

# *Los de abajo:* narrar la Revolución

---

*Kenia Aubry*

*Mariano Azuela, más que cualquier otro novelista de la Revolución mexicana, levanta la pesada piedra de la Historia para ver qué hay allí abajo.*

CARLOS FUENTES

**N**o podemos negar que el discurso literario guarda una relación específica con el “mundo vital”. Particularmente nos referimos a hechos que son propios de otros discursos, tales como el histórico, el testimonial, el periodístico, el antropológico; es decir, discursos cuyos contenidos provienen directamente de fuentes factuales (en otras palabras, de hechos “reales”). Este es el caso de *Los de abajo* de Mariano Azuela, discurso proveniente de un hecho no sólo real, sino histórico: la Revolución mexicana. Para nosotros, la relación que el discurso del autor guarda con la realidad no es estrecha en sentido estricto, ni ajena en su totalidad, y es —precisamente— este aspecto lo que pretendemos abordar en el presente trabajo.

Antes de iniciar la explicación de la novela, la cual se centrará, dado el objetivo de nuestra reflexión, básicamente en la diégesis del relato, consideramos de importancia aclarar algunas cuestiones teóricas de la relación que guardan el discurso factual y el discurso “fictivo”.

Destaquemos que las situaciones del mundo cotidiano son siempre reales, mientras que los textos literarios son, ante todo, “fictivos”. Al respecto, Paul Ricoeur hace resaltar como instancias fundamentales del discurso literario no sólo la ficción, sino también la mimesis. Cuando se hace referencia a la mimesis en literatura —argumenta el teórico— se tiende a traducirla como imitación en el sentido de copia de algún modelo existente de la realidad. Sin embargo, la mimesis “no es la efectividad de los eventos sino su estructura lógica, su significación [...] es una reduplicación de la realidad [...] una especie de metáfora de la realidad” (1994: 90).

En cuanto a la naturaleza del término “fictivo”, apunta Ricoeur que las ficciones son aquellas que “reorganizan” el mundo en función de las obras

y esas obras en función del mundo o, para emplear un vocabulario que pertenece más bien a la epistemología de los modelos y no de la teoría estética, las ficciones redescubren lo que el lenguaje convencional ya ha descrito:

Las ficciones no se refieren a la realidad de manera reproductiva, como ya dada, sino que se refieren a la realidad de manera reproductiva, como prescritas por ellas. [En este sentido,] una obra literaria [...] no es una obra sin referencia, sino una obra con referencia *desdoblada*, una obra cuya última referencia tiene por condición una suspensión de la referencia del lenguaje convencional (1994: 93-94).

Lo anterior, nos conduce a afirmar que si remitimos la literatura a tan sólo una proyección de la realidad, francamente perdería su calidad literaria y, por lo mismo, resultaría equiparable a otros discursos cuyos códigos veridictivos sí pretenden tal finalidad. Además, si fuera de esta manera, ¿acaso tendría sentido la literatura, si como discurso no tiene nada diferente que ofrecer?

Ahora bien, lo anterior no exime al discurso literario de poder ingresar a su *corpus* hechos o acontecimientos reales, es decir, sucesos y situaciones sociales que se presentan dentro del contexto sociocultural, pues implicaría la negación de esta disciplina como fuente de comunicación y conocimiento. De antemano, sabemos que la literatura se nutre de los elementos de la realidad cotidiana, pero no mantiene una referencialidad directa con ella. En cambio, sabemos también de la existencia de un gran número de discursos que se nutren de “hechos” reales o de procedencia factual, o si se prefiere, son situaciones sociales que se presentan al interior del contexto sociocultural; este es el caso de *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, precursor del género “novela de la Revolución”, cuyos eventos tomados del movimiento revolucionario que da inicio —históricamente— en 1910, ingresan al discurso literario en forma narrativizada, esto es, con todas las particularidades que caracterizan a este discurso.

Argumentamos que *Los de abajo* es un discurso de procedencia factual porque su contenido toma como base los sucesos de la Revolución mexicana, pero sobre todo se mencionan fechas y acontecimientos denotativos, así como personajes que están muy relacionados con ese momento histórico. También sabemos que *Los de abajo*, a diferencia de otros relatos del género de la Revolución, no es un texto autobiográfico, lo que podría darnos un dato más para verificar su procedencia factual, aunque tampoco es necesario.

Un dato curioso es la manera en que fue escrita la novela bajo el impacto inmediato de los acontecimientos. Para algunos es oculto que el autor-

persona siempre militó en la izquierda y no sólo presenció sino que participó en forma activa en la Revolución. Después de que Villa tomó Lagos en julio de 1914, el general jalisciense Julián Medina invitó al doctor Azuela a colaborar con él. Aceptó la propuesta y en octubre de 1914 se unió en Irapuato a las tropas del general revolucionario con el grado de teniente coronel, como médico militar. Los estudiosos de la novela de la Revolución comentan que desde la entrada de Villa en Lagos y, sobre todo, durante sus horas de servicio junto a Medina, Azuela observaba atentamente los actos de las tropas revolucionarias y tomaba notas. Sobre su trabajo en la primera parte de la novela dijo en una entrevista: “Empecé a escribir *Los de abajo* en Guadalajara, y después en Tepatitlán. Cuando llegué a Chihuahua ya tenía el material que reuní tomando notas rápidamente...” (Dessau, 1986: 212).

De este modo Azuela empezó a escribir en 1915, en la ciudad de Chihuahua, su novela más conocida; terminada la primera parte (el texto consta de tres), un amigo suyo se ofreció a publicarla en El Paso, Texas. Apenas hubo terminado la segunda parte, abandonó Chihuahua y terminó su obra en noviembre de 1915.

Si bien los datos anteriores nos proporcionan un elemento más para confirmar la procedencia factual del relato, no significa que por ello deje de ser un discurso literario, y es precisamente el aspecto que abordaremos en adelante.

### *Narrar la Revolución*

El discurso literario, a diferencia de otros discursos, se adjudica los elementos del mundo real o, en ocasiones, de procedencia factual, no para ser un reflejo burdo de la realidad sino para ser “utilizado como fuente documental o complemento indispensable para entender la *mentalidad* y la sensibilidad de una época” (Ainsa, 1997: 114).

De este modo, Azuela narrativiza los hechos de la Revolución mexicana para “reconstruir’ y ‘organizar’ la realidad a partir de componentes pre-textuales a través de un discurso dotado de sentido, inteligible, gracias a su ‘puesta en intriga’” (1997:112). No es gratuito que para acentuar la procedencia factual del discurso y fijar el carácter objetivo del relato, el también autor de *Mala yerba* emplee la técnica de la crónica, por lo que resulta un relato lineal de orden cronológico que presenta los hechos del movimiento revolucionario de 1913 a 1915, aproximadamente, mediante una marcadísima secuencia matemática en cada capítulo dividido en jornadas. Así, la temporalidad de la primera a la segunda parte transcurre en un año; de la segunda a la tercera, en meses; y en la tercera el desarrollo de los acontecimientos es en días.

Ahora bien, cómo narra la revolución Azuela, dónde termina lo histórico y comienza lo fictivo. No es que pretendamos resolverlo muy fácilmente en una paradoja, pero diremos que lo histórico termina justo ahí donde comienza la ficción. Azuela, como hemos repetido a lo largo de nuestra reflexión, toma como protagonista de su historia la Revolución mexicana, pero en ningún momento pretende convertirla en un discurso histórico, pues “por más fictivo que pueda ser el texto histórico, su pretensión es ser una representación de la realidad. En otras palabras, la historia es a la vez un artefacto literario en la medida en que, a la manera de todos los textos literarios, tiende a asumir el estatuto de un sistema autosuficiente de símbolos. Y es una representación de la realidad en la medida en que el mundo que describe pretende valer para los casos efectivos del mundo ‘real’” (Ricoeur, 1994: 88).

En cambio, Azuela “hace su revolución y la hace en su obra, con su obra” (Alegría, 1971: 30): aquí comienza el carácter fictivo del relato. Para entender lo anterior, vayamos por partes. Primero, los relatos de ficción, a diferencia del discurso histórico, ignoran la tarea de dar pruebas de verificación y falsificación, porque se sugiere que “la imaginación sirve de archivo al relato de ficción, entendiendo por imaginación el depósito de tradiciones orales y escritas, ignora la [...] labor de cotejarse con los documentos, e incluso de establecerlos en función de las preguntas que se le han hecho. En este sentido, la imaginación no tiene ‘hechos’ a demostrar” (Ricoeur, 1994: 84). Labor que resulta aún más difícil al tener que lograr una extremada coherencia interna que la dote de credibilidad, de verosimilitud.

Segundo, nuestro autor toma como referente un hecho histórico y lo desarrolla echando mano de acontecimientos, fechas, personajes, que —efectivamente— formaron parte de la realidad; pero al ingresar al discurso narrativo literario sufren una transmutación, o mejor, una reformulación que va encaminada, por una parte, a ser una narración en forma novelesca, esto es, con todas las particularidades que ésta implica: personajes, atmósfera, tiempo, espacio, y otros recursos estilísticos propios del género narrativo; y por otra, a todos esos elementos de procedencia factual que ingresan al *corpus* del discurso narrativo se les dotará de un sentido particular, de acuerdo con lo que el autor-persona pretenda resaltar. Es decir, aunque en el discurso fictivo haya un “*efecto de lectura* que llamaríamos de ‘objetividad fuerte’ [no abandona] su intencionalidad de ser un discurso estético” (Prada, 1998: 76).

De modo que “la ficción literaria ha podido ir más allá que muchos tratados de antropología o estudios sociológicos en la percepción de la

realidad [...] al verbalizar y simbolizar hechos y problemas que no siempre se concientizan o expresan abiertamente en otros géneros” (Ainsa, 1997: 113).

Dadas las explicaciones pertinentes, vayamos al texto que nos ocupa. La revolución que Azuela hace con *Los de abajo* ha sido susceptible de interpretaciones varias según lectores haya (halle). Atendiendo a la intencionalidad del discurso, consideramos que se narra una visión desencantada de la Revolución, pero al mismo tiempo la degradación de un movimiento cuya esencia fue la ignorancia, la amargura, la desesperanza, la esterilidad y el desorden para concluir en el caos. Con base en esta lectura, guiaremos nuestra reflexión.

La primera edición de la novela llevaba como subtítulo *Cuadros de la Revolución*, y la acompañaba el epígrafe: “Copiosa será la cosecha de la tierra que fue fango y el hierro roturó” (Dessau, 1986: 230). Este autor liminar o paratexto (cuya omisión en las ediciones posteriores del relato ignoramos) anuncia la fuerte carga perlocutiva del discurso. Nosotros consideramos que brinda elementos semánticos que condicionan hacia la crítica social, aunque en un sentido ambiguo como lo es todo el relato (de hecho es la ambigüedad una característica de la novela moderna). Por un lado, es una puesta al desnudo de que al ser destruido el “fango” o el viejo sistema por “la fiesta de las balas”, para decirlo a la manera de Martín Luis Guzmán, “copiosa será la cosecha” de una nueva nación. Pero por otro, esta esperanza puesta en la Revolución contrasta con la degradación del movimiento que narra la novela, esperanza que al final del relato “sigue apuntando con el cañón de su fusil” (Azuela, 1995: 151).

La trama se centra de manera particular en los escenarios de la Mesa Central: Jalisco, Guanajuato, Aguascalientes y Zacatecas, ¿por qué no en los estados de Coahuila, Chihuahua o Sonora en los que la Revolución tuvo igual o mayor fuerza? Esta elección tiene una explicación literaria: esos estados de la Mesa Central gozaron de un próspero desarrollo económico que durante la dictadura de Díaz se derrumbó, entrando así en una aguda crisis. De ahí que cobraran importancia, desde el punto de vista literario, para patentizar el fango en que se encontraba la nación bajo ese régimen dictatorial.

En el análisis que Azuela hace de la Revolución, elige al pueblo como actores del drama, esa población del movimiento armado de la que poco se dice y tan activa y masivamente participó. “La masa anónima se personaliza y aparece con sus nombres —Demetrio Macías, La Pintada [el Güero Margarito, la Codorniz, el Manteca, Anastasio...] [...]— con su comida, sus canciones, sus dichos... y también con su energía, su confusión y su venalidad” (Fuentes, 1998: 15). Pero al mismo tiempo, estos

personajes de papel son el blanco del novelista para poner de manifiesto su punto de vista: la ignorancia, la degradación, el desorden y el caos que fueron esencia de la Revolución. Porque los personajes imaginarios llenan los huecos de la realidad y nos “iluminan” acerca de ésta.

El punto de partida del relato es la desorganización del movimiento que a lo largo de las tres partes de la novela irá intensificando su nivel de degradación, hasta alcanzar el caos.

La degradación, o mejor, la desorganización de la lucha armada manifiesta en la primera parte del relato es quizá la más “inofensiva”, por llamarla de alguna manera. Los revolucionarios al mando de Demetrio Macías, gente de “abajo”, ignorantes, no tienen una idea precisa de las causas del movimiento. Todos ellos, la Codorniz, Venancio, el Manteca, Pancracio, Anastasio y el mismo Demetrio, entre otros, marchan a la bola no por defender ideales propios, sino porque es una manera de huir de sus conflictos personales.

Así, el héroe de la novela, Demetrio Macías, hombre valiente y con una idea clara de la muerte, no tiene un motivo verdadero para haberse levantado en armas; antes de la Revolución tenía su “tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua” (Azuela, 1995: 46), hubiera continuado con su vida campirana. Lo mismo sucedía con sus compañeros: la Codorniz andaba en la bola por haberse robado “un reloj y unos anillos de brillantes” (:38); Venancio huyó del pueblo por envenenar a su novia y Anastasio “por darle la mano” (:43) a su compadre Demetrio. De tal suerte que los llamados revolucionarios no eran sino bandoleros agrupados. De hecho, el narrador que tiene la característica de introducirse en los personajes y adoptar las perspectivas de éstos (uno de los varios recursos novedosos que introduce Azuela a su obra), se pregunta desilusionado en boca de Luis Cervantes:

¿ En dónde están esos hombres admirablemente armados y montados, que reciben sus haberes en puros pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua? ¡Bah! Una veintena de encuerados y piojosos, [...] ¿Sería verdad lo que la prensa del gobierno y él mismo habían asegurado, que los llamados revolucionarios no eran sino bandidos agrupados ahora con un magnífico pretexto para saciar su sed de oro y de sangre? [...] (:32-33).

Suposición que se confirmará en la segunda parte del relato cuando la tropa de Macías se una a la de Natera, pues si bien la mayoría de los insurrectos de Demetrio han cometido actos ilícitos, una vez instalados en la Revolución no efectuarán actos de pillaje, sino hasta unirse con la tropa antes mencionada.

Sin embargo, a pesar de la ignorancia y las características de la bola, la Revolución representaba dos opciones: por un lado, libertad para los

guerrilleros de Macías, y por otro esperanza y justicia para “los de abajo”. Apropiándonos de lo expresado por Edmundo Valadés y Luis Leal en *La Revolución y las letras*, Azuela no sólo considera a las fuerzas de Demetrio como una mezcla de elementos criminales, sino como víctimas de la injusticia que ven en la lucha armada la oportunidad de liberarse de la opresión y de la tiranía de los hacendados, pero al mismo tiempo de sentirse —por primera vez— dueños de su destino:

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

Cantaban, reían y ululaban, ebrios de sol, de aire y de vida (:55).

Decíamos, también, que los hombres de Macías representan para sus iguales —en esta parte del relato— esperanza y justicia de acabar con el gobierno que los subyuga y los oprime, por lo que expresan con rencor y descontento:

—¡Dios los bendiga! ¡Dios los ayude y los lleve por buen camino!... Ahora van ustedes; mañana correremos también nosotros, huyendo de la leva, perseguidos por estos condenados del gobierno, que nos han declarado la guerra a muerte a todos los pobres; que nos roban nuestros puercos, nuestras gallinas y hasta el maicito que tenemos para comer; que queman nuestras casas y se llevan nuestras mujeres, y que, por fin, donde dan con uno, allí lo acaban como si fuera perro del mal (:19-20).

En el cuarto capítulo de esta primera parte, aparece un nuevo personaje, Luis Cervantes, estudiante de medicina y periodista, hombre de la ciudad, intelectual, oportunista, en oposición —en todos sentidos— a los hombres de Macías. Con este personaje en escena el movimiento revolucionario parece obtener un estado de mejoramiento, ya que se une al grupo y empieza una labor de concientización con los insurrectos, mostrándoles el rol que ocupan y deben desempeñar:

—Mi jefe —continuó Cervantes—, [...] Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la nación. Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino

para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales. Por ellos luchan Villa, Natera, Carranza; por ellos estamos luchando nosotros.

—Sí, sí; cabalmente lo que yo he pensado —dijo Venancio entusiasmadísimo (:49).

Pero la convincente labor de concientización de Cervantes no era gratuita, en ella iban mezclados sus mezquinos intereses de ambición, de dinero y poder. El periodista creía que un reducido grupo de hombres se beneficiaría de manera extraordinaria con la Revolución, y él pretendía ser uno de ellos, por lo que así como despierta la conciencia de los guerrilleros, también la corrompe. En este sentido, este personaje encarna muy bien otro elemento de modernidad: el ser y el parecer (que más tarde será una tematización recurrente en la narrativa mexicana), “un hombre cuya ideología no era sino la máscara de un oportunismo” (Brushwood 1998: 315).

Hacia el final de la primera parte, después del encuentro de Macías y Natera, Azuela narra el encuentro de Cervantes y Solís (oficial de Natera). La integración de este personaje nos parece un recurso significativo porque con su configuración va a complementar a su opuesto Luis Cervantes. Solís es también hombre de la ciudad y conocido del oficial de Macías; si bien, a diferencia de este último, manifiesta su decepción del movimiento, no actúa cínicamente:

—¡Qué hermosa es la revolución, aun en su misma barbarie! —pronunció Solís conmovido. Luego, en voz baja y con vaga melancolía:

—Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre! (:78-79).

Críticos como Brushwood, consideran que “Solís es, probablemente, de entre todos los personajes, el que mejor expresa la opinión que Azuela se formó de la Revolución” (1998: 315), aunque nosotros agregaríamos también a Valderrama, que se incorpora en la tercera parte del relato.

La primera parte de la novela concluye con dos actos significativos: el ataque a Zacatecas en el que Macías es ascendido a general y la integración de los soldados de éste a los del general Natera. La unión de ambas fuerzas enfatiza la degradación del movimiento revolucionario.



Destaquemos que esta etapa de destructividad en que entra la Revolución, al unirse ambas fuerzas, se anuncia con la metáfora de la máquina de escribir, narrada —aparentemente— no como un hecho ejemplar, sino como un suceso propio de la cotidianidad revolucionaria. En el saqueo de una casa presuntuosa, un soldado toma una máquina de escribir, pero se cansa de transportarla de un lugar a otro y la vende; así sucesivamente la “Olivier”, en una sola mañana, había tenido cinco propietarios, comenzando por valer diez pesos, depreciándose uno o dos a cada cambio de dueño. La verdad era que pesaba demasiado y nadie podía soportarla más de media hora” (Azuela, 1995: 71). Por lo que pasa de mano en mano al resultar estorbosa para sus dueños, hasta que la Codorniz, hombre de las filas de Macías, la compra en veinticinco centavos, únicamente para darse “el gusto de tomarla en sus manos y de arrojarla luego contra las piedras, donde se rompió ruidosamente” (:71).

Esto es, como explícitamente comenta el narrador, “una señal” de la siguiente fase a la que entra el movimiento, prueba de ello es que “todos los que llevaban objetos pesados o modestos comenzaron a deshacerse de ellos, estrellándolos contra las rocas. Volaron los aparatos de cristal o porcelana; gruesos espejos, candelabros de latón, finas estatuillas, tibores y todo lo redundante del ‘avance’ de la jornada quedó hecho añicos por el camino” (:71).

Así, la tergiversación de la lucha armada es clara a todas luces; si bien, anteriormente, los rebeldes de Macías no tenía una certeza del enfrentamiento armado, sí les quedaba claro que luchaban en contra de los federales, partidarios del gobierno; en cambio, al unirse con los hombres de Natera, el movimiento entra en una fase de corrupción, de barbarie que acentúa la visión fatalista y pesimista que permea toda la novela.

En este contexto, en la segunda parte predominan los actos de rapiña, de pillaje, de barbarie, de saqueo y asesinatos. La Pintada y el Güero Margarito son dos nuevos personajes que dominan la escena, cuya construcción alegórica, a tono con los acontecimientos, simbolizarán la bestialidad, el sadismo y la perversión de la Revolución. Son éstos los personajes que inducirán a los hombres de Macías a realizar todo tipo de atrocidades, a convencerlos de que la Revolución es de ellos y por lo mismo poseen la autoridad para hacer y deshacer con ésta lo que quieran:

—¡Qué brutos! —exclamó la Pintada riendo a carcajadas—. ¿Pos de dónde son ustedes? Si eso de que los soldados vayan a parar a los mesones es cosa que ya no se usa. ¿De dónde vienen? Llega uno a cualquier parte y no tiene más que escoger la casa que le cuadre y ésa agarra sin pedirle licencia a naiden. Entonces ¿pa quién jue la revolución?

¿Pa los catrines? Si ahora nosotros vamos a ser los meros catrines... A ver, Pancraccio, presta acá tu marrazo... ¡Ricos... tales!... Todo lo han de guardar debajo de siete llaves (:86).

Por su parte, los hombres de Macías, ya de por sí susceptibles de cometer actos ilícitos, rápidamente se convencen de las palabras de la Pintada: “Así siquiera pelea uno con gusto —exclamó el Manteca entreverando insolencias entre cada frase—. ¡Ya sabe uno por qué arriesga el cuero! Y cogía fuertemente con la misma mano que empuñaba las riendas un reluciente resplandor que le había arrancado al Divino Preso de la iglesia” (:111).

No podemos omitir la riqueza de metáforas en esta parte del texto que refuerzan la intencionalidad del discurso; por ejemplo, para metaforizar que el movimiento está “enfermo”, el narrador recurre a enfatizar que abundan en él “mujeres anémicas” y “enfermas de sífilis”. Asimismo, el güero Margarito, más que la Pintada, es, entre todos los personajes, la mejor metáfora de la barbarie, el sadismo y la perversión que goza torturando física y psicológicamente a sus prisioneros:

—¿Por qué vienes cargando con esa roña? —preguntó Pancraccio al güero Margarito [...] Porque nunca he visto bien a bien la cara que pone un prójimo cuando se le aprieta una reata en el pescuezo. [...] Amigo federal, te voy a matar de una vez; vienes penando mucho. Mira, los mezquites están muy lejos todavía y por aquí no hay telégrafo siquiera para colgarte de un poste. [En este sentido, se opone la civilización y la modernidad representada en el telégrafo con el acto de barbarie del güero Margarito que emplea la tortura como medio de extorsión].

Y el güero Margarito sacó su pistola, puso el cañón sobre la tetilla izquierda del prisionero y paulatinamente echó el gatillo atrás.

El federal palideció como cadáver, su cara se afiló y sus ojos vidriosos se quebraron. Su pecho palpitaba tumultuosamente y todo su cuerpo se sacudía como por un gran calosfrío.

El güero Margarito mantuvo así su pistola durante segundos eternos. Y sus ojos brillaron de un modo extraño, y su cara regordeta, de inflados carrillos, se encendían en una sensación de suprema voluptuosidad.

—¡No, amigo federal! —dijo lentamente retirando el arma y volviéndola a su funda—, no te quiero matar todavía... Vas a seguir como mi asistente... ¡Ya verás si soy hombre de mal corazón!

Y guiñó malignamente sus ojos a sus inmediatos (:111-112).

Por otra parte, Luis Cervantes, preocupado de no lograr sus propósitos, trata de hacerle ver a su general que tales hechos sólo “desprestigia, y lo que es peor, desprestigia nuestra causa” (:87), sin conseguir que Demetrio reaccionara, pues incorporado a una fuerza mayor que va de éxito en éxito, se halla embriagado de su nueva jerarquía, por lo que a

medida que crece su autoridad, los individuos le preocupan menos; para justificarse responde a su oficial: “¡Pobres!... Es el único gusto que les queda después de ponerle la barriga a las balas” (:87).

En la tercera parte, Azuela nos presenta el giro que han tomado los acontecimientos, así como las repercusiones del movimiento armado. El círculo narrativo empieza a cerrarse, nuevamente la atención se centra sobre lo que queda de la tropa de Macías, hombres cansados de tanta lucha y, como al inicio, en total desconocimiento de las nuevas circunstancias. De esta manera, ellos continúan luchando por la causa de Villa, ignorando que ha sido derrotado por el general Obregón.

“Villa derrotado era un dios caído. Y los dioses caídos, ni son dioses ni son nada” (:139); es la derrota la que parece reavivar el interés revolucionario en Macías, quien hasta ese momento se percata del panorama desolador, de que

igual a los otros pueblos que venían recorriendo desde Tepic, pasando por Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas, Juchipila era una ruina. La huella negra de los incendios se veía en las casas destechadas, en los pretilos ardidos. Casas cerradas; y una que otra tienda que permanecía abierta era como por sarcasmo, para mostrar sus desnudos armazones, que recordaban los blancos esqueletos de los caballos diseminados por los caminos. La mueca pavorosa del hambre estaba ya en las caras terrosas de la gente, en la llama luminosa de sus ojos que, cuando se detenían sobre un soldado, quemaban con el fuego de la maldición (:146).

Demetrio Macías también se da cuenta que en un principio la gente veía en ellos la confianza, esperanza y deseo de justicia; pero ahora representaban lo opuesto: el miedo, la desesperanza y la amargura. Se habían convertido, quizá, en algo más temible que los federales. Con tristeza, Anastasio Montañés recuerda “cuando apenas iba comenzando la revolución” (:145) cómo los recibían: “cuando llegábamos a un pueblito y nos repicaban mucho, y salía la gente a encontrarnos con músicas, con banderas, y nos echaban muchos vivas y hasta cohetes nos tiraban” (:145).

En este contexto, la ambigüedad que presentan los personajes, a ratos héroes, a ratos villanos, es muy justificada porque Azuela entiende que “en la dinámica revolucionaria los héroes pueden ser villanos y los villanos pueden ser héroes. No sólo hay origen y permanencia fatal en el origen; hay, por fin, un destino en movimiento” (Fuentes, 1998: 15).

Hacia el final del relato, Demetrio, convertido en víctima de la Revolución, regresa a Limón, después de “casi dos años de ausencia”. Su regreso es significativo en varios sentidos; primero, narrativamente el texto es de estructura circular, pues el protagonista vuelve al mismo sitio del que años antes había partido; segundo, es derrotado en el mismo lugar en que había obtenido la victoria.

Aunque, interpretativamente, el texto no mantiene un movimiento elíptico; por el contrario, es una novela rica en ambigüedades —recurso que la dota de mayor sentido al abrir distintas posibilidades de lectura. De modo que el final es totalmente ambiguo, la visión desencantada que se nos ha presentado en la novela, la desesperanza, la amargura, su esterilidad, el desorden y el caos, no significa que la lucha haya concluido o que la esperanza del triunfo de la Revolución haya muerto del todo. Más bien se sugiere “un movimiento interminable” (Brushwood, 1998: 318). Esto podemos notarlo en tres partes que nos parecen significativas: la primera es el encuentro que Demetrio Macías tiene con su hijo:

miró al niño, que clavaba en él sus ojos con azoro. Y su corazón dio un vuelco cuando reparó en la reproducción de las mismas líneas de acero de su rostro y en el brillo flamante de sus ojos (:147).

El segundo indicio, muy metafórico, por cierto, es cuando la mujer le pregunta:

—¿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 el desfiladero, y dice:

—Mira esa piedra cómo ya no se para.... (:148).

Y el tercer indicio es la metáfora de la muerte de nuestro protagonista, ya anunciada en una premonición por el mismo personaje, en que “al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa, como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...” (:151). Así, cierra el relato con esa última frase cuyos puntos suspensivos enfatizan la ambigüedad de que la cruenta lucha no termina, no ha terminado.

Una última reflexión: *Los de abajo* es un texto cargado de movimiento gracias al predominio de la acción, a los diálogos constantes, a la descripción concreta en la que, generalmente, sugiere sin entrar en detalles. Conjuga el discurso factual y el fictivo, lo que no representa ninguna contradicción; por el contrario, en esta novela la ficción llena los vacíos de nuestra historia. De esta manera, Mariano Azuela, más que cualquier otro novelista de la Revolución mexicana, “levanta la pesada piedra de la historia para ver *qué hay allí abajo*. [...] Quien se quede en la mera relación de acontecimientos ‘presentes’ [...] sin comprender la riqueza contextual de su obra, no la habrá leído” (Fuentes, 1990: 182).

## *Bibliografía*

Ainsa, Fernando

1997 “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana” en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Vervuet, Verlas, Frankfurt / Madrid.

Azuela, Mariano

1995 *Los de Abajo*, FCE, México (Colecc. Popular).

Brushwood, J.S.

1998 *México en su novela*, FCE, México (Colecc. Breviarios).

Dessau, Adalbert

1986 *La Novela de la Revolución Mexicana*, FCE, México (Colecc. Popular).

Fuentes, Carlos

1990 *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, FCE, México, (Colecc. Tierra Firme).

1998 *La Nueva Novela Hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México (Colecc. Obras de Carlos Fuentes).

Prada Oropeza, Renato

1998 *Los sentidos del símbolo II*, Universidad Iberoamericana, México (Colecc. Lupus-Inquisitor).

Ricoeur, Paul

1994 *Relato: historia y ficción*, Dosfilos Editores, Zacatecas, México.