



NOVELA DE LA REVOLUCIÓN: CRITERIOS CONTEMPORÁNEOS

JOSEPH SOMMERS

Es ya hora de que se vuelva a examinar la llamada “novela de la Revolución”, la cual se encuentra en peligro de caer en un olvido casi completo, o, en el mejor de los casos, en un destierro injusto al salón de clases y al manual de historia literaria.

El mismo paso de los años, que ha venido perfilando con contornos más nítidos los acontecimientos y el significado de la Revolución Mexicana, hace posible ahora que a través de la distancia temporal veamos desde nuevas perspectivas el proceso de la novela mexicana. La definición operante en el presente trabajo tiene como base la temática: denominamos “novelas de la Revolución” las obras cuya última significación humana depende de los conflictos y los problemas engendrados por la lucha revolucionaria en México con el fin de cambiar las instituciones nacionales —lucha que estalla en noviembre de 1910 y cuya trayectoria termina en 1940. Para nosotros, pues, la Revolución Mexicana constituye un fenómeno de treinta años.

Desde nuestra perspectiva no sirven ya las viejas categorizaciones de este género que abundaban en los 1940 y 1950: “memorias más que novelas; ya el relato episódico que sigue la figura central de un caudillo, o bien la narración cuyo protagonista es el pueblo; perspectiva autobiográfica, etcétera. Tampoco nos parece adecuada la afirmación del profesor Manuel Pedro González, escrita en 1950: “el tema de la Revolución parece haberse agotado sin agotarse. Quiero decir que el asunto ha dejado de tener virtualidad inspiradora para los novelistas...”¹

El hecho es que para los novelistas modernos de México, de los últimos veinte años, la Revolución, en una u otra de sus etapas, ha sido el trasfondo y ha tenido una presencia activa en algunas de sus obras importantes. Aquí me refiero a Agustín Yáñez, a Juan Rufo en varios de sus mejores cuentos, a Elena Garro, a Fernando Benítez, a Rosario Castellanos y a Carlos Fuentes. Este fenómeno de las últimas dos décadas hace posible ampliar el enfoque tradicional. Nos proponemos en el trabajo presente trazar, en términos sintéticos, cómo es interpretada y entendida la Revolución Mexicana en seis de las novelas más significativas que se escribieron en México entre 1915 y 1962.

¹ *Trayectoria de la novela en México*. México, Botas, 1951, p. 92.

Esta manera de formular el problema lleva implícitas tres premisas: 1) Que la novela como género está íntimamente vinculada con la experiencia nacional. De ahí que se espere que las conclusiones tengan interés historiográfico; 2) Que cuanto más se aferra la novela a las exigencias del género, es decir, a las normas formales de la novela, tanto más expresiva resulta ser. Es decir, damos por supuesto, que las novelas de más alcance literario son las que desarrollan una visión más profunda de la experiencia mexicana; 3) Que un método válido de resumir el proceso histórico de la novela es el de seleccionar novelas claves, ejemplares, en vez de esforzarse por abarcar toda la producción novelesca, reduciéndose así a generalizaciones diluidas aplicables a todas las obras, pero útiles sólo en cuanto el denominador común es útil.

Las obras que estudiaremos a continuación son: *Los de abajo*,² de Mariano Azuela; *La sombra del caudillo*,³ de Martín Luis Guzmán; *El resplandor*,⁴ de Mauricio Magdaleno; *Al filo del agua*,⁵ de Agustín Yáñez; *Oficio de tinieblas*,⁶ de Rosario Castellanos y, *La muerte de Artemio Cruz*,⁷ de Carlos Fuentes.

Casi sin excepción son las mismas novelas que hemos analizado en un libro reciente: *After the Storm: Landmarks of the Modern Mexican Novel*.⁸ Aquí el propósito no es repetir conceptos ya expresados, sino dirigirnos a problemas de historiografía literaria e intelectual.

Escrita en 1915 *Los de abajo* no sólo sienta la base de la novelística de la Revolución, sino que es la obra de ficción narrativa más importante que se da a luz en México hasta el advenimiento de la novela moderna tres décadas más tarde. En términos literarios alcanza un alto nivel de adecuación entre técnica y temática.

El adjetivo "episódico" aplicado a esta obra puede confundir. En realidad un análisis cuidadoso revela una arquitectura literaria bastante nítida, basada en múltiples interrelaciones —las más de las veces paralelos o contrastes— entre paisajes, personajes, segmentos narrados. Por ejemplo, la estructura circular encierra en sí misma un tema central: el retorno eterno al punto de partida. La muerte trágica de Demetrio Macías en el mismo cañón desde el cual él y sus hombres se lanzaron a la bola comunica un significado irónico. A pesar de luchas revolucionarias y del heroísmo personal el destino del hombre consiste en cerrar el círculo que niega significancia a su vida. Otra técnica de Azuela es la

² Para este trabajo nos hemos referido a la edición de la Colección Popular, México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Las citas que se hagan serán a esta edición y aparecerán en el texto.

³ Para este trabajo nos hemos referido a la última edición: México, Cía. General de Ediciones, 1968. Las citas que se hagan serán a esta edición y aparecerán en el texto.

⁴ México, Botas, 1937.

⁵ México, Porrúa, 1947.

⁶ México, Joaquín Mortiz, 1962.

⁷ México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

⁸ Albuquerque, University of New Mexico Press, 1968.

de extender, por medio de una serie de acciones simbólicas y metáforas sugestivas, el significado de la trama. De ahí que se establezca por debajo de la superficie una segunda trama. En primer plano está la historia personal de Macías. Relacionada con ella, y siguiendo la misma trayectoria trágica, está la Revolución Mexicana.

El hábil manejo de una serie de subtramas contribuye al sentido de estructuración cuidadosa. Éstas desempeñan la función interna de interrelacionar las tres secciones de la novela y el papel temático de reforzar la visión irónica que constituye la médula de la obra. Otra técnica de que se sirve Azuela es la de plantear un tema desde el punto de vista de un personaje y posteriormente elaborarlo dentro de la acción misma. En la escena final de la primera parte Solís, el intelectual desilusionado, condena la inmoralidad de los revolucionarios mexicanos, "La psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!" (p. 72). Unas páginas, y unos días después, sentados los revolucionarios en un restaurante, surge en la conversación el tema de "yo maté" y cada cual narra un homicidio, generalmente gratuito, del cual ha sido responsable. Hacia el final de la segunda parte, en la escena XIV, estando el grupo de Demetrio en un tren rumbo a Aguascalientes, la conversación gira alrededor de los robos que han cometido los partidarios de Macías. En esta ocasión se elabora el tema de "yo robé". El autor logra establecer relaciones entre distintas escenas de su obra, relaciones que realzan en forma irónica la temática de la desilusión.

Se podrían seguir precisando otros aspectos de la forma de esta novela, tales como el empleo del lenguaje, la comprensión, y el ritmo. Estos elementos contribuyen a una serie de conceptos paradójicos de donde emana la cosmovisión de Mariano Azuela. Entre las ironías principales figuran éstas: 1) La conducta y el parecer físico del hombre son presentados a través de imágenes normalmente aplicables a bestias; 2) Los de abajo, al posesionarse de los haberes y los bienes de la gente rica, que a su vez se había enriquecido injustamente, se comportan de una manera igualmente cruel e inmoral; 3) La educación y las ideas no sirven ningún propósito positivo en el huracán de la Revolución; 4) Sólo ante la inminencia de la muerte encuentra el hombre una relación armoniosa con la naturaleza, la cual "se viste de nupcias" y se vuelve fuerza purificadora.

La visión del mundo que se puede abstraer de la novela de Azuela encierra una valorización trágica del mexicano y de su Revolución. Al mexicano lo vemos como prisionero de sus pasiones, como miembro de una raza de alguna manera irredenta, que ha perdido la gracia. Hasta un Demetrio Macías, dotado de honestidad y decencia campesinas, cae en la inmoralidad. Otro aspecto de la visión de Azuela se deriva del enfoque colectivo de la obra. No hay personajes bien desarrollados, que reflexionen, que tengan vida interior, cuya formación particular prerrevolucionaria conozcamos. Al contrario, *Los de abajo* es

novela de masas, y este enfoque le da un cariz naturalista, destacando la impotencia del individuo frente a la presión de los acontecimientos y de la historia.

Por otra parte, Azuela simplifica enormemente la historia. En una novela que se concentra en las presiones sociales hace falta que se nos comunique un análisis de la dinámica de estas presiones. Aquí me refiero a lo que para E. M. Forster se llama "causalidad". A pesar de su talento literario en extender el significado de las acciones, Azuela, cautivado por el drama del presente, deja de establecer una relación entre pasado y presente. Como consecuencia, parece interpretar la Revolución como fenómeno altamente espontáneo y superficial.

Relacionado con la ausencia de análisis es el marcado tono anti-intelectual de la novela. Para Azuela las ideas no tienen cabida en el transcurso de la Revolución. En ningún momento se notan rastros del fermento ideológico que tradicionalmente ha sido la contribución de la clase media educada a las situaciones revolucionarias. Al contrario las tres figuras de posible categoría intelectual en la novela son un oportunista corrompido, Cervantes, un idealista amargado y cínico, Solís, y un poeta loco, Valderrama.

Por otra parte, si *Los de abajo* comunica una visión de la Revolución como fracaso y del mexicano como prisionero de sus circunstancias, esta visión está comunicada en términos mexicanos. Es decir, a partir de Azuela la novela empieza el proceso de mexicanización, con personajes de habla popular, cuya experiencia más vital es la experiencia nacional.

Si *Los de abajo*, protagonizada por las masas campesinas, trata la etapa violenta de la Revolución, en un ambiente rural del norte del país, *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, escrita en 1929, se sitúa en un mundo y un periodo distintos. Refleja la lucha política de los 1920, y se concentra en los de arriba —el pequeño grupo de políticos en la capital nacional que se disputan el poder. Otro contraste notable entre esta obra y la de Azuela es la preocupación estilística en Guzmán, cuyo lenguaje, con toques de elegancia impresionista, refleja la herencia del modernismo mexicano.

No obstante estos contrastes, en sus aspectos claves las dos novelas se prestan más a la comparación. Técnicamente, la de Guzmán sigue una secuencia cronológica, demuestra una circularidad anecdótica semejante a la de *Los de abajo*, y se aferra a la Revolución como base de la trama novelesca. Conceptualmente las dos obras trazan en sus personajes centrales una trayectoria gradual de corrupción y frustración que termina en la muerte violenta y trágica, muerte que niega que haya habido progreso hacia las metas de la Revolución. Tal como Azuela, Guzmán amplía el significado de su narración infundiéndola en las relaciones personales y los acontecimientos políticos ironías profundas. El tema central —la corrupción y la tragedia que acompañan inevitablemente la lucha por el poder— es reforzado por la inversión irónica entre

el principio y el fin de la obra. En la última escena, el *Cadillac* de Aguirre, símbolo en el primer capítulo de su autoridad, se ha vueto propiedad del asesino del joven general enérgico.

Tal como su predecesor en la novela, Guzmán no desarrolla personajes complicados. Más bien vemos desde el exterior a un protagonista interesante, y seguimos el proceso de su destrucción por las circunstancias sociopolíticas. Asimismo, hay una carencia absoluta de antecedentes históricos y personales que nos ayudarían a entender la formación del personaje y la causalidad de la crisis política que constituye el eje de la novela. El enfoque, pues, se limita al presente.

La visión del hombre resulta ser la de un ente inadecuado. La barbarie del palenque de la política mexicana vence las aspiraciones de cualquier individuo que tenga nociones de un código moral, siquiera parcial y limitado. Como dice Olivier, uno de los expertos: "La política de México, política de pistola, sólo conjuga un verbo: madrugar" (p. 208).

En el mundo imaginario que Martín Luis Guzmán construyó a base del México que vio e interpretó, los valores intelectuales desempeñan el papel mínimo. Los pocos campesinos e indios que aparecen están vistos como simples, dóciles, incapaces de entender las maniobras de sus jefes. La clase media, que hubiera podido proporcionar dirigentes y un sentido de valores para la Revolución en estos años, se presenta como un grupo que se mantiene aparte.

Los personajes de Guzmán, generales y políticos en su gran mayoría, casi nunca discuten de ideas. En la única ocasión en que figuran conceptos intelectuales —un discurso de Axkaná a los campesinos— los conceptos resultan ser precisamente el aspecto menos significativo de su oratoria:

En su discurso no vivían los conceptos: vivían las palabras como entidades individuales, estéticas, reveladoras de lo esencial por la sola virtud de su acción inmediata sobre el alma (p. 101).

En *Los de abajo* vimos a las masas en movimiento sin que hubiera líderes capaces que supieran interpretar sus anhelos revolucionarios. *La sombra del caudillo* en cierta forma es la otra cara de la moneda: el mundo de los caudillos, con toda la sutileza de las rivalidades personales y las maniobras maquiavélicas, presentado como un mundo hermético, en el cual las aspiraciones populares no pesan en las decisiones políticas. Se podría decir que las dos novelas se complementan en su tratamiento temático, y que comparten el enfoque de crítica moral, basada en una interpretación de la experiencia inmediata de la Revolución Mexicana.

El resplandor, de Mauricio Magdaleno, novela indigenista, producto de la década de los 1930, representa un paso adelante en el desarrollo de la novela de la Revolución. Implícita en esta obra está la premisa

de que hay que tomar en cuenta el pasado para apreciar el significado del presente.

Escrita en 1937, y situada históricamente en la época de Calles, la novela encierra una nota fuerte de protesta social, presentando el sufrimiento del indio como repetición sin fin de un sistema básico de explotación, sea a manos del conquistador español o de sus herederos criollos.

Una vez más la circularidad de la trama subraya una nota final de angustia. En la primera sección de *El resplandor* un gobernador de Estado, seudobenevolente, visita el pueblo otomí de San Andrés de la Cal y escoge a un niño, Saturnino Herrera, para llevarlo a la capital donde se educará. Al final de la novela, después de que el joven ha crecido, ha entrado en el mundo mestizo, ha engañado a su pueblo, llegando a ser gobernador él mismo, después de que la rebelión desesperada de San Andrés ha sido reprimida cruelmente, retorna Saturnino Herrera a su pueblo para repetir el mismo rito: escoge a un niño para llevarlo a educarse a la capital. El círculo de angustia y de explotación se cierra, para que la historia se repita. Esta continuidad de la condición sufrida del indio implica que la Revolución sirve sólo para darle una forma nueva a la vieja serie negativa de relaciones humanas. La novela sufre de verbosidad, fragmentos ensayísticos y un tono a veces retórico, debido al empeño del autor en imponer al lector su propia actitud de simpatía por el indio. Sin embargo se pueden notar ciertos avances técnicos y literarios, además de la conciencia histórica. Se introducen varias secuencias oníricas para comunicar cómo la magia forma parte de la realidad india. Es más, se nota un intento de manejar la técnica del *fluir* de la conciencia. Desgraciadamente se trata de ejemplos aislados más que de técnicas empleadas coherentemente e incorporadas dentro de la textura de la novela.

A Mauricio Magdaleno, igual que a sus predecesores, le importaba más el drama de los acontecimientos y las circunstancias sociales que los personajes individuales. Tal como queda simplificada su interpretación de la historia en categorías blanquinegras, así están presentados *a grosso modo* los caracteres, fácilmente divisibles en dos grupos. Los otomíes aparecen simpáticos, estoicos, sufridos. Los mestizos, casi sin excepción, son codiciosos, hipócritas, explotadores. Pasado y presente, pues, vienen a constituir un solo tejido monótono, sin complejidades ni variaciones. El hecho trascendental de la subordinación económica determina de una manera unilateral los valores fundamentales en el mundo de *El resplandor*.

Por simplista que sea el análisis de las relaciones humanas, la visión del mundo de Magdaleno es más avanzada que la de Azuela y Guzmán. Refleja el indigenismo de los 1930, y por implicación sugiere la necesidad de la Reforma Agraria y la eliminación del soborno político.

Por otra parte, mientras que la novela lanza una protesta en contra del despojo de los indios por los herederos de la tradición hispanocatólica, el retrato de los indígenas que nos ofrece demuestra una base conceptual de filiación paternalista. Tal como nos los presenta Magdaleno, en sus creencias y sus acciones, los otomíes de San Andrés son prisioneros de una cultura basada en supersticiones que los mantienen en un estado de ignorancia inocente, surtiendo como defensa solamente el resguardo del estoicismo y la resignación fatalista ante el sufrimiento preordinado. Parecen comportarse de una manera infantil, y su cultura está descrita desde una perspectiva no india. La voz narrativa, más o menos la del autor, cataloga creencias totémicas, una religión empapada de paganismo y una disposición a la medicina popular, todo en un tono que sugiere la inutilidad de estas prácticas en una sociedad occidental. Pocos son los ejemplos de sensibilidad narrativa hacia el papel de tales creencias dentro de la cosmovisión indígena.

El tono antintelectual de las novelas anteriores se repite en *El resplandor*. Para Saturnino las ideas sirven meramente como *slogans*, vehículos de engaño. Para el vate Pedroza, su teniente político pseudo-intelectual, constituyen el embellecimiento del poder político. Pero vista en un contexto histórico, la novela sirvió un propósito más positivo. El énfasis de Magdaleno en desarrollar una perspectiva histórica; su esfuerzo por establecer la noción de causalidad, por unilateralmente económica que fuera; la nota de protesta que circuló en el México cardenista sobre el abuso de los indios en la década anterior; estos elementos representaban un reto para los intelectuales mexicanos de 1930-1940, década del auge del nacionalismo, cuando se buscaban definiciones nuevas de la nacionalidad mexicana. En la categoría de historia literaria *El resplandor* es la novela indigenista más seria y más elaborada de los primeros treinta años de la Revolución. Extiende el alcance temático de la novela de la Revolución, y anticipa, en sus innovaciones técnicas, la llegada de la novela moderna.

Vistas en su totalidad, como novelas escritas a través del proceso histórico de la Revolución, estas obras permiten que se establezcan algunas conclusiones para la historiografía literaria:

1. Se valen, como materia prima, de personajes, lenguaje, y paisaje mexicanos;

2. Afirman la validez de la experiencia nacional como base de una novela auténticamente mexicana. En este sentido, representan un avance nacionalista, y en este sentido tiene razón Castro Leal al referirse a una "novela de afirmación nacionalista".⁹

⁹ Antonio Castro Leal, ed., *La Novela de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1960, i. xxix.

3. Se desarrollan como novelas de estructura circular, dependiendo de la acción dramática como núcleo de la trama, acción que resulta ser superior al personaje individual; desarrollan una visión unidimensional de la Revolución, básicamente moralizante; carecen de perspectiva histórica o intelectual, encerrando una valoración crítica negativa y una actitud sumamente pesimista;

4. Llegan a constituir todo un género. Con este ciclo la novela mexicana deja de ser un producto cultural derivativo. Las obras provocan polémicas públicas, los autores reciben reconocimiento, ganan premios, su obra se lee, se sienten "dueños de su propia casa".

Se ha afirmado o, por lo menos implicado, que la novela de la Revolución fue revolucionaria y que, conscientemente, pretendió avanzar la causa revolucionaria. Por ejemplo, dice Frederick Turner en su libro recién publicado: "*Los de abajo* presents the need for love of country by portraying men without patriotism . . . It is precisely by showing the lack of unifying ideals that Azuela emphasizes the need for them."¹⁰ Sin embargo se puede hacer constar que sí promovió la conciencia de la experiencia nacional, pero al limitarse al drama de los acontecimientos inmediatos, mostró una actitud de derrota y desilusión.

Otro concepto historiográfico relacionado con estas obras es el del nacionalismo cultural —una tendencia menospreciada en estos días tanto en México como en los EE.UU. Las novelas discutidas hasta aquí demuestran que, dentro de un contexto bien definido, esta tendencia puede producir valores positivos. En efecto, en México durante las décadas que van de 1915 a 1947, Azuela y sus seguidores establecen una tradición novelesca nacional. Sientan las bases de la novela auténticamente mexicana.

En lo que se refiere a las relaciones y posibles paralelos entre literatura y arte, en el proceso de su desarrollo, caben algunas observaciones. Cierto es, como señala Stanley Ross, que hubo un "fenómeno al que sólo puede llamarse renacimiento cultural, que acompañó y fue parte esencial de la Revolución Mexicana —influyendo en el arte, la música, la literatura y la filosofía".¹¹ Hecha esta observación vale la pena precisar unas diferencias entre la novela y la pintura mural, diferencias de tradición, de espíritu y de función:

1. El arte fue nacionalista en sus temas y revolucionario en su espíritu. La novela es semejante en el primer aspecto pero no en el segundo;
2. El arte, al rechazar un papel derivativo, pudo recurrir, para una nueva vitalidad, no solamente a una tradición popular, sino asimismo

¹⁰ *The Dynamic of Mexican Nationalism*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968, p. 262.

¹¹ "Imágenes de la Revolución Mexicana", *Latino América*. UNAM, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1, México, 1968, p. 46.

a tradiciones del arte indígena. La novela pudo nutrirse de la cultura popular, pero no de una narrativa indígena comparable al arte plástico de las culturas prehispánicas;

3. El arte mural de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo, a grandes rasgos, sí se preocupa por interpretar la historia mexicana, estableciendo interpretaciones causales, que relacionan pasado y presente. La novela es mucho más limitada;

4. El arte mural llega a influir en el proceso ideológico de la Revolución misma, desempeñando un papel activo. La novela, por más que se discuta en polémicas literarias, no logra tener semejante papel;

5. El arte mural de 1920-40 influye en la novela, pero la influencia de la narrativa apenas se siente en la pintura de los grandes.

II

Las tres novelas posteriores, escritas durante la postrevolución, forman parte de la novela moderna en México. En técnica y visión del mexicano, son obras de orientación universal.

Agustín Yáñez, Rosario Castellanos y Carlos Fuentes se esfuerzan por incorporar los nuevos conocimientos y descubrimientos intelectuales del mundo occidental, en filosofía, psicología, y antropología. Para comunicar estas nuevas perspectivas en términos literarios se valen de nuevos procedimientos artísticos. En Yáñez observamos el monólogo interior. Castellanos desarrolla un tratamiento dualista del tiempo, por medio del proceso mitificador. Fuentes fragmenta la secuencia temporal y los planos narrativos. Por medio de estas técnicas los autores quieren, en vez de aislar al mexicano y su mexicanidad, iluminar la experiencia mexicana, viéndola a la luz de la experiencia del hombre moderno. En este sentido, estas tres novelas representan una reacción en contra de las anteriores, superando la etapa nacionalista.

Asimismo trascienden la postura moralizante, unidimensional, de sus antecesores. Sin prescindir del contexto social, la novela moderna penetra en la complejidad del hombre a través de personajes "redondos" (para emplear la clásica formulación de E. M. Forster) —personajes individualizados, con problemática personal más profunda, más contradictoria, y por eso más difícil de enjuiciar. Para llegar a entender y valorizar a figuras como el padre Dionisio, la india tzotzil Catalina, o Artemio Cruz, ya no sirven las categorías fáciles del bien y del mal. Las novelas ya no se cierran en estructuras circulares. Ahora se relativiza la visión implícita del hombre, porque para los nuevos novelistas, el dilema del hombre encierra de una manera u otra ciertas ambigüedades básicas.

En su interpretación novelística de la Revolución, Yáñez, Castellanos

y Fuentes examinan las estructuras sociales en conflicto, estableciendo un sentido causal, un entendimiento de los orígenes de la lucha y las fuerzas en pugna. En gran parte, estos autores, especialmente Rosario Castellanos y Carlos Fuentes, comunican una visión dolorosa, en términos humanos, de la desviación o la traición de las normas revolucionarias. Pero no encuentran la culpa en un hombre corrompido, a quien inherentemente le falta la capacidad de cambiar, sino que nos hacen ver por qué era inevitable la Revolución, y cuál fue su *dinámica subyacente*.

Yáñez, conocedor de los principios freudianos, explora las tensiones individuales y colectivas puestas de relieve por el sistema porfiriano en un pueblo remoto de Jalisco que vive "al filo del agua", ante la inminencia de la Revolución. Entre las varias instituciones que determinan la vida rural, la narrativa se concentra en la iglesia y las múltiples represiones que ésta impone en las vidas privadas y las prácticas sociales. El lenguaje mismo de Yáñez —elaborado, ornamental, cargado de ritmos y giros arcaicos— comunica el sabor de estancamiento en este pueblo de mujeres enlutadas, pueblo que parece revivir formas medievales y barrocas. Pero la superficie arcaica de la rutina diaria, regida por el calendario religioso, oculta presiones irreprimibles en distintos individuos tanto como en el pueblo entero, presiones que fatalmente buscan salida en el estallido de 1910.

Acierto notable de esta novela es el desarrollo amplio y multifacético del personaje, don Dionisio, sacerdote del pueblo. Recto, austero, fiel en todo momento a las premisas ortodoxas de su oficio eclesiástico —así lo vemos en su conducta, su habla, sus relaciones con sus feligreses, en su reacción a las crisis que en el pueblo se manifiestan con un ritmo cada vez más acelerado. Pero como complemento de su figura externa, su vida interior, asequible por medio de la técnica de Yáñez, lo humaniza. Su mente es un campo de batalla, en el cual compiten fuerzas opuestas. Por sus sueños y sus monólogos interiores vemos crecer sus dudas, vemos minada la confianza en la ortodoxia a medida que, una tras otra, sus ovejas protegidas, dejan el rebaño. En un esfuerzo cada vez mayor por mantenerse fiel y por purificarse, se flagela, y logra imponer su voluntad consciente sobre sus vacilaciones subconscientes. Yáñez presenta como auténtica la religiosidad de don Dionisio, a la vez que saca a luz las fallas psicológicas de sus premisas. El cura resulta ser una figura verdaderamente trágica, quien organiza todo su ser en un intento sincero e inútil de detener el proceso de la historia y la naturaleza humana.

La acción de *Al filo del agua*, casi contemporánea con *Los de abajo*, está presentada desde una perspectiva doble, la subjetiva de los personajes y la más objetiva del narrador. Vemos en el hombre la capacidad y la necesidad de luchar por un equilibrio entre aspiraciones

personales y fuero interior, por una parte, y su vida social, sexual, y artística, por otra.

Castellanos, enfocando el choque de dos culturas, demuestra el impacto traumático que produce en individuos de cada grupo —indio y ladino— el dominio socioeconómico, apoyado por el racismo. En *Oficio de tinieblas* la perspectiva crítica, más profunda que la de Mauricio Magdaleno, se logra presentando la cultura indígena de acuerdo con sus propias normas. La protagonista india se nos ofrece con sus propias sensibilidades, su vida interior, su modo particular de entender la realidad. La autora ha aprovechado un acontecimiento histórico del siglo XIX, una rebelión indígena inspirada en el culto de ídolos prehispánicos. Al situar la novela en la era cardenista y al ampliar los datos históricos de acuerdo con las necesidades internas de su obra literaria, les infunde una referencia y un significado modernos. Al final de la novela, aplastada su rebelión, los indios tzotziles recurren al proceso tradicional que siempre ha sido su modo de enfrentarse a su historia trágica: la asimilan transformando realidad histórica en leyenda mítica. Sin idealización, y por medio de personajes válidos, Rosario Castellanos afirma el valor y la dignidad del indio, por su tenaz insistencia en sobrevivir. La situación paralela de angustia, en que se encuentra la mayoría de los personajes ladinos, está vista implícitamente como el precio humano que ha tenido que pagar la cultura dominante para imponer su hegemonía racista.

En *La muerte de Artemio Cruz* Carlos Fuentes traza la vida de un hombre que surge de la obscuridad a participar en la lucha armada revolucionaria. Después, por medio de la traición sistemática y consciente de los ideales de la Revolución, alcanza un puesto de poder político y económico en el mundo del México postrevolucionario. La novela, con vistas retrospectivas al siglo diecinueve, implica una interpretación de tipo marxista del desarrollo histórico de México en los últimos cien años. Vemos cómo los terratenientes de la época porfiriana, aprovechando la Ley Lerdo y el juarismo, alcanzan el poder, para ser reemplazados en el siglo veinte por una nueva minoría poderosa —los arribistas exrevolucionarios que han sabido encauzar la fuerza dinámica de la Revolución hacia el neocapitalismo.

Pero Fuentes va más allá de la historia, concentrándose en la trayectoria y la problemática de su personaje central. El marco es la inminencia de la muerte. En la luz penetrante de esta inminencia la personalidad del Artemio Cruz moribundo se refracta, a medida que éste agoniza, siente desmoronarse su cuerpo, revive sus decisiones personales, y contempla el significado último de su vida. Técnicamente, Fuentes, para construir la visión multidimensional de la vida y el tiempo de Artemio Cruz, alterna entre tres planos narrativos. En primer lugar, la acción se nos presenta en forma de monólogo interior, en primera

persona, aproximando el fluir de la conciencia del Cruz agonizante; el protagonista se dirige directamente al lector, comunicando su conciencia moribunda. Sus sensaciones agudizadas de dolor y del funcionamiento defectuoso del sistema fisiológico encuentran correspondencias en sus pensamientos negativos sobre el sacerdote y los familiares que lo rodean. La codicia y la hipocresía que observa en ellos acentúa su malestar, y en un nivel más profundo, su sentido de culpa.

A continuación hay pasajes narrados en la voz de un "otro" misterioso, probablemente el *alter ego* de Cruz, quien se dirige a él de "tú", y emplea el tiempo futuro, aunque se refiere a sucesos del pasado. El lector se vuelve casi un testigo, escuchando, como si estuviera al lado de Cruz, oyendo con él esa voz. El empleo del futuro sitúa a Cruz en el pasado, como si los acontecimientos no hubieran sucedido todavía. Como consecuencia, se enfocan las opciones disponibles en distintos momentos de crisis, y las elecciones —los actos— de Cruz para salir de sus apuros. Indirectamente se acentúa la nota de examen moral.

Los segmentos narrados en tercera persona, más tradicionales, son los más largos. En ellos una voz omnisciente, externa, reconstruye fragmentos del pasado de Artemio Cruz, en secuencia acronológica. Ordenando estos fragmentos el lector va forjándose gradualmente una visión total de la vida del protagonista, visión que no se completa hasta el capítulo final. Esta secuencia temporal, aparentemente caótica, está organizada de una manera que da relieve a las decisiones claves que definen la trayectoria personal de Artemio Cruz.

Con esta técnica, se produce un énfasis existencial. Se dan por supuestas la lucha de clases y la traición de la Revolución, y se examinan dentro de estas fatalidades históricas las posibilidades de que dispone un individuo que se empeña en lograr sus aspiraciones y satisfacer sus necesidades personales. Por encima de la dimensión histórica, y basándose en ella, quedan planteadas una serie de problemas de índole moral y filosófica: la vida vista como suma de las decisiones del individuo, la vida definida por la muerte, la responsabilidad moral del individuo por sus actos. Artemio Cruz, revolucionario transformado en capitalista, resulta ser una figura para quien Fuentes demuestra un desprecio profundo, pero a quien desarrolla comprensiva y sensiblemente, hasta con compasión.

Decir que determinadas obras se caracterizan por su universalidad no proporciona en realidad índice alguno de su sistema de valores, el cual puede asociarse con una u otra de las posibilidades, que se extienden desde el abstraccionismo hasta el *engagement*. Esta última tendencia es la que han preferido los escritores modernos al analizar desde una perspectiva crítica las causas de la Revolución, las formas en que fue frenada, y, en el caso de Castellanos y Fuentes, distorsionada. Sus obras, aprovechando los recursos técnicos de la novela moderna oc-

cidental de Joyce, Faulkner y Woolf, postulan una causalidad más compleja en significado filosófico, y más profunda en extensión temporal. Marcan una ruptura, en forma y fondo, con la novela anterior. Los intérpretes modernos de la Revolución no continúan la tradición establecida, sino que rechazan los modelos nacionalistas e intentan trascenderlos en una suerte de proceso dialéctico para llegar a un nuevo orden ontológico. Al poner en tela de juicio en sus obras la Revolución y sus frutos, están más en consonancia con la juventud intelectual universitaria que con los partidarios oficiales que sostienen la versión de una Revolución que mantiene desde 1910 su marcha infatigable al futuro.

Vista la novela de la Revolución a través de casi medio siglo, 1915-1962, se nota que llega a su apogeo al pasar de la primera etapa a la segunda; de la visión inmediata a la reflexiva; del empeño nacionalista al universal; de una técnica decimonónica a la conciencia artística moderna; de una actitud cerrada arraigada en criterios moralistas a una mentalidad abierta, consciente de la complejidad del hombre; de una crítica profunda dirigida hacia las instituciones de México antes, durante, y después de la Revolución.