

Rebelión histórica y metafísica en *Los de abajo* de Mariano Azuela

KATHRYN ST. OURS

Catholic University of America

1911: Elegido jefe político de Lagos. 1914-15: Forma parte del gobierno convencionista de Villa. 1915: Entra al servicio de Julián Medina como médico. Se separa de su familia. Huye a Texas, donde se publica la primera edición de *Los de abajo*, en *El Paso del Norte*.

Estos mínimos hitos en la vida de Mariano Azuela atestiguan un compromiso ideológico innegable. Desde su postura pro-revolucionaria, Azuela participa en la primera oleada maderista y, aunque nunca vuelve a ocupar puesto político alguno, apoya consistentemente la causa de los rebeldes al seguir sosteniendo a Villa tras la amarga ruptura de éste con Carranza.¹ Ahora bien, de acuerdo con Bajtín (1978), cualquier novela constituye en su conjunto un fenómeno lingüístico ideológicamente saturado que, en su forma más lograda, se constituye en foro dialógico de una infinidad de voces conscientes e inconscientes, pasadas y presentes, intencionadas pero jamás monolíticas. *Los de abajo* se ofrece, a través de su subtítulo "Cuadros y escenas de la revolución mexicana", como un buceo dentro de ese mundo perturbado poblado de múltiples protagonistas. Resulta una polifonía de voces cuya resistencia a la aplicación de los criterios bajtinianos permitirá caracterizar a *Los de abajo*, ya como una creación esencial-

¹ En Robe 1979 se encuentran amplios datos biográficos sobre la vida de Azuela y su involucramiento en la revolución.

mente monológica ya, por el contrario, como una obra fundamentalmente dialógica.

Bajtín apunta que la esencia dialógica de todo discurso encuentra su máxima expresión en el género novelístico. Al presentar espacios, personajes y acontecimientos diversos, la novela estará necesariamente jalonada, según el lenguaje que la constituye, por fuerzas centrífugas amenazadoras de un lenguaje único. En su calidad de palimpsesto, entonces, el discurso novelístico puede privilegiar una orientación centralizadora y monológica o bien favorecer una orientación descentralizadora y dialógica. A través de la puesta en valor de voces contradictorias que vienen a concretar valores socio-ideológicos distintos, el dialógismo refleja muy fielmente la naturaleza, forzosamente heterogénea, del lenguaje. Efectivamente, el discurso novelístico nace en el diálogo, en ese encuentro de voces independientes pero convergentes mediante el cual conceptualiza su objeto.

Ahora, el gran objeto del discurso de *Los de abajo* es la revolución mexicana, presentada por medio de un narrador heterodiegético. Desde su perspectiva omnisciente, no obstante, este narrador deja actuar a sus personajes, cuyas propias palabras vienen a constituir largos pasajes dialogados. La división de la novela en escenas, o sea, en capítulos yuxtapuestos, sirve también para disminuir las intromisiones del narrador, con lo que no falta en *Los de abajo* la poliglosia necesaria para captar la realidad del hablar del bando de Demetrio, por ejemplo —su *argot* particular, su pronunciación no oficial—, en contraposición con el lenguaje más refinado de los “curros”. Pero sólo importarán esos rasgos estéticos en la medida en que conllevan una ideología determinada. Desde el punto de vista del dialogismo bajtiniano, la heteroglosia, es decir, la presencia de varias voces portadoras de visiones distintas del mundo, representa un objeto de mayor interés. En cuanto a la comprensión y significación de *Los de abajo*, ocurre que existe en la novela de Azuela una heterogeneidad ideológica abundante: a partir de la gran división entre federales y rebeldes, se oyen además caciques, campesinos no combatientes, mujeres y hombres victimizados. Los personajes principales, Demetrio y Luis Cervantes, hablan exterior e interiormente me-

dian­te diálo­gos con­cre­tos y monólo­gos nar­ra­dos que, al dar una vía a vo­ces ín­ti­mas, com­ple­tan una ya ex­ten­sa red po­li­fóni­ca.

Lo más des­ta­ca­ble del dis­cur­so de *Los de abajo* es que esas múl­ti­ples vo­ces —y ya ve­re­mos que son mu­chí­si­mas más— se agru­pan de acuer­do con un dualis­mo que ri­ge toda la obra. Hay, por tan­to, dos vo­ces prin­ci­pa­les que, al no fu­sionarse nun­ca, se dis­pu­tan el es­pa­cio dis­cur­si­vo fun­da­men­tal­men­te dialó­gi­co de la no­ve­la. Por un la­do, se pronun­cia la voz idealis­ta, a­tem­po­ral y a­his­tó­ri­ca de la Re­vo­lu­ción, pro­me­te­do­ra de li­ber­ta­d, de igual­dad, de paz, de in­te­gridad hu­ma­na. Por otro la­do y en pugna con esa pri­me­ra, se pro­cla­ma la voz desidealizadora, tem­po­ral e his­tó­ri­ca de la desilusión con la re­vo­lu­ción que, al ma­te­ri­a­lizarse, re­ve­la la imá­gen gró­tes­ca y des­vir­tuada de la “bola”.²

Va­rios crí­ti­cos apun­tan, con ra­zón, que la es­truc­tu­ra mis­ma de *Los de abajo* traiciona tal dualis­mo. Mu­chos de ellos con­cluyen, sin em­bar­go, que el desengaño pre­do­mina en esta no­ve­la, ante todo de corte pesimis­ta.³ Cabe decir, de todas ma­ne­ras, que la pri­me­ra mitad de la obra (la pri­me­ra parte, con sus veintiún ca­pí­tu­los) re­pre­sen­ta la fase idealis­ta de la re­vo­lu­ción, en con­tra­po­si­ción con la se­gun­da mitad (las se­gun­da y ter­ce­ra partes, tam­bién con veintiún ca­pí­tu­los), en la cual se des­ar­rolla más el tema de la desilusión. No ob­stan­te, la po­lé­mica sus­ci­ta­da por el re­la­to no se re­sol­ve de ma­ne­ra ca­te­gó­ri­ca. Por el con­tra­rio, se man­tiene abier­to el diá­lo­go entre esas dos vo­ces, sin que una elimine a la otra. La cir­cu­laridad de la no­ve­la, que se co­men­ta­rá más adelan­te, parece con­sti­tuir otro in­di­cio de que las ideolo­gías idealis­ta/ pesimis­ta no dejan de ser con­scien­tes de su in­ter­re­la­ción per­petua­men­te con­flic­ti­va.

El es­plen­dor de la Re­vo­lu­ción se ex­pre­sa a través de tres per­so­na­jes en par­ti­cu­lar: Alberto Solís, Valde­rrama y Demetrio Ma­cías. El nar­ra­dor los pre­sen­ta desde fuera y desde dentro, al ha­cerse ora el tran­scrip­tor de sus pa­labras, ora el in­ter­pre­te de sus pen­sa­mien­tos o re­cuer­dos ín­ti­mos. Solís, in­te­lec­tu­al como Luis Cervantes, da la ra­zón a su com­pa­triota por “ese en­tu­sias­mo y

² Es no­to­rio que el mis­mo Azuela dife­ren­cia en su es­cri­tu­ra Re­vo­lu­ción de re­vo­lu­ción, sin ex­pli­ci­tar la dis­tin­ción que es­ta­ble­ce­mos aquí.

³ Véase por ejemplo Bradley 1979, Sán­chez, Santiana, Valbuena Briones.

esa fe" característicos del verdadero rebelde animado por una causa justa (60). Y en el capítulo XXI de la primera parte, Solís exalta con voz conmovedora las hazañas sobrehumanas del jefe de Luis, Demetrio Macías. Empieza su relato evocando los enormes peligros que los acechaban, así como las maniobras necesarias, pero difíciles, si no imposibles, que se realizaron en rápida sucesión. De Solís brota una visión apasionada de la batalla, privilegio de un ser colectivo —"nosotros"— que apunta a una meta común. Sólo se destaca Demetrio, cuyo caballo se asemeja a un águila, cuyo afán de subir anima a sus "hombres y bestias hechos uno" (70). De esta forma, Solís se erige en la voz del idealismo revolucionario, puntuando su exaltación al exclamar: "—¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su barbarie!" (71).

Otro portaestandarte del mismo ideal es Valderrama, personaje que representa al poeta loco cuya presencia subraya la Revolución —afirmación irreprimible de valores universales— como tóxico romántico:

¿Villa?... ¿Obregón?... ¿Carranza?... ¡X...Y...Z...! ¿Qué se me da a mí?... ¡Amo la Revolución como al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!... (128).

La actitud de Valderrama corresponde precisamente a la muy estigmatizada "bella alma" hegeliana, ese individuo no comprometido que, al sobrevolar los acontecimientos concretos, no actúa eficazmente; encerrado en su subjetividad, corre el riesgo de sumergirse en la locura. Es un hecho que Valderrama siempre habla de la Revolución en términos dramáticos y abstractos, cuando no está "hablando loco, pero loco del todo, con las yerbas empolvadas, con el quiosco podrido, con las casas grises, con el cerro altivo y con el cielo inconmensurable" (131). Efectivamente, el compromiso del poeta es puramente espiritual: la materialidad horrorosa de la guerra le repugna, y prefiere desaparecer en el momento de la batalla inminente, en vez de enajenarse con respecto a su ideal.⁴

⁴ "La certitude absolue de soi-même se change donc immédiatement pour

Pero ese mito de la Revolución grandiosa necesita protagonistas igualmente míticos. Se asiste en *Los de abajo* a la mitificación de dos héroes: el uno histórico: Villa, ficticio el otro: Demetrio. En cuanto a Villa, son los hombres de Natera quienes relatan las proezas del "Águila azteca", del guerrero invicto y fascinador. Es el narrador, sin embargo, quien se entremete a fin de interpretar el fenómeno de la mitificación de Villa:

Villa es el indomable señor de la sierra, la eterna víctima de todos los gobiernos, que lo persiguen como una fiera; Villa es la reencarnación de la vieja leyenda: el bandido-providencia, que pasa por el mundo con la antorcha luminosa de un ideal: ¡robar a los ricos para hacer ricos a los pobres! Y los *pobres* le forjan una leyenda que el tiempo se encargará de embellecer para que viva de generación en generación" (67; subrayado mío).

En este comentario, hecho en presente, se destaca la verdad absoluta y el valor trascendental de tal leyenda, cuya pervivencia anima la voz idealista de la Revolución que se oye en *Los de abajo*. Y lejos de satisfacerse con la leyenda villista que, al fin y al cabo, sólo se sabía de oídas, el narrador que aboga por la Revolución intenta conferir las mismas proporciones míticas a Demetrio Macías, héroe que actúa concretamente en la novela.⁵ Física y moralmente, Macías constituye una expresión de la paz bucólica, de una especie de edad de oro en que irrumpe la violencia. Habitante de las alturas, o sea, de la sierra, ocupa con su mujer e hijo una casita: "En un rincón descansaban un yugo, un arado, un otate y otros aperos de labranza" (3). Su perro, Palomo, es hecho matar despiadadamente por los federales, cuyo te-

elle comme conscience en un écho mourant, en l'objectivité de son être-pour-soi; mais le monde ainsi créé est son discours qu'elle a entendu également immédiatement et dont l'écho ne fait que lui revenir. [...] Il lui manque la force pour s'aliéner, la force de se faire soi-même une chose et de supporter l'être. La conscience vit dans l'angoisse de souiller la splendeur de son intériorité par l'action et l'être-là, et pour préserver la pureté de son coeur elle fuit le contact de l'effectivité et persiste dans son impuissance entêtée, impuissance à renoncer à son Soi afinné jusqu'au suprême degré d'abstraction, à se donner la substantialité, à transformer sa pensée en être et à se confier à la différence absolue" (Hegel 2: 188-189).

⁵ Tal mitificación se aborda en Bradley 1980, Blanco, Menton.

niente promete maliciosamente “volverte tu casa un palomar” (4). Al enterarse de donde están —en la tierra del “famoso Demetrio Macías!...”, un “valiente”, “un hombre de veras”—, los soldados federales se desinflan ante la reputación legendaria que envuelve a Demetrio.

Por otra parte, el narrador caracteriza a Macías como un mexicano auténtico: “Alto, robusto, de faz bermeja, sin pelo de barba” (4); tenía “mejillas cobrizas de indígena de pura raza” (48-49). La ascendencia azteca de Demetrio contribuye particularmente a realzar la imagen idealista de la Revolución y de la guerra. El ya mencionado relato, entusiasmadamente declamado por Solís, sobre las hermosuras de la batalla se puntúa por una referencia narrativa a la Bufo, elevándose, “como testa empenachada de altivo rey azteca” (71), por encima de la vertiente cubierta de muertos. Al incluir esa voz pasada y prácticamente inconsciente entre las que confluyen dentro del personaje de Demetrio, el narrador logra conferir a la guerra un valor sagrado. Muy bien se sabe que constituye un rito en la cultura azteca, un culto religioso destinado a consagrar, tanto al vencedor como al vencido y cuya finalidad es la divinidad (Brundage 158-174). Así, un belicismo aparente se ve convertido en un acto de sacrificio ritualizado, y la causa concreta que defiende normalmente el movimiento revolucionario mexicano de 1910 se desplaza hacia la expresión de una conciencia colectiva sumergida. Demetrio, en su función mítica, se siente impulsado por fuerzas ajenas pero profundas: “Eso es cosa que yo no puedo explicar, curro; pero siento que no es cosa de hombres...” (95). En la primera parte de *Los de abajo* sobre todo, Demetrio, desde su aparición como “Una silueta blanca” que “llenó de pronto la boca oscura de la puerta” (6), desde su ascenso a la montaña, desde esa cumbre que escala al separarse de su hogar, representa el ideal de la Revolución, una de las voces predominantes de la novela.

Esa voz que pugna por borrar las distinciones entre los de arriba y los de abajo toma una forma aún más definitiva y de particular interés dentro del marco de un estudio bajtiniano. Cabe decir que, en última instancia, la visión idealista de la Revolución equivale al concepto de la carnavalización ampliamente

desarrollado en su libro sobre Rabelais y la cultura popular. Bajtín explica que el fenómeno carnavalesco borra fronteras espacio-temporales y, por consiguiente, da luz a una segunda vida del pueblo, un acceso transitorio al dominio utópico de la universalidad, la libertad, la igualdad, la abundancia (1970 17). El carnaval se caracteriza por su dinamismo y sus explosiones afectivas, como la risa, que vienen a cuestionar la estaticidad homogénea del mundo oficial. Resulta que el loco —¿cómo evitar pensar en Valderrama?— constituye el vehículo permanente y constante de lo carnavalesco en la vida corriente (16). Pero la carnavalización en *Los de abajo* se ve representada notablemente por la cabalgata:

Todos ensanchaban sus pulmones como para respirar los horizontes dilatados, la inmensidad del cielo, el azul de las montañas y el aire fresco, embalsamado de los aromas de la sierra. Y hacían galopar sus caballos, como si en aquel correr desenfrenado pretendieran posesionarse de toda la tierra. ¿Quién se acordaba ya del severo comandante de la policía, del gendarme gruñón y del cacique enfatuado? ¿Quién del mísero jacal, donde se vive como esclavo, siempre bajo la vigilancia del amo o del hosco y sañudo mayordomo, con la obligación imprescindible de estar de pie antes de salir el sol, con la pala y la canasta, o la mancera y el otate, para ganarse la olla de atole y el plato de frijoles del día?

Cantaban, reían y ululaban, ebrios de sol, de aire y de vida (49).

Esa voz emitida desde las profundidades más recónditas del ser humano significa un paso fuera de la historia, que permitirá la renovación de la humanidad. Así, la imagen idealista de la Revolución corresponde fielmente al realismo grotesco estudiado por Bajtín, al clima de la fiesta colectiva, ese mundo al revés preñado de ideales.⁶ En este sentido, la Revolución se relaciona

⁶ *«Les festivités ont toujours eu un contenu essentiel, un sens profond, ont toujours exprimé une conception du monde. Jamais aucun «exercice» d'aménagement et de perfectionnement du processus du travail collectif, aucun «jeu au travail», aucun repos ou trêve dans le travail n'ont pu devenir des fêtes en eux mêmes. Pour qu'ils deviennent fêtes, il faut qu'un élément venu d'une autre sphère de la vie courante, celle de l'esprit et des idées, les*

estrechamente con la rebelión metafísica, tal como la enfoca Albert Camus en *L'homme révolté*: el movimiento por el cual un hombre se erige en contra de su condición y la creación en su conjunto (39). Ese movimiento colectivo exige la valoración en el humano de todo aquello que es irreductible a idea alguna, de lo que sólo sirve para *ser*. Se trata de una afirmación preexistente a toda acción concreta, que, por tanto, viene a contradecir las filosofías puramente históricas que se fundan en la eficacia del acto útil. Lo difícil, explica Camus, es el poder preservar la nobleza de la rebelión primera para que no degenera en una embriaguez de tiranía y servidumbre.

De este modo, el autor de *L'homme révolté* distingue entre rebelión metafísica y revolución (rebelión histórica), origen de una implacable contradicción que también configura el mundo discursivo de *Los de abajo*. La revolución contrarresta el movimiento inicial de la Revolución al tratar de satisfacer dentro del tiempo una meta trascendental.⁷ Desprovista de su aspecto fundamentalmente positivo, la Revolución no es ya una deformación transitoria y renovadora del cuerpo social, ni es una explosión fugaz de fuerzas originarias capaces de restaurar la edad de oro. De esa manera, la imagen atemporal, deshistorizada de la Revolución se deslustra al ser introducida dentro de la historia que forzosamente la determina. La revolución, ahora deterioro irreversible, se transforma en una "bola", una "roca que no se para",

rejoigne. Leur sanction doit émaner non du monde des moyens et conditions indispensables, mais de celui des buts supérieurs de l'existence humaine, c'est-à-dire du monde des idéaux. Sans cela, aucun climat de fête ne peut exister" (Bajtín 1970 17).

⁷ Camus (133-134) articula de esta manera la paradoja: "*Cette contradiction, devenue éclatante, empêche nos révolutionnaires d'avoir l'air de bonheur et d'espérance qui éclatait sur le visage et dans les discours de nos Constituants. Est-elle inévitable, caractérise-t-elle ou trahit-elle la valeur de révolte, c'est la question qui se pose à propos de la révolution comme elle se posait à propos de la révolte métaphysique. En vérité, la révolution n'est que la suite logique de la révolte métaphysique et nous suivrons, dans l'analyse du mouvement révolutionnaire, le même effort désespéré et sanglant pour affirmer l'homme en face de ce qui le nie. L'esprit révolutionnaire prend ainsi la défense de cette part de l'homme qui ne veut pas s'incliner. Simplement, il tente de lui donner son règne dans le temps. Refusant Dieu, il choisit l'histoire, par une logique apparemment inévitable*".

“una fuerza que arrebató a los hombres como hojas secas”. Con esa segunda gran voz de *Los de abajo*, que se rebela contra la voz idealizadora, nos llega el tema de la desilusión.⁸

La voz del desengaño se expresa amarga e irónicamente mediante el personaje de Luis Cervantes, oportunista demagogo al que el narrador presenta muy ampliamente, tanto desde fuera como desde dentro, en los capítulos V y VI de la primera parte. Envuelve a Cervantes (obligado, a pesar suyo, a tirarse inicialmente sobre un montón de estiércol al lado de un puerco) en el mayor desprecio. De pronto, el lector entra en la mente de este recién llegado por medio de un monólogo narrado en que se revela su hipocresía. Desertor del ejército federal, por el cual afirma haber sido perseguido y atrapado contra su voluntad, el narrador añade en un comentario que el “cambio de chaqueta” de Cervantes se debe a una simpatía súbita por la causa de los desheredados del pueblo subyugado, así como a “una acémila muerta de fatiga en una tormentosa jornada” (21).

Ahora bien, al poner varias veces en boca de Luis el ideal de la Revolución, el narrador desvaloriza ese ideal en sí mismo. Con tono declamatorio se anima el más locuaz de los correligionarios: “La revolución beneficia al pobre, al ignorante, al que toda su vida ha sido esclavo, a los infelices” (25), o bien brinda por “el triunfo sublime de la Justicia; porque pronto veremos realizados los ideales de redención de este nuestro pueblo sufrido y noble” (59-60). Asimismo, al hacer de Cervantes uno de los vehículos de la mitificación de Demetrio y de sus hombres, el narrador desmitifica el proceso de la mitificación. Por un lado, las palabras justas, aunque vacías, del “curro” parecen desvelar en Demetrio la conciencia latente de su verdadera misión, la de reivindicar “los sagrados derechos del pueblo”:

No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales. Por ellos luchan Villa, Natera, Carranza; por ello estamos luchando nosotros (43).

⁸ El tema de la desilusión es comentado por Edreira, Sánchez, Valbuena Briones.

Demetrio, sensible al fingido entusiasmo elogioso de Luis, se deja impresionar por el relato de sus hazañas, hasta tal punto que acaba por "creer que así habíanse realizado" (62). Por otro, el astuto Cervantes cae víctima de los recursos de la mitificación cuando él mismo sucumbe a una especie de contra-mitificación. Al encontrarse en el campo rebelde, vuelve a pensar en las historias apasionantes de sus compadres federales y se pregunta: "¿En dónde están esos hombres admirablemente armados y montados, que reciben sus haberes en puros pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua?" (27). En ambos casos, el mitificar sufre por ser un procedimiento engañoso que intenta transformar la realidad experimentada. Así, un narrador que desmitifica —volveremos sobre este punto— se opone a su propio proyecto novelístico, es decir, a la mitificación de la Revolución. Queda claro que Luis Cervantes, cuya voz pregonaba una revolución decepcionante, vehicula una demagogia sin raíces ni ideales. El interés pecuniario sigue siendo la razón principal de su simpatía por la causa.

Esa codicia repugnante también infecta a los hombres de Demetrio. Su afán por los "avances" desvirtúa la herencia azteca de los mexicanos y desacraliza la guerra. La batalla constituye un juego de puntería, una ocasión de apuestas, un torear con calzones. Tampoco merecen los más malvados el honor de morir en el combate: el güero Margarito se suicida; Pancracio y el Manteca se apuñalan; Luis Cervantes huye oportuna y cobardemente a los Estados Unidos. Apartados de toda causa noble, gustan de la violencia gratuita, oponiéndose así al romántico poeta Valderrama que aborrece la matanza. El mismo Demetrio no sale ileso de este proceso de desacralización. El que en un primer momento "deseaba mucho que ninguno de ellos dejara recuerdos negros, como los federales" (44), acaba por volverse algo duro, si no insensible. Enterado, luego de su unión con Natera, de la muerte de dos reclutas suyos, así como de una vieja prostituta, el coronel Macías alza los hombros: "¡Pshc!... Pos que los entierren..." (63). Más tarde, al enterarse que sus hombres acaban de "limpiar" a un paisano, sin dejarle un solo grano de maíz, un Demetrio indolente responde de esta forma a la queja del campesino:

“—Pos pa qué se dejan” (110). Pero lo que el jefe manifiesta en esos casos es más su propia desilusión que la pérdida de su honor. El desengaño de Demetrio resulta de su involucramiento en la revolución concreta. En este sentido, su personaje anuncia la misma problemática que Alberto Solís, con una distinción importante. Solís se vuelve el vehículo de nociones no conceptualizadas por Demetrio, cuya participación en el movimiento revolucionario sólo se explicará a un nivel pre-lógico, o sea, pre-lingüístico. Por eso sucumbe tan dócilmente a las palabrerías de Cervantes que Solís acaba por interpretar en su justo valor.

Solís encarna a la vez al intelectual idealista y al rebelde desilusionado. Constituye, por lo tanto, un personaje escindido: atraído, como ya hemos visto, por la hermosura de la Revolución, pero decepcionado ante los hechos reales. “Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano” (61). No es de extrañar que el idealismo de Valderrama exalte la Revolución de 1910 como pura, hecha con “¡sangre de mártires, con sangre de soñadores... de los únicos buenos!...” (132). La voz del poeta, otra voz intelectual, se junta a la de Solís para evocar la problemática que opone la “bella alma” soñadora al hombre de acción comprometida, al pensar en lo abstracto, al actuar en lo concreto. Solís expresa de esta forma la situación paradójica que padece el idealista convertido en combatiente:

Luego no le queda más: o se convierte usted en un bandido igual a ellos, o desaparece de la escena, escondiéndose tras las murellas de un egoísmo impenetrable y feroz (61).

Hegel opta finalmente por la eficacia de la posición comprometida, pragmática; Solís muere víctima de una bala que viene a buscarlo en la peña donde cree haberse puesto al abrigo de la batalla. Parece significativo, además, que el narrador se funda con él en el momento de su muerte, al dejar saber que Solís pensaba haber descubierto en el humo 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" (72). Las imágenes del humo o del polvo atraviesan la novela como un *leitmotiv*: el hogar encendido de Demetrio, las cabalgatas sobre carreteras polvorientas, el humo de los rifles: recuerdos de una sublevación ya desprovista de su carácter noble. En Hegel también, la imagen de la "bella alma" se asocia con la del vapor sin forma que se desvanece en el aire.⁹

La irreconciliabilidad del pensar con el actuar constituye una problemática que no queda resuelta en *Los de abajo*. Es verdad que el idealismo se debilita ante la fuerza creciente del desencanto: Juchipila es lugar de triunfo y de derrota; un pueblo acogedor de los primeros meses se oculta o huye al ver llegar a los rebeldes; el ejército revolucionario se llena de numerosos ex-federales que toman los puestos de importancia: los de abajo siguen abajo. Pero nunca se agota por completo la voz del idealismo. Se puede citar desde esta perspectiva la aparición tardía en la novela de Valderrama, portador del misticismo revolucionario, o bien la imagen recurrente de la cabalgata, que se repite aún en el último capítulo, por ejemplo.¹⁰ Llegados a este punto quisiéramos insistir, sobre todo, en el importantísimo papel que aquí desempeña el personaje Demetrio Macías. Se acordará de la emoción del jefe al oír cantar a Valderrama, el cual, por su parte, exclama muy acertadamente: "—¡Y he ahí cómo los grandes placeres de la Revolución se resolvían en una lágrima!..." (131).

A través del personaje de Demetrio, el narrador infunde al re-

⁹ "*Son opération est aspiration nostalgique qui ne fait que se perdre en devenant objet sans essence; et au-delà de cette perte retombant vers soi-même se trouve seulement comme perdue; —dans cette pureté transparente de ses moments elle devient une malheureuse belle âme, comme on la nomme, sa lumière s'éteint peu à peu en elle-même, et elle s'évanouit comme une vapeur sans forme qui se dissout dans l'air*" (Hegel 189).

¹⁰ "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" (Azueta 138).

lato elementos idílicos que se traducen esencialmente en la nostalgia de su hogar, o sea, de un paraíso perdido. "No quiero yo otra cosa, sino que me dejen en paz para volver a mi casa" (42). Efectivamente, allí nada le faltaba; tenía sus vacas, su casa, su pedazo de tierra. El recuerdo de su yunta, su mujer, su hijo lo persigue en sus desplazamientos cotidianos. Eso explica en parte su amor por Camila y su proceder en lo que a Don Mónico se refiere. En el primer caso, no se le olvida la jícara de agua fresca que parece evocar la que bebe a borbotones del cántaro de su hogar; en el segundo, es la silueta dolorida de su mujer que le pasa por la memoria. Tales recuerdos aumentan su tristeza durante la estancia en la planicie, dado el fuerte contraste que ésta representa con respecto a su sierra nativa. De vuelta a Juchipila después de casi dos años de ausencia "Los recuerdos aflúan a su memoria como una colmena" (137). Paradójicamente, serán en cierta medida esos mismos recuerdos los que le darán el coraje necesario para seguir peleando.

Demetrio se siente impulsado por fuerzas que escapan a su entendimiento, sólo expresables para él mediante la canción cuyo estribillo llena los últimos capítulos de la novela:

En la medianía del cuerpo
una daga me metió
sin saber por qué
ni por qué sé yo...

Ese enigma se concretiza en la obra por la naturaleza. Su inmutabilidad ideal y eterna se contrapone a la violencia deshumanizante de la revolución (Kleinbergs); significa un misterio insondable al que el ser humano no deja de ser sensible: "las chicharras monorrítmicas llenaban de misterio la soledad de la montaña" (7); las cordilleras se asemejan a "caras de gigantes, muecas pavorosas y grotescas, que ora hacen sonreír, ora dejan un vago terror, algo como presentimiento de misterio" (88); "Las cigarras entonan su canto imperturbable y misterioso" (139). Al entrar a Juchipila y acercarse a su muerte, el bando de Demetrio oye cantar los Misterios por las doncellas del pueblo, mientras que "los pajarillos no cesan de piar en las arboledas, ni el canto

de las currucas deja de oírse en las ramas secas de los naranjos” (136). La naturaleza no sólo representará las fuerzas desconocidas que rigen la condición humana como ignorancia trágica de la significación de la vida, sino también el ideal de lo eterno, de lo infinito:

Y todo era serranía: ondulaciones de cerros que suceden a cerros, más cerros circundados de montañas y éstas encerradas en una muralla de sierra de cumbres tan altas que su azul se perdía en el zafir (137).

Cabe destacar en este pasaje reminiscencias de la novela terrígena, que, al promover el mito del alma colectiva, insiste en la tierra como origen del espíritu específico de una nación. Así, se expresa en *Los de abajo* otra voz más, que excede a las consideraciones políticas que también configuran la obra.

Parece muy apropiado que Demetrio vuelva a Juchipila, cuña de la Revolución de 1910, donde muere, como lo merece, en tierra sagrada. De esa manera, el final de *Los de abajo*,¹¹ no tan pesimista, viene a corroborar en Azuela cierto idealismo. Efectivamente, la derrota inminente de Demetrio se celebra como una ceremonia nupcial: la naturaleza exalta la muerte del héroe mítico, cuya grandeza reside en el presentimiento y la aceptación de su destino trágico. La mañana se destaca por una gallardía, una blancura, una frescura, un regocijo general. “La sierra está de gala; sobre sus cúspides inaccesibles cae la niebla albísima como un crespón de nieve sobre la cabeza de una novia” (140). La última imagen del héroe tiene resonancias religiosas, trascendentales, sacrificiales: boca abajo al pie de una resquebrajadura que parece pórtico de catedral, con “los ojos fijos para siempre”, sigue tirando. También hay que subrayar que Demetrio no muere dentro del texto. Ese final exabrupto, además de la reproducción en su hijo “de las mismas líneas de acero”, del mismo “bullo flamante” de los ojos y de la esperanzada canción revolucionaria

¹¹ La noción de un final pesimista se combate en Bradley 1979 y Didier Jaen.

con que acaba la novela, no dejan de dar pábulo al mito del rebelde idealista que, por consiguiente, sobrevive.

La contigüidad, a lo largo de *Los de abajo*, de elementos idealistas y pesimistas permite que Azuela se libere en su novela de un monologismo constringente. El discurso se focaliza principalmente desde la perspectiva de un narrador escindido, cuya voz idealizadora manifiesta una conciencia aguda de su "otredad" con respecto a una voz realista igualmente inagotable. Esa alteridad interna del narrador —su explosión como sujeto cartesiano— constituye la base de un dialogismo digno de la novela moderna. A través de su narrador, el autor mismo se desconstruye ante la imposibilidad de sostener incontrovertiblemente la visión idealista de la Revolución que había motivado su propia participación en ella. En *Mariano Azuela: una crítica de la revolución mexicana*, José Joaquín Blanco comprende ese sacrificio del "auctor" monolítico que desafía su propio proyecto ideológico:

Nuevamente el viejo conflicto: lo moralmente asumido no es lo realmente vivido, y el novelista sufre el conflicto entre la verdad de sus personajes y la verdad de sus principios morales personales. *Los de abajo* es una gran novela precisamente porque ambas verdades se confrontan y se ponen en crisis. Los principios culturales del autor tienden a la mistificación de los personajes, a fin de que representen a esos principios y no a la realidad de que tratan; pero a su vez, los personajes desequilibran a los principios culturales que tratan de mistificarlos. Por un lado, la historia de Demetrio Macías y las reflexiones escépticas, por el otro los vitales cuadros y escenas de la revolución (43).

Sin embargo, lo que Blanco califica con cierto desprecio de "viejo conflicto" (el de la "bella alma") que padece el intelectual liberal que será Mariano Azuela, minimiza injustamente la dimensión fundamentalmente humanista y dialógica de su novela. Aunque es innegable la presencia en Azuela de una voz ilustrada que, en su afán de acabar con el abismo entre los liberales y las masas, llega a mitificar a Demetrio al igual que a la Revolución, la mitificación no es sólo la prerrogativa de una mentalidad liberal. (Se recordará que son "los pobres" quienes forjan en Villa el

mito del bandido-providencia.) El mito tiene a la vez una función histórica y transhistórica. Cabe incluir dentro del espacio interno infinito de la escritura azueliana, entonces, la voz del mito, provista de su función propiamente antropológica y primaria, tal como la define Roger Caillois en *Le mythe et l'homme*. Destinada a producir la agrupación de los miembros de una comunidad alrededor de algún principio trascendente, el mito es ahistórico por esencia, historizándose al tomar una forma representativa precisa dentro de un contexto socio-histórico dado.

Los mitos del rebelde, del alma colectiva nacional o de la edad de oro, la indiscutible herencia azteca, la carnavalización que viene a agregar la *polis*, atestiguan la presencia en *Los de abajo* de voces que se añaden al sistema meramente clasista que interesa a José Joaquín Blanco pero que lo sobrepasan. Hemos visto además de qué manera el narrador, al comentar en los pasajes sobre Villa y Luis Cervantes el proceso de la mitificación, procede, de hecho, a una desmitificación que desmorona uno de sus propios recursos novelísticos. El narrador será, él mismo, un prisionero en rebelión histórica contra los límites de su cultura e insuperable horizonte ideológico, a la par que en rebelión metafísica contra los enigmas de la condición humana en general.

En un estado de vacilación entre lo universal y lo particular, entre el aislamiento de la reflexión utópica y la enajenación de la acción concreta, entre consideraciones existenciales y pragmáticas, *Los de abajo* configura un universo dialógico que sigue refractando la realidad actual. En este sentido y según las características del dialogismo definido por Bajtín, se trata de una obra que no finaliza. Muy lejos de "vendar"¹² a la narrativa mexicana, es el foco de convergencia de voces que apuntan a la vez hacia un pasado y un futuro infinitos. Al solicitar del lector una actitud crítica inagotable ante cuestiones insolubles, la novela de Azuela se singulariza y erige como una rebeldía epistemológica.

¹² "Los límites de clase han vendado nuestra narrativa, y esfuerzos como los de Azuela por aprender a ver, todavía no han tenido éxito. Nuestra narrativa sigue mistificando cuando se trata de hombres y grupos humanos que no se parecen socialmente a las clases medias de donde salimos los autores y los lectores" (Blanco 22).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZUELA, MARIANO. *Los de abajo*. Ed. Jorge Ruffinelli. Col. Archivos 5. México: SEP / UNESCO, 1988.
- BAJTÍN: ver Bakhtine.
- BAKHTINE, MIKHAIL. "Du discours romanesque." *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- —. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.
- BLANCO ALFARO, JOSÉ JOAQUÍN. *Mariano Azuela: Una crítica de la revolución mexicana*. México: INAH, Departamento de Investigaciones Históricas, 1982.
- BRADLEY, D. "Patterns of Myth-Making in *Los de abajo*: A Defense." *Modern Language Review* 75 (1980): 94-104.
- —. "The Thematic Import of Azuela's *Los de abajo*: A Defence." *Forum for Modern Language Studies* 15 (1979): 14-25.
- BRUNDAGE, BURR CARTWRIGHT. *A Rain of Darts: The Mexica Aztecs*. Austin: Texas Univ. Press, 1972.
- CAILLOIS, ROGER. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.
- CAMUS, ALBERT. *L'homme révolté*. Paris: Gallimard, 1951.
- EDREIRA, ORLANDO. "Una cala en la técnica literaria de Mariano Azuela." *Cuadernos Americanos* 178 (1971): 229-236.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH. *La phénoménologie de l'esprit*. Trad. J. Hippolyte. 2 vols. Paris: Aubier-Montaigne, 1941.
- JAEN, DIDIER. "Realidad ideal y realidad antagónica en *Los de abajo*." *Cuadernos Americanos* 183 (1973): 231-243.
- KERCHEVILLE, FRANCIS M. "El liberalismo en Azuela." *Revista Iberoamericana* 6 (1941): 381-398.
- KLEINBERGS, ANDRIS. "Función de la naturaleza en *Los de abajo*." *Cuadernos Americanos* 169 (1970): 194-201.
- LEAL, LUIS. "Mariano Azuela, novelista médico." *Revista Hispánica* 28 (1962): 295-303.
- —. *Mariano Azuela*. New York: Twayne, 1971.
- MENTON, SEYMOUR. "La estructura épica de *Los de abajo* y un prólogo especulativo." *Hispania* 50 (1967): 1001-1011.
- POLGÁR, MIRKO. "Un análisis del misticismo revolucionario en *Los de abajo*, de Mariano Azuela." *Cuadernos Hispanoamericanos* 412 (ago. 1984): 152-162.
- PUPO-WALKER, ENRIQUE. "Algo más sobre la creación de personajes en *Los de abajo*." *Romance Notes* 12 (1970): 50-54.

- RIVAS, SÁINZ, ARTURO. *El estilo de Mariano Azuela*. México: Bellas Artes, 1974.
- ROBE, STANLEY. *Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- — . "Dos comentarios de 1915 sobre *Los de abajo*." *Revista Iberoamericana* 41 (1975): 267-272.
- SÁNCHEZ, PORFIRIO. "La deshumanización del hombre en *Los de abajo*." *Cuadernos Americanos* 192 (1974): 179-191.
- SANTIANA, JORGE. "El oportunista en la narrativa de Mariano Azuela." *Cuadernos Hispanoamericanos* 189 (mayo 1973): 297-330.
- VALBUENA-BRIONES, ÁNGEL. "El tema del desencanto en la novela de la Revolución mexicana." *Arbor* 107 (1980): 23-33.