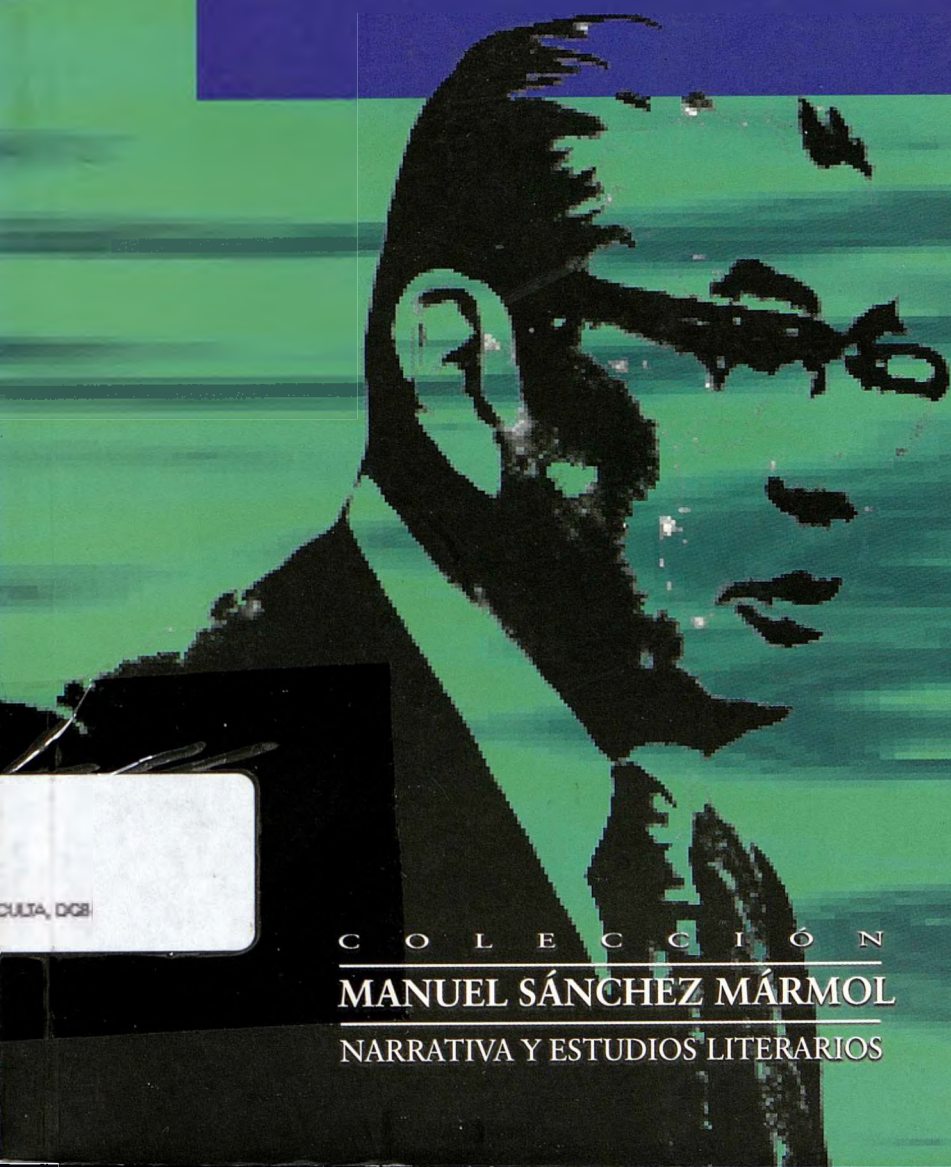


Norma Esther García Meza

Al filo del agua

VOCES Y MEMORIA



CULTA, DGB

C O L E C C I O N

MANUEL SÁNCHEZ MÁRMOL

NARRATIVA Y ESTUDIOS LITERARIOS



Norma Esther García Meza

Socióloga con Maestría en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Es profesora-investigadora de tiempo completo en la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco; responsable del proyecto de investigación "Vida urbana y cambio social: el caso de Villahermosa 1970-1990", cuyos resultados fueron publicados en el libro del mismo nombre editado por esta institución en 1993; y del proyecto "Vida cotidiana en Villahermosa", del cual derivaron tres videos sociológicos: "Los oficios en la ciudad", "Transporte urbano colectivo. Un acercamiento sociológico" y "Papeles de familia (historia de vida)".

Es autora del ensayo literario "Rituales para vencer el olvido" publicado en el libro Catorce estampas de mujeres mexicanas editado por DEMAC (Documentación y estudios de mujeres, A.C.) con el cual obtuvo Mención Honorífica en el año de 1995. Su testimonio "Una historia fragmentada" obtuvo Mención Honorífica en el año de 1998 dentro del Certamen "Talladoras de Montaña" organizado por DEMAC, CIESAS y los Institutos de Cultura de la Región Sureste. Es autora del ensayo sociológico "El caso del Pacto Ribereño" publicado en el libro Tabasco: realidad y perspectivas, Tomo III, del Gobierno del Estado, la UJAT y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1993.

Ha presentado ponencias en distintos foros sobre vida cotidiana y el consumo simbólico, la construcción de la memoria colectiva, los diversos medios alternativos de expresión sociológica y la importancia de la creatividad en el trabajo sociológico. Ha dirigido cursos a diversos grupos profesionales sobre análisis de textos literarios, violencia simbólica y tolerancia social. En noviembre de 2000 participó en la

(pasa a la 2ª solapa)

Al filo del agua

VOCES Y MEMORIA

C O L E C C I Ó N

MANUEL SÁNCHEZ MÁRMOL

NARRATIVA Y ESTUDIOS LITERARIOS

DIRECTORIO

Jorge Abdo Francis
Rector

Candita Victoria Gil Jiménez
Secretaria de Servicios Académicos

Oscar Priego Hernández
Secretario de Servicios Administrativos

Gregorio Romero Tequextle
*Director de la División Académica
de Ciencias Sociales y Humanidades*



UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO
ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE

Norma Esther García Meza

Al filo del agua

VOCES Y MEMORIA



UNIVERSIDAD JUÁREZ AUTÓNOMA DE TABASCO
ESTUDIO EN LA DUDA. ACCIÓN EN LA FE

FT
868M1
637
A43
NT 86654

Diseño, ilustración de portada y formación: Luis Alberto Martínez López

Primera edición 2001

Colección *Manuel Sánchez Mármol*
Narrativa y Estudios Literarios

D.R. © Universidad Juárez Autónoma de Tabasco
Villahermosa, Tabasco

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito del titular, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y en su caso de los tratados internacionales aplicables, La persona que infrinja esta disposición, se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México/Printed and made in Mexico

ISBN 968-7991-22-4

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. DIÁLOGOS CON LA CRÍTICA LITERARIA	15
II. LA NOVELA COMO DISCURSO	47
El problema de las voces narrativas y su relación con otras voces	47
Primera voz narradora (el autor-creador)	52
Segunda voz narradora	62
III. EL TIEMPO Y EL ESPACIO DONDE SE CONSTRUYE LA MEMORIA COLECTIVA	99
El cruce de las coordenadas espacio-temporales	99
Construcción de la memoria colectiva	122
CONCLUSIONES	149
BIBLIOGRAFÍA	155

Este trabajo está dedicado:

*A Pedro Rodrigo y a Ismael Jerónimo...
por su ternura, su comprensión, su amorosa presencia...
por la valentía de quedarse solos mientras yo terminaba la
maestría,
por la paciencia con la que me esperaron
por confiar en mi amor y en mi palabra... ¡Gracias hijos!*

*A Pedro... por los sueños, las locuras, los asombros... la vida
compartida.*

A mi papá...que estará celebrando.

*A mi mamá, por su cobijo de ceiba en los momentos más
difíciles.*

*A Elvia, que leyó la novela para intentar entenderme y a
Arturo que no la leyó pero igual escuchó con paciencia para
entender de qué se trataba tanta hoja escrita... A los dos por
lo de siempre.*

*A Lily, que le tocó cuidar y querer a mis hijos en los días más
oscuros... por su luz.*

A Polín que ayudó a su manera...

*A Gabriel, Emilio, Cecilia y Eva por su cariño y travesuras de
soles...*

INTRODUCCIÓN

QUIZÁS DEBERÍA DECIR QUE decidí trabajar *Al filo del agua* por placer estético, porque me gustó y me sedujo hasta convertirse en mi objeto de estudio. Sé que decir eso sería un gesto de sensatez y rigor académico. Pero la historia comenzó de otra manera y necesito dejar constancia aquí de lo sucedido; al fin y al cabo la literatura es vida humana y no veo razón alguna que impida hablar de tal vivencia. En medio de un duelo, profundo y devastador, la lectura del “Acto preparatorio” me provocó, en más de una ocasión, una suerte de contradictorias emociones: aliviaba mi dolor con la misma intensidad que lo atizaba; leerlo era como entrar en una catedral en la que todo el silencio se concentra hasta convertirse en un inexplicable murmurar de sombras dolientes. Pero el dolor no siempre mutila la capacidad de asombro y en plena catedral uno bien puede interrogarse –con la inquietud que provoca la necesidad de conocer– qué hay más allá del altar, qué manos construyeron los nichos, las columnas, los reclinatorios, las bóvedas; qué dolorosa existencia nutre de rezos y de plegarias esa penumbra que palpita en su interior. El dolor no menguaba pero ya mis ojos estaban fijos en ese pueblo de mujeres enlutadas. Enlutada yo misma, de cuerpo y alma, no sabía qué buscaba, aun así continué la lectura de los demás capítulos. Y de pronto, en una de sus páginas, la cara de Lucas Macías se apareció ante mí, con su risa festiva, con su sabiduría de viejo zahorí, y me reveló que la muerte no siempre es negación de la vida, que los rituales contra el olvido no son asuntos individuales sino colectivos y que “todo acto de amor hoy cumple, al fin, el acto de amor iniciado ayer”, tal como lo leí en otra novela igualmente entrañable. Ese momento –subjetivo, vivencial, humano–, fue el que posibilitó no solamente terminar los cursos de la

maestría sino decidir que esa sería la novela sobre la cual realizaría mi tesis. Sólo yo supe que en realidad, con tal determinación, estaba decidiendo continuar la vida.

El presente trabajo es el resultado de ese acto de búsqueda, realizado con la certeza de que cualquier esfuerzo académico tiene tras de sí la vivencia personal. No nos acercamos a una obra despojándonos de nuestra biografía y del palpitante con el que hemos recorrido el camino; es, justamente, la memoria de quiénes somos, lo que nos hace reconocer el universo humano contenido en una novela. El paraje sobre el cual realicé tal búsqueda fue el territorio artístico de la novela *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez. Sin duda, otras indagaciones anteceden a la mía, porque el conocimiento y su construcción no se da de manera aislada, en realidad recorremos sendas ya recorridas y, quizás, la diferencia consista solamente en que al caminarlas uno va fijando la mirada en aspectos que los demás no miraron o miraron sin haber dejado constancia de ellos, en que se avanza echando mano de otras herramientas conceptuales y en que lo encontrado se revela ante nuestros ojos como algo digno de ser compartido con los demás.

Si *Al filo de agua* es una de las novelas de la literatura mexicana más estudiada, ¿qué otras razones, además de la ya mencionada, me llevó a tomarla como objeto de investigación? Debo referirme ahora a otras dos circunstancias. La primera tiene que ver con el hecho de haber descubierto que en ella se produce la construcción de la memoria colectiva como representación artística. El asunto de la memoria colectiva había sido ya parte de mis preocupaciones académicas como socióloga, y encontrarla en la novela abría posibilidades de continuar analizándola como el complejo y singular proceso que es. Proceso mediante el cual los seres construyen su identidad y dan sentido a su existencia, y cuya aprehensión resulta decisiva para entender las prácticas simbólicas tanto individuales como colectivas. El reto era aprehenderlo, pero ahora como representación artística. Todo ello implicaba conjuntar los esfuerzos tanto sociológicos como literarios que han nutrido mi formación profesional. El objetivo era uno: analizar un objeto estético, las herramientas conceptuales serían diversas y las encontraría transitando esas fronteras que han separado la sociología y la literatura, y así fue. Tal empeño, debo decirlo, se terminó de delinear, como proyecto de investigación, después de haber confirmado que la crítica literaria no había puesto atención en tal acontecimiento artístico producido en la novela.

La segunda circunstancia es más bien de carácter teórico. La lectura de algunos textos de M. Bajtín, durante los cursos de la maestría, me había permitido tener una visión más abarcadora de los problemas litera-

rios; algunos de sus planteamientos, en especial aquellos sobre la concepción de la novela como discurso, sobre las voces que en ella se escuchan, sobre la construcción de universos e imágenes artísticas en el cruce de un tiempo y un espacio, y sobre las distintas visiones del mundo que en ella acontecen, me resultaron de un valor excepcional para los estudios literarios. Pero sobre todo, de una utilidad esclarecedora, que me permitió acercarme a la novela e identificar asuntos que contribuyen a destacar aún más su riqueza como obra estética.

Quiero subrayar ahora un rasgo que me parece significativo en mi experiencia de búsqueda y que bien puede servir para que otros estudios se realicen. Me refiero a las posibilidades creativas que proporciona el hecho de no forzar la novela a los reducidos límites de un modelo teórico. La teoría no es sino un instrumento de indagación y la fecundidad que tienen los conceptos radica precisamente en permitírnos construir una visión propia sobre la novela analizada. Digo lo anterior porque no hay en mi trabajo una “aplicación” de categorías teóricas sino un acercamiento creativo que, por supuesto, sin la referencia conceptual difícilmente habría sucedido. El logro, en todo caso, es haber destinado la riqueza de todos y cada uno de los conceptos al entendimiento y la comprensión de lo artístico.

Los resultados que en adelante expongo, están precedidos de una innumerable cantidad de estudios críticos, cuyos aciertos y desaciertos me fueron de gran utilidad. De ello hablo en el capítulo I, en el cual intento incorporarme, con mi voz y mis hallazgos, al diálogo que la crítica literaria viene realizando sobre una de las novelas más importantes del siglo xx.

Evidentemente, sin el respaldo y el sentido orientador de los conceptos no habría identificado el problema de las voces que conforma el capítulo II, ni habría señalado que en el cruce espacio-temporal se produce una tensión discursiva que es decisiva para identificar las imágenes artísticas de hombres y mujeres cuya existencia nutre la construcción de la memoria colectiva, que es, precisamente, lo que planteo en el capítulo III.

Por último, sólo quiero mencionar que este acto de búsqueda tiene también el propósito de contribuir a que se realicen otros esfuerzos indagatorios sobre novelas que ya han sido analizadas pero que merecen una nueva lectura a la luz de otras visiones. Sin duda, ello podría enriquecer nuestro conocimiento de la historia literaria mexicana.

I

DIÁLOGOS CON LA CRÍTICA LITERARIA

EN ESTE CAPÍTULO ME PROPONGO revisar algunas de las obras dedicadas a analizar la novela de Yáñez. Se trata de trabajos que contienen propuestas de lectura basadas en diversas perspectivas que, en algunos casos, son completamente contrarias o diametralmente distintas a la que sustenta la presente tesis. Pero las diferencias no constituyen un impedimento para dialogar con estos textos porque lo que le imprime vitalidad a un diálogo no es la coincidencia absoluta; el disentimiento, el desacuerdo, la divergencia, la confrontación de puntos de vista, resultan mucho más productivos que la homologación de criterios, perspectivas y resultados. Tras el registro de las diferencias debe prevalecer una actitud ética que me parece esencial para la construcción del conocimiento: reconocer al otro, sus esfuerzos, sus aportes, la manera en que su particular mirada crítica ha venido enriqueciendo los estudios sobre una novela que es fundamental dentro de la literatura mexicana. El desafío, en todo caso, es nutrirme de sus visiones e incorporar mi lectura a las demás lecturas críticas sobre *Al filo del agua*.

De todas las novelas de Yáñez, ésta es la que ha merecido numerosos estudios, unos más profundos y acertados que otros, pero la mayoría realizados con el ánimo de comprender su riqueza artística y sus aportes a la literatura mexicana. Sería pretencioso de mi parte afirmar que he leído y analizado absolutamente todos los estudios críticos, por el contrario, los textos que integran el material analizado son sólo algunos de los que conforman ese extenso universo. Reconocer la vasta producción de estudios críticos sobre *Al filo del agua* pareció ser, en el inicio de mi investigación, la confirmación de un juicio que escuché decir con frecuencia respecto a que había sido suficientemente analizada y no queda-

ba en ella nada que no se hubiera dicho ya. Juicio que lejos de revelar una verdad afianza un mito, el mito que pesa sobre las grandes obras y que las convierte en objetos de estudio casi indescifrables. Por fortuna, la lectura atenta de tales estudios me confirmó que un asunto no había sido tocado aún por la crítica: el de la construcción artística de la memoria colectiva en el interior de la novela.

A continuación expongo el resultado de mis acercamientos, asombros y distanciamientos. Es decir, del diálogo que, bajo una lectura detenida y al amparo de mis propios hallazgos, he sostenido con los críticos y sus textos. En su momento, el lector sabrá valorar y concluir si son suficientemente representativos de lo que la crítica literaria ha producido; por mi parte, considero que todos ellos me han aportado diversas enseñanzas en cuanto a las distintas perspectivas con las que se ha analizado la novela y, por tanto, me han permitido tener una idea general de las diferentes lecturas que *Al filo del agua* ha motivado en los ya más de cincuenta años de su existencia.

Lo que se ha dicho en torno a la novela de Yáñez no sólo es abundante sino contrastante. Del conjunto de textos críticos a los que he tenido acceso identifiqué tres grandes series: a) aquellos que dirigen su atención hacia la composición artística, la creación de universos, los recursos narrativos, el estilo y la significación estética de la novela como totalidad, que por fortuna son la mayoría; b) aquellos que han partido de perspectivas teóricas sociologistas, que sitúan a la novela en el ámbito de lo que se conoce como “realismo social”¹ o “realismo crítico”², y que resaltan asuntos de carácter social e histórico como resultado del “reflejo” de la realidad en la novela; y, c) aquellos que sustentan sus planteamientos en perspectivas psicologistas, que identifican una profusión de problemáticas psicológicas individuales³ y colectivas⁴ articuladas y manifestadas en las acciones de los personajes como consecuencia directa de las contradicciones que caracterizan una realidad dada.

¹ Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI/Unesco, México, 1996. pp. 213-214.

² En el ensayo que aparece en la edición crítica de la novela, Ignacio Díaz Ruiz sostiene que “Rosario Castellanos identifica esta narración con el realismo crítico, corriente ‘en la que el escritor se sitúa desde una perspectiva para considerar la totalidad de los hechos y sustentar una ideología que le permita juzgar estos hechos y mostrar sus relaciones con los fines buscados’. En este caso, el autor atiende un cosmos total: determinantes económicas, estructuras sociales, circunstancias históricas, vínculos individuales, motivos personales, todo ello para construir literariamente una visión analítica de un vivo ejemplo de la sociedad mexicana”. Ignacio Díaz Ruiz “Recepción crítica de *Al filo del agua*”, en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, (Colección Archivos 22), p. 303. En adelante la citaré como *Al filo...*

³ Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, F.C.E., México, 1996, pp. 384-392.

⁴ Pura López Colomé, “Permanencia en ascuas. Sobre la modernidad de *Al filo del agua*”, *Al filo...*, pp. 383-391.

En su momento me referiré a los planteamientos derivados de cada una de las series, teniendo como base los siguientes elementos de los que he partido para construir mi propio análisis y que funcionarán en adelante como ejes de discusión: *a)* la colisión de dos mundos, el popular y el oficial, que se produce en un momento histórico real representado artísticamente en la novela; *b)* la fragmentación del ser, que es resultado, por un lado, de la tensión ideológica en el interior de los discursos, y, por otro, de la colisión entre el mundo popular y el oficial; y *c)* la necesidad de dejar constancia de tales procesos, que se expresa en la construcción artística de la memoria colectiva, en la cual tiene un papel decisivo Lucas Macías.

Antes de profundizar en cada uno de ellos, me parece pertinente mencionar un aspecto que es fundamental para distinguir cada una de las series en las que he dividido los estudios críticos. Me refiero al tratamiento que se ha hecho respecto a la Revolución Mexicana y su presencia en la novela.

Los estudios sustentados en perspectivas sociologistas y psicologistas han encauzado sus esfuerzos a identificar temáticas⁵ sin detenerse a reconocer los universos que forman la totalidad de la obra como representación artística. Por ello, la Revolución Mexicana aparece como temática central de la novela; así, el mundo narrado no es más que el intento de Yáñez por justificar la revolución desde una posición burguesa⁶ y, en esa perspectiva, *Al filo del agua* cabe perfectamente en el territorio de lo que, desde el año 1924 con el “descubrimiento”⁷ de *Los de Abajo*, de Mariano Azuela, se conoce como Novela de la Revolución⁸. Estas indagaciones no

⁵ Adalbert Dessau sostiene lo siguiente: “Poco después de 1940, varios autores, en su mayoría jóvenes presentaron sus novelas, creando una situación literaria nueva. Casi todas estas obras conservaron la temática de la novela de la Revolución, pero el aspecto social quedaba en el fondo, y no era sino un pretexto para tratar problemas psicológicos [...] En gran parte la conciencia es el tema literario de estas novelas [...] Con *Esa sangre*, de Azuela, y *Al filo del agua*, de Yáñez, se agota la novela de la Revolución como fenómeno literario. No es casual que ambas obras vuelvan al tema que inició la novela de la Revolución: la vida en el estado de Jalisco [...]” (El subrayado es mío), *op. cit.*, pp.370 y 402.

⁶ *Ibid.*, p. 391.

⁷ “Mariano Azuela había publicado desde 1915 su novela *Los de abajo* (recogida en libro en 1916) en un oscuro folletón de El Paso, Texas, y nadie había advertido con suficiente publicidad su significación y su importancia. Pero en 1924 y en el curso de una polémica relacionada con el asunto, Francisco Monterde señaló la existencia de aquella obra que recurría por primera vez al tema de la Revolución”. José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michel, *La Literatura Mexicana del Siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, p.77.

⁸ Adalbert Dessau incluye la novela de Yáñez en el rubro de Novela de la Revolución, más específicamente en lo que él llama “la etapa de neutralización de la novela de la Revolución”, *op. cit.*, p.370.

Por otra parte, Ignacio Díaz Ruiz menciona en su ensayo sobre la recepción crítica de la novela, que Rand Morton es otro crítico que coloca la novela de Yáñez en el ámbito de la novela de la Revolución: “Rand Morton en *Los novelistas de la Revolución Mexicana* identifica plenamente a esta novela con el

sólo fragmentan la novela sino que toda su composición artística queda oculta tras interpretaciones sesgadas. Decir por ejemplo que María es “ahijada” del Padre Dionisio, que “Micaela Rodríguez ha vivido con sus padres en la ciudad de México y en Guadalajara” y que “la novela trata exclusivamente de procesos psíquicos”⁹; es hacer interpretaciones que no sólo trastocan los vínculos entre los personajes sino el sentido total de la novela.

Estos estudios defienden la tesis de una correspondencia directa entre la temporalidad de las acciones narradas con el acontecimiento histórico real y por ello insisten en ver “reflejada” la realidad sociohistórica en la novela. El gran tiempo histórico y el amplio espacio geográfico, tal como lo planteo en el tercer capítulo, sólo pueden reconocerse en la representación artística donde ambos se cruzan: el tiempo y el espacio concretos donde son configurados los individuos que pueblan la novela. La temporalidad y la espacialidad del universo novelado constituyen un punto de enlace de dos realidades históricas concretas construidas como imagen estética que posibilitan la lectura de acontecimientos sociales e históricos. Esto es lo que los estudios críticos de la dos últimas series han dejado de lado: el carácter artístico de su composición. Sus indagaciones, insisto, se sitúan en querer reconocer una rotunda correlación entre realidad novelada y realidad histórico-social. Ello ha dado pie a que, erróneamente, la novela de Yáñez sea clasificada como Novela de la Revolución. De alguna manera, Ignacio Díaz Ruiz refiere lo anterior cuando plantea que:

Esta narración evidentemente no tiene como anécdota capital la Revolución Armada; sin embargo, el momento histórico en que se sitúa la temporalidad de la acción, las circunstancias sociales que se mencionan, algunas determinaciones de orden político y social, incluso el magnífico título de esta narración permiten incluirla dentro de este ciclo novelístico.¹⁰

Bajo esta lógica de la correspondencia directa, se sitúan otros estudios como el de Emmanuel Carballo quien prepondera la presencia de la Revolución en la novela como un rasgo de objetividad en el trabajo rea-

rubro mencionado: ‘*Al filo del agua* –dice– es el prelude de la revolución y a la vez la justificación de la Revolución. Y con eso es algo más importante: es la primera cristalización de esa corriente hacia una literatura nacional mexicana’.” *op. cit.*, p.298.

⁹ Todos los fragmentos encomillados pertenecen al estudio de Adalbert Dessau., *op. cit.*, p. 386 y 389.

¹⁰ Ignacio Díaz Ruiz, *art. cit.*, p.298.

lizado por el autor. Al referirse a los estudios de Emmanuel Carballo, Ignacio Díaz Ruiz señala los límites de sus planteamientos y, en contraparte, destaca el valor artístico de la novela en razón de las resonancias que diversos acontecimientos históricos adquieren en su interior:

Esta novela, en efecto, traduce muy elocuentemente una visión de la historia nacional. El porfiriato, las causas del movimiento armado, la Revolución misma encuentra en aquel universo marginal y olvidado una caja de resonancias. Y en efecto ese acontecimiento unifica y modifica al país.¹¹

Otros críticos destacan también esta significación de la Revolución, en tanto representación artística de sus resonancias, en el universo novelado. Es el caso de Juan José Doñan quien sostiene que *Al filo del agua* es una “obra hecha a contrapelo de la corriente nacionalista dominante”¹² en la cual “la mirada no se dirige ya a los marginados del día ni a las tribulaciones de una familia de tantas” tal como había sucedido en obras consignadas como parte del canon “Novela de la Revolución”. Lo que sucede en *Al filo del agua*, dice este estudioso, es que la mirada no está dirigida al:

México revolucionario, sino al del periodo inmediato anterior. Pero esa mirada no busca tanto ilustrar las condiciones sociales que provocaron el movimiento armado, como ha pretendido cierta crítica, sino ‘recuperar’, atendiendo particularmente al desasosiego espiritual de sus moradores, un mundo en el momento previo a su disolución. No son los últimos días de Pompeya, pero sí los de una Yahualica (aunque el pueblo nunca es llamado por su nombre, la descripción física, geográfica y aun moral corresponde a este ‘lugar del Arzobispado’) sobre la que se cierne la amenaza de un Vesubio que parece estar más en el alma de sus hombres y mujeres que en las asechanzas del mundo exterior. La ‘bola’ misma es algo que llega de fuera y no pasa de ser un hecho fortuito que sólo viene a catalizar las fuerzas disolventes internas (la gota que accidentalmente derrama el vaso)¹³.

Por su parte, Antonio Gómez Robledo, al situar esta novela en la vasta producción de Yáñez, señala que “*Al filo del agua*, es, al mismo tiempo, la más mexicana de sus novelas. ¡Cómo no va a serlo, si es la

¹¹ *Ibid.*, p. 299.

¹² Juan José Doñan “Medio siglo de *Al filo del agua*”, en *La Jornada Semanal*, Núm.149, 11 de enero de 1998.

¹³ *Loc. cit.*

vigilia de la Revolución Mexicana, el bochorno que precede a la tempestad!”¹⁴

Pero el planteamiento que, desde mi punto de vista, sintetiza la percepción artística de la Revolución Mexicana en la novela, es el de Françoise Perus, quien afirma que:

aunque cuidadosamente enmarcada en un ‘estrecho límite de tiempo y espacio’ a partir de una serie de referencias históricas, geográficas y sociales precisas, la obra de Yáñez no es ni una novela histórica, ni una novela social, al menos en la perspectiva de lo que venía caracterizando a la narrativa hispanoamericana –y dentro de ella a la narrativa mexicana- de la primera mitad de este siglo. A diferencia de la narrativa mexicana inmediatamente anterior, no se centra en la reconstitución de acontecimientos históricos, ni por tanto en la caracterización de los protagonistas, individuales o colectivos del (futuro) movimiento armado. Y a diferencia de la narrativa hispanoamericana, no aborda la transformación de las estructuras precapitalistas desde el ángulo de las relaciones económicas o políticas. Aunque aludidas, estas relaciones no constituyen el centro de la focalización de la narración de Yáñez.¹⁵

Indudablemente, lo que marca las diferencias en el tratamiento o interpretación que se hace acerca de la presencia de la Revolución Mexicana en el interior de la obra, es la concepción de la novela como género, que sustenta cada estudio crítico. Ciertamente, si se le concibe como el ámbito en el que son entretajidos diversos temas que dan cuerpo a un determinado argumento en el cual lo importante son, únicamente, los personajes, sus acciones, y el escenario en el que acontecen, entonces es comprensible que esa realidad histórica sea identificada por algunos críticos como incorporada de manera directa o “reflejada” en el contenido de la novela. Pero el género novelesco es mucho más que la suma de temáticas, su importancia no radica únicamente en las acciones realizadas por personajes protagónicos o secundarios y, por supuesto, el tiempo y el espacio en ella recreados son mucho más que un mero artificio. La novela es la representación de imágenes artísticas, el resultado del trabajo estético con diversas voces en el cruce de un tiempo y un espacio representados, que contiene las huellas humanas de una realidad determinada. En el momento de su publicación se instaura en la esfera socio-cultural portando su propia visión artística sobre determinados aspectos o pro-

¹⁴ Antonio Gómez Robledo, “Memoria de Agustín Yáñez”, en *Al filo...*, p.liminar XXI.

¹⁵ Françoise Perus, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en *Al filo...*, p.328.

blemáticas de ese complejo universo socio-histórico. A finales de la década de los cuarenta, *Al filo del agua* se incorpora a la vida sociocultural del país ofreciendo su propia y original visión artística sobre los acontecimientos sucedidos en un momento específico de la vida nacional. Sin embargo, no por ello es dable interpretarla como una obra que “refleja” “la posición de la burguesía posrevolucionaria”, ni es válido sostener que justifica “la Revolución, desde el punto de vista de la burguesía victoriosa [...]”, tal como lo afirma Albert Dessau en la obra referida.

Los críticos que insisten en catalogar la novela como la justificación de la Revolución, tendrían que considerar que diez años antes de que *Al filo del agua* fuera publicada, el gobierno posrevolucionario había legitimado su poder y su autoridad mediante un acto simbólico: erige un monumento a la Revolución. Refiero este hecho porque me parece fundamental no sólo porque ha sido dejado de lado en las clasificaciones que se han realizado de la novela sino porque nos permite aproximarnos al proyecto ético y estético de Yáñez. Veamos: los monumentos, al igual que las celebraciones cívicas, buscan institucionalizar por la vía de lo simbólico acontecimientos que se deberán fijar en el imaginario colectivo asociado al poder¹⁶. ¿Qué significa entonces el hecho de que la Revolución Mexicana se convierta en monumento? Quiere decir que su construcción es la concreción de un hecho histórico: la institucionalización de la Revolución.

Ahora bien, ¿por qué hablar de la Revolución hecha monumento, por qué referirme al momento en que ésta se institucionaliza? ¿Por qué habrían de considerar esto los estudios a los que me he venido refiriendo? ¿Y por qué tal acontecimiento nos permite aproximarnos al proyecto ético y estético del autor? Porque me parece que el año de la publicación de *Al filo del agua* no es un hecho aislado de tal suceso. Agustín Yáñez ofrece su visión artística sobre la vivencia humana ocurrida en los meses previos al inicio de Revolución. En la novela las múltiples voces recreadas dan fe de lo que estaba sucediendo, del caos humano con sus múltiples tensiones y expresiones. En ella está contenido artísticamente todo aquello que la Revolución no consideró en su proyecto. Yáñez publica su

¹⁶ Al respecto Thomas Benjamin plantea lo siguiente: “El Monumento a la Revolución es una de las construcciones más prominentes de la ciudad de México y uno de los monumentos conmemorativos más impresionantes en el país. Es un texto gigante de acero y piedra diseñado para reflejar y moldear la memoria colectiva de México. En sus orígenes encarnaba, en la construcción, la forma y la escultura, casi cada elemento del discurso de la memoria revolucionaria de dos décadas. Fue construido por la familia revolucionaria, según un informe de 1937, ‘para perpetuar el recuerdo de la Revolución Social Mexicana’. Hoy, los historiadores sostienen que fue construido para realzar la legitimidad y autoridad de la élite gobernante posrevolucionaria [...]”. Thomas Benjamin, “La Revolución hecha monumento”, *Historia y gráfica*, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p.115.

novela, justamente, cuando ya era evidente que las preocupaciones humanas no habían sido consideradas en toda su complejidad y mucho menos resueltas por la Revolución; es decir, cuando ésta ya había perdido su sentido transformador. No hay tal justificación, en todo caso lo que hay, es una novela que forma parte de un amplio proyecto estético y ético desde el cual el autor hace evidentes las limitaciones de la Revolución y el caos humano acontecido en un momento histórico de la vida del país.

Proyecto ético y estético, cuya profunda y compleja inteligencia se pone de manifiesto en el contexto de una de las décadas considerada por los críticos como fundamental para el desarrollo de la literatura, tanto hispanoamericana como mexicana. Me refiero a la década de los cuarenta en la cual ha quedado atrás el naturalismo, las preocupaciones expresadas como fiel testimonio de injusticias sociales y la atención sobrada que se había puesto sobre conductas erradas y problemáticas morales. La etapa del costumbrismo, basada en lo anecdótico y la reivindicación del medio rural como territorio edénico, ha sido superada.

Los años cuarenta nacen marcados por “el dramatismo del lenguaje” –como señala Monsiváis¹⁷–; un lenguaje que busca dar cuenta de la interioridad del ser, un lenguaje que recupera la angustia individual y la sitúa en los ámbitos caóticos de una compleja sociedad que se transforma permanentemente. Los narradores de estos años, tan definitivos para la literatura en general, transitan –dice Arturo Azuela– por todos los caminos, su búsqueda es un perpetuo recorrer lo antiguo y lo actual, es un ensimismado andar entre “leyendas clásicas” y mitos indígenas, y es, también, un detenerse a mirar “el caos de nuestras grandes ciudades o [...] las entretelas de los dominios del poder político [...]”.¹⁸ Nuestros escritores, afirma:

se abren con gran seguridad hacia los nuevos procedimientos; con maestría introducen el monólogo interior, el flujo de la conciencia, el sicologismo y el rompimiento del espacio y el tiempo. Con estos recursos sondan la conciencia individual, pues han llegado a la conclusión de que el Hombre –con sus angustias, sus egoísmos, sus desgarramientos–, y no sólo el paisaje o sus entornos históricos, es la medida de la sociedad.¹⁹

¹⁷ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1986, Tomo II, p.1476.

¹⁸ Arturo Azuela, “Al filo del agua en su contexto histórico-literario”, en *Al filo...*, p. 285.

¹⁹ *Loc. cit.*

Sin duda, es una década en la que los novelistas hispanoamericanos realizan rupturas de diversa naturaleza y en la que reciben toda clase de influencias. En ellos influyen las obras de escritores como William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Scott Fitzgerald, John Dos Passos; así como Kafka, Proust, Huxley, Gide, Thomas Mann, André Malraux y Virginia Woolf. Es decir, de escritores que habían venido incorporando en sus obras el desorden, el caos humano y la fragmentación de la existencia que marcaron los últimos años del siglo xix y los primeros del siglo xx, y en cuyos rasgos se detienen las miradas indagadoras de los escritores hispanoamericanos para transformar radicalmente los valores artísticos que habían imperado hasta entonces.

Es una década en la que resulta fundamental la presencia de narradores que tendrán una actitud crítica ante la realidad y cuya obra estará regida por la rigurosidad formal y la densidad en los universos representados, narradores que destacan como innovadores de una percepción singular de la realidad así como de un concepto del lenguaje distinto al que había venido predominando. Tal como lo apunta José Luis Martínez, la década de los años cuarenta constituye el advenimiento de obras fundacionales para la literatura latinoamericana en general:

Ynwar fiesta (1941) del peruano José María Arguedas (1913), *El luto humano* (1943) del mexicano José Revueltas (1914), *El señor presidente* (1946) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899), *Al filo del agua* (1947) del mexicano Agustín Yáñez (1904) y *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal; cuando no una imaginación regida por la inteligencia, como en *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares (1914), en las *Ficciones* (1944) de Borges o *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier.²⁰

Recordemos que antes de esta década la novela latinoamericana estaba representada por escritores como: Benito Lynch y Ricardo Güiraldes, en Argentina; por Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán, en México; José Eustasio Rivera en Colombia, Rómulo Gallegos, en Venezuela, y Graciliano Ramos, en Brasil. Autores que representan una tradición novelesca que es, en sí misma, una especie de registro detallado de la rebeldía de sus caudillos o la sumisión del hombre arraigado a la tierra:

una tradición válida de la novela de la tierra o del hombre campesino, una crónica de su rebeldía o sumisiones, una exploración pro-

²⁰ José Luis Martínez "Unidad y diversidad", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI editores/Unesco, México, 1996. p.90. En adelante la citaré como *América Latina en...*

funda de los vínculos de ese hombre con la naturaleza avasalladora, la elaboración de mitos centrales de un continente que ellos aún veían en su desmesura romántica. Incluso los más sobrios (pienso en los mexicanos, en Graciliano Ramos, en Quiroga) no escapaban a una categorización heroica, a una visión arquetípica que convertiría algunos de sus libros, y sobre todo *La vorágine*, *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, [...] en libros cuyo realismo está de tal modo deformado por la concepción mitológica que escapan a la calificación de documento o testimonio que querían poseer.²¹

Es, justamente, frente a estos escritores que se erigirán las nuevas narraciones que a partir del año 1940 comienzan a publicarse. Y es, precisamente, dicho año, el criterio que Emir Rodríguez Monegal utiliza para separar a los narradores hispanoamericanos en dos grupos. Un primer grupo es aquel al que pertenece el autor de mi objeto de estudio, el que forman Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Agustín Yáñez y Leopoldo Marechal. “Ellos y sus pares [...] son los grandes renovadores del género narrativo en este siglo” –afirma Rodríguez Monegal.²² El segundo grupo estará formado por: João Guimarães Rosa, Miguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, José Lezama Lima, Julio Cortázar, José María Arguedas y Juan Rulfo.

Y es que en esta década, tal como lo señala Arturo Azuela, los narradores hispanoamericanos rompen con los esquemas y los códigos establecidos, recuperan mitos, crean alegorías, despliegan fantasías, incorporan con destreza el humor, la parodia y la ironía.²³ Es en estos años cuando:

la narrativa hispanoamericana se abre hacia nuevos horizontes [...] De todos los rumbos las influencias llegaban a México; no había la menor duda: era un momento crucial para la narrativa. José Revueltas, Rubén Romero Flores, Francisco Rojas González y Mauricio Magdaleno ya habían publicado algunas obras importantes [...] En esa década formidable, la posterior a la Segunda Guerra, entre las influencias más diversas y los temas más variados, asumido el peso de la tradición, con los lenguajes más deslumbrantes y los personajes más desgarradores o contradictorios, la novela hispanoamericana se proyectará más allá de nuestras fronteras. Es un cambio cualitativo sin precedentes; aunque ya grandes novelistas –como

²¹ Emir Rodríguez Monegal, “Tradición y renovación”, en *América Latina en...*, p. 156.

²² *Ibid.*, pp. 156-157.

²³ Confróntese Arturo Azuela, art. cit., p. 289.

Rómulo Gallegos, Mariano Azuela, Ricardo Güiraldes, o José Eustasio Rivera— habían destacado a fines de la tercera década del siglo; ahora, después de 1945, el espectro narrativo se ampliaba, se enriquecía, se universalizaba.²⁴

Específicamente en México, las novelas que se publican en esta década ya no serán obras que describan el sufrimiento del hombre unido a la tierra, los narradores ya no escribirán buscando afanosamente regenerar los males morales ni corregir los equívocos cometidos contra el pueblo, no se insistirá más en relatar las peripecias y las tragedias de algún caudillo, “el tránsito de lo indigenista a la novela de la revolución, a lo populista, a lo proletario” —como señala Pedro Ángel Palou²⁵—, ya se había dado y todo lo escrito hasta entonces constituirá ya, solamente, un antecedente de la literatura que Agustín Yáñez inaugura con la publicación de *Al filo del agua* en el año 1947. Novelas como *La ciudad roja* (1932), de José Mancisidor; *El Indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes; *El Resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno; y *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), de José Rubén Romero, ya se habían incorporado a la historia inmediata anterior de lo que los críticos han dado en llamar: novela contemporánea.²⁶

Es la década de los cuarenta, justo cuando en el país se sientan las bases para el impulso de la industrialización; cuando se habla de progreso económico y de estabilidad social; cuando, precisamente, la Revolución ha abandonado ya la búsqueda de reformas y los discursos que en su nombre se despliegan insisten en la unidad nacional, en asegurar la paz y en consolidar el orden logrado. Al respecto, Luis Villoro señala que:

Desde 1944 Jesús Silva Herzog denunciaba que el movimiento social había entrado en crisis; ‘crisis moral’ y ‘confusión ideológica’. Dos años más tarde, Daniel Cosío Villegas observaba que la Revolución, en realidad, había terminado —al menos como movimiento en el poder—: ‘Las metas de la Revolución se han agotado, al grado de que el término mismo de revolución carece ya de sentido’. Aunque discutidos en su momento, ambos diagnósticos se mostraron certeros. La ‘crisis’ de que hablaban marcaba, en realidad, un tránsito: el fin de las reformas radicales en la base económica y social —que pudo efectuarse gracias a la unidad de la burguesía nacional con las clases populares— y el

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio*, El Colegio de Michoacán, México, 1997, p.142.

²⁶ Cedomil Goic, *Historia y crítica de la novela hispanoamericana*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988, p.343.

comienzo de la estabilidad en un orden social nuevo, dirigido por la burguesía.²⁷

La década de los cuarenta es, en suma, el tiempo en el que el rumbo del país se trastoca, el tiempo de los cambios, las rupturas y la renovación de la literatura, el tiempo en que los valores artísticos se transforman. En ese tiempo Agustín Yáñez publica su novela *Al filo del agua* e inaugura la novela contemporánea mexicana.

Pero no es la década de los cuarenta lo que encontramos en *Al filo del agua*, aunque la totalidad de la novela y la fecha de su publicación constituyan, como ya dije, la posición ética y estética del autor frente a acontecimientos gestados en los primeros años del siglo y cuyos efectos se resienten con marcada evidencia en dicha década.

Lo que encontramos en la novela de Yáñez es un universo artísticamente construido en múltiples tensiones. Una de ellas, la principal, es la tensión entre el mundo popular y el mundo oficial del porfiriato. Por ello, me pareció importante identificar en los estudios críticos aquellos planteamientos acerca de dicha tensión. De los críticos leídos solamente tres identifican una tensión en el interior de la novela, pero el carácter, en algunos casos, es distinto al que yo señalo. La tensión a la que ellos se refieren podría ser entendida como una polaridad entre lo viejo y lo nuevo, entre orden y conflicto, entre el bien y el mal, sobre todo en los trabajos de Carlos Monsiváis y José Luis Martínez.

La tensión que este último identifica en la novela está formada por el polo:

negativo de la religiosidad o del fanatismo que, a través de los ejercicios espirituales de cuaresma, de las prédicas sacerdotales, de la rígida moral que mantiene la familia, llama al hombre a la renuncia del mundo y de la carne, a la vida de sacrificio y humildad y a la espera de la felicidad eterna después de la muerte²⁸

Y, por el polo contrario, el que induce al hombre a las tentaciones mundanas y sensuales:

entre estas dos fuerzas conservadoras o revolucionarias los hombres y las mujeres se debaten, tienen sueños intranquilos, aceptan

²⁷ Luis Villoro, "La cultura mexicana, 1910-1960", *Cultura, ideas y mentalidades*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 254-255.

²⁸ José Luis Martínez, "Iniciación y obra. La significación de *Al filo del agua*", en *Al filo...*, p.321.

el pecado y matan y huyen y enloquecen o continúan su vida, pero con la conciencia de su frustración y sintiendo la carga de su duelo, ahogados en la penumbra morada, penitenciaría, que respiran.²⁹

Esta tensión es, desde mi punto de vista, una manifestación solamente de una mucho más amplia: la que acontece entre dos mundos confrontados, de la que emerge la pugna entre dos discursos que persistentemente se influyen y determinan.

Carlos Monsiváis, identifica a su vez, una tensión a la que nombra: “la gran batalla en donde una parte se afana en extirpar la vitalidad, y la otra parte resiste sorda o desesperadamente”.³⁰ Como en el caso anterior, este crítico tampoco ubica esta tensión en el núcleo de un conflicto mayor.

Es precisamente Françoise Perus quien refiere una tensión similar a la de la inevitable colisión entre dos mundos. Los momentos en que la expone es cuando afirma que “el título finalmente adoptado no pone el acento ni sobre el pasado ni sobre el predominio de la Iglesia, sino sobre la inminencia de la ruptura del orden aludido al mismo tiempo que sobre uno de los aspectos fundamentales de la perspectiva adoptada: su trasfondo popular”;³¹ cuando afirma: “El suceso decisivo en la ruptura del viejo orden es por tanto y sin lugar a dudas, la Revolución de 1910”, o cuando sostiene que: “La tensión entre lo nuevo en gestación y la resistencia de lo viejo que se niega a morir se sitúa aquí en el plano de las formas de sociabilidad y las formas de conciencia, individual o colectiva.” Esa tensión, que la estudiosa identifica en el plano de las formas de sociabilidad y de conciencia, tanto individual como colectivas, en el mundo novelado, constituye una expresión más de la tensión a la que me he venido refiriendo, la que acontece entre dos mundos con existencia histórica cuya recreación ocupa un lugar central en la novela: el mundo popular existiendo simultáneamente al mundo oficial del porfiriato. Dos mundos históricamente confrontados en los cuales hay individuos viviendo y experimentando esas diversas formas de sociabilidad y de conciencia surgidas del escenario social, económico y cultural que cada mundo les ofrece. Identificar esos dos mundos en pugna es fundamental para reconocer que en el universo novelado hay distintas imágenes artísticas de hombres y mujeres que manifiestan diversas y contrastantes expresiones de identidad y de pertenencia, distintas prácticas individuales y co-

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Carlos Monsiváis, “‘Pueblo de mujeres enlutadas’: el programa descriptivo en *Al filo del agua*”, en *Al filo...*, p.369. En adelante las referencias al autor corresponden a este artículo.

³¹ Françoise Perus, art. cit., pp. 327-328.

lectivas, que se manifiestan en una diversidad de voces sociales en permanente confrontación, como los mundos a los que cada individuo pertenece.

Me he preguntado por qué no todos los críticos identifican esta polaridad central en el universo novelado y me parece que la explicación tiene que ver con el hecho de que se ha puesto poca atención en los rasgos que encarnan la vida humana acontecida en el cruce del tiempo y el espacio recreado, es decir, en el transitar cotidiano de los hombres y las mujeres que habitaron los pueblos de la provincia mexicana a principios del siglo xx. Pueblos que, como acertadamente lo plantea José Luis Martínez, vivían “bajo el signo de dos tónicas: la pobreza y la religiosidad. La primera hacía al hombre vivir uncido a la tierra [...] La religión por su parte, era el consuelo y la esperanza, pero al mismo tiempo el temor al castigo eterno.”³² Ciertamente, en el mundo representado, la presencia de la religión oficial se percibe desde el epígrafe y se acentúa con desmesurada evidencia en el “Acto preparatorio.” Pareciera, como lo señala José Luis Martínez, que la otra característica de nuestros pueblos, la de “inclinarse más por su aspecto amenazador que por su alegría consoladora”, será el principal componente del universo novelado, de hecho, las primeras enunciaciones con las que se inaugura la novela parecen estar destinadas a prefigurar que el pueblo severo y solemne de *Al filo del agua* es un pueblo en el que los seres viven “enlutados en el cuerpo y en el alma, rodeados de una penumbra morada, de perpetua Semana Santa, en la que se ha proscrito toda diversión humana para sólo escuchar los llamados a la penitencia y al arrepentimiento.” Sin embargo, ésta es una de las características artísticas distintivas de la novela de Yáñez: permitírnos entrever que tal unicidad, tal homogeneidad, tiene fisuras, hondas grietas, resquicios por donde se asoman las manifestaciones de una religiosidad distinta a la dominante, de una religiosidad que es en sí misma una manera de existir, otra forma de vivenciar lo religioso, de explicar el mundo y de relacionarse con los demás: la religiosidad popular, existiendo al mismo tiempo que la religión oficial. Ambas son representadas en el interior de la novela, ambas enuncian sus propios discursos y ambas se caracterizan por prácticas individuales y colectivas que realizan los seres cuya existencia transcurre al cobijo de sus preceptos. No obstante lo anterior, la mayoría de los estudios críticos no distingue una de la otra y pareciera que en la novela existe solamente una única religiosidad, una única forma de vivirla: la de “agonizar en su luto perpetuo.”

³²José Luis Martínez, art. cit, pp.319-320.

Al no distinguir una religiosidad de la otra, la mayoría de los críticos considera que el pueblo de *Al filo del agua* vive, sufre o padece, el control omnipresente de la institución eclesiástica y subraya este hecho como uno de los principales rasgos de la novela, lo cual es cierto, pero no es menos cierto el trabajo artístico con una diversidad de voces mediante las cuales es posible aproximarnos a la existencia del mundo popular y a la particular cosmovisión de los individuos que en él existen, con sus peculiares manifestaciones de fe; es el caso de las mojigangas y las romerías que son recreadas en el contexto de los Días Santos, y es el caso de las enunciaciones de Lucas Macías a las que me referiré más adelante, y en las cuales la crítica ha puesto escasa atención.

La identificación de esas dos religiosidades resulta fundamental en el análisis del universo novelado, no solamente porque su reconocimiento implica distinguir las diferencias sustanciales entre el mundo popular y el oficial, sino porque al reconocer su existencia es posible acceder a otro de los rasgos significativos de la novela de Yáñez, me refiero a la recreación artística de un componente divergente en el seno del discurso religioso oficial, el enunciado por el Padre Reyes. Es, nuevamente, Françoise Perus quien, de manera general, se ocupa de este rasgo cuando analiza lo que representa la relación entre el Padre Dionisio y el Padre Reyes:

la oposición histórica entre dos concepciones de la doctrina cristiana: la una, trascendentalista y orientada fundamentalmente hacia la salvación de las almas siempre amenazadas por el pecado inherente a la condición terrenal del hombre; la otra, más atenta a esta última, 'nazarena y samaritana', que concibe la fe como guía y consuelo para el buen gobierno y el alivio de los sufrimientos humanos. La primera de cuño conservador, es la que sostiene el cura Dionisio contra el 'liberalismo' del padre Reyes.³³

Me parece que es éste uno de los aciertos más significativos en el trabajo crítico de Françoise Perus. De hecho se trata de uno de los planteamientos que guiaron mi lectura de la novela, y fue el que me permitió reconocer que dicha oposición revela la necesidad de cambios en el seno del discurso religioso oficial. Lo que el Padre Reyes representa es una palabra que se opone, desde dentro, a la palabra autoritaria del discurso religioso, su palabra es una manifestación de los quiebres que acontecen en el interior del discurso dominante, representado artísticamente en la novela de Yáñez.

³³ Françoise Perus, art. cit, p.338.

En su ensayo crítico Françoise Perus sostiene que en la última parte de la novela acontece el “inicio de una ruptura del enclaustramiento y el inmovilismo propios de un pueblito demorado en su pasado colonial” y que en la esfera de la religión, “dicha transformación implica fundamentalmente el paso de una fe trascendentalista, basada en la concepción de un Dios vigilante y castigador, a otra más humana y terrenal, es decir ‘nazarena y samaritana’.”³⁴ Ciertamente, aunque tal cambio no ocurra como tal en el universo novelado, ya que en ningún momento la posición autoritaria da paso a la posición defendida por el Padre Reyes en el sentido de que sea ésta la que al final predomine, sí quedan enunciados los indicios de una posible transformación en el ámbito de lo religioso. En el suceder de los acontecimientos, ambas visiones se manifiestan como parte de una realidad en la que, cada vez con mayor intensidad, se hace evidente su contradictoria presencia en el interior de un mismo discurso, presencia que se había venido ocultando bajo el peso del componente autoritario representado, fundamentalmente, por el Padre Dionisio y el Padre Islas. Las enunciaciones del Padre Reyes y todos los actos que realiza, sobre todo aquellos que propician un acercamiento con “los norteños”, no hacen sino revelar ese estado contradictorio y complejo del discurso religioso dominante, sus quiebres y las hondas fisuras en su predominio. Y permite avizorar esa otra religiosidad, la del mundo popular. Es decir, permite reconocer que en la novela no hay un único discurso religioso ni su contenido es un todo homogéneo e indivisible.

He de referirme ahora a un punto en el que la crítica coincide plenamente, aquel en el que se reconoce que “todos los aspectos de la vida del pueblo, en lo público y en lo privado, se encuentran regidos por el poder eclesiástico”.³⁵ Si bien, tal planteamiento es acertado porque refiere uno de los rasgos que caracterizan el universo de la novela, es evidente que la atención ha estado puesta únicamente en el resultado y se ha dejado de lado el proceso mediante el cual la religión oficial interviene en dichos ámbitos para ejercer el poder absoluto sobre la conciencia de los individuos. La iglesia, ciertamente, es la responsable de que los habitantes de *Al filo del agua*, vivan cotidianamente la imposibilidad para relacionarse con los demás, que vivan en la simulación, en la ausencia del amor, en la angustia perpetua, en la fragmentación absoluta, pero ¿cómo logra cumplir semejante tarea? Y lo que es más importante ¿qué beneficios obtiene la iglesia al cumplir cabalmente tal empresa? ¿esta tarea forma parte de los vínculos ideológicos que la iglesia tiene con los demás

³⁴ *Ibid.*, p.356.

³⁵ *Ibid.*, p.328.

discursos, por ejemplo, el discurso político? Si los estudios críticos se fijaran con mayor detenimiento en las enunciaciones de los hombres y mujeres que pueblan el universo novelado, sería posible distinguir que el proceso mediante el cual la iglesia consigue tal propósito forma parte de una tensión discursiva que se produce entre diversas voces sociales.

La confrontación entre los discursos que las voces sociales enuncian pone al descubierto que ese poder opresor de la institución eclesiástica se logra no sólo mediante el despliegue de una palabra autoritaria, sino por la práctica de la confesión, que constituye una instancia eminentemente discursiva y, por tanto, ideológica. La confesión le asegura a la iglesia la intervención en lo privado, pero sus efectos trascienden el nivel individual para situarse en un dominio sobre lo público, sus alcances son sociales e ideológicos.

Carlos Monsiváis identifica el papel de lo privado y su relación con la vida pública, y hace alusión a las significaciones ideológicas que esta relación tiene tras de sí, en tanto constituyen espacios de control individual y colectivo, cuando afirma que: “Aquí la vida pública es intimidad doblegada”.³⁶ Ese doblegar la intimidad del ser, y sus expresiones en el ámbito público, es una de las evidencias del quebranto provocado por la palabra autoritaria de la religión oficial, ambos son recreados mediante la construcción artística de la imagen del ser fragmentado, imagen que constituye el otro pilar sobre el cual está construido el universo de *Al filo del agua*.

Si bien, en su ensayo crítico, Carlos Monsiváis señala la presencia de la palabra autoritaria cuando refiere el peso de un lenguaje dominante, un “lenguaje imperial durante casi cuatro siglos, persiste porque es simultáneamente la voz de la autoridad, la cosmovisión que no admite heréticos y el espacio de salvación...”³⁷, no identifica la imagen artística del ser fragmentado, que es, insisto, el desolador resultado de la presencia de ese “lenguaje imperial”. Dice el crítico que “No hay la introspección que es preámbulo de la sensibilidad contemporánea, ni la fragmentación de la conciencia” (el subrayado es mío) y lo que en mi análisis planteo es, justamente, lo contrario. En la novela acontece la representación artística de un contradictorio proceso: el acatamiento y simultánea negación de la palabra autoritaria tanto del discurso religioso como del discurso político y con ello el quebrantamiento o la fragmentación del ser. Esto quiere decir que en el horizonte ideológico y vivencial del ser aparece la palabra autoritaria de los discursos exigiendo ser aceptada

³⁶ Carlos Monsiváis, art. cit, p. 370.

³⁷ *Ibid.*, p. 375.

como verdad inobjetable; frente a la palabra autoritaria el individuo o bien la acepta incorporándola a su existencia sin el mayor asombro o bien la niega rotundamente.³⁸ Pero el peso de la palabra autoritaria de ambos discursos es tal y ha sido tal su hegemonía en la realidad del pueblo representado, que en la conciencia del individuo se produce un proceso de acatamiento y simultánea negación, su existencia se caracterizará por un contradictorio vaivén de aceptación y rechazo que, poco a poco, va provocando la gestación de un quebrantamiento individual con alcances sociales e históricos, en el contexto del mundo narrado. Proceso que será necesario registrar, conservar, preservar, debido a su trascendencia colectiva y humana, y que en la novela se logra mediante la representación artística de la construcción de la memoria colectiva.

Por ello me parece que entre el planteamiento del crítico y el mío hay, al menos una diferencia que quiero precisar. Creo que cuando afirma que lo que se produce es: “el reordenamiento de la conciencia sitiada por el deseo, y las reflexiones que no son propiamente monólogos interiores sino la renuncia pública a la vida íntima, la confesión sin necesidad de cura, el idioma escrupuloso y humillado por donde se encauzan agravios, locuras, dones proféticos”,³⁹ no advierte que, precisamente, todo ello constituye las expresiones de la fragmentación del individuo y que son las manifestaciones de los alcances sociales y colectivos que ésta tiene en la vida del pueblo.

Sostengo lo anterior porque uno de los rasgos artísticos de la novela es el de dejar al descubierto que la unicidad del universo humano recreado es solamente aparente y que en su interior una complejidad colmada de contradicciones está permanentemente fragmentando la existencia de los hombres y las mujeres que lo habitan. No hay, en ese universo, una imagen artística de un ser pleno, la imagen artística predominante es la del ser fragmentado. La fragmentación de la existencia humana aparece como el eje central que da movimiento a las relaciones entre los individuos, a sus emociones, sentimientos, deseos y todas y cada una de las prácticas cotidianas que realizan, incluyendo, por supuesto, la vivencia de sus creencias, es decir, su religiosidad. Por ello, cuando Françoise Perus sostiene que: “Al no ofrecer ésta [la religión] un marco de representaciones y valores que permita una elaboración satisfactoria de

³⁸ En necesario tener presente que al individuo le resulta imposible relacionarse con la palabra autoritaria, simple y sencillamente porque la palabra autoritaria no permite ningún tipo de relación ni asimilación por parte del individuo, su exigencia es la de ser aceptada como verdad incuestionable. M. Bajtín, *Teoría y Estética de la Novela, Trabajos de Investigación*, Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, pp.158-160.

³⁹ Carlos Monsiváis, art. cit., p.374.

instintos y deseos elementales, devuelve al hombre al mundo de la superstición y a las conductas erráticas [...]”⁴⁰, se está haciendo hincapié en ese rasgo artístico que acabo de señalar. La novela revela que el objetivo de la religión oficial es, precisamente, no “ofrecer un marco de representaciones y valores que permita una elaboración satisfactoria de instintos y deseos elementales”, su propósito es, justamente, el de la negación absoluta de los aspectos vitales del ser: instintos, deseos, sentimientos, emociones, es decir, la persistente negación de las necesidades humanas. Por eso el discurso que enuncia es un discurso autoritario y opresivo, que sistemáticamente niega la naturaleza humana.

Insisto: la identificación de la imagen artística de la fragmentación es tan necesaria en el análisis de la novela que, por ejemplo, si no se le ha reconocido es probable que las respuestas dadas a interrogantes fundamentales, como la que formula Carlos Monsiváis: “¿A qué se le teme?”, sean insuficientes. Veamos, él afirma que a lo que se teme en el universo de *Al filo del agua* es: “Al contagio del exterior (la cizaña de los ‘norteños’), a la aplicación de las leyes de Reforma, a que se multipliquen quienes transcurren ignorando al Señor, al sueño desapacible que es la señal del anhelo de acoplamiento carnal [...]”⁴¹, y, ciertamente, dicho temor existe y es experimentado y enunciado por algunos de los representantes del discurso religioso oficial y por algunos de sus defensores, como es el caso de las Hijas de María, pero hay en la novela otro tipo de temor que está estrechamente vinculado a la imagen artística del ser fragmentado: es el temor a la palabra autoritaria, cuya presencia transgrede todos los límites y palpita no sólo en las relaciones entre los seres sino en todos los objetos de su vida cotidiana. Esa palabra omnipotente y admonitoria es la que concentra el temor de los seres y provoca otros miedos específicos como el temor a la palabra hablada y escrita, es decir a la palabra que permite relacionarse con los demás, expresar necesidades individuales, otorgarle un sentido y una significación a nuestro ser en el mundo. Esos son los otros temores, más sutiles si se quiere, pero no menos devastadores, que no aparecen en la respuesta que Carlos Monsiváis nos ofrece, y están en el centro de la fragmentación que experimentan cotidianamente los hombres y mujeres de *Al filo del agua*.

Con frecuencia, en los estudios críticos, se ha dejado de lado el miedo a la palabra, lo que se dice en voz baja y lo que se dice en voz alta, lo que los seres del universo narrado dicen en privado y en público, o lo que callan, lo que silencian, lo que no se debe decir ni escuchar.

⁴⁰ Françoise Perus, art. cit., p.336.

⁴¹ Carlos Monsiváis, art. cit., p. 377.

Ese miedo a la palabra, y sus diversas expresiones, es generado por el peso autoritario de los discursos dominantes. Fundamentalmente, por el peso de la palabra autoritaria religiosa, que en la novela aparece recreada en lengua ajena, como acertadamente lo señala Monsiváis: “El latín se filtra en el habla y lo ajusta, es el sonido incomprensible que los pecadores traducen como la voz de lo alto, la melodía verbal que el cielo admitirá en primera instancia: *Pecavi, Domine, miserere mei*.”⁴² No obstante, es necesario precisar que, justamente, esa palabra ha sido recreada en latín para hacer evidente que es portadora de la opresión absoluta. Y es que esa palabra oprime, precisamente, porque es una palabra que no tiene traducción ni interpretación: los pecadores –de los que habla el crítico– no pueden traducirla como si fuera la voz de lo alto, para ellos es “la voz de lo alto”, simple y llanamente; la palabra autoritaria se acepta o se niega pero no se traduce ni se interpreta, el latín no se filtra en el habla, el latín es la composición artística del discurso autoritario recreado en la novela.

Recordemos que los actos, las prácticas, las creencias humanas y los discursos todos, son portadores de visiones del mundo y no acontecen vacías de su componente ideológico que les es sustancial. Por eso me parece importante incorporar el siguiente fragmento:

en el pueblo es imposible morir sin confesor o vivir desprevenido (hay quienes, durante veinte años, guardan en su cajón ceras y mortajas). Aquí, el pecado es el equivalente de la muerte, y el pecado sin remisión es la autonomía mental. Dice un cura: ‘Es alarmante la desenvoltura de algunas muchachas, pero sobre todo las ideas que se infiltran, las ideas, las ideas.’⁴³

Todos estos actos, estas prácticas humanas, estas creencias, estas enunciaciones, no son sino expresiones de la fragmentación que la palabra autoritaria religiosa causa en el ser. No son actos aislados, prácticas irracionales, creencias confusas, son actos y palabras colmadas de significación ideológica.

Precisamente, lo ideológico, es lo que está palpitando en la actuación del Padre Director, que Monsiváis refiere: “Y el Padre Director dirige la lucha contra las asechanzas del demonio, a partir de la táctica que es una obra maestra: el Examen de Conciencia [...] quién, qué, en dónde, a quién, cuántas veces, por qué, de qué manera, cuándo.” Las prácticas individuales y colectivas que realizan los individuos forman parte de la

⁴² *Ibid.*, p. 375.

⁴³ *Ibid.*, p. 378.

tensión discursiva que acontece en el universo configurado, son manifestaciones de las distintas y divergentes visiones del mundo que los sujetos tienen y son, en suma, las expresiones de la existencia humana que transita en el cruce de un tiempo y un espacio donde dos mundos, el oficial y el popular, irremediabilmente chocarán entre sí. Pero, sobre todo, constituyen la evidencia de las contradicciones y el caos humano que caracterizó el tiempo histórico real que Yáñez recrea en la novela.

Tiempo histórico representado, en el cual la confesión o “el Examen de Conciencia” tiene una destacada significación ideológica. Recordemos que en los últimos años del porfiriato, el régimen se preocupó por el establecimiento de un orden social que se correspondiera con la magnanimidad del progreso económico del país. Pero establecer el orden requería intervenir en la privacidad de los individuos y de ello se encargó la iglesia católica, no solamente mediante el despliegue de su discurso opresor sino por medio del acto de la confesión.

En la revisión de los estudios críticos que conforman mi universo de análisis, sólo Carlos Monsiváis y Françoise Perus, se refieren a la confesión y sus alcances ideológicos⁴⁴. Siendo éste uno de los asuntos centrales en la configuración del universo novelado, me parece significativo el hecho de que no haya sido analizado con detenimiento por el resto de los críticos.

El asunto de la confesión es, insisto, un punto central en la composición de la obra. Si fijamos la atención en la voz narradora y en las enunciaciones de las diversas voces que pueblan la novela es posible reconocer que el despliegue de la palabra autoritaria religiosa acontece no solamente en el territorio de La casa de Ejercicios, en la iglesia como espacio eclesiástico, sino, de manera significativa, en el confesionario. Y es aquí donde nos aproximamos a esa otra característica artística de la novela, la recreación que se realiza del acto de la confesión como acontecimiento discursivo mediante el cual la iglesia oficial y el régimen dirigen su poder sobre los seres sociales del mundo novelado. La

⁴⁴ Antonio Marquet se refiere a la confesión pero como acto estrictamente individual. Cito a continuación su planteamiento porque a pesar de que no profundiza en sus implicaciones ideológicas me parece atinada la relación que establece entre la confesión y el carácter cerrado del pueblo representado: “El carácter hermético del pueblo no puede calcularse por el hecho de que se encuentra fuera de los caminos transitados, en una geografía remota e inaccesible. El hermetismo se sella en la conciencia misma de protagonistas totalmente aislados, persuadidos de la imposibilidad de expresar sus tribulaciones, coartados para dirigir un discurso a un otro que no esté marcado por el pecado, ya que el único recurso de verbalización que tienen a su alcance se encuentra en el estrecho espacio del confesionario, donde cualquier palabra pronunciada recibe inmediatamente la coloración de la culpa”, Antonio Marquet, “Atalayas imposibles: la autoobservación en el ocaso del poder en *Al filo del agua*”, en *Tierra Adentro*, No.88, Octubre-Noviembre de 1997, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p.33.

confesión deja de ser una circunstancia individual para convertirse en un acontecimiento con trascendencia colectiva. Al respecto Monsiváis sostiene que:

El cura está al tanto: el centro de su poder es la confesión, y allí todo depende no de lo que el confesor sepa, sino del miedo y del regocijo del feligrés ante sus propias palabras. Por eso, la fórmula ‘Confíesome, padre...’, quiere decir también: ‘Y yo le informo de esto a usted, que es un Castrado de Dios, porque no sólo tengo la conciencia del pecado, también la conciencia de la alegría del pecado, y en alguien tengo que verter la historia de delitos, de mi peculado, de mi gana fornicatoria.’ Desde el dominio de los sacramentos, desde los Ejercicios Espirituales, los curas domestican o posponen la violencia que acompaña al imposible freno de las pasiones. Ellos representan a la vez la religión y la vigilancia de la religiosidad, la creencia y la observación de la creencia.⁴⁵

Aunque en el fragmento aparece sólo una parte del complejo proceso de la confesión y sus alcances, me parece que ilustra lo que quiero subrayar: que el acto de la confesión es un mecanismo de control de los representantes de la religión oficial por sobre todo el escenario público, pero su poder es posible, única y exclusivamente, y esto quiero subrayarlo, porque sucede como acontecimiento individual que trasciende hacia lo colectivo. Es mediante el acto de la confesión como la iglesia oficial logra intervenir en la privacidad del individuo y ejercer su poder hacia el ámbito público para el establecimiento del orden porfirista.

A diferencia de Monsiváis quien se refiere a la actuación activa del confesante, Françoise Perus pone de relieve el papel del confesor. Veamos:

Desde el confesionario y con la ayuda de las congregaciones religiosas, de la organización periódica de ‘ejercicios espirituales’ y de la movilización colectiva en torno a las fiestas religiosas [...] la Iglesia es quien dicta a todos y cada uno lo que puede y debe pensar, sentir y hacer, y quien norma todas las formas de convivencia.⁴⁶

He venido refiriendo los planteamientos de estos dos críticos porque fueron ellos los que, en gran medida, guiaron la indagación analítica que realicé respecto al carácter discursivo de la confesión, su complejidad

⁴⁵ Carlos Monsiváis, art. cit., p.380.

⁴⁶ Françoise Perus, art. cit., p.328.

en tanto acontecimiento ideológico, el movimiento simultáneo que en ella se produce de dos enunciaciones, de dos discursos orientados hacia distintos horizontes y la eventual reorientación que cada discurso experimenta según las distintas circunstancias en las que dicha reorientación se realice.

El momento de la confesión supone una relación discursiva con participación activa tanto del confesante como del confesor; sería conveniente que los estudios críticos fijaran su atención en ambos elementos. Es cierto que el confesor es quien utiliza el acto de la confesión para “dictar” lo que se debe “hacer”, “sentir” o “pensar”. ¿Pero quién le confiesa al sacerdote un discurso lleno de pecados tras los cuales es posible advertir que en el pueblo existe: “liberalismo”, “libertinaje de costumbres”, “masonería”, “espiritismo”, “socialismo”, “lecturas impías, irrevolución!”?⁴⁷ O dicho de otra manera: ¿quién enuncia todo aquello que permitirá, en su momento, construir el discurso que el sacerdote orientará hacia el ámbito público en busca del orden social? Por supuesto que el sacerdote o los sacerdotes dictan lo que se debe hacer, sentir o pensar, pero para dictar tales ordenes que tendrán repercusiones en el ámbito colectivo debió primero intervenir en el espacio privado del individuo, conocer su discurso y reorientarlo después hacia la esfera pública para lograr el orden social.

Por otra parte, considero que si se quiere aprehender toda la complejidad del proceso de la confesión será preciso fijar la atención en la voz narradora. Sin duda el narrador, y la composición artística de su palabra, es fundamental para distinguir este rasgo; y, por supuesto, para apreciar la novela como totalidad estética. Con el propósito de subrayar dicha importancia quiero incorporar a continuación un fragmento de Juan José Doñan, su planteamiento acerca de la significación del narrador, y sobre todo esa parte en la que afirma que “no hay un centro narrador único”, funcionó como hipótesis que orientó mi búsqueda y alentó el hallazgo de las voces narradoras de las que hablo en el capítulo II. He aquí lo que plantea:

La autenticidad del relato, la profunda introspección de los personajes, la variedad narrativa (no hay un centro narrador único) [...] La novela de Yáñez introduce un tipo de narrador que no tenía precedentes en la narrativa mexicana. Se trata de una suerte de narrador proteico que no se agota en la tradicional omnisciencia, de un narrador confidencial por momentos, aprensivo en otros; grandilocuente más tarde, intimista, justiciero, coloquialista [...]

⁴⁷ Agustín Yáñez, *Al filo...*, p. 46. En adelante cada vez que refiera algún fragmento de la novela sólo daré, entre paréntesis, el número de página.

rebuscado a veces [...] didáctico y hasta gazmoño [...] Se trata de un narrador que no lo sabe todo [...] que tan pronto se ubica en el instante mismo en que están sucediendo los hechos, como se aleja de éstos, haciéndolos parecer cosa de un pasado remoto. Por momentos, la voz de este versátil narrador parece la de un vecino de la villa, y en otros, a la manera del coro griego, la de toda la colectividad. Tan dúctil instrumento acabó siendo decisivo en la composición de la obra.⁴⁸

He de referirme ahora a los estudios que se han detenido a analizar uno de los personajes que ha ocupado mi atención en tanto que es decisivo para la construcción artística de la memoria colectiva, objetivo central de esta tesis. Una de mis hipótesis es que Lucas Macías representa la imagen artística de lo popular y lo colectivo, por tanto, se trata de un personaje primordial en el mundo configurado; no obstante, el tratamiento que ha recibido de la crítica es excesivamente marginal.

Por ejemplo, para Pura López Colomé, Lucas Macías sólo merece una línea en su ensayo: “las locuras del campanero, Luis Gonzaga y Damián Limón [...] se consideran más graves que la cotidianidad enferma y transmitida a los devotos del padre Islas o a los oyentes del viejo Lucas.”⁴⁹ Para Juan José Doñan, Lucas Macías es “la simpática Casandra del pueblo (Lucas Macías) [que] predice” “la bola”. Por su parte Carlos Monsiváis refiere la presencia de este personaje de un modo que estaría subrayando su importancia en el universo narrado: “hay un personaje admirable que es como la memoria del pueblo, como el inmóvil coro que sólo da testimonio, y cuya figura forma un contrapunto de serenidad muy afortunado: Lucas Macías”,⁵⁰ pero no abunda en él ni en las formas artísticas en las que se realiza la construcción de tal memoria.

Otros dos estudiosos se refieren a Lucas Macías, sin profundizar en la significación de su presencia en cuanto a la recreación del mundo popular y colectivo, me refiero a José Luis Martínez y Christopher Dominguez Michael, quienes afirman: “Y en medio de los protagonistas arrebatados, hay un personaje admirable que es como la memoria del pueblo, como el inmóvil coro que da testimonio: el viejo Lucas Macías [...]”⁵¹ Por su parte, Françoise Perus plantea lo siguiente:

A su manera, ‘El viejo Lucas Macías’ constituye también una forma de síntesis de dichos elementos culturales [...] en Lucas Macías,

⁴⁸ Juan José Doñan, art. cit.

⁴⁹ Pura López Colomé, art. cit., p. 389.

⁵⁰ José Luis Martínez, art. cit., p. 321.

⁵¹ José Luis Martínez y Christopher Dominguez Michael, *op. cit.*, pp. 118, 119, 120.

desprovisto de ‘historia personal’ e identidad individual [...] la mezcla de fuentes orales y escritas [...] se resuelve en la permanente reelaboración de un pasado colectivo al modo de la crónica. De modo que mientras María tiende hacia la identidad individual y se convierte por ello en personaje propiamente novelesco, Lucas Macías es sólo voz, voz colectiva y testimonial orientada hacia el pasado que no puede abrirse al presente o al futuro sino bajo la forma de augurios y premoniciones.⁵²

Ciertamente Lucas Macías es “voz colectiva y testimonial”, que toma del pasado los acontecimientos que enuncia en el presente. En su discurso, la oralidad permite la incorporación de lo acontecido para dar testimonio del transitar humano, para fijar en la memoria el hacer y el sentir colectivo. Su imagen artística es la de un hombre profundamente abierto hacia los otros, con quienes establece relaciones cargadas de festejo, risa, burla y celebración que acontecen en medio de situaciones vitales.

Es un ser que existe en el exterior, en la plaza, en los velorios, en las calles, en los espacios públicos, en aquellos lugares donde se producen las manifestaciones populares de la fe, las expresiones de la solidaridad y de una cosmovisión singular que caracteriza al mundo popular. En esos ámbitos Lucas Macías narra –con augurios y premoniciones– lo acontecido para nombrar lo que acontece, para poner en evidencia las contradicciones, para dejar al descubierto todos los quiebres y las múltiples tensiones de ese universo agónico que prefigura la colisión violenta que está por acontecer y de la que su voz advertirá con la expresión que da nombre a la novela.

Su existencia es la existencia de lo popular, de lo público, de lo colectivo. Su palabra es la palabra de la otredad colectiva. Y las relaciones que establece con esa otredad son relaciones plenas en el sentido humano, carecen de culpas, falsedades, intrigas, deslealtades, conveniencias personales, convencionalidades sociales y disimulos morales. La palabra de Lucas Macías recupera para la memoria colectiva vivencias que merecen ser registradas porque, precisamente, con ello enriquece la sabiduría popular. Al nombrar sus valores, el cúmulo de creencias y de mitos que la forman, va nombrando la visión del mundo compartida por hombres y mujeres cuyo existir transcurre en un determinado tiempo y espacio. Pero la crítica no lo ha visto así, salvo en algunos casos. Destaca, por ejemplo, el ensayo de Juan José Doñan quien, acertadamente, plantea que “aun se da el caso de los desaprensivos –como el memorioso Lucas Macías, el cronista de la tribu– que con cierta distancia observan, fijan y

⁵² Françoise Perus, art. cit., p.344.

recrean una y mil veces los sucedidos, peripecias, novedades, historias, desgracias, muertes, nacimientos, de la villa levítica”.

Si antes ya he dicho que era importante reconocer la tensión entre el mundo oficial y el mundo popular era porque, entre otros asuntos, esa tensión permite reconocer la recreación que se hace de la palabra popular, mediante la enunciación de Lucas Macías. Su palabra contiene rasgos festivos, lúdicos, profanos, que le son esenciales a la cultura popular y que contrastan con el ambiente sórdido y agobiante que genera el peso de la palabra autoritaria del discurso religioso oficial o dominante. Si no se consideran estos rasgos de la cultura popular, difícilmente se puede abarcar el complejo escenario humano de los primeros años del siglo con todos sus quiebres, sus dobleces, sus contradictorias manifestaciones que desbordan lo que racionalmente se entiende como efectos de un control absoluto de la religión oficial por sobre una población inerte e inerme. Por supuesto, si no se consideran estos rasgos, difícilmente se podrá identificar la religiosidad popular que acontece simultáneamente a la religión católica institucional.

En un momento de su análisis Pura López Colomé recupera “los casos de premoniciones, augurios y delirios colectivos”, pero no los visualiza en el marco de las expresiones de una cultura popular y mucho menos las identifica como aquellos elementos que nutren la memoria colectiva sino como evidencias de “problemas psíquicos [que] se van almacenado y aparecen ya sea como síntomas neuróticos o, en el caso de personas incapaces de neurosis, como delirio colectivo. He aquí el caso de la comunidad de *Al filo del agua*”,⁵³ planteamiento que sostiene refiriendo a Jung.

Precisamente por ello me parece interesante el planteamiento de José Luis Martínez quien afirma que “*Al filo del agua* creó o reveló la intensidad inadvertida de un pequeño mundo.”⁵⁴ Celebro tal señalamiento, sobre todo si lo comparamos no solamente con lo que afirma Pura López Colomé, sino también con lo planteado por Joseph Sommers quien, lejos de reconocer el universo recreado en la novela, insiste en identificar temáticas y elementos psicológicos.⁵⁵ Estos estudios que se detienen única y

⁵³ Pura López Colomé, art. cit., p. 389.

⁵⁴ José Luis Martínez, “Iniciación y Obra. La significación de *Al filo del agua*”, *Al filo...*, p. 318.

⁵⁵ “Si bien su obra es un examen del pasado nacional, los temas y las técnicas son universales. La Revolución, por su tratamiento, no es simplemente un fenómeno mexicano sino que está vinculada a categorías tan universales, como la estructura psicológica de la personalidad y la antítesis fundamental entre represión y expresión, como las bases de las normas éticas y morales”. Ignacio Díaz Ruiz, *op. cit.*, pp.293-304.

exclusivamente en las acciones, los temas o en “la estructura psicológica de la personalidad” de cada personaje, no han identificado el complejo escenario humano que contiene la novela. Porque la obra de Yáñez no sólo revela “la intensidad inadvertida de un pequeño mundo” –como atinadamente afirma José Luis Martínez– sino que crea, explora y expone esa “intensidad inadvertida” de un universo mucho más amplio y complejo, el de la devastación humana que marca el ritmo de los primeros años del siglo XX y los últimos del porfiriato.

Para fijar en la memoria de los hombres estos quebrantos y acontecimientos del devenir humano con toda su crudeza y su complejidad se requiere escuchar las distintas voces que han conformado ese universo humano, entre ellas, la voz popular, la voz que recupera los sucesos para que se continúe el proceso de construcción de la memoria colectiva. Es ahí, en ese cruce de tiempo y espacio, que se configura la imagen artística de Lucas Macías, imagen que emerge dentro del agobiante, oscuro y solemne “pueblo de mujeres enlutadas” (p.5).*

Por cierto que, en cuanto a la diversidad de voces artísticamente representadas en la novela, solamente Françoise Perus se ocupa de ello. Y, aquí quiero subrayar nuevamente el sentido orientador que tuvo en mi análisis, de manera general, la lectura atenta de lo planteado por los estudios críticos; y, en particular, lo formulado por la investigadora en cuanto a las voces. Sus planteamientos me permitieron acercarme a la novela con líneas de indagación más precisas que dieron como resultado mis propios hallazgos. Veamos lo que Françoise Perus afirma respecto a las voces:

La novela de Yáñez hace oír una multiplicidad de acentos y tonos, pero no propiamente voces en el sentido dostoievskiano y bajtiniano del término. Su narrador no tiene voz propia –es más bien ubicuo–, y sus personajes no constituyen propiamente conciencias portadoras de visiones del mundo relativamente autónomas que establecieran entre sí y con el narrador el gran diálogo de ideas de su tiempo. Sin duda, estas ideas afloran en el texto de Yáñez, sólo que su carácter fragmentario y la yuxtaposición de elementos discursivos de procedencia diversa (que incluso no corresponden siempre a personajes precisos) dan cuenta a la vez de la endeblez del dialogismo cultural real que para su constitución requiere la novela polifónica, y de la dificultad que para la constitución de entidades subjetivas plenamente individualizadas entraña esta relativa ausencia de dialogismo.⁵⁶

* Le recuerdo al lector que la numeración entre parentesis corresponde a las páginas de la novela analizada.

⁵⁶Françoise Perus, art. cit., p. 361.

Pero regresemos a la imagen de Lucas Macías para insistir en que la representación artística de su voz da cabal existencia al mundo popular, es la evidencia de que en el momento histórico recreado no sólo existe el mundo oficial del porfiriato. La imagen artística de Lucas Macías permite recrear lo popular, lo colectivo, las prácticas de la religiosidad popular y las visiones del mundo que las sustentan. Mediante esta imagen artística es posible reconocer la existencia de un mundo que el porfiriato persistentemente negó y que la Revolución no recuperó, en toda su complejidad, dentro de su proyecto. Sólo Lucas Macías, emergiendo de entre la adustez y la severidad de ese “pueblo de perpetua cuaresma”, con su cara de risa, su palabra desenmascaradora y el despliegue de sus sentidos para el registro puntual de todo lo acontecido, podía permitir adentrarnos a la complejidad humana en los meses previos a la Revolución. Esa es la significación que tiene la imagen artística de Lucas Macías dentro del proyecto estético de Yáñez: permitir aprehender el mundo, desplegarlo ante nuestros ojos con toda la complejidad del momento histórico representado y dejar constancia de él en la memoria colectiva.

Por ello no comparto el planteamiento que de él hace Françoise Perus, quien, si bien reconoce que es “depositario y socializador de la memoria y la experiencia colectivas”, no le otorga la significación ideológica que desde mi punto de vista tiene su palabra. Para la estudiosa, “Lucas Macías [...] es pura voz. Pero se trata de una voz sentenciosa y mítica, con todo lo que ello implica de ‘monologismo’, es decir de ausencia de diálogo abierto con otras visiones del mundo: todo lo reabsorbe en su concepción circular del tiempo.”⁵⁷

Por su parte, sin intentar un análisis profundo sobre la trascendencia de este personaje Carlos Monsiváis hace hincapié en el papel determinante que Lucas tiene tanto en el ámbito popular como en la construcción de la memoria que se produce en la novela: “el viejo Lucas Macías es la memoria histórica, la manía explicativa del eterno retorno de los seres y las situaciones, el monopolio de las palabras de la tribu”.⁵⁸

Para concluir lo relacionado al último inciso de mi exposición quiero incluir a continuación un fragmento que ilustra algunos rasgos identificados en la imagen artística que representa Lucas Macías, rasgos que si bien se reconocen no han sido analizados con la profundidad que tal imagen requiere. Veamos lo que de él dice Antonio Gómez Robledo:

⁵⁷ *Ibid.*, p. 362.

⁵⁸ Carlos Monsiváis, art. cit., p. 371.

En *Al filo del agua* cada personaje va hacia la tragedia, porque ninguno ha resuelto bien sus problemas, y casi ninguno cae en la cuenta de ello. A la tragedia va el pequeño pueblo y toda la República, y casi todos lo ignoran. El único claravidente es el viejo Lucas Macías, el filósofo pueblerino, que es como el coro griego que advierte a los demás la catástrofe inminente. Es él quien pronuncia la famosa frase (de donde salió el título de la novela) que tiene en los labios la gente de los Altos de Jalisco cuando comienzan a caer las primeras gruesas gotas que preceden a la tormenta: Estamos al filo del agua.⁵⁹

Es evidente que la mayoría de los críticos fijan la atención en las acciones de los personajes, en la relación que establecen entre ellos como si tal relación sólo fuera el efecto de ese “choque entre canicas” que tanto se resalta, pero no se fijan en las enunciaciones, no identifican que las relaciones entre los personajes se establecen mediante la enunciación de un narrador y por la enunciación de sus discursos, se deja de lado que la palabra es la manera en la que los seres nombramos el mundo, que es la manera de habitarlo y lo que nos permite el vínculo con los otros.

Hay un planteamiento de José Luis Martínez que sobresale porque de alguna manera cuestiona los planteamientos de las dos últimas series que mencioné en el inicio de este capítulo: “*Al filo del agua* no podría ser llamada una novela de tesis, un simple alegato en contra del atraso y del fanatismo”⁶⁰, por el contrario, como bien lo señala, *Al filo del agua* inaugura la novela contemporánea. Otros críticos, como Gerardo Francisco Bobadilla, también reconocen este rasgo de gran importancia dentro de la literatura no sólo mexicana sino hispanoamericana: “Con la edición de esta obra, se dice que en México da inicio la etapa de la Novela Contemporánea”.⁶¹

No podría terminar este capítulo sin referirme brevemente a los distintos planteamientos que se han hecho sobre las características generales de la novela. Cito a continuación un fragmento del ensayo de Arturo Azuela, quien sostiene que:

Al filo del agua también supera el costumbrismo de una larga etapa de la narrativa hispanoamericana; rebasa la anécdota y los lenguajes de los paraísos idílicos de nuestro mundo rural [...] Bien se ha dicho que Yáñez no presenta una acusación contra la iglesia; está

⁵⁹ Xavier Gómez Robledo, citado por Antonio Gómez Robledo, art. cit., en *Al filo...*

⁶⁰ José Luis Martínez, art. cit., pp. 324-325.

⁶¹ Gerardo Francisco Bobadilla E., *Al filo del agua. La estetización de un discurso proselitista*, (Colección Ventana al interior), Universidad de Sonora, Hermosillo, 1995. p.3-6.

muy lejos de la diatriba; es la institución misma la que, de acuerdo con su proceso histórico, se va transformando en su propia víctima [...] Al publicarse la novela, habían transcurrido más de treinta años de la primera edición de *Los de abajo* de Mariano Azuela. Ocho años después se publicaría *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Las tres grandes novelas del siglo XX mexicano nacieron con lenguajes y ambientes jaliscienses.⁶²

Por su parte, Ignacio Díaz Ruiz, en su ensayo sobre la recepción de la novela señala lo siguiente:

Al filo del agua, ha subrayado la crítica, es una novela que marca nuevas tendencias y lineamientos para la literatura narrativa mexicana; ha sido designada: parteaguas, hito, obra maestra, novela fundacional, relato innovador, principio de la novela contemporánea en México, etcétera [...] ha sido objeto de innumerables nominaciones y reconocimientos que le otorgan un lugar preponderante y representativo entre las mejores novelas mexicanas e hispano-americanas del siglo xx.⁶³

En conclusión, la novela de Yáñez ha sido objeto de múltiples y contrastantes estudios e interpretaciones, ha sido vista como novela de la Revolución, como novela contemporánea y también como novela histórica.⁶⁴ El planteamiento de Ignacio Díaz Ruiz sintetiza de alguna manera todas estas visiones generadas en la vastedad de estudios críticos:

Al filo del agua de Agustín Yáñez responde a múltiples interpretaciones; obra fundamental en la historia de la literatura mexicana, su presencia señala nuevas posibilidades y nuevos caminos para este género narrativo. Su aparición incorpora la novela mexicana a los grandes ciclos de la narrativa contemporánea [...] Su carácter nacional permite hablar de este relato como novela de la Revolución Mexicana, narración histórica, documento de análisis e interpretación de la realidad mexicana, texto que ilumina las esencias del ser nacional.⁶⁵

⁶² Arturo Azuela, "Introducción del coordinador", en *Al filo...*

⁶³ Ignacio Díaz Ruiz, art. cit., pp.293-304.

⁶⁴ "Otra clasificación admitida para esta narración es la de la novela histórica [...] designación conferida por su capacidad de recreación histórica. Brushwood afirma que 'Es una novela histórica en la mejor acepción del término porque recrea la realidad de México cuando estaba a punto de comenzar la Revolución durante los postreros resplandores de la paz y el orden de la era Porfirio Díaz'." *Ibid*, p.298.

⁶⁵ *Ibid*, p.304.

Ya el lector habrá identificado los puntos en los que declaro mis coincidencias con algunos de los planteamientos expresados en los estudios críticos, así como aquellos que sirvieron de referencia, guiaron mi búsqueda y posibilitaron mis hallazgos. En los siguientes capítulos el lector encontrará desarrollados los argumentos que, de manera sucinta, expuse aquí respecto a los puntos discordantes con los críticos. Encontrará, por ejemplo, la concepción de la novela como discurso, concepción que me permite aproximarme a la composición artística de las voces narrativas y su relación con el cúmulo de voces que en la novela se escuchan y, asimismo, encontrará que mis indagaciones parten de la identificación de un cruce espacio-temporal en el cual se produce la construcción de imágenes artísticas, entre ellas la de la memoria colectiva; asuntos todos que establecen las diferencias sustanciales respecto a los estudios críticos referidos.

II

LA NOVELA COMO DISCURSO

El problema de las voces narrativas y su relación con otras voces

LA PALABRA ES DE TODOS y de nadie⁶⁶. Este planteamiento es de Bajtín pero, puesto que yo lo enuncio, es también mío. He aquí uno de los rasgos de la palabra que es, al mismo tiempo, un problema al que me referiré en el presente capítulo: el de ser palabra enunciada por distintas voces. ¿De quién es la palabra que yo enuncio? ¿De quién es la palabra enunciada por los demás? ¿La palabra es mía al ser enunciada por mí o es palabra que no me pertenece pero que hago mía al imprimirle mi propio acento? ¿La palabra que enuncian los otros, es enteramente ajena porque en ella resuena la acentuación y el tono que alguien previamente le imprimió? ¿Ello impide que yo la enuncie? ¿La palabra enunciada por otro y que yo enuncio es simultáneamente mía y ajena? ¿De quién es la palabra?

La palabra –dice Bajtín– es de todos y de nadie porque la palabra es, al mismo tiempo, neutra, ajena y propia. Esto quiere decir que una diversidad de hablantes nos relacionamos con la palabra que, sin ser de alguien en particular, se nos presenta como palabra compartida o “neutra”⁶⁷ en tanto que no pertenece a nadie; pero, también quiere decir que los hablantes nos relacionamos con aquella palabra llena de resonancias que los otros le han venido imprimiendo al enunciarla y que se nos presenta como palabra “ajena”⁶⁸; por último, quiere decir que los hablantes

⁶⁶ M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Buvnova, México, Siglo XXI editores, 1997 (séptima edición en español), p.278.

⁶⁷ *Ibid.*, pp.274-275.

⁶⁸ *Ibid.*, p.279.

nos relacionamos con nuestra propia⁶⁹ palabra. Cada hablante enuncia su propio discurso y forma parte de esa diversidad de seres que se relaciona activamente con la palabra. Tal proceso es representado artísticamente en la novela. Y es, precisamente, en esa representación artística de distintas voces enunciando la palabra donde ese rasgo, al que me he referido, se convierte en una problemática que he dado en llamar: el problema de las voces. ¿Las voces que enuncian la palabra son distintas entre sí porque la palabra enunciada es distinta? ¿O es la misma palabra pero distinta su enunciación? ¿Cuál es el rasgo que distingue una voz de la otra? ¿Qué voces enuncian qué palabra? ¿Qué palabra, qué discurso, qué enunciación, qué voz, escuchamos en la novela?

En la novela se representa a hombres hablantes que enuncian su discurso en medio de los diversos discursos enunciados por los otros. Es decir, encontramos en ella distintas voces que enuncian discursos. Precisamente lo artístico de la novela estriba en el trabajo de construcción de voces y su identificación nos permite reconocer la significación de la obra como resultado del trabajo artístico con la palabra, con las voces que la enuncian. Pero ¿quién o quiénes hablan en la novela? ¿Qué voces están representadas y cuáles son los discursos que enuncian? ¿Cómo y de qué manera tales voces discursivas crean el universo novelado? ¿Cómo accedemos a esa diversidad de voces? Todas estas interrogantes constituyen ejes indagatorios con los que busco aproximarme a la significación estética de *Al filo del agua*.

La novela, dice Voloshinov, es un “discurso en el discurso”⁷⁰ porque mediante el proceso de creación artística se construye en su interior un discurso portador de otros discursos: el discurso del autor, el del narrador y el discurso formado por los lenguajes de los personajes. Se trata, por decirlo de alguna manera, de un gran discurso que en su seno contiene distintos discursos enunciados por voces sociales. Voces sociales en tanto encarnan la palabra que vive en el acontecer cotidiano donde los seres humanos se relacionan. Voces ideológicas en tanto son portadoras de visiones del mundo. Voces que, en suma, se relacionan, polemizan, orientan sus discursos y se determinan unas a otras en medio de los demás discursos. Todo ello convierte a la novela como totalidad en una voz estética existiendo en un mundo cultural e histórico que en su interior contiene voces diversas enunciando sus discursos.

⁶⁹ Aquí es importante tener presente que la palabra propia es en realidad ajena en tanto que toda palabra o discurso está formado por las resonancias de la palabra de los otros, como respuesta a la palabra que ya ha sido enunciada antes. *Ibid.*, p. 258 y 285.

⁷⁰ V. N. Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, traducción de Tatiana Buvnova, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 155.

En el caso de *Al filo del agua* identifico una multiplicidad de voces construidas sobre la base de una permanente tensión y polémica que constituye el factor fundamental de la composición artística de la obra. Identifico, por tanto, una pluralidad de discursos diferenciados y constantemente confrontados, principalmente los que emergen del viejo orden social imperante⁷¹ en el momento histórico recreado en la novela y aquellos que se enuncian como manifestaciones de un orden social que está por surgir. Concretamente me refiero a los discursos de lo religioso, de lo político y de la memoria colectiva. Discursos que son enunciados por distintas voces sociales que le imprimen su propia intencionalidad ideológica y que van construyendo el universo de la novela.

La identidad de las voces que portan los discursos de lo religioso, de lo político y de la memoria colectiva se encuentra oculta en el complejo escenario del mundo representado y sólo es posible acceder a ellas identificando el discurso del autor⁷² que constituye la fuerza modeladora y creadora que da sentido al mundo novelado, la enunciación del narrador y la enunciación directa de los personajes. Sin la identificación de estos discursos resulta imposible aproximarnos a la tensión discursiva artísticamente representada y a la novela como totalidad estética.

Pero la novela no sólo es discurso en el discurso sino también “discurso sobre otro discurso.”⁷³ Veamos en qué consiste este rasgo que, sin duda, la sitúa en el complejo escenario de la vida sociocultural. Con su publicación en el año 1947 *Al filo del agua* se instaura en el mundo de los discursos sociales ya existentes, responde a ellos ofreciendo su propia y original visión artística sobre los acontecimientos sucedidos en un momento histórico concreto de la vida nacional. Hacia finales de la década de los cuarenta se había producido una serie de discursos en torno a la Revolución Mexicana; parecía que todo o casi todo estaba dicho, hacía falta, no obstante, problematizar sobre las vivencias humanas acontecidas en el momento previo a la Revolución y es Agustín Yáñez quien configura un universo donde tales vivencias serán el eje central de la narración. Su novela se revela como una manera de mirar lo que otros no habían mirado; pero, sobre todo, se erige en otra manera de nombrar, desde una perspectiva artística, lo que los demás discursos no habían nombrado.

⁷¹ Al que me referiré en adelante como “el mundo oficial”, contrapuesto al mundo popular.

⁷² Me refiero al concepto de autor-creador entendido como la forma artística que toma la visión del mundo del autor, como la fuerza creadora que da sentido al mundo novelado, noción propuesta por Bajtin en el ya citado *Teoría y estética de la novela*.

⁷³ V. N. Voloshinov, *op. cit.*, p.155.

Es necesario recordar que la novela es discurso artístico y, al mismo tiempo, discurso social. Es resultado del trabajo estético con el lenguaje que se incorpora al escenario social portando su propia visión y contestando los discursos previamente producidos. Su contenido concentra las distintas voces sociales que en un momento histórico específico se encuentran relacionadas o que pueden aparecer delimitadas, sin nexos evidentes entre ellas.

El mundo de *Al filo del agua* es construido en el cruce de un tiempo y un espacio concretos, el del ámbito de la provincia mexicana en los meses previos a la Revolución. Se convierte así en un discurso artístico que responde a los discursos sociales (históricos, artísticos, ensayísticos) existentes en el escenario socio-ideológico del país, fundamentalmente a los discursos elaborados respecto al Porfiriato y a la Revolución Mexicana. Pese a ello, no hay en la novela una recreación de sucesos históricos que pudieran ser interpretados en referencia directa a la Revolución Mexicana, tampoco son representadas las características del acontecer político y social con las que se manifiesta el movimiento armado, tal como se puntualiza en documentos históricos o en otras obras literarias⁷⁴.

Al filo del agua no es, como vimos en el capítulo anterior, una novela histórica ni una novela de la revolución, sino un discurso artístico portador de una visión distinta a las que hasta la década de los cuarenta se habían escrito. Nace en medio de otros discursos sociales con los cuales se relaciona, se confronta y polemiza. Esto es posible porque en su interior la novela como género contiene discursos, enunciados por voces sociales portadoras de visiones del mundo, sobre los conflictos ideológicos que acontecen en la esfera socio-cultural y la visión sobre ellos no coincide, necesariamente, con los discursos ya existentes.

No puedo dejar de mencionar que el problema de las voces presenta, al menos, otro rasgo: en su territorio se incluyen conceptos cuyas fronteras difícilmente pueden distinguirse con suficiente claridad. El lector advertirá que me refiero a **discurso, palabra, voz y enunciación**, como si intencionalmente no reconociera entre ellos diferencias ni distancias desde el punto de vista teórico, lo cual de algún modo es cierto, toda vez que se trata de conceptos abarcadores cuyos contenidos constantemente se entrelazan dificultando la demarcación precisa de sus límites.⁷⁵

⁷⁴ Tal es el caso de *Los de Abajo* de Mariano Azuela.

⁷⁵ Lo que encontramos en la novela, dice Bajtín, es una diversidad de hablantes que enuncian su palabra, es decir, encontramos voces portadoras de discursos. En tal planteamiento, el lector encontrará los cuatro conceptos a los que me he referido y, estará de acuerdo conmigo, en que los cuatro, están

Al exponer aquí tal característica no busco confesar ni justificar mis propias limitaciones en el proceso de apropiación de herramientas conceptuales claves, sino poner de relieve las dificultades que supone, para la indagación teórica y para el análisis de una obra específica, la identificación de conceptos tan abarcadores como fronterizos, que las más de las veces aparecen como sinónimos⁷⁶.

Al mismo tiempo, busco llamar la atención respecto a esta problemática que, me parece, explicaría la escasez de estudios críticos sobre las voces sociales de una obra fundamental y fundacional en el trabajo artístico con la palabra como lo es *Al filo del agua*. Creo que a pesar de la limitación que supone el hecho de no establecer distinciones claras y precisas entre cada uno de los conceptos mencionados, el utilizarlos como herramientas para la indagación, lejos de entorpecer, permite un acercamiento a la novela de Yáñez desde otra perspectiva, dejar de mirarla únicamente como la representación de acciones realizadas por personajes que cumplen una función dentro del argumento como es el caso de algunos de los estudios comentados en el capítulo anterior y empezar a escuchar las voces que en la novela polemizan entre sí, se relacionan, se nombran a sí mismas, nombran al otro y nombran el mundo. Su utilización como herramientas conceptuales, insisto, abre senderos que permiten acceder a la recreación artística de la tensión discursiva que acontece en la novela.

He de exponer, ahora, la forma en que se produce la enunciación del narrador y los elementos discursivos que la componen, con el propósito de identificar, por un lado, la visión del mundo que su palabra expresa al crear las imágenes artísticas del universo narrado y, por otro, para identificar las voces sociales con las cuales se relaciona, los discursos con los que se identifica o polemiza; en suma, para poder acceder, mediante su discurso, a la representación artística de las voces sociales que participen de la tensión discursiva y del proceso de construcción de la memoria colectiva, objetivo central de esta tesis.

En realidad me referiré a dos narradores y no a uno solo como sucede en algunos de los estudios críticos⁷⁷ sobre la obra. Sé que tal afirmación puede ser considerada como un desatino –en el mejor de los juicios–, o como rotunda equivocación,– en el peor. Pese a ello, desde mi

tan estrechamente vinculados que sus contenidos se desbordan hacia las inmediaciones aledañas, no por ello podríamos prescindir de un planteamiento que resulta fundamental para entender la configuración discursiva o ese entramado de voces que acontece en el género novelesco.

⁷⁶ Luis Beltrán Almería *Palabras Transparentes La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra, 1992, pp. 15-17, 30, 47, 51, 75-76, 81, 87, 93, 193, 195.

⁷⁷ Me refiero concretamente a los estudios que aparecen en la edición crítica de la novela, ya citada.

lectura, sostengo que en *Al filo del agua* hay dos voces narradoras: la primera aparece en el “Acto preparatorio” y corresponde a lo que Bajtín llama autor-creador;⁷⁸ la segunda se expresa a partir del capítulo “Aquellos noche” y está presente en el resto de la novela. Si bien se trata de dos distintas voces por el acento, el tono, el sentido y la composición que caracteriza a cada una, son voces que se encuentran relacionadas en el tejido artístico de la narración.

La separación que hago de ellas y que a continuación presento no responde a otro propósito que no sea el de la exposición de un hallazgo que, desde mi perspectiva, viene a enriquecer las reflexiones sobre la novela de Yáñez.

Primera voz narradora (el autor-creador)

En las notas explicativas de la edición crítica de la novela se asegura que el “Acto preparatorio” “prepara al lector para entrar en el tema y al mismo tiempo alude a la preparación de la colectividad para la época cuaresmal” (p.243), tal afirmación me parece limitada e insuficiente. Considero el “Acto preparatorio” como el ámbito espacio-temporal donde la visión del mundo del autor toma forma artística, donde se condensa la actitud subjetiva y activa del autor frente al contenido de la obra como totalidad, donde se genera, se organiza, se modela, se da forma y se anticipa el contenido ético y cognitivo de la novela como objeto estético. Todo ello se logra mediante la enunciación de una voz narradora⁷⁹ que logra prefigurar estéticamente el universo novelado. El “Acto preparatorio” no “prepara al lector para entrar al tema” sino que lo sumerge en la cotidianidad del mundo representado.⁸⁰ Constituye la entrada a un universo agobiante en el que el lector es conducido por la palabra del autor-creador que toma la forma artística de una mirada abarcadora, de una palabra-mirada que recorre distintos planos para que el lector pueda ver los espacios y cuanto hay en ellos, para establecer diferencias entre el papel que desempeñan el espacio público y el privado. Pero el lector deberá estar alerta porque, al atisbar con detenimiento cada detalle de los espacios, la palabra-mirada busca develar, poner en evidencia un asunto

⁷⁸ M. Bajtín, *Teoría y...*, op. cit., pp. 25, 37, 38, 43, 61, 62, 65, 66, 67.

⁷⁹ Evidentemente recorro a la noción “voz narradora” o “narrador” para resaltar la acción de narrar que cumple, aunque no se trate de un narrador en el sentido estricto del término sino de una fuerza creadora y modeladora.

⁸⁰ En la novela, como género, lo que el lector encuentra no son temas sino universos representados, imágenes artísticas construidas mediante la palabra.

vital: las diferencias entre los espacios sólo son aparentes porque el ser que en ellos existe es un ser atormentado, y la angustia que lo abruma se expresará sin recato, lo mismo en el espacio abierto que en el cerrado.

Ambos espacios –público y privado– constituyen, en realidad, un único universo, el claustro que la palabra-mirada configura con desmesura: “Pueblo cerrado. Pueblo de mujeres enlutadas. Pueblo solemne. Pueblo conventual”(p.6). Se trata de un ámbito en el que la distinción entre espacio público y espacio privado se establece únicamente para resaltar que la vida del ser transcurre en ellos con la opacidad de un corazón⁸¹ que, como las “Puertas y ventanas de austera cantería, cerradas con tablones macizos”(p.5), se encuentra clausurado.

Como si supiera que no es suficiente con ver los espacios, distinguir unos de otros, la palabra-mirada se detiene a percibir el tiempo, a vislumbrar su lento transcurrir por cada territorio, quiere dejarle claro al lector que se trata de un tiempo artísticamente concentrado, adherido a todos los pliegues materiales y vivenciales de ese universo cotidiano.

Tiempo inevitable que se pega al espacio como la única posibilidad de prevalecer. Espacio que se manifiesta en el tiempo como la única oportunidad de permanecer.

Tiempo y espacio en perpetua agonía y en constante resurrección, como la existencia humana que en el cruce de ambos agoniza y resucita.

Tiempo y espacio prefigurando acontecimientos que están por suceder y que determinan el destino de los seres humanos que en ellos deambulan: “Aquí, allá / viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas / en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la sombra del sol alto, a las luces de la tarde”(p.5). Lo que se produce en la anterior enunciación es ese cruce entre espacio y tiempo que da paso a la existencia humana en forma de “mujeres enlutadas”, de gentes “absortas” como las “calles”. Lo que el lector mira tras la palabra-mirada es un espacio con “calles absortas” y casas –“cuán pocas-furtivamente abiertas”(p.5), un espacio que se supone público y abierto pero que en realidad es cerrado como todo el universo de ese “Pueblo seco. Pueblo solemne. Pueblo de perpetua cuaresma”(pp.5, 6, 8). En ese espacio el tiempo se detiene, se demora, palpita, murmura, perece y vuelve a latir consumiéndose a sí mismo. sin más aliento que el estar adherido al lento transcurrir de la existencia humana que se consume como “las luces de la tarde –fuertes, claras, desvaídas, agónicas / Pátina del tiempo, del sol, de las lluvias, de las manos consuetudinarias”(p.5).

⁸¹ Véase p.5.

Espacio y tiempo son recreados mediante el discurso de la voz narradora para lograr prefigurar el mundo cerrado de *Al filo del agua*, para lograr anticiparle al lector que la vida del ser estará marcada por un fatigado andar entre el espacio público y el privado sin encontrar sosiego, por el suceder del tiempo en horas precisas: mañana, medio día, tarde, noche y madrugada, y por la presencia de un “artífice rudo y exacto”(p.5).

Así, en un primer momento van siendo representados los ámbitos abiertos por donde la palabra-mirada va recreando el trajinar de las “mujeres enlutadas” por las “calles absortas” de un “pueblo seco, sin árboles ni huertos”(p.5), en el que abundan “cruces de piedra, de cal y canto, de madera, de palma, anchas, altas, pequeñas, frágiles, perfectas y toscas”(p.5), en el que las casas tienen puertas y ventanas “cerradas con tablones macizos”(p.5); donde se escuchan “Campanadas de hora fija, clamores, repiques”(p.6), y donde el tiempo fluye como “río de la mañana”(p.5) y quema “bajo la lumbre del sol alto”(p.5) y se mira como “luces en la tarde”(p.5); donde el tiempo tiene encarnadas huellas humanas y es, por ello, un tiempo que, como los seres, siente los embates del olor y el sabor de “los ávidos deseos”.⁸² Lo que el lector descubre, ante tal asiduidad de elementos, es que la voz narradora no está buscando únicamente representar espacios y tiempos concretos sino prefigurar lo religioso y las consecuencias de su presencia, hacer evidente su inexorable existir en todo los rincones del pueblo y en cada pliegue de la conciencia humana.

Y así, en un segundo momento, van siendo configurados los ámbitos cerrados que son recorridos, palmo a palmo, por la palabra del narrador convertida en mirada indagadora, que se detiene a describir –construyéndolos– espacios destinados a la privacidad que, no obstante, están abiertos a una mirada, otra mirada, cuya presencia aún no ha sido develada: “alcobas furtivamente abiertas”, “secretos patios”, “adentrados corredores”, la “cocina” que “es el centro del claustro familiar”, las “salas”(p.6). Y el lector va mirando cómo la palabra narradora hurga aquí y allá, cómo atisba en la intimidad de esos espacios en donde nada, absolutamente nada, está de más.

El lector se detiene tras la mirada que se demora en mirar y, pausadamente como si de resolver acertijos se tratara, va descubriendo que los objetos y el orden en que éstos son aludidos revelan asuntos aún no nombrados, asuntos apenas insinuados: “Imágenes. Imágenes. Lámparas. Una

⁸² Véase p.7.

petaquilla cerrada con llave. Algún armario. Ropas colgadas... Canastas con cereales. Algunas sillas. Todo pegado a las paredes. La cama, las camas arrinconadas”(p.6).

Sumergido ya en tal recorrido, el lector va tras la palabra, que va tras la mirada, que va tras una especie de cámara cinematográfica,⁸³ artísticamente colocada frente a ese mundo agónico, que hace acercamientos, alejamientos, encuadres, movimientos precisos hacia un lado, hacia otro, desplazamientos que buscan, que indagan, que averiguan, que lentamente acercan al lector hacia el terreno donde, acaso, serán revelados misterios escondidos en los pliegues humanos más recónditos.

La palabra –mirada va mirando– enunciando no sólo espacios y objetos sino también sentimientos y emociones que deambulan como infortunados espectros, protagonizando una estéril lucha que demora hasta el amanecer. Ahora mismo la palabra-mirada se ha detenido en los rostros de los hombres que habitan ese universo representado y a escasa distancia mira y nombra para que los ojos del lector identifiquen contrastes, relieves, fisuras, resquicios, edades y pesadumbre resbalando por sus semblantes como evidencias de sofocada angustia: “Afeitados los varones, viejos de cara cenecía, muchachos chapeteados, muchachos pálidos”(p.6).

Un ligero movimiento que apenas advierte el lector y estamos ya escudriñando la ropa –“limpias camisas, limpios pantalones”(p.6), “jornaleros de calzón blanco”(p.6), “Ropas colgadas, como ahorcados fantasmas”(p.6)– que algo debe significar además de revelar diferencias sociales y económicas entre los hombres que la llevan; nada en este universo está de más y mucho menos cuando leemos la sugerente y fatal imagen metafórica de las “Ropas colgadas, como ahorcados fantasmas”, que es apenas una alusión a uno de los aspectos más severos de este universo hermético y agónico: la fragmentación del ser que la palabra-mirada ha comenzado a bosquejar. Tras la imagen patética de “Ropas colgadas, como ahorcados fantasmas” se encuentra la negación del cuerpo, que será una de

⁸³ La idea de concebir la mirada abarcadora del narrador del “Acto preparatorio” como una mirada cinematográfica es válida si consideramos el momento histórico real de la creación de la obra. Basta recordar que la década de los cuarenta está impregnada de una “mística” que marcará el arte en general y el cine en particular, Gabriel Figueroa participa creadoramente al otorgarle un sentido propio al cine, con la expresión artística de su fotografía. Por su parte, las transformaciones que tienen lugar en los ámbitos sociales y culturales antes y después de dicha década marcan la concepción de Yáñez respecto del país y del arte; no le son ajenos los cambios que se suscitan en el cine bajo la estética de Figueroa ni permanece ajeno a sus influencias: éstas se advierten no sólo en el “Acto preparatorio” sino también en “Oriana” donde se habla de “noches de cine...”. Tanto el arte de Figueroa como el de Yáñez constituyen dos expresiones artísticas con más semejanzas que diferencias. Por otra parte, la identificación de esta mirada cinematográfica ya había sido advertida por Azuela quien sostiene que: “La influencia de la cámara cinematográfica es definitiva; al movimiento de muchas escenas se reafirma la vida interior de los personajes; a la reversibilidad del tiempo se suma la dimensión de las evocaciones”. Arturo Azuela, “*Al filo del agua* en su contexto histórico-literario”, *Al filo...*, p. 287.

las evidencias de dicha fragmentación. Pero de tales cuestiones no habla directamente la voz narradora porque es éste, quizás, uno de sus rasgos principales: no revela, anuncia asuntos que serán revelados, deja rastros dispersos, vestigios que señalan un rumbo incierto por donde el lector irá recuperando, uno a uno, cada rastro, cada vestigio, cada señal apenas esbozada, bajo la guía del otro narrador, una vez que la voz del autor-creador termine de enunciar.

Mientras tanto, sucede que en este ir de un lado a otro mediante desplazamientos demorados, el lector va teniendo clara una única certeza: la de saber que se encuentra inmerso en un mundo agónico y agobiante. ¿Cómo logra la voz narradora provocar tal certeza? Lo logra mediante su palabra-mirada que recrea no sólo espacios (públicos y privados) sino las sensaciones, las emociones, los sentimientos de los seres que los habitan. Sensaciones, emociones, sentimientos, pegados a las paredes, a los objetos, a las calles, que –como el tiempo– sienten el palpitar de la desolación y el estropicio y a las cuales nos es dado acceder gracias a uno de los rasgos que caracteriza a esta voz narradora: lo poético de su discurso. Las enunciaciones, breves y contundentes, van revelando la severidad que se respira, la rigidez que palpita, la aspereza que estremece, la austeridad y el quebranto, marcando el ritmo del trato entre la gente.

El lector no accede al conocimiento de esa complejidad emocional porque ésta se manifieste en voz de los propios seres sino porque el transcurrir del tiempo, las características de los espacios, el relieve, los bordes, lo antiguo, lo escondido, lo útil e inútil de cada objeto que hay en ellos revelan la identidad y las contradictorias emociones humanas de quienes habitan este mundo. Es mediante el caminar por los espacios, mediante el actuar en ellos, mediante el callar, el ocultar y el refrenar sus sentimientos como el lector conoce la perpetua agonía de los habitantes de este universo: “Pueblo de ánimas. Las calles son puentes de necesidad. Para ir a la iglesia / Las mujeres enlutadas llevan rítmica prisa / Hieráticas. Breves, cortantes los saludos de obligación”(p.8).

Por otra parte, el lector no accede al caos interno que padecen los habitantes por la enunciación directa; su palabra ha sido artísticamente incorporada a la palabra del autor-creador quien con tono solemne la enuncia: “Los vecinos rezan el Sal, alma cristiana, de este mundo.../Tardo el resolver, el andar, el negociar, el hablar. Tardo, pero categórico. – Toda la noche lo he pensado... – Hablaremos mañana con despaño... – El año que entra...”(pp.7-10).

Advertirá el lector que, pese a los guiones convencionales indicando el diálogo, todas estas enunciaciones no son expresadas como voz de los habitantes, no salen de sus labios en el contexto de algún diálogo

representado, sino que han sido incorporadas a la voz narradora mediante el trabajo artístico con la palabra ajena. Es como si la voz narradora quisiera que, por los ojos, el lector escuchara la recreación artística no sólo de la palabra de los habitantes sino de un ritmo de letanía que se esmera en representar y cuyo sentido es el de transmitir la agonía perpetua de este universo cerrado, de este pueblo cuya imagen es la de un templo en el que lo cotidiano acontece como una liturgia.

Ciertamente, desde el inicio hasta el final, el “Acto preparatorio” se manifiesta como una liturgia, en cuyo seno se escucha, suplicante e invocadora, la letanía que el autor-creador va recreando artísticamente y que constituye uno de los rasgos más significativos de su enunciación. Enunciación que, es necesario decirlo de una vez, deja entrever una sutil inclinación hacia una posición ideológica que se opone al severo rigor de la iglesia oficial, como veremos más adelante.

La ausencia de enunciaciones por la propia voz de los personajes y su incorporación como voces populares en la voz del autor-creador expresa no sólo una de las características de la comunicación discursiva trabajada artísticamente, sino uno de los rasgos de la fragmentación del ser: el miedo a la palabra. Recordemos que la palabra es portadora de visiones del mundo, que mediante ella el ser expresa su actitud ante la vida, sus valores, sus creencias, sus dolencias, sus temores, sus esperanzas y, en suma, su posición ideológica. Manifestar miedo a la palabra en un momento histórico concreto –como el representado en la novela– pone al descubierto particularmente la visión del mundo del ser que la teme, y, de manera abarcadora, las contradicciones ideológicas y culturales acontecidas en el contexto donde transcurre su existencia.

El miedo a la palabra está revelando uno de los aspectos más significativos de la novela: la tensión ideológica entre distintos discursos. Por un lado, el discurso religioso oficial que estaría vinculado estrechamente a este miedo a la palabra y, por otro, la discursividad popular que, si bien puede temer a la palabra, de todas maneras la enuncia para distanciarse ideológicamente de quienes resultan ajenos a su mundo y como un gesto colmado de dignidad. Este miedo a la palabra forma parte, también, de una tensión perpetua entre lo que se dice y lo que no, entre lo que está permitido decir en los espacios públicos y lo que deberá decirse bajo el cobijo de los ámbitos privados, entre lo que deberá ser enunciado en voz baja y lo que se autoriza para decirse en voz alta.

Es tal el miedo a la palabra que la voz narradora frecuentemente lo configura vinculado al espacio, al tiempo y a los objetos. Es decir, a la cotidianidad de la existencia humana representada: “Casas de las que no

escapan rumores, risas, gritos, llantos/ De las casas emana el aire de misterio y hermetismo que sombrea las calles / el miedo, los miedos asoman [...] en ventanas y puertas herméticas”(p.5, 6 y 7).

En la representación de esta cotidianidad advierto un tono crítico en la voz del narrador, tono que aparece en algunas enunciaciones con las cuales quiere dejar entrever la existencia de algunas prácticas en las relaciones humanas marcadas por ese temor a la palabra, que impiden al ser la plenitud y el gozo:

Nunca estas pilas, ni en las noches de luna, quién sabe si ni en las más negras noches, han oído un diálogo de amor.../ Hieráticas. Breves, cortantes los saludos de obligación. Acaso en el atrio se detengan un poco a bisbisear, muy poco, cual temerosas / Hay, sí, hombres en las esquinas, en las afueras de los comercios, en las bancas de la plaza; son pocos, y parcos de palabra; parecen meditantes y no brilla en sus pupilas el esplendor de la curiosidad . (p.8).

Este miedo a la palabra –que va marcando el ritmo de la vida cotidiana representada en el ámbito de la confrontación discursiva y de las múltiples tensiones que acontecen en la novela–, es un asunto al que el lector tendrá acceso más adelante, y que en el “Acto preparatorio” apenas queda esbozado como una de esas señales o vestigios que se tendrán que recuperar para entender los asuntos revelados por la segunda voz narradora.

Lo que la palabra-mirada prefigura en el acontecer del “Acto preparatorio” es el miedo del ser a la palabra, miedo que corroe toda su existencia y lo deja sin posibilidades de vincularse con la otredad. El miedo a la palabra, ya lo veremos más adelante, es resultado de la devastación provocada por una palabra cuya presencia se ha venido manifestando desde la primera enunciación y cuyos estragos cobrarán una dramática expresión en el último enunciado del autor-creador.

Pero no nos adelantemos, recordemos que la voz del autor-creador no revela, sólo anuncia, apenas esboza, a veces advierte, así que el lector tendrá que indagar –tras la mirada que indaga y construye– cada detalle, preguntarse una y otra vez qué o quién provoca en los seres este miedo a la palabra. El lector tendrá que fijarse con detenimiento en cada una de las enunciaciones de la voz narradora, reconocer el tono y el sentido de su voz, unas veces crítico, otras veces solemne, escuchar el tejido sonoro y mirar con atención, sobre todo eso: mirar y escuchar atentamente lo siguiente: “Puertas y ventanas de austera cantería, cerradas con tablones macizos, de nobles, rancias maderas, desnudas de barnices y vidrios, to-

das como trabajadas por uno y el mismo artífice rudo y exacto”(p.5). ¿Quién es ese artífice “rudo y exacto”? su presencia se manifiesta lo mismo en espacios privados como en los públicos, está adherida a los seres, al tiempo, a los objetos. ¿Qué presencia es esa? ¿Es la misma que provoca en los hombres el miedo a la palabra? ¿Es la misma que ha hecho de una diversidad de habitantes la unicidad de un pueblo? ¿Acaso es esa mirada apenas insinuada en la recreación de los espacios privados que de tan cerrados los hemos podido mirar abiertos? El lector advierte, casi desde las primeras palabras⁸⁴ de la voz narradora, que hay una presencia omnipotente y admonitoria, portadora de una palabra que exige⁸⁵ ser reconocida como absoluta y única, como verdad inobjetable e inexorable destino: es la palabra autoritaria⁸⁶ de la religión oficial:

Pueblo de perpetua cuaresma. Primavera y verano atemperados por una lluvia de ceniza. Óleo del *Dies irae* inexhausto para las orejas. Agua del *Asparges* para las frentes. Púas del *Miserere* para las espaldas. Canon del *Memento, homo*, para los ojos. Sal del *Requiem aeternam* para la memoria. Los cuatro jinetes de las Postrimerías, gendarmes municipales, rondan sin descanso las calles, las casas y las conciencias. *De profundis* para lenguas y gargantas. (p.8).

Palabra que está adherida a la cotidianidad de los seres, al transcurrir del tiempo, a la disposición de los espacios. Palabra que hace evidente la presencia opresiva de la iglesia y sus ministros. Palabra que interviene tanto en el destino privado de cada individuo como en el destino colectivo del pueblo.

Es una palabra que tiene el poder de separar, por géneros y por generaciones toda la población, el poder de rebasar los límites de lo pri-

⁸⁴ En el epígrafe, cuyo contenido también es enunciado por la voz del autor-creador, se insinúa ya esta presencia: “Quienes prefieran, pueden intitular este libro *En un lugar del Arzobispado, El antiguo régimen*, o de cualquier modo semejante”. Y en la primera enunciación, ya citada, tal presencia se acrecienta.

⁸⁵ Esta exigencia que advierto no está expresada en declaraciones o enunciados que resalten un mandato autoritario como tal, sino en la manera artística como está incorporada a la voz narradora; aparece escrita con letras especiales que logran un impacto visual, pero sobre todo está escrita en latín, lengua ajena que enfatiza el poder consustancial a toda palabra autoritaria. M. Bajtín, *Teoría y...*, op. cit., pp.159-160.

⁸⁶ Por palabra autoritaria se entiende aquella palabra ajena que ha perdido su característica de informar, indicar, explicar, y se aboca a “definir las bases mismas de nuestra actitud ideológica ante el mundo, y de nuestra conducta [...] la palabra autoritaria (religiosa, política, moral; la palabra del padre, de los adultos, de los profesores, etc.) carece para la conciencia de convicción intrínseca [...] se nos impone [...] la encontramos asociada con anterioridad a la autoridad. La palabra autoritaria se encuentra en una zona alejada, orgánicamente ligada al pasado jerárquico [...] Está emparentada con el Tabú, con el nombre que no puede ser pronunciado en vano”. *Ibid.*, pp.158-159.

vado y determinar las conductas en el ámbito público: “Muchas congregaciones encauzan las piadosas actividades / imponiendo rígida disciplina, muy rígida disciplina, en el vestir, en el andar, en el hablar, en el pensar y en el sentir”(p.11).

Es una palabra que se escucha latir junto a “los deseos” y “el miedo” en “las cerraduras de las puertas, en los goznes resecos de las ventanas”(p.7), que está expuesta en “las imágenes principales del pueblo y del hogar”(p.6), que invade la totalidad de la existencia porque su presencia está en los atrios, en las calles, en los ojos, en las paredes, en los objetos y en todo lugar.

Es una palabra que resuena tras la evidencia de la celebración de “los matrimonios / A oscuras... / Como si hubiera un cierto género de vergüenza...”(p.7). Resuena en el disimulo y la cautela con que se establecen las relaciones con los semejantes.⁸⁷ Resuena tras la concepción de lo femenino y lo masculino, del bien y del mal, del amor y el odio, de lo permitido y lo prohibido, de lo visible y lo oculto, de lo dicho y lo no dicho, de lo que se escucha y se calla.

Es una palabra que palpita, tormentosamente, en el rostro y en el cuerpo de hombres y mujeres: “Caras de ayuno y manos de abstinencia. Caras sin afeites. Labios consumidos. Pálidos cutis”(p.11).

Es una palabra que se encuentra acuñada en la certera definición del pueblo: “Pueblo conventual.../ Pueblo sin billares, ni fonógrafos, ni pianos. Pueblo de mujeres enlutadas”(p.6).

Es la palabra que determina, bajo la indiscutible precisión del calendario religioso, todo cuanto acontece. Que adquiere dimensiones simbólicas desde la enunciación de la voz narradora que nos advierte de su existencia: “como trabajadas por uno y el mismo artífice rudo y exacto”(p.5).

Es una palabra cuya presencia se advierte en la recreación artística del ritmo de letanía que, en todo momento, fluye de la voz narradora. Ritmo de letanía artísticamente entretelado con lo poético del discurso del autor-creador que va anticipando, prefigurando la aparición de otra palabra, de otra forma de vivenciar la religiosidad, y que será construida con otros tonos y otros acentos por la segunda voz narradora.

Es, en suma, la palabra autoritaria de la iglesia oficial que tiene “resonancia en todos los ámbitos de la vida” de ese pueblo artísticamente representado. Es una palabra a la cual se le teme y es, también, la responsable de la fragmentación de los seres que expresan temor no sólo frente

⁸⁷ Véase p. 9.

a la palabra hablada sino de igual manera a la palabra escrita, aunque este temor aparezca disimulado.⁸⁸

La fuerte presencia de la religión oficial, y los estragos que provoca su discurso, queda subrayada con mayor precisión hacia el final del “Acto preparatorio” en el que la palabra-mirada deja de recorrer los diferentes planos del mundo creado y se detiene en el interior de la iglesia para señalar, con un tono que parece estar al margen de cualquier juicio, que “Evangelio” y “Epístola” abandonan allí su condición de ser vida y doctrina de Jesucristo, consustancial a la celebración de la misa, y se convierten en espacios simbólicos destinados a destacar la diferencia de sexos: “el lado del Evangelio queda reservado exclusivamente para los hombres, y el de la Epístola para el devoto femenino sexo”(p.11). De esta manera queda establecida una estrecha relación, que en el resto de la novela será fundamental no sólo para el argumento sino para la colisión de mundos que se produce en su interior, entre separación de sexos (que expresa una tormentosa relación con la otredad), miedo a la palabra y el disimulo como conducta en los espacios públicos: “Aun entre parientes no es bien visto que hombre y mujer se detengan a charlar en la calle, en la puerta, ni siquiera con brevedad. Lo seco del saludo debe extremarse cuando hay un encuentro de esta naturaleza”(p.11).

La palabra-mirada se detiene, por último, en los rostros de los habitantes para conformar, mediante rasgos específicos, los trabajos y tareas domésticas que hombres y mujeres realizan cotidianamente. Pero lo que realmente parece preocuparle a la palabra-mirada, que atisba tras la cámara cinematográfica, es el semblante de las mujeres enlutadas, la concepción sobre la vida y la muerte que ellas y su luto parecen simbolizar.

La última enunciación del autor-creador, elaborada como plegaria y casi como sentencia, es en realidad el último aliento poético de una letanía que constituye el entramado sonoro y simbólico con el que ha sido entretejido el sofocante y doliente universo de este “pueblo conventual”: “Entre mujeres enlutadas pasa la vida. Llega la muerte. O el amor. El amor, que es la más extraña, la más extrema forma de morir; la más peligrosa y temida forma de vivir el morir”(p.11).

No es la enunciación como tal la que destaca los estragos provocados por la palabra autoritaria de la religión oficial, sino el ritmo de letanía que como sorda agonía preludia los destinos humanos representados. Es el ritmo de letanía asociado al tono poético y al ámbito litúrgico que la voz narradora ha venido construyendo, lo que anticipa quebran-

⁸⁸ En el “Acto preparatorio” el miedo a la palabra escrita sólo queda insinuado, será expuesto bajo la segunda voz narradora como uno de los rasgos más intensos en la fragmentación del ser.

tos y devastaciones provocados por una intrincada tensión ideológica, de la que nada se dice en el “Acto preparatorio” porque la voz del autor-creador no ha sido construida para revelar sino para prefigurar, anunciar, augurar y anticipar la colisión de mundos y la fragmentación del ser que son sustanciales a la tensión discursiva entre religión oficial y religiosidad popular, entre el mundo oficial y el popular, entre el discurso del olvido⁸⁹ y el de la memoria, cuya existencia será señalada con precisión por la segunda voz narradora.

Mediante el recurso artístico de la mirada abarcadora y el ritmo de letanía, lento, agónico, sofocante, entretejido al tono poético presente en toda la narración, se organiza el material emocionalmente orientado a anticipar la tensión ideológica del mundo representado.

Si alguna conclusión resulta válida frente a este universo que, desde la palabra-mirada del autor-creador, ha sido configurado, es la de reconocer que la forma artística del “Acto preparatorio” compendia el contenido, lo prefigura, y al mismo tiempo expresa la visión del mundo, la actitud subjetiva y activa del autor frente al contenido. En suma, condensa el contenido de la obra en su totalidad.

Segunda voz narradora

A partir del primer capítulo, el lector ya no tendrá que seguir la palabra-mirada. Deberá, en cambio, caminar al lado del narrador, fijarse atentamente hacia dónde dirige sus pasos y su mirada, detenerse a observar cada gesto y reconocer el momento en que ríe, se enoja o simula indiferencia. Deberá, también, identificar desde dónde habla y hacia quién o quiénes se dirige. Pero, sobre todo, deberá fijarse con detenimiento en el tono y el acento de su voz.

A diferencia de la voz narradora identificada en el “Acto preparatorio”, que parece estar situada tras una cámara cinematográfica recorriendo los diversos planos y narrando simultáneamente lo que mira, el narrador que inaugura el capítulo “Aquella noche” parece estar situado en un momento y un lugar distinto al tiempo y al espacio donde se produce la acción narrada. El inicio del capítulo es un claro ejemplo de la distancia entre la acción narrada y el momento de la enunciación: “Aque-

⁸⁹ A la necesidad social de recuperar saberes, costumbres, tradiciones, diversos hechos y prácticas colectivas se opone el olvido institucional que busca conservar sólo aquellos acontecimientos que le aseguran legitimarse permanentemente borrando todo aquello que cuestione su existencia. Así como la memoria colectiva se nutre de la memoria individual, el olvido institucional se sustenta con el olvido individual.

lla noche don Timoteo Limón había cenado ni más ni menos que todas las noches”(p.13). Pero no confiemos tan inmediatamente y sin reservas en este primer rasgo de la composición artística del narrador, veamos lo que sucede en el siguiente fragmento: “Ahora mismo, ¿no fue por terror como, sin quererlo, se le olvidaron las oraciones a San Judas Tadeo, a Santa Rita de Casia y a la Sombra del Señor San Pedro? Ni recuerda si rezó antes de la letanía”(p.13-14), tal enunciación parece producirse al mismo tiempo que las acciones del personaje, como si le estuviera viendo en los ojos el terror aflorando y provocando el olvido de sus rezos. Lo mismo se advierte en el siguiente fragmento en el que el narrador parece ser testigo presencial de los acontecimientos que su palabra construye: “Ahora que ya estaba acostado y apagada la luz [...] Don Timoteo se revolvió en la cama. Una, muchas veces, con creciente desesperación. Se tapó la cara con la sábana. Se santiguó siete veces [...]”(p.14 y 16); aunque en este caso la conjugación de los verbos en pasado parecen indicar que, en realidad, no hay tal coincidencia entre la acción narrada y el momento de la enunciación.

¿Dónde está situado el narrador? ¿Desde dónde habla? ¿Está cerca del personaje? ¿Enfrente? ¿Atrás? ¿Arriba, sobre algún estrado desde el cual mira el tormentoso actuar de don Timoteo? Las enunciaciones del primer capítulo dan margen a la confusión y no permiten situarlo con precisión, por ejemplo en el apartado 3 parece no sólo estar situado en el lugar de la acción narrada sino, por momentos, parece estar participando en la representación de un extenso diálogo.⁹⁰ Lo mismo sucede en el apartado 4 en el que todo parece indicar que el momento de la enunciación coincide con el momento de la acción narrada, ya que, incluso, la palabra del narrador se entrelaza con la de los personajes.⁹¹ Se preguntará el lector por qué tanta insistencia en el asunto de la coincidencia o no entre enunciación y acciones narradas, ¿acaso en los últimos párrafos elegidos como ejemplos no se hace evidente que tal coincidencia existe? Por supuesto que se hace evidente, pero se trata de una evidencia, digamos, aparente, que forma parte de la composición artística de esta voz: provoca tal proximidad con los acontecimientos narrados que parecen estar ocurriendo en el momento mismo en el que los narra.

Ahora bien, la insistencia en querer saber si el momento de la enunciación y las acciones narradas coinciden se debe a que, a diferencia de la anterior voz narradora, en este caso tal identificación podría resultar reveladora del proceso de construcción de la memoria colectiva.

⁹⁰ Véase p. 21.

⁹¹ Véase p. 25-26.

Planteo lo anterior como una hipótesis que se sostiene sobre la base de lo que hasta aquí parece quedar claro: más que estar presente en el momento de la acción narrada, el narrador parece recordar, no hace sino traer al presente hechos del pasado, es una actualización de lo ocurrido tal como se hace oralmente; lo que su voz enuncia es el cúmulo de recuerdos de sucesos producidos un determinado día. Un día de marzo⁹² formado por “Aquella noche”(p.13) y su mañana: “Ese día [...] Leonardo Tovar había tenido que ir a conseguir unos bueyes”(p.17); el mismo día con su noche en la que “Pasos de caballos y voces sordas quebraron la paz”(p.23) y con su madrugada, en la que “La carne se rindió al sueño en el filo del alba”(p.23). El narrador recuerda, enuncia y, al enunciar, acciona su memoria individual. Es éste otro rasgo de su composición artística que nos sitúa frente a la representación estética de un proceso individual con alcances sociales: al accionar su memoria individual, el narrador acciona y enriquece la memoria colectiva.

Si consideramos que en su proceso de construcción la memoria colectiva se nutre del lenguaje oral, entonces el recuerdo que la voz narradora va enunciando –mediante la representación artística del lenguaje oral– contribuye a enriquecer la memoria del pueblo. El lector podrá advertir que en distintos momentos ocurre la representación artística de la oralidad y de la cosmovisión popular vinculada a ésta; y, advertirá, también, cómo el recuerdo individual del narrador es transmitido a uno o más escuchas con quien comparte tal recuerdo.⁹³ Pero, sin duda, no son éstos los únicos rasgos en la composición de la voz narradora; sigamos la lectura detenida para identificar los otros y para indagar algo más sobre este vínculo estrecho entre el momento de la enunciación y la construcción de la memoria colectiva.

A partir del primer capítulo, la certeza de estar inmerso en un universo agónico y agobiante que el lector reconoció en el “Acto preparatorio”, se intensifica como clara percepción de estar participando en la conflagración de dos mundos. El mundo oficial, el del orden porfirista generador de profundas contradicciones socioeconómicas que se expresaron con diferentes matices en las distintas regiones de nuestro país; el del progreso material en las grandes ciudades y el de la pobreza y la marginación en los pueblos de provincia;⁹⁴ el legitimado a fuerza de una paz propagada por el poder político y sus representantes⁹⁵; el que concentró el poder en una élite y ejerció el sometimiento sobre las clases

⁹² Del cual sabemos por la expresión de Timoteo Limón: “Ya estamos a mediados de marzo”(p.15).

⁹³ Véase p. 17.

⁹⁴ Véase pp.32-33.

⁹⁵ Véase p.185.

populares; el de la moral opresora determinada por la religión oficial;⁹⁶ el de la racionalidad científica que desdeñó sistemáticamente todo aquello considerado inculto o atrasado.⁹⁷ Es decir, el mundo del porfiriato, el de las celebraciones cívico-patrióticas, los bailes, las condecoraciones, los privilegios, las buenas costumbres y el derroche, aparece en la novela en resonancias artísticamente construidas mediante dos formas: la palabra escrita enunciada como palabra ajena por voz del narrador y de algunos personajes, y por la enunciación directa de personajes que han salido del pueblo y a su regreso reseñan las expresiones de ese mundo oficial en la ciudad.

Simultáneamente es recreado artísticamente otro mundo, el mundo no oficial, el de las clases populares, las fiestas y la religiosidad popular,⁹⁸ el de los refranes, los chistes, los ensalmos, las hechicerías,⁹⁹ el de la actitud celebratoria y el cuestionamiento festivo sobre las diferencias sociales y económicas,¹⁰⁰ el carente de privilegios, el que experimenta el sometimiento por medio de la usura, el de la cotidiana preocupación de sobrevivencia,¹⁰¹ el de los oficios y el de las creencias paganas.

Ambos mundos chocarán entre sí. Pero la colisión, augurada por la voz narradora y la enunciación directa de los personajes, no aparece en la novela como un hecho consumado o como un momento concreto de enfrentamiento sino más bien como permanente confrontación y contraste entre ambos mundos, desde el inicio hasta el final de la narración.

Para entender por qué no es recreado el momento específico de la colisión de estos dos mundos, es necesario tener presente que el narrador está colocado fuera del tiempo de las acciones narradas y que su enunciación está accionando la memoria colectiva. Nosotros, los lectores, sabemos que tal colisión es justamente la Revolución Mexicana aunque el narrador, por el momento, nada diga al respecto. Su relato y descripción, elaborados como recuerdo, anticipa y crea la permanente disensión entre estos mundos, lo cual puede interpretarse como una evidencia de que conoce bien el desenlace histórico de tales enfrentamientos, pero no es su consumación lo que le preocupa resaltar sino el proceso de la contienda ideológica, económica, política, social y humana que precede a tal acontecimiento. Por eso sus enunciaciones van situando al pueblo en el con-

⁹⁶ Véase p.110.

⁹⁷ Véase p.215.

⁹⁸ Véase pp. 206-216.

⁹⁹ Véase p.18.

¹⁰⁰ Véase p. 204.

¹⁰¹ Véase pp.17-18.

texto de un tiempo y un espacio lleno de múltiples tensiones que se desprenden de la tensión principal señalada:

Ya pasaron dos años y no se apagan los ecos de fusilerías contra los obreros de Cananea y de Río Blanco; es público que gentes movidas por los Flores Magón atacaron varias poblaciones fronterizas; el día dos de este mes fueron proclamados el general Díaz y don Ramón Corral, candidatos a la presidencia y vicepresidencia de la República. –¿No diz que don Porfirio le dijo a un periodiquero gringo, no hace mucho, que quisieran o no quisieran sus amigos dejaría de ser Presidente? ¡Ah, qué la política, bendito sea Dios! ¡Una bola de gusto! –¡Bolas! ¡Bolas. (p. 105).

Tensión construida en diferentes planos, en la cual tiene una destacada intervención la prensa, no sólo como vínculo entre estos dos mundos y elemento de enlace entre la provincia y la ciudad, sino, fundamentalmente, como elemento que permite advertir la existencia del mundo oficial y los ecos que produce en la provincia mexicana.¹⁰²

Además de la prensa, otro componente caracteriza la construcción del mundo oficial y sus resonancias fuera de los límites de la capital, me refiero a la recreación de la forma en que un habitante de la provincia mira la gran ciudad como territorio de asombros pero también de riesgos. Desde su mirada es posible reconocer el contraste entre la provincia y el progreso porfirista, y es posible acceder a la tensión ideológica que sustenta la novela:

Ya de México pues ni le cuento: es un barullo que nadie se entiende: allá también el monumento va ya muy alto, muy alto, yo creo que más que catedral: dicen que arriba pondrán un ángel de cinco metros [...] Armazones de fierro por todas partes: el Palacio Nacional, el Palacio Legislativo [...] Lo que me dejó embobado fue el edificio del Correo [...] está por allí cerca de Minería, frente a la Alameda, por medio del Teatro Nacional [...] Yo a cada rato me perdía el mes que allá estuvimos, y hasta llegó a hacérseme bonito perderme por que así conocí mejor la ciudad; por el estilo ha de haber sido Babilonia”. (p.213).

Pero volvamos al narrador para señalar otros de sus rasgos. Es esquivo y oscilante, seduce al lector para llevarlo a territorios que sólo él conoce y una vez instalado en ellos intenta confundirse con otras voces

¹⁰² Véase pp.221-222.

evitando ser reconocido. Por momentos permite que su palabra se distinga con facilidad pero, conforme avanza el acto de narrar, incorpora la voz ajena a la suya o la reacentúa¹⁰³ cambiando su sentido y su orientación. Mediante distintos tonos establece distancia respecto a la palabra de los otros o se identifica con ella.

Es un narrador que no dice nunca quién es ni de dónde viene, pero en determinados momentos su visión del mundo y su posición frente a los hechos narrados lo acercan más hacia el ambiente popular y festivo que forma parte del universo creado en la novela; establece, con ello, una considerable distancia y una no disimulada discrepancia respecto del mundo oficial. Esta actitud discrepante con el mundo oficial se advierte en distintos fragmentos de su enunciación, en los que manifiesta una inclinación hacia las costumbres populares pero también una intención de destacar el contraste entre las maneras cómo viven los habitantes de otros pueblos y las de los habitantes de este pueblo rígido, monótono, enclaustrado y reprimido. Un ejemplo claro de lo anterior se encuentra en el siguiente fragmento:

El 1º de enero de 1910 llegó al pueblo como cualquier otro día. Navidad y Año Nuevo son aquí fiestas de guardar muy secundarias [...] Los rostros amanecen con huellas de mortal cansancio [...] Suenan por eso a burla los ‘feliz año nuevo’ que a veces traen bocas forasteras; convencionalismo hueco, repugnante, no proferido ni en la intimidad ni en la cortesía del vecindario; fórmula extraña en las costumbres del pueblo. (p. 203-204).

Advertirá el lector que hay una insistencia en hacer evidente lo ajeno que resulta para los habitantes del pueblo las celebraciones referidas. Insistencia que se subraya cuando refiere la actuación del director político: “Ajeno a esta otra rareza del pueblo, el director político anduvo repartiendo enhorabuenas, abrazos y apretones de manos; la frialdad y el espanto en torno, lo hicieron desistir”. Los fragmentos citados estarían revelando, además, su posición respecto a la represión acontecida en este pueblo y la negación de la festividad que manifiestan sus habitantes.

Ese tono crítico contenido en las enunciaciones a las que me he referido y esa empatía con el mundo popular que frecuentemente se advierte, constituyen un cuestionamiento ideológico a las condiciones socio-económicas y políticas a las que eran sometidas las clases populares.

¹⁰³ La reacentuación no es otra cosa que imprimirle al discurso ajeno nuestra propia *entonación discursivo-emocional*, al reacentuar el discurso ajeno se le imprime la individualidad de quien habla. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p.278.

Cuestionamiento que no debe interpretarse como mero alegato ya que, es preciso recordar, el universo que va construyendo la voz narradora es un ámbito novelesco que si bien hace alusión a situaciones concretas e históricas no son éstas las que encontramos en la novela sino una representación artística de las mismas. Así, pues, el ambiente artísticamente creado es el de la provincia mexicana que durante el porfiriato constituyó un espacio aislado y controlado por dos principales fuerzas dominantes: la ejercida por las instituciones políticas y administrativas mediante sus diversos representantes y la de la religión oficial, ambas estrechamente vinculadas al poder de los caciques y terratenientes que ejercieron, entre otras prácticas, la usura como forma de sometimiento y control. Este abuso del poder cotidianamente accionado sobre las clases populares es recreado artísticamente y, como tal, es impugnado, mediante un tono crítico, por la voz narradora, que inscribe, así, estas prácticas coercitivas en la memoria colectiva que los lectores recuperamos de la novela:

venían a la memoria los nombres de personas a quienes les acababan de quitar sus bienes, víctimas de la usura [...] tantos que no salen de sus deudas [...] los pretextos baladíes usados por el director político [...] para arrestar a gentes de rancho, luego obligadas a trabajar en beneficio del propio funcionario; y las arbitrarias resoluciones administrativas en materia judicial; los regalos [...] los fraudes solapados en la contratación, y con perjuicio de los más pobres, de los más desvalidos. (p.222).

La frecuencia del tono y el acento popular en la voz del narrador es otra expresión de esta cercanía hacia el ámbito popular y de su posición ideológica, a la que me he venido refiriendo.

Ahora bien, aunque el acento popular se advierte en distintos momentos, cito a continuación un fragmento a modo de ejemplo, porque me parece significativa la forma como las voces de personajes populares anónimos son enunciadas por la voz del narrador. Es necesario señalar que a pesar de que aparecen señales gráficas que distinguirían una voz de la otra, lo que escuchamos es al narrador incorporando el tono popular:

En cambio se oye decir –‘¿Qué calamidades traerá este año?’; –‘¡A cuántos se nos llegará nuestro día!’; –‘¡Quién había de decirle a zutanito y a menganita, que para este año nuevo estarían bajo tierra! itan llenos de vida el año pasado!’; –‘Si el año es tan malo como el otro, yo no sé ni qué haré’’. (p.204).

Inmediatamente después de este fragmento se produce un cambio de tono en la voz narradora, ya no está el tono popular y lo que encontramos es un tono admonitorio. Se escucha la voz narradora incorporando las voces de los representantes de la religión oficial: “Del púlpito, de los confesionarios parten las voces de admonición: -‘¿Desaprovecharás esta prórroga de la Providencia? ¿Será otro año perdido para el negocio de tu salvación, el único negocio que debe interesarte? ¡Mira que puede ser el último año de tu existencia!’ Quejas y avisos íntimos” (p.204).

Pero volvamos a la presencia del tono popular. En el siguiente fragmento dicho tono es subrayado por dos elementos: el dicho “Por si las moscas” y el tono irónico con el que refiere la huida del director político: “con el pretexto de recibir instrucciones”:

Por si las moscas y ante la evidencia de que se aproximaba la gente de Rito Becerra con cientos de peones de las haciendas de Cuquío que se le habían unido, el director político abandonó el pueblo con pretexto de recibir instrucciones y traer refuerzo para dar garantías a la comarca.(p.236)

Quiero insistir en que éstos son sólo algunos ejemplos de la reiterada presencia de este tono en la composición total de la obra y que más adelante se advertirá cuando lleguemos al asunto de la memoria colectiva.

Es tal la asiduidad con la que el tono popular aparece en la enunciación del narrador que es inevitable confundirla con la voz de Lucas Macías y hasta es posible que el lector considere la posibilidad de que este personaje sea el narrador. Estaría el lector en todo su derecho porque, justamente, la inquietud que provocan los cambios en el tono y el acento será uno de los rasgos en que se manifieste la composición artística de esta voz narradora. Su palabra, que transita entre el espacio privado y el público, que se escucha en el punto donde espacio y tiempo se cruzan, construye imágenes artísticas mediante la incorporación de distintas estrategias discursivas que en realidad funcionan como formas de aprehensión del mundo, como maneras de estetizar el mundo, y que son decisivas tanto para el argumento como para la totalidad de la novela como objeto estético.

El lector irá reconociendo una a una estas estrategias en el discurso del narrador, entre ellas la ironía, la parodia, el relato oral y el diálogo, servirán para ir revelando los tres pilares sobre los cuales está construido el universo de *Al filo del agua*: a) la colisión de dos mundos en un momento histórico real representado artísticamente en su interior; b) la frag-

mentación del ser, que es resultado, por un lado, de la tensión ideológica en el interior de los discursos, y, por otro, de la colisión entre el mundo popular y el oficial; y c) la necesidad de dejar constancia de tales procesos, que se expresa en la construcción artística de la memoria colectiva.

Fijemos la atención en la representación artística que se hace de la colisión entre el mundo oficial y el popular. Veamos cómo mediante tal representación accedemos a nuevos rasgos en la composición artística de la voz narradora y de la novela en general. El narrador refiere una serie de datos puntuales que lo sitúan como conocedor de la problemática de la región y del país: “El diez de julio se verifican las elecciones presidenciales. Vuelven a ser declarados Presidente y Vicepresidente los señores Porfirio Díaz y Ramón Corral. Se desecha la promoción maderista para nulificar las elecciones. Madero sigue preso [...]” (p.216). Pero el cúmulo de datos no son mencionados como simple referencia, sino para señalar que está enterado de que en el contexto del Centenario llegaron “los embajadores”, que hubo “suntuosos banquetes” y que se pronunciaron “brindis y discursos” (p.216) y que esta información también la posee Lucas Macías. A la noticia de que “La policía –disolvió– la manifestación de los clubes independientes, organizada en honor de los héroes de la Independencia” (p.216) sigue un enunciado que revela que Lucas Macías está enterado de lo que está aconteciendo en el momento histórico representado: “La prensa no habla ya de Madero. –Un blanco, chaparro él, de barba, nervioso y simpaticón... –Lucas Macías sabe de memoria lo que dijo Madero al corresponsal de *El País* en la entrevista célebre” (p.216). Estamos, por un lado, frente a la representación del relato oral incorporado a la narración, y, por otro, frente al proceso de apropiación de datos mediante la vía de la oralidad. Porque, justamente, lo que el narrador declara es que Lucas Macías se ha apropiado de la información mediante la oralidad; recordemos que este personaje es analfabeta y que su horizonte de información se nutre por la lectura y los relatos orales que los otros le proporcionan:

Se apresura Lucas Macías a cambiar historias viejas por novedades calientitas. No es que les haga completa fe; pero ‘atando cabitos se saca el ovillo’. –¿Qué hay de política? –¿Se queda don Porfi? –¿Hay siempre bola? –¿Qué se dice del Centenario? Y como Lucas, todos los noveleros del pueblo, a cual más, tiran la lengua de los estudiantes [...] Los muchachos vienen mentando a un Francisco Madero, que anda por el Norte diciendo discursos antirreleccionistas; unos dicen que está loco [...] otros, que es espiritistas y masón [...] otros, que carece de toda importancia [...] Lucas Macías procura

grabarse las señas: -‘Un blanco, chaparro él, de barba, nervioso y simpaticón.’ (p.178).

La apropiación se realiza por dos principales vías: por la vía de la oralidad y por la vía de la palabra escrita, fundamentalmente en periódicos. Ambas aparecen en la novela como respuestas a la necesidad del individuo por lograr la explicación y la apropiación del mundo; se convierten en el único vínculo del ser con otros espacios y en elementos que enriquecen la memoria colectiva. Si leemos con atención las últimas líneas de los dos últimos fragmentos citados podremos apreciar no sólo la existencia de estas dos vías sino la preeminencia que el narrador le otorga a la oralidad por encima de la palabra escrita; contrapone la poca atención que la prensa destina a Madero y destaca la palabra oral con la que Lucas Macías acentúa la información obtenida en pláticas con los estudiantes y con la que recrea la figura de Madero con tono festivo, carente de solemnidad e incluso con cierto matiz de familiaridad y cercanía: “-Un blanco, chaparro él, de barba, nervioso y simpaticón...” Es necesario reconocer que, pese a tal preeminencia otorgada a la oralidad, el narrador no desdeña la importancia y significación de la palabra escrita, sobre todo si se le concibe como fuente de información y vínculo con los espacios ajenos, como proveedor de la memoria individual y colectiva, por ello afirma: “-Lucas Macías sabe de memoria lo que dijo Madero al corresponsal de El País en la entrevista célebre”.

Recapitemos: el mundo popular y el mundo oficial permanentemente contienden entre sí. En esa colisión, que es la base sobre la cual se configura artísticamente el universo de la novela, interviene decisivamente la tensión ideológica que acontece en el interior de los discursos configurados y la multiplicidad de voces sociales, cuyas enunciaciones revelan la diversidad social propia de un momento histórico concreto y real en el ámbito de la provincia mexicana durante el porfiriato. Son los distintos discursos los que propician el choque de esos mundos, por ello es importante reconocer con quiénes se relaciona el narrador, a quién le concede la palabra, a quién se la niega, a quiénes les da voz para ironizarlos, para acentuar o reorientar su sentido expresivo. Sin duda se relaciona con todas las voces sociales pero es evidente que son tres con las que el narrador se relaciona armoniosamente: la voz opositora religiosa representada por el Padre Reyes, la voz opositora política encarnada en los nortños y la voz de la memoria colectiva instaurada por Lucas Macías. La construcción de la imagen artística del ser fragmentado será el eje problematizador que vinculará al narrador con estas tres voces sociales, y será el parteaguas ideológico, el centro de la polémica con las demás

voces, incluyendo la voz religiosa oficial con toda su carga moral dominante.

Al lector le es dado conocer los primeros indicios de la confrontación de estos dos mundos en el capítulo “Aquella noche”; su organización es el soporte para distinguir los puntos de tensión en el interior de los discursos ideológicos y el conflicto interno al que el ser se enfrenta por la omnipresencia de una moral represiva que cotidianamente le niega la posibilidad vital de reconocer las necesidades humanas que lo forman.

Así pues, no le será suficiente al lector caminar junto al narrador y estar pendiente de los cambios de acentuación y de los tonos irónicos o paródicos con los que reacentúa la palabra ajena, será necesario que recupere los rastros dispersos, los vestigios segregados, las señales propagadas que miró y escuchó por voz del autor-creador, le serán imprescindibles para que los misterios¹⁰⁴ le sean revelados o para que él mismo los revele. Es ahora cuando entenderá que la fragmentación del ser no es resultado únicamente del estropicio causado por la palabra autoritaria de la religión oficial sino de la tensión ideológica producida en el interior de los dos discursos predominantes: el religioso y el político.

Ambos discursos están formados por un componente autoritario (o “palabra autoritaria” para decirlo como Bajtín) y por un componente opositor, con lo cual se produce una tensión ideológica en dos niveles: la que ocurre entre los dos discursos y la que acontece en el interior de cada uno de ellos. La tensión ideológica en el interior del discurso religioso es la que confronta cotidianamente al individuo provocándole una serie de conflictos internos que darán como resultado la fragmentación. Esta tensión ideológica en el interior de los discursos engloba otras múltiples tensiones como la que se produce entre el bien y el mal, tensión que como ya vimos ha sido identificada ya por la crítica¹⁰⁵.

En el horizonte ideológico y vivencial del ser aparece la palabra autoritaria del discurso religioso y del discurso político, exigiendo ser aceptada como verdad inobjetable; frente a tal contundencia el individuo¹⁰⁶ o bien la acepta incorporándola a su existencia sin el mayor asombro o bien la niega rotundamente. Pero el peso de la palabra autoritaria de ambos discursos es tal y ha sido tal su hegemonía en la realidad del pueblo representado, que en la conciencia del individuo se produce un

¹⁰⁴ Me refiero a “los misterios” en el sentido sincrético que vincula lo sagrado y lo pagano y que forma parte del pensamiento mítico de la religiosidad popular, pero también para subrayar la atmósfera mágica que desde el “Acto preparatorio” se instaura y que es esencial en la configuración del mundo no oficial con el cual se identifican tanto el autor-creador como el narrador.

¹⁰⁵ Françoise Perus, art. cit.

¹⁰⁶ Ya antes hablé de la imposibilidad de que el individuo se relacione con la palabra autoritaria.

proceso de acatamiento y simultánea negación, su existencia se caracterizará por un contradictorio vaivén de aceptación y rechazo que, poco a poco, va provocando la gestación de un quebrantamiento individual con alcances sociales e históricos, en el contexto del mundo novelado. Se trata de la representación artística de un contradictorio proceso: el acatamiento y simultánea negación de la palabra autoritaria de ambos discursos y con ello el quebrantamiento o la fragmentación del ser. Proceso que para Yáñez será necesario registrar, conservar, recrear, debido a su trascendencia colectiva y humana, y que en la novela se logra mediante la representación artística de la construcción de la memoria colectiva.

Las palabras con las que se inicia el primer capítulo son reveladoras de este contradictorio vaivén de aceptación y rechazo del componente autoritario de los discursos sociales:

Aquella noche don Timoteo Limón había cenado ni más ni menos que todas las noches y a la primera campanada de queda, como todas las noches, a solas ya en su cuarto, había comenzado a rezar el rosario de su devoción por el Alma del purgatorio más necesitada u olvidada; cuando llegó al tercer misterio, los aullidos del Orión, el perro veterano, quisieron distraerlo; pero un esfuerzo de la conciencia redujo a los pensamientos en fuga y el piadoso ejercicio continuó, sin parar mientes en que Orión siguiera ladrando con sombríos acentos de maleficio. (p. 13).

En la anterior cita no sólo es importante reconocer el tono solemne con el que se habla; sin duda, será necesario fijar la atención en la serie de elementos que van siendo entrelazados porque serán significativos en la construcción de la imagen artística del ser fragmentado. Advertirá el lector que los elementos que conforman el fragmento citado no sólo pertenecen a distintos campos semánticos, sino que están vinculados de manera tal que expresan una asimilación contradictoria de asuntos vitales en la existencia del ser, y que no son concebidos como aspectos naturales y esenciales a la condición humana, sino como contradictorias realidades frente a las cuales el ser se debate y fragmenta. Al relacionar tiempo –“Aquella noche”–, comida –“había cenado”–, discurso religioso –simbolizado por la “campanada de queda” y por el ritual de “rezar el rosario”–, espacio privado –“a solas ya en su cuarto”– y el elemento de superstición popular –simbolizada por “los aullidos de Orión”–, se establecen los primeros rasgos de una problemática social y humana. El ser humano, que a partir de aquí comienza a representarse, es un ser cuya existencia transcurre colmada de contradicciones en un tiempo y un espacio concretos. Es un ser que no se relaciona armónicamente con la vida ni con sus semejantes,

que es portador de una visión desolada del mundo y de una doble moral donde distintos asuntos vitales como el comer, el creer, el confiar, el dormir, etcétera, lo atormentan cotidianamente.

Para aproximarnos a este tormento del ser, detengámonos en el párrafo que sigue y observemos cómo el tono solemne se diluye para dar paso a un tono irónico: “Le pareció raro a don Timoteo no bostezar en la letanía y llegar al *Bendito* sin que se le cerraran de sueño los párpados, como todas las noches” (p.13). Digamos que lo que el narrador deja entrever es que lo habitual ha sido que el personaje se duerma o manifieste sueño a mitad del Rosario pero, precisamente en esta noche, sucede algo excepcional. El personaje ha podido llegar hasta el “Bendito”, es decir, casi al final del Rosario, a ese momento en el que se dice “y después de este destierro muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre [...]”¹⁰⁷ (el subrayado es mío), sin que se le cierren “de sueño los párpados”. Lo irónico de la enunciación consiste en señalar el elemento insólito: la ausencia del bostezo. Mediante el señalamiento de ese elemento inusitado, el narrador pone al descubierto que la acción de rezar ha sido realizada en el fingimiento y la simulación. La incorporación del tono irónico¹⁰⁷ funciona como instrumento develador de que el rezo no es para el personaje un ejercicio espiritual sino una rutinaria tarea de simulada devoción. El tono irónico que el narrador le imprime a la enunciación funciona, también, como distanciamiento ideológico entre él mismo y la imagen del ser fragmentado que su palabra ha comenzado a recrear.

Lo que la voz narradora pone de manifiesto en los dos ejemplos anteriores es un aspecto que será fundamental en la composición artística de la novela: el disimulo asociado al miedo, a la culpa, al empeño de alcanzar el perdón, son manifestaciones de la fragmentación del ser que la palabra autoritaria de la iglesia provoca y que el poder político sabrá utilizar para el sometimiento del individuo. Son, en suma, rasgos de una problemática individual con alcances sociales, culturales e históricos artísticamente representados en la novela.

Por otra parte, el discurso religioso, tanto oficial como popular, frecuentemente es incorporado a la voz del narrador. Me quiero referir a un fragmento en el que la incorporación de ambas palabras, con sus respectivas visiones del mundo, son enunciadas por la voz narradora:

¹⁰⁷ Fragmento correspondiente al “Salve”, oración a la virgen María que forma parte del Rosario.

¹⁰⁷ La ironía, desde la perspectiva teórica de Bajtín, busca siempre develar y desenmascarar la relación que el ser tiene con la vida y con el otro. M. Bajtín., *Teoría y...*, pp.295, 387, 388.

los aullidos lastimeros duraron hasta que terminaron el rosario y sus devociones personales a la Sábana Santa, a la Santísima Trinidad, a las Cinco Llagas, a los Santos Varones Arimatea y Nicodemo, a Señor San José patrono de la Buena Muerte, a San Miguel Arcángel, a Nuestra Señora del Carmen, a San Jorge abogado contra los animales ponzoñosos, a San Pascual Bailón que anuncia a sus devotos la hora de la muerte, a San Isidro Labrador, a San Jerónimo y al Ángel de la Guarda. Fueron unos aullidos temerosos, exactamente iguales a los que prorrumpe Orión, el viejo perro, cuando va a acontecer o está aconteciendo alguna desgracia. (p.13).

La anterior enunciación contiene las dos visiones del mundo que confrontan al individuo: la que corresponde al discurso religioso popular representado en la mención a los aullidos de Orión, y la del discurso religioso oficial, incorporada a la voz narradora mediante un trabajo de recreación artística. Pero, ¿qué efectos de sentido provoca la anterior recreación de la Letanía de los Santos? Lo que la voz narradora expone ante los ojos del lector es que el rezo no es un acto de auténtica devoción sino una expresión del disimulo tras el cual está oculto el permanente conflicto que experimenta el individuo al estar situado frente a dos discursos religiosos, cada uno portador de una particular visión del mundo. Uno de ellos es el oficial, que sistemáticamente niega las creencias populares y las juzga producto de una superstición que es necesario combatir: “Doctos eclesiásticos le han dicho que se trata de una superstición que debe rechazar si no quiere transgredir el Primer Mandamiento de la Ley de Dios” (p.13). El otro es el popular que, con toda su carga de creencias y valores, está inscrito en el horizonte vivencial del individuo, en el universo cotidiano en el que éste se desenvuelve. La negación de las manifestaciones del discurso popular que el discurso religioso oficial exige, provoca un conflicto tan acentuado en el ser que permanentemente recurre a la simulación, al fingimiento, a la mentira; la vida del ser está colmada de miedo, culpa, deseos, que se ocultan. Eso es lo que el narrador revela. La recreación de la Letanía de los Santos pone al descubierto que entre el pensamiento y la acción hay una disociación, una incongruencia; mencionar a los santos, recurrir a ellos, mientras se escucha al perro ladrar “con sombríos acentos de maleficio” (p.13), revela el conflicto interior, el miedo absoluto del ser: “la carne es flaca y el corazón miedoso; en el fondo del corazón y en la flor de la carne despierta el terror, por más que [...] la voz, y la risa, traten de disimularlo” (p.13). En el repaso de los nombres de “mujeres apetitosas” (p.16) que alude a los nombres de santas y de vírgenes, mismos que forman parte también de la Letanía de los Santos, ilustra la contradicción que existe entre pensamiento y acciones

del individuo. Pensamiento colmado de confusión, acciones desbordando el miedo, los deseos, el desasosiego, la aflicción, el remordimiento, que se ocultan con rezos celebrados sin devoción, sin fe. Lo que la enunciación anterior desenmascara es la vida de un ser que transcurre en la apariencia, la simulación, el fingimiento.

Este desenmascaramiento está presente en diversos momentos de la narración, es el caso de la recreación que se hace de la Letanía de la Santísima Virgen, cuando la voz narradora habla de Marta. A continuación incluyo los dos textos para que el lector advierta el resultado de la recreación en la que el tono de letanía recuerda la voz narradora identificada en el “Acto preparatorio”:

Marta venerada,	Virgen venerable...
Marta fiel,	virgen fiel...
Marta laudable,	
Marta espiritual,	vaso espiritual
Marta de verdadera devoción,	vaso honorable
Marta mística,	Rosa mística...
Marta de marfil,	Torre de marfil...
Marta de la alianza,	Arca de la alianza
Marta del cielo,	Puerta del cielo...
Marta de los enfermos,	Salud de los enfermos...
Marta de los afligidos,	Consolación de los afligidos...
Marta del buen consejo,	Madre del buen consejo...
Marta entristecida por confusa inquietud. (p.52)	Reina concebida sin pecado original.*

El lector podrá advertir que en todos los ejemplos anteriores, los elementos discursivos de lo religioso se incorporan a la voz del narrador, que es quien los enuncia. Algo muy distinto sucede con la enunciación de una voz anónima identificada en el contexto de la agonía de Martinita, que alude a El Angelus, otra de las oraciones importante dentro del discurso religioso oficial: “-El Ángel del Señor anunció a María...”(p.19).*

* El primer asterisco refiere la “Letanía a la virgen”, que forma parte del Rosario. El segundo asterisco refiere lo siguiente: “El Angelus es una devoción piadosa que se practicaba en grupo, a medio día y al ponerse el sol; en ella se recuerda la Encarnación del Hijo de Dios, para nacer de la Virgen María. Una oración dialogada, que en escasísimas familias la practican todavía. -El ángel del Señor anunció a María. - Y concibió por obra del Espíritu Santo. Ave María. - He aquí la esclava del Señor. - Hágase en mí según tu palabra. Ave María. - El Verbo se hizo carne. - Y habitó entre nosotros. Ave María.”. *Cinco minutos de oración en el hogar*, Núm. 137, Parroquia de Santa María Magdalena.

Pero volvamos a los párrafos con los que inicia el primer capítulo y formulemos algunas interrogantes relacionadas con la composición artística de la voz narradora. Preguntémonos: ¿Qué pretende el narrador al ironizar y al reorientar el discurso religioso oficial? ¿Qué intensiones lo llevan a relacionar “carne” y “corazón” como símbolos de cuerpo y alma; y, por qué vincula “voz” y “risa” y las concibe como elementos que permiten el disimulo? ¿Qué papel desempeña en este universo un narrador que no se comporta como un narrador tradicional, ecuánime, omnisciente y ajeno a todo juicio? ¿Por qué su voz suena como exageradamente respetuosa y, al mismo tiempo, burlona, como si gozara con el tormento interno del personaje que configura? ¿Por qué, pese a saber, aparenta desconocer las razones que atormentan al individuo? ¿Por qué a pesar de conocer con exactitud cada detalle del tormento interno del ser no nos los proporciona por propia voz y toma la palabra del otro para que estos detalles se develen ante nuestros ojos? En su momento el propio narrador irá revelando otros asuntos que permitirán respondernos tales preguntas. Lo importante y significativo hasta aquí es señalar que los tonos y los acentos en la voz narradora permiten ver no sólo algunos rasgos de su composición artística como es el caso de la ironía sino su visión del mundo más identificada con el discurso religioso popular. Hasta aquí ha quedado de manifiesto que el tono irónico y la incorporación de la palabra ajena lo distancian ideológicamente de la palabra autoritaria del discurso religioso oficial, así como del ser fragmentado que su voz configura.

El hecho de que el narrador no comulgue con el discurso de la religión oficial y en cambio manifieste cierta adhesión hacia las expresiones del mundo popular, da pie a reconocer en él una actitud, la actitud de quien se expresa y se sitúa ideológicamente ante la vida que está construyendo, frente al universo configurado. Este rasgo es importante porque permite al lector reconocer al narrador como la imagen artística de un individuo ideológicamente responsable, en el que no hay oscilaciones ni incongruencias de carácter ético. Imagen artística que contrasta, como algunas otras que mencionaremos más adelante, con la imagen del ser escindido.

Hasta aquí es significativo reconocer que, así como el “Acto preparatorio” es una forma artística que prefigura y condensa el contenido, que expresa la visión del mundo, la actitud subjetiva y activa del autor, así, el capítulo inicial¹⁰⁸, concentra y revela artísticamente los principales

¹⁰⁸ El capítulo “Aquella noche” está dividido en cuatro partes, la primera destinada a don Timoteo Limón, la segunda a Leonardo Tovar, la tercera a Mercedes Toledo y la última a Micaela Rodríguez;

ejes sobre los cuales se construye no sólo el argumento sino la totalidad de la novela. En él se identifican los primeros rasgos de la fragmentación del ser originada por una característica fundamental de la palabra autoritaria: el carácter monológico consustancial a ésta le impide al individuo relacionarse armónicamente con ella, porque la palabra autoritaria se acata o se niega, es una palabra que no permite opciones. Precisamente, esa falta de opciones es la que propicia que, frente a ella, el individuo cotidianamente se debata en una profunda contradicción que buscará disimular y que agudizará, aún más, su conflicto interno. Conflicto que el narrador busca desentrañar afanosamente como quien realiza una tarea que forma parte de un compromiso ético de alcances estéticos para la totalidad de la novela.

En líneas anteriores he dicho que la voz narradora configura la aparente asimilación que el individuo hace del discurso religioso oficial, ¿por qué aparente asimilación? Porque si la palabra autoritaria religiosa no sólo es “monológica”, “inamovible” e “inerte” sino que demanda ser “aprobada” o “rechazada del todo”,¹⁰⁹ estamos, entonces, frente a un ser que, al aceptarla y simultáneamente negarla, en realidad la acepta aunque tal aceptación sea más bien hipócrita, es decir, falsa aceptación: el resultado es la fragmentación. Estar situado frente a la palabra autoritaria sin querer aceptarla pero sin terminar de negarla significa que se le ha aceptado ya. Y esto es precisamente lo que el narrador quiere destacar al ironizar no las manifestaciones de cansancio de Timoteo Limón sino las expresiones de la falta de devoción, del fingimiento absoluto, de su cotidiano disimular miedos, deseos y culpas. El narrador busca destacar que los esfuerzos del individuo son los esfuerzos de quien intenta estar al margen del conflicto y no quiere hacerse responsable de sus actos; esfuerzos que resultan infructuosos y que le provocan un estado de desasosiego y angustia, un estado de fragmentación.

Para que el lector conozca las manifestaciones de la fragmentación, el narrador decide guardar silencio y deja que la enunciación directa del personaje sea la que permita identificar a un individuo capaz de utilizar la figura de la autoridad para ocultar sus miedos y sus culpas, para justificar y simular sus actos y para erigirse como benefactor frente al semejante:

Con que no le haya pasado nada. Muchas veces son preocupaciones. Aúlla el Orión y nada sucede. Hay que dormir. Mañana es día

sin embargo, no es la configuración de los personajes lo que me interesa destacar en él sino los elementos que permiten sentar las bases para construir la imagen artística de la fragmentación del ser.

¹⁰⁹ M. Bajtín, *Teoría y...*, pp.159-160.

de trabajar fuerte. Después de la primera misa, Dios mediante, hay que ir al rancho y pasarse a la Estancia de San Tobías por ver si Lorenzo sale de su deuda; no es que quiera extorsionarlo [...] no habrá más remedio que hacer efectiva la hipoteca de su casa; la espera ha sido muy razonable y hasta perjudicial para él mismo, por los intereses, tan moderados como lo permite la Santa Madre Iglesia [...] Hace unos años los muchachos del juzgado nada tenían que hacer [...] había palabra y temor de Dios [...] ya va siendo tiempo de hacer que el director político ponga remedio contra tanta injusticia y meta en cintura a este alborotador (p. 15).

El lector reconoce, así, a un individuo cuya existencia es la justificación permanente de actos humanos cometidos y por cometer, a un ser existiendo en el disimulo. Porque si algo es evidente en el extenso fragmento que he citado es el hecho de que el disimulo deja de ser esa capacidad humana para ocultar, eventualmente, lo que se siente o se sabe y se convierte en una forma de vida, en la única manera de existir, en la única posibilidad de vincularse al otro, en el único medio de relacionarse con los representantes de los discursos oficiales.

Sigamos con la atención puesta sobre el fragmento anterior e identifiquemos lo siguiente: si la enunciación del personaje nos ha permitido aproximarnos a la trascendencia social que tiene el disimulo como forma de vida, ha sido, precisamente, porque la palabra del narrador ha admitido la incorporación de la palabra ajena; estamos, así, frente a una característica más de la composición artística de la voz narradora. El narrador no toma la palabra ajena para que sea confusamente enunciada por un ser abstracto ni para que aparezca intacta y sin filiación ideológica, su objetivo no es prestar su voz para que en ella se escuchen otras voces frente a las cuáles él permanezca indiferente sino para que escuchemos esa voz e identifiquemos en ella a seres social y económicamente poderosos, cultural e históricamente reales, vinculados ideológicamente a la palabra de la institución religiosa y de la institución política, representados en la novela.

Y es que el narrador quiere llevarnos hacia terrenos aún más profundos, quiere que nos demos cuenta de que el proceso no es en lo absoluto un proceso simple que se explique por la incapacidad del ser para relacionarse con la palabra autoritaria, por su torpeza para relacionarse con el otro y por la confusa y desoladora visión del mundo que lo caracteriza. Al contrario, la problemática de la fragmentación no tiene en lo absoluto un carácter individual, su existencia no se agota en el territorio único de la capacidad o incapacidad del individuo, se trata de una problemática amplia, social y colectiva que tiene que ver con la orientación

de la palabra autoritaria, es decir, con el objetivo al cual está dirigido el discurso religioso y político, y con las condiciones sociales, económicas, culturales y políticas en las que tales discursos son enunciados. Por la palabra del narrador el lector va identificando que el individuo a quien va dirigida u orientada la palabra autoritaria de ambos discursos es un ser con existencia real e histórica y el contexto donde se ubica está colmado de contrastes sociales y económicos, donde no solamente existe la palabra autoritaria religiosa y la palabra autoritaria política, sino una multiplicidad de voces que se cruzan e interactúan, polemizan y contrastan cotidianamente. En esa diversidad de voces sociales está representada artísticamente una profunda religiosidad popular con rasgos festivos y paganos, y un creciente cuestionamiento a las contradicciones socioeconómicas prevalecientes. Enlazada a la religiosidad popular aparece la superstición como manifestación de una amplia y compleja cosmovisión a la cual culturalmente ha estado vinculada la historia del país y de la que el *ser social* del periodo histórico representado en la novela difícilmente se puede desprender. Todo lo cual provoca en el individuo una confrontación permanente entre dos distintas acepciones de religiosidad: la una, autoritaria y oficial, la otra, una religiosidad que contradice lo oficial y lo autoritario, portadora de una cosmovisión que trasciende al ser como individuo y lo ubica en el centro de la colectividad. Ello acrecienta el tormento interno del ser fragmentado. El narrador, nuevamente, guarda silencio... que la voz del personaje por sí misma sea la que conforme el proceso de la fragmentación:

En castigo no iré a la feria de San Marcos, que ahora cae por Pascua Florida. Dicen que los toreros van a ser de lo mejor y es una de las pocas diversiones que me cuadran y hay tan pocas corridas por estos rumbos [...] creo que es justo; yo no baraja, no vino, ni mujeres; y éstas no porque no me gusten: buenas tentaciones tengo con ellas en las ferias, y que no se hacen mucho del rogar las cantadoras, las fonderas, las cantineras, las... (p. 16).

Pero el narrador interrumpe la enunciación del personaje... Su voz vuelve a escucharse categórica y contundente, quiere que el lector se aproxime hasta el borde del tormento al que el ser se enfrenta y, de haber permitido que el personaje siguiera hablando, quizás no nos enteraríamos con tan plena crudeza de su aflicción porque el narrador sabe que nosotros sabemos que el personaje es la encarnación del disimulo:

Comenzó a rebramar la sangre otra vez y volvió el diablo con imágenes impuras. No, don Timoteo no iría a la feria de San Marcos.

Entraría a los Ejercicios de encierro. Apenas hoy tocaran misa primera se levantaría para confesarse. Su pobre alma estaba en pecado, con el más feo de los pecados ¡y a su edad! El infierno (p. 16-17).

“¡y a su edad!” ha exclamado el narrador como si de cualquier comentario se tratara, como si esa enunciación no estuviera cargada de ironía, como si no estuviera señalando con ella la profundidad del martirio, la complejidad ideológica en la que se mueve el individuo.

El lector ha entrado ya al mundo de la privacidad del personaje, la voz narradora lo condujo hasta ahí desde el momento en que dijo “a solas ya en su cuarto”, pero no le es suficiente con saber que el lector está ya reconociendo la intimidad del ser, quiere revelarle otros secretos: el contradictorio y confuso pensamiento del individuo que el narrador va recreando mediante el trabajo de estilización: “El infierno, la muerte, el juicio, la gloria, su mujer, Damián, el difunto Anacleto, las formas de garridas muchachas, el huizachero de Juchipila, sus deudores, las siembras, las lluvias, la sequía, los ladridos de Orión le daban vueltas en remolino [...]” (p.17).

Todos los elementos que la voz narradora va enunciando en el capítulo inicial como puntos de partida, serán delineados con mayor precisión conforme avance la narración y permitirán develar los cimientos sobre los cuales está construida la novela. Es el caso de la presencia de las distintas voces,¹¹⁰ de las prácticas derivadas de la religiosidad popular¹¹¹ existiendo a la par de las ceremonias religiosas oficiales,¹¹² de las contrastantes concepciones del cuerpo, de las acciones de simulación y engaño que no reconoce vínculos con la otredad,¹¹³ del miedo a la palabra, escrita y hablada, vinculado al peso que tienen los discursos dominantes, que en el primer capítulo se anuncian como ejes problemáticos relacionados con la imagen artística del ser fragmentado y sus contradictorias concepciones.

¹¹⁰ En el primer capítulo hay una representación, mediante el diálogo como estrategia discursiva y la incorporación de enunciaciones anónimas en la voz del narrador, de voces sociales que permite instaurar una atmósfera mágica estrechamente vinculada a la religiosidad popular. Como ejemplo véase p.18.

¹¹¹ Esa atmósfera mítica se va instaurando con algunos rasgos como los que aparecen en la p. 18.

¹¹² Véase p. 18.

¹¹³ La culpa, el miedo y el disimulo, entre otros rasgos, son parte de los efectos que la palabra autoritaria provoca en el ser, con lo cual resulta imposible que el individuo establezca una relación armónica con los otros. En cambio desde la religiosidad popular la existencia del otro es el reconocimiento del propio ser; por ello, acontecimientos humanos como el nacimiento y la muerte permiten establecer un estrecho vínculo entre el individuo y la otredad como expresión de una cosmovisión compartida colectivamente.

Pero volvamos al narrador para darnos cuenta de que se trata de un narrador que se relaciona polémicamente con algunos de los discursos que permean la vida cotidiana del pueblo, fundamentalmente su vínculo con los representantes de la palabra autoritaria religiosa y política es problemático. Por ello, el lector no deberá asombrarse de la manera en que construye la imagen artística de uno de los representantes de la palabra autoritaria religiosa, el Padre Islas; ni deberá ser motivo de especulación el hecho de que aspectos vitales como el comer, el hablar, el dormir, el vestir, el caminar o el sentir, estén relacionados tormentosamente en la imagen de este ser:

Por la calle va de prisa, con pasos alterados, como de fugitivo, la vista en el suelo, rígidos los brazos [...] Jamás habla con una mujer a solas [...] ¿Pero qué hace durante las horas en que se encierra dentro de su casa? Que reza, que medita, que se sumerge en éxtasis y en ellos departe familiarmente con Dios y con los Santos [...] que se mete en un cajón de muerto (alguien vio el ataúd entrar en la casa, pero nadie lo ha visto salir) y allí reza, medita y duerme [...] don José María no come clase alguna de carnes, descuida todo lo que al cuerpo se refiera, principalmente en materia de aseo y de comodidad. (p. 145).

Tampoco deberá asombrarse por la minuciosidad exagerada con que la voz narradora construye el gesto del personaje, porque en realidad lo que su voz configura es un rasgo significativo cargado de un contenido axiológico que nos dice quién es exactamente ese ser al que pertenece el gesto, no como individuo sino como presencia discursiva que encarna la palabra autoritaria religiosa. Para ello se vale de distintas estrategias y hasta pudiera parecer que hay un cierto sesgo irrespetuoso en la detallada construcción anatómica que hace de este personaje, pero en realidad lo que acontece es la representación artística de una imagen ideológica con la cual el narrador no comulga en lo absoluto:

Le tiemblan los párpados y los labios, temblor que crece antes y después de romper a hablar: penosa operación en la que toman parte el entrecejo contraído, el exaltamiento de una vena en mitad de la frente, las aletas de la nariz –finísima– y los tremolantes pabellones de las orejas. Al permanecer callado mueve internamente las quijadas. Fisonomía y modales hechos de aristas, nerviosos, privados de cordialidad. Su voz es chillona y de volumen escaso; pero las devotas le han encontrado encantos sobrehumanos. (p. 139)

El tono irónico de su voz es más bien un acto de desenmascaramiento ideológico: tras la relación pormenorizada de gestos, movimientos y facciones va tomando forma una concepción del cuerpo vinculada al ser fragmentado y una concepción de la otredad en la cual es posible advertir la resonancia de la palabra autoritaria religiosa particularmente admonitoria en lo referente a lo sexual. Escuchemos, en el siguiente fragmento, cómo el narrador no oculta su desacuerdo con tal concepción y cómo cuestiona las funestas consecuencias de tales prejuicios morales:

pero lo que a las gentes impresiona más es la idea obsesionante del Padre Islas contra todo lo sexual, que raya en ojeriza contra el mismo matrimonio [...] Son muchas las mujeres –y no faltan varones- a quienes si se les quiere ver sufrir o enojarse, no hay más que hacerlos pasar por donde un viento impertinente junte ropas femeninas y masculinas puestas a secar en tendedores. El más leve indicio sexual y aun la sospecha de que algo lo simbolice –llegándose a escrúpulos absurdos- causa desasosiegos trágicos [...] Los niños van adquiriendo uso de razón en este clima de penumbra, inhibitorio [...] Y así en los corazones recientes germina la raíz del miedo y de la curiosidad, germina con pausas mortales; germina. (p. 146-148).

Ahora bien, el lector deberá recordar en todo momento que la creación de un personaje no es importante a nuestros ojos sino por la significación que tiene para la construcción de la imagen artística de la fragmentación del ser que es la que me interesa señalar, como resultado de la tensión ideológica en el interior de los discursos, de la colisión de mundos y de las múltiples tensiones que de ella se derivan. Lo que deberá importar al conocer determinado personaje es la visión del mundo que porta, la actitud ante la vida y ante el semejante que su palabra expresa, sus vínculos tanto con la palabra autoritaria religiosa como con la palabra autoritaria del discurso político, porque todos ellos son la base para identificar los rasgos de la fragmentación que lo caracteriza. Una vez que el narrador ha delineado un determinado personaje, hay que identificar la resonancia de las palabras autoritarias en la meticulosa descripción de sus facciones, de su gesto, de su cuerpo y su estar en el mundo. Por ejemplo cuando construye la imagen del Padre Dionisio, uno más de los representantes de la palabra autoritaria religiosa, el lector deberá fijarse con atención no sólo en la relación tormentosa que la voz narradora establece entre cada uno de los aspectos vitales de la condición humana, sino fundamentalmente en que estamos frente a un ser cuya existencia es la síntesis de todas las angustias y padecimientos terrenales producto de

una comprensión caótica del discurso religioso y que todo ello se expresa simbólicamente mediante el cuerpo:

Largos los brazos y largo el ademán con que se santigua. Échase al suelo, y, arrodillado, lo besa. *Peccavi, Domine, miserere mei; peccavi, Domine, miserere mei; peccavi, Domine, miserere mei; poenitet me peccasse: cupio emendare quod feci*. Descarga la disciplina sobre las espaldas, reo él mismo y reo por su pueblo; en el piso la frente, al himno *Veni Creator* suceden el *Actiones nostras quaesumus, Domine* y los Salmos penitenciales, reanudando la flagelación, mientras los termina [...] Llega la hora de vestirse cuando comienza el rosario de quince misterios. En la carne, al cinto, queda ceñida la disciplina. El buen varón enciende la luz, pónese la ropa, finalmente la sotana, y se encamina a la sacristía, donde, arrodillado, termina el rosario, hace la meditación y reza maitines. (p.27-28).

Es necesario reconocer en el fragmento citado cómo la palabra autoritaria religiosa, cuya presencia perturbadora es señalada y subrayada por las enunciaciones en latín, cae estrepitosa y dramáticamente sobre el cuerpo del ser y se queda en él. Conciencia y cuerpo lastimados por el peso de la palabra autoritaria. Conciencia y cuerpo, un sólo símbolo: el de la devastación humana a la que el discurso autoritario confina.

El lector no debe olvidar que la palabra autoritaria es autoritaria por su esencia represora, porque su contenido está orientado desde el poder hacia los individuos, hacia el sometimiento del ser. Veamos el siguiente ejemplo para identificar las expresiones represoras de esta palabra autoritaria religiosa encarnadas en la conciencia y el cuerpo de uno de sus representantes:

Severo y solemne, sin énfasis alguno. Con la majestad del que se sabe instrumento del Verbo Eterno [...] cuando dirige una tanda de ejercicios. Implacable cuando predica las meditaciones del pecado, la muerte, el juicio y el infierno: entonces ruge su voz, críspansele las manos, los ojos van a salirse por el espanto, y todo el cuerpo vibra, comunicando terror. (p.29).

El cuerpo adquiere, así, dos connotaciones: es el depositario de la represión por generar el pecado y es, por ello, transmisor de la represión que la palabra autoritaria ejerce sobre los individuos.

En esta lógica de la moral represora, la culpa es la expresión de los pecados cometidos por el cuerpo y sólo puede ser absuelta por la vía de

la flagelación, por ello el narrador insiste en recrear sus manifestaciones y en destacar que el individuo no siempre está dispuesto a tal penitencia, que, al amparo de la simulación y el engaño, buscará la aceptación hipócrita de la palabra autoritaria. Digo lo anterior porque la simulación tiene en la novela distintas expresiones, incluyendo la de la aceptación del castigo que oculta tras de sí una relación corrupta y denigrante entre la iglesia oficial y el representante del poder político. Tal es el caso de la asistencia de don Román Capistrán a los Ejercicios de encierro, con la cual busca “congraciarse con el pueblo” y encontrar “un camino para ganar la confianza pública”.

Asimismo, como parte de las múltiples tensiones en que está construido el universo de *Al filo del agua*, y asociado al disimulo, acontecen los murmullos, los rumores, los bisbiseos,¹¹⁴ que esconden ese miedo a la palabra¹¹⁵ prefigurado ya en el “Acto preparatorio”. La voz narradora va revelándonos que hay situaciones, vivencias, experiencias, actos humanos, que no se dicen¹¹⁶ abiertamente y otros cuya existencia ha sido autorizada para decirse en voz alta,¹¹⁷ en los espacios públicos y a la luz del día.

Pongamos atención en la siguiente enunciación del narrador. Acontece en medio de los murmullos que se escuchan en el velorio de doña Anastasia: “(El rumor es general, tremendo: ‘dicen que no alcanzó confesión; mayor culpa de Damián’.)” (p.82), y escuchemos ahora la reflexión que hace al respecto:

Estos y cuántos más **ocultos**, variadísimos pensamientos, recuerdos, intensiones, vejámenes, malevolencias, ocurrían al velorio de doña Anastasia, revoloteando invisibles, **huyendo de las palabras**, disfrazados en conversaciones de inversa dirección: así **el que piensa** que la muerta pudo condenarse por falta de auxilios, **dice a grandes voces** que había de envidiársela porque siempre estuvo lista para el supremo trance; **quien recuerda** en su interior los defectos de la difunta, **se desata en elogios** de las virtudes que la distinguieron: ‘tan piadosa, tan caritativa, tan mujer de su casa, tan paciente, tan conforme con las penalidades que le mandó Nuestro señor...’ (p.82).

En el fragmento anterior queda claro el hecho de que hay una serie de sentimientos, emociones y acontecimientos humanos que no se dicen,

¹¹⁴ Véase p. 8.

¹¹⁵ Véase p. 8.

¹¹⁶ Véase p. 37.

¹¹⁷ Véase pp. 45-69.

que se dicen en voz baja, con temor, cubiertos de disimulo, o que se dicen en voz alta siempre fingiendo, encubriendo algo; pero lo interesante, lo que quiero resaltar es la orientación de la palabra y la acentuación que recibe por parte de quien la enuncia. Hablar en voz baja de ciertos asuntos y en voz alta de otros, pensar una situación y decir otra, murmurar, bisbisear, no atreverse a decir lo que se piensa o lo que se siente, tiene que ver con este rasgo de la palabra al que me he referido en el inicio de este capítulo, y está artísticamente revelando a un ser vinculado a la palabra con temor, con un profundo miedo al decir, al hablar, al nombrar; a un ser que, no obstante, dice, habla, nombra, pero que para poder decir, hablar, nombrar, cambia la orientación de la palabra o la acentúa de tal manera que ello le asegure el disimular frente a los otros. Este temor, seguramente, tiene su origen en la posibilidad de pecar que supone. Recordemos que uno de los preceptos de la religión católica subraya que el pecado acontece por “pensamiento”, “palabra”, “obra” u “omisión”. Recordemos, también, que la verdad es subversiva e irreverente y que el miedo a la palabra hablada estaría revelando un miedo a la verdad, además de un miedo a establecer vínculos con el otro. En el escenario colectivo, necesariamente, el ser se relaciona con los semejantes con quienes comparte valores y vivencias, por ello, el miedo a la palabra hablada revela lo complicado y sinuoso de las relaciones humanas en cualquier momento histórico; en este caso el de los primeros años del siglo xx representado en el interior de la novela. Y forma parte de una de las múltiples tensiones en que está construido el universo de *Al filo del agua*.

La simulación y el engaño por el miedo y la culpa se expresan, también, en relación con la palabra escrita. Recordará el lector que en el “Acto preparatorio” este miedo apenas fue insinuado como parte de la problemática; es en el tercer apartado del primer capítulo donde vuelve a aparecer. La palabra escrita es recreada como una posibilidad liberadora a la que el ser fragmentado le teme. En particular me resulta interesante un fragmento en el que se advierte la relación tormentosa que se establece entre palabra escrita y cuerpo:

no supo cómo llegó a sus manos la carta. Cuando se dio cuenta de lo que se trataba, hizo intento de romperla; con los dedos temblorosos la estrujó [...] apenas tuvo tiempo de meterla en el seno [...] La carta, en el seno, era como una brasa [...] ¡Haber llegado hasta escribirle y conseguir que la carta estuviera en sus manos, en su seno! [...] La maldita carta como lumbre, algunas de cuyas palabras tenía pegadas en el cerebro, punzadoras: ‘amor’ - ‘tristeza’ - ‘deseo’ - ‘poder hablar’ - ‘comprendernos’ - ‘toda la vida’. Era, sin duda, lenguaje del demonio. (p.19-20)

Relación a la cual tenemos acceso por la enunciación del narrador, que va configurando, con vastedad de detalles, las acciones, los pensamientos, la angustia y el miedo del personaje, contribuyendo así a la construcción de la imagen artística del ser fragmentado, imagen que, insisto, es una de las que me interesa destacar.

El miedo a la palabra escrita y a su poder liberador se manifiesta con perturbadora intensidad en el rechazo de don Dionisio a los libros que lee María:

han sido frecuentes, duras, las reprimendas por ese vicio, lee a hurtadillas; tenía pasión por los libros de geografía, pero tanto la exaltaban y con tanta preguntas colmaba la paciencia de don Dionisio [...] que éste acabó por quitárselos y prohibírselos. (p.47-48).

Pero el miedo a la palabra escrita tiene, también, otra dimensión: es un medio para nombrar aquello de lo que no se habla por propia voz ni en los lugares públicos ni en los privados y que, de nueva cuenta, viene a expresar la fragmentación del ser cuya existencia es un perpetuo simular, esconder, ocultar y temer. Veamos la siguiente enunciación y el sentido otorgado a la palabra escrita:

Lo acusaré. Publicaré un panfleto, varios panfletos terribles que lo ridiculizarán, lo pondrán al desnudo, con todas sus manías, con su criterio estrecho, con su fanatismo cerril, con su ojeriza por todo lo que significa progreso [...] Y agitaré al pueblo en su contra. ¡Basta de tiranía clerical! ¡Basta de oscurantismo! Me convertiré en apóstol de las Luces; fomentaré la lectura; organizaré un club de libre discusión [...] Un escándalo. Diariamente un escándalo, hasta que el pueblo se acostumbre y rompa sus prejuicios [...] (p. 63)

El uso de la palabra escrita como reveladora de las fracturas que acontecen en el interior del universo representado es, en sí mismo, una evidencia de las contradicciones que caracterizan ese universo y de los efectos que provoca en los seres que en él existen.

Por otra parte, la configuración que la voz narradora hace de las expresiones de la simulación y el engaño, se logra, también, mediante un tono popular revestido de solemnidad y la frecuente incorporación de la palabra ajena:

Y don Refugio... –‘Don Refugio –comentaban después los lenguaraces– abrió un ojos, miró el cajón de muerto y siguió durmiendo más a gusto, arrullado por los gemidos y los cantos de réquiem.’ – ‘Quién sabe –decían otros–, si entre sueños pensara que llevaban a

enterrar a alguno que él hubiera despachado y por eso pudo dormir más a sus anchas. (p. 41).

En otros momentos el narrador da entrada a otras voces que se encargan de ironizar¹¹⁸ el miedo producido en uno de los personajes vinculados al poder económico.

Me ocuparé ahora de otro rasgo que advierto en la representación del temor que caracteriza a los seres de este universo. El miedo y la culpa, la necesidad del perdón, la promesa del goce eterno que la palabra autoritaria religiosa ofrece a cambio de ser aceptada sin chistar, producen en la novela dos interesantes fenómenos por la vía de la confesión, uno corresponde al proceso por el cual ésta abandona su carácter individual y se convierte en asunto de trascendencia social, y el otro se refiere a la intensificación del control que los representantes del discurso religioso oficial ejercen sobre la vida colectiva mediante el dominio absoluto sobre la vida privada.

Si la confesión significa arrepentirse y retractarse, también significa recordar lo sucedido, rememorar los actos realizados, reconstruir la caída, la culpa, el desliz, la deuda, el error, la falta; significa revivir el pecado y, por tanto, repasar, palmo a palmo, la memoria individual. El acto de la confesión se va convirtiendo en el detonante que activa la memoria colectiva¹¹⁹ porque conforme cada uno de los “ejercitantes” enuncia su pecado se produce la exposición de las contradicciones sociales, políticas y económicas que prevalecen en el escenario humano al que refieren los pecados. Paulatinamente comienza a revelarse la confusión social que impera en el pueblo y la enumeración de actos individuales va convirtiéndose en bitácora de actos colectivos.

Por otra parte, la práctica del retiro religioso, que en la novela se conoce como “Ejercicios de Encierro”, poco a poco va incrementando la sensación de vulnerabilidad del individuo, y conforme transcurren los días de enclaustramiento la culpa íntima está cada vez más próxima a desbordar, el individuo necesita con urgencia la confesión... El miedo a la palabra, que identifiqué asociada a la presencia omnipotente y admonitoria de la palabra autoritaria, parece diluirse ante la posibilidad de obtener el perdón eterno y ahora todos buscan participar en el ejercicio convocado por los sacerdotes. El confesionario se ha convertido en el espacio de revelación de la vida pública mediante la declaración de la vida privada. Todo lo revelado en el confesionario permitirá, a partir de

¹¹⁸ Véase p. 41.

¹¹⁹ Véase pp.42-44.

este momento, un control absoluto de los jerarcas de la iglesia no sólo sobre la intimidad de los individuos sino sobre el pueblo en general, porque la confesión cumple con el propósito de preservar el orden social, orden que, como veremos más adelante, constituye una de las principales aspiraciones del mundo oficial representado.

Pensará el lector que no sólo en el confesionario se revela la vida privada y tendrá razón porque, por ejemplo, en “La Flor de Mayo” también se delibera sobre la privacidad de los semejantes,¹²⁰ la diferencia es que este tratamiento, este inmiscuirse en los asuntos privados no tiene consecuencias, al menos no las aciagas consecuencias que el poder religioso precipita sobre el individuo y la colectividad mediante el recurso de la culpa y la moral represora. Más adelante veremos cómo mediante la intromisión constante en la vida privada de los demás, Lucas Macías desenmascara contradicciones y simulaciones, con lo cual estamos frente a otro tipo de consecuencias, las derivadas de los intercambios de información en el contexto de la práctica de la oralidad como ejercicio colectivo que permite la construcción de la memoria colectiva. De ello me ocuparé en el tercer capítulo.

Hasta aquí podemos concluir que la simulación y el engaño, por el miedo y la culpa, son expresiones de la fragmentación del ser, pasan a formar parte de la cotidianidad de los individuos y de la confrontación ideológica que, en distintos espacios y tiempos, las diversas voces sociales realizan.

Pero volvamos al capítulo inicial sólo para resaltar un último aspecto que, si bien está escasamente tratado, constituye un elemento significativo que me parece necesario señalar. Se trata de la utilización de la palabra ajena asociada al mundo popular que permite destacar su valor y significado colectivo, aspecto que será determinante en la construcción de la memoria compartida.

En el transcurso del relato el lector podrá reconocer que el narrador constantemente enuncia una posición de cuestionamiento o reprobación frente a la palabra autoritaria de los discursos ideológicos prevalecientes, principalmente frente a la palabra autoritaria de la religión oficial. Pero su cuestionamiento o reprobación no se enuncia como tal sino revestida con diversos tonos con los que se incorpora a su voz la palabra ajena, tal es el caso cuando irónicamente refiere las obras realizadas por el Padre Islas: “se recordaron ejemplos de vidas edificantes orientadas venturosamente por el ‘santito’ del pueblo. Las Hijas de María hicieron historia de la Asocia-

¹²⁰ Véase p.205.

ción bajo el régimen del ‘sabio y virtuoso Padre’”(p.142). Rasgo que permite a su voz distanciarse ideológicamente de los discursos oficiales.

La distancia que el narrador establece entre su visión del mundo y la visión que porta la palabra autoritaria tanto religiosa como política, entre su conciencia y la de los seres fragmentados, es tal que no escatima esfuerzos para ridiculizar reiteradamente a los representantes de tales discursos. Pero el ridículo no debe ser interpretado aquí como absurda ofensa, sino como un elemento con el que se busca poner en evidencia la simulación en la que actúa, piensa, y se relaciona el individuo:

El viejo se sumergía en imaginaciones que lo hacían temblar de curiosidad y de miedo. Intimidades imaginadas al desgajarse la palabra como fruta caída de modo imprevisto, luego robada con sigilos y escondida por un avaro, en cuyos solitarios recreos la cáscara del vocablo desapareció e hizo sitio a la figura mentada, imaginada, desenvuelta y aferrada; inútilmente trataban de ahuyentarla los hábitos de oración [...] El primer trastorno serio lo experimentó a mediados de julio, en la noche, al salir del rosario; iba por la banqueta del atrio, resbaló con una cáscara y dio en el suelo con todo su cuerpo, sin poderse levantar por la fuerza del golpe, que le produjo sofocación y vértigo; unas manos, unos brazos tibios, apretados de carne, olorosos a perfume -inunca, nunca tuvo sensaciones iguales, gratísimas!-, las manos y los brazos de Micaela lo ayudaron a levantar [...] Tímidamente apareció la lucecilla de la esperanza: ¿por qué no había de ser posible casarse con una joven catrina? ¿Por qué? ¿Por qué?" (p. 163-164).

Insisto: el lector deberá tener prudencia al interpretar el ridículo al que el narrador somete a algunos de los personajes y considerar que no los ridiculiza para burlarse ociosamente de ellos sino por un propósito muy definido: que se pueda apreciar en toda su complejidad la imagen del ser humano social e ideológicamente escindido que está configurando:

Más muerto que vivo se levantó aprisa y casi volando llegó a la parroquia. Desde esa mañana comenzó a prepararse, meditando en la inminencia del fin y en la magnitud de sus culpas. (El siete de agosto que viene se ajustarán veinticinco años de la muerte de Anacleto, a manos de don Timoteo, en cuyo recuerdo se hace cada vez más viva y amenazante la mueca del difunto.) No salía de la iglesia. Diariamente se confesaba. Dio trazas de hacer testamento, de perdonar a sus deudores, de arreglar tantas cuentas y renunciar a todos los bienes de la tierra. Mas ¡oh indómito poder de la carne!

Unas miradas de mujer, unas palabras, unos movimientos encendieron la sangre y fueron apagando los ecos de la campana misteriosa [...]" (p. 164).

"(El siete de agosto que viene se ajustarán veinticinco años de la muerte de Anacleto, a manos de don Timoteo, en cuyo recuerdo se hace cada vez más viva y amenazante la mueca del difunto)" dice, entre paréntesis, el narrador dirigiéndose al lector como si quisiera recordarle uno de los principales actos que concentra la razón de tanto tormento en el individuo, como si el lector no supiera ya que "entre palabras devotas, anduvo el rostro del difunto Anacleto, el penoso rostro que hace veinticinco años apenas lo deja en paz algunos breves minutos de algunos días"(p.14), pero su insistencia no es artificio ni absurda redundancia, sino la manera de remarcar la culpa, la forma de quitarle el polvo al olvido al que el ser quisiera confinar sus acciones. Al enunciar una y otra vez los pendientes terrenales del ser fragmentado, el narrador devela los verdaderos motivos que provocan un acercamiento tan tormentoso de este ser con la palabra autoritaria religiosa, es ella la única que le permite justificar sus actos y encontrar una posible salida a su martirio por medio del perdón de los pecados y la promesa de la resurrección.

Es éste, sin duda, un narrador con una voz singular en la que artísticamente se incorpora la resonancia de otras voces, pero la entonación que les imprime deja ver no sólo su visión del mundo y su posición ideológica sino también la visión ideológica y la posición ética y estética del autor. Por ello, no es fortuito ni casual que una de las voces sociales que mayor resonancia adquiere en la voz narradora sea la voz popular y colectiva. El narrador va llevando al lector hacia un terreno donde éste logre identificarse con dicha voz. El tono popular y afectuoso cuando su palabra crea la imagen de Lucas Macías es un indicador de este procedimiento nada objetivo y carente de toda neutralidad ideológica. En toda la enunciación, pero particularmente en los fragmentos que a continuación señalo: "entre los viejos es el de mejor memoria y más vivo ingenio / Un poco leguleyo y –por igual- médico: desinteresadamente / de sí no sabe ni la edad, más que por aproximación: seguramente pasa de los ochenta / Lucas no ha salido nunca del pueblo; pero de todos da santo y seña" (p.79), advierto un acentuado tono afectuoso que me permite reconocer a un personaje entrañable desde el punto de vista del narrador, un personaje cuya vida ha estado dedicada al "Registro civil y público de personas, familias, cosas y contratos" (p.79), un personaje que conoce más de los otros que de sí mismo, un personaje que ante nuestra mirada se revela como un hombre con atributos poco comunes como el de "dar

santo y seña [de] manías [...] modos de vestir, [...] expansiones domésticas” (p.79), que hace un despliegue del “olfato y la vista” (p.80), de un ingenio para conversar y de una capacidad para imaginar como nadie más en el universo representado. Reconozco este tono afectuoso en contraste con el tono irónico y burlón que advierto en la voz narradora cuando refiere las características de los personajes que forman la imagen artística del ser fragmentado; tonos contrastantes que ponen de manifiesto el apego del narrador hacia el mundo popular.

Si leemos con atención el inicio del capítulo “El viejo Lucas Macías”, es posible identificar en él la palabra de Lucas –que aparece señalada en comillas al igual que otra voz anónima– enunciada por el propio narrador lo cual estaría expresando una profunda cercanía ideológica y el reconocimiento de la significación que tiene la voz popular en la novela. El narrador no evita, más bien procura –como lo he señalado ya– que su voz se confunda con la voz de Lucas Macías, en sus enunciaciones aparecen tonalidades populares que dejan ver una profunda identificación con el ámbito popular y colectivo. En algunos otros momentos de la enunciación del narrador, este tono popular se aprecia con suma nitidez.

Entre las diversas modalidades que contiene la voz narradora he mencionado ya la estilización. Veamos cómo se produce ésta en la recreación de un sueño experimentado por el padre Dionisio: “el curato en sombras, al anochecer, y la sorpresa de un hombre que se recata y espera escondido tras el arco del corredor, junto a la cocina, por donde aparece un bulto de mujer –¿es María? ¿es Marta?–; el hombre le habla con débil susurro [...]” (p. 133), recreación en la que se incorporan fragmentos en latín que constituyen la evidencia del peso que la palabra autoritaria tiene en la conciencia y en la intimidad de este personaje, y que revela un aspecto más de la fragmentación del ser:

Don Dionisio –*Dies irae, dies illa*– consiguió despertar –*solvat saeculum in favilla*–, mas despierto –*teste David cum Sibylla*– dudó –*Quantus tremor est futurus*– si ahora estaba dormido –*quando iudex est venturus*– o muerto –*cuncta stricte discussurus*– y si todo lo soñado era la realidad mortal. Sin aclarar la duda, se arrojó al suelo con mayor presteza que otros días y comenzó a fustigarse sin misericordia. El sudor frío se convirtió en hilillos calientes de sangre. Pero crecía la pena, sin consolación. Muerto, don Dionisio asistía a su propio funeral, llorando el himno: *Huic ergo parce, Deus: Pie Jesu Domine, Dona eis requiem. Amen*”. (p.135).

En la última parte del párrafo citado, el lector deberá reconocer que se trata de una enunciación hecha por el narrador en un tono

conmocionado, seguramente originado por la evidencia de los grados de fragmentación a la que el ser es capaz de llegar.

Pero por qué insistir tanto en la imagen artística del ser fragmentado, se preguntará el lector. Para responder a sus inquietudes debo decir que toda obra artística, desde la perspectiva teórica de Bajtín, es artística por su capacidad para reunir lo que aparece disperso en la realidad, para unir, relacionar y dar forma a lo informe de la realidad social en la que nace. El hecho de que en *Al filo del agua* se forje la imagen del ser fragmentado cuya existencia es una permanente negación de la vida humana (mediante la negación o represión del cuerpo), de la vida social (mediante la negación del otro, el enclaustramiento y el miedo a la palabra), de la sensualidad, la alegría y el placer (mediante la represión sexual), de un ser que solamente reconoce la risa nerviosa, de un ser existiendo en el disimulo y el engaño provocados por el miedo y la culpa, no es en lo absoluto un asunto fortuito, tiene que ver con la existencia social de un orden represivo y una moral de culpa, de castigo, de flagelación, que obedece a los intereses por la conservación de un determinado orden político y económico, representado artísticamente en la novela. La construcción de la imagen artística del ser fragmentado obedece a una posición ideológica, a una preocupación ética y estética de recrear esa realidad social característica de un momento histórico concreto. La identificación de la imagen del ser fragmentado tiene una importancia vital para entender el momento previo a la Revolución Mexicana porque se trata de una imagen de hombre que se construye en medio de una multiplicidad de voces con sus respectivos discursos. Multiplicidad de voces que he venido separando por razones de exposición pero que en la novela se entrecruzan, chocan, se niegan, se influyen simultáneamente, a grados tales que la voz política es también religiosa, la voz religiosa es al mismo tiempo política y en ese medio complejo de los discursos representados la religiosidad popular aparece llena de resonancias de la voz eclesiástica oficial y de la voz política dominante, así mismo, los discursos oficiales no logran desasirse de los ecos producidos por las voces populares. Lo que discursivamente hace el narrador al construir la imagen del hombre fragmentado es revelarnos ese cruce de voces y los diversos acentos en que enuncian sus discursos, se da a la tarea de desenmascarar ese mundo de represión, de culpa, de expiación, que la palabra autoritaria de los discursos oficiales provoca y quiere ocultar. La indagación de la composición artística de la voz narradora tiene que pasar, necesariamente, por la indagación de la imagen del ser fragmentado, precisamente porque se trata de una imagen artística que reúne lo que aparece disperso en la realidad social, porque tiene encarnadas las huellas

socioculturales, porque en ella se concentra el predominio de la iglesia católica sobre las conciencias y la vida pública y privada de la gente; en suma, porque revela las resonancias de ese cúmulo de voces sociales en tensa relación que marcaron los últimos meses del porfiriato. Es una imagen creada desde los discursos oficiales, desde la represión de la vida social, desde la represión sexual, desde el predominio de los intereses económicos sobre la ética y la fe y como consecuencia de la colisión de dos realidades. Es una imagen que transita distintos planos temporales y espaciales; lo mismo da cuenta de acontecimientos privados ocurridos en la madrugada o de eventos públicos sucedidos a plena luz del día pero gestados en la oscuridad de la noche y al amparo de una sábana rociada con agua bendita, porque la moral represora no reconoce límite alguno. En su existencia, la diversidad social con todas sus complejidades y contradicciones, toma forma artística.

Dejemos por un momento de hablar del ser fragmentado y vayamos, de nueva cuenta, a identificar los momentos en los cuales se produce la estilización, es decir, la incorporación de la palabra ajena en la voz del narrador trabajada como un discurso que no pierde su sentido ni sus aspiraciones propias, un discurso con el cual el narrador no polemiza y que él mismo introduce con su voz al mundo de la novela:

El señor cura se ha ido, de prisa, y ha olvidado en el comedor unos ejemplares de *El País* que le trajo el Padre Reyes. En un escondite, María se apresura a leerlos. El primer número que despliega es del 27 de marzo, que trae con letras grandes la noticia siguiente: **‘OTRO MATADOR DE MUJERES SENTENCIADO A MUERTE.** —Eran dos niños: ella tenía quince años; él no llegaba a los veinte [...] En la sala encontró Antonio López a María Luisa Boyer [...] le disparó dos tiros, dejándola moribunda, y a continuación volvió el arma en su contra, y se dio un balazo en la boca [...] / Otro periódico, el del 30 de marzo, trae un letrero más llamativo: **EL PRIMER GENERAL ACUSADO DE HOMICIDIO ANTE EL JURADO POPULAR,** y en el curso de la información despiertan el interés de la joven estos detalles: **‘El señor Maass se aprovechó de la ausencia de los señores Olivares para enamorar a su hermana [...] sin que lo supiera la familia’** Con avidez, María busca el número siguiente. Aquí está: **EL GENERAL BRIGADIER GUSTAVO A. MAASS ES SENTENCIADO A MUERTE.** —La señora Virginia de la Piedra asiste a las audiencias [...] (p.p.49-50).

En los fragmentos citados, extensos pero útiles para lo que quiero explicar, el lector puede advertir el momento en que la voz narradora da entrada al discurso ajeno formando la estilización del lenguaje periodís-

tico, y la manera en que da continuidad al acto de narrar sin expresar algún juicio que pudiera interpretarse como actitud polémica y tensa con el discurso incorporado. Es importante que el lector considere que el hecho de que el discurso ajeno sea introducido por el narrador sin cambiar o alterar ni su sentido ni sus aspiraciones y que éste no se relacione polémicamente con él al incorporarlo intacto, no quiere decir que no esté ahí significando algo en la serie de contradicciones ideológicas que ya he señalado. Para identificar su significado se tienen que articular varios puntos que fueron enunciados por el narrador como al descuido, como si no fueran importantes en la representación de la tensión ideológica, que es, a fin de cuentas, la que en realidad le preocupa; entre ellos, los siguientes: *a)* el personaje que lee es María, sobrina de uno de los representantes del discurso autoritario religioso, *b)* lo que lee a escondidas es uno de los “ejemplares de *El País* que le trajo el Padre Reyes” y *c)* la afirmación: “una noticia procedente de Tonayón, Ver., que si es leída por su tío, determinará la recomendación al Padre Reyes para que se abstenga de recibir *El País*, pues aquel no concibe cómo un periódico católico pueda ofrecer informaciones tan escandalosas” (p.50). Con esos puntos el narrador pone el discurso ajeno estilizado en el centro de la tensión ideológica entre palabra autoritaria religiosa y la palabra que se le opone. ¿Por qué? por lo siguiente: María es un personaje que, pese a estar vinculada afectivamente con un representante del discurso político dominante, no manifiesta temor a la palabra escrita y la concibe como una posibilidad liberadora, como un enlace con los espacios ajenos,¹²¹ característica de la cual ya hablé antes y que la identifica menos con el mundo oficial, acercándola, peligrosamente, a lo amenazante, a lo subversivo. El otro elemento que forma parte de la tensión ideológica es el Padre Reyes, recreado en el anterior párrafo como proveedor de lecturas para María, pero cuya presencia es fundamental no sólo por estar relacionada a los periódicos y a la concepción de la palabra escrita como liberadora y vital, sino porque emerge como representante de un discurso religioso opuesto al dominante. Escuchemos la manera en que la voz narradora lo perfila:

Abundio gozó fama de terrible; no se le podía sustituir en torneos de agudeza y travesuras, menos aún en la organización de festividades, “gaudeamus”, excursiones, conciertos; improvisaba discursos para cualquier circunstancia, recitaba, cantaba, enderezaba toda conversación; sin él, sus compañeros eran incapaces de intentar

¹²¹ Véase pp.47-48.

algo: felicitar al rector el día de su onomástico, solicitar de los superiores tal cual granjería, consumir bromas de índole varia, proveerse de cigarros y golosinas, ingeniar disculpas en casos apurados, componer coplas humorísticas, preparar exámenes de seguro éxito, allanar las voluntades austeras y poner buen humor en la rutina de la vida claustral [...] hubiérasele querido más piadoso, más reconcentrado, menos inquieto y bromista. (p.32).

El Padre Reyes simboliza los quiebres y las fisuras de la iglesia como institución monolítica y cerrada, sus acciones, su posición ideológica, su relación con la otredad constituyen una especie de premonición de la urgente y necesaria apertura ideológica que la iglesia católica requiere en el momento histórico que la novela representa. Por ello el narrador destaca su presencia con un tono afectivo, lleno de una admiración sin disimulo por este personaje capaz de organizar festividades, excursiones, conciertos; hábil para improvisar discursos, recitar, cantar, enderezar toda conversación, felicitar, solicitar, consumir bromas de índole varia, proveer de cigarros y golosinas a sus compañeros, ingeniar disculpas, componer coplas humorísticas, penetrar con su talante gozoso las voluntades austeras y poner buen humor en la rutina de la vida claustral; características todas que están revestidas de una actitud festiva, contrapuesta totalmente a las derivadas de la palabra autoritaria religiosa. El tono con el que tales rasgos se configuran es lo que deberá importar al lector porque en algún momento de la lectura se dará cuenta de que se trata del mismo tono alborozado y cordial expresado en la conformación de otros dos personajes: Lucas Macías y Victoria. Es el tono festivo con el que el narrador está construyendo una imagen artística contrapuesta a la de la fragmentación, es el tono con el que forma la imagen de un ser menos atormentado, menos martirizado, menos desolado, menos atribulado, de un ser en consonancia con la vida. Su tono expresa una inclinación hacia la palabra que representa, a la visión del mundo que porta; se trata de una identificación nada disimulada hacia la imagen de un hombre que, sin ser armoniosa ni carente de fisuras o aristas, emerge como imagen opuesta a la del hombre fragmentado con la cual, como ya vimos, se relaciona polémicamente.

Señalo, por último, que la afinidad ideológica del narrador con los sectores populares se identifica en el contexto de “las grandes fiestas [...] Ocho y Doce de Diciembre” (p.10). Por la manera en que se introduce el asunto, aparentemente estaríamos situados frente a una simple competencia entre feligreses que se afanan en sobresalir con la organización y la celebración de estos festejos, pero si leemos con atención el siguiente fragmento podremos reconocer, por un lado, una contienda particular-

mente significativa desde el punto de vista ideológico; y por otro, el trabajo artístico con las voces, que constituye uno de los aspectos centrales en la composición artística de la novela:

ya el año pasado surgieron pequeños incidentes por el celo de dar más lucimiento a cada una de las dos funciones, y en discutiendo el éxito de la una y de la otra: -‘Que la orquesta fue mejor la del día ocho’, ‘que no; que qué esperanzas’, ‘que cómo se puede comparar el sermón de la Inmaculada con el de la Guadalupeana’, ‘que los castillos no tuvieron chiste’, ‘que dónde las Hijas de María pudieran sacar un convite como el que sacó el padre Reyes’, ‘que ustedes no compusieron bien el altar’, ‘que para el once hubo hasta maitines’, ‘que qué mal gusto en el adorno de la iglesia’, ‘que qué miseria de flores y cera’... (p. 194)

En esta representación artística de voces anónimas se advierte la confrontación ideológica entre la palabra autoritaria y la palabra que se le opone. La primera, representada por el padre Islas y el padre Dionisio; la segunda, representada por el padre Reyes. Lo significativo del párrafo anterior consiste en que la elaboración artística de una confrontación de carácter ideológico se realiza mediante el cruce de diversas voces y en el papel que la voz narradora desempeña para que nosotros logremos identificarla.

Es, precisamente, mediante la voz narradora como el lector puede darse cuenta de que la figura de la Purísima Concepción simboliza la parte más conservadora de la iglesia; por el contrario, la Virgen de Guadalupe simboliza un discurso liberador cuyo contenido está formado por un acervo ideológico en el que destaca la recuperación de las raíces indígenas, el pasado de conquista y la época colonial, la migración de mexicanos a Estados Unidos y su necesidad de la Patria como un valor fundamental. En realidad lo que la voz narradora construye con estas figuras religiosas son dos imágenes discursivas confrontadas en el seno de la religión oficial que rebasan sus propios límites y participen de la tensión ideológica existente en el interior del discurso político. Porque, así como para los representantes de la palabra opositora religiosa la Virgen de Guadalupe es un símbolo de sus afanes libertarios y de igualdad, asimismo, para “los nortños”, quienes junto a los revolucionarios representan la vertiente opositora dentro del discurso político, es símbolo de pertenencia y bandera de lucha. Al unificar¹²² ambas palabras opositoras –la religiosa y la política–, la virgen de Guadalupe se

¹²² Véase pp. 200-201.

convierte en imagen discursiva. Esto es lo que el narrador deja entrever en el fragmento citado y lo hace con un tono donde no hay ironía ni parodia sino un mesurado regocijo. Regocijo que estaría subrayado por la incorporación de una interrogante cargada de ironía que en el contexto de estas celebraciones se hacen los padres Vidriales y Meza: “-¿Cómo le habrá hecho este águila de Reyitos para ganarse por fin a los norteños?” (p.201).

Este recorrido por los principales elementos que componen la segunda voz narradora ha llegado a su fin. Quizás al lector se le antojaría que agregáramos algunas conclusiones, decir por ejemplo que esta voz está situada en un tiempo y un espacio distinto al de las acciones narradas, que al recordar acciona la memoria colectiva, que se vincula ideológicamente al mundo popular y se esfuerza por distanciarse del mundo oficial cuestionándolo y revelando sus quiebres y contradicciones, que las características de su enunciación confunden en muchos momentos al lector porque está formada por tonos y acentos diversos, que recurre a la estilización y que, frecuentemente, se corre el riesgo de no entender el significado que tiene la inserción de discursos ajenos a su visión del mundo; que la representación del diálogo le permite polemizar con la palabra ajena o incorporarla tal cual -como es el caso de la palabra autoritaria mediante distintas modalidades de inserción- para que se conozca la carga ideológica que porta, que por su palabra se sabe que *Al filo del agua* es un mundo de múltiples voces entrecruzadas y en permanente choque. Pero todo esto ya ha sido dicho y el lector tendrá que considerar que los elementos identificados no son, seguramente, los únicos que conforman la composición artística de la voz narradora pero sí aquellos que, desde mi lectura, consideré más significativos dentro del cúmulo de rasgos de una de las voces que conforman la novela y que permite acceder a su totalidad estética. Si recurre a ellos conforme avanza en la lectura se habrá cumplido uno de los propósitos que guiaron su identificación.

III

EL TIEMPO Y EL ESPACIO DONDE SE CONSTRUYE LA MEMORIA COLECTIVA

El cruce de las coordenadas espacio-temporales

LA COMPOSICIÓN ARTÍSTICA DE la novela, esa representación de hombres concretos enunciando su palabra —entendida aquí como discurso— sólo es posible por el cruce de las coordenadas espacio-temporales. Debo aclarar que no me referiré a esa ambientación espacial y temporal cuya descripción seduce a buena parte de los análisis literarios que, con más frecuencia de la deseada, se detienen a precisar escenarios donde el tiempo etéreo transcurre impasible y ajeno a las vivencias humanas y a los espacios donde éstas se generan. Por el contrario, concibo el cruce de las coordenadas espacio-temporales como el punto de intersección de dos realidades históricas concretas que encarnan conflictos y vivencias humanas y que son representados artísticamente mediante enunciaciones de diversas voces sociales que van determinando el acontecer de la novela como totalidad.

La articulación de las coordenadas espacio y tiempo es esa “fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto”¹²³ que tiene lugar en el ámbito literario-artístico. Tiene un papel significativo en el proceso del conocimiento artístico porque al permitir la configuración de una imagen estética, posibilita la lectura de los aconte-

¹²³ “El tiempo [...] se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio [...] se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los indicios del tiempo se revelan en el espacio, y éste es asimilado y medido por el tiempo”. M. Bajtín., *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 267.

cimientos sociales e históricos recuperados en el texto, constituyéndose en el ámbito donde la memoria colectiva es construida.

El trabajo con el tiempo y el espacio forma parte de un proceso de representación artística fundamental en el género de la novela. Es un proceso en el que el tiempo se va condensando hasta revelarse en el espacio y el espacio, a su vez, se concreta y adquiere sentido en el transcurrir del tiempo. Espacio y tiempo van despojándose poco a poco de su existencia abstracta para configurarse en espacio y tiempo concretos e históricamente delimitados, en ámbitos donde transcurre la vida humana. El tiempo revela la significación del espacio como escenario humano, el espacio revela la significación del tiempo como momento histórico específico, ambos revelan las profundas huellas producidas en el acontecer del mundo social que es representado artísticamente en una obra literaria. El mundo de *Al filo del agua* es construido en el cruce de un tiempo y un espacio concretos como bien queda enunciado en el epígrafe.¹²⁴

La novela reconstruye el espacio de la provincia mexicana, aunque los acontecimientos narrados rebasen este ámbito y abarquen sucesos que se estaban dando en buena parte del territorio mexicano.¹²⁵ Temporalmente abarca un periodo que va de marzo de 1909 a noviembre de 1910. Periodo que es posible precisar por algunos indicios identificados en la voz narradora. En el capítulo “Aquella noche” uno de los personajes revela el mes al que corresponde la noche con la que inicia la novela: “Ya estamos a mediados de marzo y apenas la semana que viene será de Lázaro [...]” (p.15-16). Asimismo, el capítulo “El cometa Halley” que inicia con la siguiente puntualización: “El 1º. de enero de 1910 llegó al pueblo como cualquier otro día” (p.203), hace evidente que el mes de marzo revelado anteriormente corresponde al año 1909. Por otra parte, hacia el final de la narración encontramos otros rastros que nos permiten ubicar que la última ceremonia religiosa es celebrada una mañana del mes de noviembre¹²⁶ de 1910.

Me interesa dejar claro estos dos ámbitos en términos de realidad histórica: hay un tiempo (marzo de 1909 – noviembre de 1910) y un espacio: la provincia mexicana del Oeste de la República. Pero el gran tiempo histórico y el amplio espacio geográfico sólo pueden reconocerse en la representación artística donde ambos se cruzan, es decir, en el tiempo y el espacio concretos donde son configurados los individuos que pueblan la novela. He querido indagar dónde exactamente transcurre la

¹²⁴ Véase p. 3.

¹²⁵ Aunque en un sentido puede pensarse que esto pudo o pudiera ocurrir en cualquier otro pueblo aislado del mundo.

¹²⁶ Véase p. 235.

vida humana que la voz narradora recrea y por ello me he detenido en aquellos fragmentos que especifican la temporalidad y la espacialidad donde son construidas las imágenes artísticas. Mi búsqueda se ha centrado en los ámbitos privado y público que forman el espacio cotidiano donde transcurre la vida humana representada. He indagado, también, la representación de un tiempo específico: noche-madrugada-día. A continuación expongo el resultado de tal búsqueda.

La voz narradora va representando ambos espacios temporales y espaciales pero identifico un énfasis especialmente puesto sobre un cruce de tiempo y espacio: la noche y el espacio privado donde los personajes habitan. En ese espacio cerrado, privado, íntimo, en la penumbra de la noche, acontece la construcción de la imagen artística del ser fragmentado. El narrador va enunciando su palabra constructora de imágenes y aparece la oscuridad de la noche... el lugar donde el hombre se aparta del mundo... la soledad que le asegura el alejamiento de los otros... la certeza de no ser mirado por nadie... la certidumbre de que su única compañía son los objetos de su vida cotidiana... Y, de pronto, el lector advierte que el personaje no está solo, que los objetos cotidianos revelan algo más que una mirada inerte, que hay una presencia adherida a los objetos y a los rituales celebrados en aparente aislamiento: es la presencia de la religión oficial cuya palabra autoritaria ha rebasado los límites de la privacidad para erigirse en admonitoria imagen que escinde al ser. La noche es recreada como el espacio temporal de las tentaciones, de la culpa frente al pecado, de las supersticiones enlazadas a las justificaciones de acciones y conductas.

Es en esta temporalidad específica y en la privacidad de su habitación cuando al hombre fragmentado se le agudizan las contradicciones internas generadas por la confrontación de dos discursos religiosos sobre los cuales emerge su particular visión del mundo. La noche enmarca una singular síntesis del tiempo pasado, presente, futuro y adquiere un sentido revelador de las contradicciones ideológicas con las que vive este ser. Mediante la voz narradora noche y privacidad son vinculadas a circunstancias humanas trascendentales como las de la dualidad vida-muerte a las que el ser se enfrenta con angustia y dolor:

había vuelto de noche, muy cansado; apenas cenó, se acostó; apenas acostado, se quedó dormido; apenas se durmió lo despertaron los gemidos de su mujer [...] tenía el sueño pesado, y más aquella noche [...] pero los lamentos de su mujer eran más poderosos y le derrumbaron el sueño [...] Los clamores de la mujer traspasaban la noche y el alma [...] ¿A qué horas amanecerá? ¡Qué larga noche!

[...] Se le caían los párpados de cansancio y no tenía fuerzas ni para esperar un milagro, ni para decir un Padre Nuestro. Lo ahogaban las sombras funestas, el vago misterio tormentoso. ¡A qué horas amanecerá! (p.17-18).

La palabra del narrador hace evidente el suceder lento y pasmoso de las horas nocturnas, como si con ello quisiera dejar claro que tanto la noche como el espacio privado son el tiempo y el espacio de la fragmentación: “roció el cuarto con Agua Bendita, se persignó tres veces, metióse a la cama [...] Transcurrió una hora de angustia [...] no pudo conciliar el sueño [...] Ella sola, por su pecado, era la única que sufría el martirio de no pegar los ojos en toda la noche” (p.20-22).

Recordará el lector que el ser escindido existe en el disimulo causado por la culpa y el miedo, culpa y miedo que al cobijo de la noche y en la privacidad de su espacio se agudizan con una intensidad devastadora. Las sensaciones, los miedos, las angustias, el martirio cotidiano que el individuo vive bajo la moral represora de la palabra autoritaria religiosa son contruidos en el punto exacto donde noche y espacio privado se cruzan. Pero en tal construcción no interviene sólo la palabra del narrador. Veamos:

Aquella noche entre el dos y el tres de mayo –*Dies irae, dies illa*- don Dionisio –*Quantus tremor est futurus*- tuvo un sueño penoso –*Quidquid latet apparebit*- en el que habiendo vivido largos años y temores –*Ingemisco, tanquam reus*- sintió que se le agotaban los jugos de la vida –*Mors stupebit et natura*- y que amanecía sensiblemente más viejo –*Culpa rubet vultus meus*-, más triste –*Cor contritum quasi cinis*- y desvalido –*Indicanti responsura*-, casi un cadáver –*Per sepulchra regionum*-. ¡Se le desconocía! Era un resucitado de entre los muertos. *Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla, Iudicandus homo reus*. Al despertar sólo sintió un tremendo abrumamiento, un miedo terrible pero brumoso, una ansia de rezar, de clamar *Rex tremendae majestatis, Qui salvandos salvas gratis, Salva me, fons pietatis*. Como un descoyuntamiento en el potro, acudieron los recuerdos del sueño, y las orejas le zumbaron. (p.132).

En el extenso fragmento citado se advierte la incorporación de la palabra de la religión oficial con todo el peso de su autoridad: aparece enunciada en latín, y no podría ser de otra manera, toda vez que el narrador quiere hacer evidente la presencia todopoderosa de tal discurso, por ello intenta ser objetivo ante el peso autoritario que porta, ante los efectos que provoca, y por eso refiere con precisión la fecha exacta de la noche aludida: “entre el dos y el tres de mayo” (p.132), noche en la que

se gesta uno de los acontecimientos reveladores del caos social representado y de los estragos que la moral represora provoca. Me refiero a la víspera del asesinato de Micaela:

esa noche de divina venganza, en que fue concebida la abominación y previno el Supremo Juez un gran castigo para el pueblo. Pero nadie advirtió en el cielo presagios [...] Fue oscureciendo siniestramente [...] Era como si pasara un ejército de tizones ardiendo, invisible, sin que las tinieblas de la noche alcanzaran a refrescar las huellas encendidas [...] La noche aciaga hubiese abortado. La vergüenza no hubiera manchado para siempre al pueblo [...] ¿Cómo pudieron estar dormidos hasta los perros de la casa cuando fue concebida la abominación de la comarca? [...] Un silencio de muerte llenaba el hocico de lobo, que era la noche. (p. 125-128)

Las enunciaciones de la voz narradora señalan la noche como el espacio temporal que provoca hondas mortificaciones en los representantes de la palabra autoritaria religiosa porque, desde la moral que de ella se desprende, la noche es el tiempo de las tentaciones, de los vicios, de los pecados:

Esta noche ¿quién será concebido? Abel o Caín, un sacerdote o un forajido, el salvador del pueblo, su escandalizador y verdugo, la gloria o el oprobio, quién sabe si sólo vidas inútiles. (Veintisiete de marzo.) Esta noche [...] hace oración por las necesidades remotas y próximas, por todos los hombres del mundo y por sus feligreses, de modo especial por fulano, zutano, mengano y perengano, por los que estén en peligro de tentación y los que hayan de pecar en pensamientos, palabras y obras". (p. 45).

He dicho ya que la fragmentación del ser es resultado de la colisión entre el mundo oficial y el mundo popular; asimismo he planteado ya la inclinación que el narrador manifiesta hacia el mundo popular. Ahora bien, en esta representación del cruce temporal y espacial las expresiones populares adquieren, de nueva cuenta, notables diferencias respecto al mundo oficial y son resaltadas sin reserva por la voz narradora. Así, en la recreación de las acciones realizadas por los personajes vinculados al mundo popular, la noche aparece revestida de una significación distinta a la que he venido exponiendo. No es el espacio temporal de los miedos, la culpa y el tormento, sino el espacio del festejo, de la relación con el otro, de los chistes, los chismes, los asombros compartidos:

la noche cuando en ‘La Flor de Mayo’ estrenaron la primera lámpara de gasolina que hubo en el pueblo y fue una admiración [...] Se juntaron muchos hombres en la tienda convocados por la novedosa claridad y no faltó Lucas Macías [...] la plática, ya en grande, creció con la facundia de Lucas [...] Fascinación de la ignota luz, venían más hombres y la chorchita se prolongó muy después de las diez –oh nuevo escándalo–, sin que los augurios de Lucas minaran en los concurrentes el descubierta placer de reunirse y hablar sin sentir el paso del tiempo ni los toques de ánimas y de queda, casi ni el recuerdo de la familia que inusitadamente se desvela, casi ni el peso de los párpados desacostumbrados a trasnochar; placer de viejo hábito difícil de combatir. Mañana volverían, y pasado mañana, y el jueves, el viernes, el sábado, el domingo. ¿Cómo a nadie se le había ocurrido juntarse noche a noche para desaburrirse del encierro? (p. 204-205).

Y para que no quede duda del reconocimiento que el narrador hace de estas manifestaciones populares subraya, insiste, reitera, festeja, acentúa: “Mañana volverían, y pasado mañana, y el jueves, el viernes, el sábado, el domingo”. Aunque la interrogación con la que cierra el párrafo no está exenta de un cierto matiz de asombro por el impasible actuar de los pobladores ante el encierro al que han estado sometidos: “¿Cómo a nadie se le había ocurrido juntarse noche a noche para desaburrirse del encierro?”.

Pero volvamos a la imagen del ser fragmentado y sigamos los rastros con los que la voz narradora quiere que nos demos cuenta de que la escisión de los personajes no es un proceso abstracto sino que sucede en el cruce de un tiempo y un espacio concretos. Veamos ahora cómo, durante la madrugada y en el espacio privado de la recámara, el individuo se ve a sí mismo como causante de su propia destrucción al no poder evitar el pecado, y recurre al discurso religioso oficial como al único vehículo de su salvación:

Costare lo que costare. La conciencia encandeciéndose al recuerdo de tantos heroicos ejemplos de santas que vencieron al demonio; las imitaría, ora vistiéndose de mendiga, ora cortándose los cabellos y desfigurándose el rostro; si era preciso, cegarías, tomando al pie de la letra el consejo de San Pablo [...] Pero desde mañana, o mejor dicho desde hoy mismo –cuán poco falta para que amanezca–, renunciaré al mundo. (p.23)

En el fragmento citado el ser que emerge de ese cruce concreto madrugada-espacio privado, es el ser que es víctima de la palabra autoritaria religiosa, es la imagen artística de la fragmentación.

No le es suficiente al narrador mostrar la noche y el día como espacios temporales donde tiene lugar el proceso de la fragmentación del individuo, sus esfuerzos se centran también en representar la madrugada como el ámbito temporal donde la fragmentación alcanza grados extremos. Sus enunciaciones dejan claro que para la moral religiosa dominante, la madrugada es el tiempo requerido para la purificación del alma y para la absolución de los pecados, y que, por ello, se convierte en el tiempo donde la fragmentación alcanza su magnificencia.

La voz narradora nos revela no sólo la encarnación de la palabra autoritaria religiosa en el cuerpo flagelado, sino, también, que ésta exige penetrar los pliegues más recónditos hasta quedar tatuada, fijada, impresa en el fondo del ser. Quiere hacer evidente que la palabra autoritaria religiosa es una presencia omnipotente que se expresa mediante distintas formas y que de madrugada baja del campanario recorriendo los ámbitos abiertos hasta alcanzar la privacidad del individuo y penetrar en su conciencia:

Temprano, al filo de las cuatro, y poco antes [...] En los meses de abril a septiembre ha de dar el toque de alba en punto de las cuatro. Y a las cuatro y media –todo el año– comienza a llamar para la primera misa. Providencia de aquellos a los que se les ha ido el sueño y esfuerzan esperando, desesperando –el llegar al amanecer. Pesadilla de los que han de levantarse y quisieran seguir durmiendo, de los que apenas lograron conciliar el sueño, de los que sufren tijeretazo en el mejor trance de sus fantasmagorías. Anhelos y temores concitados en la mano madrugadora del campanero [...] rector de gozos, agonías y duelos; lengua común [...] con que habla el pueblo. (p. 113).

La distinción entre el mundo oficial y el popular es, ya dijimos, una constante en la voz narradora. Esta distinción se vuelve a identificar al recrear algunas expresiones populares de la fe en el ámbito temporal de la madrugada, como las que se dan durante las mojigangas o en el contexto de la agonía de la mujer de Leonardo.

Pero sigamos con la atención puesta en la fragmentación del individuo y veamos ahora cómo su imagen se va construyendo en el contexto temporal del día. Antes, debo advertirle al lector que los siguientes párrafos son una sola enunciación y que los he separado para distinguir un rasgo artístico que señalaré más adelante:

Desde que vino del Colegio, Luis Gonzaga se propuso ceñir a un horario sus ocupaciones, para que rindiera más el tiempo y alcanzara a cuajar tantos proyectos como traía. Levantarse a las seis y media. Lavarse la cara y los brazos. Ir a la iglesia sin distraer la mirada en cosa alguna. Meditar en un sitio apartado. A las siete, oír misa. Volver a casa con sumo recogimiento. Desayuno a las ocho. Tiempo libre hasta las nueve. De nueve a diez, estudio de filosofía. De diez a once, lenguas latina y castellana, lectura de clásicos y ejercitaciones literarias: *Pensum* de poetas selectos. Descanso. A las once y cuarto, un día dibujo, y otro, estudio de música. A las doce, estudio alternado de geografía e historia. A la una, comida y tiempo libre, (p. 59).

Tiempo del completo disimulo, de la conflictiva relación con los otros, del intento por realizar ciertas prácticas que le permitan al ser escindido no sólo la absolución de los pecados sino, fundamentalmente, cumplir con las exigencias de lo permitido social y moralmente:

que aprovecharé en cambiar ideas con algún sacerdote sabio y virtuoso, respecto a mis estudios, vida interior y demás actividades; a las tres, breve siesta; a las cuatro, estudio de matemáticas, alternando con el de física, cosmología y astronomía; a las cinco, realización de proyectos académicos y artísticos; a las seis y media, merienda y tiempo libre; a las siete y media, lectura del *Año Cristiano* y otros libros piadosos; a las ocho, rezo del santo rosario; a las ocho y media, cena y tiempo libre; a las nueve y cuarto, oración mental, devociones acostumbradas, examen de conciencia, escribir el *Diario* y recogerse inmediatamente. Hasta donde sea posible haré las comidas en silencio y viviré apartado de mi familia. No visitaré sino a algunos de los mejores sacerdotes. Elegiré director espiritual. (Dudaba entre el Padre Reyes y el Padre Islas. Finalmente se decidió por este último). Desviaré con energía la vista de toda mujer. Haré un recuento de pecados y defectos particulares, para ir batiéndolos uno a uno, por semanas y meses. Ojo: irrobustecer la voluntad! Jueves y domingos haré paseos al campo, solo absolutamente... ¡Ay! Cada hora, cada día, cada semana, el edificante plan resultaba desajustado, incumplido [...] (p. 59).

Este es el rasgo artístico que identifico: los párrafos citados son, en realidad, una misma enunciación de la voz narradora (señalada en negritas) a la que se entrelaza artísticamente la palabra del personaje. Ambas palabras aparecen entrettejidas como si se tratara de un discurso enunciado por una sola voz. La única señal que permite reconocer el cambio de una voz a otra es ese momento en que aparece la conjugación del verbo

aprovechar en tiempo futuro de la primera persona: “aprovecharé”. Es ahí donde parece asomarse la identidad de una voz distinta a la que veníamos escuchando, pero se trata de una frontera tenuemente señalada que forma parte de este trabajo artístico con la palabra ajena, y de un proyecto estético más amplio que nos permite conocer la propia visión del ser fragmentado, la conciencia que tiene de sí mismo, y el valor que le otorga a la institución religiosa, al tiempo y a las acciones públicas y privadas.

Para ilustrar lo anterior, refiero a continuación un fragmento que me parece brinda claridad sobre la pesadumbre que experimentó el hombre del siglo XIX, obsesionado por el pecado y por el sentimiento de pérdida del tiempo en el que transcurre su vida, que lo lleva a realizar una minuciosa contabilización de su existencia y que en la novela es representado en la excesiva planificación de actividades que realiza Luis Gonzaga. Veamos:

[En el] Ensayo sobre el empleo del tiempo o Método que tiene por objeto reglamentar bien el empleo del tiempo [...] El autor [...] recomienda dividir la jornada en tres partes de ocho horas cada una [...] la primera al sueño, la segunda al estudio y a los ‘deberes de su empleo’ y la tercera a las comidas, el descanso y los ejercicios físicos. Sobre todo, aconseja que se lleven tres diarios o ‘cuentas abiertas’ en las que han de registrarse las fluctuaciones de la salud, las vicisitudes morales y los impulsos de la actividad intelectual. Un ‘memorial analítico’ y un triple cuadro de situación, redactados cada tres o cada seis meses, permitirán llevar a cabo balances sucesivos que será conveniente someter al amigo dispuesto a convertirse en el juez de la evolución [...].¹²⁷

Estamos, pues, ante la representación artística de uno de los problemas vivenciales que caracterizó al individuo del siglo XIX y que en los primeros años del XX constituye una de las expresiones de la fragmentación del ser, ya que esta forma de estructuración no sólo constituye un examen incesante y perturbador de las actividades cotidianas sino, también, una mirada censuradora del hombre sobre sí mismo, sobre los otros y sobre el mundo, es una práctica que convierte al individuo en alguien profundamente indescifrable para los otros.

Volvamos nuevamente sobre el fragmento citado para destacar que algunas marcas textuales permiten dividirlo en dos momentos. En el primero, estas marcas textuales, como el uso del punto y seguido, punto y

¹²⁷ Philippe Ariès y Georges Duby, *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid, 1992, Tomo 8, pp. 158-159.

aparte, dos puntos, las mayúsculas, que delimitan la corta extensión de las enunciaciones y que puntualizan con precisión los horarios y las actividades, cumplen la tarea de generar en el lector la impresión de que el narrador en realidad está leyendo el diario de Luis Gonzaga en voz alta. En el segundo momento, las marcas textuales cambian ligeramente y aparecen enunciaciones en minúscula; el punto y coma, los signos de admiración, así como dos expresiones que aparecen casi al final: “escribir el *Diario*” y “*Ojo: irobustecer la voluntad!*” (p.59) vienen a confirmar la impresión de que efectivamente se trata de un Diario. Por todo esto me parece que no sólo estamos ante el trabajo artístico con la palabra ajena sino, además, ante la representación artística de dos procesos: el de la lectura de la palabra escrita y el de la escritura de un diario. Este último proceso, observado por los ojos atentos y críticos del narrador, evidentes a nuestra mirada por la enunciación enmarcada en paréntesis, nos revela a un ser cuya existencia se corresponde con la moral hegemónica en un momento histórico concreto que buscaba hacer al hombre cada vez más insondable y hermético ante los demás.

Ahora fijemos el interés en la distinción entre noche y día que la voz narradora realiza y que pone de manifiesto la separación entre lo que está sancionado por la religión oficial como conducta correcta o incorrecta en el espacio abierto (público, colectivo) o el cerrado (privado, íntimo). Se trata de una distinción en la que se advierte el tormento que significa para el individuo el mostrarse a la luz del día en los lugares públicos, cuando el disimulo no le alcanza para ocultar sus culpas, sus miedos, sus deseos:

Ella sola, por su pecado, era la única que sufría el martirio de no pegar los ojos en toda la noche. ¡Horrible pecado de pensamiento, de sentimiento, de consentimiento! [...] ¿Cómo salir ya nunca a la calle, participar en los actos piadosos y asambleas de la Asociación, enseñar la Doctrina a inocentes? El pueblo, a una, leería en los ojos, en la frente de la desdichada; lo leerían, con tristeza, los viejos y los niños; con burla, los muchachos; con lástima, las almas devotas; con acritud, sus consonancias; ¿y él? (p.22).

Por el contrario, para quienes existen en el mundo popular, el día es el tiempo de las celebraciones colectivas en ámbitos abiertos. Es en ese cruce específico cuando se logra advertir la insistencia del narrador por distinguir la religión oficial de las expresiones populares de la fe, lo cual logra mediante la exaltación del ambiente festivo en el que éstas aconte-

cen. Tal es el caso de la recreación festiva en el contexto de Los Días Santos.¹²⁸

En contraste, subrayo a continuación un fragmento en el que la voz narradora recrea la pasmosa e indolente sucesión de horas durante las cuales el ser escindido da inicio a su estar en el día. Advertirá el lector que se trata de horas en las que lentamente el individuo se erige como la imagen misma de la palabra autoritaria religiosa. Veamos:

El buen varón enciende la luz, pónese la ropa, finalmente la sotana, y se encamina a la sacristía, donde, arrodillado, termina el rosario, hace la meditación y reza maitines [...] Entre la primera y la segunda llamada, se sienta en el confesionario. A la última, se levanta. Escrupulosamente lenta es la celebración. Lento el revestirse. Mucho más lento el consagrar y el consumir. Prolongada, la acción de gracias, cubierta con las manos la cara, sobre el reclinatorio [...] Gusta despachar sus asuntos en el curato, precisamente abierto a la feligresía con austera llaneza, sin limitación de horas ni condiciones [...] El confesionario es el centro de sus actividades, el punto desde donde dirige la vida –las vidas– de la comarca. (p. 28-29).

Es importante reconocer el asunto que la voz narradora nos revela cuando, en la última parte del fragmento citado, afirma: “El confesionario es el centro de sus actividades, el punto desde donde dirige la vida –las vidas– de la comarca.” Se trata de un aspecto que será fundamental para entender los vínculos entre los discursos religioso y político en la búsqueda del orden social: el sometimiento de los individuos que los representantes de la palabra autoritaria religiosa realizan desde un espacio privado. Asunto al que ya me he referido y al que me referiré con detenimiento más adelante. En todos los fragmentos citados advierto la persistente intención del narrador por dejar claro el ámbito temporal y espacial. En cada caso distingo su afán por precisar el transcurrir de las horas, por definir con exactitud si es de noche, de madrugada o pleno día. Tal minuciosidad, tales afanes, no deberán ser interpretados como exageraciones ni como asuntos fortuitos, por lo contrario, el narrador quiere dejar claro que la imagen de la fragmentación corresponde a un ser que no encuentra reposo, que no tiene una vivencia plena, que realiza sus actividades en un estado de permanente tensión emotiva, y que sus actos, así como el tiempo y el espacio en que los realiza, revelan una existencia absolutamente quebrantada.

¹²⁸ Véase p. 62.

Pero nada de lo expuesto hasta aquí tendría sentido si no ubicamos que la noche, la madrugada y el día son: noches, madrugadas y días, que se corresponden con el gran tiempo histórico y el amplio espacio geográfico marcados por el porfiriato. Ubicar el tratamiento, el valor y el papel asignado a lo público y lo privado durante dicho momento histórico resulta fundamental para entender el cruce de las coordenadas espacio-temporales, la representación de la imagen artística del ser fragmentado que acontece en él, y, la totalidad del universo configurado. Principalmente me interesa indagar por qué el espacio privado comienza a tener una importancia vital en las últimas décadas del porfiriato sin que por ello merme la trascendencia otorgada a lo público. Asimismo, me interesa averiguar cómo la injerencia de la palabra autoritaria religiosa en el ámbito privado deviene en control político sobre el ámbito público, cómo las significaciones otorgadas a los ámbitos espaciales se revelan como fisuras y quiebres que afectan la vivencia humana tanto en el mundo oficial como en el mundo popular. Todo ello como parte de los elementos que la memoria colectiva va registrando en su proceso de construcción.

Antes es necesario decir que lo público y lo privado son dos categorías con implicaciones espaciales, sociales y culturales; y que ambos conceptos constituyen los extremos de un *continuum* en el cual cada uno se define con relación al otro. Conceptualizar socialmente lo privado exige considerar lo público y otorgarle a ambas dimensiones de espacialidad histórica concreta, porque el contenido epistemológico de tales categorías se ha determinado según los distintos momentos socioculturales específicos por los que han atravesado.¹²⁹

Esto significa que la definición de cada ámbito ha estado determinada tanto por el momento histórico como por los diversos marcos jurídicos y ambientes socioculturales donde se han desarrollado, dificultándose así la tarea de delimitarlos y definirlos con eficacia. Esta

¹²⁹ Al respecto Jérôme Monnet hace la siguiente afirmación que me parece ilustrativa: “Desde la antigüedad griega clásica, y más aún a partir de la imposición renacentista de la Modernidad, nuestras culturas se han acostumbrado a pensar la relación con el mundo y con los demás en términos dualistas: lo privado sería el ámbito del interés individual (desde cuestiones de intimidad física hasta preocupaciones de provecho económico); mientras que lo público aparece como la esfera del interés común (desde los ‘buenos modos’, el comportamiento ‘en sociedad’ hasta cuestiones de ciudadanía, de decisión colectiva). El campo semántico de lo ‘público/privado’ remite hoy a la diferenciación griega antigua de ‘político/económico’, de *polis* (la ciudad como comunidad o colectividad, proyecto de interés común, expresión del ser humano como ciudadano) y de *oikos* (la casa, el hogar de las actividades materiales, espacio de los individuos como productores) [...]”. Jérôme Monnet, “Espacio público, comercio y urbanidad en Francia, México y Estados Unidos”, *Público-privado: la ciudad desdibujada*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Antropología, Año 6, Núm. 11, 1996, pp.11.

dificultad, no obstante, ha propiciado la construcción de una especie de convencionalidad asimilada individual y colectivamente con la cual se distingue lo público de lo privado. Se trata de una definición inscrita en la serie de prácticas, individuales o colectivas, y en las representaciones simbólicas de los sujetos sociales que revela las formas y la frecuencia de apropiación de los espacios a los cuales se les asigna el carácter de público o de privado, según sea el caso. Refiere las prácticas de apropiación que, a su vez, definen lo que para los sujetos es el espacio compartido socialmente, al cual se le considerará público, y el espacio reservado e íntimo, que será considerado privado. Tal convencionalidad ha variado de una época a otra, así, es posible encontrar diferencias sustanciales entre la concepción prevaleciente en la antigüedad¹³⁰ y la predominante en el siglo XIX o los inicios del XX, que es el periodo que se corresponde con el universo novelado.

Es necesario que el lector tenga presente que, a pesar de la serie de cambios experimentados por ambos conceptos durante su desarrollo, las transformaciones que se consignan no aluden a su contenido sino al reconocimiento asignado culturalmente a cada uno. En el caso del concepto **espacio privado** no hay referencias a cambio alguno en su contenido epistemológico: en general se le concibe como ámbito de lo individual, lo interior, lo íntimo.¹³¹ La única variación es el valor conferido culturalmente: considerarlo de mayor o menor importancia respecto al espacio público ha dependido de la atención otorgada a lo individual y a lo subjetivo, desde el punto de vista ideológico, en determinados momentos sociohistóricos.¹³² En cuanto al concepto **espacio público** se puede afirmar que, en general, tampoco ha variado su contenido epistemológico y los cambios que ha enfrentado se sitúan en el terreno de la apropiación amplia o restringida que se hace de él, como esfera pública concreta,

¹³⁰ Respecto a las variaciones más significativas en la historia de estos conceptos, Monnet afirma lo siguiente: "En la perspectiva antigua, aparentemente no existía espacio público en el sentido de hoy, es decir espacio abierto a todos: el ágora no era un lugar abierto sino un recinto reservado a la expresión política del 'hombre libre' (y no a la realización de sus proyectos económicos, aún menos accesible a la domesticidad-servidumbre, mujeres, niños...) [En la actualidad] se podría considerar la ciudad como una concretización de lo público: no como mera casualidad de un espacio abierto a cualquier paseante, como suele ocurrir en el campo [...] sino como manifestación del orden social, de una voluntad/manera de vivir juntos [...]". *Ibid.*, p. 12.

¹³¹ s.v. "Privado", da. (Del latín *privatus*) pp. de privar.//2.adj. Que se ejecuta a la vista de pocos, familiar y domésticamente, sin formalidad ni ceremonia alguna.//3 Particular y personal de cada uno [...]" *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 21ª ed., Madrid, 1992.

¹³² Para ilustrar lo anterior me parece necesario incluir un párrafo de un estudio dedicado a los asuntos subjetivos acontecidos durante el porfiriato: "Los estudios de Norbert Elias y Bernard Groethuysen sobre las transformaciones de las mentalidades europeas a lo largo del siglo XIX han demostrado la contradicción entre las propuestas individualizadoras del liberalismo y la clara injerencia en los comportamientos privados de diversas estructuras estatales emergentes. Si bien el valor del indivi-

desde los lineamientos sociales y jurídicos imperantes en determinado momento histórico. Esto ha propiciado que en determinadas condiciones sociales se le considere con cierta preeminencia respecto al valor otorgado al espacio privado.

Ambos conceptos enfrentan la problemática de obtener su reconocimiento e importancia a la luz de las concepciones ideológicas prevalentes en determinadas circunstancias socio-histórico y político-culturales. Ambos son, por así decir, conceptos que se transforman en escenarios de confrontaciones ideológicas.

Así, en la segunda mitad del siglo XIX, el espacio público será concebido no sólo como el lugar de participación desde donde se determina el orden social, sino como un escenario de contradictorias manifestaciones. Y, la esfera privada, será objeto de múltiples y discordantes interpretaciones derivadas de las confrontaciones ideológicas que durante el porfiriato tuvieron lugar respecto a la concepción del individuo.¹³³

En los primeros años del porfiriato, el reconocimiento del papel protagónico del individuo en la conformación del nuevo orden social, va diseñando las expresiones que tienen lugar en la vida pública del país. En el contexto del esplendor del liberalismo y del proceso de urbanización que viven las ciudades, se transforma el escenario público: los antiguos espacios religiosos se van convirtiendo en ámbitos destinados a guarecer los símbolos republicanos, las calles y las plazas se van adecuando a las nuevas pautas de conducta social que el proyecto de modernización impone. La casa, el hogar, se concibe como el ámbito de lo privado en el que tiene lugar no sólo la expresión de la individualidad del ser sino, principalmente, la distinción de una clase respecto de la otra. Ambos escenarios van adquiriendo una importancia notable al cumplir uno de los propósitos del liberalismo: privilegiar la individualidad.¹³⁴

duo se acrecentó, paradójicamente —por su ruptura con el status imperante— éste fue cada vez más satanizado. Las normas revaloradoras de las libertades individuales que pretendieron sustituir los códigos fundamentales del catolicismo, al triunfar los principios liberales de la Reforma, trajeron como consecuencia una clara reivindicación de la ‘moral burguesa’ que en muchos casos llegó a ser más determinista y limitada que la cristiana tradicional”. R. Pérez Monfort y A. Del Castillo, *Hábitos, normas y escándalo, prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*, Plaza y Valdés, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1997, p.10.

¹³³ Primero bajo los preceptos del liberalismo y, luego, bajo la prescripción de lo que se conoció como positivismo mexicano.

¹³⁴ “[...]Las casas se retraen de los frentes y de las colindancias permitiendo, además de un mejor lucimiento de las arquitecturas, incrementar el mensaje de individualidad que se transmite tanto hacia adentro como hacia fuera del grupo social [...] en el ámbito urbano [...] edificios continuos entre sí y alineados al borde de la acera, poseían una condición novedosa en su relación con la calle: se distingue sin dejar lugar a dudas entre lo que corresponde al espacio privado y al público.” E. Ayala Alonso, *La casa de la Ciudad de México*, Evolución y transformaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp.86-87.

Durante las décadas finales del siglo XIX y los últimos años del porfiriato, si bien ambos espacios siguen teniendo una vital importancia para el régimen, su sentido y el tratamiento que desde el poder se les asigna, comienza a sufrir transformaciones bajo los lineamientos del positivismo mexicano, que buscará legitimar el régimen, implementar una cultura hegemónica y asegurar el orden y el progreso del país.

A diferencia del liberalismo que privilegia la individualidad por encima de cualquier otro aspecto en el terreno humano, al positivismo le es esencial la evolución y el progreso de la sociedad. Para asegurar que tal evolución y progreso se den, el individuo, parte esencial de este organismo vivo, deberá actuar obedeciendo las leyes, los códigos y las restricciones que de ella emanen.

Poco a poco se va delineando, bajo normas científicas y racionales, una moral con nuevas reglas de comportamiento social que deja los espacios, público y privado, a disposición del Estado para que éste intervenga tanto en la vida social como en las actividades de carácter individual. Para el régimen resulta necesario delimitar con precisión el lugar que cada asunto y cada individuo deberá ocupar en el interior del organismo social. Las estrategias que se siguen al respecto van desde el ordenamiento estrictamente físico y material como la construcción de edificios y grandes monumentos con lo que se busca crear un ambiente de equilibrio, estabilidad y bonanza, hasta el despliegue de discursos sociales que, por diversos medios, destinan sus esfuerzos a la difusión de los principales preceptos ideológicos del positivismo.

Entre 1888 y 1905, el régimen logra su máximo apogeo basado en los esfuerzos destinados al progreso¹³⁵ del país. Pero el propósito que verdaderamente importa es lograr el orden social. Las contradicciones económicas, políticas, sociales y culturales, generadas en busca del progreso, habían venido intensificándose de manera tal que la descomposición social se advierte ya en todos los niveles. Esta descomposición social, este caos que caracteriza al régimen y que cada vez más hace inminente la colisión violenta del mundo oficial con el popular, que habían venido

¹³⁵ “Hacia 1888 Díaz había puesto en orden su gobierno. El éxito de los esfuerzos de su régimen se veía por todas partes en los últimos diez años del siglo: el ejército, apoyado por la caballería de los Estados Unidos, había conseguido dominar la amenaza apache; los rurales daban fin al bandolerismo; el ferrocarril comunicaba a todo el país; el telégrafo llegaba a todas partes. La inversión extranjera corrió a México, porque, casi con seguridad, era el país en turno camino a la modernización, que ofrecía ganancias inmediatas a quien tuviera audacia suficiente para invertir. Los porfiristas unían todo con una laxa ideología a base de positivismo comteano con toques de catolicismo o anticlericalismo, de indianismo o anti-indianismo y con dosis más o menos grandes, más o menos pequeñas de la fe liberal en la eficacia de la propiedad [...]” William Beezley, “El estilo porfiriano y diversiones de fin de siglo”, *Cultura, Ideas y Mentalidades*, p.219.

coexistiendo en permanente tensión, es representada artísticamente en la novela de Yáñez. En el contexto del tiempo histórico representado, ambos mundos vienen manifestando quiebres y fracturas que revelan el caos social y humano que se vive y la inminente necesidad del cambio.

Pero regresemos al punto en el que estábamos: una vez alcanzado el progreso, el porfiriato destinará todos sus esfuerzos para cumplir el propósito de establecer el orden social. Es, precisamente, tal propósito el que marca las reformulaciones en el tratamiento y la significación de los ámbitos espaciales.

El espacio público, que aparentemente se revela como el de mayor importancia para el régimen, se erige en el espacio de la diferenciación social que las instituciones requieren, respaldan y avalan. El acceso a los espacios públicos adquiere un carácter profundamente clasista, promovido por instituciones como la del matrimonio¹³⁶ o las destinadas a organizar celebraciones cívico-patrióticas. Las Fiestas del Centenario¹³⁷ son un caso singular de acceso a los espacios públicos tanto de las minorías selectas como de las clases populares, que acceden a ellos como una más de sus prácticas colectivas y de su propia visión del mundo, bajo la mirada condescendiente del régimen que muestra al mundo una prueba irrefutable de la aparente paz alcanzada.

Ahora bien, para que el individuo pueda comportarse bajo los nuevos códigos de conducta social y acceda a los espacios públicos sin menoscabo del progreso que el porfiriato ha logrado, para que su comportamiento se traduzca en el logro del orden social que el régimen está buscando, hacía falta, ante todo, fijar en su conciencia esos códigos, esas normas, esos preceptos basados en la moral dominante. Tarea que, sin duda, exige penetrar hasta lo más profundo del espacio privado. Y es hasta esos pliegues, íntimos y secretos, donde penetrará uno de los discursos dominantes vinculado al poder porfirista. Me refiero al discurso religioso de la Iglesia católica que, en alianza política con Porfirio Díaz, encontrará en el espacio privado el escenario idóneo no sólo para ejercer su palabra autoritaria sino para cumplir con las exigencias del estableci-

¹³⁶ Era común que las mujeres de la clase alta confinadas al espacio privado del hogar frecuentaran los espacios públicos en demorados paseos dominicales por la Alameda o por el Paseo de la Reforma, que asistieran a suntuosos bailes y se visitaran entre familias distinguidas. Todas estas prácticas fuera del ámbito privado son concebidas como una prolongación de la vida cotidiana y por tanto son permitidas.

¹³⁷ “[...] Todo el mes de septiembre fue de bulla con motivo del Centenario de la Independencia. La pasión política se retrajo y al hambre se le distrajo con inauguraciones, desfiles, procesiones, cohetes, repiques, cañonazos, discursos, músicas, luces, verbenas, serenatas, exposiciones y borracheras. Porfirio Díaz, don Porfirio, el Supremo Magistrado de la Nación, se ocupó del mes de septiembre en recibir a condecoradores extranjeros y condecoraciones y en inaugurar importantes obras de interés común [...]”. Luis González y González, “El liberalismo triunfante”, en *Historia General de México*, tomo II, El Colegio de México, México, 1997, pp.998-999.

miento del orden social tan requerido por el régimen. Su discurso, que tiene en la culpa y en el pecado su principal sustento, será desplegado desde el espacio público hasta irrumpir en el ámbito privado, convirtiéndolo así en el espacio trascendental del régimen.

Mediante un discurso religioso opresivo la iglesia toma en sus manos el asunto de la individualidad y convierte las preocupaciones vitales del hombre en asuntos eminentemente privados, íntimos, secretos, que deberán permanecer ocultos a la mirada colectiva, ante la cual el individuo deberá disimular. En el espacio privado el ser no se reprime, de hecho, todos los objetos y los actos que conforman su vida privada posibilitan la autorrevelación de la culpa y el pecado como condición de su humanidad. En el espacio público, en cambio, el ser deberá comportarse en la apariencia, en la simulación, en el encubrimiento y en el engaño, fingir su relación con los demás mediante vínculos artificiales.

Este proceso acontece simultáneamente a la realización de prácticas colectivas derivadas de la religiosidad popular que tienen lugar en el espacio público. Generándose, así, una coexistencia polémica y tensa entre la religión oficial y la religiosidad popular de las mayorías, que se advierte en las celebraciones públicas de verbenas o bailes populares, festejos religiosos, vendimias, diversos oficios y toda clase de actividades festivas.

Para terminar este recorrido por los sentidos y las significaciones otorgados a los espacios privado y público durante el porfiriato, subrayo lo siguiente: desde el espacio público la iglesia católica¹³⁸ dicta su palabra autoritaria y logra filtrarse hasta los pliegues más profundos del ser. ¿Cómo logra, la iglesia católica, hacer que su discurso penetre hasta lo más privado? ¿Cuáles son las estrategias que le permiten hacer mella en este ámbito sin abandonar la esfera pública y, lo que es más importante, cómo logra la iglesia, una vez intervenido el espacio privado, actuar en el espacio público para lograr el ansiado orden social, cada vez más urgente en los últimos años del porfiriato? La novela de Yáñez trabaja artísticamente

¹³⁸ Es importante recordar que pese a los conflictos registrados entre el grupo liberal y el clero durante las últimas décadas del siglo XIX, la iglesia católica no abandonó, verdaderamente, el ámbito público. Al comenzar el siglo su fuerte presencia en la dinámica del país se hizo más evidente con las alianzas políticas que se establecieron entre ésta y el régimen de Díaz. Veamos lo que al respecto afirma Luis González y González: “[...]La leyes de Reforma no fueron abolidas ni respetadas. Volvieron los trajes talares, el toque de campanas, las procesiones religiosas y mil maneras de culto externo [...] las actividades religiosas y multitudinarias adquirían un brillo extraordinario, superior al de las conmemoraciones cívicas. Los prohibidos conventos dejaron de ocultarse a la mirada oficial. Los obispos hicieron buenas migas con el presidente de la república y sus secretarios, y los curas, con los jefes políticos y los presidentes municipales. El clero dejó de anatematizar a los funcionarios públicos incrédulos y masones, y éstos toleraron el neoenriquecimiento sacerdotal, el creciente poder de los sacerdotes, las cada vez más numerosas publicaciones de carácter religioso, la liturgia al aire libre, los otra vez poderosos jesuitas [...] la intervención clerical en la educación y la beneficencia; en suma se produjo el llamado renacimiento religioso”. *Ibid.*, pp.976-978

este problema. En su interior es creada una interpretación artística del momento previo a la Revolución, pero sobre todo, una interpretación ética y estética de la problemática humana que en él se produce. Problemática de profundos alcances que está en el centro de tales interrogantes.

Si en el tiempo y en el espacio de la novela se imprimen las huellas producidas en el acontecer del mundo social ¿cómo se produce en *Al filo del agua* esa intromisión del discurso religioso oficial en el espacio privado, si desde el inicio de la narración ha sido dicho que las “casas” tienen “Puertas y ventanas [...] cerradas” y que “En el corazón y en los aledaños [existe] igual hermetismo”?¹³⁹ ¿Cómo logra la religión oficial penetrar en lo privado si el narrador ha dejado claro que sus representantes son reacios a “visitar las casas...”?¹⁴⁰ Para responder es necesario fijar la atención en la voz narradora y reconocer los actos, los movimientos, las actividades que, con precisión de horarios, realizan los seres que su palabra conforma. Es decir, es necesario regresar al cruce del tiempo y el espacio del universo novelado y conocer lo que acontece en él.

Situado dentro de la iglesia como un recinto físico o configurado como un tiempo destinado a tal tarea, el confesionario se erige como un espacio de singular importancia. En él, los representantes de la religión oficial, intervienen en la vida privada¹⁴¹ mediante el acto de la confesión:

El señor cura Martínez, el Padre Reyes y los otros cinco sacerdotes de la jurisdicción pasaron la noche confesando; casi todos los ejercitantes fueron movidos a hacer confesión general. (- ‘Qué, por qué, de qué manera, cuándo, cuántas veces.’) Allí estaba el pueblo subterráneo, que podría estallar si los Ejercicios no lo refrenaran. (p. 44).

Pero el confesionario es, también, un espacio construido discursivamente y, como tal, adquiere una dimensión que es necesario señalar. Lo que acontece en él rebasa lo estrictamente individual y alcanza el escenario público: “El confesionario es el centro de sus actividades, el punto desde donde dirige la vida –las vidas– de la comarca”. Desde él se mira el pueblo entero y desde él se van diseñando las estrategias que permitan intervenir en esa vida pública, colectiva y social para establecer el orden:

¹³⁹ Véase p.5.

¹⁴⁰ Véase p.28.

¹⁴¹ La intervención es, obviamente, de la religión oficial a la vida privada de los demás, porque por ejemplo, la vida privada del Padre director es impenetrable. Véase p. 145.

Los pecados en desfile se parecían unos a otros y la experiencia de los confesores no se sorprendía. Pero esta noche las orejas eclesásticas escucharon cosas extrañas, alarmantes / - 'Es necesario hacer esto, lo otro, lo de más allá... / pero mañana mismo hay que hacer esto y lo otro... / El correo, al Padre Reyes... Las novelas, al Padre Islas... / Más prensa buena, más suscripciones a La Chispa... El sermón de mañana... *Tristis est anima mea usque ad mortem*... Que el padre Reyes organice una liga especial con los norteños, mañana mismo... (p.p. 44-46).

En el confesionario los asuntos del individuo dejan de ser acontecimientos personales, privados, porque el ser que se confiesa es un ser social y lo confesado, por tanto, se convierte en un asunto de trascendencia social y colectiva:

Esta noche no ha juzgado dar una vuelta por el pueblo [...] Ya son las once cuando apaga la luz y trata de conciliar el sueño, que tarda en venir, ocupado por los peligros inminentes de la grey: liberalismo, libertinaje de costumbres, masonería, espiritismo, socialismo, lecturas impías, irevolución!" (p. 46).

Probemos a decirlo fijando la atención en la confesión: el miedo y la culpa, la necesidad del perdón, la promesa del goce eterno que la palabra autoritaria religiosa ofrece a cambio de ser aceptada sin replica alguna, tiene, en el acto de la confesión, su más valioso sostén: la vida privada es entregada a cambio del perdón. Pero el acto de la confesión abandona su carácter individual y se convierte en asunto de trascendencia colectiva. Es decir, lo confesado se convierte en un discurso social enunciado individualmente, y las respuestas que provoca no son indicaciones religiosas orientadas a un individuo sino lineamientos discursivos diseñados por una institución vinculada al mundo oficial para intervenir en el ámbito público.

Ahora bien, ¿qué relación tiene lo anterior con la interpretación artística del momento previo a la Revolución contenida en la novela y, sobre todo, qué relación tiene con la interpretación ética y estética de la problemática humana que se produce en ese momento histórico? Recordemos que por la palabra del narrador el lector ha identificado ya que el personaje a quien va dirigida u orientada la palabra autoritaria es un ser con existencia real e histórica y el contexto donde se ubica está colmado de contrastes sociales y económicos, que en ese ambiente no solamente existe la palabra autoritaria religiosa y la palabra autoritaria política, sino una multiplicidad de voces que se cruzan e interactúan, polemizan y

contrastan cotidianamente. En esa diversidad de voces sociales está representada artísticamente una profunda religiosidad popular con rasgos festivos y paganos, y un creciente cuestionamiento a las contradicciones socioeconómicas prevalecientes. La religiosidad popular forma parte de una cosmovisión amplia y compleja a la cual culturalmente ha estado vinculada la historia del país y de la que el ser social del periodo histórico representado en la novela –como ya lo he dicho– difícilmente se puede desprender. El sujeto que se confiesa viene de ese ámbito popular, tiene nexos vitales con el colectivo, trae incorporada a su ser una religiosidad que lo vincula con los demás con quienes comparte esa particular cosmovisión. La confesión, en esa complejidad representada, es un momento de escisión del individuo con el ámbito colectivo al que pertenece. Escisión que se produce por el destino que su palabra confesada tendrá al ser reorientada por los representantes de la religión oficial que la incorporan a su discurso. Un discurso que busca afanosamente el establecimiento del orden social. El ser es confinado al aislamiento de los espacios cerrados, a la privacidad angustiante, a la permanente sensación de culpa. Se convierte, así, en un ser ajeno a la colectividad, sin vínculos vitales con los demás. Esto se traduce, mediante un proceso complejo, en una profunda fragmentación del ser social.

Fragmentación que, insisto, es sustancial a la descomposición social que acontece en el universo novelado. En el cruce del tiempo y el espacio van siendo configuradas artísticamente las manifestaciones de ese caos humano. Concretamente, en el capítulo “Los días santos” identifico una síntesis artística de tales manifestaciones con las cuales se van anunciando los rasgos de la perturbación, tanto del mundo oficial como del popular. Mediante la representación de los ex-votos, por ejemplo, aparece la violencia humana marcando el ritmo de los acontecimientos en distintos ámbitos: “Aquí uno, dos, tres muertos que dicen haber resucitado [...] accidentes, de lechos, de riñas; fusilamientos cuya víctima escapó con vida; diez, doce láminas de diligencias asaltadas, de ladrones embozados [...] chusmas que traen fusiles en la mano y rodean un caserío” (p.54). Asimismo, mediante los *incendios* de Luis Gonzaga se recrean las contradicciones ideológicas que están en la base de los disturbios: “desde Adán hasta don Porfirio Díaz, pasando por Maximiliano y Juárez [...] El otro año [...] acá estaban Juárez, Lutero, Enrique VIII, Nerón, Pilatos, etc... Don Porfirio, Maximiliano, Hidalgo, Hernán Cortés, Carlos V, Godofredo, a uno y otro lado del Gólgota” (p.54); mediante el rechazo de los incendios por parte del padre Dionisio se subraya la inconformidad de la religión oficial hacia las prácticas populares de la fe: “De cuenta del señor cura no habría *incendios*, que ‘son motivo de

profanidad'; los tolera, pero ha conseguido desterrar los mayores elementos de disipación. Claro que nadie lo ha hecho visitar este día los altares domésticos" (p.54); mediante las "voces sordas" con las que platican unos adolescentes¹⁴² y el sueño de María¹⁴³ se incorpora el asunto de la opresión moral y la represión sexual, como elementos del caos que se vive. Por su parte, la llegada de Victoria y las enunciaciones de distintas voces que la van delineando¹⁴⁴, permiten reconocer los contrastes entre el mundo de la ciudad y el mundo provinciano, que durante el porfiriato profundizó su carácter hermético y rígido al permanecer aislado del progreso desplegado por el régimen.

Así es como se va representando el escenario del caos cuyos componentes dan cuenta de una problemática social y humana de complicados y profundos alcances. La tensión discursiva adquiere niveles cada vez más complejos en tanto se busca explicar las causas de los trastornos que se instauran en el mundo novelado. Una de las formas en que esta búsqueda de explicaciones se produce es la enunciación de voces anónimas que responsabilizan del disturbio a "los nortños":

– 'Ni les luce lo que ganaron.' – 'Y aunque les luzca, ya no se hallan a gusto en su tierra.' – 'Muchos ya no quieren trabajar, todo se les va en presumir, en alegar, en criticar.' – 'En dar mal ejemplo, burlándose de la religión, de la patria, de las costumbres.' – 'En sembrar la duda, en hacer que se pierda el amor a la tierra, en alborotar a otros para que dejen la patria miserable y cochina.' – 'Estos son los que han traído las ideas de masonería, de socialismo, de espiritismo.' [...] – 'Y mientras más son, más se crecen, a nadie ya dejan vivir en paz: a los ricos por ricos, a los pobres por pobres; no quieren que nadie se les ponga por delante.' – 'Pobre pueblo, pobre país.' [...] – 'A mí lo que más me repatea es el modito con que se ríen y escupen por el colmillo.' – '¿Y dónde dejas el modo de hablar, que parece que se les olvidó el idioma que sus padres les enseñaron?' (p.95-96)

Pero no sólo la enunciación de las voces anónimas señala a "los nortños" como causantes de los vertiginosos cambios que el pueblo está experimentando, también el narrador da cuenta de su presencia perturbadora: "Vientos que traen cizaña, cizaña ellos mismos, más perniciosa que la de los arrieros. (Ya no digamos la sangría en las familias, en los

¹⁴² Véase p. 57.

¹⁴³ Véase p.58.

¹⁴⁴ Véase pp. 65-66.

campos. No se sabe qué sea peor; la ausencia o el regreso.)” (p.95). En las primeras líneas del fragmento que da inicio al capítulo 8 se sabe que el narrador se está refiriendo a ellos, no por referencia directa sino por el título del capítulo; es como si no quisiera comprometerse con el rechazo colectivo que éstos generan porque en medio de esas voces anónimas están, seguramente, algunas con las que el narrador no comulga. Ello explicaría el hecho de que en el apartado 2 del capítulo mencionado, se produzca la enunciación directa de Damián Limón; como si al permitirle hablar, el narrador pusiera en práctica un gesto de tolerancia y, al mismo tiempo, de distanciamiento tanto con “los nortños” como con las voces que los condenan. Escuchemos:

No, padrecito, dispéñeme mucho: lo que sucede es que al volver nos damos cuenta de las injusticias y mala vida que acá sufre la gente. ¿Por qué un cristiano ha de sudar todo el día para que le den unos cuantos cobres?, y ni eso, que los ricos se la barajan bien y bonito, le hacen las cuentas alegres, lo contentan con maíz y frijol para que no se muera de hambre, y ‘allí veremos, allí veremos, para las cosechas, para el otro año’; después de mucho batallar le van saliendo con unos metros de manta y otros de percal, y las deudas nunca se acaban, y pasan de padres a hijos, y nunca se llega a tener una casa, unas tierritas propias, o si las tenían las malbaratan, las pierden con réditos, crecen los hijos, vive la familia en chiqueros, no tienen qué vestirse, y al cabo ni en qué caerse muertos. Yo le digo a usted, padrecito, que esto no puede seguir así; tarde o temprano los pobres se han de aburrir y a bien o a fuerzas las cosas tienen que cambiar [...]” (p.96).

Se trata, de una disertación sobre la visión que Damián y su grupo tienen sobre la serie de contradicciones y acontecimientos en el pueblo y en el país. Pero lo importante aquí es señalar que, así como las voces anónimas construyen la imagen de los nortños y los sitúan como causantes de la perturbación y el desorden, así la enunciación directa de Damián Limón identifica responsables, causas y manifestaciones del caos social que acontece más allá de los límites del pueblo. Su palabra es portadora de una crítica orientada hacia los discursos dominantes, hacia los efectos que estos provocan en la vida social y colectiva: “México no es nomás nuestro pueblo, y ustedes los padres, con perdón sea dicho, no debían taparles los ojos a las gentes”, hacia el modo de relacionarse los unos con los otros, que impera en el pueblo: “pero es peor el disimulo y obrar a la fuerza”, y especialmente hacia la opresión ejercida por la religión oficial: “hay más peligro cuando todo se hace a escondidas, con

hipocresía / aquí tiene tantas mujeres huidas, infelices, que otra suerte les hubiera cantado si hubieran podido obrar conforme a sus sentimientos, sin andarse escondiendo”. Digamos que, desde el punto de vista artístico, se nos presentan dos miradas sobre el disturbio, la una, limitada y puesta sobre el estrecho límite del pueblo representado, la otra, abarcadora y cuestionante que se atreve a mirar los territorios del país y rebasar sus fronteras: “no se dan cuenta de lo que sucede en otras partes de la República; cuando estalle la bola nos agarrará desprevenidos / no voy a negarle que se pasan muchos trabajos en los Estados Unidos / tampoco voy a negarle que a los mexicanos [...] nos ven como animales” (p.97).

Veamos ahora cómo recrea el narrador el singular papel desempeñado por los arrieros para que logremos asomarnos un poco más a la representación artística de ese cruce espacio-temporal donde acontece el resquebrajamiento tanto del mundo oficial como del mundo popular:

Los arrieros mueven mucha correspondencia privada y con lo zonzo que se hacen resulta difícil saber lo que llevan y traen; el pretexto de sus viajes, por otra parte, les sirve para escabullirse; ni frecuentan los sacramentos, ni hay modo de llevarlos a los Ejercicios, ni es llano exigirles colaboración en beneficio espiritual del pueblo; ellos introducen licores, ellos transportan mujeres indeseables [...] ellos portan recados ocultos y cumplen oficios vergonzantes, mantienen relaciones peligrosas e inquietantes que amenazan la tranquilidad lugareña; son los vehículos de infección comunicados con otros pueblos, con la capital, con el mundo, enemigo del alma. (p.93).

Lo que me resulta significativo resaltar es que la presencia de los arrieros no sólo forma parte del caos que el narrador está exponiendo, sino que revela los quiebres y las fisuras en la totalidad sociocultural representada, ambos mundos presentan ya un quebrantamiento insostenible que constituirá la base sobre la cual tendrá lugar su inminente colisión.

Ese caos, esa inconformidad evidente ante la descomposición social que, en el plano del acontecer histórico, marca los primeros años del siglo xx y los últimos del porfiriato, constituye una de las preocupaciones éticas y estéticas de Yáñez.

Es por ello que en el cruce del tiempo y el espacio del universo novelado sobresale la imagen del ser fragmentado por encima de las demás imágenes artísticas que en él son creadas.

Es por ello que la novela, como totalidad estética, está construida como una tensión con múltiples y variadas tensiones en distintos niveles,

su construcción artística es la de diversas voces en constante relación y polémica, en cuyo medio se produce artísticamente la construcción de la memoria colectiva.

¿Cómo un proceso tan complejo como lo es la construcción de la memoria colectiva ha podido ser representado artísticamente? ¿Cuáles son los elementos discursivos que le van dando forma artística? Eso es lo que me propongo indagar en el siguiente apartado.

Construcción de la memoria colectiva

Con absoluta razón dirá el lector que toda novela contribuye a la construcción de la memoria colectiva y se preguntará acerca de las razones que me llevan a dedicar un inciso especial a lo que constituye, sin duda, la naturaleza misma de las obras literarias. Debo aclararle al lector que no hablaré aquí de tal atributo, que no me preocupa indagar en qué medida o con qué generosidad la novela de Yáñez contribuye al enriquecimiento de la memoria compartida, pero en cambio me seduce exponer una característica que identifico en ella: el proceso de construcción de la memoria colectiva¹⁴⁵ artísticamente representado que le otorga una singularidad desde el punto de vista estético y le concede una riqueza distintiva con respecto a otras obras de la literatura mexicana. Esto quiere decir que *Al filo del agua* no sólo abona –como cualquier otra obra literaria– la memoria colectiva sino que en ella se produce su construcción artística.

¹⁴⁵ Se trata de un concepto que registra la construcción de lo que ha sido el devenir de los individuos como sujetos sociales, se refiere a la existencia de : “[...] un conjunto de experiencias y saberes históricamente alcanzados a través de conflictos y sedimentados en creencias y prácticas sociales, [...] en tradiciones que reciben los nuevos miembros por medio de una socialización [...] La memoria, como temporalidad histórica, hace referencia al mundo, lo explica y lo llena de sentido. Se expresa, pues, en experiencias de significados compartidos en que la comunidad se autocomprende y que tales experiencias se traen al presente y se fijan intencionalmente en actos y proyectos comunitarios y biográficos”. M. Estrada Saavedra, *Participación política y actores colectivos*, Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdés, México, 1994, p.85-86. Lo cual implica un proceso complejo. Según López Austin, requiere de una “percepción selectiva, una aprehensión de la realidad condicionada por un orden social que valora, clasifica, relaciona, invierte y, en una palabra, capta el mundo en forma específica”. A. López Austin, “La construcción de la memoria”, *La memoria y el olvido*, INAH/SEP México, 1985, p.75. Por ello, la construcción de la memoria colectiva se debe concebir como: “[...] un juego dialéctico en el que se van oponiendo, por una parte, sistemas ideológicos, y, por la otra, complejos coyunturales, dinámicas sociales. Los sistemas ideológicos asimilan el acontecer cotidiano imponiéndole orden y sentido; pero este mismo acontecer, cargado con los intereses opuestos de los conflictos sociales, producto de las contradicciones en el campo de lo concreto, embiste contra las estructuras, ya para adecuarlas provisionalmente a los apremiantes intereses del presente, ya para transformarlas en definitiva”. *Ibid.*, pp. 75-76.

El responsable de construir y recuperar la memoria colectiva del pueblo donde transcurre la historia es uno de los personajes con quien el narrador ha establecido estrechos vínculos, no sólo afectivos sino ideológicos, que nos permiten conocer su visión del mundo y, al mismo tiempo, la visión del mundo que porta la novela como unidad artística. Se trata de Lucas Macías.

¿Pero quién es Lucas Macías y por qué habría de ser él el responsable de una tarea que teóricamente se concibe como labor que atañe no al sujeto individual sino a los sujetos en comunidad?¹⁴⁶ ¿Por qué las coincidencias ideológicas entre este personaje y el narrador estarían revelando la visión del mundo de la novela como totalidad? Me disculpará el lector por no responder enseguida tales interrogantes y por hacer referencia, una vez más, al fragmento¹⁴⁷ con el que ya he ilustrado la configuración que el narrador hace de la imagen de Lucas Macías pero sólo así podremos adentrarnos en el asunto de la construcción de la memoria y revelar algunas incógnitas.

Reunir en un solo individuo los atributos y características enunciados en el párrafo referido, debe interpretarse no como un recurso literario en el sentido de artificio utilizado por el autor en la conformación de un personaje, sino como la incorporación de un signo ideológico que me parece importante resaltar entre todos los que están contenidos en la novela porque es éste el que permite construir la imagen artística de lo colectivo. Se trata de un signo ideológico que refleja y refracta la realidad en dos amplios sentidos: por un lado, la realidad del mundo popular de principios del siglo xx, existiendo simultánea e inevitablemente junto al mundo oficial del porfiriato; y por otro, la realidad del proceso social y cultural que los sujetos sociales realizan cotidianamente en el registro de sus prácticas sociales, de su concepción del mundo, de la conformación y afirmación de su identidad, de sus tradiciones, hábitos y costumbres, así como de todo lo que constituye el imaginario social compartido que permite la construcción de la memoria colectiva en un momento histórico determinado; y que en la novela está siempre trabajado desde un punto

¹⁴⁶ “La experiencia colectiva, desde un mundo de vida compartido e histórico, se forma de estratos temporales que conforman y se sedimentan en la vida cotidiana de la comunidad misma, gracias a sucesos internos o externos a ésta, promovidos o no por ella, pero que afectan su vida y la percepción que de ésta tienen los actores. Tal sedimentación se establece con el paso del tiempo en refranes, en chistes, en historias y leyendas, en fotografías, recortes de periódicos, diarios y cartas, grabaciones, libros, en días conmemorativos, fiestas, en monumentos, en fin, en el lenguaje y sus objetivaciones que están al alcance y uso cotidiano de todos, refrescando la memoria personal y colectiva [...] lo que recuerda a la experiencia colectiva como vida presente y ayuda a comprender y dar sentido a ésta”. M. Estrada Saavedra, *op. cit.*, p. 78.

¹⁴⁷ Me refiero al fragmento de la pp. 79-80, en el que el narrador configura a Lucas Macías.

de vista artístico, es decir, desde el único que puede dar unidad, coherencia y conclusión a esta informe vida social.

Así, a partir de este momento, el lector tendrá que reconocer a este personaje no como imagen individual sino como la imagen artística de lo colectivo, como voz de la memoria colectiva. ¿Pero cuáles son los elementos que componen la enunciación de Lucas Macías para que se le conciba como la voz de tal memoria? ¿Qué dice y cómo? ¿A quién se lo dice? ¿En qué momento enuncia su palabra, concebida aquí como el discurso de la memoria colectiva? Antes de referirme a la composición de la palabra de Lucas Macías y al papel determinante que ésta representa para la construcción de la memoria colectiva, considero necesario analizar brevemente el fragmento con el cual el narrador construye su imagen.

La referencia a la vejez de Lucas y a su situación de analfabeta no constituyen datos biográficos carentes de significado, el narrador sabe que, junto con la construcción de esta imagen, está configurando también el mundo popular, un mundo caracterizado por la oralidad en el que los viejos desempeñan la singular tarea de transmitir oralmente toda la cosmovisión que los sostiene como colectividad, el cúmulo de prácticas sociales, de tradiciones, hábitos y costumbres que dan sentido a su identidad, a su existencia en el mundo. La palabra en este ámbito deja de ser un instrumento mediador que registra conocimientos pasados y se concibe como una acción transformadora: por la palabra se recupera el pasado¹⁴⁸ buscando explicar y transformar el presente. Se nombra la realidad actual nombrando la realidad ocurrida, pero el privilegio de nombrar ambas realidades no le corresponde a los jóvenes sino a los viejos. La palabra de los viejos es una palabra develadora y transformadora, es la palabra lúcida que recoge las enseñanzas de los ancestros, es la palabra sabia que descifra lo vivido, es la palabra de la memoria colectiva. Así, cuando el narrador afirma: “No es el más viejo –abundan longevos en el pueblo–; pero entre los viejos es el de mejor memoria y más vivo ingenio” está haciendo referencia a una de las principales características de la cultura oral.¹⁴⁹ El narrador parece querer dejar muy claro que se trata de un mundo donde los acontecimientos ocurren de manera distinta al mundo

¹⁴⁸ “La concepción tradicional del tiempo en las culturas orales tiende a ser [...] cíclica. A través de un proceso cultural que ha sido denominado ‘homeóstasis’ o amnesia estructural, la memoria colectiva general y cada cantor o narrador oral en particular tienden a actualizar el pasado, conservando viva por repetición sólo aquella parte que mantiene su relevancia o validez de acuerdo con las circunstancias presentes y dejando de lado todo lo que desde esa perspectiva aparezca como incoherencia, contradicción o simplemente contenido inútil”. Carlos Pacheco, *La Comarca Oral, la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa contemporánea*, La casa de Bello, Caracas, 1992, p.42.

¹⁴⁹ “Su héroe cultural característico es el anciano sabio [...] que representa la memoria colectiva oficial, en lugar de ser, como en las sociedades modernas de Occidente, el joven creativo e innovador”. *Loc. cit.*

oficial que el porfiriato resaltaba, que es ésta una cultura en la que la palabra oral tiene supremacía sobre la palabra escrita y en la que ésta es vista únicamente como una variante más que permite apropiarse de la realidad, por ello insiste:

No sabe leer; se perece, sin embargo, porque alguien le lea cuantos libros, revistas y periódicos caen en sus manos y se ingenia en conseguir, empeñoso [...] Ha ido acuñando así su filosofía o, más bien, destilándola en experiencia y lecturas, para que luego no falte al recordar una fecha, un antecedente, al aconsejar un remedio, un recurso legal o cuando pronostica. (p.79).

La palabra escrita interesa en tanto fuente que nutre la memoria y no como procedimiento de fijación y constancia de veracidad de eventos ocurridos.¹⁵⁰ Lo que el narrador busca es que el lector reconozca que la importancia asignada a la palabra escrita es menor a la otorgada a la palabra oral. Para distinguir lo anterior detengámonos un momento sobre este punto: si bien en la novela se resalta el valor de la oralidad, es importante tener presente que en la construcción de la memoria colectiva interviene tanto la oralidad como la escritura, es a través de ellas que se recupera el pasado no sólo para ordenarlo o reordenarlo sino para proyectar el futuro. Los sujetos sociales al apropiarse del pasado le otorgan nuevas significaciones a los sucesos y eventos cotidianos tanto individuales como colectivos que les permiten distinguir o avizorar las múltiples vías hacia el porvenir. De allí que la configuración de los acontecimientos más recientes que tienen que ver con la inminente Revolución, lleguen al pueblo mediante la palabra escrita y sean divulgadas entre los habitantes analfabetas por la vía de la oralidad.

Sin duda, la oralidad es un elemento fundamental para la construcción de la memoria colectiva que le permite a Lucas Macías trascender los límites espaciales y temporales. Tal proceso es señalado por el narrador como una cualidad humana que es, al mismo tiempo, una manera de habitar y de nombrar el mundo, un modo de aproximarse, de situarse y de aprehender la realidad socio-histórica, de darle sentido y significado a la existencia. Es por ello que en el discurso de Lucas Macías, la oralidad permite la incorporación de otras voces para dar testimonio del transitar

¹⁵⁰ “[...] si la veracidad de un hecho en particular ha de ser establecida en el seno de una cultura de este tipo, no existirá comprobante o documento alguno sobre el cual pueda apoyarse. El crédito se colocaría más bien sobre el testimonio oral y público de algunos de los más ancianos y respetables miembros de la comunidad, sobre la memoria avalada por ellos”. *Ibid.*, 75.

humano, para fijar en la memoria el hacer y el sentir colectivo. Veamos un ejemplo de cómo se incorporan estas voces a su discurso:

pero dónde se le ocurre al payaso echar pullas (**que si tacaños, que si agrios, que qué esperanzas los nohistlecos que saben apreciar lo bueno**), y el pueblo que se prende [...] y que van en bola como fieras al mesón y quieren sacar a todos los de la compañía, **unos dicen que para trasquilarlos, otros que para bañarlos en el río** [...] don Ladislao, se pone furioso, arremete a golpes sin ton ni son, **grita que vengán los gendarmes** [...] / porque como ellos decían , **¿cómo iban a enterrar como perro a don Celestino, sin llevarlo a la iglesia, sin que le dijeran su buena misa y sus responsos?** / -‘Ese famoso general Mier y Terán **del matalos en caliente** era de las gentes que dondequiera ven moros con trinchete [...] don Porfirio lo convidó a unas fiestas, creo que en Tehuacán, y lo colmó de atenciones, **como para decirle a todo el mundo: ‘ándenle, éntrenle’**. (p.p.80-88-111-161).

He señalado, en negritas, los momentos en los que se produce la incorporación de distintas voces en el discurso de Lucas Macías. Esta incorporación consiste en enunciar, con nuevos acentos, la palabra con la que los otros refirieron lo acaecido, y reorientarla hacia distintos horizontes que forman el presente. Lucas Macías incorpora a su discurso la palabra con la que los demás nombraron en algún momento su presente inmediato, la reacentúa y la reorienta hacia el aquí y el ahora. Su discurso contiene, así, el pasado y el cúmulo de voces que lo denominaron, por ello su palabra es la palabra de los otros, la palabra popular y colectiva, con lo que se nombra lo que está aconteciendo.

No en balde, cuando el narrador sostiene que a Lucas lo llaman: “Filósofo de velorio”, está llevando la presencia de esta imagen hacia los ámbitos de la colectividad, ese es el territorio que le corresponde. Los velorios en la provincia y en las zonas rurales de México fueron, y siguen siendo, eventos donde el acontecimiento individual rebasa sus propios límites y se convierte en acontecimiento colectivo; son eventos en los cuales acontecen las expresiones populares de la fe, las expresiones de la solidaridad humana, las expresiones de la cosmovisión que caracteriza al mundo popular; son, además, los espacios para la convivencia y la socialización, aunque evidentemente no sean los únicos.

Me parece significativo señalar dos puntos más en la delineación que la voz narradora hace de la imagen de lo colectivo. Primero me quiero referir al momento en que afirma que Lucas Macías es: “Cronista fiel, carece de historia personal: en la vida sólo ha sido espectador y notario

de acontecimientos ajenos; de sí no sabe ni la edad, más que por aproximación”, con ello la voz narradora nos revela otro rasgo significativo de esta imagen: su capacidad de narrar los acontecimientos sucedidos en distintos planos espaciales y temporales, y nos coloca frente al tercer narrador de *Al filo del agua*. ¿Pero qué no ha sido suficiente ya con nadar a contracorriente diciendo que en la novela hay dos voces narradoras como para plantear ahora que con Lucas Macías estamos frente a un tercer narrador? Desde mi lectura y considerando que todo aquel participante activo en la construcción de la memoria colectiva es en realidad un narrador, entonces Lucas Macías se erige ante mis ojos como el tercer narrador, un narrador oral que en la novela toma la forma artística de lo popular y lo colectivo. He aquí un ejemplo de esta cualidad que la oralidad le permite:

-Yo era muchacho cuando una vez vino un circo muy famoso por todos estos rumbos; pero dónde que aquí les fue mal y tuvieron que salir de estampida, pues no sacaban ni para comer y por nada del mundo les querían fiar en las tiendas [...] un domingo hace la última lucha y sacan convite para llevar gente a la función de despedida; pero dónde se le ocurre al payaso echar pullas (que si tacaños, que si agrios, que qué esperanzas los nochistlecos que saben apreciar lo bueno), y el pueblo que se prende, y algunos vecinos que andan como lumbre, y que acaban con el convite a pedradas, y que van en bola como fieras al mesón y quieren sacar a todos los de la compañía, unos dicen que para trasquilarlos, otros que para bañarlos en el río; era un día del juicio [...] y si a esa hora no haya venido el señor cura, que con otros vecinos compadecidos andaban brincando a los cirqueros a las casas de al lado, quién sabe dónde hubiera parado el cuento [...] (p.80).

Se trata de la representación artística de una narración oral en la que intervienen distintas voces que, en este caso, el narrador enuncia imprimiéndole su propio acento; lo narrado encarna, así, las preocupaciones humanas acontecidas, los conflictos y las acciones que hombres y mujeres han realizado en el cruce de un tiempo y un espacio que su palabra construye. Pero la oralidad no supone sólo el acto de narrar sino el de dejar constancia del transitar humano. La oralidad aparece aquí revelando la verdadera vocación de Lucas Macías: la de testimoniar. La totalidad de su discurso es un constante atestiguar sobre sucesos regionales, nacionales y, aquellos que se refieren al acontecer cotidiano del pueblo y sus habitantes. Su palabra¹⁵¹ recupera del pasado asuntos y preocupacio-

¹⁵¹ Véase pp.224-225.

nes diversas que comparte con los demás y que dan cuenta del devenir de la existencia humana representada en la novela.

Asociado a tal aspecto identifico lo siguiente. El valor que la voz narradora le otorga al imaginario social como un elemento fundamental en la construcción de la memoria colectiva es otro rasgo que caracteriza sus vínculos con lo popular y que se advierte cuando destaca los atributos de Lucas Macías para dar “santo y seña” de todo cuanto acontece, de todo cuanto ha acontecido, de situaciones, personajes y circunstancias, sin haber “salido nunca del pueblo”. He querido resaltar lo anterior porque me parece significativo que la preocupación sobre el imaginario, que es un concepto polémico cuyos orígenes se han atribuido a la etnografía y que sólo hasta décadas recientes se ha incorporado al resto de demás ciencias sociales, esté presente en una novela publicada en la primera mitad del siglo xx, lo cual habla no sólo de su contribución como obra estética a la serie cultural a la que pertenece la literatura sino al gran escenario de la construcción del conocimiento sociológico, antropológico e histórico. Pero dejemos esta aparente digresión sociológica y volvamos al discurso del narrador para indagar de qué manera va recreando ese mundo popular que tanto le preocupa: “no por diablo [...] sino por viejo”, “Un poco leguleyo”, “Filósofo de velorio”, “donde le cortaron la pata a don Antonio”, “pero de todos da santo y seña”, “como quien va a la Santísima”, son algunas de las enunciaciones con las que el narrador incorpora el habla popular y el imaginario social compartido y va dando forma artística a la imagen de lo colectivo/popular que Lucas Macías representa.

Por último, subrayo a continuación dos elementos que forman parte de la construcción que el narrador hace de la imagen de Lucas Macías. El primero es cuando alude a “su estilo sibilino”, a su “palabra sibilina”. Me parece que es significativo detenernos en este punto porque es como si el narrador más que querer presentarlo como un personaje ocurrente y divertido quisiera revestir a Lucas de una condición profética. “Sibilino” quiere decir “misterioso y oscuro”, es un adjetivo relativo a la *sibila*¹⁵² que refiere a una “mujer sabia a quien los antiguos griegos y romanos atribuyeron espíritu profético”¹⁵³, por lo cual me parece que el narrador busca destacar, así, el valor profético de la palabra¹⁵⁴ de Lucas. Es, preci-

¹⁵² s.v. “SIBILA, tomado del lat. *Sibylla* y éste del gr. *Sévilla* ‘profetisa’, J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario Crítico etimológico Castellano e Hispánico*, Gredos, Madrid, 1991.

¹⁵³ *Diccionario Práctico de la Lengua Española*, Prólogo de Manuel Seco. Real Academia Española. Espasa/Plus, Madrid, 1998.

¹⁵⁴ Véase p.179.

samente, su “palabra sibilina” la que anuncia la colisión definitiva de los dos mundos que se han venido confrontando en el universo narrado:

—¡Estamos al filo del agua! [...] —¡Eh! Yo ya soy más del otro mundo que de éste; mi corazón me avisa que voy a morirme apenas en el filo del agua; pero ésta sí va a ser tormenta, les anuncio. [...] — ¡Estamos en el filo del agua! Usted cuídese: pase lo que pase, no se aflija, señor cura, será una buena tormenta y a usted le darán los primeros granizos: ¡hágase fuerte! —y luego, como en sueños, como en delirios—: un blanco, chaparro él, diz que loco... muchachos y locos dicen verdades... hágase fuerte. (p.236).

El otro elemento es el de un aparente contraste que advierto en la configuración que el narrador va haciendo de esta imagen. Por un lado afirma que es: “Algo zahorí, ‘no por diablo —como él dice—, sino por viejo’”, y por otro, que es: “Un poco leguleyo y —por igual— médico: desinteresadamente”. Es decir, a simple vista estaríamos frente a una contradicción: Lucas aparece construido como un hombre “algo zahorí” que quiere decir vidente, adivino, pronosticador;¹⁵⁵ y aparece, también, como un personaje “un poco leguleyo” o sea: charlatán, embaucador, embustero. Lo cierto es que lejos de tratarse de una contradicción en realidad lo que el narrador está haciendo es resaltar cómo ambas características son expresiones del imaginario social que se comparte en el mundo popular y Lucas Macías, no perdamos de vista esto, es la imagen de lo colectivo, su discurso es el discurso de la memoria colectiva, su voz es voz popular. El narrador presenta ambas características sin otorgarle mayor peso a alguna de las dos y luego, en algún momento de la narración, las entrelaza porque sabe que sólo así es posible acceder a la totalidad de esta imagen artística.

¹⁵⁵ s.v. “ZAHORI, del ár. Zuharí ‘geomántico’, ‘zahorí’, derivado de zúhara ‘lucero, planeta Venus’ (de záhar ‘brillar’), por la semejanza de procedimientos entre los zahoríes y los astrólogos. 1ª. Doc. : Covarr. [...] Sigue siendo voz popular en muchas partes, y empleada literariamente en todas en su sentido figurado [...] El étimo es palabra poco conocida en árabe, que falta en los dicci. Clásicos, hispano-árabes y vulgares modernos (p.ej. en Beaussier y Lerchundi). Pero consta que era usual en la Edad media, gracias al testimonio de Abenaldún (fin S.XIV), tunecí hijo de españoles, que viajó por España y por Oriente; atestigua dicho escritor que el nombre de *zuharí* lo dieron los astrólogos a los geománticos «porque hay grande analogía entre sus procedimientos y la manera de reconocerse las indicaciones mediante las cuales dicen que guía el planeta Venus hacia el conocimiento de las cosas ocultas a aquel que toma la fecha del nacimiento y el estado del cielo en este momento, como base de sus operaciones». Según Simonet, *zahara* aparece con el sentido de ‘bruja’ en glosas granadinas de princ. S. XVII. Corominas, *op. cit.* “Persona a quien se atribuye la facultad de ver lo que está oculto, incluso debajo de la tierra. Persona perspicaz y escudriñadora”. *Diccionario Práctico de la Lengua Española*, Prólogo de Manuel Seco, Real Academia Española.

Entremos de una vez a la composición artística del discurso de Lucas Macías. Entre otras problemáticas hay una en particular que parece ser la constante preocupación de Lucas: exponer a la luz pública la vida privada. El lector se preguntará: ¿cómo es posible que éste constituya un rasgo en la palabra de Lucas cuando ha sido dicho que, quien interviene en la vida privada buscando afanosamente fijar en la conciencia del ser los preceptos morales y los códigos de conducta social, es la religión católica, opuesta al mundo popular en tanto que salvaguarda los intereses fundamentales del mundo oficial? ¿Esa vida privada, de la que se apropian los representantes de la iglesia mediante el ejercicio de la confesión para luego reorientarla, es la misma que Lucas Macías expone a la luz pública? Para responder tales interrogantes me parece necesario incluir un extenso párrafo que ilustra la diferencia sustancial entre la intervención de la religión oficial en la vida privada y la que Lucas Macías realiza mediante la ironía. Escuchemos su voz:

pero lo principal que yo quería contarles era que la cirquera [...] fue recogida en casa de una familia [...] para no alargar el asunto, la enferma se alivió [...] dijo que no quería irse del pueblo, que tenía ganas de tranquilidad y de pagar el beneficio que le habían hecho, aunque fuera sirviendo de criada con aquella familia [...] comenzó a tener fama de virtuosa, y a correr la idea de una conversión milagrosa; diario andaba de negro y bien tapada, que ninguno podía creer que fuera la misma bailarina medio encuerada que a tantos escandalizó cuando la vieron hacer piruetas en el trapecio, bailar y retorcerse como víbora, cosa que a muchos hombres no se les quitaba de la cabeza y andaban espíandola, por si hallaban coyuntura para requerirla en tratos chuecos; pero ella se daba su lugar [...] el caso es que un buen día se desayunó la gente con el escándalo de que la cirquera se había huido con el hijo mayor de la familia que la recogió, muchacho que siendo ya minorista había venido a vacaciones y que seguro desde antes tuvo sus dares y tomares con aquélla; total, colgó los hábitos, luego se supo que andaban de cómicos en medio de mucha miseria, que al fin ella lo abandonó, borracho perdido y jugador. (p.p.80-81).

En el fragmento anterior una serie de asuntos que corresponden a la vida privada, son develados por la palabra de Lucas. Su mirada, su palabra, todos los sentidos y sentimientos de ese mundo popular que representa, son desplegados para indagar, atisbar, hurgar en esa vida que se supone íntima y cerrada, hasta encontrarle los quiebres y las fisuras de su existencia, de su aparente transcurrir en calma. Pero no le interesa la vida privada de cualquier individuo. La vida privada del Padre Reyes o la

vida privada de Victoria, por ejemplo, no le despiertan interés sino como contraste con la vida privada del ser fragmentado, que es la que verdaderamente ocupa su atención. Es un cierto género de vida privada, la que rebosa quebranto y desolación, la colmada de culpa, dudas, miedo y simulación, la que llama la atención de Lucas Macías y fija en ella, sin reparos, su mirada para descorrer sus velos y hacerla del dominio público. La va nombrando desde acontecimientos pasados. Es la enunciación del narrador la que resalta esta característica en la imagen de Lucas:

El presente y lo inmediato no hallan eco, sino por semejanza con el pasado y por indicio de futuro; Lucas parece insensible a lo actual; pero cuando lo actual fragua lo histórico, las imágenes volverán con fuerza viva en el fluir de la conversación. Lo actual en el pueblo es hoy la enigmática Victoria, de cuya permanencia Lucas no da muestra de haberse enterado. Son otros los temas de actualidad: la llegada de Damián Limón –tanto, que la impresión recibida causó la muerte súbita de doña Anastasia, su madre, y esto congrega nutridísimo velorio–; la enfermedad del señor cura y el accidente de Luis Gonzaga Pérez. En pretérito, como suele hacerlo, el viejo Macías comenta y vaticina [...] Lucas no hace caso del presente a donde quiere traerlo la interrupción; sino continúa computando las malas fortunas no sólo de tonsurados, también de simples destripados, que dejaron el Seminario por alguna pasión [...] Instalado en el velorio de don Timoteo y con ambiente propicio, inició sus historias [...] Era, claro, la historia de Micaela, transpuesta en lejanías de tiempo, espacio y condición.). (p.p.80-81-173).

Pero no sólo a Lucas Macías le interesa mirar la vida privada. Hemos visto ya que el espacio privado es un ámbito en el que la institución religiosa fija sus intereses por ser ese el espacio que le garantiza convertir al hombre en un ser ajeno a los demás, sin nexos significativos con lo colectivo, sin vínculos vitales con el todo social.

He dicho ya que para lograrlo la institución eclesiástica se da a la tarea de promover por todos los medios un discurso en el que la angustia y la culpa, como expresión del pecado, son concebidos como asuntos eminentemente privados e individuales que deberán permanecer ocultos a la mirada colectiva, ante la cual el ser deberá disimular.

Por ello, a diferencia de los representantes de la religión oficial quienes se entremeten en la privacidad de los sujetos mediante el recurso de la confesión:¹⁵⁶ “(‘Quién, qué, en dónde, a quién, cuántas veces, por

¹⁵⁶ “El sentimiento de vulnerabilidad que acompaña al progreso de la individuación, el fracaso de la relación que, en el seno de las clases dominantes, invita al repliegue friolento sobre los placeres solita-

qué, de qué manera, cuándo’))” (p.41-42); Lucas Macías se inmiscuye festiva e irreverentemente. Mientras la religión oficial tiene en el examen de conciencia y en la confesión la vía para injerir en la vida privada del ser, provocando la necesidad de protegerse de los otros, de hacerse inescrutable a la mirada de los demás, ocultando las culpas, simulando los pecados y las tentaciones, silenciando sus miedos y buscando en la religión la gracia del perdón; Lucas Macías encuentra en la risa el medio que le permite adentrarse en la vida ajena para develar lo oculto, lo no dicho, lo que los demás no han visto, no han querido o no se les ha permitido ver ni escuchar.

Su intrusión en la vida privada es, al mismo tiempo, una aparente ingenuidad manifestada gestualmente y una maliciosa e irónica entonación con la que “da santo y seña” de todo lo que oye, mira, escucha, huele y recuerda. Habla de la vida privada como si no supiera bien qué dice y a quién se lo dice, como si no supiera que sus palabras calan, escarban y revelan: “¿Y a qué horas es el entierro, para volver?” (p.90), dice en el contexto del velorio de doña Tacha. Antes de tal enunciación el narrador establece la distancia que el lector deberá reconocer entre Timoteo Limón y Lucas Macías; se trata de una distancia ideológica entre el poder y sus excesos frente a la humildad y la solidaridad popular, de una distancia entre el mundo que cada personaje como imagen artística representa.¹⁵⁷ De humillado Lucas Macías pasa a ser el que humilla, porque la ironía implica cambio de roles, intercambio de papeles, lúdica inversión de imágenes, aunque el tono irónico en la voz de Lucas más que humillar a Timoteo Limón revela la simulación en que transcurre la existencia del ser fragmentado que este personaje representa y la simulación que impone la palabra religiosa dominante a la que está vinculado. Esta es la intencionalidad de Lucas al hacer pública la vida privada: revelar la contradictoria y angustiante privacidad en la que el individuo se refugia para evadirse del otro, para mortificarse el cuerpo y purgar sus culpas, para intentar asimilar la palabra autoritaria, para sentir la virulencia del miedo: miedo a la palabra hablada o escrita, miedo a la liberación que ésta supone, miedo a la existencia de otra realidad menos tor-

rios, la interiorización de los imperativos de una moral sexual cada vez más exigente, que acrecienta la culpabilidad íntima, son todos ellos elementos que aumentan los prestigios del encuentro. Entonces se ahondan los caminos de la confidencia y al mismo tiempo se refinan los placeres y las ansias de la confesión. Los especialistas consideran el siglo XIX como la edad de oro del sacramento de la penitencia [...] El examen de conciencia y la confesión se presentan entonces como las dos condiciones capitales de la salvación [...]” Philippe Ariès y Georges Duby, *op. cit.*, p.205.

¹⁵⁷ Véase p. 90.

mentosa. Esa es la vida privada que Lucas mira y nombra, es la que expone a la colectividad, a los ámbitos abiertos, al conocimiento de los otros.

Hacia ese ámbito público y colectivo Lucas Macías orienta su palabra, les va diciendo a los otros quiénes son, quiénes han sido, quiénes los han precedido, y al hacerlo abona la memoria compartida. Por ello el narrador le otorga un reconocimiento significativo a su palabra:

¿Cómo adivina las cosas Lucas Macías? Es el único que malicia el tremendo problema que aflige a don Timoteo; éste y los padres, para evitar chismes anticipados, habían logrado que no trascendiera la dificultad; pero Lucas Macías, parabólicamente, demuestra conocer el asunto. (p.88).

Al exponer los tormentos que vive el ser escindido, la palabra irónica de Lucas Macías va revelando, también, las contradicciones del discurso religioso y los devastadores efectos que provoca. Ciertamente Lucas conoce el asunto que aflige a don Timoteo pero no se refiere a él directamente, su palabra reconstruye la memoria y enuncia el pasado orientándolo hacia los acontecimientos presentes, en su voz la resonancia de la palabra ajena marca la distancia temporal y, al mismo tiempo, establece la cercanía con el asunto al que está referido: la muerte de doña Tacha el día de la Resurrección. El velorio de este personaje le permite a Lucas escudriñar acontecimientos pasados que rebasan el punto central de su conversación, una serie de datos comienzan a reconstruirse y en esa medida se va construyendo la memoria:

-...la cosa comenzó a ponerse fea, donde se le subieron las copas y el orgullo a Pascual Cornejo, hijo del difunto don Celestino; este Pascual era muy abusivo; había andado con las tropas del general Márquez y se gloriaba de haber fusilado a unos chinacos, diz que médicos, en la población de Tacubaya; cuando ganó Juárez, vino a esconderse en el rancho y nadie lo vio hasta cuando comenzó el gobierno de don Sebastián; pues este Pascual, con las copas y el orgullo, perdió la paciencia y fue al curato pistola en mano, tratando de asustar al señor cura, que entonces era un viejito muy bueno, el señor cura Robles, José Asunción Robles, que luego lo hicieron canónigo y allá murió en Guadalajara; este señor fue el que me dio la primera comunión, porque aquí duró muchísimo tiempo, y yo me acuerdo de lo platicador que era, visitaba a las familias y estando aquí le tocó ir a Tierra Santa, de donde trajo muchas reliquias, que repartió a los vecinos; yo tenía un rosario tocado en los Lugares Santos, que no sé ni cuándo se me perdió; con sus resabios de militar, fue pistola en mano; pero se estrelló en la firmeza del señor

cura Robles, y además luego se juntaron muchos vecinos que trataron de desarmar al abusivo y por poco hay una mortandad, si no haya sido por la prudencia del párroco. (p.89).

En esta mirada al pasado, la actitud antisolemne y lúdica es una forma de distanciamiento entre los valores que conforman el mundo popular con sus singulares expresiones de la fe y la presencia de la palabra autoritaria religiosa. Regresemos al párrafo citado para fijar la atención en lo siguiente: Lucas no le otorga valor a los objetos religiosos, o al menos, no el valor que desde la religiosidad oficial se les otorga: “yo tenía un rosario tocado en los Lugares Santos, que no sé ni cuándo se me perdió” (p.89), dice, y al hacerlo reviste su religiosidad con características paganas y festivas, sobre todo por la carencia de preocupación que se advierte en su tono, por el desenfado y la ligereza con la que afirma que “el rosario” se extravió quién sabe cuándo, como si se estuviera refiriendo a un objeto insignificante. Su discurso se erige como el portador de una cosmovisión popular, compleja, gozosa, irreverente, llena de supersticiones y de misterios que resultan vedados a las explicaciones racionales y científicas que sustentan al mundo oficial. Lo mismo sucede en otro fragmento que expresa una visión antisolemne y pagana acerca de la muerte. Visión que concibe al cuerpo como un organismo que no está exento del proceso de descomposición que le es consustancial a la cesación de la vida:

Eso sí; no pudo haber misa, y los Cornejo tuvieron que velar al muerto una noche más, y como no habían tenido precauciones, el cuerpo se descompuso y era una pestilencia que nadie soportaba; por cierto que la segunda noche de velorio –yo estuve allí– se vio muy desairada, porque hasta los parientes estaban desvelados; el cajón lo cargaron unos peones, que se pusieron en la boca unos paños con alcohol, y la iglesia quedó apestando hasta que la tuvieron que desinfectar; si le hubieran echado cal y formol antes de clavar la caja...(p.89).

Visión que contrasta con la percepción tormentosa derivada de la religión oficial que concibe la muerte como el fin último del hombre, como el umbral donde el alma recibe el perdón eterno o la perpetua condenación.

A diferencia de la iglesia que ha propagado la noción de la muerte con rasgos trágicos y como antesala del infierno, la voz de Lucas la concibe como acontecimiento natural y la reviste de rasgos festivos al referirse a ella con un tono carente de solemnidad:

-¿Y en agosto de qué año te has echado más velorios, Lucas? -El noventa y nueve. Ora va a hacer diez años. Ustedes se han de acordar del difunto Celedonio Ramírez, que lo mataron en bola los Legaspi [...] no pasaron ocho días sin que cayera Juan Legaspi a manos de Apolonio Ramírez [...] luego fue la madre de los Legaspi [...] El quince cayó de la torre y lo recogieron muerto, el difunto Jacobo Partida [...] El día de San Bartolomé íah, qué día! Ustedes se acuerdan, murieron don Victoriano Rábago, ése sí de derrame de bilis [...] también murió ese día, casi repentinamente, doña Celsa Toledo, la hermana de don Anselmo [...] el tercer muerto fue un hijo de Mauricio Reyes [...] todavía no enterraban a ninguno de los tres, cuando trajeron el cuerpo de Alberto, que le decían por mal nombre la Cartuchera, y lo mató un rayo [...] Ese año murieron de viejos, casi sin enfermedad, casi sin guardar cama, por unas deposicioncillas, don Chencho Gutiérrez, don Pascasio Aguirre, doña Candidita Soto y don Isidro Cortés. Hubo sus angelitos: un hijo de don Secundino Torres, otro recién nacido de Valente Mercado y una muchachita del difunto Zacarias el Mocho. El último día fue cuando murió de pulmonía el Padre don Arcadio Prieto [...] (p.p. 161-162).

Sus enunciaciones, carentes de suntuosidad, son expresadas en momentos de tensión, de duelo, de absoluta aflicción, todo lo cual lo convierte en la imagen artística de un hombre profundamente desenmascarador. El narrador se refiere a ellas "(Sólo se oye -infatigable y monótono- el murmullo de Lucas Macías)" (p.88) como queriendo dejar claro que se trata de manifestaciones desacralizadoras, reveladoras de lo falso, reveladoras de los excesos del poder, reveladoras de las convencionalidades que simulan la fragmentación del ser. Escuchemos:

-¡Nuestro Señor ha resucitado! -exclama Lucas Macías. Don Timoteo sigue paseando sin descanso, en lucha con sus pensamientos [...] ¿Cómo adivina las cosas Lucas Macías? Es el único que malicia el tremendo problema que aflige a don Timoteo; éste y los padres, para evitar chismes anticipados, habían logrado que no trascendiera la dificultad; pero Lucas Macías, parabólicamente, demuestra conocer el asunto [...]. (p. 88).

Hay en la palabra y en la actitud de Lucas una intencionalidad ideológica, una posición frente al mundo, frente a la vida, frente a la muerte, frente a la otredad. Vincular personajes opuestos desde el punto de vista ideológico o económico, no es en lo absoluto un ejercicio dicharachero, yermo, inútil y artificial, constituye uno de los rasgos más problematizadores de esta imagen en el contexto de la colisión entre el

mundo popular y el mundo oficial y en las confrontaciones discursivas que acontecen en la novela porque expresa las contradicciones propias de la condición humana:

Quién había de decirle al famoso Espiridión Ramos [...] quién había de decirle que lo desenterrarían para que en el mismo agujero en que se pudrió, sepultaran a don Timoteo Limón, que como ustedes han de saber, fue hijo de don Arcadio, mismo a quien Espiridión, después de matarlo, quería que no lo enterraran, y porfió hasta que el cuerpoapestaba, y los vecinos tuvieron que ofrecer dinero al chinaco [...] a fin de que diera el permiso para el entierro; ¿quién puede saber ora cuáles son los huesos que quedaron del guerrillero mala entraña? Y luego acá: miren ustedes, quedaron pies con pies Micaela y la dichosa Teo Parga, que diz que hace milagros. ¡Qué cosas tiene la vida! (p. 191).

En la enunciación anterior se revela una concepción sobre la relación vida-muerte que, más o menos, tendría la siguiente premisa: en la vida las diferencias, desigualdades y contradicciones nos separan pero en la muerte los seres humanos nos igualamos. Esta concepción está arraigada a la religiosidad popular que Lucas Macías comparte con la otredad colectiva, porque él mismo es lo colectivo. Forma parte de una cosmovisión que, insisto, se diferencia sustancialmente de los preceptos de la institución religiosa y, al ser expresada por el personaje que encarna la voz de la memoria colectiva, la sitúa como una concepción que cuestiona y subvierte las significaciones otorgadas a la vida y a la muerte desde el discurso religioso oficial.

El establecimiento de vínculos entre distintos personajes, sucesos, ideas, sentimientos y objetos, de manera inusual e irónica, es una práctica cotidiana que Lucas Macías realiza discursivamente para quebrantar el orden establecido desde el poder de las instituciones, se convierte así en una práctica subversiva, reveladora de conflictos y contradicciones morales. Para ilustrar lo anterior, subrayo ese rasgo que la voz narradora nos ofrece cuando afirma: “‘Filósofo de velorio’ suelen llamarlo burlándosele, pues que no falta a ninguno y allí rompe la vena de sus consideraciones y máximas” (p.79), porque, ciertamente, Lucas ha asistido a todos los velorios y a todos los entierros y por eso sabe distinguir entre los que han sido importantes para el pueblo y los que no vale la pena recordar. En ellos su palabra relaciona personajes, sucesos, ideas, sentimientos, objetos y prácticas diversas que le permiten hacer un registro de las muertes acontecidas, va abonando, así, la memoria que comparte con los otros:

Ustedes se han de acordar [...] El último día fue cuando murió de pulmonía el Padre don Arcadio Prieto: ese sí fue velorio, con lo que el pueblo lo quería, que aun decían que iban a pedirlo de cura, ¿y el entierro? Ustedes se acuerdan. Yo no he visto otro tan en grande. —¿Ni siquiera el entierro de los Medina? ¿Cuándo fue que los mataron? — En agosto del setenta y siete. Un lunes [...] fue un día muy triste, nublado; parece que se hubiera muerto el padre del pueblo [...] fue mucha gente al entierro [...] pero yo digo que el entierro del Padre Prieto fue mejor, porque en el otro, la rabia y el miedo de las gentes, digo yo, como que le quitaban solemnidad, y en cambio el del Padre parecía una procesión en grande, muy solemne. Pero los dos entierros en su tanto, son de los que no se olvidan.” (p. 162-163).

Sin duda, es la singular visión sobre la vida la que le permite a Lucas Macías participar de los velorios y de los entierros como si participara de acontecimientos únicos y trascendentales en la dinámica colectiva porque en ellos se produce un fin y un comienzo de algo que sin nombrarlo se debe testimoniar.

Como parte de esta visión sobre la vida y sobre la muerte, Lucas Macías es poseedor de un discurso funerario basado en la construcción oral¹⁵⁸ de epitafios con el cual les otorga a los muertos el derecho de pertenecer y permanecer en la memoria colectiva. Es su palabra la que prolonga, en la vida cotidiana de los vivos, la existencia de quienes han muerto. Este rasgo en la voz de Lucas es significativo porque expresa tanto la cosmovisión como las prácticas y costumbres populares destinadas a la celebración de sus muertos, tan acentuadas en la provincia de México desde tiempos remotos. Una de esas prácticas es el enaltecimiento, o en su caso, la degradación del individuo, mediante la construcción oral de epitafios que reseñan su vida, su obra y las circunstancias de su muerte. La construcción de epitafios mediante la palabra escrita acontece hacia finales del siglo XIX¹⁵⁹ sin que por ello se desplace la práctica de elaborarlos vía la oralidad, sobre todo en los ámbitos populares en los que esta modalidad de homenaje a los muertos es parte de la cosmogonía colectiva. La construcción de epitafios por medio de la oralidad está destinada tanto al recuerdo del difunto como a la fijación en la memoria¹⁶⁰ de aquellos acontecimientos que afectan colectivamente, como es el caso de plagas o de desastres naturales. Esta forma de celebración funeraria es representada artísticamente en la novela no solo mediante la recreación

¹⁵⁸ Véase p. 161.

¹⁵⁹ Philippe Ariès y Georges Duby, *op. cit.*, pp. 129-130.

¹⁶⁰ Véase p. 161.

de los velorios y los entierros sino mediante el discurso funerario enunciado por Lucas Macías. Su palabra celebra la presencia de los muertos para que sigan estando, para que no se olvide quiénes fueron, cómo vivieron, cómo murieron, y al hacerlo no enuncia su palabra con tonos dramáticos o dolorosos sino colmada de tonos festivos de quien es capaz de celebrar la vida y la muerte porque ambas son principio y fin, fin y principio en la existencia humana.

Pero la construcción de epitafios mediante la oralidad asegura no sólo recordar a los muertos sino el tiempo y el espacio concretos de su muerte, las condiciones sociales y económicas en las que acontece el deceso. La oralidad recupera para la memoria colectiva las contradicciones sociales, económicas, políticas y culturales en las que los individuos mueren y, por tanto, en las que transcurrió su existencia. El narrador resalta este rasgo en la imagen artística de Lucas Macías y lo señala como una de sus preocupaciones cotidianas que expresa su posición ideológica:

En el camposanto, Lucas Macías anduvo señalando las tumbas de muertos por la Ley fuga / Las pláticas reviven memorias de muertos. Los que yacen aquí desde muchos años o desde pocos días, los que acabaron en olor de santidad y los de fin trágico. También los que murieron lejos. Inagotables cálculos de Lucas Macías, que como todos los años va de tumba en tumba, este dos de noviembre de mil novecientos nueve, día de muy espléndida tarde. (p.174-190).

Ciertamente, en este recuento de muertes y en esta construcción de epitafios, no hay una actitud emotiva o meramente subjetiva sino una intencionalidad ideológica, una manifestación más de su estar en el mundo, de nombrar la realidad, de evitar el olvido. En la construcción de la memoria colectiva que se produce mediante su palabra hay una preocupación constante por recuperar y hacer evidentes las expresiones populares de la fe, incluso aquellas que pudieran parecer extremas:

Quién sabe cuántos años hace de lo de Riestra, un visitador de rentas que exigió carne de res y de puerco a la dueña de la fonda el Jueves y el Viernes Santos [...] obligó a la fondera que le preparara una cecina y chorizo; se lo exigió pistola en mano; el pueblo se alebrestó, y si no haya sido por el señor cura, el mentado Riestra no hubiera contado el cuento; los vecinos tuvieron que contentarse con quemar un judas en figura del visitador [...]” (p. 69).

Pasemos ahora al análisis de otro aspecto que ya he mencionado: la risa festiva de Lucas Macías. Este rasgo le permite intervenir en aquellos asuntos que le interesan o, según sea el caso, evadirlos. A diferencia de la risa nerviosa del ser escindido, colmada de mortificación e inquietud, de falsedad e insolencia, la risa de Lucas transgrede y vulnera la lógica del fingimiento que recubre las relaciones entre la gente, quebranta los muros que resguardan necesidades humanas y acontecimientos que el poder busca ocultar. Su risa festiva es parte de la identidad que el mundo popular manifiesta frente al mundo oficial, es la manera de transgredir los límites que el poder impone, la forma de contrarrestar los efectos de la palabra autoritaria que de él emana. Refiero enseguida dos momentos en los que se produce la construcción de la risa vinculada a dos imágenes opuestas, la de Lucas Macías y la del hombre fragmentado, imágenes artísticas que mediante esta característica adquieren su contraste definitivo.

En un primero momento se produce una síntesis del argumento donde es posible identificar la risa de Lucas Macías como rasgo simbólico en su imagen y como forma reveladora de las contradicciones en las que transcurre la totalidad de la existencia humana del universo novelado:

Volvió a la realidad y ésta le ofreció nutridísima colección de imágenes plenas de mínimos detalles: **la cara de risa que tendría Lucas Macías**, el puño de manos y la frente plegada de Marta, las cejas del señor cura como nubes de tormenta, el baile de las facciones en el rostro del Padre Islas, el chiflido nervioso de Luis Gonzaga, el meneo de cabeza de don Timoteo Limón, los ademanes enérgicos del Padre Reyes, los ojos abiertos de los muchachos acólitos que se ponen como menso, el arroyito de lágrimas en los cachetes de la presidenta de las Hijas de María, el parado de garza de los norteños en las esquinas, la sarta de palabras en boca de doña Carmen Esparza... Todas las caras, todas las posturas específicas de los vecinos se representaron con asombrosa claridad. Gabriel permaneció inerte, idiotizado. (p. 153).

En esa abarcadora caracterización de gestos se simbolizan y concretan las imágenes artísticas que pueblan la novela. Es evidente que en ellas la única cara de risa es la de Lucas. Tal es el valor simbólico de su risa que el narrador la resalta dentro de la cantidad de gestos adustos, desdeñosos, altivos. Su cara de risa sobresale en medio de las facciones de abatimiento y mortificación. La totalidad de su imagen contrasta con la perpetua angustia sofocada, la hipocresía o el desánimo de quienes pueblan ese universo.

En un segundo momento identifico algunos fragmentos en los que se reconocen las manifestaciones de una risa distinta: la risa de la simulación y la hipocresía, la risa que humilla y ofende, que hiere y degrada, que avergüenza y desprecia al semejante. Me refiero a la risa del ser fragmentado:

A los oídos de Micaela llegó la demencia de don Timoteo y **no pudo contener la risa** / que la muerte me agarre bien prevenido. –Si no te disgustara, **me darían risa tus nervios** / en el fondo del corazón y en la flor de la carne despierta el terror, por más que la inteligencia ceñida a los mandamientos, y la voz, **y la risa, traten de disimularlo** / Labios y dientes del difunto Anacleto volvían con **la eterna sonrisa, con la mueca burlesca**". (p.p. 165-160-13-14).

En tal imagen no hay festejo, ni regocijo, no hay cordialidad ni autenticidad, es una risa trágica y opaca. La vitalidad que provoca la risa en la cara de Lucas es sombría mueca en los personajes que conforman la imagen del ser fragmentado.

En realidad la risa que Lucas manifiesta es una construcción colectiva en la que participa la risa de los otros. La risa sensual identificada en el sueño de María: "Micaela y ella salen riéndose por las calles, las persiguen unos muchachos, les ofrecen el brazo, les quieren quitar los vestidos, llevar al río" (p.58). La risa de Victoria "levemente irónica" que se escucha cuando "en tono ritual –*Flectamus genua*– leía Luis –*Levante*– las oraciones *pro Ecclesia, pro beatissimo Papa nostro, pro omnibus Episcopis, Presbyteris, Diaconibus, Subdiaconibus, Acolytis, Exorcistis, Lectoribus, Ostiariis, Confessoribus, Virginibus, Viduis...*" (p.71-72). La risa burlona que siente sobre sí Luis Gonzaga: "–Pueblo mío [...] Incomprensivo. Te quiero y me desprecias [...] Mi sacrificio te sirve de mofa. Mis disciplinas te hacen reír. Conviertes en escarnio mis obras y no hay empresa mía que no haga pasto de ridículo" (p.73). La risa a la que se refiere la voz narradora en distintos momentos y que casi siempre está orientada hacia los personajes vinculados al mundo oficial como es el caso de Luis Gonzaga de quien afirma que "fue seminarista y ahora con sus extravagancias da mucho que hablar y reír" (p.54). Y, por último, la actitud festiva del Padre Reyes a la que hace referencia el narrador "Abundio gozó fama de terrible; no se le podía sustituir en torneos de agudeza y travesuras [...] consumir bromas de índole varia [...] componer coplas humorísticas [...] y poner buen humor en la rutina de la vida claustral" (p.32). Se trata de una risa popular y pública que proyecta un sistema de valores y que evidencia los contrastes cotidianos de la condición humana que es recreada en la novela. Digamos que la risa en Lucas Macías, tanto la que manifies-

ta como la que provoca, es una risa festiva que desenmascara,¹⁶¹ porque recordemos que una de las tareas esenciales de la novela –desde la perspectiva teórica que he venido trabajando– es la tarea del desenmascaramiento de la mezquindad, la ruindad, la falsedad y el fingimiento, en las actitudes y relaciones humanas.

En este mismo sentido quiero ahora detenerme a reflexionar brevemente en el que considero es el rasgo fundamental de la imagen artística de lo colectivo, me refiero a la actitud festiva e irreverente identificada en Lucas Macías. ¿Cómo he advertido tal actitud? ¿Cuáles son los gestos, los movimientos, las expresiones de esta ausencia de solemnidad que, no obstante, en ocasiones parece expresar lo contrario? ¿Cómo he podido plantear que la manera de inmiscuirse en la vida privada es festiva e irreverente y, al mismo tiempo, aparentemente ingenua? ¿En qué me baso para hacer tal planteamiento? ¿Cuáles son las enunciaciones del narrador con las que configura los rasgos de una actitud gozosa, ocurrente, celebratoria en la imagen artística de Lucas? Si revisamos, una a una, las enunciaciones del narrador encontraremos que abundan aquellas¹⁶² en las que éste se refiere a Lucas como un personaje casi inescrutable, y en las cuales habría escasos elementos para sostener mi planteamiento. Y sin embargo, al escuchar las enunciaciones de Lucas el lector tiene la certeza de que su discurso destila ingenio, incisivas ocurrencias y perspicaz percepción de la serie de contradicciones que forman la realidad socio-histórica representada, pero sobre todo que está revestido de elementos que contrastan ideológicamente con otros discursos y con la solemnidad en que son enunciados. Digamos que lo lúdico, lo antisolemne, lo festivo, lo celebratorio, lo ingenioso en Lucas Macías no está dado por las enunciaciones que sobre él hace el narrador sino por la totalidad de su propio discurso y por su capacidad de enunciarlo en contextos específicos donde se hacen patentes los contrastes ideológicos provocados por su palabra.

Volvamos nuevamente al asunto de la memoria y recordemos que ésta se nutre de acontecimientos que suceden en la existencia de los seres humanos, y que en ese suceder cotidiano intervienen los sentidos tanto en la ocurrencia de eventos como en el registro que de ellos se hace. Con lo anterior busco llamar la atención sobre otro rasgo en la imagen de Lucas Macías: el despliegue que hace de sus sentidos para contribuir a la construcción de la memoria colectiva:

¹⁶¹ M. Bajtín, *Problemas literarios...* p.357.

¹⁶² Algunos ejemplos se identifican en las páginas: 87-88-181- 86-213-220-232-234.

El olfato y la vista son los dos resortes de la memoria en el viejo

Lucas: su gusto es apostar con los muchachos quien distingue las cosas desde más lejos, quién identifica más pronto a los que bajan de la Cruz o vienen por los caminos de las lomas fronteras, quién – desde el camposanto– conoce a los que andan en el Calvario; y el viejo resulta casi siempre ganancioso. (p.80).

Este rasgo es significativo porque resalta la condición humana de Lucas. El narrador enuncia su palabra para dejar claro que la imagen de Lucas no es una imagen abstracta sino una concreción que encarna la existencia humana, en la que el mirar, el oír, el oler, además de ser funciones orgánicas cumplen con la función social¹⁶³ de recuperar el pasado, de nombrarlo, de fijarlo en la memoria colectiva para que regresemos a ella una y otra a vez a indagar quiénes hemos sido, quiénes somos.

¿Respecto a quién Lucas despliega sus sentidos? ¿Por qué lo hace y por qué me parece significativo reflexionar sobre este hecho? Lucas ejerce sus sentidos, principalmente, frente a los representantes de la palabra autoritaria religiosa y política, para distanciarse de ellos, para revelar la moral represora y la concepción que tienen del individuo, para registrar en la memoria colectiva los efectos devastadores que tal moral y tal concepción provocan en el ser. Pero Lucas Macías despliega sus sentidos, también, frente al mundo popular que representa, para nombrar lo que los demás no nombran, como cuando refiere el asunto de las creencias populares sobre espantos y aparecidos;¹⁶⁴ para develar los deseos contenidos por la simulación, como cuando exclama: “–Ese hijo del panadero navega con bandera de tontos; es de los de música encerrada” (p.186); para escuchar lo que no se dice por el peso de los miedos o para mirar lo que los demás no se atreven a mirar:

Lucas había visto muchas cosas: que la viuda de su tocayo González platicaba con María, la sobrina del señor cura; que los últimos domingos habían venido pocas gentes de los ranchos; que había habido necesidad de golpear a los presos para conseguir llevarlos al rancho de la autoridad, que fulano, mengano y perengano se negaron resueltamente a venderle maíz, bueyes o tierras”. (p.235)

Es decir, mediante sus sentidos Lucas va exponiendo los quiebres, las fisuras, las contradicciones de ese escenario que, como todos los escenarios donde transcurre la existencia humana, tiene las huellas del acontecer del ser.

¹⁶³ Véase pp.198-234-235.

¹⁶⁴ Véase p.89.

Lucas Macías despliega sus sentidos para apropiarse de la realidad, para intervenir en ella, para recuperar de este modo la memoria de los hombres y las mujeres, es un acto de voluntad vital que cuestiona y subvierte, un ejercicio que sitúa a la vida por encima de la muerte, la permanencia por encima de la ausencia, el recuerdo por encima del olvido. Es un acto con el que reivindica al ser humano por sobre las instituciones que han querido determinar su destino y por sobre las condiciones sociales y económicas donde transcurre su existencia.

Mediante el recurso de los sentidos, en especial el del oído, la vista y el olfato, Lucas Macías revela hechos pasados y acontecimientos que están ocurriendo, expone su concepción sobre la vida y la muerte, de la que se desprende una visión sobre el cuerpo como materia natural y orgánica que, llegado el momento, muere y se descompone. Concepción que contrasta con la visión impuesta por la religión oficial que encubre y simula las funciones orgánicas del cuerpo,¹⁶⁵ que evita señalar el proceso de desintegración orgánica que se produce por la cesación de la vida, que concibe los sentidos no como lo vital en el ser sino como la causa de los pecados que perturban la existencia humana: “duda si al meter la llave dentro de la cerradura o al ensartar una aguja consintió pensamientos inmundos [...] no sabe si bañándose pecó contra la pureza [...] no concilió el sueño [...] por haber escuchado tras de la ventana una conversación de hombres” (p.148).

Como expresión de esa singular visión sobre la vida, sobre el cuerpo, sobre los demás, sobre sí mismo, sobre el tiempo del devenir humano con sus múltiples contradicciones, Lucas Macías pone en permanente actividad todos sus sentidos, huele, mira, habla, pero sobre todo oye y al hacerlo guarda silencio, sabe que para escuchar al otro debe estar callado: “Hasta Lucas Macías guarda silencio...” (p.87) dice el narrador.

Y es que Lucas está siempre relacionándose con el semejante porque es un hombre que existe en y para los demás. “Carece de historia personal: en la vida sólo ha sido espectador y notario de acontecimientos ajenos; de sí no sabe ni la edad...” (p.79).

¹⁶⁵ Respecto a la concepción sobre el cuerpo defendida por la iglesia, es importante mencionar que: “Durante el siglo XIX, el pudor y la ‘vergüenza’ pretenden regir los comportamientos. Detrás de estos términos se oculta un doble sentimiento: por una parte, el temor de ver al Otro –al cuerpo– expresarse, la preocupación de dejar que el animal enseñe la oreja; por otra, el miedo a que el íntimo secreto pueda llegar a ser violado por el indiscreto, el terror al deseo atizado por todas las precauciones destinadas a enmascarar precisamente este tesoro. Del primer sentimiento proviene la contención, es decir la preocupación de evitar cualquier manifestación orgánica capaz de recordar que el cuerpo existe [...] Puesto que los sentidos son otras tantas puertas para el demonio, hay que enseñar la prudencia, hacer que la joven tenga sus manos ocupadas permanentemente, que tema su propia mirada, que sepa hablar en voz baja y, lo que es aún mejor, que se persuada de las virtudes del silencio [...]”. Philippe Ariès y Georges Duby, *op. cit.*, pp. 152-153.

Es un hombre profundamente abierto hacia los otros, con quienes establece relaciones cargadas de festejo, risa, burla y celebración que acontecen en medio de situaciones vitales. Es un ser que existe en el exterior, en la plaza, en los velorios, en las calles, en los lugares públicos:

la noche cuando en ‘La flor de Mayo’ estrenaron la primera lámpara de gasolina que hubo en el pueblo y fue una admiración [...] Se juntaron muchos hombres en la tienda convocados por la novedosa claridad y no faltó Lucas Macías [...] la plática, ya en grande, creció con la facundia de Lucas”(p. 204).

Su existencia es la existencia de lo popular, de lo público, de lo colectivo. Su palabra es la palabra de la otredad colectiva. Y las relaciones que establece con esa otredad son relaciones plenas en el sentido humano, carecen de culpas, falsedades, intrigas, deslealtades, conveniencias personales, convencionalidades sociales y disimulos morales. Por ello, no es casual el hecho de que las últimas palabras de Lucas Macías sean destinadas al Padre Dionisio y que su tono sea afectuoso y solidario: “Usted cuídese: pase lo que pase, no se aflija, señor cura, será una buena tormenta y a usted le darán los primeros granizazos: ¡hágase fuerte!”(p. 236).

Lucas Macías construye su discurso incorporando en él la palabra de los otros. Su palabra, ya lo he dicho, es palabra popular pero su discurso no se nutre solamente de la palabra que vive en los ámbitos populares; la palabra ajena, sobre todo la palabra política que circula mediante periódicos y cartas, es retomada por Lucas quien le imprime nuevas acentuaciones, cada vez que la reorienta hacia esa otredad colectiva con la que está permanentemente relacionado. Y es en ese momento de reacentuación y reorientación cuando se produce un interesante proceso que quiero resaltar: Lucas toma la palabra política escrita y la enuncia pero al enunciarla establece una frontera espacial y temporal con la cual se distancia ideológicamente de ella. En la página 234 se advierte este distanciamiento ideológico: “El cometa Halley la trastornó” –dice el director político–, para “sosegar a los que solicitaban la aprehensión de María”, dice el narrador, quien más adelante afirmará:

Lucas Macías no se dio punto de reposo hasta que consiguió que le leyeran el Plan de San Luis, algunos de cuyos ejemplares circulaban clandestinamente, con discreción absoluta. No era posible disimular la preocupación del viejo. –‘Es que a mi también me ha de haber dañado el cometa’ –respondía a los impertinentes.(p.234).

En la enunciación de Lucas: “-‘Es que a mi también me ha de haber dañado el cometa’”, hay no sólo resonancia de la palabra enunciada por el representante del poder político sino que hay, además, un distanciamiento ideológico que se subraya por el hecho de que tal enunciación se produce inmediatamente después de haber escuchado el contenido de un documento político de circulación clandestina. Este distanciamiento se hace más evidente con las posteriores expresiones de Lucas Macías frente a las interrogantes planteadas por una voz anónima:

-¿Y por qué ya no cuentas ni la historia de la hermana del Padre Gutiérrez, con aquello de que por qué algunas mujeres podrán enamorarse de hombres que han matado a un prójimo o a una prójima? -Porque como que se me hace más bonita la historia de Judith o la leyenda del hermano que quiso matar a Caín sin resucitar a Abel. ¿Quieren que se las vaya contando? (p.234).

Advierto en su palabra una renuencia a opinar sobre los acontecimientos actuales, un sesgo en su discurso que no es únicamente el de querer romper el sentido lógico de la historia bíblica sino el de poner de manifiesto una intencionalidad ideológica: tomar la palabra ajena y distanciarse de ella expresa un cuestionamiento, una crítica, una posición frente a todo lo que porta la palabra política. Este proceso se convierte en una constante hacia el final de la novela.¹⁶⁶ Se trata de un proceso que el narrador resalta y que expresa una posición activa del ser frente al mundo:

El viejo seguía con atención el ir y venir de los sucesos bajo sorda serenidad, e iba reuniendo cabos; pero sus opiniones eran impenetrables. Oía, interrogaba, metiéndose a todas partes, formando corrillos, rehusándose a comentar las noticias. (p. 234).

Se trata, sin duda, de una actitud activa de Lucas frente a su realidad, pero lo activo de tal actitud no consiste en el pronunciamiento discursivo sino en el registro de todos y cada uno de los acontecimientos sucedidos, al “oír”, al “interrogar”, al “meterse por todas partes” Lucas va construyendo la memoria que comparte con los otros. Su actitud no es la contemplación pasiva o aquella que se manifiesta en un inquieto y perturbado esperar a que se cumpla el destino sino la de un ser indagando permanentemente su realidad inmediata:

¹⁶⁶ Véase p.111.

Al principio fue un misterio para Lucas la actitud de don Román Capistrán, sus relaciones con ciertos nortños y con los comerciantes que dieron en venir al pueblo, su presencia en las juntas con la viuda, sus pláticas con Aguilera. ¿Expondría sus bienes? ¿También se levantaría para vengar su destitución? ¿O era un ladino que al oler la revolufia le prendía una vela al diablo y otra a San Miguel? (p.235).

Pero no todos los acontecimientos merecen permanecer en la memoria, por eso el registro de lo acontecido se vuelve una tarea selectiva, un ejercicio de olvido, una forma de desechar aquello que para la sabiduría popular resulta irrelevante. A tal proceso se refiere el narrador cuando afirma: “Nadie sabe –no lo sabe ni Lucas Macías– cómo y en qué fecha Gabriel apareció en el curato” (p.113). La enunciación de Lucas Macías recupera para la memoria colectiva vivencias que merecen ser registradas porque, precisamente, con ello enriquece la sabiduría popular. Al nombrar sus valores, el cúmulo de creencias y de mitos que la forman, va nombrando la visión del mundo compartida por hombres concretos existiendo en un determinado tiempo y espacio.

Por último quiero subrayar que la imagen artística de Lucas Macías emerge dentro del agobiante, oscuro y solemne “pueblo de mujeres enlutadas” (p.5). Su aparición se produce en medio de la lobreguez y la desatplanza color de luto de ese “pueblo conventual” (p.6). ¿Cómo una imagen artística festiva, irreverente, desenmascaradora, como lo es la imagen de Lucas Macías, ha podido surgir en el contexto de ese pueblo agónico, oprimido, fragmentado, cuyo ritmo de vida es el de una letanía y cuya existencia se asemeja a una perpetua liturgia en la que se simulan miedos y se sofoca deseos? La respuesta a esta interrogante sólo es posible si reflexionamos en el proyecto estético de Yáñez. *Al filo del agua* es la elaboración artística de todo aquello que la Revolución no miró ni nombró: la existencia humana con todos sus quiebres, conmociones, contradicciones; con lo silenciado, lo simulado, lo exaltado, lo causado por el peso de la palabra autoritaria de los discursos dominantes; pero, también, con el acontecer cotidiano lleno de creencias, asombros, emociones, sentimientos; con las acciones y las prácticas derivadas de discursos que buscan contrarrestar los efectos devastadores de la opresión religiosa y política sobre la vida de hombres y mujeres.

En el proyecto estético de Yáñez la multiplicidad de voces que se escucha y, en especial, la representación artística de la voz popular, es un ejercicio de distanciamiento ideológico y de rechazo a la dominación ejercida por los discursos dominantes, tanto el religioso como el político. La representación artística de la voz de Lucas da existencia plena al mun-

do popular, es la constancia de que en el momento histórico recreado no sólo existe el mundo oficial del porfiriato. La imagen artística de Lucas Macías permite instaurar lo popular, lo colectivo, las prácticas de la religiosidad popular y las visiones del mundo que las sustentan. Lucas Macías instauro, en ese universo dominado por la palabra autoritaria, lo lúdico, lo antisolemne, lo festivo, lo celebratorio, lo ingenioso, lo solidario y lo fraterno. Su hacer y su decir da testimonio de lo vivido, expone la fragmentación que la palabra de la iglesia ha provocado en el ser y pone en evidencia que es posible establecer relaciones entre los hombres que no necesariamente estén marcadas por la culpa, la falsedad, la intriga, la deslealtad, las conveniencias personales, las convencionalidades sociales y los disimulos morales. Mediante esta imagen artística es posible reconocer la existencia de un mundo que el porfiriato sistemáticamente negó y que la Revolución no recuperó, en toda su complejidad, dentro de su proyecto. Sólo Lucas Macías, emergiendo de entre la adustez y la severidad de ese “pueblo de perpetua cuaresma” (p.8), con su cara de risa, su palabra desenmascaradora y el despliegue de sus sentidos para el registro puntual de todo lo acontecido, podía permitir adentrarnos a la complejidad humana en los meses previos a la Revolución.

Esa es la significación que tiene la imagen artística de Lucas Macías dentro del proyecto estético de Yáñez: permitir aprehender el mundo, desplegarlo ante nuestros ojos con toda la complejidad del momento histórico representado y dejar constancia de él en la memoria compartida.

He de decirle al lector que bien podríamos hacer un último esfuerzo, el de enunciar juntos las conclusiones sobre el proceso de construcción de la memoria colectiva cuya representación artística hemos venido analizando, pero sería tanto como repetir los hallazgos. Porque, estará de acuerdo el lector, cada uno es, al mismo tiempo, descubrimiento y conclusión que no hacen sino abrir caminos para nuevas reflexiones sobre *Al filo del agua*.

Así, pues, bastará con recuperar solamente algunos puntos que me parecen cruciales en la imagen artística de Lucas Macías, tales como: el desenmascaramiento de la falsedad ideológica y humana que su palabra se esmera en realizar, y que no es más que la actitud reveladora de los estragos causados por la palabra autoritaria religiosa y política. Para alcanzar lo anterior, se producen distintos procesos, entre ellos, aquel mediante el cual su voz logra que lo particular, lo individual y lo privado tomen la forma de lo general, de lo colectivo, de lo público.

Lucas Macías instauro en la memoria colectiva ritos, costumbres y tradiciones mediante la oralidad y mediante la incorporación de distin-

tas formas discursivas como los epitafios. En las enunciaciones que permiten su representación aparecen las contradicciones sociales de determinados momentos históricos, la risa, lo lúdico, el olor fétido del cuerpo muerto, los relatos cómicos de muertes trágicas, entre otros elementos. Además, es a partir de este personaje que se desarrolla un doble proceso de construcción en la novela: la representación de un hombre menos atormentado, menos escindido, y la memoria colectiva, son construidas simultáneamente.

La fusión de distintos atributos y características en la imagen de Lucas Macías no es, en lo absoluto, un recurso literario en el sentido de artificio sino la incorporación de un signo ideológico que permite construir la imagen artística de lo colectivo. Se trata de un signo ideológico que refleja y refracta la realidad en dos amplios sentidos: por un lado, la realidad del mundo popular de principios del siglo xx, existiendo simultánea e inevitablemente junto al mundo oficial del porfiriato; y por otro, la realidad del proceso social y cultural que los sujetos sociales realizan cotidianamente en el registro de sus prácticas sociales, de su concepción del mundo, de la afirmación de su identidad, de sus tradiciones, hábitos y costumbres, así como de todo lo que constituye el imaginario social compartido que permite la construcción de la memoria colectiva en un momento histórico determinado.

Con la enunciación final “¡Estamos al filo del agua!” (p. 236), que da nombre a la novela, Lucas Macías sabe o presiente que está en el umbral de la muerte, pero nosotros sabemos y él mismo lo sabe, que ese umbral personal, individual, privado, es, en realidad, la representación artística del umbral colectivo por el que habrá de adentrarse el país entero con la Revolución Mexicana.

Lucas Macías cumple, así, otro objetivo del proyecto estético de Yáñez: desenmascarar la falsedad ideológica, el caos social y humano que caracterizó al porfiriato. Por ello, Lucas Macías es un ser que incomoda, como incomoda, también, el registro puntual de los sucesos en la memoria que los individuos comparten. El poder, ese que la palabra autoritaria defiende y ejerce para quebrantar al individuo y aislarlo de los demás, anhela que los seres humanos olviden pero Lucas Macías está ahí para dar “santo y seña” (p.79) de todo lo acontecido cuando el siglo xx apenas comenzaba.

CONCLUSIONES

HA LLEGADO EL MOMENTO de concluir, y no porque la riqueza estética de *Al filo del agua* se haya agotado, al contrario, el lector se habrá dado cuenta de que se trata de una novela cuya composición artística rebasa, en mucho, a cualquier cantidad de esfuerzos analíticos; concluyo aquí porque me parece que los objetivos que me propuse se han cumplido.

Concluir requiere la realización de un ejercicio de abstracción en el que pueda ser posible señalar los hallazgos pero también visualizar las posibles perspectivas que, acaso, se puedan abrir a futuros esfuerzos de indagación. Señalaré, entonces, los que a mi juicio son los principales hallazgos y más adelante me referiré a algunas perspectivas que, intuyo, pueden derivarse de éstos como contribución al estudio de la literatura mexicana.

La multiplicidad de voces construida sobre la base de una permanente tensión y polémica constituye, sin duda, el factor fundamental de la composición artística de la obra. Multiplicidad de voces que se entrecruzan, chocan, se influyen y se niegan simultáneamente, a grados tales que la voz política es también religiosa, la voz religiosa es al mismo tiempo política y en ese medio complejo de los discursos representados, la religiosidad popular aparece llena de resonancias de la voz eclesiástica oficial y de la voz política dominante, así mismo, los discursos oficiales no logran desasirse de los ecos producidos por las voces populares. Tal identificación permitió reconocer los discursos de lo religioso, de lo político y de la memoria colectiva que, ocultos como estaban en el complejo escenario del mundo representado, sólo fue posible acceder a ellos iden-

tificando las enunciaciones tanto de las voces narradoras como de los personajes.

Al respecto, me parece que es significativo haber reconocido dos voces narradoras en la totalidad de la novela porque su identificación permitió aproximarnos no sólo a las imágenes artísticas que sus enunciaciones construyen sino, fundamentalmente, a la multiplicidad de voces que se escuchan en el cruce del tiempo y el espacio representado; y porque, además, permitieron distinguir el "Acto preparatorio" como el ámbito espacio-temporal donde se prefigura estéticamente el universo novelado, donde la visión del mundo del autor toma forma artística, donde se condensa la actitud subjetiva y activa del autor frente al contenido de la obra como totalidad, donde se genera, se organiza, se modela, se da forma y se anticipa el contenido ético y cognitivo de la novela como objeto estético. Distinción que no había sido tratada por la crítica.

Otro hallazgo lo constituye la identificación de las demás voces sociales mediante el segundo narrador, así como la relación polémica que éste establece con algunas de ellas, sobre todo las dominantes en la vida del pueblo; y haber mostrado cómo se produce una relación más armónica entre el narrador y la voz opositora religiosa representada por el Padre Reyes, la voz opositora política encarnada en los nortños y la voz de la memoria colectiva instaurada por Lucas Macías, y que, por el trabajo artístico que se realiza con la palabra, se revela como el tercer narrador, al testimoniar sobre diversos acontecimientos vía la oralidad.

Para lograr aproximarnos a la totalidad de la novela como objeto estético, fue de suma utilidad haber reconocido a un narrador que, mediante su voz y otros atributos tales como el ser esquivo, oscilante, incrédulo y ubicuo, entre otros, consigue desestabilizar el universo construido. La presencia de un narrador sin identidad, que expresa sin recato su visión del mundo y su posición frente a los hechos narrados, que no simula su empatía con el ambiente popular y festivo recreado, que busca afanosamente confundir su voz con las demás voces, y que incorpora la voz ajena a su voz o la reacentua para cambiarle su sentido y su orientación, le otorga a la novela ese carácter de modernidad que la distingue de las demás novelas publicadas en la década de los cuarenta.

La riqueza artística del narrador es tal que, precisamente, accedemos a ese mundo de múltiples voces entrecruzadas y en permanente choque gracias a él. Asimismo, es su voz la que permite registrar la presencia de la imagen artística del ser fragmentado. Imagen fundamental en el universo narrado y cuya identificación constituye uno de los hallazgos esenciales.

El hecho de que en la novela se forje la imagen de la fragmentación no es, en lo absoluto, un asunto fortuito ni un artificio, tiene que ver con la recreación artística que se hace de una moral de culpa, de castigo, de flagelación, que obedece a los intereses por la conservación de un determinado orden político y económico, representado artísticamente en la novela. Se trata de una imagen artística que reúne lo que aparece disperso en la realidad social, que tiene encarnadas las huellas socioculturales, que concentra el predominio de la iglesia católica sobre las conciencias y la vida pública y privada de la población; que revela las resonancias de ese cúmulo de voces sociales en tensa relación que marcaron los últimos meses del porfiriato. Es una imagen creada desde los discursos oficiales, desde la represión de la vida social, desde la represión sexual, desde el predominio de los intereses económicos sobre la ética y la fe y como consecuencia de la tensión ideológica entre dos mundos, el popular y el oficial. Es, además, una imagen que transita distintos planos temporales y espaciales, que da cuenta de acontecimientos privados ocurridos en la madrugada o de eventos públicos sucedidos en pleno día pero gestados en la oscuridad de la noche. En su existencia, la diversidad social con todas sus complejidades y contradicciones, toma forma artística.

Sin duda, la exploración de tal imagen permitió conocer una serie de aspectos sustanciales en el universo narrado, por ejemplo el disimulo, la conflictiva relación con los otros y el miedo a la palabra, todos ellos rasgos de la fragmentación del ser. Y que en la novela son recreados como resultado de la devastación provocada por la palabra autoritaria de la religión oficial.

Fue posible, además, advertir que el miedo y la culpa, la necesidad del perdón, la promesa del goce eterno que la religión ofrece a cambio de ser aceptada sin protestar, producen en la novela dos interesantes fenómenos por la vía de la confesión, uno corresponde al proceso por el cual ésta abandona su carácter individual y se convierte en asunto de trascendencia social, y el otro se refiere a la intensificación del control que los representantes del discurso religioso oficial ejercen sobre la vida colectiva mediante el dominio absoluto sobre la vida privada. Así, fue posible hacer evidente que el confesionario es un espacio construido discursivamente y que, como tal, adquiere una dimensión fundamental en la novela: lo que en él acontece rebasa lo estrictamente individual y alcanza el escenario público: la injerencia de la iglesia en el ámbito privado deviene en control político sobre el ámbito público.

Mediante la identificación de este control sobre lo privado fue factible percibir las fisuras y los quiebres que afectan y trastocan la vivencia humana tanto en el mundo oficial como en el mundo popular. La novela

de Yáñez trabaja artísticamente este problema. En su interior es creada una interpretación artística del momento previo a la Revolución, pero sobre todo, una interpretación ética y estética de la problemática humana que en él se produce. Problemática de profundos alcances.

Si toda obra artística lo es por su capacidad para reunir lo que aparece disperso en la realidad, por lograr unir, relacionar y dar forma a lo informe de la realidad social en la que nace, es evidente, entonces, que *Al filo del agua* reúne, relaciona y da forma, en una recreación artística como no se había hecho hasta antes de su publicación, a todo ese caos humano que aconteció en nuestro país en los meses previos a la Revolución Mexicana.

Una de sus virtudes es, precisamente, dejar al descubierto que la unicidad del universo humano recreado es solamente aparente y que en su interior un complejidad colmada de contradicciones está permanentemente fragmentando la existencia de los hombres y las mujeres que lo habitan. Por ello no hay, en ese universo, una imagen artística de un ser pleno, la imagen artística predominante es la del ser fragmentado.

La fragmentación de la existencia humana aparece como el eje central que da movimiento a las relaciones entre los individuos, a sus emociones, sentimientos, deseos y todas y cada una de las prácticas cotidianas que realizan, incluyendo, por supuesto, la vivencia de sus creencias, es decir, su religiosidad.

De no haber puesto la atención en el cruce de las coordenadas espacio-temporales todo lo anterior difícilmente se hubiera identificado, porque es, precisamente, en él donde acontece la recreación artística de un tiempo histórico real y de un espacio geográfico que contiene las huellas del transitar humano. Es en ese cruce donde son presentadas artísticamente las voces sociales que van determinando el acontecer de la novela como totalidad, donde se producen las múltiples tensiones, entre ellas la discursiva, que es resultado de la tensión producida entre el mundo popular y el mundo oficial del porfiriato, y que constituyen uno de los rasgos más significativos en la composición artística de la novela.

Para fijar en la memoria de los hombres estos quebrantos y acontecimientos del devenir humano con toda su crudeza y su complejidad se requiere escuchar las distintas voces que han conformado ese universo humano, entre ellas, la voz popular que recupera los sucesos ocurridos, abonando así la memoria colectiva. Por ello es que, en el cruce de tiempo y espacio, en ese pueblo de la provincia mexicana durante los últimos años del porfiriato, se configura la imagen artística de Lucas Macías. Imagen que tiene una destacada significación dentro del proyecto estético de Yáñez: la de permitir aprehender el mundo, desplegarlo ante nues-

tros ojos con toda la complejidad del momento histórico representado y dejar constancia de él en la memoria que hombres y mujeres comparten.

Fue preciso interrogarme, una y otra vez, cómo una imagen artística festiva, irreverente, desenmascaradora, como lo es la imagen de Lucas Macías, pudo surgir en el contexto de ese pueblo agónico, oprimido, fragmentado, cuyo ritmo de vida es el de una letanía y cuya existencia se asemeja a una perpetua liturgia en la que se simulan miedos y se sofocan deseos. La respuesta dada a esta interrogante fundamental la encontré en el proyecto estético de Yáñez. *Al filo del agua* es la elaboración artística de todo aquello que la Revolución no miró ni nombró: la existencia humana con todos sus quiebres, conmociones, contradicciones. Con lo silenciado, lo simulado, lo exaltado, con lo causado por el peso de la palabra autoritaria de los discursos dominantes. Pero también con el acontecer cotidiano lleno de creencias, asombros, emociones, sentimientos, con las acciones y las prácticas derivadas de discursos que buscan contrarrestar los efectos devastadores de la opresión religiosa y política sobre la vida de hombres y mujeres.

Porque, a pesar de que algunos estudios críticos plantean que el autor justifica la revolución y que su novela da continuidad a la Novela de la Revolución, lo cierto es que Yáñez publica su novela, justamente, cuando ya era evidente que las preocupaciones humanas no habían sido consideradas en toda su complejidad y mucho menos resueltas por la Revolución; es decir, cuando ésta ya había perdido su sentido transformador. Su novela, entonces, forma parte de un amplio proyecto estético y ético desde el cual el autor hace evidentes las limitaciones de la Revolución y el caos humano acontecido en un momento histórico decisivo en la vida nacional.

Todo lo hallado no tendría ningún valor si no contribuyera a enriquecer nuestra visión acerca de una novela fundamental y fundacional dentro de la literatura mexicana. El mérito que acaso tenga este trabajo es el de hacer evidente la necesidad de volver a leer las obras clásicas del canon literario, devolverles su sentido vital, reconocer el palpar humano que llevan dentro, escuchar las voces que en ellas han sido recreadas, hacer notorio que las clasificaciones realizadas por los estudios críticos no siempre han sido las correctas y que volver a leerlas permitiría enriquecer la historiografía mexicana.

Por otra parte, si bien la naturaleza misma de toda obra literaria es contribuir a que se nutra la memoria colectiva, el presente trabajo llama la atención acerca de la necesidad de realizar estudios que indaguen el proceso de construcción de tal memoria como resultado del trabajo artístico con la palabra en otras obras literarias igualmente impor-

tantes; sobre todo en aquellas que son contemporáneas de *Al filo del agua*. Sin embargo, estudiar el proceso de construcción de la memoria colectiva como imagen artística, requiere poner atención en las enunciaciones tanto del autor que, como ya vimos, constituye la fuerza modeladora y creadora que da sentido al mundo novelado, como del narrador y de los personajes. Sin el reconocimiento de las voces, cualquier intento de indagación sobre la composición artística de una obra, en lo que respecta a la memoria colectiva como imagen artística, será estéril y, probablemente, su fecundidad consista en identificar temáticas o el cúmulo de acciones realizadas por los personajes, tal como ha venido sucediendo en algunos de los estudios críticos comentados.

Antes de terminar quiero dejar constancia respecto de una serie de puntos que no fueron suficientemente analizados y cuya aprehensión podría ser objeto de investigación de futuros estudios. Me refiero concretamente al problema de la desestabilización provocada por Victoria, María, Micaela y los nortños, que en el cuerpo del trabajo es tratado escasamente. Asimismo, abundar en la forma en que es recreada la vida privada del Padre Islas resultaría esclarecedor de la problemática identificada en cuanto al papel desempeñado por lo público y lo privado durante el porfiriato.

Sin duda, otros asuntos estarían esperando ser revelados por nuevos esfuerzos analíticos, entre ellos quiero destacar el del diálogo artístico que se produce en la novela, en el cual participan la música, la arquitectura, la pintura y el arte cinematográfico, del cual solamente refiero una de sus expresiones en la composición artística de la palabra-mirada del autor-creador. La novela de Yáñez exige análisis que, cada vez más, se esfuercen en no fragmentarla, en recuperarla como totalidad, en llenar esos vacíos que han venido quedando sin resolver; por ello, considero que recuperar el diálogo que sostienen las diferentes artes en la composición artística de *Al filo del agua* permitiría aprehenderla en toda su riqueza estética.

BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique, "El realismo de la otra realidad", en Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI/Unesco, México, 1996, pp.204-216.
- Ariès, Philippe y Duby, Georges, *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid, 1992, Tomo 8.
- Ayala Alonso, E, *La casa de la Ciudad de México*, Evolución y transformaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- Azuela, Arturo, "Al filo del agua en su contexto histórico-literario", en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Unesco, México, 1993, (Colección Archivos; 22), edición crítica.
- Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1995.
- , *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- , *Teoría y Estética de la Novela, Trabajos de Investigación*, Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
- Beezley, William, "El estilo porfiriano y diversiones de fin de siglo", *Cultura, Ideas y Mentalidades*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 219-238.

- Beltrán Almería, Luis, *Palabras Transparentes La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra, 1992.
- Benjamin, Thomas, "La Revolución hecha monumento", *Historia y grafía*, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pp.113-140.
- Bobadilla E., Gerardo Francisco, *Al filo del agua. La estetización de un discurso proselitista*, Colección Ventana al interior, Universidad de Sonora, Hermosillo, 1995.
- Cinco minutos de oración en el hogar*, Núm. 137, Parroquia de Santa María Magdalena, México, 1999.
- Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución Mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Díaz Ruiz, Ignacio, "Recepción crítica de *Al filo del agua*", en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, (Colección Archivos 22), edición crítica, pp.293-306.
- Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, vigésima primera edición, Madrid, 1992.
- Diccionario Práctico de la Lengua Española*. Prólogo de Manuel Seco. Real Academia Española. Espasa/Plus, Madrid, 1998.
- Doñan, Juan José, "Medio siglo de *Al filo del agua*", en *La Jornada Semanal* No.149, México, D.F., 11 de enero de 1998.
- Estrada Saavedra, M., *Participación política y actores colectivos*, Universidad Iberoamericana/Plaza y Valdés, México, 1994.
- Goic, Cedomil, *Historia y crítica de la novela hispanoamericana*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.
- González y González, Luis, "El liberalismo triunfante", en *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1986, pp. 897-1016.

- Gómez Robledo, Antonio “Memoria de Agustín Yáñez”, en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, (Colección Archivos 22), edición crítica, tomo XV.
- J. Corominas y J.A. Pascual, *Diccionario Crítico etimológico Castellano e Hispánico*, Gredos, Madrid, 1991.
- López Austin, A., “La construcción de la memoria”, *La memoria y el olvido*, INAH/SEP, México, 1985.
- López Colomé, Pura “Permanencia en ascuas. Sobre la modernidad de *Al filo del agua*”, en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993, (Colección Archivos 22), edición crítica, pp.383-394.
- Marquet, Antonio, “Atalayas imposibles: la autoobservación en el ocaso del poder en *Al filo del agua*”, *Tierra Adentro*, No.88, octubre-noviembre de 1997, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 29-34.
- Martínez, José Luis y Domínguez Michel, Christopher, *La Literatura Mexicana del Siglo xx*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995.
- Martínez, José Luis, “Unidad y diversidad”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura.*, Siglo XXI editores/Unesco, México, 1996, pp. 73-92.
- Martínez, José Luis “Iniciación y obra. La significación de *Al filo del agua*”, en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Unesco, México, 1993, (Colección Archivos; 22), edición crítica, 307-326.
- Monnet, Jérôme, “Espacio público, comercio y urbanidad en Francia, México y Estados Unidos”, *Público-privado: la ciudad desdibujada*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Departamento de Antropología, Año 6, Núm. 11, 1996.
- Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx”, *Historia General de México*, El Colegio de México, México, 1986, pp. 1395-1548.

- Monsiváis, Carlos, “‘Pueblo de mujeres enlutadas’: el programa descriptivo en *Al filo del agua*”, en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Unesco, México, 1993, (Colección Archivos; 22), edición crítica, 369-382.
- Pacheco, Carlos, *La Comarca Oral, la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa contemporánea*, La casa de Bello, Caracas, 1992.
- Palou, Pedro Ángel, *La casa del silencio*, El Colegio de Michoacán, México, 1997.
- Pérez Monfort, R. y Del Castillo, A., *Hábitos, normas y escándalo, prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*, Plaza y Valdés/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1997.
- Perus, Françoise, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en Arturo Azuela (coord.), *Al filo del agua*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Unesco, México, 1993, (Colección Archivos; 22), edición crítica, pp.327-368.
- Rodríguez Monegal, Emir “Tradición y renovación”, en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI editores/Unesco, México, 1996, pp.139-166.
- Villoro, Luis, “La cultura mexicana, 1910-1960”, *Cultura, ideas y mentalidades*, El Colegio de México, México, 1992, pp.239-262.
- Voloshinov, V. N., *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Universidad, 1992.
- Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, Arturo Azuela (coord.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Unesco, México, 1993, (Colección Archivos; 22), edición crítica.

Al filo del agua: voces y memoria

se terminó de imprimir en el mes de junio de 2001
en los talleres de Jiménez Editores e Impresores, S.A. de C.V.,
ubicados en 2º Callejón de Lago Mayor 53, Col. Anáhuac, México 11320, D.F.
con tel. 55 27 73 40; fax 53 99 47 11; E-mail: jimenez_edit@infosel.net.mx

La presente edición consta de 1 000 ejemplares más sobrantes
para reposición.

Cátedra "Carlos Pellicer" homenaje permanente de Tabasco y la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco al Poeta de América, con la conferencia "La construcción artística de la memoria colectiva en Al filo del agua".

Escribe poesía y tiene en borrador una novela que trabaja cuando duerme o cada vez que las flores del macuilís inundan de colorido la ciudad de Villahermosa.

Al filo del agua

VOCES Y MEMORIA

Lucas Macías es la presencia fundamental para acceder al proceso de construcción de la memoria colectiva, cuya imagen artística emerge dentro del agobiante, oscuro y solemne "pueblo de mujeres enlutadas" de *Al filo del agua*; "¿Cómo una imagen artística festiva, irreverente, desenmascaradora, como lo es la de Lucas Macías, ha podido surgir en el contexto de ese pueblo agónico, oprimido, fragmentado, cuyo ritmo de vida es el de una letanía y cuya existencia se asemeja a una perpetua liturgia en la que se simulan miedos y se sofoca deseos?", se pregunta la autora.

Al filo del agua es la elaboración artística de todo aquello que la Revolución Mexicana de 1910, no miró ni nombró: la existencia humana con todos sus quiebres, conmociones, contradicciones; con lo silenciado, lo simulado, lo exaltado, lo causado por el peso de la palabra autoritaria de los discursos dominantes; por el acontecer cotidiano lleno de creencias, asombros, emociones, sentimientos y la opresión religiosa y política sobre la vida de hombres y mujeres.

