

Azuela y el desasosegante imaginario de la violencia

DAVID F. ARRANZ LAGO
Valladolid

1. REVOLUCIÓN MEJICANA Y POÉTICA DE LA IMAGINACIÓN

Mediante el presente estudio trataremos de realizar un acercamiento a los estratos de lo Imaginario y a sus manifestaciones semánticas y sintácticas en *Los de abajo* (1916), en el contexto de la Poética de la Imaginación, basándonos en su presupuesto principal –que compartimos plenamente–: la creencia en la existencia de unas constantes universales antropológicas que se manifiestan de diferente forma en los productos artísticos y configuran el universo simbólico de la mitología y el folclore¹.

Según las ideas de Jung sobre el inconsciente colectivo, éste pervive bajo la apariencia de imágenes primarias en el inconsciente de la humanidad desde tiempos arcanos y se repite con similares características en los sueños y ensoñaciones de cada grupo humano. Lo que el individuo cree como algo genuino no es sino una mera caja de resonancia de imágenes primarias que comparte con sus antecesores. Gaston Bachelard –que fue el primero en hablar de “Poétique de l’imaginaire”²– interpreta el conjunto de imágenes como una red de metáforas obsesivas. No en vano, Álvaro Mutis se refiere a la creación literaria como “un rescatar de una zona mítica y de una tan, tan dudosa realidad”³. Es a esa función de “rescate” a la que se refiere la Poética de la Imaginación cuando aborda la obra literaria de un autor; rescate de “aquellas grandes imágenes inme-

¹ Vaya nuestro agradecimiento a los profesores Alfonso Martín Jiménez por la lectura y comentario de este artículo, y a José Luis de la Fuente por sus sugerencias bibliográficas.

² Lo hizo en *El aire y los sueños*. México, F.C.E., (1944) 1978.

³ Cfr el programa “Letras de Hispanoamérica” del espacio *La noche temática* emitido por TVE-2 el 23 de octubre de 1998, en el que también intervino Gabriel García Márquez.

moriales que no son otra cosa que las que nos van repitiendo eternamente los relatos y las figuras míticas.”⁴

Así explica el ámbito degradado en el que se fue gestando el periplo de Macías el propio Mariano Azuela: “La imagen de la Revolución, para muchos millares de revolucionarios, tenía que salir roja de dolor, negra de odio. Salíamos con los jirones del alma que nos dejaron los asesinos. ¿Y cómo habríamos de curar nuestro gran desencanto, ya viejos y mutilados del espíritu?”⁵. Es bien sabido que Demetrio Macías es el trasunto literario del real Julián Medina, caudillo revolucionario admiradísimo por Azuela y que prestó los rasgos fisonómicos a su protagonista. No podemos abordar la que muchos consideran su mejor obra sin indagar las causas que motivaron el conflicto y, a la postre, el desgarró de su palabra:

Según Cabrera⁶, las causas de la revolución eran el caciquismo, el peonaje (o sea, la servidumbre de los peones), las condiciones industriales (o sea, la servidumbre de los obreros fabriles), el latifundismo (o sea, la servidumbre de los pequeños propietarios), el «cientifismo» (o sea, la servidumbre de las pequeñas empresas) y la dependencia del extranjero⁷.

La facilidad progresiva con la que personajes y situaciones se deslizan hacia el vórtice de la violencia a lo largo de la novela, encuentra su correlato en unos hechos históricos, pero también se pliega con facilidad a lo que Jung dio en llamar “el inconsciente colectivo”⁸, que posee un carácter universal e individual⁹. Podemos situarnos en el análisis del mundo rulfiano, de Agustín Yáñez, de Martín Luis Guzmán, y siempre nos encontraremos con unas constantes (en mayor o menor grado) conducentes a una poética de la barbarie¹⁰, de la tensión antagonista que se desarrolla en varias manifestaciones no exentas de resonancias

⁴ DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona, Anthropos, 1993, p.13.

⁵ AZUELA, Mariano, *Páginas autobiográficas*. México, F.C.E., 1974, p.265.

⁶ Luis Cabrera (1876-1952), uno de los “agraristas” urbanos, partidario de la expropiación de las haciendas y la posterior división en ejidos comunales.

⁷ ALBA, Víctor, *Pancho Villa y Zapata. Águila y sol de la revolución mexicana*. Barcelona, Planeta, 1994, p. 106.

⁸ “el depósito constituido por toda la experiencia ancestral desde hace millones de años, el eco de los acontecimientos de la prehistoria”, cit. por PARAÍSO, Isabel, *Literatura y Psicología*. Madrid, Síntesis, 1995, p. 38.

⁹ El “inconsciente individual” freudiano, en lo que atañe a las imágenes olvidadas, está estrechamente relacionado con las variaciones que presenta el “inconsciente colectivo”.

¹⁰ “Es el tiempo de la Revolución, el pueblo saquea y se desborda, y la esperanza, queda y retardada, del tiempo anterior, late ahora aprisa, aprisa...[...].” escribe Marta PORTAL en *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p.110. El escritor Max AUB señala un paralelismo entre el pesimismo de Baroja y el de Azuela en su excelente *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México, F.C.E., 1969, pp. 34-39. También es clásico el estudio de F. Rand MORTON, *Los novelistas de la Revolución mexicana*. México, F.C.E., 1949. Manuel ZAPATA ofrece un resumido análisis en “La novela de la Revolución Mexicana”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 268, 1972, pp. 117-125. Para un acercamiento al mundo de Azuela, sigue siendo fundamental el libro de Stanley L. ROBE, *Azuela and the Mexican Underdogs*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 1971.

milenarias, sin duda de abrumadora presencia y, sin embargo, difícil rastreo. Para Jaime Delgado, “la Revolución Mexicana implica una honda transformación del ser nacional de México, transformación que denuncia, ante todo, una pugna por hallar una expresión mexicana auténtica”¹¹.

2. VIOLENCIA Y MUERTE

Los esquemas temáticos de violencia y muerte¹² se suceden de modo ininterrumpido durante toda la novela, haciéndose –paradójicamente– sinónimos de vida. Es decir, para el grupo de Macías, la necesidad, perentoria y vital, es a su vez conciencia de un doloroso existir del cual en ningún momento pueden sustraerse. Una aparente plurisemia que, en última instancia, lleva al héroe y a sus hombres al desfiladero, “abrupto peñascal”, en el que encontrarán la muerte que los hará inmortales: “[...] Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...”. Con estas palabras termina la novela.

Ni siquiera en los momentos de descanso deja de sentirse el palpito absurdo y demencial del dolor gratuito, arbitrario, rayano a veces en el puro sadismo¹³. En este pasaje, Margarito, montado a caballo, tira de una soga¹⁴ atada al cuello de un soldado federal:

El prisionero se había dejado caer, exhausto, en medio del camino.

–¡Calla! –clamó el güero Margarito retrocediendo–. ¿Conque ya te cansaste, simpático? ¡Pobrecito de ti! Voy a comprar un nicho de cristal para guardarte en una rinconera de mi casa, como Niño Dios. Pero es necesario llegar primero al pueblo, y para esto te voy a ayudar.

Y sacó el sable y descargó sobre el infeliz repetidos golpes.

–A ver la reata, Pancracio –dijo luego, brillantes y extraños los ojos.

¹¹ Cfr. DELGADO, Jaime, “La novela mexicana de la Revolución”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 61, 1955, p.75.

¹² Recalcamos aquí un elemento del trasfondo imaginario que define perfectamente la idiosincrasia mejicana: el culto a la Muerte, raíz temática estudiada por Bárbara BRODMAN en “Manifestaciones of the Cult of Death in the Contemporary Mexican Short Story”, *The Mexican Cult of Death in Myth and Literature*. Gainesville, University of Florida, 1976.

¹³ Características ya denotadas por Eliud MARTÍNEZ en *Modernism in «La malbora», «El desquite» and «La luciérnaga»*. Pittsburg, Pennsylvania, Latin American Literary Review Press, 1980. También cfr. Jean FRANCO, “Mariano Azuela”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 217-223.

¹⁴ Esta utilización de la imagen de la cuerda nos muestra a las claras la presencia de lo que Durand llama el “Régimen Diurno” (en el que se produce el combate contra el paso del tiempo) a través de la simbología nictomorfa: “Muchas divinidades de la muerte aparecen caracterizadas con lazos o cuerdas en distintas culturas”, cfr. DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del Imaginario*. Madrid, Taurus, 1981, p.104. Recordemos el ahorcamiento como castigo institucionalizado durante la Revolución.

Pero como la Codorniz le hiciera notar que ya el federal no movía ni pie ni mano, dio una gran carcajada y dijo:

—¡Qué bruto soy!... ¡Ahora que lo tenía enseñado a no comer!... (II, 11).

.....

—Es muy malo eso de comerse uno solo sus corajes —afirma, muy serio, uno de sombrero de petate como cobertizo de jacal—. Yo, en Torreón, maté a una vieja que no quiso venderme un plato de enchiladas. Estaban de pleito. No cumplí mi antojo, pero siquiera descansé.

—Yo maté a un tendajonero en el Parral porque me metió en un cambio dos billetes de Huerta —dijo otro de estrellita, mostrando, en sus dedos negros y callosos, piedras de luces refulgentes.

—Yo, en Chihuahua, maté a un tío porque me lo topaba siempre en la misma mesa y a la misma hora, cuando yo iba a almorzar... ¡Me chocaba mucho!... ¡Qué quieren ustedes!...

—¡Hum!... Yo maté...

El tema es inagotable. (II, 1).

Se han buscado diferentes explicaciones a la peculiar convivencia de desgracia—muerte¹⁵ y felicidad (incluso humor) en la idiosincrasia mejicana. Nos viene a las mientes el estribillo de *Aquel amor*, corrido mejicano de Agustín Lara: “Y no se me muera / porque si se me muere / la mato”. Por lo acertada, transcribimos la explicación que a este respecto hace Alfonso de la Serna:

En este siglo muchos eminentes pensadores del país se han inclinado sobre él [el «hecho mexicano»] intentando desvelar sus enigmas, y han escrito páginas lúcidas. Leyéndolas, siempre he sacado —no sé si acertadamente o erróneamente— la misma conclusión: la clave del problema creo que reside en que México es uno de los países más «mestizados» de América. Pero este mestizaje que, cuantitativamente, acaso no es el más alto de América —aunque es muy alto—, sí lo es cualitativamente, pues la integración espiritual, cultural, aunque sea *en los profundos estratos del inconsciente*, es, probablemente, de las mayores. [...] pero el caso es que, a la hora vin-

¹⁵ Luis Leal afirma que “La muerte, tema arquetípico, reaparece con insistencia en la novela mexicana, desde *La portentosa vida de la muerte* (1972) de Fray Joaquín Bolaños hasta *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. Bien que el tema sea universal, no lo es la actitud del autor mexicano al presentarlo en su novela. [...] En *Los de abajo* la muerte es violenta, a veces brutal, a veces cruel. Hay cierto fatalismo entre los personajes representativos del pueblo mexicano: la muerte llega cuando ha de llegar.” Cfr. LEAL, Luis, “*Los de abajo*: Lectura temática” en AZUELA, Mariano, *Los de abajo* (ed. crítica de Jorge Ruffinelli). Col. Archivos. Madrid, CSIC, 1988, p.235. Respecto a este concepto de adaptación de un tema universal a la individualidad del autor, escribe Durand que “Las «imágenes arquetípicas» están en la vía de la diferenciación perceptiva y la distanciamiento exógena (clima, tecnología, área geográfica, fauna, estado cultural, etc.)” Cfr. DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica...*, p.20.

dicativa de la Revolución, lo que se exalta al máximo es el poder de un hombre y la sumisión total en torno a él. Algo de aquel mestizaje difícil, conflictivo, en el que se unían la desmesurada exaltación hispánica del individuo, del héroe solitario, con la divinización de los poderes que presidían la vida azteca y el cuento rito de las «guerras floridas», ha debido de actuar *sobre el alma mexicana*¹⁶.

El “fondo cultural mexicano”¹⁷ se traduce en lo no asumido. Si nos acercamos al campo cinematográfico, observamos asombrosas concomitancias. En la película mejicana de Emilio “el Indio” Fernández, *La perla* (1946), escrita por John Steinbeck, al niño del pescador que interpreta Pedro Armendáriz (habitual en las películas de John Ford) le regalan “su ahorcadito” (un muñeco de trapo balanceándose colgado de una horca de palo en miniatura) y una pequeña calavera hecha, a lo que parece, de yeso. Los niños mejicanos estaban familiarizados con estos juguetes y el detalle de la secuencia da una idea de la natural aceptación de este singular “imaginario” en el seno familiar.

Más revelador de esta conducta resulta el comprobar cómo esa naturalidad en el trato infantil con el imaginario nictomorfo (muerte) pervive hoy día. En dos libros de enseñanza secundaria para hispanohablantes, el texto, las canciones y los corridos mejicanos vienen acompañados de numerosas imágenes de esqueletos y huesos para que los pequeños aprendan con mayor facilidad los contenidos. En el capítulo dedicado a los corridos se lee:

*Espantoso suceso, rarísimo acontecimiento:
una muerta se levanta del sepulcro.*

*Verdaderos detalles del asesinato del General Francisco Villa*¹⁸.

El vehemente encuentro entre el mestizaje y el sustrato azteca se salda con el estallido de la violencia¹⁹ y la génesis de una sociedad (la de la Revolución) que en su trasfondo humano se remonta al drama primitivo y ancestral de los pueblos azteca y tulteca, poseedores de un amplio patrimonio cultural²⁰ en el

¹⁶ SERNA, Alfonso de la, “Noticias de México”, *ABC*. Madrid, 12-XII-1997, p.3. La letra cursiva es nuestra.

¹⁷ Stanley L. Robe habla de “fondos culturales” para referirse al “ambiente rural de Jalisco”. Cfr. ROBE, Stanley L., “La génesis de *Los de abajo*” en AZUELA, *op. cit.*, p.157.

¹⁸ Cfr. VV. AA., *Expresión y apreciación artística. Introducción a la música*. México, D.F., Ediciones Pedagógicas, S.A., de C.V., 1998, pp. 164 y 176 y VV. AA., *Intermediate. Share the Music. Música para todos*. New York-Columbus, Macmillan/McGraw-Hill School Publishing Company, 1998, pp. 37, 41, 87 y 89.

¹⁹ Se trata de esa “conciencia nacional” que alcanza un “tiempo nuevo, el tiempo dinámico, que va a hacer posibles los cambios de fortuna, los encuentros azarosos, los heroísmos y las brutalidades.”, apud PORTAL, Marta, “Introducción” a *Los de abajo*. Madrid, Cátedra, 1995, p.33.

²⁰ “[...] el cortejo simbólico del sol amaneciendo en las montañas o en las tierras desérticas, vinculado al color dorado de la arena, se colorea entre los antiguos mexicanos [...]” según Durand (*op. cit.*, p.21). Esta adoración panteísta como medio de exorcizar el desencanto está presente en alguno de los personajes de *Los de abajo*, como apunta Marta Portal: “La opinión del loco Valderrama, por loco y por poeta, nos remite a una admiración irracional, es el amor a la fuerza cósmica de la revolución, [...]” apud PORTAL, *ibid.*p.59.

que cabían tanto códices anteriores a Hernán Cortés como prácticas religiosas que incluían sacrificios cruentos. Así nos lo cuenta Bernal Díaz:

[...] porque mataban cada uno año, solamente en México y ciertos pueblos que están en la laguna, sus vecinos, [...] sobre dos mil y quinientas personas, chicas y grandes. [...] Tenían por costumbre que sacrificaban las frentes y las orejas, lenguas y labios, los pechos; brazos y molledos, y las piernas y aun sus naturas; y en algunas provincias eran retajados, y tenían pedernales de navajas, con que se retajaban. [...] Pues comen carne humana, así como nosotros traemos vaca de las carnicerías; y tenían en todos los pueblos, de madera gruesa hechas a manera de casas, como jaulas, y en ellas metían a engordar muchos indios e indias y muchachos, y en estando gordos los sacrificaban y comían; y demás desto, las guerras que se daban unas provincias y pueblos a otros, y los que cautivaban y prendían los sacrificaban y comían." Cfr. DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (ed. de Luis Sáinz de Medrano). Barcelona, Planeta, 1992, c. CCVIII, pp. 897-898

¿Acaso la historia del pueblo mejicano no se ha curtido en inacabables guerras intestinas? Establecemos como hipótesis la estrecha relación existente entre las matanzas tribales pre-cortesianas y la lucha fratricida de federales y huertistas contra revolucionarios y constitucionalistas. Hay una constante cíclica; de hecho, Azuela nos revela a veces esa herencia, en una reivindicación de la tradición –“El viejo levanta su cara indígena llena de arrugas y sin una cana”– mediante trazos implícitos en los hechos que se nos narran, ese quedarse sin decidirse nunca a marcharse:

La Revolución en *Los de abajo* es una fuerza, un huracán, al que se unen los hombres o se sienten arrastrados. Se pretende cambiar las estructuras y se consigue, pero, al cabo, sólo se ha logrado cambiar los nombres; los crímenes, los robos y la injusticia seguirán repitiéndose...²¹

En este sentido determinista de las reiteraciones cíclicas de lugares dramáticos escribe Durand: “[...] el deseo mítico [...] en el acontecimiento histórico que a menudo lo hace realidad, porque los comportamientos concretos de los hombres, y precisamente el comportamiento histórico, repiten tímidamente, y con mayor o menor acierto, los decorados y las situaciones dramáticas de los grandes mitos. [...] aquellas «grandes imágenes» inmemoriales que no son otra cosa que las que nos van repitiendo eternamente los relatos y las figuras míticas.” apud DURAND (*op.cit.*, pp.12-13). Nos preguntamos si los relatos de los que habla Durand no tendrán algo que ver con los sucesos “oídos al calor de los vivacs” que propone Ruffinelli en la “Nota filológica” a la edición de *Los de abajo* (*op.cit.*, 1988, p.XXXII).

Cuando Luis Cervantes hace su aparición en el poblado, apenas le dejan explicarse para, de inmediato, sumergirle en la sucia experiencia del dolor (en gran medida es el rito iniciático mediante el cual Luis Cervantes será aceptado, al

²¹ PORTAL, Marta, (*op.cit.*, 1980, p.105).

igual que en los ritos iniciáticos aztecas) y proceder a la igualación del estrato social del recién llegado (aunque nunca dejará de ser “el curro”) para sumirlo en el estado de miseria colectiva:

–Pero ¿qué clase de brutos son ustedes? –profririó el desconocido.

Y no pudo decir más, porque un revés de Anastasio le volteó con la cara bañada en sangre.

–¡Fusilen a ese mocho!...

–¡Hórquenlo! ...

–¡Quémenlo..., es federal!...

Exaltados, gritaban, aullaban, preparando ya sus rifles. (I, 5)

señá Fortunata [...] terminaba solemnemente: “Espero de Dios y María Santísima que ustedes no han de dejar vivo a uno de estos federales del infierno” (I, 5)

Un grito estridente y un cuerpo que se desploma arrojando sangre a borbotones. (II, 12)

–Si pudiera coger vivo a Pascual Orozco –dijo el güero Margarito–, le arrancaba la planta de los pies y lo hacía caminar veinticuatro horas por la sierra. (II, 39)

En incontables ocasiones se produce una asunción de la brutalidad como remedio natural: la “señá” Antonia propina a Camila “una soberbiá golpiza para sacarle todo el daño”, esto es, nada menos que para curarla del mal de amores. La muerte es algo ya habitual, ha insensibilizado a los guerrilleros y se acepta con indiferencia:

A la mañana siguiente amanecieron algunos muertos: una vieja prostituta con un balazo en un ombligo y dos reclutas del coronel Macías con el cráneo agujereado. Anastasio Montañés le dio cuenta a su jefe, y este, alzando los hombros dijo: –¡Psch!...Pos que los entierren...(I, 18)

Estos arrebatos se suceden “con la velocidad del relámpago, sin mediar pre-ámbulo las más de las veces:

Una nueva descarga, y el hombre guía abrió los brazos y cayó de espaldas, sin exhalar una queja. (I, 16)

La mejor definición de la violencia como parte del Imaginario mejicano la aporta un personaje de la propia novela, el desengañado Solís cuando se sincera con Luis Cervantes al hablar del verdadero significado de la Revolución y la barbarie que conlleva. El lector conoce sobradamente que es Azuela quien habla:

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, alegrías..., ¡nada! [...] —¿Hechos?... Insignificancias, naderías: gestos inadvertidos para los más; la vida instantánea de una línea que se contrae, de unos ojos que brillan, de unos labios que se pliegan; el significado fugaz de una frase que se pierde. Pero hechos, gestos y expresiones que, agrupados en su lógica y natural expresión constituyen una mueca pavorosa y grotesca a la vez de una raza...¡De una raza irredentaj [...] Me preguntará entonces por qué sigo la revolución. 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...(I, 18)
[...] la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... [...] ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!...¡Lástima de sangre! (I, 21)

Carlos Fuentes considera el sentido cíclico de esta novela como “Épica manchada por una historia que está siendo actuada ante nuestros ojos —aunque Azuela la da por sabida— no sólo en el sentido de que los hechos son conocidos por el público, sino en el sentido de que lo sabido es repetitivo y es fatal”²². Portal considera la interpretación mítica de los hechos bajo el prisma de la atemporalidad²³ de las constantes humanas:

[...] para procesar en el discurso narrativo *la mala configuración del ideal revolucionario*, el novelista *remitifica la Revolución en su estallido popular y en sus ideales primeros*. A la vez, este método de denuncia de la *ruptura del ideal* por la gestión política posterior, entraña una mitificación subsidiaria: ellos, los novelistas, se reservan para sí —desde la buena fe— el papel simbólico —o misional— de críticos del *stablishment*; se ven a sí mismos como protagonistas-antagonistas de la ideología política en el poder. Es decir, mitologizan su propia vocación crítica [...] El mito es una proyección de la vida social, una respuesta que fue dada, en un tiempo lejano, a una realidad. Pero si esta respuesta tuvo carácter individual, tuvo, asimismo, valor representativo para una colectividad, debido a unas tensiones y a unas aspiraciones de la misma. Al repetirse estas constantes, el mundo sigue repitiendo ciertos mitos [...] actualizando en cada oportunidad los elementos meramente circunstanciales de la misma, para acceder a la connivencia y a la interpretación colectivas”²⁴.

Delgado habla de una mitología creada alrededor de la lucha armada²⁵. Sin embargo, para el autor de *Aura* el héroe que representa Demetrio Macías no deviene en mito —cuando vuelve al hogar y se reencuentra con su mujer en Juchipila existe, en tal caso, “resonancia” de mito— y da así al periplo una interpreta-

²² FUENTES, Carlos, “La Iliada descalza” en AZUELA, *op.cit.*, p.XXV. En una reciente entrevista con Fernando Sánchez Dragó, Fuentes señaló al referirse a la riqueza literaria mejicana que la Revolución parecía “una respuesta a la dictadura afrancesada de Porfirio Díaz”, hecho que ejerció como revulsivo creador. Cfr. *Negro sobre blanco. El donoso escrutinio*, emitido por TVE-2 el 12 de junio de 1998.

²³ “[...] la proyección al infinito culmina finalmente en el sentimiento mesiánico” escribe Waldo ROSS al hablar del poeta Alí Lameda en *Nuestro imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*. Barcelona, Anthropos, 1992, p.31.

²⁴ Cfr. PORTAL, *op.cit.*, 1995, pp 41-43.

²⁵ Cfr. DELGADO, Jaime, *op. cit.*, p.78. También cfr. BRADLEY, P. “Patterns of Myth in *Los de abajo*” en *Modern Language Review*, vol.75, 1980, pp. 94-95.

ción aparentemente evolutiva, aunque creemos que incurre en contradicción al afirmar y luego negar la epicidad del libro:

Estamos ante una crónica épica que pretende establecer la forma de los hechos, no de los mitos, porque éstos no nutren la textualidad inmediata de *Los de abajo*²⁶.

Mariano Azuela salva a Demetrio Macías del destino enemigo²⁷ merced a una reiteración del acto que, si detrás de su apariencia fatalista, se asemeja al acto épico de Hegel, que es un distanciamiento del acto del hombre ante el acto divino, también adquiere, al cabo, la resonancia de un mito. Y éste es el mito del retorno al hogar²⁸.

[...] Demetrio Macías salió de su tierra, vio el mundo, lo reconoció y lo desconoció, fue reconocido y desconocido por él. Ahora regresa al lar, de acuerdo con las leyes del mito²⁹.

La historia revolucionaria despoja a la épica de su sostén mítico: *Los de abajo* es un viaje del origen al origen, pero sin mito. Y la novela, en seguida, despoja a la historia revolucionaria de su sostén épico³⁰.

No obstante, la plasticidad de estilo de *Los de abajo*, adscrita al realismo³¹, no debe hacernos perder de vista el evidente carácter mítico –heroico, si se quiere– del que Azuela ha revestido a Macías, revolucionario inmortal de necesidad. La fluidez narrativa con la que, *in crescendo*, se suceden los capítulos, es admirable. A través de esa “ancestral sabiduría” que recobra la sugestión del peligro, pretende Azuela sobrepasar el recelo del lector hacia la violencia sin causa para estimular lo que de sensitivo y atrayente tienen las imágenes. Algo parecido a lo que, en el ámbito artístico, propuso Orozco con sus pinturas de los caídos en las trincheras (probablemente inspirado en *Los de abajo*). ¿Podríamos hablar de una estética del “realismo trágico”? Hay quien se inclina por el costumbrismo³².

Es importante destacar aquí que los antiguos mejicas pensaban que el nombre que ponían a los recién nacidos forjaba su destino (se trata del durandiano proceso de eufemización: transformación de lo negativo mortal en lo

²⁶ FUENTES, *op.cit.*, p. XXIII.

²⁷ De ningún modo nos parece que Azuela lo salve “del destino enemigo” (“El sentimiento del héroe se inserta en el movimiento «Revolución» y se hace destino.”, apud Portal, *op.cit.*, 1980, p.101) En tal caso, el mortal determinismo al que somete al héroe constituye una suerte de inmortalidad por la pervivencia en la memoria (recuerde el lector el emotivo último diálogo de *Viva Zapata* (1952), de Elia Kazan, adaptada –cómo no– a la pantalla por Steinbeck de su propia novela homónima).

²⁸ FUENTES, *op.cit.*, p. XXVII.

²⁹ *Ibid.*, pp. XXVII-XXVIII.

³⁰ *Ibid.*, p. XXIX. Por el contrario, Portal señala que es la primera novela en la que la Revolución deja de poseer carácter circunstancial.

³¹ Para Marta Portal ésta es “la clave técnica de su obra”, *op.cit.*, 1995, p.16 (en palabras de Durand, *op.cit.*, p.13: “[...] la convicción platónica en el realismo primordial de la imagen [...]”).

³² Cfr. MILLÁN CHIVITE, Alberto, *El costumbrismo mexicano en las novelas de la Revolución*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

positivo inmortal). No debemos olvidar que la Revolución es, a la postre, contexto y causa fundamental, mas no personaje³³. La posibilidad de concentración intensiva de determinados capítulos (el tiempo en que se detienen a saquear los pueblos) unida a la capacidad de expandirse en la imaginación lectora (sobre todo en las largas cabalgadas y el suspensivo final) tiene mucho que ver con el “proceso simultáneo de extroversión e introversión” del que habla Bruswood³⁴.

Lo que pueda parecer una licencia a la gratuidad, no es sino una forma de integrar los mitos populares mejicanos —convergentes en la idea de muerte— en un escenario que, como decía Ficino, “no puede ser captado con la vista en su total perfección, sino que existe en el alma del artista sólo como una *imagen*”, en el que los valores universales del sinsentido y el dolor expresan fidelidad a una cultura y a una mirada propias.

La búsqueda de identidad y de una forma de representatividad canalizada a través de determinados personajes contribuye a forjar la conciencia de un fondo imaginario³⁵ compartido³⁶ incluso literariamente. El grupo de Demetrio se integra en el ejército Villista para participar de esa admiración irracional y arbitraria que desemboca en la tragedia: “Mira esa piedra cómo ya no se para...” le dice Demetrio a su mujer la víspera de su muerte. De esta inercia imparabile la crítica ha dado cuenta ya por extenso³⁷.

Azuela reconoció que la fuerza imparabile que impulsaba estos procesos de degradación fue la verdadera autora del libro, y no él, mero observador-compilador:

Los de abajo, como el subtítulo primitivo lo indicaba, es una serie de cuadros y escenas de la revolución constitucionalista, débilmente atados por un hilo novelesco. Podría decir que este libro se hizo solo y que mi labor consistió en coleccionar tipos, gestos, paisajes y sucesos, si mi *imaginación* no me hubiese ayudado a ordenarlos y presentarlos con los relieves y el colorido mayor que me fue dable³⁸.

³³ “Aunque nos tiene la proposición de que la Revolución misma sea el verdadero protagonista de *Los de abajo*, en realidad la simpatía del lector hacia Macías es fundamental desde el principio de la novela, y la preocupación por él se mantiene a través del libro”, afirma John BRUSWOOD en *La novela hispanoamericana del siglo XX* (trad. de Raymond L. Williams). México, F.C.E., 1984, p.34.

³⁴ BRUSWOOD, John S., *México en su novela*. México, F.C.E., 1973, pp. 352-396. Cit. por Portal, *op. cit.*, 1995, p.36, n.31.

³⁵ “[...] el juego dinámico gracias al cual una agrupación humana vinculada por un destino cultural tramita sus temores y sus deseos, sus puntos de vista y sus visiones del mundo, para constituir el alma por la cual se identifica y sobrevive en cuanto a tal a través de los avatares y las vicisitudes del devenir.”, apud DURAND, *op. cit.*, p.14.

³⁶ “Y estos personajes y sus funciones han ido repitiéndose en la literatura mexicana posterior, dándoles el proceso intelectual toda su vigencia mítica.”, apud PORTAL, *op.cit.*, 1995, p.44. En esta magnífica introducción, Marta Portal analiza la estructura mítica del héroe siguiendo los mitemas que el jungiano Joseph Campbell ofrece en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, F.C.E., 1972: separación-iniciación-retorno.

³⁷ Cfr. ANDINO, Alberto, “Los juegos políticos, clasistas y étnicos en las novelas de Mariano Azuela sobre la Revolución mexicana”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 370, 1981, pp.144-150. Según Andino, son los “juegos étnicos” los que producen “un cuadro sórdido”.

³⁸ AZUELA, *op.cit.*, 1974, p.123. La letra cursiva es nuestra.

3. EL CRONOTOPO DE LA AVENTURA

En Poética de lo Imaginario el método de análisis se consigue mediante la configuración espacio-temporal³⁹ de los esquemas organizativos de imágenes⁴⁰ que se organizan en sistemas combinatorios capaces de combatir la angustia de finitud y el paso del tiempo. Así, estas estructuras –la realidad introyectada en la obra literaria y el estilo formal– se organizan y orientan a partir de los materiales arquetípicos del Imaginario del autor⁴¹. García Berrio hace uso de la noción bajtiniana de *cronotopo*, es decir, la estructura espacio-temporal de los relatos: el que define *Los de abajo* es el determinado por el tiempo de la aventura y de la prueba, con un tiempo marcado por su dinamismo (cada capítulo supone un salto temporal) y la consiguiente sucesión de acontecimientos. Es, a fin de cuentas, una manifestación más del proceso del héroe mítico (separación-iniciación-retorno). Han sido “¡Casi dos años de ausencia!”, nos dice Azuela contagiándonos la felicidad del reencuentro. Es más, el mundo simbólico sólo surgirá cuando, como dice Durand, el hombre se haya enfrentado al paso del tiempo sin rechazarlo en el inconsciente. Pero el héroe fatigado no parece haber vivido la pauta cronológica del mismo modo:

La mujer de Demetrio Macías, loca de alegría, salió a encontrarlo por la vereda de la sierra, llevando de la mano al niño.
¡Casi dos años de ausencia!
Se abrazaron y permanecieron mudos; ella embargada por los sollozos y las lágrimas. Demetrio, pasmado, veía a su mujer envejecida, como si diez o veinte años hubieran transcurrido ya. [...] (III, 6).

El “cronotopo de la aventura” se corresponde con el Régimen Diurno y el combate del paso del tiempo en un *ordo naturalis*, así como una estructura que selecciona los momentos más importantes y que, con una apariencia de continuidad –esto sucedería en el imposible e hipotético caso de que el relato coincidiera exactamente con la historia que cuenta–, en realidad obedece a un orden lineal pero discontinuo. Mónica Mansour ve en la estructura matemática de la subdivisión en veintiuno, catorce y siete capítulos un reflejo de otra

³⁹ “La concreción en el espacio, el movimiento de la multiplicidad, producen necesariamente el mal y la injusticia de este mundo” escribe Ross al analizar la obra de Alí Lameda. Apud ROSS, Waldo, *op. cit.*, p.31.

⁴⁰ Propuestos por Gilbert DURAND (*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid, Taurus, 1981 y *op. cit.*) y Jean BURGOS (*Pour une Poétique de l'imaginaire*. París, Seuil, 1982). Durand habla de regímenes Diurno, Nocturno y Copulativo, que encuentran su correlato en las estructuras dinámicas de Conquista, Repliegue y Progreso de Burgos.

⁴¹ “Para Burgos, en la Poética del Imaginario es imposible separar los juegos formales y los materiales simbólicos, que no dejan de atraerse y condicionarse recíprocamente, hasta el punto de que la Sintaxis imaginaria es al mismo tiempo una Semántica (1982: 177).” Apud PARAÍSO, *op.cit.*, p.196. Frente a Burgos, García Berrio sí distingue entre Semántica imaginaria (constituida por impulsos imaginarios de naturaleza preverbal) y Sintaxis imaginaria (esquemas de orientación y espacialización de naturaleza verbal; son los propiamente literarios). Cfr. GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra, 1989, pp.370-438.

secuencia temporal aún mayor, “una representación directa del tema: la evolución del proceso revolucionario. La primera parte recrea la construcción y el entusiasmo de la lucha revolucionaria; la segunda representa la decadencia y degeneración por la ambición que provoca el triunfo, tanto en los de arriba como en los de abajo: es el poder, el robo y la muerte como juego y competencia; la tercera parte funciona como desenlace: los personajes importantes que aún quedan o mueren o se han enriquecido e ido, mientras las batallas y los balazos continúan⁴²”.

Aunque la trama posea un carácter contingente, éste va disminuyendo a medida que aparecen los signos que auguran el fatal desenlace, pues los personajes revolucionarios —como afirma Luis Cervantes— son “instrumentos del destino”. Azuela estructura la incertidumbre del desenlace en virtud de la narración, heterodiegética y contingente.

Entre los jarales las ranas cantaban la implacable melancolía de la hora.
Meciéndose en una rama seca, una torcaz lloró también. (I, 14)

Vanse destacando las cordilleras como monstruos alagartados, de angulosa vertebradura: cerros que parecen testas de colosales ídolos aztecas, caras de gigantes, muescas pavorosas y grotescas, que ora hacen sonreír, ora dejan un vago terror, algo como presentimiento de misterio (II, 5).

Algunos soldados, mirando las torrecillas de Juchipila, suspiraron con tristeza. Su marcha por los cañones era ahora la marcha de un ciego sin lazarillo; se sentía ya la amargura del éxodo. (II, 4)

.....
—Ahora ya no nos quieren —repuso Demetrio.
—¡Sí, como vamos ya de «rota batida»! —observó la Codorniz. (II, 5)

.....
Casas cerradas; y una que otra tienda que permanecía abierta era como por sarcasmo, para mostrar sus desnudos armazones, que recordaban los blancos esqueletos de los caballos diseminados por todos los caminos. 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. (II, 5).

—¡Hora sí, bendito sea Dios que ya veniste!... ¡Ya nunca nos dejarás! ¿Verdad? ¿Verdad que ya te vas a quedar con nosotros?...

La faz de Demetrio se ensombreció.

Y los dos estuvieron silenciosos, angustiados.

Una nube negra se levantaba tras la sierra, y se oyó un trueno sordo. Demetrio ahogó un suspiro. Los recuerdos afluían a su memoria como una colmena. (II, 6)

.....
—¡Demetrio, por Dios!... ¡Ya no te vayas!... ¡El corazón me avisa que ahora te va a suceder algo!... (II, 6)

⁴² MANSOUR, Mónica, “Cúspides inaccesibles”, en AZUELA, *op.cit.*, 1988, pp.268-269.

Las miserias de la Revolución se traducen en símbolos teriomorfos y nictomorfos, propios del Régimen Diurno que transmiten al lector el movimiento del simbolismo animal⁴³: burros, vacas, gallinas, palomas, chicharras, el omnipresente caballo (relacionado con el Mal y la Muerte según Durand⁴⁴); así, la experiencia poética se muestra como crítica de una sociedad degradada e impulsiva, empeñada en la destrucción. Sólo unos pocos, los elegidos, los pensadores (Luis Cervantes, el loco Valderrama) podrán sustraerse a tiempo de la vorágine aniquiladora. Según los presupuestos jungianos, el loco Valderrama obedecería al tipo visionario, de contenidos misteriosos, "como surgidos de los abismos de tiempos prehumanos". Responde al arquetipo más cercano al inconsciente colectivo en sentido puro. El resto del grupo debe continuar para culminar su movimiento expansivo cumpliendo su destino:

[...] Nada importa saber adónde 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. (III, 7)

Existe, ligado a este afán de llevar a su culmen el hado fatal, un asombroso paralelismo entre *Los de abajo* y el excelente western de Sam Peckinpah, *Grupo salvaje* (1969), un caso evidente de los fuertes lazos existentes entre la construcción de un texto narrativo y otro cinematográfico. La inolvidable secuencia final del tiroteo en el que muere el grupo de Pike (excelente William Holden) es una muestra de la asimilación de Peckinpah del imaginario mejicano subyacente en Azuela. El actor y director mejicano Emilio "el Indio" Fernández, que interpreta en la película al sangriento y embrutecido general Mapache, parece interpretarse a sí mismo con esa temeridad y desengaño mundano que advertimos en Macías. Si Peckinpah no leyó la novela, se empapó de tal forma del imaginario mejicano que éste se constituye como un interesantísimo caso de asimilación de constantes antropológicas entre individuos de inconsciente colectivo muy diferente.

Éste, y no otro, parece ser el esquema de orientación de la novela: un extremo movimiento de expansión y de choque⁴⁵ encaminado de forma explícita a la horizontal dominación de la tierra mejicana, en el que el Imaginario ancestral sirve de marco de referencia y estímulo al desarrollo narrativo de

⁴³ Además, asistimos a una "animalización" de los personajes. Portal (*op. cit.*, 1995, p.62) recoge los siguientes fragmentos: "como hormiga arriera *ascendió* la crestería", "la Pintada se volvió un alacrán", "se miraron cara a cara como dos perros desconocidos que se olfatean con desconfianza", "su gran fascinación de boa"...etc.

⁴⁴ DURAND, *op. cit.*, 1982, pp. 63-83.

⁴⁵ "Apreciamos la sensación de movimiento a través de varios elementos: las frases graves, claras; los fragmentos de acción que saltan de una a otra situación en forma inexplicable; la observación objetiva de que los soldados encuentran satisfacción en no hacer más que pasear por el campo; y la apreciación gradual del movimiento circular de la estructura del libro", afirma BRUSWOOD en *La novela hispanoamericana...*, p. 34.

unos hechos no exentos de realismo ni fidelidad histórica⁴⁶. Si para García Berrio "el régimen diurno refleja la actitud humana hacia el espacio externo y objetivo"⁴⁷, ¿qué región geográfica existe más externa y objetiva en su rotunda aridez que la mejicana? Cuando aparece algo de vegetación entre el desolado paisaje, el narrador no tarda en resaltar el extraordinario carácter del hecho. La descripción del universo objetual se recrea en la observación de lo inerte en contraste con la vegetación:

La planicie, de dorados barbechos, rapada hasta de arbustos, se dilataba inmensa en su desolación. Parecían un verdadero milagro los tres grandes fresnos enfrente de las casitas, sus cimas verdinegras, redondas y ondulosas, su follaje rico, que descendía hasta besar el suelo (II, 10)

La polvareda ondulosa e interminable se prolongaba por las opuestas direcciones de la vereda, en un hormiguero de sombreros de palma, viejos kakis mugrientos, frazadas musgas y el negrear movedizo de las caballerías (III, 1)

Los de abajo nos convida a una catarsis "bañada en sangre" que encuentra en la violencia sus signos de identidad de conquista (nuevos territorios, nuevas trope-lías, nuevas matanzas). Y en este movimiento expansivo por el territorio mejicano, existe una celeridad por consumir cada acción:

Descendiendo con agilidad y rapidez, [...] (I, 2)

Vinieron presurosos al encuentro de Demetrio., (I, 2)

Comieron con avidez, [...] (I, 2)

Y apresurados tomaron el cañón de Juchipila, rumbo al norte, sin descansar hasta ya muy entrada la noche. (I, 4)

Brutal jornada de catorce leguas, que lo dejaban con las caderas y las rodillas de una pieza, cual si todos sus huesos se hubieran soldado en uno. (I, 6)

Y hacían galopar sus caballos, como si en aquel correr desenfrenado pretendieran posesionarse de toda la tierra (I, 15).

Nada importa saber adónde 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 (Final)

⁴⁶ En este sentido, escribe Monroe Berger: "La novela arroja luz sobre la conducta humana y las instituciones sociales sin suprimir la imaginación." Apud BERGER, Monroe, *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginados*. México, F.C.E., 1979, p. 445.

⁴⁷ Cfr. GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la Literatura*. Madrid, Cátedra, 1994 y *La construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*. Limoges, Université de Limoges, 1985.

4. SIMBOLOGÍA DEL IMAGINARIO AZUELANO

En varios pasajes muy significativos, la imagen de la sangre asumida como estigma contribuye al movimiento expansivo, cual mancha que se derrama, en metástasis con la textura agreste del paisaje. Se producen alusiones, incluso, a la sangre menstrual que, según Durand, es un símbolo catamorfo, es decir, de caída:

—Juchipila, cuna de la Revolución de 1910, tierra bendita, tierra regada con sangre de mártires, con sangre de soñadores... de los únicos buenos!... (III, 4)

Tirados por el pedregal, mirando las nubes crepusculares como gigantescos cuajaronos de sangre, escuchaban algunos de los hombres de Macías la relación que hacía Venancio de amenos episodios de *El judío errante*. (I, 10)

—Señá Remigia —entra otra vecina doblando su flaco espinazo para franquear la puerta—, ¿no tiene unas hojitas de laurel que me dé para hacerle un cocimiento a María Antonia?... Amaneció con el cólico... [...]

—Pos María Antonia con su “superior”... y, como siempre, con el cólico... (I, 9)

Ciertos símbolos contribuyen también a configurar el Régimen Diurno de la novela. Los teriomorfos (animales) llegan incluso, como hemos visto, a asimilarse a los hombres; existen además una simbología nictomorfa (sangre, cabellera, mujer fatal) y catamorfa (carne en su doble vertiente, digestiva y sexual). Además, la eufemización del destino se consigue mediante el erotismo, al igual que el paso del tiempo es conjurado por medio de la violencia. Mas veamos estos símbolos que Durand agrupa bajo el marbete “Los rostros del tiempo” con detenimiento:

4.1. *Simbología teriomorfa*⁴⁸

Habida cuenta de que la literatura hispanoamericana es esencialmente panteísta, la teriomorfa es la simbología predominante. Se aglutinan en torno a este “rostro” el simbolismo referente a la monstruosidad y el movimiento animal, el terror manifestado a través de señales terrenales en evolución que conlleva la muerte:

[...] los pajarillos piaban escondidos en los pitahayos, y las chicharras monorrítmicas llenaban de misterio la soledad de la montaña. (I, 2)

[...];Bah! Una veintena de encuerados y piojosos, habiendo quien cabalgara en una yegua decrepita, matadura de la cruz a la cola. (I, 8)

Señá Remigia, emprésteme unos blanquillos, mi gallina amaneció echada [...] (I, 9)

⁴⁸ Seguimos a DURAND, *op. cit.*, 1981.

Asilenciáronse un momento, y a poco dijo señá Panchita, sacando del seno un palomo tierno que abría el pico casi sofocado ya [...] De un oate desensartó señá Remigia una larga y encorvada cuchilla que servía para apear tunas; tomó el pichón en una sola mano, y volviéndolo por el vientre, con habilidad de cirujano lo partió por la mitad de un solo tajo." (I, 9)

En su caballo zaíno, Demetrio se sentía rejuvenecido, sus ojos recuperaban su brillo metálico peculiar, y en sus mejillas cobrizas de indígena de pura raza corría de nuevo la sangre roja y caliente. (I, 15)

Dentro del corral, un hombre en camisa y calzón blanco, de pie, chupaba con avidez un gran cigarro de hoja; cerca de él, sentado sobre una losa, otro desgranaba maíz, frotando mazorcas entre sus manos, mientras que una de las piernas, seca y retorcida, rematada en algo como pezuña de chivo, se sacudía a cada instante para espantar a las gallinas." (II, 10)

[...] Allí bebían ruidosamente una vaca flaca, un caballo matado y un burro." (II, 10)

4.2. *Simbología nictomorfa*

El color negro hace por doquier acto de presencia, tanto en la caracterización del paisaje como del guerrillero: "Luis Cervantes plegó las cejas y miró con aire hostil aquella especie de mono enchomitado, tez bronceína, dientes de marfil, pies anchos y chatos." (I, 8), "[...] el cobertizo tiznado y brillante." (I, 9). Entre los múltiples símbolos nictomorfos de la novela, destacamos los que aparecen en los siguientes fragmentos:

A orillas de un arroyuelo, Pifanio estaba tirando rudamente de la sogá de un bimbaete. Una olla enorme se volcaba sobre un montón de hierba fresca, y a las postreras luces de la tarde cintilaba el chorro de cristal desparramándose en la pila.[...] (I, 9)

La luna poblaba de sombras vagas la montaña. [...] Su casa ardía... (I, 1)

[...] la muchacha que sobre el mostrador estaba meneando las piernas y tocaba con sus zapatos de vaqueta la espalda de Demetrio [...] siguió moviendo las piernas descubiertas, haciendo ostentación de sus medias azules.[...] La muchacha aceptó en seguida la invitación y con mucho desparpajo se abrió lugar, sentándose enfrente de Demetrio [...] (quien) no pudo sostener la mirada furiosamente provocativa de la muchacha y bajó los ojos.[...] comenzaron a bromear a la pintada con dicharachos obscenos. (II, 1)

Hombres manchados de tierra, de humo y de sudor, de barbas crespas y alborotadas cabelleras [...] (Ibid.)

Demetrio llevó su mano al mechón de pelo que le cubría una oreja, se rascó largo rato, meditabundo; [...] (I, 5)

4.3. *Simbología catamorfa*

Se trata de símbolos relacionados con la caída y la carne (el apetito, los excesos orgiásticos, la matanza de animales). También tiene significados digestivos y de deglución.

Encendieron una lumbre con zacate y leños secos, y sobre los carbones encendidos tendieron trozos de carne fresca. Se rodearon en torno de las llamas, sentados en cuchillas, olfateando con apetito la carne que se retorció y crepitaba en las brasas [...] Comieron con avidez, y cuando quedaron satisfechos, se tiraron de barriga al sol y cantaron canciones monótonas y tristes, lanzando gritos estridentes después de cada estrofa. (I, 2)

De un oate desensartó seña Remigia una larga y encorvada cuchilla que servía para apear tunas; tomó el pichón en una sola mano y, volviéndolo por el vientre, con habilidad de cirujano lo partió por la mitad de un solo tajo. (I, 9)

—¿Usted se llama, pues, Demetrio Macías? —preguntó intempestivamente la muchacha que sobre el mostrador estaba meneando las piernas y tocaba con sus zapatos de vaqueta la espalda de Demetrio [...] Ella, indiferente, siguió moviendo las piernas descubiertas, haciendo ostentación de sus medias azules [...] Y por en medio de la calle caminan, rumbo al hotel, Demetrio y la Pintada, abrazados y dando tumbos. (II, 1)

La Codorniz entró en la sala con una chiquilla de doce años, ya marcada con manchas cobrizas⁴⁹ en la frente y en los brazos. [...] Con ojos ávidos, la Codorniz buscaba su presa, suspendiendo la respiración. (II, 2)

Siguió un ruido de bocazas y grandes tragantadas. Se bebió copiosamente. (II, 3)

Luis Cervantes reparó en que Demetrio clavaba su mirada de ave de rapiña en ella [...] notó que las últimas palabras iban dirigidas a su novia, y con gran sorpresa vino a cuentas de que el pie que sentía entre los de la muchacha no era de Demetrio, sino del güero Margarito. (II, 3)

Se encontraba en el suelo duro, entre los tiestos del huerto [...] Demetrio, con los ojos encendidos como una brasa y hebras cristalinas en los burdos labios, buscaba con avidez a la muchacha [...] Y abriendo los brazos, en brevísimos instantes volteó de narices sobre el enladrillado al que alcanzó [...] De repente [la Pintada] salió a toda carrera hacia la puerta de la recámara⁵⁰, aplicó un ojo a la cerradura y allí se mantuvo inmóvil hasta que su vista se hizo a la oscuridad del cuarto. De pronto, y sin quitar los ojos, murmuró:

—¡Ah, güero... jijo de un...! ¡Asómese no más, curro!
Y se alejó, lanzando una sonora carcajada. (II, 4)

⁴⁹ Originadas por enfermedades venéreas.

⁵⁰ En la que están el güero Margarito y la novia de Luis Cervantes.

En el caso de *Los de abajo*, éstos, los negativos, se acabarán imponiendo sobre la simbología diairética (positiva). Sin embargo, se verán contrarrestados mediante un proceso de eufemización (la sublimación de la Muerte).

4.4. *Simbología diairética (bélica) del cetro y la espada*

Es la parte positiva del “Régimen Diurno”, que surge por oposición a “Los rostros del tiempo”. En contraposición a la simbología de “Los rostros del tiempo” se encuentra la exaltación de la violencia, que se corresponde con la simbología de “El cetro y la espada” de Durand, la cara positiva del “Régimen Diurno” con todas las imágenes diairéticas y belicistas que comporta la figura de Demetrio Macías: héroe solar, armado y violento, portador de armas cortantes, percutientes y fuego purificador. Es la antítesis de la simbología teriomorfa, catamorfa y nictomorfa que hemos visto arriba. Mas la pugna se resuelve con el triunfo del monstruo y la oscuridad por una conversión del héroe de cetro y espada a la negatividad de “Los rostros del tiempo”. Según Durand, “ (...) el cortejo simbólico del sol amaneciendo en las montañas o en las tierras desérticas, vinculado al color dorado de la arena, se colorea entre los antiguos mexicanos [...]”.⁵¹ Veamos con más detalle la simbología diairética.

Cuando escaló la cumbre, el sol bañaba la altiplanicie en un lago de oro (I, 2)

—¡Hora sí, muchachos, pónganse changos! —dijo Anastasio Montañés, reconociendo los muelles de su rifle (I, 3)

—A los de abajo... a los de abajo —exclamó Demetrio, tendiendo su treinta-treinta hacia el hilo cristalino del río.

Un federal cayó en las mismas aguas, e indefectiblemente siguieron cayendo uno a uno a cada nuevo disparo. Pero sólo él tiraba hacia el río, y por cada uno de los que mataba, ascendían intactos diez o veinte a la otra vertiente.

—A los de abajo... a los de abajo —siguió gritando encolerizado. (I, 4)

Demetrio sonríe, saca un puñal de larga hoja reluciente. Instantáneamente brillan los aceros en las manos de sus veinte soldados; unos largos y puntiagudos, otros anchos como la palma de la mano, y muchos pesados como marrazos. (I, 17)

Demetrio, con la pistola humeante en las manos, inmutable, espera que los soldados se retiren. (II, 5)

Cuando dos horas después la plazuela se ennegrecía de humo y de la casa de don Mónico se alzaban enormes lenguas de fuego, nadie comprendió el extraño poder del general. (II, 6)

⁵¹ DURAND, G., *De la mitocrítica...*, p.21.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

El joven Solís, de la tropa del general Natera, nos da la explicación ulterior de *Los de abajo* al exclamar: “¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!”. No existe escisión estilística y argumental: el lenguaje, las grandes “tragantadas”, el paisaje desesperanzador... Todo es exagerado e hiperbólico, incluso la descripción de los personajes –Margarito tenía “unos ojos azules muy malignos que se le perdían entre los carrillos”–, cercano a veces al paroxismo; evoluciones que, en definitiva, se encaminan hacia un acto de liberación de todo lo que pueda recordar a la civilización (contra personas, cosas –la máquina de escribir “Oliver”, los muebles, la *Divina Comedia*–, los animales; terror, robos, pillaje... únicamente el personaje de Camila encarna los ideales del amor y la bondad), en una búsqueda desesperada de las raíces antropológicas propias que culmina con el encuentro de la imagen de la Muerte.

A pesar de todo impulso diairético, ninguna fuerza es capaz de combatir el movimiento inexorable de la Revolución, sinónimo de espanto, tinieblas y muerte en la segunda y tercera parte de la novela, por lo que sólo cabe un acto supremo de poder eufemizante ante este espanto, tanto textual (la masacre del grupo se nos narra de manera elíptica, con puntos suspensivos) como implícito (la hazaña de Demetrio se cantará en los corridos mejicanos que habrán de transmitirse de generación en generación):

Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil... (Final)

Por contradictorio que resulte, la sangrienta Revolución ha trascendido a la categoría de obra de arte en *Los de abajo* por una suerte de reconciliación del mejicano con la Muerte, entre los ideales revolucionarios y la más degradada realidad, la ausencia de vida. El gran eufemismo consiste en que el grupo de Demetrio ha trocado las miserias mortales del hambre y la persecución en la memoria inmortal que pervivirá con los rasgos míticos y heroicos en el Imaginario de su pueblo, actualizándolo, cerrando así un nuevo ciclo (según Durand, la Historia de la humanidad no es sino una repetición de los mismos mitos desde la Antigüedad). La negatividad del paso del tiempo, triunfadora sobre las armas del héroe, es exorcizada ahora en un último alarde de maestría narrativa: sin la ayuda de la Muerte, Macías y los suyos no serían materia mítica y, sobre todo, no se habría cumplido el eterno retorno de la muerte violenta que heredaron y a su vez transmitieron. Ese es el legado ancestral del Imaginario mejicano que se remonta a tiempos en que quizá la memoria aún no existía. Los infortunios de Demetrio han impreso el sesgo de su propia grandeza.

Al igual que en alguna edición de *Los de abajo*, cerremos este acercamiento al mundo azuelano con una estrofa del nostálgico estribillo de *La Adelita*, mientras los acordes de las guitarras, trompetas y marimbas se pierden en lontananza crepuscular:

*... Y si acaso yo muero en la guerra
y si mi cuerpo en la tierra va a quedar,
Adelita, por Dios te lo ruego,
que con tus ojos me vayas a llorar...*