actual*. Con variantes, el subtítulo se mantuvo en todas las ediciones hasta 1927. Evidentemente, y sobre todo después de la conocida polémica entre Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde (1924-1925) que trajo como resultado la revalorización de *Los de abajo* como paradigma de la novela mexicana, específicamente de la Revolución, Azuela cambia el subtítulo para destacar su sentido unitario. En ese año aparece una edición sin subtítulo y otra de la Editorial Biblos de Madrid, que indica: *Novela mejicana*. También en Madrid, en 1930, se publica con el subtítulo *Novela de la revolución mexicana* que mantendrá hasta la edición de *Obras completas* (1958) del Fondo de Cultura Económica, en México. Las últimas ediciones, incluso las del Fondo, omiten el subtítulo⁸.

Además, Azuela hizo algunas declaraciones sobre la elaboración de la novela que reforzaron su interpretación episódica fragmentaria. En 1929 el autor afirmó que *Cuadros y escenas de revolución* es el nombre general para muchos

apuntes recogidos al margen de los acontecimientos políticos sociales desde la revolución maderista hasta la fecha. De tal se forman parte los episodios de mi relato *Los de abajo*, escrito en plena lucha⁹.

Años más tarde, en 1945, dirá que

Dessau y considera que la novela refleja con precisión el proceso revolucionario; señala la importancia del paralelismo como elemento estructurador del texto en varios niveles y la repetición de algunos motivos que funcionan como *leitmotiv* en la obra. También marca la presencia de un proceso degenerativo que informa principalmente la Segunda parte. Considero que este problema de la estructura, que ha sido tratado por éstos y otros autores, aún necesita precisarse más.

⁸ Para estos datos, véase sobre todo la *Bibliografía* preparada por José Ruffinelli para la edición de *Archivos*, p. 296.

⁹ “Lo que nos dice Azuela de *Los de abajo*”, *El Universal Ilustrado*, México, 16 de septiembre de 1927. También recogido en *Archivos*, p. 279. Lo que es que Azuela, de acuerdo con el modelo de composición naturalista, para que más bien quiso escribir una serie que llamaría *Cuadros y escenas de la Revolución Mexicana*, de la cual *Los de abajo* es sólo uno de los volúmenes (cf. “Anexo Pérez, maderista y Los caciques”, en *Obras completas*, t. 3, p. 1070, y “Cómo escribió *Los de abajo*”, en *Obras completas*, t. 3, pp. 1267-1268).

Los de abajo, como el subtítulo primitivo lo indicaba, es una serie de cuadros y escenas de la revolución constitucionalista, *débilmente atados por un hilo novelesco*¹⁰.

No obstante, en este mismo artículo, aclara que los que llaman “relato” a la novela “no entienden de la misa la media, si con ese título intentan decir que escribí como el que hace crónica o reportazgo”, y subraya que *Los de abajo* es “la organización de un cuerpo nuevo y dotado de vida propia, de una obra de creación”, textos a los que me referí al comienzo de este trabajo por considerarlos los más adecuados a lo que revela el análisis de la novela.

La ambigüedad de las afirmaciones hace pensar en un Azuela dubitativo ante la crítica, pero al mismo tiempo ésta lo lleva a reflexionar acertadamente sobre su propio proceso de producción.

Algunos críticos juzgan el carácter episódico de *Los de abajo* como propio de un texto que quiere mostrar la naturaleza misma del proceso revolucionario. Precisamente por eso, los episodios de la novela, como dije al hablar de la estructura, se producen en un orden concatenado y sin grandes cambios temporales o espaciales, por lo que no estoy de acuerdo que se trate de una historia confusa o caótica¹¹.

Sin embargo, la escritura cristaliza la ruptura del orden, su transgresión. La maestría de Azuela para lograrlo consiste, precisamente, en el dinamismo que informa esa escritura, como ya mostré antes, y la elaboración de imágenes de una gran fuerza cinética, en planos medios y con figuras fragmentadas, que pre-

¹⁰ De “*Los de abajo*”, conferencia que en 1945 dictó Azuela en El Colegio Nacional (*Obras completas*, t. 3, p. 1078, y *Archivos*, p. 281).

¹¹ Se ha relacionado con su carácter fragmentario el hecho de que la obra fue publicada por primera vez en el periódico *El Paso del Norte* (El Paso, Texas), entre octubre y noviembre de 1915, como novela por entregas. Sin embargo, es evidente que la novela no fue escrita con este criterio. En el cuidadoso trazado de la génesis histórica del texto y de su primera edición que hace Stanley L. Robe, se confirma que ni siquiera las unidades publicadas correspondían a unidades claramente definidas como tales en la novela. Además, desde el comienzo el periódico se compromete también a publicarla como un texto unitario. Así dice el anuncio que apareció el 27 de octubre de 1915: “*Los de abajo*, novela que hoy empezamos a publicar en forma de folletín, aparecerá encuadernada lujosamente y dentro de pocos días estará a la venta del público”. De hecho se publica como libro el 5 de diciembre de ese año. Cf. STANLEY L. ROBE, *Azuela and the Mexican Underdogs*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1979, pp. 81, 93.

dominan en la Segunda parte de la novela, de acuerdo con el proceso degradador que atraviesa todo el texto. Al mismo tiempo y por contraste, la voz narrativa se adueña cada vez más del espacio novelesco y el tono de su enunciado se vuelve más reflexivo.

Compárense, en este sentido, los dos pasajes siguientes. El primero da comienzo al capítulo 9 de la Segunda parte, y recuerda una vez más el dinamismo y la fragmentación de las descripciones bélicas que hará Arturo Uslar Pietri en *Las lanzas coloradas* (1931)¹²:

El torbellino de polvo, prolongado a buen trecho a lo largo de la carretera, rompíase bruscamente en masas difusas y violentas, y se destacaban pechos hinchados, crines revueltas, narices trémulas, ojos ovoides, impetuosos, patas abiertas y como encogidas al impulso de la carrera. Los hombres, de rostro de bronce y dientes de marfil, ojos flameantes, blandían los rifles o los cruzaban sobre las cabezas de las monturas (*Archivos*, pp. 100-101).

El segundo inicia el capítulo 8 y tiene dos momentos: la narración de la llegada de Luis Cervantes “a la tienda de Primitivo López a interrumpir una juerga que prometía grandes sucesos” y la descripción de ese espacio interior donde se confunden los hombres y los caballos. El ritmo de la descripción es más lento de caída. Sin embargo se dinamiza cuando se confunden los murdos, con claro predominio del caballo como elemento transgresor:

Los demás oficiales se habían metido brutalmente con todo y con balgaduras. Los sombreros galoneados de cóncavas y colosales faldas se encontraban en vaivén constante; caracoleaban las ancas de las bestias, que sin cesar removían sus finas cabezas de ojos negros, narices palpitantes y orejas pequeñas. Y en la infernal alharaca de los borrachos se oía el resoplar de los caballos, su ruc golpe de pezuñas en el pavimento y, de vez en vez, un relincho breve y nervioso (*Archivos*, pp. 98-99).

¹² Destaco un pasaje del capítulo 12 de la novela de USLAR PIETRI: “Por instantes se pierde la conciencia de las cosas, de la forma, del color, y entonces los ojos encarnizados sólo ven terribles ojos duros y fríos, pálidas miradas mortales en el vuelo de las lanzas, entre el relampagueo de las lanzas, bajo el árbol frondoso de las lanzas. Ojos de vidrio de los muertos, ojos de acero de los caballos, ojos punzantes del hombre que viene, que puede herir con mirada o con el arma, ojos que no se cierran [...] Resplandores siniestros, aguaceros de resplandores, ojos, ojos y lanzas, sobre la caballería tempestuosa” (*Las lanzas coloradas*, Losada, Buenos Aires, 1949, pp. 178-179).

Son ya las escenas relativas al mundo carnavalizado de la Segunda parte, regido por las figuras del güero Margarito y de la Pintada. Pero el efecto de este proceso que borra las fronteras y los límites no es liberador.

Bajtín señala claramente que el carnaval, en contrapunto con la cultura oficial, crea transitoriamente un ámbito de subversión en la medida en que transgrede el orden, pone en diálogo los sectores antes separados por las diferencias sociales y las relaciones se humanizan pues el hombre vuelve sobre sí mismo entre los demás hombres¹³. Los cambios históricos estructurales, transgresores del orden prevaleciente, en cierto modo producen un efecto similar, pero al mismo tiempo deberán responder a un proceso que garantice la perdurabilidad, siempre dinámica, de las transformaciones básicas. La decisión última reside pues en la capacidad de los hombres para convertirse en sujetos efectivos de la historia. Y en *Los de abajo* el cambio de posiciones de los que detentan el poder de “arriba” finalmente no incluye a “los de abajo”. Lo que afloró como transgresión se revierte para subrayar más la distancia entre ambos polos.

El inicio del último capítulo (capítulo 14) de la Segunda parte es ya una descripción más bien estática, en la que se destacan los efectos sensoriales del espacio. Después se describe objetivamente lo que antes se elaboraba mediante la yuxtaposición de fragmentos significativos de una gran movilidad, hecho que predomina, sin duda, en la Segunda y la Tercera partes de la novela (*Archivos*, p. 117).

Sin embargo, la crítica ha señalado la rapidez con que transcurren los acontecimientos en las dos últimas partes de *Los de abajo*. Influyen en este comentario la división de la obra en 21, 14 y 7 capítulos que recarga por su extensión la primera parte, y el tiempo cronológico transcurrido que va también de mayor a menor¹⁴. Nótese, sin embargo, que la base matemática es el sema-

¹³ MIJAÍL BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 15: “A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes...”

¹⁴ MÓNICA MANSOUR precisa: “La novela *Los de abajo* transcurre a lo largo de casi dos años. La primera parte narra alrededor de un año; la segunda, alrededor de cuatro meses; la tercera, unos días” (“Cúspides inaccesibles”, en *Archivos*, p. 254).

nario. Habrá que atender a lo que revela esa última unidad narrativa que constituye la Tercera parte.

De hecho, la rapidez es más bien aparente. El carácter descendente de las series va acorde con un cambio en el desarrollo de los acontecimientos. Sobre todo, es notable el paso de un ritmo acelerado a un tiempo lento, de caída, que subordina (sin que desaparezca el contrapunto) el diálogo y la dramatización de los acontecimientos a la narratividad y la descripción, como tendencias dominantes de la escritura.

Es importante destacar algunos núcleos de significación que estructuran la novela en términos del movimiento ascendente que la escritura privilegia como el deseado. Es evidente, además, que este movimiento va asociado al poder de unos sobre otros y se manifiesta como el cambio de planos (cambio de posición) de *arriba y abajo*.

Uno de estos núcleos es el de *matar, robar*, como dos acciones a las que se ven impelidos los personajes por una fuerza estructural que parece rebasarlos. Un poco antes de morir, y de finalizar la Primera parte, dice Solís (personaje que es, en buena medida, portavoz del punto de vista del metanarrador): “La psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡*robar, matar!*” (las cursivas son mías, *Archivos*, p. 71). Casi inmediatamente surge el contrapunto. Al personaje le es dado atisbar en el instante de morir (fin de la Primera parte), un sentido esperanzador con la Revolución que surge simbólicamente de la muerte y la destrucción:

Su sonrisa volvió a vagar siguiendo las espirales de humo de los rifles y la polvareda de cada casa derribada y cada techo que se hundía. Y creyó haber descubierto un símbolo de la revolución en aquellas nubes de humo y en aquellas nubes de polvo que fraternalmente ascendían, se abrazaban, se confundían y se borraban en la nada.

—¡Ah —clamó de pronto—, *ahora sí!* (*Archivos*, p. 72).

Su mano señala entonces una escena que simboliza la posibilidad de salida. El éxodo en tren —y no a pie como en Rulfo— tiene por el momento un acento vital, rebosante:

Señaló la estación de los ferrocarriles. Los trenes resoplando furiosos, arrojando espesas columnas de humo, los carros colmados de gente que escapaban a todo vapor (*Archivos*, p. 72).

El capítulo 1 de la Segunda parte se inicia precisamente con la letanía confesional del *Yo maté*; concluye de igual modo y con un leve indicio del *robar* (“Demetrio saca su reloj de repetición incrustado de piedras”)¹⁵. La imagen última denuncia la inversión de valores: “Y por en medio de la calle caminan, rumbo al hotel, Demetrio y la Pintada, abrazados y dando tumbos” (*Archivos*, p. 77).

En los capítulos que siguen vemos cómo, en la medida en que domina el mundo cruel y deshumanizado del güero Margarito y de la Pintada, Demetrio se hunde en la melancolía. Marca el cambio la muerte de Camila, y con ella el posible modelo de una mujer revolucionaria (Camila desea aprender “La Adelita” con Luis Cervantes) que la Pintada invierte y lleva a extremos grotescos y patéticos.

Al concluir el penúltimo capítulo de esta Segunda parte definitivamente se separan los mundos del güero Margarito y de Demetrio Macías. La canción popular persistentemente tarareada por el protagonista revela que el personaje ha llegado a una situación límite que se traduce en la intuición de la ausencia de sentido en ese mundo representado por la “fiesta de las balas” del güero Margarito. La escena muestra precisamente el contrapunto de ambas actitudes.

En el último capítulo de esta misma parte incluso el güero Margarito entra en la confesión colectiva del *Yo robé* y del abandono de las mujeres de su hogar (*Archivos*, p. 119). La verbalización de los hechos, sin embargo, no alcanza a transformar las actitudes. La voz narrativa se encarga de mostrar cómo el azar

¹⁵ El motivo de la confesión, producto de la culpa, se reiterará en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en el caso de muchos de los personajes, con variaciones que permiten observar sus contradicciones internas y apuntan a las de la conciencia colectiva (Dorotea, el padre Rentería, la negación a confesarse de Susana). De manera sintética el texto reproduce en el enunciado del padre Rentería la confesión colectiva que denuncia las relaciones incestuosas dominantes en el ámbito del poder absoluto relacionado con la estructura social patriarcal. Refiriéndose a Pedro Páramo dice el padre Rentería: “Lo malo de esto se que todo lo obtuve de mí: «Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo». «Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo». «De que le presté mi hija a Pedro Páramo». Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo” (fragmento 41, p. 89). En *La feria* (J. Mortiz, México, 1963) Juan José Arreola ampliará las voces y la extensión de la confesión colectiva (fragmento 135 de la novela, pp. 90-93), y la confesión del adolescente se disemina en diversos fragmentos del texto con una función cohesionadora que contrapuntea la fragmentación de la escritura.

vuelve a dominar la escena. El juego de naipes desplaza gradualmente la confesión colectiva (el *arriba* y el *abajo* una vez más en contrapunto). La óptica del narrador focaliza la atención en los “jefes y oficiales”, lo cual sugiere que serían ellos los responsables, implícitamente, de la historia:

El tema del “yo robé”, aunque parece inagotable, se va extinguendo cuando en cada banca aparecen tendidos de naipes, que atraen a jefes y oficiales como la luz a los mosquitos.

Las peripecias del juego pronto lo absorben todo y caldean el ambiente más y más; se respira el cuartel, la cárcel, el lupanar y hasta la zahúrda (*Archivos*, pp. 119-120).

Los cambios desconcertantes del proceso histórico rebasan la conciencia posible del protagonista. Al “¡sigue la bola!” del general Natera y los interrogantes de Demetrio que el enunciado de Natera no logra solucionar, responde un Demetrio cabizbajo perplejo; sólo entiende que la lucha debe continuar, pero no se ubica. Su autonomía, de momento, se subordina a las órdenes del jefe inmediato. El diálogo denuncia la carencia que abaja a este personaje:

—Mire, a mí no me haga preguntas, que *no soy escuelante*. . . . La aguilita que traigo en el sombrero usted me la dio. . . . Bueno, pero ya sabe que no más me dice: “Demetrio, haces esto y esto. . . . ¡se acabó el cuento!” (*Archivos*, p. 122).

La Tercera y última parte de la novela muestra también el ritmo en contrapunto. Fechada el 16 de mayo de 1915 en El Paso, Texas, la escritura reproduce la carta de Luis Cervantes dirigida a Venancio, en contestación a una suya. Son casi coincidentes el tiempo de la enunciación y el del enunciado, marcado por el tema del *Yo me aproveché*.

Mientras Cervantes asciende en el dominio de un saber que lo coloca *arriba* (se ha hecho médico), su conducta mercantilista y oportunista sigue sujeta a un código de valores invertidos, ajeno a toda ética, que lo coloca en una línea descendente (*abajo*). La escritura llega al sarcasmo y bordea los límites paródicos de los gradantes. Es el espacio donde además se registran las muertes de los hombres más negativos de Demetrio Macías (Pancracio el Manteca, el güero Margarito).

En la carta, la voz en primera persona, al mismo tiempo que descubre la falacia de su promesa a Venancio, utiliza un discurso que implica un doble juego irónico. Se ironiza al personaje y se ironizan los valores revolucionarios: el conocimiento de la nueva “plaza” de acción (los Estados Unidos) implica los negocios “seguros” basados en una política de prestanombres, y “las ambiciones justas” “por cambiar de posición social” de un revolucionario recalcan en la propuesta de “ser admitido como miembro de la Salvation Army, sociedad respetabilísima” que da “mucho carácter” (*Archivos*, pp. 123-124).

Inmersos en este mundo al revés, los hombres de Demetrio emprenden el regreso a la tierra propia. Ya diezmado el grupo, quedan los más cercanos a Demetrio y a la óptica enaltecedora de la voz narrativa; enfrentarán el hambre colectiva y la pérdida del poder político que les había sostenido antes: la caída de Francisco Villa. En el nuevo giro de la historia, los líderes populares (como ocurre con Zapata en Morelos) se homologan a “los de abajo”, frente al poder de “los de arriba” (“Villa derrotado era un dios caído. Y los dioses caídos, ni son dioses ni son nada”). De los intelectuales del lado de “los de abajo”, sólo subsiste Valderrama, el intelectual enajenado que se aferra a una idea romántica de la revolución en una voluntad fallida de explicarse el mundo al garette de la “revolución descabezada”; la revolución por la revolución:

—¿Villa?... ¿Obregón?... ¿Carranza?... ¡X... Y... Z...! ¿Qué se me da a mí?... ¡Amo la Revolución como amo al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!... Pero las piedras que quedan arriba o abajo, después del cataclismo, ¿qué me importan a mí? (*Archivos*, p. 128).

Enajenado de la concreción del proceso histórico, el intelectual deberá abandonar la escena (“hablando loco, pero loco del todo”, *Archivos*, p. 131), aunque “a veces” diga “unas cosas que lo ponen a uno a pensar”, como afirma Demetrio al concluir el segundo capítulo de la Tercera parte.

Dejaré para más adelante la interpretación del último capítulo en el que se refrenda el punto de vista dominante de la escritura. Antes me interesa comentar la importancia del *saber* o *no saber*, como otro de los núcleos semánticos estructurales determinantes de todo el desarrollo de la novela y de la historia.

El dominio de un saber científico y político permite que Luis Cervantes llegue a ocupar el cargo de secretario de Demetrio Macías. El texto contrasta la reacción intuitiva de desconfianza que tienen Demetrio y sus hombres a la llegada de Cervantes al campamento, fiel a la verdad del personaje, con su gradual aceptación, sobre todo por parte de los hombres de mayor prestigio dentro del grupo: Demetrio (el cabecilla); Anastasio Montañés (hombre de acción) y Venancio (el médico barbero que sabe leer).

Este ascenso en la confianza de los líderes medios es posible por el poder persuasivo de una conducta efectiva amparada en el dominio de un saber, y el uso de la palabra que revela el dominio de una información de la que carecen los otros. La voz narrativa denuncia la intención oportunista del discruso. Como en *Erresplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno y *Oficio de tiniebla* (1962) de Rosario Castellanos, el poder *leer y escribir* se convierte en un arma decisiva para el cambio social necesario. Antes de concluir el capítulo 13 de la Primera parte, el enunciado de Cervantes revela el uso táctico de los componentes ideológicos subyacentes en la mentalidad de “los de abajo” junto con el empleo demagógico de una información histórica veraz, que en el contexto se vuelve instrumento de dominio para ganar una posición de liderato dentro del grupo.

El diálogo inicial del capítulo 14 entre Demetrio y Anastasio revela las nuevas relaciones de poder, no obstante la perspicacia natural de un líder como Anastasio que intuye el peligro del encuentro con Natera.

—Ya lo estuve oyendo [a Cervantes] —respondió Anastasio— La verdad, *es gente que, como sabe leer y escribir, entiende bien las cosas*. Pero lo que a mí no se me alcanza, compadre, es eso de que usted vaya a presentarse con el señor Natera con tan poquitos que semos.

—¡Hum, es lo de menos! Desde hoy vamos a hacerlo ya de otro modo [...] La verdad, compadre Anastasio, hemos tonteado mucho. Parece a manera de mentira que este curro haya venido a enseñarnos la cartilla.

—¡Lo que es eso de saber leer y escribir!... (*Archivos*, pp. 43-44).

Más adelante, la escritura se encargará de mostrar que es decisión, inducida por Cervantes, ¿acelera? ¿provoca? la degradación progresiva del proceso revolucionario sacado de su propi-

cauce, más allá de los límites de la conciencia posible de los hombres en guerra.

El capítulo 18 es ejemplar para descubrir las contradicciones de la lucha. El punto de vista de la voz narrativa deja ver la ambigüedad del proceso guiado por la propuesta de Cervantes (cf. pp. 57-58).

Se delata entonces la guerra fraterna; la “marca de Caín” que sólo puede desembocar en el despojo y la caída. El tema será predilecto en Juan Rulfo.

La contradicción que subyace se marca significativamente en el rostro de Anastasio: “En su semblante persiste su mirada dulzona, en su impasible rostro brillan la ingenuidad del niño y la amoralidad del chacal” (*Archivos*, p. 58).

Se anticipa, en breve, lo que dominará el primer plano de ahora en adelante. Animalizados, los hombres se dedican al despojo grotesco de las víctimas, en una especie de imagen carnavalesca decadente, conformada por los gestos y las posturas: “Los hombres, *inclinados ahora*, se dedican a desnudar a los que traen mejores ropas. Y con los despojos se visten, bromean y ríen muy divertidos” (*Archivos*, p. 59).

En la medida en que se institucionaliza el despojo generalizado (“el avance”) después de cada batalla, se devalúan los bienes culturales y los hombres se degradan desde el punto de vista de la voz narrativa (“turba desenfrenada”, “hombres quemados, mugrientos y casi desnudos”, *Archivos*, p. 63). La alegría que recalca el texto es una “mueca” negadora de los procesos liberadores, y la censura proviene del protagonista: “Demetrio, que no participaba de aquella alegría...” (*Archivos*, p. 64).

Si el *saber* o *no saber* condiciona el poder del hombre sobre el medio, y a estos hombres se les ha negado el acceso a los índices mínimos de aculturación (*leer, escribir*), es natural que se transgredan y fragmenten los símbolos indicativos de ese poder negado. El proceso transgresor se inicia entonces con “una máquina de escribir nueva, que a todos atrajo con los deslumbrantes reflejos del niquelado”. El proceso de fetichización y degradación es evidente:

La “Oliver”, en una sola mañana, había tenido cinco propietarios, comenzando por valer *diez pesos, depreciándose uno o dos cada cambio de dueño*. La verdad era que pesaba demasiado y nadie podía soportarla más de media hora.

—Doy *peseta* por ella— ofreció la Codorniz (las cursivas son mías, *Archivos*, p. 64).

“Por veintinco centavos” la Codorniz “tuvo el gusto [...] de arrojarla contra las piedras, donde se rompió ruidosamente” (*Archivos*, p. 64). El acto opera como “una señal”. La ociosa destrucción de los objetos indica la fragmentación de la cultura como carga inservible. Por la negación se desestructura el viejo orden, pero por el momento no hay un objetivo que favorezca los signos de renovación:

Volaron los aparatos de cristal y porcelana; gruesos espejos, candelabros de latón, finas estatuillas, tibores y todo lo redundante de “avance” de la jornada quedó hecho añicos por el camino (*Archivos*, p. 64).

La escena culmina con “Demetrio, tirado boca arriba en el estiércol, donde todos, acostados ya, bostezaban de sueño” (*Archivos*, p. 65): sobre el estiércol, como sobre la cultura fragmentada. La imagen simbólica es análoga a las que aparecerán en *El señor presidente* (1946) y en *Los ojos de los enterrados* (1960) de Miguel Ángel Asturias¹⁶. En la coherencia interna de *Los de abajo* la imagen homologa a Demetrio y sus hombres con Luis Cervantes: Recuérdese que a la llegada al campamento, por primera vez Cervantes duerme también sobre el estiércol y con los cerdos (*Archivos*, p. 20). Sólo el recuerdo de Camila, de su voz, saca a Demetrio del presente degradado. El capítulo cierra “en carcajadas con la transgresión e inversión del lenguaje: “torneo de insolencias y obscenidades”.

Gracias a la técnica paralelística frecuente en *Los de abajo*¹⁷ apoyada por un principio de intensificación y ampliación, se reitera en el capítulo 2 de la Segunda parte el problema de la cultura asociado al proceso histórico. Abiertamente se contraponen *civilización* y *barbarie*, en un doble movimiento: en la medida en que la barbarie asciende, descienden los rasgos civilizadores¹⁸. Y

¹⁶ En Asturias el símbolo adquiere matices míticos. Cf. YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, “El Pelele: un personaje-símbolo de Miguel Ángel Asturias”, *A* 1968, núm. 7, p. 327.

¹⁷ Cf. CLIVE GRIFFIN, art. cit., p. 31.

¹⁸ Un movimiento paralelo rige *El gallo de oro* de Juan Rulfo que probablemente estaba ya escrito en 1958, a juzgar por una nota del cineasta Carli Velo, dirigida al escritor, en la que alude a “El gallo” como un texto que

dije con anterioridad que en esta parte domina la escena el mundo de la Pintada y del güero Margarito.

Y son precisamente la voz y las carcajadas de la Pintada las que irrumpen al iniciar el capítulo. Despectiva, la Pintada se dirige a los demás y enuncia la nueva praxis y la nueva ideología. Irónicamente “los de abajo” parecen ocupar la posición de “los de arriba”. Lo cierto es que se han invertido los valores y su función. Están *arriba*, pero no cualitativamente o por oposición. Su praxis obedece al modelo de los otros. El cambio es sólo aparente. Se limitan a emular y reproducir la ideología dominante de manera degradada y “bárbara”. *Saber* equivale ahora a dominar las reglas del saqueo (la moda, lo que “se usa”). Para retar a la acción, se alude a la ignorancia de los nuevos códigos:

—¡Qué brutos! —exclamó la Pintada, riendo a carcajadas—. ¿Pos de dónde son ustedes? Si eso de que los soldados vayan a parar a los mesones es cosa que ya no se usa. ¿De dónde vienen? Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin pedirle licencia a naiden. Entonces ¿pa quién jué la revolución? ¿Pa los catrines? Si *ahora nosotros vamos a ser los meros catrines* (las cursivas son mías, *Archivos*, p. 78).

A “punta de acero” abre la Pintada todos los cajones y se desparraman los papeles que simbolizan la vida del hombre; su cultura escrita y su cultura de imágenes: “Las manos de Anastasio Montañés, de Pancracio y de la Pintada se hundieron en el montón de *cartas, estampas, fotografías y papeles* desparramados por la alfombra” (*Archivos*, p. 78). Desde el punto de vista de la voz narrativa se intensifica, por negación, el ideal implícito de *leer y escribir*. Su ausencia determina el caos, como una máquina que produce la destrucción de la cultura. Pero el botín se lo lleva Luis Cervantes con un movimiento encubridor, astuto y ágil: toma para sí una “pequeña caja forrada de terciopelo gris” con “dos diamantes de aguas purísimas” (*Archivos*, pp. 78-79) que los otros, en su exceso, no perciben. El acto desdice y vacía de contenido las palabras que emitirá después Cervantes cuando, con pretendida intención ética, censura la acción vandálica de los demás. Al hacerlo, se apoya en el posible desprestigio de todos y de “la causa”. En el texto el testigo desenmascarador de la ver-

interesa conocer a Barbachano Ponce para llevarlo al cine. La nota pertenece al archivo personal de la familia Rulfo.

dad es Demetrio; también el lector cómplice puede reconocer el cinismo detrás de las palabras de Cervantes:

¿No sería conveniente evitarles esto?

—No, curro... ¡Pobres!... Es el único gusto que les queda después de ponerle la barriga a las balas (*Archivos*, p. 79).

Sin embargo Demetrio, ante *el robo*, es también un personaje caído. El *robar* homologa a los personajes: "... Ya sabemos que lo tuyo, tuyo, y lo mío, mío. A usted le tocó la cajita, bueno; a mí el reloj de repetición" (*Archivos*, p. 79). Los hombres pueden robar porque los líderes también roban. El robo se institucionaliza en la esfera del poder. Muchos años después Jorge Ibargüengoitia utilizará el robo del reloj como símbolo del cambio de poder en su novela *Los relámpagos de agosto* (1964)¹⁹.

La magnitud del desorden se subraya porque la voz narrativa nos hace verlo desde la perspectiva, en principio disminuida, de la Codorniz y "una chiquilla de doce años" con la cara marcada por la sífilis. Ambos personajes, no obstante su condición de "caídos", se asombran ante el símbolo de la caída de la cultura colectiva, manifiesto en la destrucción del orden y en la fragmentación de los objetos que la representan:

Sorprendidos los dos, se mantuvieron atónitos, contemplando los montones de libros sobre la alfombra, mesas y sillas, los espejos descolgados con sus vidrios rotos, grandes marcos de estampas, retratos destrozados, muebles y bibelots hechos pedazos (*Archivo*, p. 79)²⁰.

¹⁹ Esta función del motivo del "robo del reloj" en la obra de Jorge Ibargüengoitia ha sido estudiada por ANA ROSA DOMENELLA, en *Jorge Ibargüengoitia; la transgresión por la ironía*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1989, pp. 34-40. Domenella señala además que el motivo constituye el segundo núcleo narrativo de la novela.

²⁰ Esta relación de la cultura con el mundo de objetos que la representa se da de manera explícita en *Visión de Anáhuac*, escrito por Alfonso Reyes desde el exilio en Madrid, en 1915, el mismo año de la primera publicación de *Lo de abajo*. En el libro de Reyes el hombre aparece disminuido por el mundo de los objetos o rebasa sus sentidos una descripción de la feria en el tiempo de Colonia en que el observador se desconcierta y "conserva de sus recuerdos la emoción de un raro y palpitante caos". La descripción comunica al lector "un mundo de sensaciones múltiples y heterogéneas de una gran sensualidad y dinamismo". La fragmentación y el abigarramiento, aunque de una débil bordante vitalidad, son aún ajenos a la mirada del "otro": el colonizador. Esta imposibilidad cognitiva por distancia cultural y de la historia se reprodu-

Simultáneamente a lo que ocurre *adentro*, *afuera* “el Manteca cocía elotes, atizando las brasas con libros y papeles que alzaban vivas llamaradas” (*Archivos*, p. 79), de manera análoga a la imagen de la casa familiar incendiada que observamos con Demetrio al finalizar el primer capítulo de la novela.

La imagen de la niña sifilítica, “divertidísima con las láminas de un lujoso ejemplar de la *Divina comedia*” condensa el desequilibrio de lo grotesco: “—¡Mira tú... cuánta vieja encuerada [...] Y comenzó a arrancar los grabados que más llamaban su atención” (*Archivos*, p. 80).

La devaluación de la cultura y su mercantilización van a la par. Los libros se venden si tienen “monitos, a cinco centavos”. Los demás “de pilón si me los merca todos”. El interesado se los lleva en “una canasta pizcadora”. El indicio adelanta el desenlace. La inversión de valores y el sinsentido provocarán la falta de comida (por el abandono de la tierra) y la disfunción de los bienes culturales que parecen sustituir grotescamente los de la subsistencia. Hacia el final (capítulo 5 de la Tercera parte), el pueblo gritará a los hombres de Demetrio —esta vez refiriéndose al dinero que ha perdido también su valor—: “—¡Papeles, sí!... ¡Eso nos han traído ustedes... ¡Pos eso coman!” (*Archivos*, p. 136).

Demetrio se distancia y narra “menudamente” algunos de sus más notables hechos de armas (*Archivos*, p. 81). Así como el recuerdo de Camila (voz de la tierra) lo distanció del estiércol, el repaso de sus triunfos lo protege del presente y fija los hechos en la memoria: historia vivida y oral que lo fortalece.

El capítulo cierra cuando Luis Cervantes anuncia a Demetrio

en el presente del texto de Azuela para mostrar la distancia entre los sectores principales de la lucha revolucionaria interna en términos del acceso o no a los bienes de la cultura y de la economía. Sobre el texto de Reyes, véase mi artículo “El discurso omitido en *Visión de Anáhuac*”, *NRFH*, 37 (1989), pp. 476-478. Con variaciones, Alejo Carpentier muestra el desconcierto de los adolescentes que no logran armonizar el mundo de la cultura europea con el de su propio contexto. Los bienes de la cultura se traducen en objetos que los personajes acumulan en desorden, “porquerías” que pierden su función y deslizan su significado transmutado por la mentalidad de los jóvenes, inmersos en una situación de aislamiento respecto de su historia inmediata: el siglo XVIII. En un “crepúsculo invertido” se gesta el advenimiento revolucionario de una nueva realidad multiforme y polivocal (ALEJO CARPENTIER, *El siglo de las luces*, Compañía General de Ediciones, México, 1966, pp. 25-27 [1ª ed., 1962]). Cf. también la abigarrada acumulación de objetos entre la “tienda del peluquero” y la tripería en otra obra de Alejo Carpentier (*El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1967, pp. 10-11 [1ª ed., 1964]).

que le preparan un banquete “para celebrar el hecho de arma de Zacatecas y el merecido ascenso” a general (*Archivos*, pp. 81-82). La celebración con una comida, en medio de lo dantesco, revela que el hecho valiente de armas no tiene salida civilizadora.

En términos del *saber* o *no saber* referido a la lectura y escritura es decir, a sus principios mínimos (paso de una sociedad oral a una letrada), los que están *arriba*, como Luis Cervantes, detenta el saber, pero carecen de una ética. Los que están *abajo* no tienen acceso al saber y sus triunfos quedan sin posibilidades de salida.

Sin duda, el ritmo estructurador de *arriba* y *abajo* pone en juego los núcleos semánticos principales que conforman el mundo de ficción en *Los de abajo*. Falta observar el sentido estructurado que tiene la división de la novela en sus dos desplazamientos principales: *la salida* de la tierra y *el regreso* a ella. Para hacerlo tomaré en cuenta el comienzo y el final de la obra, donde aparecen las claves determinantes del sentido y de la cohesión textual.

Como bien señala Seymour Menton²¹, el primer capítulo comienza *in media res*. Se trata de un enunciado en estilo directo que delata la situación de diálogo entre una mujer y —después sabremos— un hombre. El comienzo dramático está en boca de la mujer, y presupone que el diálogo ha comenzado antes: “Te digo que no es un animal. . . Oye cómo ladra el *Palomo*. . . Debe ser algún cristiano” (*Archivos*, p. 3).

No sabemos quién habla exactamente, ni con quién. Sin embargo lo importante es lo imperativo de la voz que insiste en la veracidad de su afirmación producto de una captación sensible de los hechos (*oye, fijaba sus pupilas, sus sentidos estaban puestos fuera*). La mujer, en primer plano, *presiente, ordena, advierte*, y en última instancia *protege* en la medida en que da una respuesta activa a la amenaza de fuera; es ella además la que nombra por primera vez al hombre (“—Sería bueno que por sí o por no te escondieras, Demetrio”; “—Tu rifle está debajo del petate —pronuncéla en voz muy baja”; “—¡Hombres malvados, me han matado a mi perro!”; y finalmente “—¡Mátalos! —exclamó la mujer con la garganta seca”). El hombre *define* lo que la mujer percibe: “—¿Y que fueran siendo federales?”. La agresión de fuera a quien quiere las marcas del opositor político. No obstante, el hombre

²¹ SEYMOUR MENTON habla de la creación “magistral” del héroe épico en el primer capítulo de la novela, y destaca que la obra “comienza *in media res* con un diálogo anónimo” (“La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo”, p. 1006).

no se altera y actúa dueño de sí mismo (“Sin alterarse, acabó de comer; se acercó un cántaro y, levantándolo a dos manos, bebió agua a borbotones. Luego se puso en pie”; “Demetrio ciñó la cartuchera a su cintura y levantó el fusil”; “Salió paso a paso desapareciendo en la oscuridad de la noche”, *Archivos*, pp. 3-4).

Acompaña a la pareja el *Palomo*, perro guardián que, unido a la mujer, *advierte del peligro* desde el primer enunciado; la modalidad de su ladrido marca la intensidad e inmediatez progresiva de la amenaza (“y el *Palomo* ladró con más rabia”; su acción es simultánea a la de Demetrio: “El *Palomo*, enfurecido, había saltado la cerca del corral”; finalmente, “el perro lanzó un gemido y no ladró más”). La óptica de la voz narrativa enaltece al animal e indica, por el tratamiento que recibe, su estrecha relación con la vida de la familia (“muy blanco y muy gordo”).

La desprotección del hogar se subraya por el contraste entre *el afuera* (inmenso, oscuro) y *el adentro* (pequeño, con poca luz). La descripción del espacio interior (“Cuartito” alumbrado “por una mecha de sebo”) nos permite ver al tercer personaje que completa *la tríada familiar*: en “un viejo molde de adobes, que servía de cama, y sobre mantas y desteñidas hilachas dormía *un niño*” (*Archivos*, pp. 3-4).

La voz narrativa no se detiene a describirnos la evolución psicológica de los personajes. Más que interpretar, describe los gestos, las acciones. Más que reflexionar sobre ellos, los pone a dialogar (la escritura pide que se fije la atención en el tono, la actitud y su modo de actuar).

Los objetos y el ambiente son propios de una familia campesina (“un yugo, un arado, un otate y otros aperos de labranza”). No hay riqueza, pero todo indica una tríada familiar armónica que corresponde al equilibrio ecológico con la naturaleza. El elemento transgresor viene de *arriba* y de fuera. Invade el espacio íntimo y su actuación lleva a una situación límite la contraposición generadora del proceso revolucionario (“los de arriba”/“los de abajo”). Aunque por el momento Demetrio Macías parece dominar la situación (al aparecer Demetrio el discurso del agresor cambia de la insolencia a la cobardía) estratégicamente el protagonista sabe que ha llegado la hora de salir a la lucha. Se produce la *escisión* de la triada familiar que adquiere carácter simbólico. Ahora es Demetrio, el estratega, el que toma decisiones claras y firmes. El enunciado, de matices bíblicos, revela una estructura patriarcal armónica, en la cual, como vimos, la mujer tiene una función activa mediadora:

—Vete luego a la casa de *mi* padre —dijo Demetrio.
 Ella quiso detenerlo; suplicó, lloró; pero él, apartándose *dulcemente*, repuso sombrío:
 —Me late que van a venir todos juntos.
 —¿Por qué no los mataste?
 —¡Seguro que no les tocaba todavía! (las cursivas son mía
Archivos, p. 6).

Es evidente que Demetrio piensa antes de actuar. También que sólo mata tácticamente, llegada la hora.

Se forma entonces con precisión y economía simbólica, el ícono que subyace a todo el proceso revolucionario. Primero marca el modelo deseado: “Salieron juntos; ella con el niño en los brazos”. Luego se enuncia su escisión: “Ya a la puerta apartaron en opuesta dirección”. Finalmente la imagen se graba y se reproduce una y otra vez condicionando definitivamente el sentido de la lucha, no obstante que en el proceso de la escritura parezca a veces soterrada, precisamente cuando Demetrio y sus hombres parecen perderse en el proceso degradante y deshumanizador: “En cada risco y en cada chaparro, Demetrio seguía mirando *la silueta dolorida de una mujer, con su niño en los brazos*.” (*Archivos*, p. 7).

A esta imagen se suma la de *la casa ardiendo* que Demetrio contempla después de muchas horas de ascenso, desde *arriba*. Se invierte la perspectiva. Si antes veíamos de abajo, arriba, ahora vemos de arriba, abajo con el protagonista que por derecho ha ganado las alturas.

El objetivo tácito de “los de abajo” que salen a la Revolución exige un cambio cualitativo que permita el regreso a la tierra, libre de la opresión externa del cacique o de los hombres en el poder. Es decir, una vuelta en espiral: regresar tras un cambio de sistema de relaciones de opresión prevaleciente. En términos simbólicos, implica la posibilidad de que se restaure la tríada familiar escindida. El interrogante queda abierto al futuro. Lo retomará Juan Rulfo tanto en sus cuentos (cf. “Macario”, “El llano en llamas”, “No oyes ladrar los perros” y “Luvina”), como en *Pedro Páramo*²². En “El llano en llamas” se restaura la tríada

²² Sobre esta interpretación de la obra de Juan Rulfo, cf. Y. JIMÉNEZ BÁEZ, *Juan Rulfo: Del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, esp. los capítulos, “Lecturas de *El llano en llamas*” (pp. 71-116) y “Estructura simbólica y sentido en *Pedro Páramo*” (pp. 117-180). Se trata de un motivo claro en la obra de Rulfo que también subyace en *El gallo de oro* (véanse

familiar, como se verá más adelante. En cambio, en *Pedro Páramo* deberá morir el padre con su mundo y la liberación posible supone un acto sacrificial del hijo capaz de promover el cambio cualitativo (la liberación del incesto fundador del mundo paterno). Otro cuento de Rulfo, “El hijo de Matilde Arcángel”, narra la muerte de la madre (quien protege al hijo con su cuerpo antes de morir), el rencor del padre contra el hijo (a quien culpa por la muerte de la madre), y finalmente, en el contexto revolucionario donde también padre e hijo se definen en posiciones opuestas, el ¿parricidio? liberador.

En 1985 Carlos Fuentes retoma ambos núcleos de significación como centro de su novela corta *Gringo viejo*²³, texto que también se hace eco de otros motivos característicos de *Los de abajo*. Hijo natural de un hacendado, el general Tomás Arroyo va a la Revolución con el deseo, marcado desde la infancia, de poseer la casa paterna y de la muerte del padre. Pero, al mismo tiempo, la novela de Fuentes centra el sentido de la historia revolucionaria precisamente en torno a la imposibilidad de regreso al hogar mientras subsistan los motivos de opresión. La escritura pone la ley en boca de Francisco Villa, padre en el proceso histórico (de autoridad reconocida por el personaje), quien dictamina la sentencia: “—Tomás Arroyo creyó que podría regresar a su casa. Pero nadie tiene derecho a eso hasta que triunfe la revolución. La revolución es ahora nuestro hogar”²⁴.

El eco de la novela azueliana es evidente y se refuerza con el diálogo que sigue al pasaje citado: “—Un día tú mismo vas a querer regresar a tu tierra, Doroteo. —Será para morirme, doña, nomás”²⁵. Este último enunciado de Villa homologa los destinos del personaje histórico y del personaje de ficción, Demetrio Macías. Veamos el desarrollo de ese proceso en Demetrio.

En *Los de abajo*, en tanto domina el mundo de la Pintada y del güero Margarito, no hay lugar para Demetrio y sus hombres. La progresiva degradación de las relaciones y de las estructuras

pp. 257-266 del estudio citado antes).

²³ CARLOS FUENTES, *Gringo viejo*, F.C.E., México, 1985. En un estudio posterior estableceré la relación de la novela de Fuentes con la de Mariano Azuela y la de Juan Rulfo, autores predilectos de Fuentes a los que ha dedicado varios ensayos.

²⁴ *Ibid.*, p. 171.

²⁵ *Id.* El núcleo de significación se reitera en la obra de Fuentes y es también centro de la historia de la pareja de “gringos”, con lo cual se entrelazan la historia de México y la de Estados Unidos.

de subsistencia se marca al finalizar el capítulo 4 de la Segunda parte con otra víctima gratuita de la violación, a manos del güero Margarito. Se homologan los opuestos desde un punto de vista ético. La violación de las hijas y las mujeres había sido marca distintiva de la opresión de los federales sobre el pueblo. Ahora es signo que identifica también a un sector dominante en el proceso revolucionario: aquellos que invierten los valores y los mercantilizan. El sistema de opresión se reproduce y sólo se intercambian las posiciones de poder.

En el capítulo 5 se inicia el viaje de regreso a la propia tierra. Los hombres de Demetrio se enfrentan al cacique don Mónico. Son ellos ahora los que invaden el espacio interior de la casa del cacique, “como perros hambrientos que han olfateado su presa” (*Archivos*, p. 91). Sin embargo, lo que pudo ser una escena de venganza se convierte inicialmente en una gran parodia. El cacique sale de un ropero como una figura grotesca y risible y Demetrio Macías “ríe socarronamente”. Pero de inmediato la escena da una vuelta de tuerca. El cacique invoca implícitamente la imagen oculta, soterrada, con dos exclamaciones claves: “¡Mi mujer!... ¡Mis hijos!...” La voz narrativa describe el gesto inmediato de Demetrio: “Demetrio, con mano trémula, vuelve el revólver a la cintura”. La omnisciencia del narrador nos permite penetrar en la conciencia del personaje:

Una silueta dolorida ha pasado por su memoria. Una mujer con su hijo en los brazos, atravesando por las rocas de la sierra a medianoche a la luz de la luna... Una casa ardiendo... (*Archivos*, p. 91).

La imagen introyectada nos retrotrae al pasado y al comienzo de la novela. Demetrio, en el presente de la escritura, no permite el saqueo. Simbólicamente ordena a Luis Cervantes: “—Que se le pegue fuego a la casa”. El capítulo cierra con la afirmación: “Nadie comprendió el extraño proceder del general”. Sólo nosotros lectores comprendemos el gesto ético enaltecedor.

Cercano ya el final, Demetrio se distrae con Camila del objetivo del regreso. Lo asalta un sombrío presagio: “A mí me va a suceder algo —pensó” (*Archivos*, p. 105). Ante un paisaje vital y armónico, de amanecer, entra una retrospectiva de imágenes vía el recuerdo: “su yunta”, “la fisonomía de su joven esposa [...] aquellas líneas dulces y de infinita mansedumbre para el marido, de indomables energías y altivez para el extraño”. La premoni-

ción es clara: “cuando pretendió reconstruir la imagen de su hijo, fueron vanos todos sus esfuerzos; *lo había olvidado*” (*Archivos*, pp. 105-106). Olvidar al hijo implica el olvido de su posible proyección: su negación como padre y la cancelación del futuro.

Demetrio no atiende a la fuerza premonitoria del recuerdo. Deberá continuar con Camila quien finalmente muere a manos de la Pintada. Si bien la óptica del narrador privilegia también a Camila —que surge del pueblo más marginado y se identifica por su voz (¿la voz de la tierra?)— ésta deberá morir porque aún no es posible históricamente su reivindicación. Su muerte separa definitivamente el mundo de Demetrio Macías y el del güero Margarito. Demetrio enfrentará todavía el desencanto y el hambre colectivos; el abandono de la tierra. Sin embargo, el capítulo 5 de la Tercera parte cierra con un contraste esperanzador que anuncia el canto de “las mujeres en el templo”²⁶:

Y en la tristeza y desolación del pueblo, mientras cantan las mujeres en el templo, los pajarillos no cesan de piar en las arboledas, ni el canto de las curruacas deja de oírse (*Archivos*, p. 136).

Es el marco preciso para la entrada luminosa de la mujer de Demetrio con su hijo, en la próxima escena que inicia el capítulo 5: “La mujer de Demetrio Macías, loca de alegría, salió a encontrarlo por la vereda de la sierra, llevando de la mano al niño”. Por primera vez, en el largo trayecto, la historia cobra sentido y el tiempo se precisa (“¡Casi dos años de ausencia!”, *Archivos*, p. 136).

El protagonista se reconoce proyectado en las facciones del hijo y “en el brillo flamante de sus ojos”²⁷. El pasaje es decisi-

²⁶ El canto popular en boca de hombre, pero asociado a la mujer, anuncia el posible cambio cualitativo de los tiempos en *Pedro Páramo* (fragmento 29, p. 60). El ruido da paso gradual al canto: “Las palabras vueltas canto, y canto popular, presagian el advenimiento de un nuevo mundo que supere el incesto de una sociedad vuelta hacia su pasado ideal, caduco históricamente” (Y. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *op. cit.*, pp. 142-143). Al comienzo de *Pedro Páramo*, además, son las mujeres las que hacen la profesión de fe en el hombre y en su posibilidad de resurrección desde una perspectiva trascendente del mundo y en medio de signos renovadores de la naturaleza, después de la muerte del padre de Pedro Páramo en la infancia del personaje: “El perdón de los pecados y la resurrección de la carne” (fragmento 8, pp. 21-22). Sobre este punto, cf. *ibid.*, pp. 177-178.

²⁷ Una vez más la asociación con la obra de Juan Rulfo es inevitable. Recuérdese el pasaje de reencuentro entre el Pichón, su esposa y su hijo en

vo. Demetrio recupera en su hijo la posibilidad de futuro. Su trazo ha quedado grabado en la apariencia física y en ese brillo de los ojos que remite a una herencia interior. La mediadora ha sido la madre.

En el cuento “El llano en llamas” Juan Ruifo transforma la escena y sus consecuencias: la madre afirma que el hijo éticamente es distinto al padre, no obstante su parecido físico. El padre asume la culpa y la tríada familiar se restablece. La diferencia precisamente matiza el texto de Rulfo con una salida que logra la armonía buscada.

El encuentro cobra una doble función en *Los de abajo*. Por un lado, en un breve lapso la acción transcurre lentamente, lo cual subraya la intensidad significativa del momento (“caminaba a pie y poco a poco con su mujer y su hijo”); por otro, los recuerdos se agolpan en Demetrio “como una colmena” (*Archivos*, p. 137). Es la simultaneidad del pensamiento que suele preceder a la muerte o la locura (como en Pedro Páramo y Susana San Juan). La naturaleza se llena de signos positivos y vitales, tras la lluvia purificadora, al mismo tiempo que se tiene la certeza de que el padre deberá partir y se presiente el desenlace negativo.

Una vez más, la unidad de la tríada familiar (lo escindido por la historia de opresión) se marca como lo deseado. Pero, en medida en que la revolución se ha negado a sí misma, debe continuar (“—Mira esa piedra como ya no se para”, dice Demetrio a su mujer al concluir el capítulo). Si bien el binomio esparanzador de la madre y el hijo queda abierto al futuro, el regreso del padre al hogar no es posible todavía. Más bien éste —que presenta un mundo patriarcal degradado— deberá morir, como debe concluir su momento histórico. Camino de la muerte, Demetrio cumple un ritual de sacrificio que refuerza la óptica entecedora dominante desde donde se nos muestra.

En el último capítulo de la novela la escritura eleva a categoría de símbolo la muerte del protagonista. El carácter simbólico del pasaje se marca temporalmente con el cambio del pretérito de la voz narrativa a un presente que se mantiene en todo el capítulo y da permanencia actualizada al suceso. Al hacerlo lo aten-

el cuento “El llano en llamas” (*“El llano en llamas” y otros cuentos*, p. 98). En el cuento de Rulfo, sin embargo, aunque la madre afirma la bondad del hijo, el contraste con la conducta del padre, la mirada del hijo crea una ambigüedad para el futuro: “Era igualito a mí, y con algo de maldad en la mirada” (

poraliza y, al mismo tiempo, hace que se reactuale cada vez ante los ojos del lector:

Los soldados *caminaban* por el abrupto peñascal contagiados de la alegría de la mañana. Nadie *piensa* en la artera bala que puede estarlo esperando más adelante. La gran alegría de la partida estriba cabalmente en lo imprevisto. Y por eso los soldados cantan, ríen y charlan locamente. En su alma rebulle el alma de las viejas tribus nómadas. Nada importa saber a dónde van y de dónde vienen; lo necesario es caminar, caminar siempre, no estacionarse jamás; ser dueños del valle, de las planicies, de la sierra y de todo lo que la vista abarca (*Archivos*, p. 138).

El enunciado inicial anuncia la unión próxima del hombre con la tierra (“Fue una verdadera mañana de nupcias”). El equilibrio ecológico se revela en la descripción de una naturaleza de signo romántico, acogedora y empática, que contrasta con la concisión característica el estilo en *Los de abajo*, lo cual subraya la función expresiva del pasaje.

La salida se describe con un tono alto, de elevación. Se ha depurado el grupo de seguidores de Demetrio (quedan más bien los del origen: Anastasio y Venancio); también se ha depurado el espacio (“todo aparece acabado de lavar”) para “una muerte sencilla, justa, eterna”²⁸.

Como en la escena familiar que analicé antes, las notas vitales del espacio idealizado contraponen la cercanía de la muerte que el lector ya presiente. La alegría se asocia a lo imprevisto, al azar. Y los hombres reproducen el espíritu del nomadismo original: el caminar como un acto sustancial. El movimiento es continuo, pero no vacío de sentido: buscan la propiedad de la tierra, su espacio natural (“ser *dueños* del valle, de las planicies, de la sierra y de todo lo que la vista abarca”, *Archivos*, p. 138).

La descripción de la naturaleza rubrica la voluntad de comunicar un acento épico a la escena (“las rocas que muestran su ocre como el orín de las viejas armaduras [...] vierten gotas de agua transparente”, *Archivos*, p. 138). Pero el tiempo épico de la aventura es más bien un tiempo trágico. El tiempo ideal se rompe sin estruendo, con una leve ironía (un “ruido conocido: el estallar lejano de un cohete”). El tiempo de la antiépica invierte nuevamente el juego del poder. Demetrio recuerda el pasado (su

²⁸ La cita alude al libro de JORGE AGUILAR MORA, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la revolución mexicana*, Era, México, 1990.

triunfo sobre los federales en ese mismo lugar) y el recuerdo con trasta con el presente. Una vez más Demetrio y sus hombre están *abajo* (“aquel formidable barranco, por cuyo fondo se har aventurado”, *Archivos*, p. 139).

El estratega, como héroe trágico, hace un esfuerzo límite po *eleva* a los hombres: “¡A quitarles *las alturas!* —*ruge* como una fie ra”. Uno a uno “los hombres de Demetrio caen como espiga cortadas por la hoz”. El símil los analoga con los frutos de l tierra; con el alimento. Para la muerte y la soledad el tiempo e rápido: “*De repente* Demetrio se encuentra *solo*” (las cursivas son mías). No obstante el protagonista lucha certeramente hasta l último (“apunta y no yerra un solo tiro”).

Como en el caso de la muerte de Solís, la escritura no descri be la muerte misma del personaje; la deja tácita. Destaca sí l respuesta acogedora y enaltecedora de la naturaleza que cierra e enunciado inicial del capítulo: “La sierra *está de gala*; sobre su cúspides *inaccesibles* cae la niebla *altísima* como un crespón de nie ve sobre la cabeza de *una novia*” (*Archivos*, p. 140). Las nupcia con la tierra son especialmente las de Demetrio, como su nombr lo sugiere, aunque también son de sus hombres²⁹. Pero, sobr todo, destaca la imagen tensa, en primer plano, del protagonist que “sigue apuntando con el cañón de su fusil . . .” La acción d Demetrio, y con ella el texto, se abre al infinito. Su denuncia ir siste en ese movimiento liberador que determinó el ritmo de l novela: de *abajo*, *arriba*.

Demetrio está abajo; la imagen es paralela a la del capítul 2 de la Primera parte (*Archivos*, p. 7) cuando se queda dormid en el mismo lugar, antes de despertar “sobresaltado” para sali a la lucha (*Archivos*, p. 7). Las escenas paralelas y la tensión pe sistente de su gesto final asocian la muerte con el sueño; sugiere el despertar. De hecho, a partir de ese capítulo y hasta el séptim de la Primera parte, se insiste, sobre todo en los comienzos y f nales de los capítulos, en el dormir para despertar. Y el despert se asocia a una acción exterior; es una respuesta a la agresión Sólo Cervantes, recién llegado (comienzo del capítulo 6) al can pamento de Demetrio Macías, “no pudo dormir”.

²⁹ Demetrio es nombre de origen griego “perteneciente a Démeter”, Ceres de los romanos. Quiere decir “tierra madre”, “dispensadora de l frutos del suelo, especialmente del trigo” (GUTIERRE TIBÓN, *Diccionario etim lógico comparado de nombres propios de persona*, 2^a ed. corregida, F.C.E., Méxic 1986, s.v).

Luis Cervantes, sin lugar a dudas, promueve el cambio ideológico en términos de la cosificación de las relaciones y la mercantilización como principio de vida. Ya he señalado al comienzo el poder de persuasión que ejerce Cervantes sobre los hombres más próximos a Demetrio y finalmente sobre Demetrio mismo. El hombre de ciencia y el “intelectual” cuya función principal debería estar dirigida a la creación de una conciencia crítica y de una conciencia para sí, está en disfunción. Lo contrarrestan en la novela Solís y Valderrama, aunque ambos tienen su lado morridor (la nostalgia y la enajenación, respectivamente).

COMPONENTES DE LA VISIÓN DEL MUNDO

Arnaldo Córdova ha señalado cómo los intelectuales involucrados en el proceso revolucionario adoptaron del porfirismo la idea de “un gobierno fuerte y la de un desarrollo material del país concebido en términos de simple crecimiento económico”³⁰, lo cual implicó asumir una filosofía neopositivista. No obstante, la crítica antipositivista de la generación del Ateneo de la Juventud fue sin duda estimulante para el desarrollo cultural en México, dado que postulaba la necesidad de una visión dinámica y espiritualista de la historia que se oponía al dogmatismo pragmático del positivismo estrecho. Pradójicamente esta transgresión de los postulados positivistas, en favor de una filosofía del cambio y de una ética, posibilitó en buena medida la transformación ideológica necesaria para que surgiera la Revolución. Sin embargo, como dije antes, gradualmente la filosofía de raíz positivista, sustentada por un grupo de intelectuales revolucionarios, dominó la esfera sociopolítica del proceso. “Los ateneístas —señala el propio Córdova— eran demasiado jóvenes en 1910 y carecían de influencia social para que sus doctrinas fueran más allá de los grupos cultos de las clases medias”³¹.

Como ha quedado claro en el análisis de *Los de abajo*, estas contradicciones ideológicas que están detrás del proceso revolucionario, se muestran en la novela en las funciones diversas que tienen los tres personajes que representan el punto de vista de los

³⁰ ARNALDO CÓRDOVA, “¿Espiritualismo o positivismo? La filosofía de la Revolución Mexicana”, en *La revolución y el Estado en México*, Era, México, 1989, p. 134.

³¹ *Ibid.*, p. 132.

intelectuales. Luis Cervantes es el científico en disfunción, desde la óptica dominante en la novela, porque promueve la cosificación mercantilizada de las relaciones. Por otro lado, están Solí y Valderrama. El primero con una conciencia crítica atenta a un proceso histórico, pero desubicada porque los tiempos no son los propicios (de ahí que deba morir). El segundo —enajenado, lúcido y sensible— sin fuerza suficiente para oponer a la confusión de los tiempos una ideología eficaz para las necesarias transformaciones sociales e históricas, deberá alejarse ¿por el momento de la escena histórica de violencia. Ya vimos en el análisis que desde la óptica del metanarrador, se privilegia la importancia de la cultura como vía de acceso a una conciencia para sí.

En la novela de Azuela es claro cómo se reproduce el sistema de valores anterior. Hay cambios de personas, pero las estructuras de poder permanecen, si bien ya vulneradas y con una posibilidad de salida apuntada hacia el futuro. Es claro que el cambio deberá venir de “los de abajo”. Sin embargo, por ahora, parece mostrar el texto, *el arriba y el abajo* se intercambian azarosamente (recuérdese la escena de Cervantes con Anastasio —arriba— Pancracio y el Manteca —abajo— jugando naipes); son sólo puntos estratégicos dentro de un tiempo histórico del cual “los de abajo” no son sujetos todavía. Rige, en última instancia, el poder de los de *arriba*.

El dominio del espacio, de la Tierra, es determinante en el proceso de liberación que se busca. De ahí la importancia que se da en *Los de abajo* a la necesidad de una relación armónica de hombre y sociedad que garantice la de hombre y naturaleza. Esta relación armónica buscada se muestra, sobre todo, en la importancia simbólica que tiene el núcleo familiar y el sentido de familia extensa que se manifiesta en *Los de abajo* al reunir la tríada nuclear, la casa del padre (el abuelo) y los compañeros de lucha. Este sentido de la unidad extensa corresponde al ideal de unidad solidaria y colectiva que buscan —sin que se sustente en un programa de acción política coherente— las tendencias revolucionarias agrarias (principalmente representadas al Norte por el villismo y al Sur por el zapatismo, no obstante las diferencias marcadas entre ambos movimientos). La ausencia de una óptica nacional y de un proyecto correspondiente, en ambos movimientos, determinó en buena medida la debilidad del gobierno convencionalista, y propició el predominio de las fuerzas constitucionalistas de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón, con el apoyo franco de Estados Unidos. El gobierno norteamericano

reconoció el 17 de octubre de 1915 el gobierno de Carranza. Obregón obliga a las fuerzas villistas a replegarse al “estado de Chihuahua, la sierra y la correría”³². Sin embargo, el fuerte arraigo popular del villismo en la región dificulta la pacificación total de esta zona hasta 1920³³.

Mientras tanto, en el sur, las fuerzas de Emiliano Zapata ya habían logrado el poder y la repartición de la tierra en Morelos, y ocuparon la capital en marzo de 1915. Esta última fue recuperada por Pablo González. A principios de 1916, después de la derrota del villismo, los carrancistas y Pablo González “saquearon, robaron, incendiaron, mataron y exiliaron pueblos enteros a las montañas”³⁴. Ya en junio las fuerzas zapatistas habían sido también replegadas, y no obstante su resistencia, quedaron subordinadas al poder hegemónico.

Baste señalar que, si bien triunfa el gobierno constitucionalista de Carranza, la escisión nuclear persiste en su interior. Las facciones principales eran los “radicales” y los “conservadores”. Como bien señalan Aguilar Camín y Lorenzo Meyer, la lucha interna que se desata

tradujo la escisión y la competencia abierta, fincada desde tiempo atrás entre la vertiente nacionalista, liberal y restauradora de Carranza y el pragmatismo pluriclasista, anticlerical, estatista y em-

³² HÉCTOR AGUILAR CAMÍN y LORENZO MEYER, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Cal y Arena, México, 1990, p. 75. Por su parte, Arnaldo Córdova señala que “los dos caudillos campesinos [...] no quisieron ni pudieron organizar un verdadero poder político”, lo cual condujo al fracaso de la Soberana Convención Revolucionaria de 1914-1915, en que se aliaron Villa y Zapata. Reconoce, sin embargo, que la Convención es la asamblea más democrática que ha tenido el país y que, aunque tardíamente, villistas y zapatistas produjeron “uno de los proyectos políticos más elevados y más democráticos de la historia política de México, que es también uno de los más desconocidos de la misma: el *Programa de Reformas Político-Sociales de la Revolución Aprobado por la Soberana Convención Revolucionaria*”, publicado al disolverse la Convención en Jojutla, Morelos, el 18 de abril de 1916 (ARNALDO CÓRDOVA, *op. cit.*, pp. 80 ss).

³³ Sobre este punto, cf. también el artículo de FRIEDRICH KATZ, “La última campaña de Francisco Villa”, basado principalmente en expedientes de los Archivos Nacionales del Departamento de Estado de Washington, D.C., y en el Archivo Fernando Torreblanca del Fondo Álvaro Obregón (*La gaceta del Fondo de Cultura Económica. Nueva Época*, 1991, núm. 252, 33-37).

³⁴ HÉCTOR AGUILAR CAMÍN y LORENZO MEYER, *op. cit.*, p. 75.

presarial del constitucionalismo sonoreense, cuyo dirigente reconocido era Álvaro Obregón³⁵.

Con economía simbólica admirable *Los de abajo* muestra la grandeza y la caída del movimiento revolucionario en los límites de la conciencia posible de las fuerzas agrarias, la ausencia de un saber colectivo y de un liderazgo intelectual suficientemente integrado, y la consecuente escisión nuclear nacional que se reproducirá en el nuevo gobierno. De ahí la fuerza predictiva del final de la novela que censura la práctica histórico-política anterior pero al mismo tiempo legitima el sentido y el objetivo de la lucha de “los de abajo” que deberá continuar.

La fuerza de la escritura, en este último sentido, ha motivado que Jorge Aguilar Mora (ocupado en rescatar el sentido de la lucha villista), homologue el final de la novela de Azuela con la voluntad última de Francisco Villa de continuar la lucha indefinidamente, como lo revela el manifiesto de Naco en que Villa acusa a Carranza de entregar la soberanía nacional a los norteamericanos. El manifiesto se publica en un periódico villista el mismo día que se publicaba en *El Paso* (21 de noviembre de 1915), el final de *Los de abajo*. Jorge Aguilar Mora afirma que el manifiesto de Naco

fue decisivo para establecer en la mente y el recuerdo de muchos norteros o residentes de la zona fronteriza que el villismo, en los momentos de su derrota nacional e internacional, era una lucha inacabable, infinita, incesante hasta la consecución de sus fines [...]

Y los dos textos terminaban con la misma convicción: la derrota villista no era el final de la Revolución porque la Revolución continuaría hasta el cumplimiento de los cometidos de la rebelión popular. Mientras tanto, Demetrio Macías y Pancho Villa, “con los ojos fijos para siempre”, seguirían apuntando con el cañón de su fusil...³⁶

³⁵ *Op. cit.*, p. 76.

³⁶ JORGE AGUILAR MORA, *op. cit.*, p. 52. El autor establece la relación entre el final de *Los de abajo* y el de Villa, de acuerdo también con el libro que publicó Ramón Puente en Los Ángeles, en 1919, cuatro años después de la publicación por entregas de la novela de Azuela en El Paso, Texas: *Vida de Francisco Villa contada por él mismo*. Tanto en Demetrio Macías, el líder de ficción, como en Villa, se reafirma la voluntad de lucha más allá de la muerte (cf. JORGE AGUILAR MORA, *op. cit.*, pp. 52-55). Reitero mi interpretación de que el acierto de Azuela consiste en haber escogido un héroe medio para mo-

La óptica general de *Los de abajo* es abarcadora, como lo mostró la lectura crítica. Múltiples elementos de la escritura indican que el cuestionamiento histórico de *Los de abajo* no se limita a la derrota del villismo aunque el centro de la localización se ubique dentro de la esfera de este movimiento. El capítulo 20 de la Primera parte es elocuente en ese sentido. En boca de Solís hay una actitud crítica ante los hechos que se refrenda con la lucidez espontánea de Anastasio, quien cuestiona el mito y homologa a Villa con ellos.

Otros elementos de la novela remiten también el texto a una visión más amplia de los acontecimientos:

1. El hecho de que el conflicto particular de Demetrio con el cacique (que motiva su salida a la lucha) sea análogo al suceder histórico nacional. Demetrio no tiene conciencia histórica, pero su enunciado revela al lector cómplice que don Mónico corresponde a don Porfirio y Demetrio Macías al maderismo (*Archivos*, p. 41). Precisamente aludiendo a este pasaje, Luis Leal señala que si bien *Los de abajo* se inicia después del asesinato de Madero, “el tema del maderismo es prominente en la primera parte de la novela” (*Archivos*, p. 226).

2. Como se mostró en el análisis, el único momento en que observamos los hechos desde el punto de vista del “otro” (federales huertistas) es por un breve lapso, suficiente para destruirlo (la escena en que se ridiculiza al “jefe de los federales”, por su pérdida del principio de realidad). El pasaje une también el suceder local con los hechos de la Ciudadela en la Ciudad de México,

trar esa voluntad firme del hombre para apuntar hacia los caminos de liberación. Al hacerlo, la idea se muestra desde “los de abajo”, lo cual le da mayor fuerza colectiva, y se amplía la óptica del narrador que puede presentar los hechos desde una perspectiva más crítica, sobre todo en términos de los líderes altos revolucionarios. Relacionado con este punto, aunque en general me parece sugerente la interpretación de Aguilar Mora, no es del todo cierto que los cambios en las ediciones de *Los de abajo*, a partir de la de 1920, son los que han determinado en la tercera parte la neutralización de “cualquier posible entusiasmo por Villa expresado en las primeras dos partes de la novela” (AGUILAR MORA, *op. cit.*, p. 49), con la introducción de las palabras de Valderrama que establecen una equivalencia entre Villa, Obregón y Carranza (*Archivos*, p. 128). El punto de vista dominante en la novela es mucho más complejo y rebasa la mentalidad de cualesquiera de sus personajes individualmente. A Valderrama hay que analizarlo mínimamente junto con otros personajes como Solís, Cervantes y Montañés, como lo he señalado. Pero, además, la visión crítica frente al villismo ya está claramente presente en la primera parte de la novela.

sede del poder central. Parecería que la voz narrativa alude a cuartelazo donde perdió la vida Madero como una mueca grotesca más (movimiento bravucón, desplante irresponsable, gratuito, inmaduro). La escritura asocia directamente al jefe federal con Aureliano Blanquet, el asesino intelectual del presidente Madero. La visión del joven jefe como militar “catrín” (así como a Luis Cervantes lo apodan “curro”), acentúa la óptica dominante de la novela desde “los de abajo”.

3. El discurso de Luis Cervantes sirve también para connotar un contexto histórico-social más amplio y revelar la escisión entre teoría y praxis. Subyace la idea de que es necesaria la integración de ambas para que se propicie el cambio justo.

La visión crítica de la historia ha logrado la concreción estética de la escritura. Y lo ha logrado Mariano Azuela en el presente del proceso revolucionario del que fue testigo y testimonio, a un mismo tiempo. Como el lente de una cámara guiado por la sensibilidad y una conciencia crítica, *Los de abajo* muestra las fisuras pero también, y en tensión con ellas, la orientación de los caminos liberadores.

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ
El Colegio de México