



biblioteca de letras

director: sergio fernández

<http://gregoryzambrano.wordpress.com/>

coordinación de humanidades  
programa editorial

de historias, héroes  
y otras metáforas  
(estudios sobre literatura  
hispanoamericana)

*gregory zambrano*



universidad nacional autónoma de méxico  
méxico, 2000

## estructura y significación ideológica de *los de abajo* de mariano azuela<sup>1</sup>

POR UN CONJUNTO DE RAZONES POLÍTICAS, históricas y principalmente literarias, podría decirse que la novela *Los de abajo*,<sup>2</sup> de Mariano Azuela (1873-1952), dio un giro decisivo al ciclo narrativo que se conoce como el de la novela de la Revolución Mexicana,<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Presentado como trabajo final en el Seminario sobre narrativa mexicana contemporánea, dirigido por Rafael Olea Franco en El Colegio de México (1998).

<sup>2</sup> Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988. Cito por esta edición, indicando en el texto el número de página correspondiente.

<sup>3</sup> Antonio Castro Leal en su clásica recopilación *La novela de la Revolución Mexicana* (Aguilar, Madrid, 1960, 2 tomos), reúne un corpus que incluye un conjunto de obras que dan cuenta del hecho histórico. Castro Leal utiliza un criterio general, para acopiar las obras representativas: “Por novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas 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, que principia con la rebelión maderista del 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920” (t. 1, p. 17). Antes de la publicación por entregas de *Los de abajo*, aparecieron algunas novelas que podrían situarse —y no sin cierta polémica— como “precursoras” de esta temática que Azuela desarrolla en su obra, así como otras afines que asumen determinada preocupación social o exploran temas relativos al problema de la violencia. Éstas son, entre otras: *La bola* (1887), de Emilio Rabasa (1856-1930); *Tomóchic* (1893-1895), de Heriberto

uno de los más polémicos e interesantes fenómenos en la literatura mexicana del siglo xx.<sup>4</sup>

La Revolución Mexicana, percibida y expresada como un hecho político y social, es un fenómeno que funciona como elemento motivador en el presente de los acontecimientos novelescos, por lo cual no hay separación estricta de lo histórico que implique distancia crítica ni hipótesis que se aventure a pronosticar la forma en que esa revolución tendría fin. La novela está escrita desde el interior de un proceso de gran complejidad e incertidumbre, aunque algunos desenlaces del marco político le otorguen cierto sentido profético.

Los hechos históricos destacan la crisis de una sociedad principalmente rural, en la que se comienzan a producir choques en sus niveles sociales, políticos y económicos. Entonces se problematiza el sometimiento y la explotación por parte de hacendados y terratenientes hacia grandes masas de campesinos e indígenas en un momento en que se intentaba dirigir al país hacia la modernización industrial, con una fuerte presencia inversionista de los Estados Unidos de Norteamérica mediante proyectos de industrialización, explotación del petróleo y otras riquezas del subsuelo.

---

Frías (1893-1895); *La parcela* (1898), de José López Portillo y Rojas (1850-1923); así como *Los fracasados* (1908), *Mala yerba* (1909) y *Andrés Pérez, Maderista* (1911), estas últimas del mismo Azuela, y que son antecedentes inmediatos de *Los de abajo*.

<sup>4</sup> La novela fue publicada por entregas en el periódico estadounidense *El paso del Norte*, Texas, entre el 27 de octubre y el 21 de noviembre de 1915.

En ese marco, la Revolución Mexicana<sup>5</sup> comienza a aparecer como una posibilidad —quizás la única en ese momento— de propiciar cambios radicales. Fueron la esperanza y el sueño que se convirtieron en violencia social, en lucha fratricida. A partir de ese cuadro, *Los de abajo* permite la construcción parcial de algunos hechos desde un marco histórico colateral. Esta forma narrativa no se sustenta únicamente en la ficción sino que, por el contrario, sintetiza hechos de la historia real, que subyacen en muchos de sus episodios, formando en sí el conjunto de secuencias narrativas que muestran otros rostros del devenir histórico: el enfrentamiento, el fuego, la sangre, las pasiones, el saqueo y, finalmente, la muerte.

En el periodo histórico en que la novela se desarrolla (1914-1915) están expuestos los acontecimientos que connotan los valores ideológicos en juego, tanto en la historia como en los personajes de la ficción. Todo está asociado —en un mismo marco ideológico— con un movimiento que justifica las acciones violentas y cuestiona el latifundio, la explotación y el cinismo representados por el gobierno de Porfirio Díaz. Sin embargo, hay que tener presente que la novela, no obstante su apego al referente his-

<sup>5</sup> Jesús Silva Herzog divide la Revolución Mexicana en tres etapas: la maderista (1910-1913), la constitucionalista con Carranza al frente (1915-20), y la lucha de las facciones, reconstrucción y unidad nacional de Obregón y Calles (1920-30) y la de las últimas conquistas sociales y políticas con Lázaro Cárdenas (1934-1940). Véase: "Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana", en *Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 9-106.

tórico, no sustenta unívocamente su “facticidad historiográfica”,<sup>6</sup> pues en ella se suman aspectos que tienen que ver, literariamente, con el funcionamiento de una determinada percepción subjetiva.<sup>7</sup>

La novela resalta una visión parcial, aunque intente valorar simultáneamente las interrelaciones entre los sectores sociales, las instituciones y los tipos humanos, en el marco histórico de la revolución.<sup>8</sup> Por ello, en ningún caso la obra puede ser asumida como *documento* histórico, poseedor de una verdad indiscutible.

Los hechos del presente histórico motivaron en Azuela su decisión de participar y presenciar aconte-

<sup>6</sup> Resulta interesante el paralelo que redimensiona la novela en el marco de la veracidad de los hechos históricos. Véase el artículo de Carola Gründler “La novela de la Revolución Mexicana”, en Hans Otto Döhl, Carola Gründler y otros, *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Ediciones de Iberoamericana, Frankfurt, 1994, p. 202.

<sup>7</sup> Desde su novela *María Luisa* (1907) hasta *Las tribulaciones de una familia decente* (1918), Azuela demuestra una disposición a plantear en su narrativa una serie de elementos referidos directamente a su presente histórico, pero también, y es el caso de la primera, narra un conjunto de hechos circunstanciales, provenientes de sus vivencias personales como estudiante de medicina en Guadalajara.

<sup>8</sup> Uno de los estudios clásicos sobre la narrativa de tema revolucionario es el de Adalbert Dessau, en el cual hay un conjunto de señalamientos que van desde lo formal hasta lo ideológico, casi todos cuestionando los límites de la obra y los desaciertos de Azuela, pero desde una posición que reclama a la obra elementos que van mucho más allá de lo que el plan de la novela se propone, como son su aspecto parcial, su visión limitada de los acontecimientos, su perspectiva ideológica pesimista, su falta de lógica y de unidad. De todas, quizás la más cuestionable por no estar suficientemente sostenida, es su opinión de que Azuela cae en “una crítica metafísica de la Revolución”. Véase *La novela de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 220.

cimientos que luego narraría. Esto debemos comprenderlo en su justa dimensión pues parte de otorgar un valor, también “revolucionario” a ese narrador-testigo que presenció mucho de cuanto transmite en su novela. En octubre de 1914, Azuela se incorpora como médico a la guerrilla de Julián Medina, quien estaba en abierto apoyo al proyecto político y militar de Francisco Villa, luego del derrocamiento de Huerta y la disputa desatada entre los diversos sectores políticos involucrados en esta guerra civil; es el momento en que los acontecimientos de la Revolución estaban en su mayor apogeo.

Con la llegada de Venustiano Carranza al poder como primer jefe del Ejército Constitucionalista (julio, 1914) y el posterior desconocimiento de su legitimidad por parte de las fuerzas que en el norte apoyaban a Villa y en el sur a Zapata, se produce un giro distinto en los acontecimientos. Sin embargo, el recrudecimiento de las acciones bélicas, y la actuación del general Álvaro Obregón a favor de Carranza, culmina con las batallas de Celaya (6-7, 13-15 de abril de 1915).

El 11 de junio de ese año, Carranza declara el dominio sobre la mayor parte del territorio y un mes después las fuerzas constitucionalistas ocupan la ciudad de México. El 11 de octubre el gobierno de Carranza se establece en la capital y es reconocido el día 19. Poco después de produce la derrota de Villa en el norte, entre octubre y noviembre de ese mismo año. Tales hechos, entre muchos otros de singular importancia, hacen que el marco histórico del observador que focaliza las acciones, se traslade a un terreno distante de los acontecimientos. Es así como Azuela sale

del escenario bélico y se queda durante unos meses en El Paso, Texas, donde comenzó a publicar por entregas su novela.

#### LOS DE ABAJO Y LA RECEPCIÓN

Los cambios producidos en el correlato de la historia mexicana posterior al periodo 1915-1920 provocaron una serie de modificaciones<sup>9</sup> de la novela en las ediciones siguientes, sobre todo después de incorporada la edición periodística de 1915 a la edición crítica.<sup>10</sup> De esta manera, el estudio filológico se hizo posible sólo después de 1979 cuando Stanley L. Robe accedió a la versión original (1915) de *Los de abajo* publicada en *El Paso del Norte*.<sup>11</sup> Al respecto, en la "Nota

<sup>9</sup> Sin duda existieron diversos acontecimientos de tipo personal y político que la novela registra y adecua para el momento de su edición definitiva.

<sup>10</sup> Me refiero a la publicada por la Colección Archivos, que tiene como gran aporte la inclusión de esta primera versión. Véase la edición de 1988 y la segunda de 1996. Después de la de 1915, las ediciones más importantes de *Los de abajo* son: la de Gamiochipi, Imprenta de El Paso del Norte, 1916; la de Tip. Razaster, México, 1920 y la de *El Universal Ilustrado*, de México, 1925; la de Ediciones Biblos, Madrid, 1927; la de Espasa Calpe, Madrid, 1930. Luego la de Pedro Robredo, México, 1938. La de Ediciones Botas, México, 1941; las del Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1958, y la incluida en las *Obras completas* de Azuela, México, 1958-1960.

<sup>11</sup> Al respecto resulta útil y bien documentado el estudio de Stanley L. Robe, "Génesis de *Los de abajo*", incluido en el apartado III, "Historia del texto", de la edición crítica. Véase *Los de abajo*, edic. cit., pp. 153-184. Stanley L. Robe incluyó el facsímil de la edición de 1915 en su obra *Azuela and the Mexican Underdogs*, University of California Press, Berkeley, 1979, y ocupa las páginas 123 a 167.

filológica" que presenta la Edición crítica de *Los de abajo*, Jorge Ruffinelli señala:

Desde 1915 hasta 1920 no sólo transcurrió un lustro, sino un cambio asimismo importante en la historia mexicana: acabó el periodo bélico, el país ingresó paulatinamente en la institucionalidad, y las pasiones dejaron paso a una más pautada reflexividad [...] los cambios en el texto de *Los de abajo* no fueron arbitrarios, ideologizantes ni sujetos a ajustes estilísticos; en gran medida, tuvieron su correlato en los propios cambios de la realidad histórica.<sup>12</sup>

Parte de la abundante crítica que hoy en día existe sobre la novela, establece filiaciones formales con algunas tendencias literarias decimonónicas, por ejemplo con el costumbrismo, debido al manejo de técnicas asociadas con los "cuadros de costumbres";<sup>13</sup> también la acercan al naturalismo francés, pero más abiertamente, la novela se asocia con el realismo que se propició en Hispanoamérica hasta los primeros años del siglo XX, y que se caracterizó, entre otras razones, por su apego al referente y su economía narrativa. Sin embargo *Los de abajo* en su técnica, estructura y manejo del lenguaje muestra un cambio considerable

<sup>12</sup> En: *Los de abajo*, edic. cit., p. XLIII.

<sup>13</sup> Como señaló John S. Brushwood en su obra *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973: "Mariano Azuela le puso como subtítulo a su novela 'Cuadros de la Revolución', y ello es una buena descripción del libro. Con amplias pinceladas literarias, pintó los tipos reunidos en torno a un jefe revolucionario, Demetrio Macías, y las ambiciones que éste llegó a tener [...] Firmemente arraigado en la tradición de la observación objetiva, Azuela perfeccionó una técnica de selección que sugiere más que lo que las palabras podrían decir", p. 315.

respecto de las escuelas y tendencias con las que se le suele asociar por razones cronológicas. Dentro de la novela misma no hay una fidelidad estable a estas tendencias sino, desde mi punto de vista, una parcial asunción de las mismas, pero que son subvertidas y superadas. En ese sentido esta obra de Azuela renueva las formas<sup>14</sup> por cuanto despoja la narración de la demora descriptiva, al mismo tiempo que la agiliza, empleando un lenguaje dinámico, lleno de trazos y pinceladas. Alcanza un tono efectista y contundente, y adopta un conjunto de técnicas que también lleva con posterioridad a otras obras suyas.

#### EL LENGUAJE Y LA IDEOLOGÍA

Entre los elementos formales que articulan la novela, el lenguaje ocupa uno de los más destacados aciertos, según las distintas lecturas que se han venido haciendo a los largo de los años. Por un lado está el modo directo como los personajes mediante sus discursos comunican sus puntos de vista, tanto sobre los hechos cotidianos como sobre los más trascendentes.

<sup>14</sup> Arturo Azuela al referirse a la formación del autor de *Los de abajo*, señaló que: "Desde hacía más de veinte años estaba familiarizado con las obras de los más importantes novelistas europeos, especialmente las de los franceses; había leído varios textos de Balzac, de Flaubert, de Zola. También conocía a los más significativos escritores mexicanos y reafirmaba que con las imitaciones sólo se llegaría a un callejón sin salida [...]". "La continuidad de la narrativa mexicana", en Mariano Azuela, *Los de abajo, La luciérnaga y otros textos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991, p. XXIV.

Los personajes hilvanan las historias del presente narrativo con el presente histórico. Pero también esa maestría en el manejo del lenguaje tiene que ver con la recreación de un paisaje, hecha con precisión, con economía de recursos, con efectividad plástica, y eso también se nota en el juego de descripciones y en la construcción de personajes. Xavier Villaurrutia lo sintetiza de esta manera:

No admira tanto en Mariano Azuela la economía y sencillez de sus medios, como la rapidez con que los hace vivir. Unas cuantas frases y ya estamos respirando en un ambiente; unas cuantas líneas que duran sólo un segundo, y ya está, en pie, un personaje, y así otro y otros.<sup>15</sup>

Los mayores aciertos de *Los de abajo* en este nivel —por la condición artística que alcanza— se dan cuando permite diferenciar la procedencia (social, cultural, económica, etc.) de los personajes a partir de las formas de habla que utilizan. En ese sentido, Mónica Mansour señaló que:

La escala de usos de la lengua oral tiene funciones determinantes en la caracterización de los personajes, y apoya la escala que abarca la distancia entre los extremos de ignorancia y cultura. Esto implica, desde luego, una correspondencia directa —creada por Azuela— con la conciencia de la lucha revolucionaria que [...] es el hilo conductor

<sup>15</sup> "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela", en Francisco Monterde, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, Sep/setentas, México, 1973, p. 57.

de la novela que sustituye lo que tradicionalmente sería el hilo narrativo.<sup>16</sup>

Pero esto tiene una función que va más allá del lenguaje mismo y creo que sería necesario deslindar la configuración de los personajes con los otros elementos estructurales, y ello estaría implicado en el modo como los personajes encaran los hechos que la novela describe y narra, es decir, la diferencia entre los “estratos sociales” de los personajes, la consiguiente revelación de su procedencia, el modo como ese mismo lenguaje indica sus niveles de abstracción frente a los hechos, y finalmente, ayuda a configurar por omisión la “personalidad” diversa de cada uno de los actantes.

Esta misma estrategia es la que permite comprender la condición, la actitud y la penetración psicológica del narrador en muchos de sus personajes. Es un lenguaje sencillo, directo, que en mucho recupera expresiones del habla popular y palabras de raíz náhuatl que están en boca de los campesinos y “soldados” de Demetrio Macías. Busca también constatar el efecto y la adecuación de las formas enunciativas, tanto hacia el marco narrativo y descriptivo, como hacia las formas dialogales directas. Estas formas recuperan una oralidad viva, pero también ajustada a la necesidad de precisión de muchas de esas expresiones populares.

<sup>16</sup> Mónica Mansour, “Cúspides inaccesibles”, en *Los de abajo*, edic. cit., p. 260.

Si el lenguaje determina mediante sus usos la estratificación de los personajes, nos encontramos con la representatividad del personaje principal, Demetrio Macías. En él, el lenguaje como elemento estructural permite intercalar lo ideológico como un aspecto que va íntimamente ligado a la expresividad. Demetrio funciona como un personaje “insignia” y ocupa el punto más alto en la pirámide del protagonismo, por cuanto logra configurarse en su propio discurso, al cual se le suma un conjunto de valores (valentía, humildad, nobleza, justicia, etc.).<sup>17</sup> Demetrio es protagonista de su propia guerra pues la revolución, al parecer, va siguiendo otro camino. Este camino es referido discursivamente como un acontecer relativamente cercano en los hechos, pero cuyas repercusiones aparecen siempre alejadas del escenario narrativo. Por ello aparece como distante la actuación de otros líderes del momento histórico —Villa y Zapata, por ejemplo—, pero Demetrio Macías elude la encrucijada que el ritmo de los acontecimientos le va colocando enfrente. Cuando Macías se encuentra ante el general Natera y éste le informa algunos detalles sobre el desarrollo de los sucesos, éstos se muestran como pertenecientes a un ámbito distante, impersonal. Dice Natera: “—¡Cierto como hay Dios, compañero; sigue la bola! ¡Ahora Villa contra Carranza!” (p. 121).

Y luego interpela al mismo Demetrio al preguntarle:

<sup>17</sup> Si bien en la mayoría de los elementos de valoración hay una actitud positiva del narrador, en algunos sucede lo contrario, por ejemplo en el modo como se plantea su relación con las mujeres.

—Bien ¿y de parte de quién se va a poner?

El narrador parece “congelar” el instante para hacer más enfático el breve paréntesis en que Demetrio es tomado por la incertidumbre, ya que “[...] muy perplejo, se llevó las manos a los cabellos y se rascó breves instantes”.

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

Más adelante, es Anastasio Montañés quien en una reflexión en voz alta sobre el sentido de la lucha, se configura ideológicamente en su discurso: “—Porque lo que yo no podré hacerme entrar en la cabeza [...] es eso de que tengamos que seguir peleando ... ¿Pos no acabamos ya con la Federación?” (p. 124). Y esa inquietud que Anastasio sigue compartiendo con otros soldados refuerza la misma expresión de incertidumbre: “Porque si uno trae un fusil en las manos y las cartucheras llenas de tiros, seguramente que es para pelear. ¿Contra quién? ¿En favor de quiénes? ¿Eso nunca le haya importado a nadie!” (pp. 124-125).

En su “Nota filológica”, Jorge Rufinnelli señala que “la tendencia realista de la novela supone el uso de un mimetismo fónico que reproduzca las incorrecciones del habla popular, ante todo en los diálogos”.<sup>18</sup> Y ésa es una constante que se mantiene a lo largo de

<sup>18</sup> *Los de abajo*, edic. cit, p. XL.

toda la novela, asumida principalmente desde el punto de vista filológico. Pero también implica el aspecto ideológico que carga de sentidos a la obra convirtiéndose en uno de los mayores méritos para una forma literaria que, como ésta, pretende apegar los aspectos temáticos y lingüísticos al referente.

#### EL NARRADOR

Es necesario considerar la problemática del narrador, desde el punto de vista de la narración y de la focalización. Por una parte, se destaca la presencia de un narrador omnisciente que controla cada una de las acciones, cada uno de los pensamientos y expresiones de sus personajes. Por otra parte, en una estructura mucho más velada y compleja, ese mismo narrador armoniza los distintos puntos de vista que convergen en lo que podría llamarse plano ideotemático, el cual viene a ser el conjunto de matrices políticas, sociales, culturales, etc., que proyectan la novela a un fin último como ficción y al mismo tiempo como “relato testimonial”.

Ese narrador omnisciente sólo por un momento deja que sus personajes evadan su atenta mirada, y se queda fuera de la narración cuando les otorga una autonomía plena: “Demetrio estrechó a Camila amorosamente por la cintura, y quién sabe qué palabras susurró a su oído” (p. 105).

La omnipresencia del narrador, que tan hondamente penetra en la subjetividad de sus personajes, llega a una estampa donde el realismo del paisaje se torna

sensualidad, y de ese modo parece, incluso, humanizarlo, como puede verse en el siguiente fragmento: “La planicie seguía oprimiendo sus pechos; hablaron de la sierra con entusiasmo y delirio, y pensaron en ella como en la deseada amante a quien se ha dejado de ver por mucho tiempo” (p. 107). Ésta es una forma gráfica que permite apreciar ciertas transiciones del aspecto realista al simbólico en el que devienen algunos espacios y ciertos personajes, fuertemente marcados por el narrador.

La perspectiva de la narración es otro aspecto interesante de la novela, sobre todo, ante el modo como se representan las posibilidades del relato testimonial. En ese sentido bien podría asociarse este recurso narrativo con la técnica cinematográfica del montaje, donde se superponen las acciones para crear un juego de posibilidades. Allí lo cronológico y lo espacial producen una sensación de mayor complejidad en un intento por aprehender todos y cada uno de los aspectos que se suman al relato para hacerlo más gráfico, más visual.<sup>19</sup>

Muy al margen, y atendiendo a los propios comentarios de Azuela en su desempeño como médico al servicio de Julián Medina y a su convivencia con los revolucionarios, estaríamos frente a una focalización que adquiere el rango de testimonio, o quizás mejor, de crónica, elaborada desde el interior de los hechos

<sup>19</sup> Sobre la relación de la novela con las técnicas cinematográficas véase el trabajo de Rogelio Rodríguez Coronel, “La Revolución Mexicana y la novela”, en su libro *Novela de la revolución y otros temas*, Letras Cubanas, La Habana, 1983, p. 143.

históricos, lo cual se aúna al talento narrativo del autor y al énfasis del detalle dado por la observación. Escribiendo al calor de los hechos, Azuela confesó que: “la novela se hacía sola”.<sup>20</sup> Esa realidad avasallante, como vivencia colectiva, llena de un sentido épico, hace que *Los de abajo* se apropie de un valor documental de repercusiones significativas para la tendencia narrativa<sup>21</sup> que se iniciaría propiamente con esta obra, aunque quizás reconocida tardíamente,<sup>22</sup> porque también tardía fue la valoración de la obra de Azuela en su conjunto.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Mariano Azuela, “Cómo escribí *Los de abajo*”, en *Los de abajo*, edic. cit., p. 280.

<sup>21</sup> Continúan el camino abierto por *Los de abajo* obras como: *La sombra del caudillo* (1929) y *El águila y la serpiente* (1928), ambas de Martín Luis Guzmán; *Memorias de Pancho Villa* (1931), de Rafael F. Muñoz; *La asonada* (1931), de José Mancisidor; *Campamento* (1935), de Gregorio López y Fuentes, entre otras.

<sup>22</sup> Como bien reconoce José Mancisidor en un artículo de 1949: “De Azuela han aprendido, quienes lo siguieron, su realismo formal, su estilo nervioso, y ágil, su construcción ligera y su habilidad para pintar, con unos cuantos rasgos físicos y mentales, a los tipos de sus novelas”. Véase “Azuela, el novelista”, en Francisco Monterde, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, p. 25.

<sup>23</sup> Es frecuente la referencia a la polémica iniciada por Julio Jiménez Rueda al plantear “El afeminamiento en la literatura mexicana”, en un artículo publicado en *El Universal*, a finales de 1924. Entre las respuestas se destaca la de Francisco Monterde en su artículo “Existe una literatura mexicana viril”, publicado en el mismo periódico (25-12-1924), donde valora a Azuela “a la cabeza de esos escritores mal conocidos, por deficiencias editoriales”. Precisamente ve a Azuela como el escritor que Jiménez Rueda echa de menos en su artículo. Véase Francisco Monterde, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, pp. 11-15.

En un nivel muy próximo aparecen, agrupados por sus usos del lenguaje y por el grado de importancia para las acciones, Luis Cervantes, Alberto Solís y el poeta Valderrama, luego estarían Anastasio Montañés, Venancio, Camila, luego otros personajes cuyos parlamentos son ocasionales como el Meco, la Cordorniz, Pancracio, la Pintada o el Manteca, personajes secundarios que se relacionan en un nivel de habla muchas veces análogo, que incluso podrían parecer intercambiables. Finalmente estaría una especie de personaje "masa", configurado por el conjunto abstracto de "personas"<sup>24</sup> anónimas y también por los llamados "hombres de Demetrio Macías", que en número aproximado de veinticinco siempre están conformando una especie de atmósfera presencial. Este personaje "masa" tiene una significación muy especial dentro de la novela, como bien lo expresó Rogelio Rodríguez Coronel en su trabajo ya citado:

El personaje colectivo es recogido por el escritor en trazos vivos, directos, impresionistas, no ajenos a la técnica periodística. Pero, además, este personaje colectivo aporta un universo lingüístico distinto del de la novela del siglo XIX. El habla popular, llena de vocablos indígenas, giros arcaizantes y modos peculiares de dicción, aparece en la

<sup>24</sup> En el trabajo ya citado de Mónica Mansour hay una interesante lectura de la obra a partir de la configuración actancial que se produce mediante la asociación de los nombres con las acciones, principalmente con aquellos cuya relación es zoológica: perros, cu-lebras, aves de rapiña, changos y chacales, en *Los de abajo*, edic. cit., pp. 264-265.

novela mexicana en ágiles diálogos que transmiten las inquietudes, esperanzas y frustraciones del momento.<sup>25</sup>

Demetrio Macías aparece descrito mediante las facciones de su rostro, de "mejillas cobrizas de indígena de pura raza" (p. 49), y funciona como un actante que se perfila a sí mismo mientras funciona en dos niveles, como observador y como catalizador de las acciones principales que se llevan a efecto en su entorno. Macías es sin duda el gran héroe de la "revolución" que se desarrolla en la novela, pero al mismo tiempo es un héroe trágico que crece junto a los acontecimientos y sucumbe ante ellos al no poder detener el proceso arrollador en el cual está inmerso.

El elemento de circularidad que enmarca la novela representa también para Demetrio una especie de recorrido circular, dado en el espacio-tiempo y en su propio devenir como soldado. Se alza, va a la guerra. Torna al punto de partida, pero esto será para inmolar-se, víctima de unos acontecimientos que parecían ajenos por distantes y que el personaje, sin embargo, logró asumir desde su propia interioridad, como una lucha personal.

En cuanto a la constitución narrativa del héroe, vale la pena tener en cuenta dos factores que se interrelacionan; éstos son: por un lado, la *textualidad*, es decir el modo como el personaje se construye discursivamente en la novela, y por otro su *valor simbólico* que reside en la proyección que su imagen fue teniendo en el marco histórico de la novela. Esta imagen

<sup>25</sup> Rodríguez Coronel, *op. cit.*, p. 144.

postula unos hechos trascendentales para que en ella actúen sujetos que, como Demetrio, trascienden su propia inmediatez.

#### EL ESPACIO-TIEMPO

El espacio se puede delimitar en dos niveles, uno geográfico, con nombres propios de lugares y otro narrativo que sirve de soporte a las acciones. Ambos configuran una estructura coherente donde el tiempo lineal va mostrando el conjunto de hechos novelescos que implícitamente coinciden con los acontecimientos históricos verificables.

El centro norte mexicano es el espacio donde se llevan a cabo las acciones: Tepic, Jalisco, Aguascalientes, Zacatecas y los ansiados lugares del fin de la jornada, El Limón y Juchipila, que es revelada al llegar los revolucionarios —o mejor, graficada— por el laconico ojo del narrador, al afirmar que ésta “era una ruina” (p. 135).

En ese sentido, el espacio funciona como uno de los elementos fundamentales de la estructura narrativa.<sup>26</sup> Ésta, delimitada por una circularidad, involu-

<sup>26</sup> Conformada por tres partes, subdivididas en capítulos ordenados en secuencia de números romanos. Jorge Ruffinelli en su estudio *Literatura e ideología. El primer Mariano Azuela (1896-1918)*, Ediciones Coyoacán-Diálogo Abierto, México, 1994, establece una relación significativa entre la división de esas partes y el correlato histórico que da a cada parte un sentido en sí mismo, pero vinculado con hechos decisivos en el desarrollo de la Revolución Mexicana. Véase la p. 72 y ss.

cra un conjunto de referentes reales como telón de fondo, ayuda a armonizar los hechos y al mismo tiempo promueve y concentra el “protagonismo” de los personajes. Éstos —principales y secundarios— se articulan sobre el eje de su desempeño individual, lo cual refuerza el papel enunciativo de un *narrador* que privilegia su propio punto de vista; su focalización lo convierte en el principal observador de todo lo que acontece en la novela.

Quizás el tiempo en el que se desenvuelven las acciones y se modelan los personajes tipo (el soldado, el caudillo, el revolucionario, el idealista, la prostituta, etc.), sea una franja móvil configurada por hechos colaterales a las acciones novelescas, las cuales producen una especie de atmósfera en la que se impregnan tanto el narrador como los personajes. Esto, al mismo tiempo, prefigura como marco un aquí y un ahora que ayudan a estructurar la novela y al mismo tiempo revelan el modo como la obra se apropia de la realidad y de la historia inmediata.

En la tercera parte de la novela se resumen los desenlaces que quedan en las entrelíneas de la segunda. Aquí entra en juego marcadamente el papel del tiempo. La sensación del tiempo lineal se diluye, y ese corte abrupto termina suspendiendo las acciones sin modificar la intensidad del tono narrativo que predomina en los distintos episodios.

Mediante una carta, cuya procedencia y aparición no se explica en el texto, fechada en El Paso, Texas, el 16 de mayo de 1915, Luis Cervantes se dirige a Venancio y le resume el violento desenlace de algunos de los principales protagonistas de los hechos re-

latados; un conjunto de acontecimientos ya prefigurados en las partes anteriores, así como el destino de otros personajes significativos de la novela. Con este recurso epistolar, también se logra la complicidad del lector en la comprensión más detallada de los hechos: mediante la carta el lector se entera de que Pancracio y El Manteca se apuñalaron entre sí, y de que el güero Margarito se había suicidado. Con la carta se inicia la tercera parte y se produce un salto en el tiempo. Esto, por consiguiente, repercute en la historia novelesca creando una sensación de alargamiento en el eje temporal.

La carta funciona como referencia explícita al tiempo "real" que entonces se vive. Mientras que el registro temporal se presenta colateralmente, se pone de manifiesto un conjunto de elementos, hasta ahora implícitos, sobre determinados hechos políticos de la historia real y documentable. Estos hechos, en la novela, son presentados como sucesos difundidos por efectos de la oralidad, tal como lo manifiesta Demetrio ante Luis Cervantes: "Usted ha de saber del chisme ése de México, donde mataron al señor Madero, y a otro, a un tal Félix o Felipe Díaz, ¿qué sé yo!... [...]" (p. 41).

Más adelante, al avanzar hacia la sierra, Demetrio se entera por parte de unos desertores cautivos, que Villa ha sido derrotado en Celaya (15 de abril de 1915) por el ejército de Obregón, y se anuncia así el triunfo de Carranza. El avance de Villa, mítico ya por las noticias "oídas", se desploma como la imagen misma del caudillo: "Villa derrotado era un dios caído. Y los dioses caídos ni son dioses ni son nada"

(p. 129), confiesa el narrador. En ese sentido, se van cerrando los ciclos narrativos al igual que se van reuniendo los históricos, que precisamente habían arrancado en junio de 1914 y que tendrían su punto de llegada en la Convención de Aguascalientes (10-10-1914),<sup>27</sup> que hacen marco histórico a esta etapa de la Revolución Mexicana, comprendida en la fase de la lucha armada.

#### LOS HECHOS HISTÓRICOS, LAS ACCIONES NOVELESCAS: SUS IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS

En la historia y en la novela confluyen una serie de instancias donde se ventilan los motivos de una guerra que, desde el enfoque narrativo, parece ser la de los personajes individualizados en sus intereses, y carentes de un programa ideológico que muestre la "razón de ser", el por qué de la participación como sujetos de esa lucha armada. Queda entonces como marco general de la novela, en tanto vínculo de ésta con los acontecimientos históricos reales, una justificación quizás mejor entendida como una de las formas de la utopía política.

Así lo postulan algunos puntos de vista de la recepción inmediatamente posterior a la aparición de la novela en su edición periodística. Enrique Pérez Arce, en una reseña aparecida en *El Paso del Norte* (10-

<sup>27</sup> Una interesante interpretación de este hecho histórico puede leerse en el trabajo de Jesús Silva Herzog, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, t. 2, p. 129 y ss.

12-1915, p. 2), señala un conjunto de elementos que pueden ser entendidos como justificación y al mismo tiempo como razón histórica:

[...] en el fondo de todos los paisajes, como queriendo iluminar los corazones, la lucecita azul del ensueño patriótico, del ideal político, de la justificación de estas santas rebeldías del pueblo esclavizado, de estas benditas cóleras de la raza encarnecida y triste que un día de admonición y de protesta dejó el yugo del negrero y cogió el fusil revolucionario para irse al combate y buscar una revancha y un desquite!<sup>28</sup>

Pero, indagando en la estructura ideológica de la novela se encuentran otras justificaciones que vendrían a ser consecuencia de una necesidad colectiva de reivindicación (“revancha”, “desquite” y más) de un sector no favorecido, es decir, de un sector popular explotado, reprimido, carente de oportunidades de surgimiento. Por ello, el narrador cuida cada uno de los detalles que configuran a esos personajes populares que se manifiestan autónomamente mediante un lenguaje directo, diáfano, amargo a veces, pero que no se distancia de sus propias raíces, es decir, un lenguaje que se sustenta en el contexto de las carencias. Por esta razón el título de la novela alude a un protagonismo que está dado por la localización y por la separación de espacios marcados por una gran carga ideológica: *los de abajo* son, en la opinión del mismo Azuela, los “genuinos revolucionarios”, cuya observación contrasta con “los de arriba”, implicados

<sup>28</sup> Reproducido en *Los de abajo*, edic. cit., p. 278.

en lo que el novelista denomina “tedioso mundo de la pequeña burguesía”.<sup>29</sup>

La serie de conflictos que se articulan en la novela, llámense políticos, ideológicos, económicos, sociales o morales, entre otros, hacen que la *Revolución* —por lo menos en la fase inicial de la lucha armada<sup>30</sup> que es donde en principio se inscribe— se constituya como la verdadera protagonista de la novela.<sup>31</sup> Este fenómeno es atendido desde diversos puntos de vista, que pasan por la observación y opinión directa de los personajes sobre ese hecho, hasta un recurrente juego de interpretaciones que asume el narrador, como punto de vista, lo cual representa una determinada valoración de los acontecimientos, y cuyos polos de articulación parecen ser, por un lado, el entusiasmo ante la posibilidad concreta de cambiar la realidad, y por el otro, la decepción que se manifiesta en las prácticas nada transformadoras en que devienen los resultados.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Mariano Azuela “Cómo escribí *Los de abajo*”, en *Los de abajo*, edic. cit., p. 278.

<sup>30</sup> Históricamente correspondería con la etapa del enfrentamiento contra Huerta y el conflicto armado entre las fuerzas de Francisco Villa y Venustiano Carranza.

<sup>31</sup> John S. Brushwood en su obra *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, asoma la posibilidad de otorgarle a la revolución tal papel, en un sentido amplio, no obstante, reconoce que “Azuela es demasiado buen novelista como para hacer abstraer algo tan intensamente humano como la Revolución”, pp. 314-15.

<sup>32</sup> Ese parece ser el punto de vista del mismo Azuela frente a la Revolución, expresado implícitamente en la novela y en un conjunto de opiniones posteriores, en artículos y conferencias. Véase *Los de abajo*, edic. cit., pp. 279-295.

Quizás se trata de cierta intuición fatalista que luego se confirma en las opiniones que el mismo Azuela expresó con varios años de distancia, tanto de la novela como de los hechos históricos, es decir, de esa especie de “doble presente”, a veces contradictorio que se establece entre la novela y la historia real. Este proceso de interrelación, por su propia dinámica revela un conjunto de pormenores que muestran la complejidad ideológica que subyace en la obra. Jorge Ruffinelli señala al respecto que en el caso de Azuela:

Las contradicciones que padece en el plano ideológico eran las contradicciones de los intelectuales liberales de las primeras décadas, de modo tal que si no es su “retrato” de los hechos, sí en la manera como los relata y en las intenciones del autor conformadoras de su estilo, hay un fiel espejo de los tormentosos y confusos años de la Revolución.<sup>33</sup>

La novela desde sus inicios y hasta su final destaca el protagonismo del personaje principal, Demetrio Macías, cuya descripción física y su primera acción configuran ya el prototipo del héroe que se hace presente en toda la novela: “Alto, robusto, de faz bermeja, sin pelo de barba, vestía camisa y calzón de manta, ancho sombrero de soyate y huaraches” (p. 4), pero lo más interesante no es su aspecto físico sino el conjunto de valores que representa. Como en ningún otro personaje, tampoco en Macías se perfila un personaje idealizado. Es demasiado humana su

<sup>33</sup> Jorge Ruffinelli, *Literatura e ideología*, p. 66.

condición, su manera auténtica de involucrarse en un mundo que desconoce y que sin embargo reta, asume, y ante el cual finalmente sucumbe.

Al comienzo de la novela, Demetrio define su partida hacia la incierta empresa de la guerra. Se alza, e inicia el ciclo que mostrará su desarrollo como personaje, sus aciertos y desaciertos, sus logros militares, su transformación como hombre de armas, sus grados militares, de coronel y general, etc., hasta volver simbólicamente al seno familiar del cual parte.<sup>34</sup> En ese marco la guerra se representa como hecho colectivo, es decir, como un fenómeno participativo y envolvente.

Esto se percibe en la actitud de todos y cada uno de los hombres de Demetrio Macías, el líder indiscutido. Por esta razón, en la primera escaramuza narrada en la novela, los soldados “desarmados” casi imploran su inmersión en las acciones, se preparan para ir al “combate”, no sólo como una manera de demostrar su arrojo, su valentía, sino al mismo tiempo, como una manera de justificar su protagonismo:

<sup>34</sup> Esto ha dado origen a las interpretaciones literarias vinculadas con el retorno de Ulises a Ítaca una vez concluida la guerra de Troya. Véase Carlos Fuentes, “La Iliada descalza”, en *Los de abajo*, edic. cit., pp. XV-XXIX. Este trabajo aparece, con ligeras modificaciones, en C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 174-193. Y también se despliegan en este sentido los enfoques de Seymour Menton en su trabajo “Texturas épicas de *Los de abajo*”, en *Los de abajo*, edic. cit., pp. 239-250. Se podrían sumar, a este tipo de lecturas, propuestas como la de John Brushwood que basa su interpretación en el desarrollo de un movimiento elíptico de la novela. Véase *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 317.

—¡Hombre, Anastacio, no seas malo!...  
Empéstate tu carabina... ¡Ándale, un tiro nomás!... (p. 11).

Esa acción que va involucrando a los hombres de Macías se acopla muy bien con las “justificaciones” que se explicitan en el parlamento de algunos serranos:

—¡Dios los bendiga! ¡Dios los ayude y los lleve por el buen camino!... Ahora van ustedes; mañana correremos también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado guerra a muerte a los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que quemán nuestras casas y se llevan nuestras mujeres, y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal (p. 15).

Hay en el hombre del pueblo una conciencia de repudio, de rechazo ante la presencia arrasante de los federales, lo que por otra parte deja al descubierto su afinidad con los alzados. En ese sentido se refuerza el carácter ideológico primario que motiva el resentimiento por un lado y la simpatía con el proceso que se lleva a cabo, por el otro. Al mismo tiempo es la esperanza de ese sujeto popular, de existencia precaria, que se ha sentido humillado, despojado de lo poco que conforma su patrimonio:

—Afigúrese..., tenía güevos, gallinas y hasta una chiva parida; pero esos malditos federales me limpiaron (p. 16).

Así como hay razones que justifican el apoyo de los serranos a los soldados de Macías, otros que se incorporan pretendiendo defender una causa, un proyecto

político, una ideología, se encuentran tan desconcertados como los mismos que ya están dentro y se dirigen hacia unos objetivos “concretos”, hacia una inmediata participación “militar”, pero lejos se encuentra aquello que pudiera conformar una clara propuesta política. Tal es el caso de Luis Cervantes, estudiante de medicina y periodista, que se autodefine como “correligionario” de quienes lo han capturado:

—¿Corre....qué? —inquirió Demetrio, tendiendo una oreja.

—Correligionario, mi jefe..., es decir, que persigo los mismos ideales y defiendo la misma causa que ustedes defienden.

Demetrio sonrió:

—¿Pos cuál causa defendemos nosotros?...

Luis Cervantes, desconcertado, no encontró qué contestar (p. 19).

Pero ese desconcierto es sólo un breve vacío que se carga de sentidos cuando el narrador infiere de este personaje no sólo su convicción de ingresar en la lucha sino, más explícitamente, su justificación ideológica. Al referirse a Luis Cervantes, el narrador interviene para apoderarse de su discurso y exponer así lo que viene a ser una especie de “tesis”, que se podría colocar en el mismo plano de las justificaciones históricas de la revolución.

Es allí donde se asoma la actitud de reserva y desconfianza que este personaje despierta desde el primer momento. En principio son sospechas que luego se confirman, ya que en el desarrollo de los acontecimientos, el personaje logra alcanzar sus intenciones

de sacar provecho económico de la situación. Su discurso es persuasivo, convincente y, al mismo tiempo, enmascarador. El narrador construye esa imagen interiorizada del personaje a quien: "Los dolores y las miserias de los desheredados alcanzan a conmovirlo; su causa es la causa sublime del pueblo subyugado que clama justicia, sólo justicia" (p. 21). De esta máscara nace la confianza con que poco a poco conquista principalmente a Demetrio.

Este mismo personaje se continúa configurando en su propio discurso, lo que vendría a constituir la prédica ideológica que lo fortalece ante los otros. Dice también:

[...] —La revolución beneficia al pobre, al ignorante, al que toda su vida ha sido esclavo, a los infelices que ni siquiera saben que si lo son es porque el rico convierte en lágrimas el sudor y la sangre de los pobres... (p. 25).

Al igual que en la conciencia de Luis Cervantes están también, pero solapadas, las ambiciones de algunos otros que persiguen beneficios personales, pero el discurso funciona más bien como una máscara. Cervantes desconfía del proceder de otros jefes revolucionarios, proyecta sus dudas al futuro y hace explícito su ideal de redención social:

[...] nosotros no nos hemos levantado en armas para que un tal Carranza o un tal Villa lleguen a presidentes de la República; nosotros peleamos en defensa de los sagrados derechos del pueblo, pisoteados por el vil cacique... (p. 94).

Por otra parte, las razones por las cuales los campesinos "simpatizaban" con los revolucionarios eran variadas, todas tenían que ver con experiencias desfavorables vividas en lo particular, pero que sumadas dan cuenta del resentimiento colectivo frente a un orden de cosas representado por el abuso de poder y la represión.<sup>35</sup> Éstos son aspectos que el narrador subraya en distintos momentos: "La mueca pavorosa del hambre estaba ya en las caras terrosas de la gente, en llama luminosa de sus ojos que, cuando se detenían sobre un soldado, quemaban con el fuego de la maldición" (p. 135).

Al mismo tiempo se construye la esperanza de que las cosas cambien de manera favorable, y eso es lo que produce en primer lugar, como ya se dijo, un resentimiento contra los federales.<sup>36</sup> Por ejemplo, Fortunata llega a confesar que ella "tenía muy buena voluntad a los señores de la revolución porque los federales habían robado su única hija" (p. 31). Éstas son algunas de esas razones, pero hay también otras, planteadas de manera más escueta, quizás porque parten de una circunstancia más personal, que no trasciende

<sup>35</sup> Habría que decir también que en algunos casos aislados, ciertos personajes de la novela entran en la lucha armada por el placer mismo de "andar en la bola", pues no para todos ellos el narrador transmite una justificación de carácter social.

<sup>36</sup> Jesús Silva Herzog reproduce un artículo de Luis Cabrera titulado "La solución del conflicto" (1911) en su *Breve historia de la revolución mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, en el que señala la presencia de seis "ismos" como causas/antecedentes de la revolución: caciquismo, peonismo, fabriquismo, hacendismo, cientifismo, extranjerismo. Véase el t. I, pp. 167-173.

hacia lo colectivo. Tales parecen ser las motivaciones del mismo Demetrio Macías, expresadas al comienzo de la novela, y que están llenas de un sentido individualista. Éstas producen un efecto más trascendente cuando Demetrio se enfrenta a don Mónico, el cacique de Moyagua, quien reúne en sí un conjunto de condiciones que representan el poder, el dinero, las influencias, la explotación, etcétera.

Por ello la lucha de Demetrio no es sólo contra un hombre que le ha hecho sentir su poder, sino todo lo que implique un poder mayor, represivo y abusador:

¿Sabe por qué me levanté?... Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyagua, a estas horas andaría yo con mucha prisa, preparando la yunta para las siembras... (p. 40).

Los personajes imbuidos en la guerra toman distancia frente a los hechos y en medio de las disonancias de todo orden que en ella se generan, llegan a tener, incluso, una opinión celebratoria, tal como lo podemos advertir en la exclamación de Alberto Solís: “¡Qué hermosa es la revolución, aun en su misma barbarie!” (p. 71); no obstante, ese mismo personaje permanece escéptico, pesimista en el desarrollo de su parlamento:

—Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a la delicia del saqueo; a que respandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los

que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Lástima de sangre! (pp. 71-72).

Este mismo personaje —relacionado extraliterariamente con la voz autoral, y explícitamente reconocido así por el mismo Azuela en declaraciones posteriores, cuando los hechos políticos habían tomado distintos rumbos—, podría ser considerado como el prototipo del pesimismo y más aun como la voz de la desilusión y la desesperanza, pero quizás también deba leerse como una voz realista y pragmática. Como afirma Jorge Ruffinelli en su “Nota filológica”: “De todos los personajes de *Los de abajo*, Solís, el ayudante de Natera que aparece en el capítulo XVIII de la Primera Parte, puede considerarse el portavoz de las ideas de Azuela respecto a la Revolución”.<sup>37</sup> Esto puede leerse en el diálogo que sostiene con Luis Cervantes, donde declara:

Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano. Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel... Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma, y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías, ... ¡nada! Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murallas de un egoísmo impenetrable y feroz (p. 61).

<sup>37</sup> Jorge Ruffinelli, “Nota filológica”, en *Los de abajo*, edic. cit., p. XLII.

Sin embargo, habría que tener en cuenta otras opiniones, sin necesidad de tomar como únicas y definitivas las afirmaciones del mismo Azuela<sup>38</sup> respecto a su personaje Alberto Solís. Hay otros factores que entran en juego. Brushwood, por ejemplo, reconoce esa posibilidad en cuanto a Solís, pero afirma no estar seguro de que:

Azuela haya pensado convertirlo en su vocero, porque la Revolución, en *Los de abajo*, existe en dos niveles. Es una acción discernible, social, que puede analizarse en función de la conducta de los hombres y de lo que éstos esperan alcanzar a consecuencia de sus acciones. Pero en otro nivel, es el movimiento de un pueblo en el que participan los individuos, no porque sepan lo que hacen sino porque no pueden resistir a la fuerza que los pone en movimiento. El hecho de que hombres como Demetrio Macías no supieran por qué estaban luchando no condena a la Revolución; más bien es reflejo de su esencia, y estos hombres fueron revolucionarios más auténticos que los que podían expresar una ideología. *Los de abajo* dice todo esto, independientemente de que el autor haya o no tenido la intención de decirlo.<sup>39</sup>

Esa misma incertidumbre en los personajes va condicionando las acciones, las cuales mientras más buscan un desenlace, más se sumergen en los espacios del desasosiego. La guerra parece incontenible pues se vive dentro de ella. No hay manera de predecir su

<sup>38</sup> Véase la conferencia de Mariano Azuela, titulada "Los de abajo" (1945), en *Los de abajo*, edic. cit., p. 283.

<sup>39</sup> *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, pp. 315-316.

final pues ésta sigue en la historia mucho más allá de la ficción novelesca, por ello la novela se cierra pero la lucha parece entonces cada vez más intensa.

La certeza sólo existe en que la guerra va a continuar, aun sin saber exactamente las razones que la impulsan, los fines últimos que persiguen los líderes, las posibles consecuencias, todo esto subyace a lo largo de la novela, e incluso al final, cuando todo parecía llegar a su término con el retorno de Demetrio Macías a su hogar —punto de partida de su historia personal— después de dos años de ausencia, sobreviene la incontenible acción de la guerra donde Demetrio y sus hombres encaran finalmente la muerte. La certeza de Demetrio está afianzada en la célebre analogía con la que el "héroe" responde a la pregunta de su mujer:

—¿Por qué pelean ya, Demetrio?

Y nuevamente el tiempo se queda suspendido en la profunda reflexión del personaje que con

[...] las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo el desfiladero, y dice:

—Mira esa piedra cómo ya no se para... (p. 138).

Esa misma imagen de lo imparables, de lo incontenible es la que antes había manifestado Alberto Solís: "La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval..." (p. 62). No se des-

linda entonces la novela, en su estilo dinámico y progresivo, de ese vendaval de la Revolución que, desde la perspectiva narrativa, es cada vez más incierta, más vertiginosa, y por ende, más caótica.

Finalmente, la perspectiva ideológica de Azuela posee una serie de convicciones que transmite en su novela. Éstas tienen que ver necesariamente con la formación política, cultural, científica y social del autor, quien constantemente contrasta su observación del proceso que presencia con su visión interiorizada de lo que debería ser.<sup>40</sup>

Esa visión es crítica y generalmente pesimista, pues sus convicciones entran en fricción con los hechos concretos de la realidad. La novela propone una lectura paralela a la historia oficial desde los intersticios mismos de cada acontecimiento relevante, pero esa visión es también parcial. Por ejemplo, no deja de mediar en esa inclinación su apego al villismo, que una vez derrotado por el carrancismo (1915), lleva al autor a adoptar una nueva actitud que pudiera fijarse entre el silencio y el distanciamiento ante el hecho histórico de la Revolución, fenómeno en el

<sup>40</sup> Arturo Azuela ha hecho una síntesis de la tradición cultural y literaria de la cual se nutrió Mariano Azuela, y que aparece reflejada en su obra: "El autor de *Los de abajo* era [...] un hombre del siglo XX; educado en el positivismo y en el evolucionismo, preocupado por una ciencia y una filosofía de principios de siglo, era ya un precursor no sólo respecto a los nuevos procedimientos narrativos sino a diversos ángulos sociales y psicológicos que lo llevarían a convertirse en uno de los principales renovadores de la novela latinoamericana". Arturo Azuela, "La continuidad de la narrativa mexicana", en Mariano Azuela, *Los de abajo, La luciérnaga y otros textos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991, p. XXV.

cual el autor está inmerso y comprometido. Como afirmó Ruffinelli al valorar la primacía de Azuela frente a la mayoría de los autores que continuaron escribiendo "la novela de la revolución":

Azuela fue el primero y fue el mejor. Por encima de las limitaciones ideológicas de *Los de abajo*, o de la tendencia liberal que la informa: por encima de las discusiones sobre si el retrato de la brutalidad popular era fiel o prejuiciado, lo cierto es que *Los de abajo* posee una fuerza narrativa y plástica como ninguna novela de esa o de las dos siguientes décadas alcanzó.<sup>41</sup>

Sin duda, *Los de abajo* permite un acercamiento a una serie de acontecimientos que, redimensionados por la novela, ofrecen una visión "otra" de la historia mexicana de las primeras décadas de este siglo. Al mismo tiempo promueve una visión crítica de esa relación que se manifiesta dinámica entre la literatura y la sociedad, la política y la ideología. Esta relación que es particularmente compleja, en el caso específico de Azuela, no es asumida como una propuesta unívoca y dominante, como sí lo trata en muchos casos el documento histórico, el cual casi siempre obedece a una ideología y a un discurso de poder, sustentado por el sector socio-cultural del cual proviene el autor. La de Azuela es una propuesta artística de cosmovisión crítica, es decir, ideológica pero donde la obra, como señala Ruffinelli "no es sólo depositaria de la historia inmediata sino ante todo un producto de esa histo-

<sup>41</sup> Ruffinelli, *Literatura e ideología*, pp. 65-66.

ria".<sup>42</sup> El devenir histórico y la literatura misma han otorgado el lugar que *Los de abajo* merece, no obstante las omisiones, las negaciones y los silencios ante una obra que, como ésta, fue y seguirá siendo polémica y por ello mismo inagotable.

México, D.F., febrero de 1998

<sup>42</sup> *Idem.*, p. 8.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

##### A) Directa

AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988.

##### B) Indirecta

AZUELA, Arturo, "La continuidad de la narrativa mexicana", en Mariano Azuela, *Los de abajo, La luciérnaga y otros textos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991, pp. IX-XXXIII.

AZUELA, Mariano, "Cómo escribí *Los de abajo*", en *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988, pp. 79-80.

———, "*Los de abajo*", en *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988, pp. 280-295 (Conferencia de 1945).

BRUSHWOOD, John S., *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

CASTRO LEAL, Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*, Aguilar, Madrid, 1960, 2 t.

DESSAU, Adalbert, *La novela de la revolución mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

FUENTES, Carlos, "La *Ilíada* descalza", en *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, colección Archivos, México, 1988, pp. XV-XXIX.

———, *Valiente mundo nuevo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 174-193.

- GRÜNDLER, Carola, "La novela de la Revolución Mexicana", en Hans Otto Dihl, Carola Gründler y otros, *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Ediciones de Iberoamericana, Francfort, 1994, pp. 201-213.
- MANCISIDOR, José, "Azuela, el novelista", en Francisco Monterde, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, Sep/setentas, México, 1973, pp. 25-26.
- MANSOUR, Mónica, "Cúspides inaccesibles", en Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988, pp. 251-274.
- MENTON, Seymour, "Texturas épicas de *Los de abajo*", en Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988, pp. 239-250.
- MONTERDE, Francisco, "Existe una literatura mexicana viril", en Francisco Monterde, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, Sep/setentas, México, 1973, pp. 11-15.
- ROBE, Stanley L., *Azuela and the Mexican Underdogs*, University of California Press, Berkeley, 1979.
- , "Génesis de *Los de abajo*", en Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988, pp. 153-184.
- RODRÍGUEZ CORONEL, Rogelio, "La Revolución Mexicana y la novela", en su libro *Novela de la revolución y otros temas*, Letras Cubanas, La Habana, 1983, pp. 134-210.
- RUFFINELLI, Jorge, *Literatura e ideología. El primer Mariano Azuela (1896-1918)*, Ediciones Coyoacán-Diálogo Abierto, México, 1994.
- , "Nota filológica", en Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica de Jorge Ruffinelli, Colección Archivos, México, 1988, pp. XXXV-XLIII.
- SILVA HERZOG, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- , "Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana", en *Trayectoria ideológica de la Revolución Mexicana y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 9-106.

- VILLAUURRUTIA, Xavier, "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela", en Francisco Monterde, *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, Sep/setentas, México, 1973, pp. 54-58.

<http://gregoryzambrano.wordpress.com/>