



HAL
open science

De piedra en piedra: el espacio en la novela de la Revolución mexicana. (Axe VI, Symposium 25)

Roberta Tennenini

► To cite this version:

Roberta Tennenini. De piedra en piedra: el espacio en la novela de la Revolución mexicana. (Axe VI, Symposium 25). Independencias - Dependencias - Interdependencias, VI Congreso CEISAL 2010, Jun 2010, Toulouse, Francia. halshs-00496118

HAL Id: halshs-00496118

<https://shs.hal.science/halshs-00496118v1>

Submitted on 29 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE PIEDRA EN PIEDRA: EL ESPACIO EN LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA

Dra. Roberta Tennenini

“Alma Mater Studiorum” – Università di Bologna

Resumen: Durante largo tiempo, la crítica literaria ha privilegiado una lectura cronológica del acontecer revolucionario y de su representación novelística. Sin embargo, el mito de la Revolución surgió no sólo de la transformación de la lucha en un tiempo eternizado de renovación identitaria, sino también de la idealización de la geografía de la Revolución.

El estudio propone una lectura de los espacios, narrativos y geográficos, de la novela de la Revolución a través de cinco obras que convirtieron la sintaxis histórica en una cartografía simbólica del ser mexicano.

El mito de la Revolución brota por entre los peñascos de *Los de abajo*, crece y se esparce por las rutas trazadas en *El águila y la serpiente*, se multiplica en las voces divergentes de *Campamento*, se desgarran en las *calles absortas* de *Al filo del agua* y se extravía al llegar a la *pedra aparente* de *Los recuerdos del porvenir*.

Palabras claves: espacio, polisemia, conflicto, identidad, itinerario, opacidad.

A partir de los mitos indígenas de época precolonial hasta llegar a la novela del siglo XX, el espacio siempre ha participado en la fundación imaginaria de la literatura hispanoamericana. Su importancia es primordial también en la narrativa mexicana de tema revolucionario donde, lejos de ser mero escenario, el espacio deviene el significante privilegiado en el que se articulan relaciones semánticas y desvíos figurales. El estudio se propone analizar cinco novelas: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916), *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán (1928), *Campamento* de Gregorio López y Fuentes (1931), *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947) y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro (1963).

Los de abajo

En *Los de abajo* el espacio es la dimensión en que se manifiesta plenamente la polisemia del texto literario. El valor referencial de los lugares – todos reales – resulta muy reducido, en

cambio la densidad de los significados metafóricos y la articulación de su sistema figural representan el aspecto más original y fascinante de la novela.

En *Los de abajo* se encuentran: un espacio macroscópico – conjuntivo y conflictivo – en el que surge, evoluciona y se disgrega el cuento épico; una valoración disyuntiva de los referentes espaciales y un espacio de la palabra en el que se construye el mito de las hazañas revolucionarias. En la novela estos espacios son simultáneos, a saber, constituyen un tejido de significación dinámico.

En el espacio conjuntivo el significado es inmanente a la naturaleza, es la dimensión en que se manifiesta lo “originariamente poético”:

*“Todos ensanchaban sus pulmones como para respirar los horizontes dilatados, la inmensidad del cielo, el azul de las montañas y el aire fresco, embalsamado de los aromas de la sierra. Y hacían galopar sus caballos, como si en aquel correr desenfrenado pretendieran posesionarse de toda la tierra.”*¹

Ese espacio conjuntivo es el espacio del *pathos*, en él se anuncian los retos que el héroe tendrá que enfrentar:

*“El río se arrastraba cantando en diminutas cascadas; los pajarillos piaban escondidos en los pitahayos, y las chicharras monorrítmicas llenaban de misterio la soledad de la montaña.”*²

y se reflejan los sentimientos de los protagonistas:

*“Todo era igual; pero en las piedras, en las ramas secas, en el aire embalsamado y en la hojarasca, Camila encontraba algo muy extraño: como si todas aquellas cosas tuvieran mucha tristeza.”*³

Igualmente, los paisajes describen la violencia de la Revolución:

*“La huella negra de los incendios se veía en las casas destechadas, en los pretiles ardidados. Casas cerradas; y una que otra tienda que permanecía abierta como por sarcasmo, para mostrar sus desnudos armazones, que recordaban los blancos esqueletos de los caballos diseminados por todos los caminos.”*⁴

¹ Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica, Jorge Ruffinelli coord., Madrid, Archivos, CSIC, 1988, p. 49.

² Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 7.

³ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 45.

⁴ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 135.

En *Los de abajo* los referentes espaciales son presentados por medio de binomios disyuntivos. El primero entre éstos se funda en el valor primordial del espacio, esto es, su significado identitario. Los dos términos que lo constituyen son: la sierra – lugar de origen que el narrador y los protagonistas describen siempre en tono elegíaco – y la planicie que, por ser espacio ajeno, enemigo, compromete la integridad del protagonista Demetrio Macías. En la sierra, Demetrio cumple acciones de justicia; en cambio, en la planicie su actuar se vuelve incorrecto y violento. La identificación entre el héroe y los lugares que habita y atraviesa adquiere, entonces, un profundo sentido ético:

*“La planicie seguía oprimiendo sus pechos; hablaron de la sierra con entusiasmo y delirio, y pensaron en ella como en la deseada amante a quien se ha dejado de ver por mucho tiempo.”*⁵

Otra relación disyuntiva particularmente interesante es la que opone *los de abajo* a *los de arriba*, ya no por la lucha social a la que se refiere, sino por la oscilación simbólica entre sentido literal y figurado con que el autor enlaza el principio y el final de la hazaña épica. En el primer tiroteo entre los protagonistas y los federales, Demetrio Macías “*tendiendo su treinta-treinta hacia el hilo cristalino del río*” exclama: “*A los de abajo...A los de abajo*”⁶ en cambio, en el epílogo, en el último enfrentamiento con el ejército grita: “*¡Fuego!... ¡Fuego sobre los que corran!... ¡A quitarles las alturas!*”⁷ La interferencia entre el sentido literal y el sentido metafórico insinúa la posibilidad de una inversión de los papeles sociales y mantiene alta la tensión épica hasta la última página. Ahora son los hombres de Demetrio *los de abajo*: alcanzados por los proyectiles enemigos, uno después del otro *caen, resbalan, se desbarrancan y ruedan al fondo del abismo*.

El último binomio es el de la confrontación entre el ideal y la realidad de la Revolución. Solís, el intelectual más consciente, más sincero, más íntegro de los tres que Azuela esboza, dice:

*“Yo pensé una florida pradera al remate de un camino...Y me encontré un pantano.”*⁸

y unas páginas después añade:

⁵ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 107.

⁶ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 12.

⁷ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 139

⁸ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 61.

“Y creyó haber descubierto un símbolo de la revolución en aquellas nubes de humo y en aquellas nubes de polvo que fraternalmente ascendían, se abrazaban, se confundían y se borraban en la nada.”⁹

En esta imagen, en el movimiento vertical y ascendente del humo del tren y en el movimiento horizontal del polvo de la batalla, se resume la distancia irreducible que separa el ideal revolucionario de su acontecer cotidiano.

En cuanto al espacio de la palabra con la cual nace el mito de la Revolución, es el mismo Solís quien, tras describir su propia experiencia revolucionaria como una epopeya del desencanto, se dirige a Demetrio Macías en estos términos:

“Alberto Solís, con fácil palabra y acento de sinceridad profunda, lo felicitó efusivamente por sus hechos de armas, por sus aventuras, que lo habían hecho famoso, siendo conocido hasta por los mismos hombres de la poderosa División del Norte. Y Demetrio, encantado, oía el relato de sus hazañas, compuestas y aderezadas de tal suerte, que él mismo no las conociera. Por lo demás, aquello tan bien sonaba a sus oídos, que acabó por contarlas más tarde en el mismo tono y aun por creer que así habíanse realizado.”¹⁰

Junto al *pathos* y al *ethos*, aparece el *logos*: la verdad del mito es una verdad de palabra, independiente de los hechos reales, por lo tanto el comportamiento de Solís es contradictorio sólo en apariencia. Atribuyendo la elaboración del desencanto y la fundación del mito al mismo personaje, Azuela crea un conflicto muy denso en significados que muestra la imposible coincidencia entre realidad, ideal y verdad de la palabra mítica.

Las últimas páginas confirman este denso tejido de relaciones y su inevitable conflictividad por medio de tres descripciones del espacio a las que corresponden otros tantos tiempos: el futuro, el pasado y el presente.

El futuro – mejor sería hablar de *presente eternizado* – a saber, la confrontación dialógica entre la disgregación de lo “originariamente poético” y la imposibilidad de renunciar a su búsqueda, encuentra su máxima expresión en la celeberrima frase: “*mira esa piedra como ya no se pára...*”¹¹ El pasado, su representación en la palabra verdadera del mito, se cumple en el enésimo cuento: “*en esta misma sierra – dice Demetrio –, yo, sólo con veinte hombres, les hice más de quinientas bajas a los federales...*”¹² Y, finalmente, el presente. El presente es el

⁹ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 72.

¹⁰ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 62.

¹¹ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 138.

¹² Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 138.

tiempo más conflictivo pues acoge la transformación permanente de la identidad. En las últimas líneas de la novela, por primera vez en el texto, el espacio no refleja el *pathos* del héroe, el sentido de las cosas ya no es inmanente: Demetrio se muere y

*“Las cigarras entonan su canto imperturbable y misterioso; las palomas cantan con dulzura en las rinconadas de las rocas; ramonean apaciblemente las vacas.”*¹³

Otra vez el fragmento es contradictorio sólo al parecer, Azuela muestra el tejido más profundo del texto literario: la dialéctica entre épica y novela, entre la poesía del mundo y la prosa del mundo se rompe en este punto.

El águila y la serpiente

En *El águila y la serpiente* se cumple la transición entre la épica y la novela y el espacio representa, nuevamente, la unidad significativa más expresiva.

En las primeras páginas del texto es posible encontrar restos del universo épico-revolucionario inventado por Azuela: Guzmán – narrador y protagonista – delinea un “espacio precursor”,¹⁴ “un horizonte sobre el cual pesaba, sin tregua, el caer de los astros.”¹⁵ Sin embargo, el sentido ya no es inmanente a la naturaleza sino que es construido por el protagonista quien proyecta sobre los paisajes sus expectativas, sus entusiasmos, sus delusiones y sus juicios. Es en virtud de esta diferencia que el espacio en *El águila y la serpiente* no puede ser sino dinámico: el itinerario de Guzmán es la tentativa de reconstruir ese sentido identitario, totalizador, del territorio que en la épica es dado y que la Revolución permite redefinir.

En *El águila y la serpiente* el espacio se configura como una interlocución entre el itinerario recorrido por el protagonista y los lugares del conflicto bélico y político. El primero, el itinerario, es un camino, subjetivo, de realización del ideal revolucionario; los segundos, los lugares, representan las oportunidades y los obstáculos con los que el ideal se enfrenta. Durante un alto en el camino entre Maytorena y Cruz de Piedra (Guaymas), Guzmán dice:

“Percibía un profundo sentido, algo revelador de no sé qué esencia de México, en el trajinar de hombres que se movían allí entre las sombras, seguros de su marcha, insensibles a su suerte y con el rifle al hombro o la cadera hecha al peso del revólver. [...] La noche era clara arriba y oscura

¹³ Mariano Azuela, *Los de abajo*, cit., p. 140.

¹⁴ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, México, CIA, General de Ediciones, 1970, p. 10.

¹⁵ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 11.

abajo; mas el enjambre de las lucecitas de los cigarros, inquieto e infinito a la altura de los ojos, daba unanimidad múltiple a la doble caravana que iba y venía por nuestro camino, encauzando con su movilidad el estremecimiento de la Revolución.”¹⁶

en cambio, al llegar a Aguascalientes afirma:

*“En el pardear de la tarde – pausada aparición de estrellas en lo alto; lento encenderse de ventanas y faroles casi al ras del suelo –, la caminata por la calzada que conduce a la ciudad desde la estación, calzada larga y bordeada de árboles, acabó sumergiéndonos el espíritu en un baño de suave melancolía. Y con esa sensación de tibieza melancólica, de euforia crepuscular – ni oscura ni brillante, ni dolorosa ni jocunda: limbo de lejanía – estaba todo México.”*¹⁷

En estas, como en todas las descripciones, se vislumbra una acción fundadora: más allá de la ilusión referencial, los detalles minuciosos de los paisajes, rurales y urbanos, ambicionan la reconstrucción de un espacio originario.

La dialéctica entre itinerario y lugares representa el núcleo significativo de *El águila y la serpiente*: su valor en la novela es estrechamente relacional. Veracruz, Progreso, La Habana, Nueva York, Ciudad de México, San Antonio, Ciudad Juárez, Nogales, Hermosillo, Maytorena, Guaymas y un largo etcétera, que en la Ciudad de México se multiplica por calles, avenidas y plazuelas, además de testimoniar el “*ansia alborozada*”¹⁸ de renovación identitaria del protagonista, constituyen una verdadera retórica de su camino revolucionario. El valor documental de los “*lienzos episódicos*”¹⁹ es, por lo tanto, secundario con respecto a la “trama de los lugares”²⁰ en que se articulan. Secundario pero no marginal puesto que Guzmán focaliza su mirada también en los infinitos espacios en que se conjuga la Revolución: en el espacio abierto de los lomeríos y los cerros que recorre, en las “*calles negras, solas y tristes*”²¹ de Coatzacoalcos, en los “*detalles ciclópeos*”²² de la Ciudad de México y en la maraña de corredores, salas, antesalas y puertas disimuladas de los palacios del poder. Entre los numerosos referentes espaciales el puente y la frontera adquieren particular relevancia. El puente es fundamental en cualquier estrategia bélica y Guzmán lo presenta con estas palabras:

¹⁶ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 91.

¹⁷ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., pp. 307, 308.

¹⁸ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 368.

¹⁹ Antonio Castro Leal, *La novela de la revolución mexicana*, México, Aguilar, 1972, p. 204.

²⁰ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2001, p. 150.

²¹ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 216.

²² Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 232.

“El largo puente sobre las aguas del río, azules y poco profundas, estaba dotado de la secreta virtud de abrir horizontes a las almas contempladoras. Era tosco, feo, inartístico, pero nos ofrecía siempre cierta fresca novedad, y si no él, lo que de él dimanaba: el paisaje, no muy rico en el fondo, que era su atmósfera. Más tardábamos en entrar en él, que en sentirnos trasladados a otro plano, como si se tratara de un templo, de un recinto destinado al recogimiento espiritual.”²³

La frontera, en cambio, es la línea imaginaria cuyo franqueamiento permite la redefinición del yo en el encuentro con el otro y lo ajeno. A la frontera Guzmán dedica referencias importantes a lo largo de todo el texto pues es el punto en que la lucha siempre *“estaba viva y en marcha”*.²⁴ En particular, en Ciudad Juárez, la frontera es el límite que marca la diferencia con los Estados Unidos y que nutre el proyecto revolucionario:

“Esto es un potrero. Cuando la Revolución gane lo limpiaremos. Haremos una ciudad nueva; nueva y mejor que la de la otra orilla del río.”²⁵

Finalmente, la frontera protagoniza el inicio y el final de la novela. En las primeras páginas, el viaje inminente desde el puerto de Veracruz está *“cuajado de evocaciones y misterio”*;²⁶ en cambio, en las últimas líneas del texto, un tren veloz permite la huida apresurada de Guzmán hacia la frontera estadounidense. ¿Cuál es pues el significado de esta fuga? Tal vez la respuesta pueda encontrarse en una reflexión que Guzmán hace después de su iniciación de villista, cuando afirma que se le antojan más verídicas y más dignas de hacer historia las hazañas legendarias, *de exaltación poética*, que las de la más escueta realidad. O tal vez la respuesta correcta sea otra. Tras conocer al general Rafael Buelna, uno de los pocos que percibían la tragedia revolucionaria, Guzmán describe el accidentado viaje entre Maytorena y Hermosillo que comparte con él con estas palabras:

“Era aquella una montaña rusa en la soledad del campo y de la noche; pero tan absurda, tan imprevisible e inexplicable en sus curvas y altibajos que tenía momentos de viaje infinito, sin origen ni término.”²⁷

²³ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 116.

²⁴ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 57.

²⁵ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 49.

²⁶ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 12.

²⁷ Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, cit., p. 168.

Campamento

El espacio circunscrito de *Campamento* equilibra los excesos itinerantes de *El águila y la serpiente*. En cierto sentido, la novela de López y Fuentes puede considerarse una relectura de las obras escritas por Azuela y Guzmán: en efecto, la descomposición cinematográfica del espacio en fotogramas y microsecuencias narrativas, que propone el autor, es posible y literariamente eficaz porque se refiere a un espacio que ya ha sido representado y que pertenece ya al imaginario colectivo asociado a la Revolución.

En *Campamento* el espacio es un elemento expresivo fecundo: muestra cierto valor estético, se perfila como principio organizativo de la narración y entreteje una fascinante dialéctica entre unidades aristotélicas y cinematografía.

La sugestión del paisaje se expresa por medio de descripciones minuciosas y escuetas:

*“Una nube tan leve como un encaje cubre un octavo de oriente y bien pronto se interpone entre la luna y el campamento. El vientecillo sopla más impregnado de frescura, y, sin embargo, el bochorno es intenso. Hay una penumbra de amanecer.”*²⁸

A veces, éstas se adensan hasta limitar los nexos sintácticos:

*“De lado a lado del camino, en los lindes, distantes del valle, las altas selvas de apretados follajes. En pleno valle, dominándose desde la ranchería, el río de blanquecinas chorreras. Monte adentro, los coros vespérales de las chachalacas.”*²⁹

y otras aún, se reducen a los solos sustantivos y a los adverbios que permiten situarlos:

*“Una hondonada. Una cuesta al frente. Peñascales a los lados. Arriba la neblina.”*³⁰

La precisión de los detalles en la indeterminación del espacio en que se mueven los personajes – el narrador no ofrece ninguna indicación que permita orientarse en el campamento – reproduce en el lector la sensación de caminar a tientas en la obscuridad de la noche.

Muy a menudo, el espacio se hace predicado, perfilándose – incierto en las formas y en las direcciones – en los movimientos de los anónimos protagonistas acomodados en el

²⁸ Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, en Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 211.

²⁹ Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, cit., p. 185.

³⁰ Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, cit., p. 195.

campamento. Al llegar a la ranchería, los revolucionarios *desfilan, siguen, pasan, cruzan, avanzan, se detienen, se esparcen, se dispersan, van y vienen* en un “*apretado hormigear*”.³¹ En *Campamento*, por lo tanto, el espacio es verbo y nombre: descripción y narración se entrelazan a tal punto que el texto parece más un guión de cine que una novela. Los fragmentos de las historias contadas corren sincrónicamente y son yuxtapuestos por el narrador en un juego de encuadres y disolencias.

La mirada del narrador se para en los detalles, los dilata, así que el espacio acaba por organizar también el tiempo metereológico – “*no se sabe si amanece o si es la luz de la luna la que alumbra*”³² – y el tiempo del cuento, que de fogata en fogata, se multiplica en infinitas voces. A veces, es exactamente la alternancia entre éstas y el silencio que esboza, timidamente, las dimensiones del espacio: el eco de los cuentos de los demás y el repetirse de las preguntas de la viejecita que anda buscando a su hijo de grupo en grupo – el joven se ha juntado a la Revolución durante la noche – ofrecen vagas indicaciones sobre la extensión del campamento.

En esta novela, más que en otras, el espacio del cuento adquiere un papel fundamental pues es sólo por medio de las palabras que sabemos de la Revolución y de las pequeñas acciones de sus protagonistas más humildes. La leyenda – para retomar un hermoso pasaje de *Los de abajo* – la forjan los pobres: se forma aquí, en la superposición de mil voces anónimas.

La novela respeta las unidades aristotélicas de tiempo y espacio hasta el último capítulo, el XXVI, en que el final se consuma a la orilla de un río. En realidad, en *Campamento* hay también cierta unidad de acción pues el actuar de la multitud de los personajes, por ser anónimos, adquiere un valor unitario. Ésta es la metáfora que propone López y Fuentes, la pronuncia un coronel ex-federal:

*“No hacen falta nombres. Los nombres al menos en la revolución, no hacen falta para nada. Sería lo mismo que intentar poner nombres a las olas de un río, y somos algo así como un río muy caudaloso. Comenzaron unos cuantos allá muy lejos; hilitos de agua. Caminaron y se les unieron otros hilitos de agua. [...] Después fueron arroyos los que se incorporaron. Por último fueron ríos también los afluentes.”*³³

Quizá si este río no es el mismo que se encuentra en las últimas páginas del libro. El “*ancho arenal color de chocolate*”³⁴ arrastra el cadáver del coronel ex-federal quien, tras pronunciar

³¹ Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, cit., p. 182.

³² Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, cit., p. 226.

³³ Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, cit., p. 189.

³⁴ Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, cit., p. 244.

esa frase embebida de espíritu igualitario, muestra de no nutrir otro deseo que el de mandar. Furioso, frente a la resistencia a vadear el río de los más débiles, el coronel echa al agua un inválido y un muchacho. Es matado enseguida por su subteniente y después arrebatado por las aguas revueltas del río.

El recurso a las técnicas del cine – los encuadres, los desplazamientos de cámara y el montaje – recrea eficazmente la heterogeneidad de la acción revolucionaria, la conflictividad de sus ideales y la divergencia de sus resultados con respecto al mito. Las unidades aristotélicas, en cambio, encauzan las tantas vidas anónimas, de otro modo imposibles de contar.

El interés de *Campamento* reside especialmente en esta dialéctica entre lo uno y lo múltiple y en el significado que ésta adquiere: en efecto, la unidad de tiempo, espacio y acción no caracteriza la épica sino la tragedia, y ésta es tal vez la única huella de subjetividad que pasa por el ojo objetivo de la cámara de López y Fuentes.

Al filo del agua

En *Al filo del agua* el espacio ya no es la dimensión de la lucha revolucionaria sino la del conflicto identitario individual. El *océano reseco*³⁵ en que viven los personajes es inmutable e inexorable. Es el punto infinitesimal y universal en el que Yáñez teje una red tupidísima de relaciones semánticas. En el celebre *acto preparatorio*, el autor pinta, con tintes poéticos, el espacio de *iguales horizontes*, árido, agónico y opresivo del pueblo:

*“Pueblo sin alameda. Pueblo de sol, reseco, brillante. Pilonos de cantera, consumidos, en las plazas, en las esquinas. Pueblo cerrado. Pueblo de mujeres enlutadas.”*³⁶

Más adelante en el texto, añade:

*“Camisas de fuerza batidas por el aire, contorsionados los puños y las faldas, golpeando las casas y el silencio en vuelo de pájaro ciego, negro, con alas de vampiro, de tecolote, de gavilán; con alas de paloma, sí, de paloma torpe, recién escapada, que luego volverá, barrotes adentro.”*³⁷

y, finalmente – última cita de un capítulo que merecería ser transcrito por entero:

³⁵ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, México, Porrúa, 1955, p. 112.

³⁶ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 4.

³⁷ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 7.

*“en las noches de luna hay dulce tristeza en los pilones exangües de la plaza, cuyas piedras reverberan melancolía por un ausente pensamiento nazareno y una emoción samaritana, también ausente. Nunca estas pilas, ni en las noches de luna, quien sabe si ni en las más negras noches, han oído un diálogo de amor; nunca vienen a sentarse más que deseos de soledad.”*³⁸

En este espacio inmóvil y tenso, Yáñez inscribe temas complejos – la identidad, la Revolución, el mito, la religión – y los elabora a lo largo de líneas de significación en las que el espacio es, nuevamente, la dimensión expresiva privilegiada.

Dos son los niveles de significación del espacio, referencial y figural; dos son las dialécticas que lo vuelven dinámico: la una interna al pueblo, entre lo uno y lo plural, la otra entre el pueblo y el resto del mundo, entre lo propio y lo ajeno; y dos son las tensiones – vertical y horizontal – que, internas a cada dialéctica, crean interferencias semánticas transversales.

En la realidad referencial de la novela, *“ese pueblo sin categoría, de extraño nombre y sin referencia en los mapas de la República”*³⁹ es el espacio que se disputan: un Director político porfirista, enviado al pueblo para que fundara un club reeleccionista y corralista; el Cura Don Dionisio María Martínez, que no apoya ninguna fuerza política porque, en sus palabras: *“menoscararía mi autoridad en asuntos que me competen y de cuyos límites la Iglesia es tan celosa.”*⁴⁰ y las emergentes fuerzas revolucionarias que, en las últimas páginas de la novela, irrumpen en el pueblo. Así:

*“Foscura de las casas y del cielo. Ya las altas Cruces de las fachadas han sido envueltas por la sombra. Ya brillan las estrellas. Noche total, espeluznante, sin que cesen gritos, descargas, risotadas, canciones, antes en aumento.”*⁴¹

El punto de conjunción entre el espacio referencial de la historia y el espacio figural del conflicto identitario, es el mito. En el pueblo vive un viejecito, Lucas Macías, que, con gran profusión de detalles, *“describe sitios en los que nunca estuvo; calles, plazas, pueblos y ciudades que nunca visitó”* y cuenta el presente *“por semejanza con el pasado y por indicio del futuro”*⁴² pues, a su parecer, imaginar es mejor que ver. Lucas Macías, por lo tanto, morirá sólo cuando el mito ya no tendrá razón de ser, cuando le leerán – es el iletrado que

³⁸ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 8.

³⁹ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit. p. 48.

⁴⁰ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 167.

⁴¹ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 379.

⁴² Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 126.

guarda la memoria oral del pueblo – el Plan de San Luis Potosí y el podrá decir, por fin: “*¡estamos al filo del agua!*”⁴³

En términos figurales, el espacio de *Al filo del agua* es la dimensión de la búsqueda y la realización del propio destino, es el lugar en que los personajes – cuyas vidas son todas absolutamente singulares, todas absolutamente escindidas – viven el conflicto permanente de la identidad.

En la dialéctica interna al pueblo, entre lo uno y lo plural, la tensión vertical viene representada por la relación de dominación-subordinación ejercida por la iglesia sobre los feligreses y por la comunidad de feligreses, como conjunto, sobre cada individuo. A este nivel, el espacio se configura como dimensión homogénea, continua, cerrada: es el espacio de las *calles abandonadas*, de la *plaza recogida*, del *confinamiento*,⁴⁴ y de la letanía litúrgica que *encauza* la vida de cada cual. La tensión horizontal de la dialéctica entre lo uno y lo plural, en cambio, es representada por los conflictos individuales, por la lucha entre *ávidos deseos* y miedos amenazantes que “*rechinan en las cerraduras de las puertas, en los goznes resecos de las ventanas.*”⁴⁵

Complementaria y estrechamente entrelazada a la dialéctica entre lo uno y lo plural es la dialéctica entre lo propio y lo ajeno, en que el pueblo se enfrenta “*con otros pueblos, con la capital, con el Mundo, enemigo del alma.*”⁴⁶ Aquí la tensión horizontal viene representada por las relaciones que se establecen entre los habitantes del pueblo y los fuereños, se configura pues como la dimensión en la cual los individuos corren peligro de extraviarse pero también de encontrarse. Éstas son las emociones que Vitoria provoca en Gabriel, joven campanero:

“*Gabriel sintió – sentía – como si un viento de lejanísimas regiones, un viento de la noche, descuajara montañas, poblaciones, ríos; y le golpeará la cara, físicamente; y se le filtrara punzocortante por entre la piel, en los bronquios, en los oídos, ahogando sesos y razón, reventando arterias, cercenando las alambradas de los nervios.*”⁴⁷

La tensión vertical de la dialéctica entre lo propio y lo ajeno, en cambio, viene representada por la inevitable llegada de la Revolución en el pueblo que estremece *salas, corredores,*

⁴³ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 376.

⁴⁴ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 193.

⁴⁵ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 7.

⁴⁶ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 149.

⁴⁷ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 189.

alcobas y cocinas en tinieblas.⁴⁸ La inexorabilidad de la disciplina litúrgica, el espacio sordo, hecho de silencios y *sollozos ahogados*⁴⁹ que crea, ya no puede contrarrestar la historia:

*“Lloran los niños. Por modo tan incontenible y creciente, que sus llantos rompen la clausura, suben a las azoteas, caen a la calle, redoblan el espeluzno de la noche, atropellados por carreras, gritos, canciones, músicas descordadas.”*⁵⁰

La trama tupidísima en que se entrelazan esas líneas de significación del espacio se manifiesta cabalmente en María, sobrina del Señor Cura que se irá a la Revolución para vivir, libre de cualquier yugo, el conflicto permanente del ser. María lee, es la única en el pueblo que admite lo plural y lo diverso, la única que lucha constructivamente “*contra los muros, contra el horizonte, contra el cielo sofocante, contro todo lo que la tenía presa*”,⁵¹ y es la única que se atreve a amar, a “*vivir el morir*.”⁵² El espacio en *Al filo del agua* es todo esto.

Los recuerdos del porvenir

En *Los recuerdos del porvenir*, el espacio, el pueblo de Ixtepec, es el narrador y uno de los personajes de la novela.

La solución narrativa propuesta por Garro no sólo representa una fascinante alternativa estética a los espacios de la Revolución contados por los escritores que la precedieron sino que marca también el cumplimiento de un tiempo. La autora responde a la “*explosión de la realidad*”⁵³ revolucionaria – en la segunda mitad de los años veinte, ya *descompuesta y pantanosa* – no con la creación, o la discusión, de un mito sino con la invención de una realidad maravillosa y trascendente. El espacio “originariamente poético”, con su pasado-presente mítico-utópico, en *Los recuerdos del porvenir* se transforma en un cronotopo de espacios y tiempos alternativos. El oxímoron del título reverbera así a lo largo de toda la novela de la que constituye la única verdadera estructura.

El pueblo de Ixtepec no es el espacio, real o ejemplar, conocido y reconocido de alguna batalla o de alguna lucha política, sino que es el espacio-subjeto que percibe, imagina y recuerda del mismo modo que los otros protagonistas que dan vueltas por sus calles. Es un espacio que rezuma la temporalidad “descronológica”, desordenada y huidiza de la identidad.

⁴⁸ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 380.

⁴⁹ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 60.

⁵⁰ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 380.

⁵¹ Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 350.

⁵² Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, cit., p. 14.

⁵³ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1992, p.171.

Por medio de este extrañamiento Garro restituye el texto literario al arte: reivindica su opacidad – que la realidad chocante de la Revolución había arrinconado por largo tiempo – y ensalza las potencialidades expresivas que acercan la novela al teatro, lugar en que “*las palabras se llenaban de paisajes misteriosos*”.⁵⁴

La identidad de Ixtepec es, al mismo tiempo singular, la suya como narrador y como protagonista, y colectiva, la que comparte con sus habitantes. En este pasaje se encuentran todas:

*“No. Nadie venía. Nadie se acordaba de nosotros. Sólo éramos la piedra sobre la cual caen los golpes repetidos como una imperturbable gota de agua. Era viernes. La noche estaba inmóvil, se oía el respirar pesado de las montañas secas que me encierran, el cielo negro sin nubes había bajado hasta tocar tierra, un calor tenebroso volvía invisibles los perfiles de las casas.”*⁵⁵

En tanto que sujeto, Ixtepec se siente *desdichado*,⁵⁶ *perdido en su destino*,⁵⁷ *esplendido, ilusorio y cambiante*.⁵⁸ Es un espacio hecho de percepción, imaginación y memoria que, entretejiéndose, trascienden la *grosería* y la *agresividad*⁵⁹ de lo meramente visible. Las descripciones en las que Ixtepec se percibe a si mismo como entidad física inmanente son pocas pero no por eso menos sugestivas:

*“El día amaneció radiante y nuevo. Las hojas fortalecidas por la lluvia brillaban en todos los tonos del verde. Del campo llegaba un olor a tierra nueva y de los montes húmedos se desprendía un vapor cargado de esencias. El río, crecido después de tantos meses de sequía, avanzaba por su cauce amarillo llevando ramas rotas y animales ahogados.”*⁶⁰

El Ixtepec maravilloso, imaginario e imaginativo, en cambio, es el espacio rebosante de la fuga de la realidad, la dimensión de la ilusión posible:

“Las esquinas se volvían de plata y oro. Los contrafuertes de las casas se abultaban en el aire de la tarde y se afilaban hasta volverse irreales en la luz del amanecer. Los árboles cambiaban de

⁵⁴ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1963, p. 119.

⁵⁵ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 165.

⁵⁶ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 64.

⁵⁷ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 15.

⁵⁸ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 118.

⁵⁹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 32.

⁶⁰ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 114.

*forma. Los pasos de los hombres sacaban sonidos de piedra y las calles se llenaban de tambores.
¿Y qué decir de la iglesia? El atrio crecía y sus muros no pisaban tierra.”*⁶¹

Es éste el Ixtepec que se enfrenta y reacciona a la violencia de la Revolución agonizante y las *muertes atroces*⁶² de la guerra cristera. La perspectiva extrañada y – contemporaneamente, contradictoriamente – autoreferencial, contemplativa, de ese pueblo melancólico, permite restituir con extrema lucidez el deshacerse del ideal revolucionario *entre manos traidoras*,⁶³ pero, al mismo tiempo, permite vislumbrar lugares desconocidos en los que *se comparte la poesía*⁶⁴ y *se busca el ir y venir de las estrellas y las mareas*.⁶⁵ A pesar de la distancia que la separa de la *voracidad* de una *era bárbara y sin precedente*,⁶⁶ esta ilusión posible se vuelve, finalmente, la única realidad posible.

La memoria, última faceta de la identidad de Ixtepec y de sus habitantes, es la dimensión en que los tiempos y los espacios se fundan en un cronotopo, es el lugar en que se *camina el porvenir*⁶⁷ y en que se mezclan *un pasado no sucedido y la irrealidad de cada día*.⁶⁸

En *Los recuerdos del porvenir* se reencuentra la piedra que, en el final de *Los de abajo*, Demetrio Macías había arrojado al fondo del cañón: entonces esa piedra, que ya no se paraba, representaba un *iliada descalza* pero irrenunciable, ahora la piedra es una metáfora que Rosas, el general que *cobra en crímenes* su mundo fijo hecho de sombras, utiliza para definirse a sí mismo. Cuando Isabel le pide que no mate a su hermano Nicolás, Rosas siente:

*“que todavía había algo y que él seguiría rebotando de día en día como una piedra lanzada en una barranca sin fondo.”*⁶⁹

En esta novela, publicada casi cincuenta años después de *Los de abajo*, el desencanto se vuelve feroz: no sólo el mito no es posible por *la amistad sangrienta entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos*⁷⁰ sino que seguirán viniendo:

⁶¹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 118.

⁶² Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 154.

⁶³ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 37.

⁶⁴ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 107.

⁶⁵ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 260.

⁶⁶ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 72.

⁶⁷ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 161.

⁶⁸ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 85.

⁶⁹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 272.

⁷⁰ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 72.

“otros militares a regalarle tierras a Rodolfito y a repetir los ahorcados en un silencio diferente y en las ramas de los mismos árboles.”⁷¹

Finalmente, en la última página el lector se topa con la piedra aparente sobre la que estaba sentado Ixtepec al principio de la novela para contar su historia. Es Isabel Moncada, el personaje con la identidad irremediabilmente escindida entre dos mundos y dos amores. Su transformación puede ser interpretada de distintas maneras: como una reescritura del pasaje bíblico en que la mujer de Lot, por inconstante en el camino de su salvación, se convierte en estatua de sal; pero también como símbolo de un porvenir imperfecto. El oxímoron más auténtico, al final, es la identidad.

En definitiva, en la novela de la Revolución Mexicana el espacio recrea la poesía, el entusiasmo, la violencia y el desengaño del conflicto; describe sus contradicciones, revela sus reticencias y protagoniza el mito que la vuelve eterna. Por fin, el espacio llega a ser sujeto, trasciende la Revolución y, sin dejar de significarla y de comentarla, reivindica la posibilidad de contar otra realidad.

⁷¹ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, cit., p. 292.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, edición crítica, Jorge Ruffinelli coord., Madrid, Archivos, CSIC, 1988;
- GARRO, Elena, *Los recuerdos del porvenir*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1963;
- GUZMÁN, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, México, CIA, General de Ediciones, 1970;
- LÓPEZ Y FUENTES, Gregorio, *Campamento*, en CASTRO LEAL, *La novela de la Revolución Mexicana*, Madrid, vol. 1, pp. 181-249, Aguilar, 1972;
- YÁÑEZ, Agustín, *Al filo del agua*, México, Porrúa, 1955.

Bibliografía crítica

- AÍNSA, Fernando, *Del topos al logos. Propuesta de geopoética*, Iberoamericana – Vervuert, 2006;
- BOTTIROLI, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006;
- DE CERTEAU, Michel, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2001;
- DE NAVASCUÉS, Javier, *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana – Vervuert, 2002;
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1992;
- PORTAL, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa- Calpe, 1980;
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.