

## *La revolución de Los de abajo: observaciones para una lectura*

Muchos críticos han designado a *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela (1873-1952) como la obra que inicia la novela de la Revolución Mexicana. Sin embargo, acercarse a esta novela sólo en términos histórico-literarios sería limitar su verdadero significado. En realidad, *Los de abajo* surge en respuesta a una crisis de la sociedad y rompe con las pautas del «lenguaje unificado oficial»<sup>1</sup>. Como nos dice Mijail Bajtin, en su ensayo, «Discourse in the Novel» (1934-35), este «lenguaje unificado oficial» representa los intereses de un grupo limitado y dominante de la sociedad. *Los de abajo* inicia un nuevo rumbo en la novela mexicana al reemplazar la descripción por la narración, creando así su propio lenguaje en oposición a aquel lenguaje unificado de la sociedad mexicana en la que se ubica. La Revolución Mexicana tambalea el antiguo sistema social y da pie al surgimiento de una nueva epopeya que se refleja en la literatura, obligándola a desprenderse del estilo naturalista de la literatura francesa que prevalecía hasta entonces.

Este hecho puede interpretarse dentro del marco de referencia propuesto por Georg Lukács en su ensayo de 1936, «¿Narrar o Describir?», en el que contrasta las funciones narrativas con las descriptivas de la novela atribuyendo cualidades narrativas a las obras de los novelistas que están comprometidos con la situación social, mientras que a las obras de los novelistas que se marginan, les atribuye cualidades descriptivas<sup>2</sup>. Lukács prefiere las obras narrativas de los escritores comprometidos como Balzac, Stendhal, Dickens y Tolstoi, que «plasman la sociedad burguesa constituyéndose definitivamente a través de graves crisis»<sup>3</sup>. Al novelista se le impone una determinada visión del mundo, (Weltanschauung), a partir de su participación social y política en el medio. El escritor debe

---

<sup>1</sup> Mikhail Bakhtin, «Discourse in the Novel», *The Dialogic Imagination*, Austin, The University of Texas Press, 1986. Traducciones de Carl Emerson y Michael Holquist. Esta publicación contiene cuatro de los más importantes ensayos que escribió Bajtin sobre la poética histórica de la novela. Por lo que parece, muchos de estos textos no están traducidos al español por lo que en adelante transcribiremos nuestra traducción en las notas.

<sup>2</sup> Lukács, Georg, «¿Narrar o Describir?» en *Problemas del Realismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 178.

poseer, «una ideología [visión del mundo] firme y viva; ha de ver el mundo en sus contradicciones agitadas, para estar siquiera en condiciones de escoger como héroe a un individuo en cuyo destino las contradicciones se crucen»<sup>4</sup>. Según Lukács, sin que un escritor posea una ideología. «... no puede narrarse justamente, no puede construirse composición épica justa, articulada, variada y completa alguna. Y la observación, la descripción, es precisamente un sustituto del orden animado de la vida que falta en la mente del escritor»<sup>5</sup>. Steve Giles en su «D.H. Lawrence, St. Mawr» sitúa al ensayo de Lukács en su momento histórico:

«Lukács's central thesis in the essay is that in the wake of the victory of the bourgeoisie in the 1848 revolutions, a fundamental change occurs in the art of novel writing. Instead of continuing the great tradition of epic composition and embodying the principles of narrative, the novel becomes merely descriptive and thus incapable of reflecting the true nature of society»<sup>6</sup>.

La novela de Azuela puede ser analizada dentro de los principios expresados por Lukács, aunque esta obra no se encuentra dentro del *canon* de los trabajos que él hubiera considerado. Juzgada desde este punto de vista, *Los de abajo* a la vez que inaugura una epopeya de la Revolución, revoluciona la novela mexicana.

Mariano Azuela puede asimilarse a Goethe, Stendhal y Tolstoy, que, como nos indica Lukács, participaron activamente en las, «transiciones variadas e intrincadas que conducen de la vieja sociedad en decadencia a la nueva en formación». Todos tomaron parte «activa y variada en las grandes luchas sociales de su época y se hacen escritores a partir de las experiencias de una vida rica y vasta»<sup>7</sup>. Lukács contrasta a estos novelistas con Flaubert y Zola, que según él son escritores «en el sentido exclusivamente profesional... de la división capitalista del trabajo». El libro, en este caso, se convierte «por completo en mercancía» mientras que estos escritores, desde su papel de «observadores críticos de la sociedad capitalista», devienen vendedores de esta mercancía<sup>8</sup>. Azuela inició su obra mientras participaba en la Revolución misma. Antonio Castro Leal en la introducción a *Los de abajo*, en la importante antología *La Novela de la Revolución Mexicana*, resume su participación en la Revolución:

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 203-204.

<sup>6</sup> Giles, Steve, «D.H. Lawrence, *St. Mawr*» en *Literary Theory at Work: Three Texts*, ed. Douglas Tallack, Lukács, B.T. Batsford Ltd., 1987, p. 50. «La tesis central de Lukács consiste en que tras la victoria burguesa de las revoluciones del 1848, tiene lugar un cambio fundamental en el arte de la escritura novelística. En vez de continuar la gran tradición de la composición épica, que incorpora los principios de la narrativa, la novela se convierte únicamente en descripción y por lo tanto, es incapaz de reflejar al verdadero estado de la sociedad».

<sup>7</sup> Lukács, G.: Op. cit., pp. 178-179.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 179.

«En octubre del 1914 se incorpora en Irapuato a las fuerzas de Julián Medina, que pertenecían a la facción villista y que habían desconocido el gobierno provisional de Venustiano Carranza. Azuela trabaja como médico militar y recibe el grado de teniente coronel. Convivió entonces con la oficialidad, la tropa y los campesinos, y participó en la vida peligrosa y entretenida, interesante y trágica, de aquellas campañas. De derrota en derrota llegó desterrado a El Paso (Texas) en 1915»<sup>9</sup>.

*Los de abajo* es tan sólo una de las muchas novelas que tratan el tema de la Revolución Mexicana. A diferencia de todas las demás, sin embargo, plantea una epopeya porque aparece en solitario para plasmar las pasiones y los hechos de un momento importante de la historia Mexicana. Seymour Menton, en su trabajo «Texturas épicas de *Los de abajo*», nos indica varios aspectos épicos de la novela que también la distinguen de las obras literarias de su tiempo y que la configuran como una epopeya nacional. Algunos de esos aspectos son: la base que tiene la novela en un acontecimiento histórico; la creación de un héroe épico tal y como aparece en el «Poema del Mío Cid» y «La Iliada», y algunas de las técnicas narrativas que suelen aparecer en las epopeyas, como el inicio de la acción *in medias res*<sup>10</sup>.

De acuerdo también con las ideas específicas por Lukács, *Los de abajo* es una epopeya, aunque rompa con la relativa tradición naturalista de la novela mexicana de su tiempo. La figura principal de la novela, Demetrio Macías, totalmente ignorante de las ideas políticas que rodeaban a la Revolución, se une a ella porque un cacique vecino lo ha acusado de ser maderista con el objetivo de apropiarse de sus tierras. Los federales lo persiguen y no le permiten continuar su vida en paz en la situación de estado semifeudal en que había permanecido. No quedándole ningún otro remedio, se une con otros como él, que han escogido la Revolución a causa de la misma enajenación que habían sufrido. Así se convierte en líder para estas gentes.

Como nos indica Seymour Menton, la novela, «De acuerdo con la fórmula épica, comienza *in medias res* con un diálogo anónimo...»<sup>11</sup> Inmediatamente después, los federales le queman la casa a Demetrio y lo obligan a escapar, dejando su vida campesina, su esposa y su hijo. El *récit* se desarrolla de modo lineal, punteado por las anécdotas que cada uno de los miembros de la banda de Demetrio cuenta acerca de cómo llegaron a unirse a la Revolución. De esta manera se conocen los antecedentes de la existencia de cada uno de ellos antes de la Revolución. Ya que estos retrocesos representan la voz de los personajes en lugar de la voz del narrador, no son analepsis; más bien, funcionan como los informes que

<sup>9</sup> Castro Leal, Antonio, *La novela de la Revolución mexicana*, México, Aguilar, 1978, p. 47.

<sup>10</sup> Menton, Seymour. «Texturas épicas de *Los de abajo*», en *Los de abajo*. Edición Crítica y coordinador: Jorge Ruffinelli; Madrid, Colección Archivos, 1988, pp. 241 y seg.

<sup>11</sup> Menton, S.: Op. cit., p. 243.

recibimos a través de los mensajeros de las obras épicas, revelando los acontecimientos anteriores a la escena presente. Al mismo tiempo, estas anécdotas introducen una multiplicidad de experiencias que informan la *histoire* o tal vez las «historias» de la novela.

Muchos críticos le dan un enfoque retrospectivo a *Los de abajo* cuando insisten en situar la obra como el inicio de «la novela de la revolución mexicana». Pero la obra debe ser vista como un acontecimiento que ocurre dentro del caos y la crisis, y que sobrevive como un dramático y dinámico retrato de ese momento histórico. Jorge Ruffinelli, en su *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*, muestra el espacio cronológico que media entre 1915 cuando *Los de abajo* se publica por primera vez en El Paso, (Texas) y 1928 cuando empiezan a ser publicadas otras novelas sobre la Revolución: «Dada la distinción entre Azuela y los demás escritores de la temática revolucionaria, habría que subrayar ese rasgo de vivencia directa, de escritura inmediata del presente —como un registro fiel de hechos y pasiones—.»<sup>12</sup>

En los diez años siguientes a la aparición de la novela de Azuela no hubo ninguna publicación en México que tratara el tema de la Revolución, «Esos diez años de existencia vegetativa de *Los de abajo* fueron también de improductividad novelística en torno al tema de la Revolución Mexicana.»<sup>13</sup> Esto indica que las novelas que empiezan a aparecer más tarde establecen una pauta: el tema de la Revolución. Pero estas novelas, en vez de surgir desde un momento específico de la historia en el cual el autor pudiera haber participado, «surgen de una dialéctica inmanente de las formas artísticas» como nos indica Lukács.<sup>14</sup> *Los de abajo*, en cambio, es una novela que «surge con necesidad social-histórica de la vida, es el producto «necesario» de la evolución social» (el entrecomillado es nuestro)<sup>15</sup>. El mismo Azuela comentaba durante varias de las conferencias que dictó acerca de cómo escribió su novela que, «este libro se hizo solo y... mi labor consistió en coleccionar tipos, gestos, paisajes y sucedidos...»<sup>16</sup> Una novela que se «hizo sola» que responde al caos y a la ruptura social no puede ser obligada a seguir normas ni pautas literarias. El autor se verá forzado a crear su propia dialéctica para representar el mundo tal y como lo ve.

Aún cuando Ruffinelli admite que la novela de Azuela rompe con la tradición novelística de su tiempo, le atribuye diferencias en su estilo respecto a las cualidades presentes en la literatura nacional:

<sup>12</sup> Ruffinelli, Jorge, «Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)», México, Premia editora de libros S.A., 1982, p. 65.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>14</sup> Lukács, G.: *Op. cit.*, p. 179.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>16</sup> Azuela, Mariano, «Texto de la conferencia dictada por Azuela en el Colegio Nacional, en 1945. Apareció con el título «Azules de mi novela *Los de abajo* en *Universidad de México*, vol. I, n.º 2, noviembre de 1946, pp. 1-4; incluido en *Obras Completas*, tomo III, pp. 1077-1089»; y en *Los de abajo*, *Op. cit.*, Coordinador, Colección Archivos, 1988, p. 281.

«*Los de abajo* ha sido considerada más de una vez como la novela del nacionalismo, la novela que se desprende ya totalmente del naturalismo zoliano, de las influencias europeas, y que enfrentada a los hechos brutales de la Revolución opta también por un estilo brutal. La elegancia del modernismo se trueca en el relato escueto, vivaz, rápido; las morosas descripciones de la novela decimonónica desaparecen y ahora toda descripción tiene un empleo expresivo. No hay tiempo de pulir las frases: todo desemboca en una extrema economía narrativa, y esta economía en un estilo del realismo. Este despojamiento de las formas literarias tradicionales provenientes de las lecturas, esta defensa de la sequedad de la expresión porque la realidad la exige, sería la nota fundamental de la literatura nacionalista.»<sup>17</sup>

Ruffinelli coincide en sus ideas con las observaciones que hace John S. Brushwood en *México en su novela*, cuyo subtítulo es *Una nación en busca de su identidad*. Aquí se restringe el significado de la novela de Azuela porque se incluye simplemente como una obra que por fin propone a una nación la identidad que buscaba tan desesperadamente. Esta interpretación de *Los de abajo* sirve para reflejar el contexto social en el cual inicialmente fue leída. Además, es ésta la lectura que le permitió a Azuela regresar a su país del exilio en el que había permanecido y que eventualmente le da prominencia como un autor nacional. Pero esta lectura también limita otras posibles lecturas que ubicarían la novela dentro del contexto propuesto por Lúkacs.

La participación directa de Azuela en la Revolución Mexicana y el efecto que, con el tiempo, esa participación vino a tener sobre el estilo y la evolución de la novela mexicana, se puede parangonar a lo que hizo Brecht con su teatro innovador. Según los escritos de Walter Benjamín, el teatro de Brecht no sólo responde a lo que exige la sociedad en transición, sino que rehúsa ponerse al servicio de los intereses de ciertas clases sociales, especialmente las privilegiadas.<sup>18</sup> La novela mexicana, anterior a la Revolución, había ignorado virtualmente la cuestión de la lucha de clases. Antes bien solía centrarse en la interiorización del dilema de un personaje en particular o en varios y diversos personajes de un modo general, pero que funcionan como si fueran uno sólo, porque los *thought habits*<sup>19</sup> o sea los «hábitos de pensamiento» de estos diversos personajes son idénticos. Esta pauta novelística sirve para mantener el «lenguaje unificado» acoplando el enfoque sobre la confusión de la mente de un personaje que aparece rodeado por una sociedad básicamente estable, donde se encuentran sólo contados defectos, aquéllos que los autores nos hacen el favor de señalar.

Dos importantes aspectos distinguen a *Los de abajo* de la novela mexicana anterior: la ruptura con el lenguaje unificado, y la multiplicación de la *historie* y por lo tanto, del alcance de las voces de los personajes. La

<sup>17</sup> Ruffinelli, J.: Op. cit., p. 67.

<sup>18</sup> Benjamín, Walter, «Author as Producer» en *Illuminations*, N.Y., Harcourt Brace, 1955, Traducción de Harry Zohn, p. 220.

novela mexicana, antes de *Los de abajo* presentaba ciertas tendencias que demostraban que estaba al servicio de las clases dominantes y de determinadas posturas ideológicas. Con Azuela, la novela se desplaza de la descripción a la narración, de la interiorización y el mantenimiento de un lenguaje unificado y del servicio a una clase, al discurso de múltiples voces en oposición directa a ese lenguaje unificado. Con esto, *Los de abajo* rompe con la tradición de la novela mexicana que había sido influida en primera instancia por el naturalismo francés de Zola. Escritores mexicanos como Federico Gamboa (1864-1939) que fue quien más se aproximó a Zola en su estilo, reflejan esa influencia que se mantuvo entre 1888 y 1928. *Suprema ley* de Federico Gamboa es una de las novelas que tipifican el estilo que dominaba antes de esta ruptura en la evolución de la novela mexicana. La descripción, en este caso prevalece sobre la narración. Por lo tanto, la descripción como nos indica Lukács, ocupa un lugar invertido a lo que ocurriría en una composición épica. Al examinar las obras de Flaubert y Zola, plantea la siguiente cuestión sobre esta inversión de orden y de importancia en la narrativa:

«Lo que importa es cómo y por qué la descripción, que originariamente fue uno de los numerosos medios de la plasmación épica —y un medio subordinado además—, se convierte en principio decisivo de la composición. Ya que con esto cambia la descripción fundamentalmente su carácter, su misión en la composición épica.»<sup>20</sup>

Parece ser que en las novelas mexicanas que siguen el estilo de Zola, se sustituye la descripción por el significado épico que se ha perdido, tal y como nos indica Lukács. De acuerdo con John S. Brushwood, en su *México en su novela*, «... *Suprema ley* es el naturalismo rampante.»<sup>21</sup>

En *Suprema ley*, por ejemplo, aunque estén presentes diversos personajes, todos los pensamientos, emociones y conflictos de esos personajes pueden provenir de la mente de una sola y única persona. Existe en esta novela, como en la mayoría de las obras de su época, un núcleo cerrado de lenguaje y pensamiento, dentro del cual la novela funciona. Aunque presenta una dramatización, la novela nunca pone en tela de juicio el *status quo*. Casi ignorando lo que permanece fuera del personalismo dilema interno de un Julio Ortegá, la novela toma la postura ideológica y refleja un sistema de valores que funciona bien en esa sociedad durante ese momento de la historia, y a la vez, sirve para mantenerlo. Julio viola una de las reglas de ese sistema y sufre su castigo. Clotilde también peca contra el mismo sistema, y de acuerdo con la postura ideológica que enfoca la novela, igualmente es castigada, aunque luego perdonada. Todo

<sup>20</sup> Lukács, G.: Op. cit., p. 177.

<sup>21</sup> Brushwood, John S., México en su novela: *Una nación en busca de su identidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 274. (Título original: *México in its Novel. A Nation's Search for Identity*. Austin, University of Texas Press, 1966).

ocurre dentro del mismo sistema de valores, y se mantiene un lenguaje unificado, que nunca es confrontado ni siquiera cuestionado. En cambio, la novela sirve para reforzar ese servicio del sistema social dominante. Brushwood comenta de *Suprema ley* lo siguiente:

«Gamboa tomó una situación de clase media semejante a otras novelas y basó la acción en el sentido común y en el conformismo, tan apreciados por su época. Complementó la actuación con una edificante compasión humana y luego dejó que las circunstancias lo destruyese en todo»<sup>22</sup>.

En esta novela destacan las descripciones introspectivas de un individuo, sus conflictos y luchas con la tentación dentro de un sistema que nunca se pone en tela de juicio, a pesar de lo atormentados que se sientan los personajes al intentar obedecer ese sistema y vivir según sus reglamentos. Este procedimiento organizado con un sencillo hilo narrativo, es típico en el tratamiento de la *histoire* de las novelas anteriores a *Los de abajo*. Mientras esas novelas pueden fácilmente resumirse, en *Los de abajo*, una novela relativamente corta, cualquier sinopsis sólo puede hacerse con dificultad. Hay demasiadas historias entretrejidas para formar una narrativa más amplia; es la interacción de historias lo que estructura la narrativa de ese momento histórico como una epopeya. Por el contrario, Brushwood puede ofrecer esta sinopsis de *Suprema ley*:

«El relato nos cuenta la caída de Julio Ortegá, insignificante empleado de los tribunales. Ortegá se casa menos por amor que porque todo el mundo lo hace. Su dicha conyugal se va trocando gradualmente en la aburrida exigencia de la responsabilidad familiar. En el tribunal conoce a una mujer acusada de asesinar a su amante. Aunque la absuelven, queda sin amigos y va a vivir con la familia Ortegá. Al principio, salva a esta familia que se encontraba ya al borde del desastre. Pero más tarde Julio la seduce y el adulterio destruye a la familia de Ortegá, y con el tiempo, el propio Ortegá»<sup>23</sup>.

Todo esto ocurre dentro de un sólo lenguaje y una sola lingüística social. Es decir, no hay nada que distinga el habla de un personaje del de otro, como tampoco se diferencia la ideología que funciona dentro del texto. Aún cuando estas novelas aludan a las tensiones sociales o más tarde a la Revolución misma, no constituyen ninguna ruptura con las tendencias anteriores, ni puede decirse que estén en oposición directa con el lenguaje unificado oficial.

Esto contradiría lo que dice Bajtín en su «Discourse in the Novel» acerca de la dialogización interna que se produce cuando, dentro de los personajes, ocurre un «diálogo de dos voces, dos mundos, dos idiomas»<sup>24</sup>. Azuela al no ponerse al servicio de ciertos intereses de clase, realizó lo

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 274.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 272-273.

<sup>24</sup> Bajtín, M.: Op. cit., pp. 324-325.

que Brecht propuso en el teatro de su tiempo: desconectar el viejo lenguaje unificado del teatro. Pero lo que Bajtín ha descrito que ocurre dentro de los personajes a través de la dialogización interna, sucede en *Los de abajo* a través de las múltiples voces que el autor ha creado. Cada uno de sus personajes es portador de su propia visión del mundo y la demuestra a través del diálogo con los demás. Es como si la dialogización interna que Bajtín describe, ocurriera no en la mente del personaje, sino en la del lector, al percibir el habla de cada personaje en contraste con los demás y al observar a través de ese habla su interpretación de los acontecimientos y, por lo tanto, su visión del mundo. Esto no podría ocurrir sin que fuera posible una lectura en la cual se descubrieran intenciones y significaciones en el momento preciso de la lectura, tanto en la mente del lector como en la del personaje. De este modo, con este intercambio de efectos y causas, de acontecimientos cuyas interpretaciones dependen de una propia y muy particular visión del mundo, se hace presente ese mundo en la mente del lector. Por esto, ahora no sólo convive el personaje con ese mundo sino también el lector a través de «su» visión.

Esta nueva participación del lector en la múltiple focalización de la obra es otra diferencia que se evidencia más cuando nos acercamos al habla de los personajes y a las variadas formas en las que funciona el diálogo. También es una diferencia presente en la novela de Azuela y que es paralela a las innovaciones que hizo Brecht en el teatro de su época. Mientras Brecht alteró las relaciones entre el texto y el lector. Así como el espectador del teatro brechtiano ya no podía permanecer pasivo, por primera vez se le pide al lector de la novela mexicana que ejerza un papel activo en la narrativa. Esta técnica fue iniciada por Azuela y luego aprovechada en la evolución literaria que le continúa. El lector tiene que participar activamente en la narrativa, llenando las lagunas representadas muchas veces en la acción por la elipsis entre los capítulos. Pero aunque Azuela emplea esta elipsis, la novela no es episódica como se ha dicho muchas veces; claramente constituye un *continuum*. En vez de ofrecer descripciones extensas sobre los acontecimientos, se le obliga al lector a imaginar la descripción de las escenas omitidas; esto puede ser realizado ocasionalmente con la ayuda de los personajes, a través de la focalización de la acción y por medio de sus distintas voces cuando llenan las elipsis. Ello hace avanzar el argumento en lugar de la retención de la acción que significan las elaboradas descripciones que se suelen observar en la novelística dominante de la época.

Aunque seamos conscientes de que lo que se nos transmite se hace a través de la percepción y mediante el habla de los personajes, no cuestionados la validez de tal percepción. En lugar de detener la acción de la narrativa, poniendo en tela de juicio la percepción que nos dirige hacia una interiorización, no hay razón para dudar de que los eventos sucedieron tal y como se han contado y ni siquiera nos preguntamos por los motivos del personaje que en ese momento también funciona como na-

rrador. Por ejemplo, en el capítulo IV de la segunda parte, La Pintada ayuda a Luis Cervantes a reconstruir los sucesos de la noche anterior mientras que ella construye la narración para el lector. Así esta narración continúa mediante el diálogo entre los personajes y la cuestión de la focalización no interfiere con la narración. En otras palabras, no hay duda de que la acción narrada por el personaje y la percibida por el lector son exactamente lo que ha pasado. Evidencia de esto se encuentra en dicha escena cuando La Pintada le cuenta a Luis Cervantes lo que ha pasado con su novia, a quien ella supuestamente iba a proteger. Tanto el lector como ambos personajes descubren simultáneamente que han sido engañados por la astucia de Margarito:

«—¿Qué busca? —preguntó la muchacha—.

¡Ah, sí; ya sé lo que quiere! ...

¡Sinvergüenza! ... Mire, encerré a su novia porque ya no podía aguantar a este condenado de Demetrio. Coja la llave, allí está sobre la mesa.

En vano Luis Cervantes buscó por todos los escondrijos de la casa.

—A ver, curro, cuénteme cómo estuvo eso de esa muchacha.

Luis Cervantes, muy nervioso, seguía buscando la llave.

—No coma ansia, hombre, allá se la voy a dar. Pero cuénteme ... A mí se divierten mucho estas cosas. Esa currita es igual a usted ... No es pata rajada como nosotros.

—No tengo que contar ... Es mi novia y ya, —¡Ja, ja, ja! ... ¡Su novia y ... no! Mire, curro, adonde usted va yo ya vengo. Tengo el colmillo duro. A esa pobre la sacaron de su casa entre el Manteca y el Meco; eso ya lo sabía ... ; pero usted les ha de haber dado por ella ... algunas mancuernillas chapeadas ... alguna estampita milagrosa del Señor de la Villita ... ¿Miento, curro? ... ¿Qué los hay, los hay! ... ¡El trabajo es dar con ellos! ... ¿Verdad?

La Pintada se levantó a darle la llave; pero tampoco la encontró y se sorprendió mucho.

Estuvo largo rato pensativa.

De repente salió a toda carrera hacia la puerta de la recámara, aplicó un ojo a la cerradura y allí se mantuvo inmóvil hasta que su vista se hizo a la oscuridad del cuarto.

—¡Ah, güero ... jijo de un ... ! ¡Asómese no más, curro!

Y se alejó, lanzando una sonora carcajada.

—¡Si le digo que en mi vida he visto hombre más acabado que éste!»<sup>25</sup>

No se cuestiona pues, la verdadera sorpresa de La Pintada, su ignorancia de que El Güero se ha llevado la llave para acostarse con la muchacha. Observamos a través de los ojos de La Pintada, una visión particular de la muchacha y de los acontecimientos que ni el narrador ha expresado directamente, ni Luis Cervantes conoce en este momento. De esta manera, es evidente que no hay dialogización interna tal como Bajtín la describe, porque entramos en la mente de algunos personajes tan solo. Sin

<sup>25</sup> Azuela, Mariano, *Los de abajo*, México, F.C.E., 1977, pp. 86-87.

embargo, existe un discurso a través de los varios lenguajes sociales presentes en la novela, varias visiones del mundo que interactúan entre sí y presentan de forma diferente los mismos hechos.

El habla de Alberto Solís nos presenta otra visión de la realidad cuando él llena las lagunas de la acción entre los capítulos XX y XXI. De repente, el lector se encuentra en medio de una sangrienta batalla donde, a través de la voz de Alberto Solías, nos enteramos de la acción heroica de Demetrio en la batalla de la Bufa. Mientras que el diálogo revela en muchos casos la perspectiva y visión particular de los personajes, en este caso, Azuela aclara que la función del diálogo aquí es llenar el vacío, hacer avanzar el argumento y caracterizar al héroe, estableciendo una distancia objetiva y dejando que se oigan las voces de los personajes en lugar de los comentarios del autor:

«—¡Caramba! —exclamó aquél—. ¡Qué muchachito es su jefe! ¡Qué temeridad y qué serenidad! No sólo a mí, sino a muchos bien quemados nos dejó con tamaña boca abierta.

Luis Cervantes, confuso, no sabía que decir.

—¡Ah! ¿No estaba usted allí? ¡Bravo! ¡Buscó lugar seguro a muy buena hora! ... Mire compañero; venga para explicarle ... ¡Ah, compañero, fíjese! ... De media ladera abajo es un verdadero tapiz de cadáveres. Las ametralladoras lo hicieron todo; nos barrieron materialmente: unos cuantos pudimos escapar. Los generales estaban lívidos y vacilaban en ordenar una nueva carga con el refuerzo inmediato que no vino. Entonces fue cuando Demetrio Macías, sin esperar ni pedir órdenes a nadie, gritó:

«—¡Arriba, muchachos! ... »

«—¡Qué bárbaro!» —clamé asombrado.

Los jefes, sorprendidos, no chistaron. El caballo de Macías, cual si en vez de pesuñas hubiese tenido garras de águila, trepó sobre estos peñascos. «¡Arriba, arriba!» gritaron sus hombres, siguiendo tras él, como venados, sobre las rocas, hombres y bestias hechos uno ... »<sup>26</sup>

La ausencia de comentarios directos del autor, o de un narrador omnisciente, logra un efecto de distanciamiento de la narración. El narrador asume el papel de mero reportero y observador, permitiendo que las voces de los personajes representen en su lugar los variados antecedentes sociales e ideológicos de donde proceden. El estilo de Azuela, como Jorge Ruffinelli observa, es lo que le permite que los hechos hablen por sí mismos en una ausencia aparente de compromiso por parte del autor:

«De modo que Azuela elabora su novela «como» la argumentación o la prueba omitida en lo expreso, y son los hechos mismos los que habrán de

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 70-71.

hablar, dejando al autor aparentemente de lado, sin el compromiso de la omniscencia, de la voluntad comprometedora»<sup>27</sup>.

Sin embargo, nos damos cuenta, como señala Ruffinelli, que todo está, al fin y al cabo, bajo el control del autor, porque es él quien escoge los hechos que serán representados: «Esta es sólo una apariencia, como dijimos, porque los «hechos» de una novela son en última instancia elegidos por el autor. Y los hechos de *Los de abajo* serán finalmente los únicos que condenan a sus propios protagonistas»<sup>28</sup>.

Pero Mariano Azuela es un caso especial que ni Lukács ni Bajtín habrían podido tomar en cuenta. Los diálogos en su novela parecen ser conversaciones grabadas directamente en momentos específicos y particulares de la Revolución, y que posteriormente fueron sometidas al proceso creativo que tuvo lugar en El Paso, donde el autor, a partir de los apuntes que había tomado, finalmente escribió la novela. Las circunstancias que rodeaban la participación de Azuela en la Revolución tienen como resultado la clase de narración preferida por Lukács, la que describe Antonio Castro Leal y el mismo autor:

«Casi todos sus personajes han sido tomados del natural. Muchas de sus conversaciones han sido captadas en cuarteles, ferrocarriles, fandangos y caminos. Y cuando una partida de carrancistas sorprendió a las fuerzas de Julián Medina, “yo”—nos dice Azuela—, “al amparo de un covachón abierto en la peña viva, tomaba apuntes para la escena final de la novela”»<sup>29</sup>.

La pregunta que se tendría que hacer entonces sería la siguiente: ¿Será posible que estas voces, porque se les permite existir e interactuar libremente unas con las otras y porque están cargadas con distintos «horizontes concepcionales», creen para el lector una visión del mundo que está, por lo menos momentáneamente, libre de los límites de la propia visión del mundo del autor? Jean Franco en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, llama la atención acerca de cómo cada una de estas voces conlleva una particular identidad social y un condicionamiento del pensamiento:

«La manera de hablar es otra indicación de las fuerzas determinantes de la vida humana. Cada manera de hablar es la voz de una clase social y por lo tanto representa un condicionamiento. Este es el motivo de que a algunos personajes —Camila y Luis Cervantes— les resulte difícil comunicarse, pero para ella las palabras representan efectivamente sentimientos:

Oye, curro ... Yo quería icirte una cosa ... Oye, curro, yo quiero que me repase *La Adelita* ... ¿pa que no me adivinas pa qué? Pos pa cantarla muncho, muncho, cuando ustedes se vayan.

<sup>27</sup> Ruffinelli, J.: Op. cit., p. 77.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>29</sup> Castro Leal, A.: Op. cit., p. 48.

Cervantes, por otro lado, emplea una retórica periodística cuyas palabras se proponen inducir a confusión. Como Camila Demetrio habla con «auténtica» voz campesina, aunque su lenguaje es funcional más que afectivo»<sup>30</sup>.

Aparentemente no hay una visión del mundo preestablecida, es decir, un lenguaje unificado, que ejemplifique la novela. La voz del autor no se entremete, excepto esporádicamente, entre el coro de voces, con el cual algunas veces se confronta. Aunque se reconozca que todo el final está bajo el control del autor, las voces crean para el lector su propia visión del mundo a causa de la libertad con la que pueden intercambiarse y por la conexión muy especial que los diálogos de esta novela en particular tienen con la realidad de un momento histórico. Al contrario, en la novela naturalista, la visión del mundo es obvia, le es impuesta al lector con el objeto de mantener un lenguaje unificado que represente una sociedad estable y por lo tanto conformista. Los personajes sirven como meras figuras o ejemplos de una ideología, que no se le indica directamente al lector porque es aceptada inconscientemente tanto por el lector como por el autor. Así es que los personajes algunas veces sirven sólo como meras marionetas o portavoces que muestran un predeterminado punto de vista de un autor condicionado por la ideología del mundo en el que vive.

Por esto tendremos que hacer otra pregunta: ¿Se encuentra en Azuela algo parecido a la «heteroglosia» de la cual habla Bajtín? El crítico ruso explica este hecho del lenguaje de esta manera:

«... the speech of another is introduced into the author's discourse (the story) in *concealed form*, that is, without any of the *formal* markers usually accompanying such speech, whether direct or indirect. But this is not just another's speech in the same «language» —it is another's utterance in a language that is itself «other» to the author as well, in the archaized language of oratorical genres associated with hypocritical official celebrations»

<sup>31</sup>.

Se puede afirmar que en *Los de abajo*, por lo menos se encuentra en parte la «heteroglosia» propuesta por Bajtín. Esas narraciones rápidas que describe Leal: «cuadros rápidos e impresionantes, que el lector liga en su mente como las imágenes sucesivas, de una cinta cinematográfica»<sup>32</sup>, ciertamente son el resultado de que los diálogos fueron tomados de la experiencia directa del autor en la Revolución y que conservó los apuntes

<sup>30</sup> Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1983, pp. 220-221.

<sup>31</sup> Bajtín, M.: Op. cit., p. 303. «(es)... el habla de otra persona que se introduce de una forma disimulada en el discurso del autor (el relato) sin los marcadores «formales» que normalmente acompañan al habla, directa o indirectamente. Pero no es sólo el habla de otra persona en el mismo «idioma» — es el habla de otra persona en un idioma que por sí mismo es «otro» o resulta extraño hasta para el mismo autor, en un lenguaje arcaizante de géneros oratorios que se asocian con hipócritas celebraciones oficiales».

<sup>32</sup> Castro Leal, A.: Op. cit., p. 48.

que tomó sobre la marcha. Las voces de los personajes se presentan como «en la vida verdadera, luchan y se desarrollan en un ambiente de heterogeneidad social» para aportar una «orquestración de temas»<sup>33</sup>.

Colocando estas consideraciones en la voz de los personajes y presentándolas a través de un «discurso libre indirecto», muchas veces excluyendo las frases que marcan un diálogo como «él dijo», etc., y encerrando el momento de la acción en el habla, sus voces, y perspectivas, Azuela también establece la distancia entre el narrador y los sucesos y por lo tanto logra la apariencia de objetividad. Otro aspecto importante de su técnica narrativa es que al reproducir el habla y la propia percepción de los personajes, no sólo obtiene la distancia sino que hace explícita la convergencia de los antecedentes e ideologías de sus personajes. Esta diferenciación «dialógica» establece un fuerte contraste con las novelas mexicanas naturalistas que preceden a la de Azuela. *Los de abajo*, aunque está fuera del *canon* de las obras que Lukács o Bajtín exploran, ejemplifica esta interacción de las varias visiones del mundo a través de un diálogo auténtico (sea inventado o reproducido) que es representado en el habla de sus personajes. Sin embargo y aún con la distancia en la que el autor se coloca, vemos una dialogización interna dentro de la cual (a diferencia de las novelas anteriores) un personaje adopta diferentes posturas sociales, con lo cual se nos revela (en este caso) la ironía del autor:

«La injuria gravísima habría de dar sus frutos venenosos. Luis Cervantes cambia de chaqueta desde luego, aunque sólo *in mente* por el instante. Los dolores y las miserias de los deheredados alcanzan a conmovirlo; su causa es la causa sublime del pueblo subyugado que clama justicia, sólo justicia. Intima con el humilde soldado y, ¡qué más! una acémila muerta de fatiga en una tormentosa jornada le hace derramar lágrimas de compasión»<sup>34</sup>.

El «cambio de chaqueta» de Luis Cervantes significa su conversión (cuanto más superficial y momentánea) a un verdadero acercamiento que irónicamente simpatiza con lo que él percibe que es la «causa» de los revolucionarios que buscan «sólo justicia». Esta visión de su perspectiva se yuxtapone inmediatamente a la de otros revolucionarios que cuentan cómo ellos se unieron a la Revolución. A través de estas anécdotas, se muestran los verdaderos motivos por los cuales los «deheredados» quieren «sólo justicia»; en realidad buscan una venganza personal; «si me le junto a Villa ... juro por la sagrada alma de mi madre que me la han de pagar estos federales» y el enriquecimiento personal; «Lo que en tiempos de paz no se hace en toda una vida de trabajar como una mula, hoy se puede hacer en unos cuantos meses de correr la sierra con un fusil a la espalda»<sup>35</sup>. Por lo tanto, el deshacerse en lágrimas por la muerte de una

<sup>33</sup> Bajtín, M.: Op. cit., p. 292, «orchestration of themes».

<sup>34</sup> Azuela, M.: F.C.E.; Op. cit., p. 23.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 24.

mula extenuada es paradójico a la luz de la sangrienta destrucción que posteriormente observará con indiferencia, pues sólo le llama la atención lo que de aquella situación puede aportarle de ganancia económica.

Fuera de esta «dialogización interna» que se nos presenta aquí, existen numerosos ejemplos en que muchas diferentes voces dentro de la misma cultura dialogan literalmente una con la otra, con la ausencia del comentario directo del autor. Esto se hace con el motivo de presentar varios «horizontes conceptuales» socio-ideológicos. Bajtín, al indicarnos lo que falta en los estudios lingüísticos pero que sí existe en la novela, parece insistir en la presencia de estos variados lenguajes sociales como un elemento necesario en la obra narrativa.

«For the philosophy of language, for linguistics and for stylistics structured on their base, a whole series of phenomena have therefore remained almost entirely beyond the realm of consideration: these include the specific phenomena that are present in discourse and that are determined by its dialogic orientation, first amid others, utterances inside a *single* language (the primordial dialogism of discourse), amid other «social languages» within a single *national* language and finally amid different national languages within the same *culture*, that is, the same socio-ideological conceptual horizon»<sup>36</sup>.

Lo que Azuela admite en su novela son los «lenguajes sociales» dentro de un «solo lenguaje nacional». La dialogía genial y la economía del lenguaje del autor se nos hacen evidentes cuando presenta ideologías opuestas, y varios hablantes que convergen, mientras que elimina el habla propia de otros en el mismo diálogo. En otras palabras, mientras que permite que un solo personaje hable, logra dramatizar en el discurso varias y distintas visiones a través de una sola voz que aparece en la narrativa misma. En el siguiente diálogo-monólogo, que ocurre al principio de la novela cuando un federal entra a la casa de Demetrio sin saber que está allí, sólo se nos da a conocer su habla, mientras que varias ideologías funcionan en el discurso. De esta manera vemos que, así como Bajtín ha señalado, «The living utterance ... cannot fail to brush up against thousand of living dialogic threads...; it cannot fail to become an active participant in social dialogue:»<sup>37</sup>

«—Sargento, tráeme una botella de tequila; he decidido pasar la noche en amable compañía con esta morenita ... ¿El coronel? ... ¿Qué me hablas tú

<sup>36</sup> Bajtín, M.: Op. cit., p. 275. «Una serie de fenómenos ha permanecido totalmente fuera de las consideraciones de la filosofía del lenguaje, de la lingüística y de la estilística estructurada sobre la base de ambos estudios: estas incluyen el fenómeno específico que se manifiesta en el discurso y que está determinado por su orientación dialógica, primero entre lo que dicen los otros dentro de un «sólo» lenguaje (el dialogismo primordial del discurso), luego entre otras «lenguas sociales» dentro de un sólo lenguaje «nacional», y finalmente entre distintos lenguajes nacionales que existen dentro de la misma «cultura», es decir, el mismo horizonte conceptual, socio-ideológico».

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 276. «El que habla viva no puede dejar de encontrarse con miles de vivos hilos dialógicos...; no puede dejar de convertirse en un participante del diálogo social».

del coronel a estas horas? ... ¡Que vaya mucho a ... ! Y si se enoja, pa mi ... ¡plin! ... Anda, sargento, dile al cabo que desensille y eche de cenar. Yo aquí me quedo ... Oye, chatita, deja a mi sargento que fría los blanquillos y caliente las gordas; tú ven acá conmigo. Mira, esta carterita apretada de billetes es sólo para tí. Es mi gusto. ¡Figúrate! Ando un poco borrachito por eso, y por eso también hablo un poco ronco ... ¡Como que en Guadalajara dejé la mitad de la campanilla y por el camino vengo escupiendo la otra mitad! ... ¿Y qué le hace ... ? Es mi gusto. Sargento, mi botella, mi botella, mi botella de tequila. Chata, estás muy lejos; arrímate a echar un trago. ¿Cómo que no? ... ¿Le tienes miedo a tu ... marido ... o lo que sea? ... Si está metido en algún agujero dile que salgo ..., pa mí ¡plin! ... Te aseguro que las ratas no me estorban»<sup>38</sup>.

Aunque en este diálogo no se representa literalmente el habla del interlocutor correspondiente, su voz se oye y por lo tanto su presencia está muy clara como lo es su propio lenguaje social junto con otros hilos dialógicos de distintos lenguajes y visiones.

Varios capítulos se inician con la introducción de algunos detalles que se encuentran dentro de un diálogo. Esos detalles sirven para llenar las lagunas dejadas por el capítulo anterior cuando vuelvan atrás (sólo parcialmente y con una mínima descripción), a lo que ha ocurrido mientras tanto. Aunque Ruffinelli atribuye esta técnica a lo que la realidad de la época exige y al hecho de que Azuela no tenía tiempo de «pulir frases», es evidente que se demuestra capaz de escribir con facilidad en el estilo romántico de los novelistas anteriores y coetáneos a él. Así lo demuestra en las cuasi poéticas descripciones de la naturaleza que aparecen:

«Fue una verdadera mañana de nupcias. Había llovido la víspera de toda la noche y el cielo amanecía entoldado de blancas nubes. Por la cima de la sierra trotaban potrillos brutos de crines alzadas y colas tensas, gallardos con la gallardía de los picachos que levantan su cabeza hasta besar las nubes»<sup>39</sup>.

En este pasaje, a diferencia de los escritores naturalistas, Azuela construye su descripción cinematográficamente al acercar y luego alejar la lente de la escena. Casi con un ojo de cámara, nos revela lo adelantado que estaba en relación a su tiempo, al lograr un efecto que más tarde se reconocería como procedente de las técnicas del cine, (Eisenstein), algo que Azuela no pudo haber conocido. Estas técnicas son extraordinarias dada la fecha de publicación y el contexto en que la novela surgió, sin mencionar la tradición literaria en que el autor se formó. Vemos, por ejemplo, desde muy cerca una escena sangrienta y violenta como una representación de la realidad en la que varias conciencias se revelan a través de variados lenguajes; una escena de la cual somos alejados rápidamente, y en la cual los disparos de los rifles y los gritos se convierten en nada

<sup>38</sup> Azuela, M.: F.C.E.: Op. cit., pp. 5-6.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 138.

más que ecos lejanos que retumban en la distancia, en algún lugar donde el panorama es un universo más amplio. Entramos en otra conciencia que permanece fuera de las preocupaciones inmediatas de un sector social de una nación específica.

Esta multicplidad de voces, este aparente acercarse y alejarse, contribuyen a una narración rápida que evita un análisis amplio y la descripción por parte del narrador; pero en su lugar ofrece alternativamente una visión a bocajarro y después una visita panorámica de la dinámica que funciona durante un momento crítico de la historia mexicana. Con esta presentación, Azuela rompe con las tradiciones novelísticas y revoluciona la novela mexicana. Con la narración, a través de las voces y el habla de sus personajes, Azuela destaca algunas tensiones de la sociedad que se ocultaban en las superficiales descripciones de las novelas de su época. La preocupación que en algún tiempo había sido sólo de un individuo se convierte en la preocupación de una sociedad total, dentro de la cual diferentes clases e intereses entran en conflicto.

La novela es dinámica, dramatizada por el constante movimiento de tropas de un lugar a otro, por el movimiento interior de los personajes, desde los delineados valores morales a la pérdida de los mismos, desde la posesión de los ideales políticos a la desilusión, desde una fuerte voluntad propia hasta la inercia, como la hoja seca a merced del huracán, con la que se identifica el desilusionado Alberto Sólis: «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...»<sup>40</sup> Al avanzar la novela, avanza la Revolución. El ritmo narrativo se acelera como el movimiento de una piedra que se precipita al fondo de un abismo, piedra que no es capaz ya de detenerse en su camino, y con la cual Demetrio identifica su propia vida. Así se lo indica a su mujer al regresar a su pueblo después de una larga ausencia, cuando ella le pide explicaciones por su deseo de querer seguir peleando:

«— ¿Por qué pelean ya Demetrio? Demetrio, las cejas muy juntas, toma distraído una piedrecita y la arroja al fondo del cañón. Se mantiene pensativo viendo al desfiladero y dice:

— Mira esa piedra cómo ya no se para...»<sup>41</sup>

Más que nada se revela en la novela una preocupación por la inercia del ser humano absorbido por el movimiento de la Revolución, por la pérdida de su propia voluntad, por su deshumanización, por la corrupción materialista, y por la fuerza con la que un movimiento como la Revolución se acelera, su significado y su identidad se disuelven y toda definición se pierde. Pero esta preocupación no es sólo para un único individuo.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 138.

De acuerdo con las cualidades épicas de la narración, a las que Lukács se refiere, que están presentes en esta obra, encontramos que la interiorización del héroe, Demetrio Macías, se nos oculta, así como sucediera en la epopeya. A diferencia de la novela naturalista, en *Los de abajo*, nunca entramos en la mente del héroe porque éste encarna el comportamiento de una clase de personas, y sirve para transmitir una visión del mundo y los valores de la lucha social que representa. El texto concierne a la sociedad total, a toda la gente. Al final, cuando el argumento abruptamente salta hacia el presente y Demetrio pelea su última batalla, cuando se convierte en testigo y siente de nuevo, como al principio, la pérdida de sus compañeros, es cuando se nos muestra más humano. Se presenta como un figura detenida, petrificada para siempre, que sigue apuntando con su rifle hacia... (no sabemos). Ya no es un individuo; es la representación de su gente, mirando para siempre hacia adelante, luchando siempre: «Y al pie de una resquebrajada enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...»<sup>42</sup> En este momento, el lector comprende que Demetrio no es una persona, ni siquiera un mero personaje, sino un símbolo de la lucha social.

De esta manera, Demetrio es un héroe épico tal y como no los indica Seymour Menton y como lo describe Lukács en «The Epic and the Novel», un capítulo de su *The Theory of the Novel*. «The hero is, strictly speaking, never an individual. It is traditionally thought that one of the essential characteristics of the epic is the fact that its theme is not a personal destiny but the destiny of a community»<sup>43</sup>.

Otro elemento épico es quizás el eje o el *master trope* de la novela: el itinerario. Los hombres de Demetrio permanecen en continuo movimiento. Como nos indica Seymour Menton, este camino constituye igualmente un evento mítico en la epopeya antigua: «Descendientes de los indios precortesianos, Demetrio Macías y sus hombres están condenados a caminar a ciegas en el espacio y en el tiempo»<sup>44</sup>. El itinerario épico de *Los de abajo* continúa con Demetrio, que al final termina inmóvil como una especie de monumento histórico. Al quedarse Demetrio así en esta escena, última, y por lo tanto importantísima en la interpretación de la novela, toda su marcha constituye más de lo que ya se ha dicho: Es como si el espacio y el tiempo se hubieran cruzado para darle un significado más allá de lo literal y mítico a la existencia de Demetrio y sus compañeros.

Una de las teorías literarias que ofrece Bajtín para la expresión artísti-

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>43</sup> Lukács, Georg, «The Epic and the Novel» en *The Theory of the Novel*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 66. Traducción de Anna Bostock, «El héroe nunca es, estrictamente, un individuo. Tradicionalmente se piensa que una de las características esenciales de la epopeya es el hecho de que su tema no es el destino personal, sino el destino de una comunidad». (La traducción es nuestra).

<sup>44</sup> Menton, S.: Op. cit., p. 240.

ca es la idea del «cronotopo» que al principio fue utilizado en la teoría de relatividad de Einstein. Aplicada a la literatura, la explica de este modo en su ensayo titulado «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», incluido en la misma edición ya citada:

«Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope»<sup>45</sup>.

Aquí no hay lugar para entrar en un análisis detallado y aplicar esta teoría a la novela de Azuela, pero sí puede expresar la sensación que Azuela logra dar al lector. Para el lector, el final de la novela, ofrece un nuevo e impresionante significado al movimiento de los personajes por el espacio y por el tiempo. La existencia de los personajes ya no se limita sólo a esta novela, ni a ese tiempo histórico, sino que es parte de la continuidad dentro de la oscilación entre la crisis de la transición política y social. Surgen estos personajes en constante movimiento especialmente durante momentos específicos de luchas sociales e ideologías, pero simbólicamente siempre están allí.

Dado el valor de la novela, la forma en que ésta supera las novelas mexicanas que la anteceden, exige que la leamos como una ficción, igual o superior a otras obras literarias que, como ésta, exploran nuevos territorios, superan la conciencia más allá de los límites nacionales entrando al reino de los acontecimientos históricos, iluminando su estructura total con vividos y originales términos. Con los cambios sociales aparecen nuevas formas de arte y con ellas se suplantán las viejas formas, marcando indeleblemente los cauces en que se precipitan. *Los de abajo* es uno de tales hitos, tanto en el reino de la literatura mexicana como en su desarrollo histórico, pero en este caso y con sus cualidades épicas trasciende el momento histórico que ha creado.

Leticia Magda Garza-Falcón  
The University of Texas at Austin  
(EE. UU.)

<sup>45</sup> Bajtín, M., «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel», en *The Dialogic Imagination*: Op. cit., p. 84. «El tiempo se hace espeso, se encarna, se hace visible artísticamente; igualmente el espacio se carga con los movimientos del tiempo y responde a ellos, al argumento y a la historia. Este cruce de axis y fusión de indicadores son las que caracterizan el cronotopo».