

Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez



Patricia Córdova Abundis
Coordinadora

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Lenguaje y cultura en la narrativa
de Agustín Yáñez

Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez

Patricia Córdova Abundis
(coordinadora)



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
2018

Primera edición 2018

D.R. © 2018, Universidad de Guadalajara
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Coordinación Editorial
Juan Manuel # 130, Zona Centro
44100 Guadalajara, Jalisco, México

Cuidado editorial: Agustín Madrigal

Visite nuestro catálogo en <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/>

ISBN: 978-607-547-076-4

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Contenido

Prólogo	7
<i>Patricia Córdova Abundis</i>	
Religiosidad y habla mexicana en la narrativa de Agustín Yáñez	13
<i>Patricia Córdova Abundis</i>	
Acercamiento filológico a <i>Flor de juegos antiguos</i>	35
<i>María del Socorro Guzmán Muñoz</i>	
Agustín Yáñez: relaciones dialógicas con la obra de Azorín	63
<i>Ana María Sánchez Ambriz</i>	
Los caprichos de la ironía o la estética del desencanto en <i>Los sentidos al aire</i> de Agustín Yáñez	89
<i>Blanca Estela Ruíz</i>	
Dialogismo e identidad en el personaje principal de la novela <i>La creación</i> de Agustín Yáñez	111
<i>María de Lourdes Hernández Armenta</i>	
Algunos aspectos narrativos y temáticos en <i>Las tierras flacas</i>	129
<i>Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro</i>	
Ojerosa y pintada	143
<i>Juan Manuel Sánchez</i>	

Prólogo

Agustín Yáñez y su obra conforman una aportación única no solo al estado de Jalisco, sino también a nuestro país. En principio, tres elementos distinguen su trayectoria. El primero se refiere a que incorporó, por primera vez en la literatura mexicana, técnicas narrativas de vanguardia en obras literarias que marcaron un antes y un después en la historia literaria del país. Su segundo mérito es haber recreado, con fluidez, naturalidad y verosimilitud inéditas, el habla rústica de las zonas alteñas y costeras de Jalisco, además de variantes idiomáticas de las ciudades de Guadalajara y México. Pretendió, con su obra, conformar un lienzo fidedigno, creativo y total del espíritu, el lenguaje y la vida mexicanos. En tercer lugar está que su desempeño en cargos públicos, como gobernador y secretario de Educación, entre otros, no fue un obstáculo para que escribiera una obra prolífica que incluye discursos, ensayos, relatos cortos y múltiples novelas.

El presente libro surgió en el marco de una celebración académica y sentida del valor de su obra, a partir del cumplimiento de los 70 años de la publicación de su novela más conocida: *Al filo del agua* (1947). Un grupo de estudiosos nos dimos a la tarea de investigar, analizar y reflexionar sobre el lenguaje de Yáñez, los recursos narrativos utilizados por él, los contenidos culturales de su obra y el impacto que se teje en la recepción de esta.

Sin giros pretenciosos, pero sí con una apreciación justa de las contribuciones que conforman este ejemplar, podemos afirmar que el libro que tiene en sus manos contiene aproximaciones inéditas, por ejemplo, con respecto a dos obras que la crítica había ignorado porque el mismo autor no las consideró en su historiografía literaria. Me refiero a la novela corta *Ceguera roja* (1923) y al relato fervoroso *Llama de amor viva* (1925). Como se propone en el primer capítulo de este libro, ambos ejercicios literarios tienen un valor histórico e idiomático que no puede ignorarse. En ellos se refleja el *ethos* previo a la Cristiada en la ciudad de Guadalupe-

ra. También se recogen variantes léxicas y fonéticas con las que se construyen el estereotipo sociolingüístico de los obreros y un conjunto de prejuicios hacia este grupo social. Ambas obras primigenias contrastan en contenido ideológico y valor literario con la última novela del autor, *Las vueltas del tiempo* (1973). El lector podrá encontrar el análisis al respecto en el interior de este libro.

En “Acercamiento filológico a *Flor de juegos antiguos*”, María del Socorro Guzmán Muñoz muestra las vicisitudes finas de la investigación sobre las diversas ediciones de un libro que, en su momento, generó la admiración de Gabriela Mistral y que constituye una aportación única en la narrativa mexicana del siglo xx: el narrador, un niño, y más tarde un adolescente, cuenta desde su estatura emotiva e idiomática el entorno de la Guadalajara de los años veinte. Guzmán Muñoz nos ilustra sobre los detalles de cada edición (portada, casa editorial, epígrafes, etcétera), al tiempo que nos proporciona pormenores del contexto cultural, personal e institucional en que sucedió la elaboración y publicación de *Flor de juegos antiguos* y de otras obras del autor. El trabajo realizado por Guzmán Muñoz es una aportación para la investigación filológica en nuestra Universidad de Guadalajara.

Por su parte, Ana María Sánchez Ambriz analiza las consonancias entre los ensayos de Yáñez *Por tierras de Nueva Galicia y Yahualica* y los trabajos de Azorín *Los pueblos y Castilla*. En ambos autores “se evidencian las intenciones que los motivan: la búsqueda de lo propio, del ‘alma’ agitante de sus países; búsqueda incesante de la identidad nacional, bajo la carnavalización de sus festividades, o bien, mediante las reflexiones críticas que acompañan lo descrito”, afirma la investigadora en su respectivo capítulo del presente libro. De esa manera, Sánchez Ambriz capta, en estos autores, la necesidad espiritual de saber quiénes somos, y nos muestra un Yáñez que coincide con las tendencias de la época que insisten en comprender la identidad de un pueblo a través de su lenguaje y de poner en escena las acciones prototípicas de una región emblemática; en este caso, el occidente de México es el crisol identitario del país.

En “Los caprichos de la ironía o la estética del desencanto en *Los sentidos al aire* de Agustín Yáñez”, Blanca Estela Ruíz advierte que:

Cada uno de los cuentos [contenidos en *Los sentidos...*] es un recordatorio de que la vida tiene mucho de azar, que el destino juega con la existencia de los seres humanos y que los dedos de la ironía están ahí, siempre dispuestos a darle una vuelta de tuerca a las expectativas de sus personajes [...].

Más allá de la apreciación de los regionalismos lingüísticos y espirituales, la autora se interesa por develar los claroscuros de la ironía en un conjunto de cuentos de Yáñez, y muestra cómo muchas de las ironías que el autor concibe funcionan alrededor de una moral irredenta que niega la realidad erótica y natural de un conjunto humano y forma parte del *ethos* del México conservador del siglo xx. Es decir, en *Los sentidos del aire* (1964), Yáñez ajusta ya cuentas con una moral lacerante y atávica. La crítica subyacente a su entorno va más allá de la exposición y evolución de los móviles de los personajes que encontramos en *Al filo del agua*. El autor rebasa el despliegue de la intimidad que se da en el flujo de conciencia y utiliza una voz narrativa que ironiza al relatar lo que sucede entre los personajes.

En su turno, María de Lourdes Hernández Armenta aborda uno de los personajes más complejos de Agustín Yáñez: Gabriel, el campanero de *Al filo del agua* y el músico de *La creación*. El *dialogismo* es el concepto literario que le permite a la autora analizar cómo Gabriel interactúa como personaje con otras obras clásicas: es el hijo pródigo bíblico, pero también es el hombre cuya complejidad se manifiesta en las contradicciones que generan, en él, su obsesión por la creación artística y su inclinación por el amor inalcanzable. Todo ello sucede enmarcado en la estructura musical que Yáñez da a la novela, que se construye “a modo de una sinfonía cuyos movimientos, *andante*, *creciente*, *galopante* y *vehemente*, marcarán el ritmo de vida del personaje principal”, afirma Hernández Armenta.

La analista se interesa, además, por la heteroglosia en esta novela de Agustín Yáñez, quien, aunque coloca a sus personajes en la Ciudad de México, recoge, tal como hace en *Ojerosa y pintada*, los distintos registros discursivos del español mexicano. Las variantes idiomáticas corresponden a la diversidad espiritual de los grupos de un pueblo. El escritor jalisciense lo sabe, lo observa, lo registra en sus múltiples personajes. Deja testimonio de una época

y de una cultura que se reconoce y se cuestiona, en nuestro intento permanente de saber qué nos caracteriza y cómo construimos nuestros aciertos y tragedias.

Luego, además de explorar la idea del doble y el impacto de algunas ideas del Romanticismo en *Las tierras flacas*, Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro aborda el prodigio que esta novela representa en cuanto recipiente de la riqueza paremiológica del habla mexicana. Grandes obras de la literatura hispánica que conforman el acervo de los clásicos han abrevado de la sabiduría popular que se vierte en los refranes para dar forma a sus personajes. Y es que los refranes sintetizan la filosofía con que se justifica y explica el comportamiento de una comunidad. En el caso de esta novela de Yáñez, el personaje de Epifanio Trujillo, el cacique de varias rancherías ubicadas en los Altos de Jalisco, profiere refranes para desplegar lo que piensa y lo que no piensa de sus coterráneos. Con refranes ordena su existencia, asume y exime responsabilidades; sus argumentos no van más allá de los proverbios que se encabalgan en su pensamiento, en el espacio de un monólogo interior que el lector parece escuchar desde una conciencia compartida y cercenada a golpe de juicios que se suman, limitando la reflexión a la herencia consuetudinaria de un saber idiomático. A través de la creación literaria, Agustín Yáñez fija el acervo propio del idioma y la particular forma de pensar y sentir de una comunidad de hablantes.

Finalmente, *Ojerosa y pintada* (de 1960) es la novela que representa un salto cuántico en la narrativa mexicana, según lo anota Juan Manuel Sánchez Ocampo en un análisis que lleva el título de la novela y en el que distingue los aciertos y desaciertos que la crítica ha establecido sobre esta novela visionaria de Agustín Yáñez. Sánchez Ocampo parece proponerse hacer justicia a esta, en tanto que condensa ya los males de la ciudad mexicana contemporánea. La polifonía que la caracteriza está alimentada de novelas de vanguardia de su tiempo correspondiente, como *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. El análisis presentado en este caso es, en gran medida, un *ajuste de cuentas*, un diálogo con las apreciaciones no fundamentadas que algunas veces puede ostentar la crítica, cuya solidez parece depender del nombre del crítico y no de las evidencias y los argumentos.

Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez es, pues, un libro que pretende mantener con vida la reflexión sobre uno de los grandes autores mexicanos de todos los tiempos. Está escrito con la convicción de que cada generación debe realizar nuevas lecturas y nuevas aproximaciones al legado literario e idiomático, lo cual nos ayuda a comprender nuestra naturaleza cultural, social e histórica. Y también está escrito con la esperanza de que este diálogo contribuya a un reconocimiento inamovible de los clásicos de la literatura mexicana.

Patricia Córdova Abundis

Religiosidad y habla mexicana en la narrativa de Agustín Yáñez

PATRICIA CÓRDOVA ABUNDIS

Agustín Yáñez, nacido en 1904 en Guadalajara, México, aunque guardó fuertes lazos con el pueblo de Yahualica, tierra de sus padres, a donde viajaba cada verano con su familia, vivió durante muchos años en el barrio del Santuario, *quintaesencia de Guadalajara*, como él lo llamaba.

En los primeros escritos reconocidos en su bibliografía, se trazan precisamente escenas y caracteres de los habitantes de dicha ciudad. Nos referimos, por ejemplo, a *Genio y figuras de Guadalajara*, que data de 1941. Por sus páginas pasan papeleros, entre ellos de *El Informador*, carretas, mujeres que caminan hacia las iglesias. El lector puede recorrer el primer cuadro de la ciudad de la mano de Yáñez: el mercado Alcalde, el mercado de juguetes en la avenida Hidalgo, la Merced. Y entre todas esas descripciones sobresale, acaso, la música del inconfundible y variado acento de las diferentes campanadas tapatías que, en medio del tráfico de nuestros días, qué duda cabe, sería imposible distinguir.

En esos sonidos, Yáñez encuentra un fondo sobre el que se construyen las leyendas de la Guadalajara de las primeras décadas del siglo xx. Para él, las campanadas pueden ser pausas tímidas si se trata del templo de la Preciosa Sangre, o maromas con esquilas en el Santuario, melancólicas y plañideras en el templo de Belén, gozosas si se tocan en San José, o graves si suenan en San Felipe, la Merced y San Agustín. El encanto por el sonido de las campanadas persiguió a Yáñez hasta *Al filo del Agua*, pues ahí, recordamos, el personaje de Gabriel, un joven con inclinaciones musicales, las toca de manera magistral, al grado que logra cautivar a Victoria, la tapatía, quien en una novela posterior, *La creación* (1959), se con-

vierte en la misteriosa mecenas que cubre los gastos de la carrera musical de Gabriel en Europa.

Esta presencia musical en la obra de Yáñez permite hablar de una sensibilidad en el autor. Dicha sensibilidad siempre estuvo ceñida a una vida espiritual trémula que a veces confluía en lo religioso y a veces en el erotismo, aunque el autor siempre se valió de la imagen literaria y de los nudos narrativos para plantearlo. Así, por ejemplo, en su obra *Por tierras de Nueva Galicia*, de 1931, Yáñez refleja esta particular inquietud, que compartía con el poeta Alfredo R. Placencia, a quien dedica este texto: “siempre adjuré de toda disciplina, oh, sí, de toda sujeción y disciplina. Y creo en las mentiras del espejismo: creo en la vida, cantor del dolor, poeta amigo” (Yáñez, 2003, p. 109). Tanto Placencia como Yáñez experimentan la dificultad que entraña hacer convivir el deseo de la libertad con la constricción de su fe religiosa y su espíritu conservador.

En ese sentido, por ejemplo, Agustín Yáñez, en su niñez, gozaba de las lecturas que le hacía una tía y de las tertulias que se desataban tras la lectura del periódico que su padre llevaba a casa —ambas experiencias lo estaban forjando como un librepensador—, mientras que en *Flor de juegos antiguos* (1941) el protagonista, que es en gran medida el propio Yáñez, es descrito como un niño “tímido y fogoso” cuya curiosidad sexual lo lleva a singulares conjunciones eróticas y religiosas: el terciopelo del traje de una pastorcita le despierta el deseo de tocar la tela y acercarse a la pequeña, por ejemplo.

Agustín Yáñez se inquietaba con la palabra, pero no solo por su versión estética, sino también por su poder descriptivo y elocuente. Sin embargo, su deseo de estudiar Letras no pudo ser realizado porque no existía la carrera en la Universidad de Guadalajara. Yáñez estudió Derecho, y esta decisión lo llevó a la función pública. Además de cubrir diversos puestos, desde director del Sistema de Primaria en Nayarit y director de las bibliotecas y el archivo de la Secretaría de Hacienda, hasta secretario de Educación Pública durante el gobierno de Díaz Ordaz, de 1953 a 1959 fue gobernador de Jalisco y durante ese periodo fue el principal gestor de la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara, sucedida en 1957. Como puede inferirse, un fuerte motivo que impulsó su gestión para dicha fundación fue su propia

carrera literaria, y en particular la imposibilidad que había tenido de estudiar Letras en Jalisco. Pero esto no fue el único móvil: Agustín Yáñez había fundado la Cátedra de Teoría Literaria en la Universidad Nacional Autónoma de México, y enseñado en la Escuela Nacional Preparatoria y en el Colegio de México, entre otras escuelas.

Pero volvamos a sus méritos literarios. Es posible afirmar que en la obra de Agustín Yáñez existen dos vetas principales, aunque no únicas: religiosidad y habla mexicana. En cuanto a la religiosidad, en su obra existe una descripción constante de las costumbres a este respecto, pero también está en ella la exposición permanente de los conflictos que genera una religiosidad estrecha, que no se cuestiona y que persiste a través de hábitos restrictivos.

Respecto del habla mexicana, Agustín Yáñez cultiva, como gran escritor, la observación del habla natural de las regiones de Jalisco y de la Ciudad de México. Sin agilidad en el lenguaje de los personajes no existe la verosimilitud literaria. Yáñez incorpora refranes, expresiones populares, clichés, y, en general, variantes idiomáticas que dan forma a nuestra lengua como un patrimonio histórico. Y muchas de estas variantes, como bien registra Arturo Azuela (2004), fueron incorporadas al *Índice de mexicanismos* de la Academia Mexicana de la Lengua. Consideremos, por ejemplo, *huizachero*, *albrestarte*, *a raya*, *loqueras*, *corruptela* o *mitote*.

Ante estas dos vetas, es posible plantear preguntas que impactan en la identidad de lo que somos como mexicanos y como jaliscienses: ¿cómo refleja la obra de Yáñez el espíritu jalisciense y mexicano? ¿Qué parte de la idiosincrasia del Occidente recrea este autor que vivió precisamente el ambiente de la Revolución mexicana, de la Cristiada y de la incipiente modernización del país? ¿Cuáles son los elementos universales de su obra? ¿Podemos considerar su obra como un patrimonio histórico no solo literario, sino también idiomático e histórico?

Iniciaremos la reflexión alrededor de estas preguntas abordando la religiosidad, un tema recurrente en la obra y la vida del autor, como ya hemos mencionado, que despierta interrogantes diversas. Aclarar el peso de la religión católica en la obra de un autor

que vivió durante la Cristiada¹ es fascinante, sobre todo si consideramos que su formación fue en un ambiente católico sumamente conservador y que después se desempeñó en cargos públicos en Gobiernos donde la filiación política era anticlerical. ¿Cómo se refleja esta contraposición en la obra de Agustín Yáñez?

Para contestar esta pregunta es útil atender esencialmente dos títulos de su vasta producción que han sido poco abordados por los especialistas. Me refiero a *Ceguera roja*, novela corta que Yáñez escribió en su mocedad, en 1921, y publicó en 1923,² y a *Las vueltas del tiempo*, de 1973, la última novela que publicó Yáñez, siete años antes de su muerte.

A las dos novelas las envolvió en su momento un manto de discreción. Como veremos, la primera, que escribió cuando tenía diecisiete años y publicó a sus diecinueve, fue incluso negada por el propio autor en su inventario de obras escritas. Su contenido, que duda cabe, comprometía la posición crítica, o al menos distante, que con respecto a la religión un hombre de Estado de su tiempo debía representar. En cuanto a *Las vueltas del tiempo*, aunque fue escrita entre 1945 y 1948, justo en el momento en que fallecía el líder del Maximato, Plutarco Elías Calles, no fue publicada sino hasta 1973, cuando el entorno político mexicano había perdido cierta sensibilidad directa respecto a Calles, personaje que consolidó una forma de acción política vertical frente a la debilidad horizontal de las instituciones públicas mexicanas. En *Las vueltas*

-
1. Enfrentamiento entre la Iglesia católica y el Estado mexicano suscitado en México entre 1926 y 1929.
 2. Es necesario expresar que la fecha de publicación de *Ceguera roja* es en realidad algo imprecisa. El especialista en literatura mexicana Emmanuel Carballo dijo que fue escrita/publicada en 1925 (Carballo, 1986). Ignoramos de dónde obtuvo la fecha. En nuestro caso, el profesor y artista Armando Miramontes nos obsequió una impresión facsimilar que contiene una advertencia de Ramón Álvarez Rodríguez que coincide con Carballo respecto de la fecha, pero, paradójicamente, al final de la novela el propio Yáñez registra “1921” como fecha final de escritura y “1923” como fecha en que se imprimió el “ensayo” en los talleres Renacimiento, y el sello cierra con un “Cristo ayer. Cristo hoy. Cristo siempre”. Por tan obvia contradicción, no nos queda sino pensar que tanto Álvarez como Carballo no tuvieron el *valor* de terminar de leer la novela *Ceguera roja*, o no la conocían y no se enteraron de las fechas dadas por el propio autor. Otra posibilidad es que, por descuido, consideraron las fechas de la segunda obra que compone el volumen en que *Ceguera roja* está publicada: *Llama de amor viva*, escrita en 1923 y publicada en 1925, según se registra en el sello final de la edición.

del tiempo, a través de sus personajes, Agustín Yáñez exhibe a cristeros, progresistas, voces del pueblo, ganadores y perdedores de la Revolución mexicana y de la Cristiada, cuyas posturas sintetizan un balance histórico de su tiempo.

Respecto a *Ceguera roja*, en entrevista con Carballo (1986), Yáñez afirmó que todo lo anterior a *Genio y figuras de Guadalajara* habían sido *ejercicios literarios*. Es decir, el autor no consideraba los títulos *Ceguera roja* y *Llama de amor viva* (incluida en la impresión de la primera). Hay quienes dicen que Yáñez mandó retirar la edición de tales libros de donde fue posible, y que no superó con facilidad el fracaso de tales obras literarias. La historia dice lo contrario: Yáñez escribió con posteridad obras memorables y finalmente los dos textos han circulado, aunque en forma marginal.

Ceguera roja es la historia de un joven matrimonio que inicia idílicamente su vida en común. Al poco tiempo, Francisco, el esposo, obrero, entra en contacto con las incipientes fuerzas *bolcheviques*, que lo hacen ir a huelga. Conforme se va alejando de su fe católica, se va convirtiendo en un alcohólico que olvida sus deberes familiares. Su esposa y su hija asisten a misa, ofrecen flores y se desconciertan porque el esposo asiste a reuniones sindicales donde el lenguaje utilizado es vulgar y los ideales de revolución social son estigmatizados. El testimonio de ideas y creencias de la época es lo valioso. La lucha por los derechos laborales y la pretensión de tener una vida materialmente decorosa son vistas como elementos *demoniacos* y como algo que conducía a la tragedia de la familia:

Francisco regresaba a su casa, ajeno a todo, mirando solo el espejismo diabólico de la ficticia prosperidad. Al pasar por la capilla de la Inmaculada escuchó el melifluido cantar con que los fieles se despedían de su Señora (Yáñez, 1923, p. 24).

Para el joven Yáñez, era necesario convencer, a través de su novela, de que el hombre debía permanecer en cristiano recogimiento aceptando el salario y situación *dados por Cristo*. María, el personaje esposa de Francisco, es *víctima de la barbarie bolchevique*, la huelga es una “orgía”, las esposas incitantes de la huelga son “hienas” y los obreros socialistas hablan con un lenguaje des-

deñable: en la recreación de una asamblea a la que asiste el protagonista, los discursos de los bolcheviques están saturados de variantes idiomáticas como *convinciones*, *trinlogía*, *probes*, *semos*, *liones*, *cuagulada*, *conlegas*, *enmancipación*, *verdá*, *peliguda*, *aléntón*, *clarinvidencias*, *aluzarán*, *horados*, etc. De esta manera, Yáñez anota distintos procedimientos fonéticos que caracterizan el habla con menor prestigio en la ciudad. Hay elisión de sonidos (*convinciones*), inversión en el orden de fonemas (*probes*), prótesis (*clarinvidencias*), entre otros.

Si la novela se escribió en 1921, justo cinco años antes del inicio de la Cristiada, los datos ideológicos dados por Yáñez nos muestran la resistencia que había en la época hacia la ideología de izquierda. Repárese al respecto en el título, *Ceguera roja*. El texto funciona como documento histórico e idiomático que manifiesta creencias y prácticas religiosas de la época que, más tarde, Yáñez recrearía artística, crítica y magistralmente, pero sin un tono panfletario, en *Al filo del agua*, novela que se consagraría como un clásico de la literatura porque ahí el análisis psicosocial está entre líneas y porque, precisamente, se matiza la ideología conservadora. El autor, pues, reconoció el impacto trágico de la negación del erotismo y del albedrío, y lo que significa que una sociedad se cierre al correr de los tiempos, a las ideas que liberan al hombre y que le permiten vivir en forma más equilibrada.

Ceguera roja contiene tanto fragmentos franca y auténticamente hagiográficos como fragmentos panfletarios en contra de la ideología de izquierda. Entre los pasajes hagiográficos, resalta la escena en que Inés, la hija de Francisco, ofrece flores vestida de blanco y se entrega con devoción a la vida religiosa. En la novela, la devoción femenina a la virgen María es símbolo y motor de una vida familiar feliz. Sobresalen también el rezo, el sufrimiento y la dedicación femenina a las labores que circundan el fervor religioso:

Mientras Inés se entregaba a Jesús en coloquios fervorosísimos y le rogaba por su padre; mientras Juana, la buena y cariñosa Juana empapaba en lágrimas su pañuelito y con lágrimas también, cual perlas diamantinas, bordaba el sagrario de su corazón que había de ser asiento del Hacedor Supremo, Francisco, entornando pavorosamente los ojos, fijábalos momentáneamente en todas partes, en tanto que el vértigo, la pesadilla, la orgía, los sueños de riqueza, danzaban en su derredor en baile espeluznante (1923, pp. 43-44).

La búsqueda de la riqueza es un antivalor católico, tal como puede observarse en la cita anterior. La vida virtuosa de una mujer se limitaba a su entrega religiosa. En general, el conflicto religioso espiritual que tomará forma más tarde, en la obra maestra *Al filo del agua*, tiene aquí un correlato realista y acrítico.

Se puede especular que de haber permanecido en circulación *Ceguera roja*, la proyección literaria y, más aún, la política de Agustín Yáñez hubieran estado en riesgo en el contexto de Gobiernos declaradamente anticlericales, de izquierda, tal como fue el caso del de Obregón (1920 a 1924), el de Plutarco Elías Calles (1924 a 1928) y el fallido consecutivo de Obregón, que se vino abajo, como sabemos, por el magnicidio ocurrido en el restaurante La Bombilla, hecho que daría inicio al Maximato, con Emilio Portes Gil frente al gobierno y Calles a su sombra.

Pero dejemos de momento a un lado tal vicisitud histórica y pasemos a la obra que cumplió 70 años en 2017 y que consagró el quehacer literario de Agustín Yáñez: *Al filo del agua*. Se trata de una novela cuyo contenido y cuya técnica literaria han propiciado la escritura de muchas páginas, aunque nunca suficientes, pues el patrimonio literario siempre estará sujeto a nuevas interpretaciones y perspectivas.

En *Al filo del agua*, el lector se expone de entrada a un “Acto preparatorio”, un discurso eufónico, de ritmo armónico, en el que Yáñez da *pinceladas* amplias para describir los exteriores y las intimidades de un pueblo alteño que se adivina es Yahualica:

Pueblo de mujeres enlutadas. Aquí, allá, en la noche, al trajín del amanecer, en todo el santo río de la mañana, bajo la lumbre del sol alto, a las luces de la tarde —fuertes, claras, desvaídas, agónicas—; viejecitas, mujeres maduras, muchachas de lozanía, párvulas; en los atrios de iglesias, en la soledad callejera, en los interiores de tiendas y de algunas casas —cuán pocas— furtivamente abiertas (Yáñez, 1986, p. 3).

Y de la recreación de exteriores, en la novela se pasa a la recreación de costumbres que tocan el más hondo pudor espiritual:

Los matrimonios son en las primeras misas. A oscuras. O cuando raya la claridad, todavía indecisa. Como si hubiera un cierto género de vergüenza. Misteriosa. Los matrimonios nunca tienen la solemnidad de los entierros,

de las misas de cuerpo presente, cuando se desgranán todas las campanas en plañidos prolongados, extendiéndose por el cielo como humo; cuando los tres padres y los cuatro monagos vienen por el atrio, por las calles, al cementerio, ricamente ataviados de negro, entre cien cirios, al son de cantos y campanas (1986, p. 6).

Todo esto hasta llegar a los recovecos en que el espíritu se mezcla con la carne y se genera el conflicto moral:

Los deseos, los ávidos deseos, los deseos pálidos y el miedo, los miedos, rechinan en las cerraduras de las puertas, en los goznes resechos de las ventanas; y hay un olor suyo, inconfundible, olor sudoroso, sabor salino, en los rincones de los confesionarios, en las capillas oscurecidas, en la pila bautismal, en las pilas de agua bendita, en los atardeceres, en las calles a toda hora del día, en la honda pausa del mediodía, por todo el pueblo, a todas horas, un sabor a sal, un olor a humedad, una invisible presencia terrosa, angustiosa, que nunca estalla, que nunca mata, que oprime la garganta del forastero y sea quizá el placer del vecindario, como placer de penitencia (1986, p. 7).

Y como apoteosis de la tragedia humana que se teje día a día entre los pueblerinos de cualquier pueblo de Jalisco que después poblaron las ciudades, escribe: “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” (1986, p. 14).

Yáñez da forma al laberinto del alma de los personajes. A través de flujos de conciencia y monólogos interiores, crea personajes en cuyo interior sucede una polifonía que es conciencia e inconciencia, ideología y conocimiento, razón y sinrazón. La religión y sus prácticas aparecen como un *lecho de Procasto* que se empeña en descoyuntar las articulaciones del deseo, el ímpetu creativo del espíritu y de la inteligencia. Así sucede, por ejemplo, con el personaje de Timoteo Limón, cuyo insomnio lo lleva a un diálogo lacerante entre sus creencias y sus pulsiones. Su estrecho pensamiento esculpido por un saber exclusivamente religioso y restrictivo no puede aceptar ni dar cauce a su deseo, sus ambiciones, ni al temor a perder a su hijo Damián. Ante ello, cualquier señal es de mal augurio, por ejemplo, el aullido de un perro:

Don Timoteo se revolvió en la cama. Una, muchas veces, con creciente desesperación. Se tapó la cara con la sábana. Se santiguó siete veces. De nuevo el Enemigo allí está hincando banderillas de lumbre, toreando con capas de colores. Horrible. ¿Delicioso? ¡Aborrecible! Quería que don Timoteo deseara la muerte de su esposa tullida [...]. El infierno, la muerte, el juicio, la gloria, su mujer, Damián, el difunto Anacleto, las formas de garridas muchachas, el hui-zachero de Juchipila, sus deudores [...] los ladridos de Orión le daban vueltas en remolino [...]. El pecado de superstición era el culpable: si no hubiera consentido las abusiones por el aullar del Orión, el Enemigo no viniera con tantos embelecados. Parecía quedarse quieto, en sueños, y un sobresalto pasaba otra vez todos los filos de la rueda sobre la cabeza: Se habrá muerto Damián, si yo enviudara, me robarán lo que tengo [...] me voy a morir...: picudos filos de la rueda implacable, cada vez más grotescos, más audaces y pecaminosos; más débil cada vez la resistencia, en la noche sin fin (1986, pp. 20-22).

En ese mismo conflicto existencial que se construye entre las creencias religiosas y la naturaleza erótica, Merceditas, hija de María,³ se culpa por haber despertado el deseo de un enamorado, Julián, y, entre la indignación y la lumbre de las miradas de este, no sabe cómo lidiar con dos fuerzas: el deseo erótico y el decoro religioso.

Los sucesos trágicos de la novela son primero dramas íntimos y después escándalos públicos. Y el drama íntimo siempre se entreteje entre el deseo erótico y la imposibilidad de su realización. En ese entorno, Luis Gonzaga, exseminarista, experimenta una constante inflamación del alma por su sensibilidad vitalicia. Por ello, su excesiva creatividad alrededor de las celebraciones religiosas perturba las expectativas del párroco. Finalmente, su atracción por Victoria, la sofisticada mujer de Guadalajara que ha llegado al pueblo, y la necesidad moral de negar dicha atracción, lo precipitan a perderse en la locura de sus soliloquios e imaginaciones, acompañado de los cuales realiza largas caminatas por el campo.

Otro personaje, Micaela, enfoca su rebeldía por un amor no correspondido en la coquetería despiadada hacia distintos personajes, mientras que María, sobrina del párroco, se caracteriza por

3. *Hijas de María* se llama a las jóvenes que viven consagradas a la religión católica y al código moral que de ella se desprende para las mujeres. Dicha asociación comprende prácticas de oraciones, asistencia y participación en rituales de la Iglesia y un vestuario que incluye la portación de una imagen religiosa en el pecho. En general, para estas jóvenes cualquier forma de cortejo es considerada indecorosa.

otra *incorrección moral* —considerada así por el pueblo—: la inquietud intelectual y la curiosidad por las novedades del mundo. María acaba yéndose con los revolucionarios, que ya estaban por llegar al pueblo, *al filo del agua*. Su aparición en otra novela de Yáñez, *La creación*, nos la muestra convertida en una mujer empoderada que convive con los círculos de poder posrevolucionarios.

Entre la escritura de *Ceguera roja* y la de *Al filo del agua* hay veintisiete años de diferencia, tiempo suficiente en el cual Yáñez descubre las zonas de conflicto entre la religiosidad acrítica y las pulsiones humanas. Esta trayectoria de vida, de maduración humanística de Yáñez, nos comprueba el poder de las letras y de la filosofía. Durante ese tiempo, Agustín Yáñez estudió Derecho y la maestría en Filosofía, ocupó diversos cargos públicos y enseñó en diversos programas de estudio. El autor pasó de la oscuridad del dogmatismo religioso que nos ofrece el joven escritor de *Ceguera roja* a la luz de una creatividad crítica y estética que se despliega en *Al filo del agua*.

El antiguo interés del escritor jalisciense por explicar el fervor humano como un hecho religioso quedó asentado en *Llama de amor viva*, obra compuesta por tres relatos breves con epígrafes de San Juan de la Cruz y una nota final de Alfredo R. Placencia.⁴ En el primer cuento, una bayadera, bailarina oriental, “flor sedienta siempre besada por el sol” (Yáñez, 1925, p. 22), se encuentra inflamada de un fervor amoroso. Un sacerdote la hace descubrir el amor a la Virgen y a Dios. En un gesto que recuerda al *mester de clerecía*, el personaje de la bayadera defiende el sagrario del ataque de los “bronces” (hombres morenos) que han forzado la puerta del santuario; al final, una legión de ángeles la eleva hacia Dios, en quien encuentra el *verdadero amor*. El texto es hagiográfico, histó-

4. La lectura de la obra de ambos autores jaliscienses descubre su indudable empatía. Compartieron un espíritu místico que se realizó en el fervor religioso, pero su impulso vital los llevó a analizar y cuestionar los símbolos cristianos y las prácticas católicas. Así, por ejemplo, en *Llama de amor viva. Novelas de amor*, Yáñez escribe: “Jesucristo en la Eucaristía es generoso Alimento, Ideal perfectísimo, Lumbre y Fortaleza perennes, Belleza suprema que arroba y comunica la ‘sublime locura de la Cruz’” (1925, p. vii). Por su parte, el lector comprobará en los poemas de Placencia “Ciego Dios” o “Lucha divina” (Placencia, 2011, pp. 158-159) el tono crítico con que el poeta de Jalostotitlán dialogaba con las creencias religiosas.

rico. Convergen ahí místicamente el frenesí individual y la amenaza histórica del pueblo salvaje para las prácticas religiosas. El dato es histórico porque está construido en las vísperas de la Cristiada y es la *raza de bronce* la que representa una amenaza moral.

En su cometido didáctico y mágico, los tres cuentos de *Llama de amor viva* no se distinguen mucho de los *Milagros* de Gonzalo Berceo, aunque sí en su forma literaria: en el caso de la obra del autor jalisciense, estamos ante prosa, no ante estrofas de versos alejandrinos. Esta analogía bien podría considerarse un nudo muy significativo en la historia de las ideas en el occidente de México y en la constitución de un *ethos* mexicano que, en comparación con la historia de las ideas sociales europeas, resulta anacrónico, pues los *Milagros* de Berceo contribuyeron a la consolidación del culto mariano en la España del siglo XIII y *Llama de amor viva* de Yáñez pretende consolidar el culto cristiano en el siglo XX.

En gran medida, lo trascendente de estos textos parcialmente desconocidos de Yáñez es que constituyen evidencias del pensamiento y la cultura mexicana del siglo XX. Por corrección política y por el canon literario, estos textos pueden considerarse *insostenibles*. Sin embargo, desde otro punto de vista, son evidencias históricas de una realidad mexicana que persiste en mayor o menor medida y a la que se eclipsó —acaso artificial, pero no naturalmente— porque había que emular la modernidad. Quizá por ello, por este *eclipse histórico* abrupto, los mexicanos tenemos tendencia a simular doblemente en los tiempos modernos: porque la historia internacional nos rebasó y nos colocamos en un punto al que no habíamos llegado de manera genuina, y porque la cultura global alienta el *parecer* más que el *ser*. Tanto Rodolfo Usigli en *El gesticulador* (de 1938) como Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* (de 1935) reflexionaron sobre la particular presencia de la simulación en nuestra cultura.

Las contribuciones literarias de Yáñez, como sabemos, no se limitan a lo expuesto hasta aquí. Con *Las tierras flacas* (de 1962) y *La tierra pródiga* (de 1960), el autor pretende dar forma a fenómenos culturales como la oralidad propia de las rancherías de los Altos de Jalisco, en la primera, y de la zona costera, en la segunda. Así, aprovecha su narrativa para vaciar la riqueza idiomática de la zona:

un derroche de refranes y expresiones idiomáticas aparece entre sus páginas.

En *Las tierras flacas*, por ejemplo, el cacique domina la región; es decir, controla la vida de los vecinos,⁵ los endeuda, los expropiya y pretende ejercer derechos que van más allá de lo debido. Con actitudes que nos recuerdan al comendador de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, el cacique pretende adjudicarse el derecho de pernada con las jóvenes mujeres que le agradan. Surge de nuevo el contraste de épocas para abordar una problemática analógica: Lope de Vega expone un problema sociocultural de la España del siglo xvii y Agustín Yáñez expone la existencia del mismo conflicto en el México del siglo xx.

El cacique de *Las tierras flacas* desarrolla el siguiente monólogo interior cuando sabe de los improperios que le lanzan sus víctimas. El personaje expone sus impresiones en una serie de sentencias *pueblerinas* que aún hoy podrían reconocerse en el habla de la región:

Nomás los estoy oyendo retobe⁶ y retobe, años y años, como burros con bozal o caballo que coge el freno, aquí los oigo como quien oye llover y no se moja, porque no hay más sordo que el que no quiere oír, y porque perro que ladra no muerde, ni buey viejo pisa ni mata, y si la pisa no la maltrata y porque son como la chiva de la tía Cleta, que se come los petates y se asusta con los aventadores, o será porque el valiente de palabra es muy ligero de pies y entre la mujer y el gato ni a cual ir de más ingrato; además: que para el arriero, el aguacero, y que soy de los que aullan cuando el coyote, hasta que se cansa y corre, de modo que para qué tantos gritos y sombrerazos, ni tantos brincos estando parejo el llano [...] con echarles maíz se apean [...] pero recuerden al son que me tocan bailo [...] calma y nos amanecemos; en resumidas cuentas: me gustan las cuentas claras y el chocolate espeso (Yáñez, 1970, p. 40).

Con su proyecto literario, Yáñez pretendía, según el mismo afirmó, captar todos los ambientes de México, los grupos sociales más relevantes que nos definen (Carballo, 1986). El *plan* literario que realizaba era dar forma al gran retrato de nuestro país. Por

5. Véase el análisis de Sergio Guillermo Figueroa Buenrostro sobre *Las tierras flacas* en este mismo libro.

6. Retobar: envolver los fardos, montones de algo, y amarrarlos. Pueden estar cubiertos de tela de henequén.

ello escribió también *La tierra pródiga*, en la que la exuberancia de la Costa Alegre⁷ se contrapone con el recogimiento serrano de la población, pero tiene puntos de convergencia entre los personajes principales: los caciques. En esta novela, publicada en 1960, Yáñez pone en evidencia a los entonces nuevos líderes de una Costa Alegre que había recorrido personalmente como gobernador. El medio para esta exhibición es la fluidez de un lenguaje que recrea el habla popular mexicana:

Ese sí que ya ni la amuela; digo: Pablo Flores, que no solo se hace disimulado y presta, sino que ofrece a la vieja con el interés de renovar sus préstamos o de que lo esperen cuando se le vencen; y esto no solo con funcionarios gallo-nes [...]. Bueno: Flores es menso o a lo menos navega con esa bandera; pero ¿qué me dices del cacarizo Lemus y del mismísimo don Eulogio, tan respetable? Hacen lo mismo y no presumen o presumen de muy salsas. Es como hidrofobia. Van, vienen, corren. Rabiosos. Una vez que hallaron el camino fácil, ningún dinero les basta. Se lo chupan (Yáñez, 1960, p. 113).

En la búsqueda de la realización de su meta de dar forma al gran lienzo de la vida de nuestro país, Yáñez fue más allá e intentó captar la vorágine lingüística y cultural de la gran urbe, de la Ciudad de México. Básicamente lo hace en dos de sus novelas: *Ojerosa y pintada* (de 1960) y *La creación* (de 1959).⁸ En la primera, un ruletero recoge a diversos pasajeros en la capital del país, y cada uno de ellos representa a un grupo social distinto, con un estilo discursivo diferente y con conflictos diversos. Con esta novela, Yáñez se inscribe en el gran tema literario del siglo xx: la ciudad como espacio cosmopolita.

En *La creación*, por su parte, aparecen personajes de *Al filo del agua*. Gabriel, el joven campanero con dotes musicales que cautiva a Victoria, es apoyado financieramente por esta *misteriosa* mujer para que estudie música en Europa. A su regreso, se enfrenta con los embates propios de la creación y del ambiente cultural de la capital mexicana. Sin embargo, María, también personaje en *Al filo*

7. Región costera del estado de Jalisco, México.

8. Se recomienda revisar, en este mismo libro, los trabajos de María de Lourdes Hernández Armenta sobre *La creación*, y de Juan Manuel Sánchez sobre *Ojerosa y pintada*.

del agua, lo recibe, protege e impulsa junto a su esposo, quien es un funcionario en el Gobierno federal.

Por otro lado, el recato y el conflicto erótico evolucionan en la obra del autor, quien juega en *La creación* con la posibilidad de los triángulos amorosos y despliega relaciones interpersonales al ritmo de una metrópoli que acoge a las grandes cabezas del México posrevolucionario. En esta novela, Yáñez traslada el conflicto existencial al ambiente artístico, y lo hace poniendo en escena a personajes de la vida real, como José Vasconcelos y Diego Rivera. También ahí, Yáñez abandona por completo el tema religioso. El móvil de su protagonista es la dificultad creativa, la dificultad social y la supervivencia.

La obra de Agustín Yáñez nos muestra el periplo de su vida espiritual y social. Su adscripción primera a la ideología cristera y hagiográfica, en *Ceguera roja* y *Llama de amor viva*, fue el preámbulo para la exposición final del conflicto existencial que provoca una religiosidad acrítica, tal como expone en *Al filo del agua*. De la misma manera, la verosimilitud literaria y la agilidad de su lenguaje se lograron porque supo escuchar la polifonía natural de su entorno cultural y, por supuesto, por su profundo conocimiento de los clásicos de la literatura universal. Sus personajes hablan eufónica y naturalmente. El autor captó el espíritu del mexicano conservador, pero también del mexicano moderno, aunque su obra adquiere una dimensión universal porque aborda, con una señalada finura, el conflicto entre el erotismo y la moral, entre Eros y Tánatos.

Por su parte, *Las vueltas del tiempo*, publicada en 1973, es un *ajuste de cuentas* no solo en la conciencia del escritor jalisciense, sino también en la conciencia social y política de la nación. Si *Ceguera roja* había sido silenciada por el mismo autor, o señalada como un ejercicio literario sin importancia en su historiografía literaria, como ya se dijo, *Las vueltas del tiempo* parece haber esperado treinta años para ver la luz, como señalamos, por las implicaciones políticas que la obra representaba para el escritor. Ambas novelas contextualizan la relación Iglesia-Estado, pero con cincuenta años de diferencia. En la primera, el autor tapató enarbola la defensa del fervor católico en oposición a las llamadas *doctrinas bolcheviques* que impregnaban algunos movimientos obreros en Guadalajara. Se trata de una novela corta que debe ser leída como un documento

histórico que evidencia una parte del *ethos* occidental de México que desembocó en el conflicto religioso de los años veinte.

En contraposición, en *Las vueltas del tiempo* Yáñez ofrece un análisis del gobierno de Calles, pero también despliega los laberintos del pensamiento cristero a través de varios personajes, entre los que sobresale Miguel Osollo, hombre libre, combatiente, sacerdote jesuita, cristero y finalmente, en forma paradójica, reconocedor del valor de Calles como estadista. La narración transcurre en un solo día, en el que se celebran las exequias de Calles. El lente del escritor recorre distintos grupos sociales: el empleado de una funeraria, el dueño de esta, un general revolucionario venido a menos, mujeres de la alta sociedad conservadoras y liberales, un indígena que pretende que el país regrese a un estado primigenio, un periodista progresista y crítico, una familia empobrecida cuyas hijas acaban prostituyéndose, un norteamericano fascinado por México y en busca de oportunidades para establecer negocios.

Las vueltas del tiempo no solo es una novela de realismo social, sino también una de tesis que merece ser analizada con mayor detenimiento. Por ejemplo, Agustín Yáñez dibuja la ascendencia del jesuita Miguel Osollo: sus ancestros son de Guanajuato, y la vida de estos es delineada por el carácter decidido que los llevó a consolidar grandes fortunas que más tarde se perdieron y a tener participaciones activas en las distintas conflagraciones del país. Miguel Osollo es un personaje que no solo fue cristero, sino también un sacerdote cuya inteligencia lo lleva a valorar, como ya se dijo, las dotes de estadista del general Calles.

Eugenio Cumplido, por su parte, aparece como el periodista que representa la voz crítica de las distintas élites del país.

Con estos dos personajes, Yáñez asume un distanciamiento con respecto a un fervor religioso que ya no se defiende, como en *Ceguera roja*, o se expone eufónicamente, como en *Al filo del agua*: ahora se trata de una valoración crítica en la que el fervor religioso puede ser, entre ciertos sectores de la población, un “fervor fanático”:

[...] el aire total de impertinencia, la chabacanería y el infantilismo de las bromas que iba prodigando [el sacerdote Miguel Osollo] a los asistentes, exacerbaban la irritación de Cumplido, tanto como el fervor fanático que respaldaba en las damas y los caballeros a la vista del sacerdote. —No se les

quita el hábito de hacer ridícula la religiosidad, siguió pensando—; la represión callista no sacudió su mojigatería (Yáñez, 2014, p. 79).

En esta novela, Agustín Yáñez afirma que son tres los grandes estadistas que ha tenido México, Benito Juárez, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas. Se aboca al análisis de Calles, el estadista de la Revolución que con el centralismo logró equilibrar la debilidad de las incipientes instituciones. Por ello, cada uno de los personajes muestra sus actitudes y su ideología con respecto a Calles, honrado fúnebremente. La polifonía se despliega de las posturas extremas a las voces equilibradas.

En la postura radical se encuentra Heliodoro Camacho, empleado de la funeraria que presta el servicio para las exequias del presidente y quien odia calladamente a Calles, porque asesinó a su padre. Heliodoro representa la ignorancia y el pueblo sin oportunidades. Cuando su jefe le pregunta si es cristero, Heliodoro ni siquiera conoce el término. Su inconciencia lo lleva al colmo del fracaso personal y social cuando, al final de la novela, su esposa lo culpa de la perdición de las hijas, aun cuando él había acudido a trabajar luchando incluso contra sus impulsos de odio hacia Calles porque pretendía llevar dinero a su casa. Con este personaje, Yáñez da voz y forma al México sin educación y sin oportunidades que es víctima de sus propias limitaciones: Heliodoro no ve su pasado ni prevé su futuro; a tientas asume un presente que acaba sometiéndolo en la desgracia.

Ahora bien, respecto de las voces moderadas, está María, cuya inteligencia y cuyo respeto hacia las costumbres religiosas se presentan de manera equilibrada. Por ello es capaz de admirar genuinamente las dotes de estadistas de Obregón y de Calles, pero también es capaz de desafiar la política anticlerical de la época, al dar asilo a personajes de la Cristiada que se encuentran en situaciones comprometidas. María, creyente, pero a su vez librepensadora, intenta romper relaciones con Calles. Su esposo recibe este mensaje del presidente:

Se le adelantaron, ingeniero: ya tengo informes policiacos de que hay misa en su casa y que viven allí, como dice usted, unas monjas. Yo conozco a María; sé que no es una beata y está lejos de ser una fanática; es una quijota.

Dígale que yo no mandé cerrar los templos, ni prohibir el culto; fueron los obispos para echarnos al pueblo encima. Ya conocen mi resolución: o acatan la ley, o acuden al Congreso, o toman las armas. Dígale a María que no se meta con alacranes [...] y no hay caso de que usted renuncie por sentimentalismos y caprichos de mujeres (2014, p. 166).

Por otro lado, la declaración que Yáñez pone en boca de Calles da un giro total a la percepción común de esta conflagración: abre otra posible interpretación que el lector podrá cotejar o no con fuentes históricas, de acuerdo con su inquietud y sus necesidades. En *Las vueltas del tiempo*, Yáñez sí recrea a cristeros acérrimos, pero también a creyentes ilustrados que analizaron la subyacente confrontación cupular entre el poder gubernamental y el poder de la Iglesia sucedida en la Cristiada. Esta confrontación no correspondía en verdad a una entre distintos sectores del pueblo, ni tampoco parece haber correspondido, en el sentido estricto, a una entre creyentes y Gobierno: como se ha dicho, era una confrontación entre cúpulas.

Como puede observarse, en la obra narrativa de Agustín Yáñez sucede un proceso de decantación en cuanto al tema religioso. Dicho proceso se explica por los periodos que al escritor le tocó vivir, por su particular desarrollo profesional y por su origen regional. Su fervor juvenil se convirtió en material poético y, más tarde, fue analizado a la luz de las circunstancias políticas y sociales que vivió.

Por otro lado, Agustín Yáñez tuvo desde muy temprana edad una sensibilidad hacia el lenguaje, condición indispensable para reconocer la vocación de un narrador de novelas. Como anotamos antes, ya en *Ceguera roja* el escritor de diecinueve años registra la forma de hablar del pueblo, de las clases trabajadoras. Las palabras que no son pronunciadas de acuerdo con la norma aparecen como estigma de quienes se suman a los movimientos obreros. Es indudable que el joven Yáñez identifica una forma de hablar de quienes no han sido *pulidos* por la instrucción institucional y se la atribuye a un grupo social con el que no simpatiza en ese momento.

Por otra parte, en *Flor de juegos antiguos*, novela magistral donde se recrea la vivencia infantil en dos barrios de Guadalajara, el Santuario y Mexicaltzingo, Yáñez recrea un lenguaje acorde con

la infancia, entretejido con las letras de las canciones infantiles con se jugaba en las calles. El cometido no era fácil, y su magistral logro lo llevó a ser admirado y comentado por la escritora chilena Gabriela Mistral, premio Nobel de literatura. Veamos un pasaje en el que el Chaveta, *el terror del Santuario*, un adolescente que carga siempre una chaveta (navaja), habla a una niña del barrio después de que ella ha aceptado que juegue con el grupo de niños, siempre y cuando entregue su arma:

—Nomás porque eres de temple y así me gustan las mujeres. Andamos caballo a caballo, o como dicen los catrines, porque estamos al par con Londres. Y si hay alguno que no le guste o crea que es miedo, nomás me tose. Vámosle dando al juego: un jueguito de mucho vacilón.

—Aquí juegas lo que nosotras queramos, si te gusta, y si no, ahueca el ala cuando quieras.

—Mira, Martina, vete despacito y no confundas Corpus con Semana Santa; en fin, no vamos a pelearnos tú y yo por estas cosas. Vamos jugando a lo que quieras.

Chole dijo:

—A los encantados. Ya está encantada la Chaveta; córrele, Mónico —y mientras corriamos, me rogó:— Sígueme hasta la casa; le tengo miedo (Yáñez, 2015, p. 51).

El pasaje transcrito es una pequeña muestra de la destreza del autor en el manejo del lenguaje. El habla mexicana y tapatía se manifiesta en diversos niveles lingüísticos. En lo morfosintáctico: la contracción *nomás* por *nada más*; la característica suma de pronombres enclíticos innecesarios en la norma culta, pero marca del hablar mexicano: *vámosle*, *córrele*; o el uso apreciativo y no referencial del diminutivo: *despacito*, *jueguito*. A este respecto, el adverbio “despacio” y el juego como acción no pueden ser pequeños en su propia naturaleza. Obsérvense además el aumentativo, cuya marca popular y coloquial es evidente: *vacilón*; o el uso dialectal del verbo *andar* como auxiliar: *andamos caballo a caballo*. En el plano léxico, mírense las expresiones idiomáticas: *estar al par con Londres*, *me tose*, *ahueca el ala* y *no confundas Corpus con Semana Santa*; podemos decir que aún tiene cierta vitalidad *ahueca el ala*, lo que no pasa con la variante léxica *catrín*, ya más en desuso, cuya significación era *elegante*.

En contraste, en *Archipiélago de mujeres*, novela que precedió a *Al filo del agua*, el lenguaje de Yáñez es sumamente refinado, literario. Mónico Delgadillo, *alter ego* del autor, narra siete relaciones amorosas cuyos encuentros están contruidos entre lo onírico y lo literario. Las relaciones con Alda, Melibea, doña Endrina, Desdémona, Oriana, Isolda y doña Inés se desarrollan con un lenguaje tamizado por la obra literaria, su época y la contemporaneidad de Yáñez.

En *Al filo del agua*, la verosimilitud del discurso indirecto libre utilizado y del monólogo interior se da precisamente gracias a la naturalidad de la expresión. Agustín Yáñez mezcla el discurso eufónico con las variantes del habla mexicana y, como en toda gran obra literaria, el flujo del lenguaje tiene un ritmo que aparece frente al lector como si estuviera no leyendo, sino escuchando lo leído:

Así fue la tercera vez que se vieron Gabriel y Victoria. El hastío y el sobresalto, apoderados del mancebo, lo lanzaban al campo como sonámbulo, aquella tarde, Domingo del Buen Pastor. Podría después haber jurado que contra su voluntad entró a la calle donde está la casa de los Pérez. Dos días pudo reprimir las instancias del deseo. Esa tarde iba como delincuente. Había salido del curato como si fuera a cometer un crimen. (*No, si nomás paso, a prisa, ¿por qué no? Es el camino, al cabo todo está cerrado*). En la esquina de La Camelia lo encuentra don Alfredo: —Qué milagro que andas en la calle (Yáñez, 1986, p. 193).

Como puede observarse en la cita, la voz narrativa describe a Gabriel, el campanero, como alguien que se persigue a sí mismo por el deseo que siente por Victoria: “Había salido del curato como si fuera cometer un crimen”, dice el narrador, y dicho *crimen* es su necesidad de salir y encontrar a Victoria. Nótese que entonces entra el girón de monólogo interior, en cursivas. Ahí también se recogen las variantes de habla mexicana: *nomás, a prisa*, cuyo ritmo y naturalización se entrecruzan con el habla *mexicanísima* de don Alfredo: “Que milagro que andas por la calle”, frase en la que resalta el uso del verbo *andar*, esta vez no como auxiliar, y la expresión idiomática *qué milagro*.

El prodigio idiomático del lenguaje mexicano se encuentra, sin embargo, en *Las tierras flacas*, legado de refranes rústicos y habla

ranchera de Jalisco, a la que ya hemos hecho alusión con anterioridad.⁹

Agustín Yáñez Delgadillo, a diferencia de otros autores jaliscienses, aborda el tema de la religiosidad desde distintas perspectivas: desde la adhesión a la ideología cristera y la poetización de un fervor religioso que llega al suplicio de negar el erotismo, hasta el análisis —a través de sus personajes— de la política religiosa sucedida durante la Cristiada. La obra de Yáñez representa, en este sentido, el deslinde de un elemento esencial de la cultura mexicana.

Por su parte, la vastedad de su obra, su pretensión de desplegar la *gran comedia humana mexicana*, lo llevó a dominar diversos registros discursivos que constituyen un instrumento de la verosimilitud literaria, concretizan el valor patrimonial e histórico del habla mexicana y son el medio para exponer en contexto los conflictos históricos y culturales de la sociedad mexicana. De ahí que solo se hará justicia a su obra si continuamos con renovados análisis que nos permitan profundizar en cómo y por qué somos lo que somos a través del lenguaje y la literatura que nos caracterizan.

Referencias

- Azuela, A. (2004). *Agustín Yáñez en las letras y en la historia*. México: Academia Mexicana de la Lengua, Seminario de Cultura Mexicana y Gobierno de Jalisco.
- Carballo, E. (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Placencia, A. R. (2011). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yáñez, A. (1923). *Ceguera roja*. Guadalajara: Talleres Renacimiento.
- (1925). *Llama de amor viva. Novelas de amor*. Guadalajara: Talleres de Salvador Ruíz Velasco.
- (1960). *La tierra pródiga*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1970). *Las tierras flacas*. España: Biblioteca Básica Salvat.
- (1986). *Al filo del agua*. México: Porrúa.

9. Al respecto de esta novela de Yáñez, se recomienda leer el texto de Sergio Figueroa Buenrostro contenido en el presente libro.

- (2003). *Imágenes y evocaciones*. México: Alfaguara y El Colegio de Jalisco.
- (2014). *Las vueltas del tiempo*. Ciudad de México: Grijalbo.
- (2015). *Flor de juegos antiguos*. Ciudad de México: Grijalbo.

Acercamiento filológico a ‘Flor de juegos antiguos’

MARÍA DEL SOCORRO GUZMÁN MUÑOZ

Juntaré las viejas canciones y leeré mi vida.
Agustín Yáñez

“Tapatío soy. Originario de barrio entrañable, fundado para el pueblo por el fraile de la calavera, don Antonio Alcalde, obispo, numen de dolientes [...]. Barrio: barrio del Santuario, quintaesencia de Guadalajara”, escribe Yáñez (2003, p. 23), y en una de las calles de ese, su barrio natal —sin empedrados ni banquetas—, suceden casi todos los episodios que conforman el libro *Flor de juegos antiguos*, publicado por la Universidad de Guadalajara para conmemorar el cuarto centenario de la fundación de la capital de la Nueva Galicia (1942). Cabe aclarar que cuando se habla de esta primera edición algunos refieren el año 1941 por ser el que aparece en la portadilla, mientras otros consignan el indicado en el colofón, donde se lee “enero de 1942”.

En una casa al estilo “del Porfiriato para clase media” (Villaseñor, 2000, p. 27), ubicada en el número 523 de la calle Manuel Acuña —entre Santa Mónica y Zaragoza—, nació Agustín Yáñez el 4 de mayo de 1904, como indica la placa conmemorativa que se colocó en el año 1958, cuando el escritor era gobernador del estado de Jalisco, cargo que desempeñó de 1953 a 1959. Agustín Yáñez se refiere a dicha calle como “antañona de Alonso” (2003, p. 23), ya que así se llamaba cuando él nació.¹

1. El nombre antiguo de la calle era “Gallito” y se le cambió en 1893 para honrar la memoria del fraile español Antonio Alonso, quien colaboró con fray Antonio Alcalde en la construcción del hospital de Belén, uno de los edificios emblemáticos del barrio del Santuario. Después, en 1915, se le dio el nombre del poeta Manuel Acuña, según refiere Ramiro Villaseñor (2000, p. 23).

Dado que el 4 de mayo es día de Santa Mónica, algunas personas cercanas solían llamar a Yáñez *Mónico*, como le correspondería según el santoral. Como es bien sabido, el autor firmó algunos de sus textos con el seudónimo compuesto por este nombre acompañado de su apellido materno, *Delgadillo*. Tal es el caso de los artículos publicados en la revista quincenal *Bandera de provincias* (1929-1930), fundada en la capital tapatía y en cuyo primer número se insertó el *Manifiesto del Grupo sin número y sin nombre*, firmado por Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Esteban A. Cueva Brambila, José G. Cardona Vera y Emmanuel Palacios. En sus páginas se incluyeron textos firmados por Mónico Delgadillo con el propósito de ampliar, solo en apariencia, la nómina de colaboradores con que contaba la revista y, además, para tener a alguien “que dijese, con libertad e impertinencia, cierto tipo de cosas”, como el mismo Yáñez explicó a Emmanuel Carballo en las conversaciones que sostuvieron (Carballo, 1989, p. 364). Coincidimos con Alfonso Rangel Guerra al considerar que *Mónico Delgadillo* fue más que un seudónimo de Agustín Yáñez (Rangel Guerra, 2010, p. xxvi), ya que este le atribuye no solo la autoría de algunas de sus obras, sino ciertas actitudes, aficiones y rasgos de su propia personalidad, además de afirmar que ambos nacieron el mismo día.²

Con *Flor de juegos antiguos* se inaugura el ciclo narrativo de Yáñez denominado “las edades y los afectos”, el cual comprende también los títulos *Archipiélago de mujeres* (publicada originalmente en 1943), *Los sentidos al aire* (originalmente de 1964) y *La ladera dorada* (de 1978). En el aspecto formal, estas cuatro obras tienen en común el estar formadas por cuentos o relatos cortos en los que se expresan los sentimientos y emociones de personajes en distintas épocas de la vida, desde la infancia hasta la edad adulta; a *Flor de juegos antiguos* corresponde la etapa de la niñez y

-
2. Yáñez señala que Mónico Delgadillo nació en Guadalajara el 4 de mayo de 1904 y murió el 5 de agosto de 1935 en Estancia de la Soledad, Yahualica, municipio jalisciense de donde era originaria la familia del escritor. La vida y obra de Mónico es relatada por Yáñez en dos textos: “Alfonso Gutiérrez Hermosillo y algunos amigos” (incluido en la antología *Obras seis*, entre las páginas 381 y 390) y “Montaje y proyección de una sombra entre sombras”. Para Richard A. Young (1978, p. 45), este segundo texto — hace las veces de prólogo a *Archipiélago de mujeres*, volumen de relatos atribuido a Delgadillo— puede considerarse la autobiografía literaria del propio Yáñez.

el inicio de la adolescencia, a *Archipiélago de mujeres*, a través de la recreación de siete historias de amor de la literatura universal, el muestreo de las emociones adolescentes, y a *La ladera dorada* el abordaje de la etapa de la madurez y la senectud, y en cuyos relatos desfilan personajes bíblicos, mitológicos y literarios. Finalmente, *Los sentidos al aire* reúne doce historias que, más que en la edad de los protagonistas, se centran en los sentimientos que infunden en ellos cada uno de los meses del año.

Se dice que la fascinación que sentía Agustín Yáñez por el nombre del libro *Flor nueva de romances viejos* (publicado en 1933), del filólogo español Ramón Menéndez Pidal, lo llevó a titular *Flor de juegos antiguos* a la que sería considerada su primera obra importante, la cual consta de veinte episodios narrados en primera persona. Debido a esta elección de la persona gramatical, da la impresión de ser una obra autobiográfica, pero no lo es, incluso pese al hecho de que el mismo autor reconoció haber tomado experiencias personales para construir las historias de los niños protagonistas de estos episodios (Carballo, 1989, p. 369), lo que expresó también en textos no ficticios, como el prólogo para un libro de Luis Sandoval Godoy donde Yáñez comenta que conoció la hacienda El Castillo —propiedad de los Gutiérrez Hermosillo— al pasar por ahí en tren “o algún día, en gozosa caminata escolar, a pie” (Yáñez, 1986, p. 2). Después de todo, como indica Alfonso Rangel Guerra (1998), los elementos autobiográficos que subyacen a *Flor de juegos antiguos* poseen un valor puramente accidental que no le agrega ni le resta valor literario, ya que “logra sostenerse por sí misma como creación de ficción en el lenguaje que la anima” (p. 20).

Antes de llegar a la página donde comienza el primer relato, el lector se encuentra con diversos elementos paratextuales que lo van introduciendo en el ambiente de *Flor de juegos antiguos*. Porque, como apunta Gérard Genette, rara vez el texto se presenta solo, es decir, sin el refuerzo y el acompañamiento de producciones —verbales o no— que lo rodean y que constituyen el *umbral* o, en palabras de Borges, “un vestíbulo” que ofrece la posibilidad de entrar o retroceder (Genette, 2001, p. 7).

Revisar varias ediciones de *Flor de juegos antiguos* permite observar algunas de las diferencias que existen en cuanto a los

elementos paratextuales que acompañan los diversos tirajes que se han hecho a lo largo de setenta y cinco años de existencia del libro. Al igual que sucede con cualquier obra que ha tenido más de una edición, algunos de estos elementos cambian, aparecen o desaparecen de una a otra. La portada, el prólogo, la dedicatoria, el epígrafe, las ilustraciones, así como los demás posibles elementos, cumplen una función de subordinación con relación al texto principal que acompañan y por el cual justifican su existencia en un momento determinado, de ahí que no todos estén presentes en cada una de las ediciones. Sin pretender hacer un recuento exhaustivo, y sobre la base de las ediciones consultadas, se comentarán algunas de las variantes que se consideran significativas de esta serie de *mensajes* que recibe el lector.

La portada o cubierta es la parte externa del libro y, al igual que la sobrecubierta y la fajilla, en caso de tenerlas, suele ser responsabilidad del editor más que del autor, quien en muchas ocasiones no interviene en lo absoluto en la realización material del libro —de ahí que Genette llame a esto el “peritexto editorial” (2001, p. 19)—. No se puede negar que elementos como el color, alguna ilustración o una leyenda atraen la atención de los potenciales clientes-lectores, lo que justifica, en gran medida, su presencia en el material.

Esto último también se aplica en el caso de la cuarta de forros o contraportada, espacio que suele aprovecharse para presentar el libro, ofrecer una semblanza del autor o, si se trata de una reedición, incluir algún comentario laudatorio. Resulta evidente el propósito publicitario que subyace a esta práctica. En el caso de *Flor de juegos antiguos*, sirva como ejemplo el texto de la contraportada de una de sus ediciones:

Por aclamación popular, y tras haber sido adoptado como libro de texto extraordinario, regresa esta obra notable de Agustín Yáñez, *Flor de juegos antiguos* en su 5^a edición. Historias de la nostalgia..., recuerdos provincianos en el lenguaje singular de uno de los más reconocidos maestros de la narrativa mexicana.³

3. Esta cita aparece en la quinta edición del libro, publicada por la editorial Novaro en mayo de 1967. Aunque no fue posible localizar en físico ningún ejemplar de esta, en

El año 2004 fue declarado “Año de Agustín Yáñez”, por conmemorarse el centenario del natalicio del autor, lo que motivó nuevas ediciones de algunos de sus libros. Por ejemplo, la editorial Alfaguara decidió incluir *Flor de juegos antiguos* en su colección “Clásicos Mexicanos”.⁴ Además, en coedición con El Colegio de Jalisco, la misma editorial publicó el volumen *Imágenes y evocaciones*, integrado por cinco textos y dos discursos de Agustín Yáñez.⁵

En su estado natal, el Instituto Jalisciense de Antropología e Historia (IAH) se sumó a la celebración realizando una edición especial de *Flor de juegos antiguos* en homenaje a quien, siendo gobernador, fundó esa dependencia en el año 1959.

Por su parte, la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco recordó al escritor a un siglo de su nacimiento eligiendo tres episodios de *Flor de juegos antiguos* y publicándolos con el nombre *Cuando la ciudad era niña*, precedidos por el texto “Un autor que siempre será nuestro”, firmado por Jorge Souza Jauffred.⁶ Años después, uno de los títulos de la serie conmemorativa con que El Colegio de Jalisco celebró sus tres décadas de vida institucional (1982-2012) fue, precisamente, *Flor de juegos antiguos*. Esta edición lleva como prólogo el texto de Vicente Quirarte titulado “Ruidos y dichos de la clara ciudad”, el cual también acompaña a la edición publicada en 2015 por Joaquín Mortiz.⁷

Internet es posible encontrar mostraciones de la portada y contraportada de algún ejemplar que está a la venta. En 1965, la misma casa editorial había publicado la cuarta edición, en cuya contraportada aparecía este mismo texto, solo que a partir de la frase “Historias de la nostalgia...”.

4. Esta edición contiene un estudio crítico de José Luis Martínez, que es una parte del extenso prólogo que escribió para *Obras escogidas de Agustín Yáñez*, publicado por Aguilar en 1968.
5. Los textos son “Despertar en Guadalajara”, “Genio y figuras de Guadalajara”, “Por tierras de Nueva Galicia”, “Yahualica” y “El clima espiritual de Jalisco”. El prólogo es de la autoría de Jaime Olveda.
6. Los episodios incluidos en dicho material son “Episodio del cometa que vuela”, “Episodio de las palomitas que bajan a beber agua y detienen al coyote, al lobo, al águila y al tejón, que se paran como fieras de circo, hipnotizadas. Salen unos arrieros y unas canciones” y “Episodio de cuando nos cambiamos, en el que salen las campanas, el jardín y una muchacha que se llama Esperanza”.
7. Hay que señalar que en la primera línea de este prólogo, en ambas ediciones, se indica erróneamente que *Flor de juegos antiguos* se publicó por primera vez en 1972.

Si bien casi toda la obra de Agustín Yáñez tiene su inspiración y se ambienta en diversas zonas de Jalisco, dos de sus libros están unidos a la capital del estado de una manera especial: *Flor de juegos antiguos* y *Genio y figuras de Guadalajara*. En ellos, considera Carballo, “Yáñez encuentra su mundo y se encuentra a sí mismo” (1989, p. 406).

Cabe mencionar que las tres primeras ediciones de *Flor de juegos antiguos* se hicieron en Guadalajara y que dos de ellas tienen ilustraciones en su cubierta que coinciden en presentar la imagen de un niño y de una niña. La portada de la edición realizada por la Universidad de Guadalajara (Yáñez, 1941) es de cartulina color arena con un dibujo sencillo de un niño vestido de pantalón corto que toma la mano de una niña más alta, seguramente mayor que él. A pesar de estar quietos y mirando al frente, hay detalles que hacen suponer que han estado jugando y corriendo, como el hecho de que sus calcetas estén algo caídas. Esta pareja, disímil en edad y estatura, hace pensar que tal vez Alfonso Mario Medina, al ilustrar el volumen, se inspiró en el “Episodio de las hebritas de oro”, en el cual Gabriel, el niño protagonista, se siente atraído por su prima “la de las trenzas de oro y los chapetes de manzana” (Yáñez, 1977, p. 66), cinco años mayor que él. Aunque la niña de la portada no tiene trenzas ni mejillas rubicundas, el personaje de la prima de este episodio evoca de alguna manera a la prima Águeda, de López Velarde, como apunta Emmanuel Carballo (1989, p. 407). Esa primera edición incluye, también de Alfonso Mario Medina, un dibujo de Agustín Yáñez, así como seis más que se intercalan a lo largo del libro y que representan niños jugando, solos o en grupo.⁸

La segunda y la tercera edición de *Flor de juegos antiguos* vieron la luz el mismo año (1958), cuando Yáñez gobernaba Jalisco. Se trata de las ediciones del Banco Industrial de Jalisco (Yáñez, 1958a) y de la Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos (Yáñez, 1958b). Esta última suele considerarse la tercera edición, y se cita 1959 como el año de su publicación, aunque hemos revi-

8. De las ediciones consultadas, la del IJAH (Yáñez, 2004c) es la única que reproduce los dibujos que acompañaron a la edición original, a excepción de la portada, ya que en lugar de la pareja de niños se colocó el dibujo de Agustín Yáñez, que, a decir verdad, resalta poco por estar compuesto por líneas doradas sobre fondo rojo.

sado el colofón de ambas ediciones y es exactamente el mismo. Sin embargo, como se verá en seguida, hay algunas diferencias que permiten considerar la de la Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos como la versión *de lujo*, ya que posee sobrecubierta e ilustraciones a color.⁹

Se comentará entonces, en primer lugar, la del Banco Industrial de Jalisco, institución que cada año (a partir de 1945) publicó un libro sobre algún tema de historia o cultura jalisciense. Esa colección se inició con la obra *La calle de San Francisco*, de José Cornejo Franco, historiador y cronista de la vida cultural tapatía. Lo siguieron, entre otras, *La catedral de Guadalajara* (publicada en 1948), de Luis del R. de Palacio; *Romances y leyendas* (publicada en 1952), de Aurelio Luis Gallardo; *Memorias tapatías* (publicada en 1953), de J. Ignacio Dávila Garibi; *Chapala* (de 1954) de Antonio Alba Rodríguez, y *Guadalajara de ayer* (de 1956), de Arturo Chávez Hayhoe. Como se puede apreciar, los títulos publicados reflejan el interés de la colección por dar a conocer textos sobre asuntos jaliscienses, por lo que resulta comprensible que *Flor de juegos antiguos* formara parte de ella.

Este mismo criterio regía la elección de los títulos que conformaban la Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos, en la cual a *Flor de juegos antiguos* le correspondió el número seis.¹⁰ Los ejemplares de esta edición tenían una sobrecubierta ilustrada y a color. La sobrecubierta (también llamada *forro* o *camisa*) es un soporte paratextual que tiene como propósito, principalmente, atraer la atención hacia la obra que cubre, además de proteger la portada, la cual con frecuencia es lisa o muda. Debido a que son removibles, la vida de las sobrecubiertas suele ser efímera y estas son desechadas en algún momento, a pesar de que en muchas ocasiones contienen lindas ilustraciones. Si sumamos a esto el hecho de que prácticamente solo

-
9. Dicho colofón indica que ambas obras terminaron de imprimirse el 29 de noviembre de 1958 en los talleres del Instituto Tecnológico de la Universidad de Guadalajara, bajo el cuidado de Adalberto Navarro Sánchez y Miguel Rodríguez Puga, y que el tiraje constó de 3,500 ejemplares.
 10. Los títulos que lo antecedieron en la colección son *La vida y la muerte entre los tlajomulcas*, de Francisco Sánchez Flores, los dos tomos de *Reminiscencias de una vida*, de José Guadalupe Zuno, *El alcalde de Lagos y otras consejas*, de Alfonso de Alba, y *Viaje al pasado*, de Pedro de Alba.

es posible conseguir libros de la primera mitad del siglo xx en librerías de viejo, se torna más difícil localizar un ejemplar que conserve su sobrecubierta, situación que suele presentarse también en aquellos ejemplares que se encuentran en bibliotecas.

Por fortuna, el ejemplar consultado para realizar este estudio conserva la suya, y en muy buen estado, sin duda gracias a que perteneció a una biblioteca particular que ha sido donada a la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco y forma parte de una colección especial. Debió ser, por lo demás, un libro muy apreciado por su dueña original, debido a que le fue dedicado de puño y letra por el propio Agustín Yáñez.

Detengámonos en esta dedicatoria de ejemplar, la cual dice “*A Silvia Alicia personaje de estas escenas en el barrio del Santuario*”, seguida de la firma del autor. Estas palabras, tal vez inadvertidas o irrelevantes para algunos, permiten imaginar que quien escribe esta dedicatoria no es el autor de la obra, Agustín Yáñez, sino el héroe-niño que a través de varios personajes narra las historias de juegos, riñas, ilusiones y desilusiones que acontecen en las calles de aquel barrio. O los dos, autor y personaje-narrador, ya que, después de todo, “en un relato de ficción en primera persona, ¿qué prohíbe al héroe narrador escribir una dedicatoria?” (Genette, 2001, p. 112). Indudablemente, la dedicatoria a “*Silvia Alicia*” enfatiza la respuesta de Yáñez ante la pregunta “¿No será usted mismo, en cierta medida, el niño-héroe de *Flor de juegos*?”: “‘Creo que sí. En este libro hay algunos rasgos de mi infancia’, contestó don Agustín” (Carballo, 1989, p. 369).

Intentaremos describir la sobrecubierta, así como las ilustraciones interiores que acompañan la edición de la Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos. La sobrecubierta es color azul marino y muestra, en primer plano, a un niño de pantalón corto y a una niña con un vestido tipo marinero en color amarillo; él tiene en la palma de la mano un trompo que está girando. Como fondo de esta escena —en tono azul más claro— se aprecian los trazos del dibujo de una catedral que nos hace recordar la de Guadalajara, por la forma inconfundible de sus torres. Hay también varias palomas blancas, típicas de las plazas del centro de la ciudad, y, dispersas por ahí, estrellitas de igual color. En el interior del libro se incluye de nuevo esta ilustración, así como otra en la que se ob-

serva a un niño, tal vez el mismo de la portada, cargando la imagen de la catedral como si fuera una maqueta. Va caminando, como un actor que abandona el escenario. Esta segunda imagen parece secuencia de la anterior: en la primera, el niño jugaba con la niña, en la segunda está solo, yéndose del lugar de sus juegos infantiles, pero llevando con él la catedral, símbolo de la ciudad natal. En la misma edición, al inicio de "Juegos de agua", la tercera y última parte del libro, hay una ilustración más, en la que aparece una rosa blanca sobre fondo oscuro que parece girar cual si fuera rehilete.

Sin duda, de las portadas que conocemos, esta, obra de Alejandro Rangel Hidalgo, con la silueta que evoca la catedral tapatía, es la más cercana al espacio donde suceden los diversos episodios que se narran en *Flor de juegos antiguos*, ya que el barrio del Santuario se encuentra a unas cuadras del centro de Guadalajara, el cual ha quedado plasmado en estos dibujos en los que, por otra parte, predominan los colores azul y amarillo, que son los del escudo de armas de esa ciudad.

Puede considerarse que todo esto no resulta fortuito si se recuerda que esta edición estuvo a cargo del maestro y poeta Adalberto Navarro Sánchez, apasionado estudioso y difusor de los temas y autores jaliscienses, quien quizás tuvo algo que ver con el diseño de la portada y además es autor del texto que a manera de reseña aparece en las solapas de la sobrecubierta, otro rasgo distintivo de esta edición. El inicio de su escrito hace alusión al cielo tapatío, que es el gran fondo de los dibujos que se han comentado:

En este libro —escrito bajo el cielo de Guadalajara, donde transcurrieron natural y libremente los años primarios de Agustín Yáñez— se recogen, gracias a la vivacidad del recuerdo y de la inteligencia, los objetos, los juegos, las sensaciones que surgieron un día como respuesta al canto de una existencia profunda [...] (Navarro, 1958, s/p).

Al revisar ediciones posteriores de *Flor de juegos antiguos*, se aprecia que varias de ellas transcriben en sus solapas y contraportadas fragmentos de este texto de Adalberto Navarro Sánchez, aunque

sin mencionar su nombre.¹¹ Algunos de los conceptos ahí expresados los retomó el propio autor en la conferencia titulada “Agustín Yáñez y sus primeros libros”, leída y publicada casi tres décadas después (Navarro, 1985).¹²

Por otra parte, en cuanto a las portadas, se observa que con el paso de los años las ediciones han perdido el sello local, ya que ha dejado de incluirse en ellas algún elemento visual que remita a la ciudad de Guadalajara. Sin embargo, al igual que en la primera edición, casi todas muestran imágenes de niños. Una, por ejemplo, presenta una escultura donde ocho pequeños juguetean desnudos mientras uno toca la flauta; otra reproduce una fotografía antigua en la cual dos niñas juegan a tomar el té.¹³ En pareja o en grupo, la imagen de niños divirtiéndose nos traslada de inmediato a un mundo donde el juego es parte esencial de cada día, como sucede en la vida de los protagonistas de *Flor de juegos antiguos*.¹⁴

Uno de los primeros elementos con los que suele toparse quien abre un libro es la dedicatoria de la obra, la cual se considera como un homenaje que brinda el autor al dedicatario, que puede ser alguien perteneciente a la esfera pública o a la privada. En el caso del libro que nos ocupa, si se revisa algún ejemplar de la primera edición, se observa que el autor dedica la obra a una persona de su ámbito privado, y lo hace con estas palabras: “A la memoria de la dulce mujer en quien Guadalajara se hizo para mí canción y juego”. Es interesante observar que esta dedicatoria desaparece luego de la primera edición y que la encontramos de nuevo en las más recientes, como las de Alfaguara (Yáñez, 2004b), El Colegio de Jalisco (Yáñez, 2012) y Joaquín Mortiz (Yáñez, 2015b).

Su ausencia de seis décadas hace pensar que tal vez en determinado momento, entre la primera y la segunda edición, el mis-

11. Es el caso de las dos ediciones hechas por Grijalbo (Yáñez, 1977a; 1985). La primera formó parte de la colección “Best Sellers” y la segunda de la colección “Narrativa”.

12. La conferencia tuvo lugar el 30 de mayo de 1985 en el Auditorio Cristóbal de Oñate de la Cámara de Comercio de Guadalajara, y ese mismo año fue publicada por el Instituto Cultural Ignacio Dávila Garibi, del mismo organismo.

13. Se trata de la primera edición de Grijalbo (Yáñez, 1977a) y la de Alfaguara (Yáñez, 2004b), respectivamente.

14. Una portada que no evoca el mundo infantil es la de Joaquín Mortiz (Yáñez, 2015b), en la que aparece un armadillo.

mo autor consideró que había cumplido su función, tratándose de uno de esos casos en los que, como señala Genette, “la dedicatoria figura comúnmente en el original y tiende a desaparecer en los siguientes” (2001, p. 105), al menos hasta que alguien decide incluirla nuevamente. Recordemos lo comentado al hablar de la portada: no todos los elementos paratextuales dependen de la decisión del autor, situación que puede acentuarse cuando se trata de ediciones póstumas, como es el caso.

A partir de las ediciones de 1958 —segunda y tercera, como se ha indicado—, en lugar de la dedicatoria que desapareció por tantos años encontramos una presentación escrita por el autor, la cual formó parte del colofón en la primera edición y de ahí pasó a las páginas iniciales del libro, donde se ha conservado, salvo en un caso.¹⁵ La nota escrita por Agustín Yáñez para presentar *Flor de juegos antiguos* dice: “Estas páginas, transidas por el recuerdo de Guadalajara y maceradas en los perfumes, colores, ruidos y decires de la clara ciudad, fueron escritas lejos de ella, entre los años 1931 y 1939” (s/p).¹⁶

De cierta manera, estas líneas hacen las veces de prefacio, ya que informan al lector sobre la génesis del libro y las circunstancias de su composición, tiempo y espacio. Es significativo que el autor, además de estos datos, comparta el estado anímico, la congoja y nostalgia que lo acompañaron durante el proceso de escritura y mencione los sentidos —olfato, vista, oído— como medios para evocar a su ciudad natal, suma de perfumes, colores, ruidos y maneras de hablar.

Se *macera* un alimento, dice el diccionario, para obtener un sabor, un olor más intenso y profundo. Es lo que hizo Agustín Yáñez con sus recuerdos: los dejó reposar y años después, cuando tenía

-
15. De las ediciones revisadas, solamente la edición del IJAH (Yáñez, 2004c) no incluye la nota de Yáñez, y en su lugar se lee la siguiente cita de Carlos Alonso T. Aguilar, arquitecto que estuvo a cargo de la edición: “La obra de un hombre se mide por la trascendencia que tiene su hacer en la sociedad..., y más allá” (s/p). Asimismo, encontramos una breve presentación a cargo de Juan Gil Flores, entonces director general del IJAH, así como un texto especificando las características de la edición, firmado por Genny Beatriz González Erosa.
 16. Richard A. Young (1978, p. 30) ha hecho la observación de que algunos episodios de *Flor de juegos antiguos* fueron escritos y publicados antes de estos años.

entre 27 y 35 años de edad y vivía ya en la Ciudad de México, se dio a la tarea de evocar su infancia y adolescencia. Y hacer perfumes, macerando flores y yerbas olorosas, era uno de los juegos con que se entretenía de pequeño —según cuenta Yáñez— el solitario e introvertido Mónico Delgadillo, su *alter ego* (Yáñez, 2010, p. 385). Todo indica que el escritor sabía por experiencia propia que “El curso de los años aviva imágenes, premoniciones, pasos, confusos sentimientos guardados en la memoria del corazón”, como escribió tiempo después (Yáñez, 2003, p. 23).

Algo similar parece haberle sucedido a Juan José Arreola, quien, al regresar de Francia se estableció en la Ciudad de México, donde emprendió la tarea de escribir *La Feria* porque “a muchos kilómetros del sur de Jalisco, seguía sintiendo el latido de Zapotlán como si fuera su propio latido: la geografía y la historia de su infancia y juventud lo acompañaban y, transfiguradas, saldrían de sus poros hechas literatura” (Poot, 2013, p. 27). Ambos autores añoraban su terruño, y plenos de nostalgia y orgullo por su provincia, escribían y hablaban de ella. Yáñez decía: “Tapatío soy. Originario de barrio entrañable [...]. Barrio: barrio del Santuario, quintaesencia de Guadalajara” (2003, p. 23), mientras que “Yo, señores, [dice Arreola tomando la palabra] soy de Zapotlán el Grande. Un pueblo que de tan grande nos lo hicieron Ciudad Guzmán hace cien años” (Arreola, 2007, p. 7).

Por eso, no es casualidad que cuando Octavio Paz enumera las más valiosas novelas mexicanas con tema provinciano menciona entre sus autores a Agustín Yáñez, a Juan José Arreola y también a Juan Rulfo (Paz, 1987, p. 566). Además, estos tres autores jaliscienses coinciden en el mismo volumen de la antología titulada *La narrativa contemporánea 1*, perteneciente a la “Gran Colección de la Literatura Mexicana” (Yáñez, 1992) y en el cual los tres jaliscienses están presentes, respectivamente, con *Flor de juegos antiguos*, *La Feria* y cuatro cuentos de *El llano en llamas*: “Talpa”, “Es que somos muy pobres”, “Diles que no me maten” y “Anacleto Morones”.¹⁷

17. Completan el volumen de la antología *Canek*, de Ermilo Abreu Gómez; *Retrato de mi madre*, de Andrés Henestrosa; *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas; *El luto humano*, de José Revueltas; *El viudo Román*, de Rosario Castellanos; y *El Norte*, de Emilio Carballido.

Flor de juegos antiguos no es la única obra de Agustín Yáñez que incluye una nota suya a manera de prefacio, ya que al inicio de *Al filo del agua* (publicada originalmente en 1947), la más celebrada de sus novelas, se encuentra una más extensa. En ella, Yáñez no habla de la génesis del libro ni de su estado de ánimo al escribirlo, aspectos que sí abordaría años después en una plática con Emmanuel Carballo (1989, pp. 370-372). Lo que hace es ofrecer una pequeña guía de lectura, ya que explica el significado del título, dándole libertad al lector para cambiarlo si no le agrada y hasta sugiriéndole un par de opciones. Además aclara, en evidente alusión a el *Quijote*, que la —historia que se considera sucede en Yahualica— ocurre “en un lugar del Arzobispado, cuyo nombre no importa recordar” (Yáñez, 1978, p. 2).

Un elemento que está presente en algunas ediciones de *Flor de juegos antiguos* —las de 1977 y 1985, ya señaladas— es una carta que dirigió Gabriela Mistral a Agustín Yáñez y que se coloca al inicio del libro, a manera de presentación.¹⁸ Es decir, estamos ante un documento de índole privada incluido en un texto de carácter público, aunque no era la primera vez que esta misiva salía a la luz, pues años antes había sido reproducida en las páginas de una revista.¹⁹ La carta está fechada en Córdoba, Veracruz, el 16 de noviembre de 1950, cuando la escritora estaba por viajar rumbo a Italia y se iba de México lamentando no haber conocido al autor del libro, de quien declara ser “Lectora devota y obligada” (Yáñez, 1977a, p. 7).²⁰ Es comprensible que *Flor de juegos antiguos* resultara una lectura grata a quien consagró gran parte de su vida y de su obra a la niñez, y que fue, además de profesora, ministra de Educación en su país, aspectos en los que coincide con la trayectoria de Agustín Yáñez, a quien

18. Esta carta la incluyen las dos ediciones de Grijalbo que se han mencionado, la de 1977 y la de 1985, con tirajes de 5,000 y 3,000 ejemplares, respectivamente.

19. Alfonso Rangel informa que se publicó con el título “Recado inédito de Gabriela Mistral” en el número que la revista *Nivel* dedicó a Agustín Yáñez (es decir, el número 13, del 25 de enero de 1964) (Rangel Guerra, 1998, p. 29).

20. A menos que se indique lo contrario, las citas de *Flor de juegos antiguos* transcritas son de la edición de Grijalbo, de 1977. Se indicará el número de página, entre paréntesis. La carta completa de Gabriela Mistral se incluye en la página 7 de dicha edición.

llama “muy estimado compañero” (Yáñez, 1977a, p. 7), y le asegura que de haberse conocido habrían sido grandes amigos.²¹

En el entendido de que este tipo de documentos se coloca a manera de preámbulo de un libro como acto de validación, llama la atención que se trate de un texto escrito por una mujer, ya que a lo largo de la historia suelen ser los libros de mujeres los que van precedidos de un texto escrito por varón. Sin embargo, hay que recordar que cuando la autora chilena escribió esta carta ya era una autoridad en el mundo de las letras, toda vez que cinco años antes –en 1945– había recibido el máximo reconocimiento al que puede aspirar un escritor, el premio Nobel de Literatura.

Dos son los aspectos que Gabriela Mistral destaca de esta obra de Yáñez en su carta: el asunto y el estilo. Sobre el primero afirma:

Poca gente nuestra ha tenido la magnífica humildad de darse a los niños y de escribir sobre jugarretas de ellos. El número de estos es tan corto como precioso. Una vieja maestra está agradeciéndole a usted esta acción de amor y de entendimiento para ellos (Yáñez, 1977a, p. 7).

En cuanto al estilo, Yáñez debe de haber leído con agrado estos comentarios: “Su prosa se deja andar como el más lindo camino rural. Y la lengua conversacional me ha dado tanto gusto” (p. 7), toda vez que puso especial cuidado en la manera en que se expresan sus personajes, como explicó a Carballo (1989):

El problema estilístico de *Flor de juegos* fue el de desechar palabras y giros que no correspondieran a un niño de la Guadalajara del año de diez, de doce, de catorce, años que se supone describe el libro, y que son los años en que yo viví mi infancia. Creo que este, el estilo, es un problema más hondo. Aquí el estilo debe ser la forma de respirar de un niño provinciano de diez a doce años y cuyo carácter es, al mismo tiempo, fogoso e introvertido. El estilo debe recoger sus modos de hablar, pensar y sentir (p. 369).

La carta de Gabriela Mistral no es el único caso dentro de la obra de Yáñez en que se incluye un texto de algún escritor a manera de

21. Recordemos que Yáñez fue director de Educación Pública en el estado de Nayarit (1930-1931) y, años después, secretario de Educación Pública durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970).

presentación o prefacio, ya que en *Los sentidos al aire* se insertan dos sonetos, uno de Carlos Pellicer y otro de Rubén Bonifaz Nuño, precedidos de la indicación “Sonetos al autor y a la obra” (1977b, pp. 11, 13). Estos sonetos cumplen la misma función que la misiva de la autora chilena, a pesar de las obvias diferencias que existen entre ellos, ya que, al ser colocados como proemio, son una *carta de recomendación* de la obra, a la vez que una invitación a su lectura.

Por otro lado, “La música es una vieja afición mía”, dijo Agustín Yáñez a Emmanuel Carballo (1989, p. 373), y este gusto se refleja en sus libros de diferente manera, lo que ha originado que se lleven a cabo estudios centrados en este aspecto en particular. Pero no solamente la música, sino los sonidos en general están presentes en muchas de las páginas de este autor, como lo reflejan los títulos de sus escritos. Recordemos, por ejemplo, los capítulos “Toques, pregones, ruidos”, de *Genio y figuras de Guadalajara*, o “Lo que se fue. Biografía musical” de *Por tierras de Nueva Galicia*.²²

Encontramos también indicios de esta afición de Yáñez en algunos elementos paratextuales, como es el caso del epígrafe. El mayor poder del epígrafe, dice Genette (2001), es el efecto que causa su simple presencia. A veces no importa tanto lo que dice, sino quién lo dice, ya que la identidad del autor provoca el efecto de una garantía indirecta. Por otra parte, debido a que el epígrafe es una cita, suele darse por hecho que siempre se trata de un texto, sin embargo, no todos los epígrafes son necesariamente verbales, ya que se puede recurrir a una pintura o una partitura para inducir al lector al asunto del libro que tiene en sus manos. Verbales o no, la función que cumplen es la misma, aunque no siempre el epígrafe es obvio: algunas veces resulta enigmático y su significación se explica o reafirma con la lectura de la obra, de ahí que Genette considere la acción de *epigrafiar* como un gesto mudo, no explícito, y cuya interpretación queda a cargo del lector, quien ve puesta a prueba su capacidad hermenéutica (Genette, 2001, pp. 123-136).

22. A esta *biografía musical* pertenece también el epígrafe del presente capítulo. Todos estos textos se publicaron en la revista *Aurora* (Guadalajara, 1928), y en 1975 fueron recopilados en forma de libro.

Flor de juegos antiguos es ejemplo de lo anterior. Incluye tres partituras que en la primera edición eran anunciadas por la palabra “Epígrafes”, lo que no dejaba lugar a dudas en cuanto a la función que desempeñan; quizá por su obviedad, la palabra ha sido suprimida en las ediciones posteriores. Llama la atención que las partituras no estén presentes en varias de las ediciones estudiadas, ya que pueden considerarse un elemento paratextual lleno de significado. Son cinco las ediciones que suprimen las partituras: las dos que vieron la luz en Guadalajara en 1958, la incluida en el volumen *La narrativa contemporánea 1*, así como la de El Colegio de Jalisco y la de Joaquín Mortiz, ya mencionadas. Es interesante el caso de las dos últimas, ya que, por una parte, ambas recuperan la dedicatoria de la edición *princeps* (la ya mencionada “A la memoria de la dulce mujer en quien Guadalajara se hizo para mí canción y juego”), pero eliminan las partituras. Sucede lo contrario en seis de las ediciones consultadas; es decir, incluyen las partituras, pero no la dedicatoria. La de Alfaguara, de 2004, es la única que incluye tanto la dedicatoria de obra como las partituras.²³

En cuanto a la edición especial hecha por el IJAH (Yáñez, 2004c), se debe señalar que sí incluye las partituras, pero no al inicio del libro, sino páginas más adelante, donde comienza el cuarto episodio. Es necesario puntualizar, entonces, que con este cambio de ubicación las partituras ya no funcionan como epígrafe de la obra en su conjunto, sino solo de este episodio. Sin embargo, la decisión de colocarlas precisamente ahí no parece fortuita, toda vez que se trata del “Episodio de la voz sin dueña, que pide posada”, cuyo título deja en claro el tema que aborda, lo que permite relacionarlo fácilmente con las partituras, en específico con una de ellas, como se verá en seguida.

Los acordes que funcionan como epígrafes en *Flor de juegos antiguos* pertenecen al segundo movimiento de la *Sinfonía no. 5 en si bemol* de Schubert, al minueto de la *Sonata no. 12 en la mayor* de Mozart y a una *Melodía popular jalisciense para las posadas*, sin más

23. Las seis ediciones son la quinta (Yáñez, 1965), la incluida en *Obras escogidas de Agustín Yáñez* (Yáñez, 1968), las dos de Grijalbo (Yáñez, 1977; 1985), la del IJAH (Yáñez, 2004c) y el volumen uno de sus *Obras* (Yáñez, 1998).

datos. Con la certeza de que esta selección no fue aleatoria ni obedeció a la fama de estos compositores, se decidió indagar sobre la relación existente entre estas piezas y la obra en la que aparecen. Esta convicción se basa en que para Agustín Yáñez “Un libro debe ser un organismo en el que cada una de sus partes cumpla una función específica” (Carballo, 1989, p. 368), y se sabe que de esa manera fue concebido *Flor de juegos antiguos*.

Sin contar con una formación musical que permita profundizar en el tema, se emprendió la tarea de encontrar una respuesta a las siguientes preguntas: ¿por qué Schubert?, ¿por qué Mozart?, y, de ser posible, ¿por qué estas piezas suyas en particular?, ya que en su papel de epígrafes ambientan al lector en el tono y el contenido de la obra. Por ejemplo, la razón para haber incluido una melodía de tema navideño es bastante obvia, ya que los doce episodios que conforman “Juegos por Nochebuena” suceden durante los meses de diciembre y enero y describen las acciones y fiestas tradicionales de estas fechas, por lo que resulta natural que la melodía popular jalisciense que funge como el tercer epígrafe sea la *música de fondo* para esta parte del libro, por decirlo de alguna manera.²⁴

Establecer la relación música-literatura cuando se habla de la obra de Yáñez no carece de sentido, ya que el mismo autor menciona las similitudes no solo entre ellas, sino entre las diversas artes: “El problema de la música es el problema de las demás artes. Componer una novela o construir una catedral tiene las mismas dificultades que componer una sinfonía” (Carballo, 1989, p. 373).

Partiendo de lo más evidente, puede decirse que el número de partituras coincide con el número de secciones en que se divide *Flor de juegos antiguos*. No es coincidencia: basta recordar las palabras de Yáñez con respecto a la estructura de *La creación*:

Está compuesta de cuatro partes, como una sinfonía. El *andante*, el *creciente*, el *galopante* y el *vehemente*, que no son propiamente nombres musicales,

24. Richard A. Young (1978, pp. 86-87) señala que no se puede afirmar que los eventos que se narran en esta sección correspondan a la misma temporada navideña diciembre-enero, ya que los episodios no tienen un orden estrictamente cronológico. Aunque así fuera, la unidad temática se mantiene.

pero sugieren el tiempo en que se desarrollan las cuatro partes de la novela y, también, las partes de una sinfonía (Carballo, 1989, pp. 372-373).²⁵

Esta explicación a propósito de una de sus novelas da pauta al momento de emprender el estudio de otros textos suyos. En el caso de *Flor de juegos antiguos*, la concordancia entre el número de epígrafes y el número de secciones que lo componen sugiere una correspondencia entre ellos. “Juegos por Nochebuena”, “Juegos en la canícula” y “Juegos de agua” son los títulos de las partes del libro, y las partituras son presentadas en este orden: Schubert, Mozart y la melodía popular jalisciense para las posadas.²⁶

Como se puede apreciar, resulta sencillo establecer la relación de esta última con la primera sección del texto, “Juegos por Nochebuena”; es decir, el tercer epígrafe con la primera parte del libro. Siguiendo esta relación cruzada, entonces “Juegos de agua” se corresponde con la sinfonía de Schubert y, por lo tanto, “Juegos en la canícula” con la sonata de Mozart. Como se expondrá en seguida, existen algunos indicios que apoyan esta disposición; sin embargo, surge la pregunta de por qué si el tema navideño es tan obvio, tanto en el texto como en la partitura, no se colocó esta en primer orden en la página en donde aparecen los epígrafes. Buscando una explicación, nos aventuramos a pensar que el orden obedece a algún tipo de escala de valores; es decir, la preferencia o importancia que para Yáñez tenían estos compositores (o estas melodías), de ahí que los presente en este orden: Schubert, Mozart, melodía popular. Por otro lado, y siguiendo con las conjeturas, nos parece que la edad que tenían los músicos cuando compusieron estas piezas también podría haber influido en el orden.

Las biografías de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) apuntan que en Salzburgo tuvo una infancia feliz y divertida, cantando y jugando con sus amigos. Además, a la temprana edad de seis años compuso varias piezas para piano (cuatro minuetos y un tiempo de sonata), y entre los siete y los once diversas sonatas y una sinfonía. El fragmento que se incluye en *Flor de juegos antiguos*

25. Las cursivas son del original.

26. Agradezco a Josefina Velázquez Gómez y a Sarah Josefina Monroy Sánchez su apoyo para tratar de identificar esta melodía.

corresponde precisamente a un minueto, el de la *Sonata no. 12 en la mayor*.²⁷ Esta información ayuda a entender por qué fue elegida una pieza suya como epígrafe de un libro en el que las rondas, los juegos y los cantos son parte esencial. Considerado en el mundo de la música como el *niño prodigio* por excelencia, el nombre de Mozart encaja a la perfección en esta obra de Yáñez.

Con respecto a Franz Schubert (1797-1828), los acordes seleccionados pertenecen a la *Sinfonía no. 5 en si bemol*, la cual compuso, según sus biógrafos, a la edad de quince o dieciséis años, y es considerada una de sus primeras obras maestras. Es decir, se trata de una composición fruto de la inspiración de un joven adolescente, de edad similar a la de los protagonistas de los episodios de "Juegos de agua".

Recordemos que los niños de *Flor de juegos antiguos* tienen entre nueve y catorce años; el lector ve cómo van creciendo conforme pasan las páginas del libro y los mira despedirse con melancolía de su infancia en el último episodio. Por cierto, se afirma que la melancolía era uno de los rasgos distintivos de Schubert, a quien se le atribuye la frase "no existe música feliz". Entonces, Mozart, el niño prodigio y juguetón, es elegido para los más pequeños, y Schubert, con su melancolía, para el adolescente que recuerda con nostalgia: "dejando de sentirme niño, sabía que entre los niños no había de volver" (Yáñez, 1977a, p. 185).

Agustín Yáñez aceptó que los pequeños protagonistas de *Flor de juegos antiguos* pueden ser los adolescentes de *Archipiélago de mujeres* y los adultos de *Al filo del agua* y *La creación* (Carballo, 1989, p. 369). En ese sentido, ha sido señalada por los críticos literarios, sobre todo, la relación entre los dos primeros libros, la cual fue apuntada por Mónico Delgadillo, a quien se le atribuye la autoría de *Archipiélago de mujeres*:

27. Según algunas fuentes orales consultadas, a esta sonata le corresponde en realidad el número once. El minueto es el tercer movimiento de la sonata, de ritmo semirrápido o moderado. Su carácter suele ser *juguetón* y es la única parte de la sonata que resulta adecuada para acompañar el baile, una danza lenta y ceremoniosa que en su tiempo de esplendor dominó tanto en palacios como en los escenarios.

Aunque nunca segundas partes fueron buenas, he pensado que, si termino estas fantasías, podrían ser la continuación de tu *Flor de juegos antiguos* y las rotularíamos *Juegos, Escalas* o *Estancias de adolescencia* (citado en Young, 1978, p. 15).

La aceptación por parte de Agustín Yáñez de este hilo conductor entre los personajes de sus obras resulta interesante, ya que a través de las melodías es posible establecer también esta secuencia entre *Flor de juegos antiguos* y *Archipiélago de mujeres*, dos libros que, como señala Richard Young, “aunque tratan de edades diferentes [...] tienen mucho en común”, pues, agrega, “En los temores y pequeñas desilusiones de la niñez se encuentran las mayores inquietudes de la adolescencia” (1978, p. 15).

A continuación explicaremos la relación musical que se percibe entre estas dos obras que, por otra parte, vieron la luz prácticamente en años consecutivos. La *Quinta sinfonía* de Schubert, que es el epígrafe que hemos asignado a la parte final de *Flor de juegos antiguos*, aparece de nuevo en “Alda o la música”, el primer relato de *Archipiélago de mujeres*. Este dato es importante porque “Juegos de agua” se considera el puente que une ambas obras, y al estar presente esta sinfonía de Schubert al final de un libro y al inicio del otro se convierte en el *eslabón* musical que los vincula. Y tal vez no sea el único, pues hay indicios que sugieren que la sonata de Mozart también se escucha en las páginas de “Alda o la música”, como expondremos más adelante.

Definitivamente, no es casualidad. Al contrario, considero que la *Quinta sinfonía* de Schubert era una pieza especial para Agustín Yáñez, en particular el segundo movimiento, que es precisamente el que hace las veces de epígrafe en *Flor de juegos antiguos* y también es la parte que se menciona en “Alda o la música”.

Este relato es una recreación de *El cantar de Roldán* y el elemento musical está presente desde el título mismo. En él, Alda es una hermosa y talentosa joven que toca con maestría el clavicordio, instrumento que, por cierto, se dice aprendió a tocar Mozart a la edad de cuatro años. Una noche, Rolando ubica la casa donde vive Alda, a la que ama sin haberla visto nunca. No se atreve a tocar la puerta y regresa a su habitación, donde no puede conciliar el sueño:

Ahora me levanté a tocar la *Quinta sinfonía* de Schubert, y no pude oír más allá de los primeros compases del segundo movimiento: preferí escuchar aquel tema, solo aquel tema de amor, que domina la *Obertura de Romeo y Julieta* de Tchaikowski [sic] repetido, esa noche, treinta o cuarenta veces (Yáñez, 2015a, p. 24).²⁸

El que se mencione a Romeo y Julieta hace pleno sentido con la historia que estamos leyendo, ya que, debido a falsa información, Alda cree que su amado Rolando ha muerto y esa pena la lleva a la muerte. Cuando él se entera del triste final de la joven, hace alusión a una *sonata hecha de pronombres*. Aunque no menciona el título ni el nombre del compositor, consideramos que el texto proporciona suficientes indicios para pensar que se trata de la *Sonata no. 12 en la mayor* de Mozart, la misma cuyos acordes se incluyen en *Flor de juegos antiguos*.

Lo que nos hace pensar esto es el hecho de que se destaque en cursivas el pronombre *la* cuando se hace referencia a Alda, como Rolando lo dice claramente: “Ese *la* fue custodia en cuyo centro se ocultaba el nombre amado; cofradía de ascéticos anhelos, *la* traían en procesión [...]” (Yáñez, 2015a, p. 27). Unos ejemplos más: “tu pensamiento *la* envolvió para siempre [...] tu falsa muerte *la* mató [...] manos de monjas *la* enterraron” (2015a, pp. 27, 29). Interpretamos este énfasis como el deseo del autor de que los lectores logren establecer esta relación entre los dos libros. Al usar itálicas, les hace un guiño, aunque este empeño será inútil si quien lee no conoce *Flor de juegos antiguos*, si no recuerda las partituras que ahí se incluyen o si su edición no las tiene.

El hecho de que Agustín Yáñez dijera que el *Réquiem* de Fauré fue su *disco de cabecera* mientras escribía *Al filo del agua*, y que su “música fúnebre se advierte a lo largo de toda la novela” (Carballo, 1989, p. 370), nos hace desear que Carballo le hubiera preguntado también cuál fue el disco que escuchó mientras redactaba *Flor de juegos antiguos*. Si acaso fue esta sonata de Mozart o la sinfonía de Schubert o ambas. Simple curiosidad.

Ahora bien, *Flor de juegos antiguos* consta de veinte episodios divididos en tres apartados: “Juegos por Nochebuena”, “Juegos en

28. Las cursivas son del original.

la canícula” y “Juegos de agua”, los cuales se componen a su vez de doce, siete y un episodios, respectivamente. Un episodio, explica Ana María Platas, es un

fragmento o secuencia de la acción narrativa o dramática, de extensión variable y con una cierta autonomía de significado que lo delimita respecto de la historia principal [y que] suele estar unido a los demás episodios por la presencia de uno o varios personajes centrales (2000, p. 264).

Los episodios que integran *Flor de juegos antiguos* pueden leerse de manera independiente, como lo muestra el hecho de que “Ángel de oro, arenita del marqués” fue publicado como cuento individual con ilustraciones de Gerardo Suzan en la colección “La troje encantada”.²⁹ En otras ocasiones se han reunido solo algunos de los episodios, como los tres que forman el ya citado libro *Cuando la ciudad era niña* (Yáñez, 2004a), o los publicados muchos años antes, en 1948, en las páginas de la revista *México en el arte*, acompañados de ilustraciones de Julio Prieto: “Episodio de las campanas”, “Episodio de la voz sin dueña, que pide posada” y “Episodio de una caída y sueño de las tres princesas”, con las variantes de títulos acortados “Las campanitas”, “La voz triste” y “Las tres princesas” (Rangel Guerra, 1998, p. 133, nota al pie).

Antes se comentó la nota introductoria en la que Yáñez habla de la génesis de *Flor de juegos antiguos*, nota que, aunque breve, hace las veces de prólogo a la vez que anticipa el tono general de la obra, pues señala que las páginas del libro fueron escritas “transidas por el recuerdo de Guadalajara” (Yáñez, 1977, p. 9).

A continuación abordaremos los textos introductorios que acompañan a las dos primeras secciones del libro, los cuales funcionan como acotaciones propias de un guion teatral. Al final de ambos textos se mencionan los principales escenarios donde suceden los episodios que conforman cada sección, de modo que en la

29. Uno de los propósitos de esta colección fue promover entre la niñez el hábito de la *buena lectura*, es decir, acercar a los pequeños de ocho a catorce años “a autores de indiscutible prestigio en las letras mexicanas y a temas que han hecho del cuento para niños un arte que despierta su imaginación y hace de la lectura un placer” (Yáñez, 1987, p. 3). Gracias al doctor Herón Pérez Martínez, fue posible la consulta de este libro de la colección, de veintitrés páginas.

“Composición de lugar” de “Juegos por Nochebuena” leemos: “*En una calle de barrio sin empedrados ni banquetas [...] / En una iglesia con campanitas de pastores, farolillos y heno [...] / En una casa de menestral [...]*” (Yáñez, 1977a, p. 18), mientras que en la de “Juegos en la canícula” se indica: “*Estío. Calle de barrio: caudal de lluvias o de arenas húmedas. El campo, en las afueras de la ciudad. Los niños descalzos, mordiendo frutas de la estación*” (p. 104).³⁰

Estos textos son el preámbulo a la sección que anteceden; sin embargo, son mucho más que escuetas descripciones de escenarios y personajes, toda vez que al evocar sentimientos y sensaciones logran ambientarnos en la época del año en que se desarrollan los episodios que van a narrarse. En el texto que precede a los “Juegos por Nochebuena”, por ejemplo, el autor invoca los recuerdos infantiles que todos poseemos, ya que, como dice, “todos guardamos aunque sea la batita y un blondo rizo de nuestra niña niñez” (p. 17). Con esto logra que *asome* el niño que vive dentro de cada lector, lo que permite que este sienta empatía con los protagonistas y comparta su ilusión por las fiestas decembrinas y las celebraciones propias de esas fechas, al menos en México, con sus posadas, las piñatas, los buñuelos, etcétera.

En tanto, en “Otra composición de lugar”, texto que antecede a los “Juegos en la canícula”, el calor inclemente del verano y sus estragos se dejan sentir desde la primera línea, donde se combina el alboroto de los niños que disfrutaban las lluvias y las frutas de la estación con el pesar generado por las muertes ocasionadas por las altas temperaturas, incluyendo la de la misma Virgen:

La canícula. Por el día de San Bartolomé en que los diablos tienen vacación. Agosto: mes de aerolitos, de luna, de calma y de muerte [...]. En las iglesias han tendido entre nardos y jaulas de palomas tristes, a la Virgen muerta. La canícula pudo matar también a la Virgen. Los muchachos comemos membrillos, duraznos, sandías, granadas [...]. Llegó el tiempo de ir al campo verdecito, llovido: a cortar elotes y anís, a bañarnos en los arroyos y mojarlos bajo las lluvias (p. 103).³¹

30. Las cursivas de los fragmentos citados en este párrafo son del original.

31. Las cursivas de los fragmentos citados en este párrafo son del original.

No todo es alegría y felicidad, ni siquiera en la infancia (todos lo sabemos), y el autor nos lo recuerda en estos textos al narrar no solo festejos y celebraciones. En la “Composición de lugar” de “Juegos por Nochebuena”, Yáñez contrapone a la alegría del nacimiento del Niño Dios, por quien cantan los ángeles y el mundo entero, el dolor de su muerte en un viernes de marzo o abril. El invierno remite al *divino frío Cuerpo*, pues es la “alegría de nieve tan pura, tan universal, como universal y honda la roja dolencia del viernes trágico” (p. 17).

En el texto “Otra composición de lugar”, por su parte, el gozo contrasta con la angustia en una especie de letanía: “*Vida y enfermedad. Gozo de las tormentas, de las frutas de estío, de las flores y de las noches estrelladas. Angustia de los enfermos que se agravan, de los muertos velados y sepultados, de las fiebres que azotan nuestra golosa infancia*” (p. 103). La vida es efímera, de ahí la invitación a disfrutarla con todos los sentidos:

Muerde la flor de anís y los membrillos carnosos. Huele la flor de nardo. Refréscate con el don del granizo. Mañana puedes enfermarte. La canícula vaga sospechosa y vigilante como un fantasma envuelto en sudario: hasta la Virgen fue tendida en devoto túmulo de flores y perfumes: le cantan tristes palomas como en el cuento de Blancas Nieves muerta. No comas peras verdes ni manzanas (pp. 103-104).

Sin duda, la lectura de estos textos introductorios marca el tono agrídulce que encontraremos en muchas de las páginas de *Flor de juegos antiguos*. Los veinte episodios que componen el libro llevan cada uno un intertítulo que indica el tema que narra. Unos son sencillos, como “Episodio de las campanas”; otros extensos, como “Episodio de cuando nos cambiamos, en el que salen las campanas, el jardín y una muchacha que se llamaba Esperanza”. Algunos, como “Episodio del ángel y el diablo, o de los dos reinos, o de las dos banderas. Figura una corte de caballeros, y las damas son flores, frutas o listones de colores”, al describir las escenas y personajes semejantes a acotaciones teatrales, lo que nos hace recordar la declaración del propio Yáñez: “En ciertos episodios *Flor de juegos* está pensada como un primer núcleo de un teatro de títeres, entretenimiento al que fui muy afecto en mi niñez” (Carballo, 1989, p. 369).

La clave narrativa de muchos de los episodios es un juego o canción que refleja sentimientos y emociones del narrador, de ahí títulos como “Episodio de la pájara pinta, a la sombra de verde limón” o “Episodio de cuando Mambrú se fue a la guerra”. Por otra parte, recordemos que el personaje es siempre un niño o adolescente incapaz de expresar lo que siente o de comprender el porqué de sus acciones, por lo que las rondas y canciones dicen lo que estos niños, traviesos pero ingenuos, quieren pero no pueden expresar. Tal es el caso del protagonista de “Episodio de la naranja dulce y los adioses”, quien dice, para sí mismo, “Soy medio mudo, por tímido” (p. 72).

Los títulos de otros episodios nos recuerdan obras pertenecientes al Siglo de Oro. Pensamos en la novela picaresca y, desde luego, en el *Quijote*. Cito como ejemplo el “Episodio de las palomitas que bajan a beber agua y detienen al coyote, al lobo, al águila y al tejón que se paran como fieras de circo, hipnotizadas. Salen unos arrieros y unas canciones”. Es interesante este punto de contacto con la obra de Cervantes, ya que en el *Quijote* se funden realidad y fantasía, lo que coincide con la intención del autor de *Flor de juegos antiguos*, quien nos ofrece una entrañable combinación de hechos tomados de su propia experiencia y de elementos propios de la creación literaria. Estos títulos-argumentos parecía que iban a extinguirse a inicios del siglo XIX, refiere Genette, pero resurgieron de vez en cuando durante ese siglo e incluso en el XX (2001, p. 64). Resulta interesante que el mismo Genette mencione a Balzac entre los autores que han retomado esta tradición, pues Yáñez tenía en mente la obra del autor francés al proyectar escribir una comedia humana de la vida mexicana, la cual llevaría por título *El plan que peleamos. Primer esbozo para un retrato de México*.³²

Por último, comentaremos brevemente las notas que se han incorporado a ediciones recientes de *Flor de juegos antiguos*. Las notas, advierte Genette, “pueden aparecer en cualquier momento de la vida del texto” (2001, p. 274), como ha sucedido con este libro de Yáñez. Se trata de notas póstumas alógrafas, es decir, que

32. Yáñez presentó el esquema de las cuatro secciones y las veinte obras que las conformarían al frente de *Los sentidos al aire*.

han sido incluidas por un tercero después de la muerte del autor original. Son setenta y cinco las notas a pie de página que acompañan a tres de las ediciones que hemos revisado (Yáñez, 2004b; 2012; 2015b). Las hay de diferente tipo. Están, por ejemplo, las que ofrecen definiciones o explicaciones de términos empleados en el texto, bien porque se considera que han caído en desuso, bien porque se trata de regionalismos, lugares, costumbres o personajes locales. Algunos ejemplos casi al azar: “*Un tostón*: moneda de 50 centavos” (p. 104); “*Tencuarnís*: bebida alcohólica” (p. 106); “*Desguangüilado*: que trae sus ropas en desorden” (p. 132); “*Tejuino*: bebida popular hecha con granos de maíz fermentado y piloncillo” (p. 104).³³

En otras notas se describe la costumbre de las familias devotas y ricas que instalaban los altares a la Virgen el Viernes Santo; se explica quién es don Porfirio Díaz; se dan características de barrios tapatíos como Analco, o de lugares emblemáticos de la ciudad como el parque Agua Azul, etc. Otras hacen referencia a otros títulos del autor: “Agustín Yáñez volverá al tema de las campanas y su música en sus grandes novelas, *Al filo del agua* y *La creación*” (p. 64). Hay también las que expresan juicios de valor sobre su estilo o calidad literaria: “Nótese la sensibilidad del autor para registrar los ruidos de la ciudad” (p. 66), o “Soliloquio del enfermo en su convalecencia. Más logrado que los del libro *Pasión y convalecencia*, también de Yáñez” (p. 74). Otra más apunta en su defensa: “Agustín Yáñez se expresa contra la crueldad de algunos juegos infantiles” (p. 71).³⁴ Por su parte, aunque no a través de notas, la edición del IJAH señala su intención de dar “formato y formalidad” a la edición primigenia, por lo que, entre otros cambios, se “marcaron las palabras y manera de decir de ayer” mediante el uso de letra cursiva (2004c, pp. 10-11).³⁵

Estas notas han sido incorporadas a más de sesenta años de la primera edición de *Flor de juegos antiguos*. Los editores han consi-

33. Ejemplos tomados de la edición de Joaquín Mortiz (Yáñez, 2015b).

34. Estos ejemplos también pertenecen a la edición de Joaquín Mortiz (Yáñez, 2015b).

35. Asimismo, en la edición se señala que se agregaron o eliminaron puntos y acentos, o se colocó algún guion largo de diálogo, comillas o subrayado con el propósito de lograr una lectura más ágil.

derado necesario incluirlas debido a que los lectores ya no son los mismos que aquellos que leyeron la edición *princeps*. Si tomamos en cuenta que Agustín Yáñez puso especial atención en eliminar palabras o expresiones que no correspondieran a la manera en que hablaba un niño de la Guadalajara de aquellos años —la segunda década del siglo xx—, comprenderemos que una centuria después varios vocablos y expresiones han caído en desuso. Estas notas hacen de las ediciones que las poseen versiones didácticas que seguramente iluminarán la lectura que realicen los lectores jóvenes y lejanos; es decir, distantes en época y espacio del barrio tapatío donde sucedieron las historias que se narran, y les permitirán a estos mejor comprensión y disfrute de *Flor de juegos antiguos*, sin duda uno de los libros más encantadores de la literatura mexicana.

Referencias

- Arreola, J. J. (2007). *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carballo, E. (1989). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Navarro, A. (1958). "Sin título" [texto en solapas de segunda y tercera de forros], en A. Yáñez (aut.), *Flor de juegos antiguos* (s/p). Guadalajara: Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos.
- (1985). *Agustín Yáñez y sus primeros libros*. Guadalajara: Instituto Cultural Ignacio Dávila Garibi.
- Paz, O. (1987). *México en la obra de Octavio Paz. II. Generaciones y semblanzas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Platas, A. M. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.
- Poot, S. (2013). *De las ferias, la de Arreola es más hermosa*. Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco.
- Rangel Guerra, A. (1998). "Prólogo", en A. Yáñez (aut.), *Obras uno. Narrativa 1. Las edades y los afectos* (pp. 5-111). México: El Colegio Nacional.
- (2010). "Prólogo", en A. Yáñez (aut.), *Obras seis. Evocaciones y recuerdos* (pp. xi-xxvii). México: El Colegio Nacional.
- Villaseñor, R. (2000). *Las calles históricas de Guadalajara 1*. Guadalajara: Ayuntamiento Constitucional de Guadalajara.

- Yáñez, A. (1941). *Flor de juegos antiguos*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (1958a). *Flor de juegos antiguos*. Guadalajara: Ediciones del Banco Industrial de Jalisco.
- (1958b). *Flor de juegos antiguos*. Guadalajara: Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos.
- (1965). *Flor de juegos antiguos*. México: Novaro.
- (1968). *Flor de juegos antiguos*, en A. Yáñez (aut.), *Obras escogidas* (pp. 1199-1317). México: Aguilar.
- (1977a). *Flor de juegos antiguos*. México: Grijalbo.
- (1977b). *Los sentidos al aire*. México: Grijalbo.
- (1978). *Al filo del agua*. México: Porrúa.
- (1985). *Flor de juegos antiguos*. México: Grijalbo.
- (1986). “Portón y patio de ingreso a viejas haciendas”, en L. Sandoval (aut.), *Haciendas* (pp. 1-5). Guadalajara: Impre-Jal.
- (1987). *Ángel de oro, arenita del marqués*. México: CIDCLI, Instituto Mexicano de Cultura, Gobierno del Estado de Michoacán.
- (1992). *Flor de juegos antiguos*, en AA. VV., *La narrativa contemporánea 1. Gran colección de la literatura mexicana* (pp. 63-159). México: Promexa.
- (1998). “Flor de juegos antiguos”, en A. Yáñez (aut.), *Obras uno. Narrativa 1. Las edades y los afectos* (pp. 131-280). México: El Colegio Nacional.
- (2003). “Despertar en Guadalajara”, en A. Yáñez (aut.), *Imágenes y evocaciones* (pp. 21-40). México: El Colegio de Jalisco, Alfaguara.
- (2004a). *Cuando la ciudad era niña. Tres cuentos de Flor de juegos antiguos*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco.
- (2004b). *Flor de juegos antiguos*. México: Alfaguara.
- (2004c). *Flor de juegos antiguos*. Guadalajara: Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, Secretaría General de Gobierno y Editorial Conexión Gráfica.
- (2010). “Mónico Delgadillo”, en A. Yáñez (aut.), *Obras seis. Evocaciones y recuerdos* (pp. 381-390). México: El Colegio Nacional.
- (2012). *Flor de juegos antiguos*. Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- (2015a). *Archipiélago de mujeres*. México: Joaquín Mortiz.
- (2015b). *Flor de juegos antiguos*. México: Joaquín Mortiz.
- Young, R. (1978). *Agustín Yáñez y sus cuentos*. Londres: Tamesis Book Limited.

Agustín Yáñez: relaciones dialógicas con la obra de Azorín

ANA MARÍA SÁNCHEZ AMBRIZ

En el 2017 se celebraron los setenta años de la publicación de *Al filo del agua*, del escritor jalisciense Agustín Yáñez. El 2 de marzo del mismo año se cumplieron cincuenta años del fallecimiento de Azorín, acontecido en Madrid en 1967. La coincidencia de los festejos renueva simbólicamente los vínculos que la obra de Yáñez estableció con la de Azorín en sus primeros años como escritor. Si consideramos las fechas de las publicaciones de los dos autores, a sus 32 años Azorín comenzó a dar a conocer las obras más paradigmáticas de su producción: *Los pueblos*, *La ruta de Don Quijote* (ambos de 1905), *España. Hombres y paisajes* (de 1909) y *Castilla* (de 1912). Por otro lado, habían pasado veintitrés años desde la aparición de las primeras obras citadas, cuando el joven Agustín Yáñez, entonces de 24 años y con cuatro libros ya publicados, escribió su ensayo *Por tierras de Nueva Galicia* (de 1928), al cual le sucedieron otras obras antes de que apareciera el que ha sido considerado su mejor libro de ensayos: *Yahualica* (de 1948). En ambos volúmenes se perfilan algunos de los temas que años después expresarían la culminación de su propuesta creativa.

El *estallido* de los libros en ambos autores tiene como marco de referencia y reflexión los nacionalismos imperantes en los periodos que los enmarcan y los sucesos históricos que les tocó vivir. En Yáñez, resulta revelador este marco de significación, pues le permitió asimilar uno de los modelos de inspiración para sus textos señalados: la obra de Azorín. Tendría que pasar algún tiempo para que Yáñez, en plena madurez narrativa, creara su célebre novela, *Al filo del agua*, donde confluyeron las técnicas narrativas de los norteamericanos John Dos Passos y William Faulkner y algunos recursos narrativos de James Joyce (Vázquez Amaral, 1973,

pp. 225-231), sin dejar de lado completamente el *espíritu* de Azorín. Emmanuel Carballo resume en breves palabras lo que para él es el núcleo vital de la obra de Yáñez: “Su obra vale por la unción y penetración con que están vistos la gente y los paisajes de provincia; [...] el lenguaje, regional, y aun municipal [...] alcanza la universalidad mediante la descripción y la acción de lo que sucede en la provincia” (2003, pp. 311-312).

Desde su aparición en las letras mexicanas, la obra completa de Agustín Yáñez ha merecido investigaciones importantes, como *Vida y obra de Agustín Yáñez*, de José Luis Martínez, y el libro *Homenaje a Agustín Yáñez* (de 1973), que forma parte de la colección “Homenajes”, realizada sobre la vida y la obra de escritores latinoamericanos de reconocida trayectoria, como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Fernando Alegría, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y Anderson Imbert.

El grueso de las investigaciones sobre Yáñez se enfoca en destacar los aciertos de su novelística, cuya obra más favorecida es *Al filo del agua*. Prueba de este interés es el libro que publicó El Colegio de México en el año 2000, titulado *Memoria e interpretación de Al filo del agua*, que integra distintos estudios sobre la reconocida obra. Por la importancia de dicha novela, Octavio Paz define los aspectos más audaces de su escritura en “Novela y provincia: Agustín Yáñez”:

La novela de Yáñez es moderna y tradicional. [...] utiliza casi todos los procedimientos contemporáneos, desde el “simultaneísmo” hasta el *collage* y el monólogo interior; [...] su lenguaje suntuoso y lento, a veces demasiado rico y pesado como una joya barroca, prolonga una de las corrientes más poderosas de la prosa española, la que va de Quevedo a Valle-Inclán [...]. El tema central, insoluble, es el combate y complicidad de religión y erotismo, grandes poderes sombríos que sin cesar se afrontan y se abrazan, que mutuamente se alimentan y se entredevoran (Paz, 2006b, p. 353).

El objetivo de esta investigación se aleja del punto de atención que han merecido las obras más destacadas de Agustín Yáñez. El valor y la importancia de sus primeros textos, y aquellos menos logrados en su producción, corroboran, por lo menos, dos situa-

ciones importantes: la evolución de su escritura y las temáticas que desde sus inicios cautivaron su atención. Ambas situaciones por sí mismas dan soporte para justificar la pertinencia de un estudio. Otra veta de investigación importante son las denominadas *influencias*, lo que Mijaíl Bajtín concibió como *dialogismo*.

Ahora bien, si abarcamos estos presupuestos en su conjunto, los resultados ofrecerán una visión interpretativa más amplia. La reflexión que motiva este ensayo se ubica en este ámbito de reflexión, para lo cual nos centraremos en los libros *Por tierras de Nueva Galicia* y *Yahualica*, que fueron escritos antes de que saliera a la luz *Al filo del agua*. Partiendo de estos presupuestos, el propósito que alienta el análisis es establecer un diálogo entre dichos libros de Yáñez y los de Azorín, concretamente con *Los pueblos y Castilla*, cuya presencia ha sido reconocida en los textos de Yáñez, pero poco estudiada.

En el análisis confluirán las visiones de la realidad que ambos escritores representaron desde su particular perspectiva. La indagación del entorno se convierte, para estos autores, en parámetro para describir la sociedad, la cultura, las tradiciones y las prácticas religiosas enclavadas en las regiones de interés, todo ello con un fin estético. Desde los mismos títulos de las obras se evidencian las intenciones que los motivan: la búsqueda de lo propio, del *alma* agitante de sus países; búsqueda incesante de la identidad nacional bajo la carnavalización de sus festividades, o mediante las reflexiones críticas que acompañan lo descrito.

Encuentros

En una valiosa entrevista que Emmanuel Carballo le hizo a Yáñez, el novelista evoca las lecturas y los autores más significativos para él: *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, Ramón López Velarde,¹

1. Yáñez confiesa su gusto por el poeta zacatecano. Existen algunos puntos de unión entre ambos literatos, entre ellos el tema de la provincia y, por ende, la cercanía establecida con los escritores españoles. Octavio Paz, en su ensayo "El camino de la pasión: Ramón López Velarde", reconoce la importancia de Azorín en la poética de López Velarde, porque este admiraba al primero, al igual que a los Machado y

Pereda, Alarcón, López Portillo, García Lorca, Alberti, Juan Ramón Jiménez, Pascal, Azorín, Valle-Inclán y, en general, la obra de destacados escritores españoles. Sobre Azorín y Valle-Inclán, Yáñez recuerda: “me gustaba equilibrar la simplicidad de Azorín con los valores eufónicos de Valle-Inclán, los que me producían frecuentes alucinaciones” (Carballo, 2003, p. 315).

Sobre esta primera etapa formativa como lector y escritor, el novelista admite un tipo de influencia en su obra; sin embargo, a partir de las décadas de los treinta y cuarenta apenas les concede ascendencia directa en su producción a las resonancias de sus lecturas formativas: “Acaso se adviertan lecturas antiguas de Juan Ramón Jiménez [...] Como estímulo quizá se encuentren ecos de Gabriel Miró, acaso Azorín, pero no creo que haya un influjo directo o muy sensible” (Carballo, 2003, p. 316).

Sobre el alcance dialógico que se da en la obra de cada escritor, Azorín menciona la transcendencia de este fenómeno cultural en una entrevista que le hizo Jorge Mañach, que sirvió de prólogo para la edición de Porrúa de los textos más representativos de su autoría:

Yo he leído mucho, por pura delectación... Pero, en general, mis deudas son más bien de fuera de los libros. En todo escritor suele[n] darse tres influencias: la ciudad, el campo y lo extranjero... En mí ha influido mucho el campo. Mi familia tenía heredades, y yo me pasaba mucho tiempo en ellas. Además he viajado por toda España. Amo mucho sus pueblos [...]

Lo extranjero nos ensaña a ver lo propio, ya sean los paisajes, las obras o los hombres, incluso uno mismo... Por eso uno debe conocer siempre a fondo una literatura extranjera [...], si es que se quiere conocer la de su propio país... ¿Cómo se puede saber, por ejemplo, lo que fue Garcilaso sin haber leído a Malherbe; o comprender a Zorrilla sin Victor Hugo?... “Mi” literatura extranjera favorita es la francesa (Mañach, 1999, pp. xii-xiii).

Pues bien, ese aporte que el entorno y las lecturas le brindaron a la obra de Azorín plantea, en un sentido analógico, la serie de factores familiares, personales e intelectuales que nutrieron la obra de Yáñez, a quien también, por cierto, lo vinculaban lazos familiares con la

a Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, el mismo Paz considera que más que hablar de influencias directas en su poesía, es posible decir que dichas lecturas “evocan la atmósfera de una época” (Paz, 2006a, pp. 175-176).

provincia, como lo reconoce él mismo: “mi familia es de Yahualica [...] En mi casa dominaron siempre el ambiente, la gente y las tradiciones de Yahualica. Episodios de *Al filo del agua* y de *Yahualica* [...] son relatos familiares de tradición oral” (Carballo, 2003, p. 318).

Por tierras de Nueva Galicia fue escrito en 1928 y publicado como libro en 1975. Tras ser perdidos los originales, Yáñez logró rescatar cerca de doscientas páginas que se publicaron en un primer momento como folletón en la revista *Aurora*. Yáñez lo califica como un *libro de adolescencia que fue editado sin modificaciones* (Carballo, 2003, pp. 315-316). Forma parte de los libros que Carballo denomina *inseguros, desiguales*. Está conformado por varios relatos divididos en seis secciones: “Romerías”, “Lo que se fue”, “Kodak emocional”, “Mar de mentiras”, “Guadalajara” y “Medio siglo después”.

A manera de epílogo, Yáñez (1975) comenta lo siguiente: “reconozco aquí la raíz y tierra de donde brotaron otras plantas en larga constancia —descendiente, como soy, de labradores y artesanos, que lucharon en circunstancias procelosas—; aquí el testimonio de aquella edad y siglo” (p. 181). El libro se presenta como un texto híbrido, donde cada relato, a manera de estampa o fotografía lugareña, elabora una galería de cuadros impresionistas del recorrido hecho por las zonas que conformaban lo que en la Colonia se denominó el *Reino de la Nueva Galicia*, integrado por la Nueva Galicia (los ahora estados de Jalisco y Nayarit), la Provincia de los Zacatecas (hoy Zacatecas y Aguascalientes) y la Provincia de Culiacán (hoy Sinaloa).

Desde la elección del título, existe un error de nomenclatura, pues se reduce a la Nueva Galicia la totalidad de los territorios señalados. Ahora bien, al titular el libro con un concepto anacrónico, Yáñez ratifica la continuidad de los lazos entre España y México a través de la exploración de los fundamentos de la sociedad mexicana, en particular los de una vasta región de México, aunque esto no impide que en algún momento el autor desvincule políticamente a las dos naciones y reduzca de manera arbitraria dicha demarcación únicamente a Jalisco: “Nueva Galicia es Jalisco, estado libre y soberano de la democrática República de Méjico” (Yáñez, 1975, p. 72). Asimismo, en el plano literario se retoman diversos tópicos

de la literatura española propios de la Generación del 98 para escribir sobre México.

Muchos de los recursos utilizados en el libro *Por tierras de Nueva Galicia* son la materia de la que Yáñez se vale para construir su ensayo *Yahualica* con una técnica más depurada. A partir de un enfoque histórico-literario, se interpreta la sociedad que habita el espacio elegido como objeto de representación. La vida de los lugareños y su entorno fungen como eje interpretativo para resaltar las características más notables de la población. El *leitmotiv* del texto es explicado por el mismo autor en el apartado “Motivaciones”:

el autor quiere contribuir con estas páginas a la obra de reedificación material y moral que se realiza en la tierra de sus mayores [...] despertar la memoria de nobles tradiciones e interpretar el carácter de su estirpe, para obligación de los hombres de hoy y del futuro (Yáñez, 1997, p. 20).

En el marco de referencia histórica, el libro alude de manera indirecta al conflicto entre Iglesia y Estado en la región (de 1926 a 1929), y al periodo de reconstrucción que sobrevino después de restablecida la continuidad de las prácticas cotidianas en el orden religioso.

Los peldaños del nacionalismo

Edward Inman Fox, en su ensayo “La invención de España, literatura y nacionalismo”, resume de manera detallada el origen del nacionalismo español como una consecuencia de la transformación secular del siglo XVIII y el surgimiento de la conciencia nacional que sentó las bases de la hegemonía liberal del Estado español desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el segundo tercio del XX. Al lado del nacionalismo, prorrumpieron dos categorías esenciales: *nación* y *cultura*, con cuya vinculación se anunció la función primordial que tendría el pueblo en el escenario histórico y los cambios sucedidos en materia de la secularización de la sociedad, el sufragio y el progreso, con sus implicaciones.

En su conjunto, todo esto aportó dos modos de entender el nacionalismo: el primero, de carácter político, que buscaba fortalecer

a un Estado de corte liberal-democrático, y el segundo, cultural, que enfatizaba los aspectos emotivos como un mecanismo al servicio de la vida política. Fox infiere, en un presente activo, que “el nacionalismo inventa naciones donde no existían antes” (1995, pp. 1-2).

Los aspectos antes planteados determinaron la conciencia nacional española y el registro de las respuestas que escritores, intelectuales y artistas ofrecieron al público en su afán por entender la historia y la decadencia de su país, poniendo énfasis en sus defectos. Cuando Ortega y Gasset comenta el libro de Azorín *Lecturas españolas*, opina:

Azorín participa de una opinión que hoy comienza a ser aceptada por un grupo de jóvenes trabajadores de la historia nacional [...]. [Estos] sostienen la idea de que la historia de España tiene que ser enfocada partiendo de los defectos [...]. En ella se discute sencillamente una cuestión instrumental y técnica para hacer posible el edificio de nuestra verdadera historia [...] el paso de la nueva crítica es, a la vez que histórica, terapéutica. Tal es, a mi modo de ver, la ventaja de considerar la historia de España como la historia de una enfermedad (Ortega y Gasset, 1961, p. 173).

En el siglo XVIII, en América se dieron los primeros brotes nacionalistas mucho antes de que se produjeran en Europa; tuvieron su punto álgido en los albores de las independencias latinoamericanas, en una combinación de hechos que no eran tan distintos en cada una de las naciones implicadas. Una atmósfera agobiante obedecía a las políticas caducas y centralistas que la Corona española sostenía a toda costa, ciega ante las demandas de los grupos de poder local americanos que se sentían marginados por el solo hecho de haber nacido fuera de España.

El exacerbado sentimiento patriótico, bajo la consigna de ser *antiespañol* y *anticolonialista*, se convirtió a partir de ese momento en la consigna *nacionalista* de dichos grupos. En esta tentativa de liberación, el nacionalismo, como dice Florescano, “había logrado crear identidades sociales que se reconocían por el orgullo de haber nacido en una patria colmada de riquezas [...] y bendecida por la aparición milagrosa de la madre de Dios, la Virgen de Guadalupe” (2004, pp. 437-438).

En México, después de un penoso siglo XIX, marcado por guerras civiles y un periodo prolongado de relativa paz bajo el gobier-

no de Porfirio Díaz, advino la Revolución mexicana, y con ella los saldos dejados en el país en materia política, social y cultural. Los vientos nacionalistas en constante renovación avanzaron por el territorio. En la pluralidad de los relatos que dejó la llamada *novela de la Revolución*, los ambientes rurales y paisajísticos dan prueba de su importancia dentro de las historias narradas:

La narrativa de la Revolución descubre y registra el paisaje del país en una variedad de altiplanos que supera las rutas recorridas por arrieros y contrabandistas, viajeros, y prófugos de la justicia y de la injusticia, funcionarios y aventureros, científicos y curas [...] hasta pueblos enclavados en abruptas serranías, pequeñas localidades donde solo hay cantinas pobres, perros sucios y mozas beatas (Torres Sánchez, 2008, p. 99).

Particularmente entre 1920 y 1930, durante el proceso de reconstrucción e implementación de cambios en materia política, social y cultural en el país, se emprendió un dilatado movimiento nacionalista a través no solo de los sectores que participaron en la Revolución, sino también del pueblo en general, con la consigna de llevar a cabo el proyecto de diferenciación y modernización que el país requería frente a los nacionalismos exteriores y los cambios acelerados provenientes del progreso.

Para sustentar tamaña empresa, el primer desafío incluía la configuración de una identidad homogénea, territorial, es decir, nacional. El mosaico cultural impedía llevar a buen puerto dicha aspiración porque, aunque existían lazos que generaban una base común, las regiones del país se encontraban sujetas a sus propios procesos, conformadas por la diversidad de etnias, costumbres y tradiciones que en un principio fueron objeto de orgullo nacional.

En medio de este debate, el Occidente del país se impuso como símbolo de la nación, concretamente Jalisco, emblema identitario de México por su música, su indumentaria folklórica y la figura del hombre ranchero apegado a sus raíces (Pérez Montfort, 1994, pp. 139-141). Al respecto, Carlos Monsiváis señala que en el plano literario “los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo por medio de la mexicanidad de sus temas” (1976, p. 349). Sin embargo, durante la consolidación del nacionalismo creciente, en

su antípoda, las distintas regiones comenzaron a pronunciar sus diferencias y autonomías (Pérez Montfort, 1994, pp. 139-141).

Con todo, en el contexto literario existe un artificio del lenguaje con un fin estético y creativo. En el caso de los libros estudiados, esta característica resulta fundamental para la construcción de los paisajes y vidas representados, al dar voces interpretativas de la realidad. La correspondencia entre los universos reconstruidos, el de la realidad y el de la fantasía, se erige en unidad imposible de disociar porque uno no se puede explicar sin el otro. Los paisajes, como exploración de lo propio, aparecen elaborados con dos componentes esenciales: uno referencial y otro estético.

La organización y la descripción semántica elegidas consiguen efectos de sentidos, y confirieren a los textos mayor verosimilitud en relación con los espacios representados, en dependencia de lo que cada escritor optó por resaltar de los sitios de su interés. Si en Azorín, como para la Generación del 98, Castilla representa el crisol identitario de la nación, en Yáñez hace lo propio el Occidente de México.

Los escritores españoles sustentaron su exégesis y crítica sobre la creencia de que en Castilla se podía encontrar *el alma de España*, como la denominaron en su momento. Así lo señala con notable claridad Miguel de Unamuno: “Para conocer una patria, un pueblo, no basta conocer su alma —lo que llamamos alma—, lo que dicen y hacen sus hombres; es menester también conocer su cuerpo, su suelo, su tierra” (1911, p. 122).

Ahora bien, la reflexión sobre el conocimiento de las regiones *más significativas* de esa nación evidenció el accionar preponderante de los escritores en la configuración de un tipo de literatura al servicio de la crítica histórica y social que la sustenta. La comprensión del entorno se convirtió en el filtro que permitía percibir, desde el punto de vista favorecido, el paisaje y su componente humano y cultural en movimiento. En España, los ángulos de la percepción paisajística serán distintos en cada uno de los principales exponentes de la generación. Por ejemplo, en Unamuno, el paisaje se encuentra vinculado a la historia nacional y a la *intrahistoria* de España.

En Azorín, quien más inclinación mostró por el tema, el paisaje aparece configurado con elementos históricos y literarios, salpica-

dos por el transcurrir del tiempo, a veces de un pasado no superado, o donde el autor se permite escrudinñar el origen de los hechos problemáticos del presente desde su percepción de la *continuidad nacional* y las pequeñas cosas que determinan la vida de los hombres en su diario acontecer (Ortega Cantero, 2002, pp. 122-125).

Existen estudios clásicos sobre la obra del escritor español, uno de ellos, quizá de los más memorables, corresponde a Ortega y Gasset y se titula “Azorín: primores de lo vulgar”. En él, el ensayista comienza reflexionando sobre la obra de Azorín dentro de un marco de oposición espacial América/España, donde se proyectan vestigios del imaginario renacentista sobre las tierras americanas:

Nada más opuesto a América, que un libro de Azorín. La palabra América, repercutiendo en las cavidades de nuestra alma, suena a promesas de innovación, de futuro, de más allá. Para los que amamos la obra de Azorín, oír su nombre equivale, en cambio, a recibir una invitación para deslizar la mano una vez más sobre el lomo del pasado [...].

Azorín ha visto este hecho radical, que los comprende a todos: España no vive actualmente; la actualidad de España es la perduración del pasado [...] Azorín nos dirá de cada cosa sus costumbres y solo sus costumbres [...]. Pero en Azorín no hay un escritor de costumbres. Para él son estas mero instrumento y material con que nos sugiere esa pavorosa fuerza negativa de la repetición [...] que constituye, según él, la base misma de la vida [...]. Todo lo que es vuelve a ser eternamente —y solo es verdaderamente, solo tiene una profunda realidad lo que vuelve. Las diferencias, las innovaciones no son más que apariencia [...].

[...] su tema es lo castizo. He aquí su acierto y su mayor mérito [...] Azorín ve en la historia no grandes hazañas ni grandes hombres, sino un hormiguero solícito de criaturas anónimas que tejen incesantemente la textura de la vida social (Ortega y Gasset, 1963, pp. 60-110).

Una segunda visión la otorga Vargas Llosa en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, con el título *Las discretas ficciones de Azorín*. Durante la disquisición, el autor plantea la viabilidad histórica y literaria de la obra del español. Hace un balance de su postura ideológica y de lo que define como su *inclinación estética*: su conservadurismo, que determinó la visión histórica del momento que vivió y que en sus textos trata de perpetuar en bien de un orden establecido. Vargas Llosa sostiene, basado en su escritura, cómo operan en él los mecanismos de la realidad y las crea-

ciones que se desprenden de ella: “la descripción de la realidad física y social de su tiempo y era, en verdad, una fabulación, una profunda mudanza de la vida y el mundo reales en otros, ficticios” (1996, pp. 20-26).

Esta fue también la ruta transitada por Agustín Yáñez para escribir sobre México en sus primeros textos. *Por tierras de Nueva Galicia* lo inauguran relatos dedicados a temas religiosos en tanto representaciones de carácter público y privado, sobre el axioma de la perfecta concordancia entre la sociedad y la Iglesia. El apartado “Romerías”, por ejemplo, consta de diez relatos, cuyas imágenes, conforme se van desarrollando, evidencian prácticas cotidianas sobre una dinámica inalterable, perfecto mecanismo sustentado sobre los cimientos de una sociedad conservadora. El narrador que guía al lector resalta en todo momento la religiosidad del territorio. Sobre la base de la legendaria religiosidad de México, se vale de los lugares emblemáticos y de las vírgenes o santos tutelares que los resguardan para exaltar la devoción del pueblo mexicano.

Así, el relato “Zapopan” comienza con dos oraciones: “Zapopan” y “La Virgen de la Nueva Galicia”, cuyos sentidos se verán complementados con las ideas expuestas posteriormente: “¿Quién que en esta tierra viva no aplaudió a la Virgen capitana? ¿Quién que a Jalisco venga no dejó de ir a Zapopan?” (Yáñez, 1975, p. 22). Este comienzo hiperbólico, intensificado gracias a la descripción del “fervor peregrino” y la cohesión social que se vive en el lugar, hace un paréntesis a fin de marcar tiempos distintos en relación con las prácticas religiosas; es una forma de crear una imagen en torno a la prohibición de los cultos fuera de los recintos sagrados, propia de la época: “Cuando los tiempos eran buenos, para el cuatro de octubre, en la madrugada, se organizaba una romería popular que acompañaba a la Virgen segoviana de Guadalajara a su santuario [...]. Mientras llegaban los padres, iba arreglándose el carro triunfal” (Yáñez, 1975, p. 20).

Talpa es otro de los sitios paradigmáticos del culto religioso representados en el libro. En “Aventura mística” se describe la zona donde se encuentra la Virgen de Talpa: en el “sur escabroso de Jalisco” (Yáñez, 1975, p. 25). Como una especie de viaje iniciático, el narrador describe los territorios que han de caminar los peregrinos para llegar a su destino: frías serranías, barrancas profundas,

sendas accidentadas que conectan paulatinamente a un territorio fértil que anuncia el fin del recorrido. Asimismo, el narrador habla de su tía Petrita, quien regularmente hace votos para pedir favores divinos, y quien cuenta un cúmulo de anécdotas que les suceden a los fieles peregrinos durante su caminata rumbo al santuario de la milagrosa Virgen. De esta forma, Petrita se convierte en la voz popular que crea y trasmite, desde su espacio íntimo, el imaginario colectivo mediante la construcción de leyendas y mitos propios de la cultura oral, de índole religiosa, al servicio de la marca identitaria del pueblo mexicano:

En el camino había las piedras en que se convirtió una danza que arrepentida de tan larga caminata quiso volver a sus lares. Aseguraba que todos los peregrinos que regresaban sin cumplir sus mandas están condenados a ser pasto de la tierra o a quedar petrificados. Abundaban los obstáculos puestos por envidiosos demonios [...]; pero a la vista de Talpa una celestial ligereza levanta el cuerpo y lo agiliza como a niño de pocos pasos. En Talpa no hay necesidad de descanso, las penas se olvidan (Yáñez, 1975, p. 25).

En “Santigos y tastuanes” se describe un rito religioso que acontece en Moyahua, Zacatecas. Dicho lugar aparece representado como un “pueblo desamparado en mitad del cañón —cálido—, de Juchipila; pueblo de casas como sus vecinos: en pleito perpetuo, distanciadas” (Yáñez, 1975, p. 26). El vínculo señalado entre el paisaje y la identidad de la población, en un sentido negativo, prepara el entorno para exponer una de las fiestas religiosas más atípicas de la Iglesia: la del apóstol Santiago, patrono del lugar, en la cual la intervención de los tastuanes resulta fundamental para el desarrollo de la celebración.

Durante la descripción, se proporcionan datos históricos de la población, y se destaca el carácter de sus habitantes, la duración del festejo y la indumentaria utilizada en él. Se pone especial énfasis en el origen del rito religioso y el testimonio de un cura que señala el deseo que tuvieron sus antecesores de erradicar la *bárbara devoción*, que murieron en el intento de forma inexplicable. La calificada como *bárbara devoción* se encuentra relacionada con los tastuanes; el sincretismo religioso planteado evidencia prácticas religiosas reelaboradas por los indígenas y una actualización de la Conquista. Todo esto sirve para marcar el carácter violento del festejo.

[...] En la fiesta se visten estrafalariamente, se cubren con máscaras repugnantes, se pintan de diversos colores, se pegan pelos de buey en las manos, en las piernas, en el pecho; aúllan como demonios y llegada la hora del combate se encaraman a los santuarios, les asustan los caballos, a la descuidada los derriban y sufren furiosos golpes, no ya en la espalda, sino donde les toca (Yáñez, 1975, pp. 26-27).

En relación con los elementos planteados sobre la singular relación de los santuarios con la vida de sus pobladores, Unamuno realizó una lectura aguda sobre el paisaje español en su libro *Paisajes de Portugal y España*, “podría hacerse una especie de psicología de España sin más que estudiar el origen y la vida de sus santuarios” (1911, p. 129). Lo mismo puede afirmarse de México: los orígenes y la vida de sus santuarios encierran un potencial, un potencial enorme se encuentra sepultado bajo estos santuarios, que evidencia el largo proceso sincrético de la nación y proyecta una *especie de psicología mexicana*,² como se puede apreciar en el párrafo citado arriba.

Por otro lado, el primer relato que inaugura el apartado “*Romerías*” es un claro homenaje al mejor poeta católico de México, Alfredo R. Placencia, originario de Jalostotitlán, Jalisco. Tomando en cuenta los sucesos bélicos ocurridos entre la Iglesia y el Estado, es decir, la rebelión cristera (1926-1929), Placencia representa la cúspide de la religiosidad de los Altos de Jalisco, tierra emblemática, conservadora y altamente religiosa. En ese contexto, las dificultades, el dolor y la devoción del poeta se convierten en analogías del sufrimiento de la población católica que lucha por sus creencias.

Por lo mismo, de todos los sitios recorridos por Placencia, Yáñez elige el pueblo de Temaca para hablar del bardo, no solo porque ahí padeció todo tipo de penurias, sino también porque en ese sitio escribió su poema “*El Cristo de Temaca*”, de alto valor simbólico dentro del relato. En el poema, la figura central es la del Cristo agonizante plasmado en las rocas, cuyos ojos amorosos siempre permanecen puestos sobre la paupérrima población sufriente. En el relato, estos elementos son puestos dialógicamente, con una in-

2. Los estudios de la memoria arquitectónica religiosa aportan información valiosa acerca de esto. Sobre el tema, resulta interesante el libro de Katzman (2002).

tencionalidad deliberada: resaltar la figura de Placencia, la de los habitantes de Temaca y las características del paisaje:

Voy bajando la “cuesta pedregosa y difícil” con ánimo gozosa y fácil. Pero tengo veinte años y novia [...]. Y creo en las mentiras del espejismo: creo en la vida, cantor del dolor, poeta amigo. Así voy bajando la cuesta pedregosa: la lloraste en “el paso del Dolor” [...]. He bajado la cuesta de Temaca: Me ha parecido corta [...]. Por el sendero viene un hombre triste, callado. Por el sendero va un muchacho, triste, cansado. En el arroyo lavan o echan agua a sus cántaros negros unas mujeres tristes, requemadas. Hombre, muchacho, mujeres, alzan furtivamente los ojos, y al clavarlos en los míos, vuévelos con violencia a la cuesta, a la peña, al arroyo. Y se pierden [...], todos tristes, callados, cansados [...] entro a la Iglesia. No tiene puertas. Vieja de tierra está. Con canas de polvo vive [...]. Pueblo ahogado. Ni una campana, ni un tendejón. Ventanas y puertas decrepitas. La iglesia tullida. ¿Había alguna campana? Muda paralítica será. ¿Habrán perros? Del fogón, cansados, nadie los apartará. ¡Con razón el Cristo mira tanto a Temaca! (Yáñez, 1975, pp. 17-19).

En esta pieza inaugural aparecen rasgos de la manera de enfocarse en el paisaje árido y las cosas viejas como lo hace Azorín en su libro *Los pueblos*, en el apartado “La Andalucía trágica”:

Y yo he visto estos rostros flácidos, exangües, distendidos, negrosos de los labriegos. Y estas mozas escualidas, encogidas en un rincón, como acobardadas [...]. Y estas viejecitas acartonadas, avellanadas, estas viejecitas andaluzas que no comen nada jamás, jamás; estas viejecitas que juntan sus manos sarmentosas y suspiran: ¡Vigen de Came! ¡Vigen de Came! (1999, p. 84).

Existe un indicio distintivo entre las obras de Yáñez y las de Azorín: la jerarquía otorgada a la religión. La ausencia de esto fue, en Azorín, causa de reproches, según lo afirma Romero Mendoza:

Se le ha reprochado al autor [...] que no haya visto de Castilla [...] más que la parte triste, hosca, depresiva, sin notar o dándolo de lado intencionalmente, lo que tiene Castilla de claustro materno de tanta virtud heroica, sublime santidad y encendido misticismo, como lo prueban los éxtasis de Teresa de Jesús, la indómita bravura de Fernán González y la vida evangélica de santos y ascetas iluminados (1933, pp. 72-73).

Convendría matizar esta afirmación, pues en su libro *El alma castellana*, en el capítulo nueve, titulado “Los conventos”, Azorín reco-

noce con admiración que las almas más enérgicas y virtuosas de los siglos pasados se encontraban precisamente en los conventos: Teresa de Jesús, Juan de la Cruz, Juan de Ávila, Álvaro de Córdoba, Luis de Granada, personajes que representaban a una religión activa, combatiente, en constante movimiento por distintos sitios de España, donde fundaron monasterios e hicieron reformas en las órdenes religiosas (Azorín, 1919, pp. 123-124).

En los libros analizados de Azorín, las prácticas religiosas son concebidas, de modo general, como parte de la dinámica de la sociedad, en que se advierten resabios medievales; otras veces más, son empleadas como telón de fondo para resaltar la cotidianidad de los pueblos descritos. Para ilustrar perfectamente esto último, cabe citar un fragmento del relato “La fiesta”, del libro *Los pueblos*:

Se oye un lejano campaneo, estrepitoso, jovial; estallan cohetes en el aire; el cielo se va poniendo de un azul pálido [...].

—Ya están aquí las flores —dice Lola.

[...]

—Son las flores que hemos de tirar cuando pase la Virgen —contestó Clara.

[...]

Prosigue a lo lejos el volteo loco y jovial de las campanas [...].

—Rafael —le pregunta don Antonio—, ¿os vais esta noche, después de la procesión, a la Umbría? (Azorín, 1999, p. 5).

Por su parte, en “Kodak emocional”, Yáñez transforma al narrador en un fotógrafo que capta imágenes consideradas permanentes de la realidad circunscrita. A la empresa Kodak, que marcó toda una época por su monopolio en el mercado de la fotografía, Yáñez la utiliza como una especie de eslogan de alta referencialidad en la sociedad para referir retratos hablados de las personas y describir lugares mediante el empleo de la topografía. Al igual que los escritores de la Generación del 98, se asume como un viajero que utiliza la cámara para documentar aspectos de la región: la cotidianidad que somete a los habitantes a sus labores del campo y del hogar, intersectadas por las creencias religiosas. Las expresiones discursivas siguen la línea habitual de la gran tradición nacional, puesta en el escenario histórico que se vive: la revuelta cristera, a la que solo hace breves referencias, sin nombrarla directamente, como hemos visto antes.

Por ejemplo, en su relato “En días de la semana”, aparece el tiempo fraccionado en años y días, sin que exista la posibilidad de conclusión; es la medida marcada por la angustia de no saber cómo viven los pueblos sin sus prácticas religiosas: “1926, 1927, 1928, 19... Domingo, lunes, martes, miércoles... ¿Cómo serán los días pueblerinos hoy que están alzadas las campanas, escondida la capa pluvial, enmohecido el incensario, destruida la devota oración del ‘sábado mariano’ [...]?” (Yáñez, 1975, p. 86).

Por lo regular, la animación del tipo de vida viene connotada por las virtudes de los lugareños, aunque a veces la nota discordante la da el fatalismo que ornamenta el entorno. En “Viñetas miniadas”, la narración se detiene a observar el panorama violento de la sociedad: “Recodos de caminos sembrados de cruces. Campos casi cementerios. La tragedia de esta tierra nuestra, inseparable amiga de la muerte, seminario de riñas y fusilamientos” (Yáñez, 1975, p. 71).

En este sentido, puede afirmarse que las *fotografías*, de fuerte carga emocional, como lo señala el título del apartado, expresan el momento en el que paisaje, sociedad y religión se encuentran en simbiosis permanentemente. El costumbrismo, como recurso natural en la narrativa de Yáñez, le abre el horizonte al narrador trashumante permitiéndole ordenar las emociones causadas por lo observado. El narrador toma posesión de la realidad para acceder a la posibilidad de captar las emociones de los hombres que pueblan los espacios. Así lo transmite en “Emoción aldeana”:

El camino da un abrazo feroz a la ladera. Y los ojos de oriente se abren más. Y ya sobre su claridad va precisándose la figurita zangoloteada del aldeano que asciende a la mañana y a la cima [...]. Campana lejana. Luz de lumbre. Y la figurita zangoloteada del aldeano —caballero en rústico caballo—, que con el alma estremecida va sobre el paisaje frente al medio día, hacia el confín (Yáñez, 1975, p. 68).

Los sonidos del tiempo, gozo divino y humano: las campanas

El acento expresado en las campanas evidencia un sentido más de la arquitectura dialógica de los libros de Azorín y Yáñez. Como se ha visto hasta aquí, la experiencia comunicativa, presente en el lenguaje empleado, se encuentra provista del componente retórico que diferencia en esencia a los autores. Sin embargo, sobre una base común, se comparte la necesidad de resaltar las culturas enclavadas en el tiempo bajo el cobijo de la Iglesia. Ya en culturas del Viejo Mundo a las campanas se las pudo apreciar por su doble función: como instrumentos musicales o como objetos del culto, en razón de que se creía que sus simbólicos sonidos fungían como mediadores entre los seres sobrenaturales y los que habitan el mundo real. Las campanas se convirtieron en instrumentos sagrados por excelencia (Biedermann, 1996, p. 85). También, en el destacado libro de Johan Huitzinga, *El otoño de la Edad Media*, el autor dedica un capítulo a las campanas.

Es interesante la conexión de esto con los textos analizados, porque tal parece que en ellos se presenta una reminiscencia o prolongación de largo alcance de los ritmos, movimientos y creencias medievales en las sociedades que los autores intentan interpretar, representar o crear, con mayor o menor objetividad.

En los libros *Los pueblos* y *Castilla*, la importancia de las campanas es notable. Así, por ejemplo, en “El gran hombre en el pueblo”, Azorín apunta:

A mediodía, cuando cae la primera grave campanada de las doce, el hombre ilustre levanta la mano con gesto de cansancio, y el trabajo queda suspendido en redondo. Y la hora de la comida es llegada [...]. Ante él desfilan estos manjares primarios y succulentos de la cocina provinciana que él ama tanto (1999, p. 41).

En “En Urberuaga”, por su parte, anota: “Una campana acaba de tocar un son persistente [...]. Un rumor sonoro de voces, algo como un coro susurrante y melódico, llega a vuestros oídos: es que en la capilla próxima los bañistas rezan, como todas las tardes, el rosario” (1999, p. 49).

En “Un hidalgo”, describe:

Es en 1518, en 1519, en 1520, en 1521, o en 1522. Este hidalgo vive en Toledo; el autor desconocido de *El Lazarillo de Tormes* ha contado su vida. [...] de tarde en tarde, rasga el aire el son cristalino de una campana —esas campanas de Toledo tocan los franciscanos, o los dominicos, o los mercedarios, o los agustinos, o los capuchinos—; si estas campanadas es por la mañana cuando suena[n], entonces nuestro hidalgo se levanta de su alfamar [...]. Nuestro hidalgo penetra en una de esas diminutas iglesias toledanas, blancas, silenciosas [...]. Y acabada la misa, nada más conveniente que dar un paseo por las afueras [...]. Y va pasa[n]do la mañana: doce graves, largas campanadas han sonado en la Catedral; es preciso ir a casa, ya en todos los comedores de la ciudad se tienen los blancos manteles (1999, p. 49-53).

Por su parte, la manifestación hiperbólica de las campanas se da especialmente en los relatos de Yáñez. Su auditiva presencia es el perenne desafío que las creencias espirituales le imponen a lo racional. La Iglesia *mueve los hilos* de la sociedad por su incuestionable ascendencia en la región narrada, como lo prueba con frecuencia el escritor en cada relato. En su novelística, como una especie de clímax imaginativo, estos gérmenes configuraron su poética narrativa. Cuando Samuel J. O'Neill Jr. analiza el espacio en la novela *Al filo del agua*, deduce que las campanas “proveen el más importante y único instrumento para servir de eco a la disposición psicológica de los aldeanos” (1973, p. 242). Son la unidad auténticamente vital, donde resuenan tiempos, credos y principios originales de una sociedad:

Asturias, Borges, Carpentier, Arguedas, recogen distintas manifestaciones de la simbólica tradicional (occidental o precolombina) como mecanismos auténticos de sublimación y ontológicamente reveladores. Yáñez retoma la tradición católica, con vigor medieval y mexicano, y en sus mitos eleva a grandeza trágica la realidad (Giordano, 1973, p. 149).

En *Por tierras de Nueva Galicia*, el recurso de las campanas y su vinculación con el campo auditivo de la provincia y la pequeña ciudad estará sujeto a situaciones externas, hecho que permite ofrecer una idea general de los problemas políticos y sociales que se vivían y que, en el relato, basándose en una situación referencial, se plantean desde el enfoque favorecido. El tiempo, factor indispensable del transcurrir de la vida con sus avatares inevita-

bles, se proyecta en la prosa de Yáñez con sutil discreción, como lo deja ver su relato “Los días de la semana”:

Bosteza la campana del alba y de la misa primera. Tan..., tan..., muy despacio: volver a la semana, a llamar rezando, y ayer no más los repiques desordenados de la misa mayor y el rosario cantando [...].

Muy temprano, por veredas en rocío, llegaron del culeo las campanas, descansaron, y ya el sol alto, arrojaron cestos de risas y travesearon. Campana Magdalena, esquila de la Consolación, campana de San Mauricio, esquila de San Simón: talán ton, talán ton en el trapecio maravilloso de la mañana dominical [...]. Al evangelio desfilan doncellas, célibes, solteros o viudos, bajo el pardo patrocinio y el asma crónica del señor san notario. Torea la tarde suertes de amor y brillan alhajas de virrey. Ya se van las almas de la campana y no vendrán hasta el domingo próximo. Triste queda la campanilla de la sacristía, doméstica de las señas al campanero y los recados al sacristán. La Campana Madre, de la Asunción, da el toque de ánimas y se duerme (1975, pp. 83).

Aquí, por supuesto, se pueden citar otros relatos ampliamente ilustrativos. Dado al límite del trabajo, citaré algunos párrafos de “Las secas”, del mismo libro de Yáñez:

Día de todos los santos. —santa eres, madre, y bendita: en tu nombre congregaste toda beatitud. —la tarde. Bienaventurado silencio rural. De todas las casas sube humo en blanca lentitud dominicana [...] día de las ofrendas [...] comunidad monástica. El rancho es un convento laborioso [...].

Sonarán las campanas en la tarde..., las campanas del pueblo sepultado ya en las barrancas que se van quedando..., sonarán campanas en mi oído, ahora que gano la última cuesta.

(Sonarán las campanas llamando al rosario de media tarde. Irán las muchachas a ganar el jubileo de ánimas. Entrarán, saldrán de la parroquia; volverán a entrar: un rescate de ánima por cada visita con estación mayor al Divinísimo...).

Sonarán las campanas.

¡Suenan en mi corazón aunque el pueblo se quedó lejos! Campanas de media tarde, primas segundas del sol (1975, pp. 133-134).

En el ensayo *Yahualica*, se descubre con mayor claridad la perfecta concordancia de los ritmos eclesiásticos con los humanos. Yáñez reconstruye el mundo pueblerino a partir del recuento de las expresiones que la comunidad utiliza habitualmente. El repertorio de frases hechas se ubica dentro del criterio de alineación establecido por la Iglesia en perfecto apego al calendario católico,

signo de la adaptación de los fieles y de la dinámica de la época como un condicionamiento incuestionable. Desde esta perspectiva, el sentido de las palabras cumple su función en el discurso construido: en ellas se destila la conciencia de la existencia propia y de los vínculos que los hombres mantienen entre sí sobre la base de sus múltiples actividades, sean estas de carácter profano o religioso, sujetas a los ritmos que imponen los tiempos:

En la Plaza, en los comercios, en las calles, en las casas, en los caminos, escuchamos expresiones como estas: —“Mi madre ya anda es sus quehaceres cuando comienzan a llamar la primera misa”. —“Daban el último repique de la misa mayor cuando pasamos por San Antonio”. —“Poco más o menos eran las diez, cuando llamaban a la conferencia de San Vicente”. —“Dando las tres y oyéndose los primeros tiros”. —“Te presto el dinero, pero me lo devuelves antes del día de San Miguel”. —“El primer automóvil vino cuando estaban las mujeres en ejercicios”. —“Para el día de San Antonio ya estaba crecida la milpa” (Yáñez, 1997, p. 55).

A diferencia de Azorín, en quien en la descripción del paisaje sobresalen sus construcciones, en particular las iglesias, Yáñez señala que:

Nunca hubo conventos, ni pudo quedar huella de grandes construcciones eclesiásticas, ni plétora de templos como en otras regiones. La intensa religiosidad tiene mucho de culto familiar [...] en consonancia con el idealismo doméstico [...] y con el carácter de introversión espiritual (1997, p. 66).

Como se ha podido observar, en *Por tierras de Nueva Galicia y Yahualica* es notable la presencia eclesiástica en los ritmos de la sociedad mediante las labores que cotidianamente son impuestas como una forma de vida. De ahí que uno de los criterios que sigue Agustín Yáñez para adentrarse en la vida de la provincia sea el registro del tiempo a partir de la subjetividad de cada acto humano. Los distintos tiempos se engranan en la narración, imponiéndose el *tiempo eclesiástico*:

El tiempo eclesiástico rige la existencia. Los toques del alba y las llamadas a las misas fijan el espacio de la mañana; las llamadas a las conferencias, los toques de las doce, de las tres de la tarde, las llamadas al rosario, el toque de la oración, los dobles de las ánimas a las ocho de la noche y, antiguamente a las

diez, y el toque de queda, marcan el curso fiel del día. La liturgia y los acontecimientos religiosos acotan el año y la historia doméstica (Yáñez, 1997, p. 55).

Puesto que resalta la importancia del tiempo eclesiástico en la cotidianidad de los lugareños, la campana se transforma en un código de primer orden. Los variados sonidos son señales que se emiten a un receptor colectivo, concededor perfecto de los mensajes codificados en su diario acontecer:

Y más antes arrodillábanse los vecinos en donde quiera que se hallaban — la tienda o la calle, la cama o el corral— cuando las campanas anunciaban “que están alzando o cubriendo al Santísimo”, cuando pasaban por el Viático. Muchos aún se quitan el sombrero e interrumpen las conversaciones, para rezar al toque de las doce, de las tres y del ángelus vespertino. Aún es costumbre rigurosa de muchas familias que sus miembros estén reunidos para el rosario, que guía el padre o la madre antes de acostarse.

Los toques de agonías, los dobles de muerto, ponen su dramática en el habitual sosiego (1997, p. 56).

Entre las fronteras tradicionales y del progreso

Como lo vimos con Edward Inman Fox, el progreso forma parte del contexto de los nacionalismos. En Azorín, como en otros escritores de su generación, la escala de los avances tecnológicos y su impacto en la sociedad permiten configurar un modelo idealizado del progreso.

En el autor español, la nota triunfal del desarrollo la encabeza el ferrocarril. Ya anteriormente ese transporte había sido motivo central en la literatura. Basta citar al respecto los ejemplos de Dickens, Tolstoi, Zola y Galdós. En *Castilla*, Azorín informa que los primeros ferrocarriles construidos en su país fueron las rutas de Barcelona a Mataró, en 1848, y de Madrid a Aranjuez, en 1851; se refiere a estas rutas con asombro: “nuevos y sorprendentes caminos” (Azorín, 1999, p. 221). El autor también hace un repaso de los escritores españoles que hablaron de sus experiencias ferroviarias en Francia, Bélgica e Inglaterra antes de que llegara ese medio de transporte a España. Por ejemplo, Modesto Lafuente, señala Azorín, “había de ser el primero que más extenso y entusiastamente nos hablase de

los ferrocarriles: es decir, de un medio de transporte que venía a revolucionar las relaciones humanas” (1999, p. 221).

El escritor español ve en los ferrocarriles no solo el pináculo del progreso: sus estaciones grandiosas, distribuidas a lo largo del paisaje, se revisten de un sentido filosófico-temporal: “las anchas, inmensas estaciones de las grandes urbes, con su ir y venir incesante —vaivén eterno de la vida” (Azorín, 1999, p. 222). En “La ciudad y un balcón”, la exaltada admiración al tren y al impacto positivo que tiene en la vida de los hombres hace que el foco de atención del narrador se centre en el progreso. El texto se ve sustentado con una visión idealista, y también las innovaciones tecnológicas se convierten en motivo literario:

Todo el planeta está cubierto de una red de vías férreas; caminan veloces por ella trenes; otros vehículos —también movidos por sí mismos— corren vertiginosos por campos, ciudades y montañas. De nación a nación se puede transmitir la voz humana. Por los aires, etéreamente, de continente en continente van los pensamientos del hombre. En extraños aparatos se remonta el hombre por los cielos; a los senos de los mares desciende en unas raras naves y por allí marcha; de las parcelas marinas, antes espantables, se ríe ahora subido en gigantescos barcos. Los obreros de todo el mundo se tienden las manos por encima de las fronteras (Azorín, 1999, p. 241).

En México, la presencia del tren es vital en la novela de la Revolución. En ese contexto histórico, Rafael Torres Sánchez señala la importancia de los trenes en el escenario nacional:

Ni el antiguo régimen ni la Revolución podrían entenderse si se ignoran los ferrocarriles. Durante el Porfiriato se tendieron miles de kilómetros de vías férreas que comunicaron de modo directo o indirecto grandes zonas y regiones del país. De esa forma, el mercado nacional recibió un estímulo que lo hizo crecer como nunca antes, enlazándolo con los mercados foráneos a través de las rutas hacia Veracruz, Estados Unidos, Guatemala y los puertos de ambos océanos (2008, p. 201).

En *Por tierras de Nueva Galicia*, Yáñez infiere una modernidad atrásada frente a la europea a partir de los caminos precarios, el transporte vetusto y la ausencia de trenes en la región de su interés:

¿Qué espíritus invisibles hacen correr por imposibles carreteras —a los Altos, al Sur— automóviles reumáticos, baldados? Quejidos largos de cláxones afónicos por la tierra —roja de Los Altos, negra del sur, parda del norte—, que tragan en el camino [...] trenes que van y vienen por la Nueva Galicia. ¿Tienen miedo? ¿Por qué son tan pocos? (1975, pp. 71-73).

No obstante, existe una parte negativa del progreso señalada en los relatos que nos ofrecen los escritores. En “Una elegía”, Azorín compara los productos realizados mediante antiguos métodos de trabajo y los artículos que ofrecen las fábricas:

Y de rato en rato, el martilleo cesa; entonces el maestro y yo hablamos de las cosas del pueblo, es decir de lo mucho o poco trabajo que hay, de las casas que se están construyendo, de lo deleznable que son —no os quepa duda de esto— los trabajos de hierro que vienen de las fábricas [...] no tienen alma, no tienen este algo misterioso e indefinible de las piezas forjadas en las viejas edades, que todavía en los pueblos se forjan (1999, p. 29).

En el relato “Campanas”, Yáñez destaca las ventajas que tienen los pueblos que viven apartados del progreso:

Rodando sobre los caseríos chaparros vienen a saludarnos un repique, unas campanas.

La misa mayor, las doce, las tres, la oración [...].

Las campanas son el alma de las ciudades y de los pueblos. De los pueblos. Fuerte y sonora alma de mujer.

Campanas de las viejas ciudades retardatarias que vació un artífice fuereño vendido allá por Corpus. Campanas de los pueblos con rudos relieves. No pitos, no estruendos. Campana alma mater [sic], voz de serenidad, místico grito; en el pardo cronicón de la tierra, inicial roja; en los ojos de la torre, devoto amén. No hay gritos protestantes: tú sola, campana clara, aplomada, distintamente, hablas en lo alto: rezas, ríes, anuncias, saludas, despides, protestas sin ruidos que te confundan o te ahoguen; tu protesta es energética, terminante, alma mater [sic] de las viejas ciudades sin ferrocarril y de los pueblos felices que no huelen a gasolina, amén devoto de los caseríos sin pitos ni estruendos [...]. ¿Qué tendrán en sus nervios las campanas? ¿El fundidor de la Santa Inés amó en su tierra a alguna difunta, y su amor lo fundió con el bronce para que hablara por siempre a los cuatro vientos, convocando a la amada? ¿El gemido de la Santa Margarita será la queja de aquella madrina que para su forja ofreció joyas y joyas; aquella madrina, desventurada mujer de don Pedro, el cacique soberbio y matón? (1975, pp. 87-88).

El hastío de la modernidad Yáñez lo proyecta en “Regreso”, título por demás persuasivo: el deseo de que todo retorne a su estado original se convierte en una necesidad vital: “Con hastío de electricidad y gasolina llego al pueblo” (1975, p. 78). Asimismo, el progreso daña las buenas costumbres y los valores que enaltecen a la mujer. En “Las aguas” es notable la oposición espacial entre la ciudad y la dinámica de los pueblos que aún mantiene intactos los valores morales:

Cae sobre los campos la plaga de catrines. “Ay vienen los tapatíos a vacación”: sombreros chicos sobre tardos burros, rancheros falsos zangoloteados en el caballo; muchachitas sin trenzas, pintadas, que cuentan en melindres sus caídas del asno y se tambalean al caminar en tacón alto el recio terreno. Profanan la catedral inmensa del campo. ¡Tan deleznales tipos! (1975, p. 126).

En esta misma tónica, “La liviana”, correspondiente al apartado “Evocaciones”, ofrece dos oposiciones fundamentales: una espacial y la otra en relación con la mujer; ambas permanecen relacionadas entre sí:

Habían pasado muchos años. Yo. Adolescente. ¿Por qué no? Vamos a Chapala. ¡El orgullo enfermo de no temblar ante una mujer liviana! [...]. Chapala, sin el encanto de los villorrios apartados. Cosmopolitismo estúpido de los balnearios de moda. Mujeres *chic*, vanas. Y *fifies*. No canciones pescadoras: gruñidos de jazz y serviles quejas de violinistas mendicantes. En la playa, a dos pasos, pero remotas, las carcajadas elegantes. Por el otro lado, a dos pasos, pero también remotas, las turbas plebeyas que alborotan. Chapala. De chicos le rehuíamos. Es una mujercilla liviana que por ser mitad plebeya, mitad aristócrata, acaba repugnándonos (1975, pp. 167-168).

En “La entrada del Señor del Encino”, el narrador pide al santo patrono de Yahualica orientación ante los cambios negativos sucedidos en la población:

Señor del Encino, sagrada imagen de mis mayores [...] ¿qué será bueno hacer con tantos liberales como hay en el levítico pueblo y con la moda escandalosa de las niñas que enseñan el tobillo, causa de que los muchachos estudiantes no quieran volver al Seminario? (1975, p. 28).

Azorín también hace referencia a las mujeres pueblerinas y a los valores que aún guardan en virtud de la lejanía que mantienen con las grandes urbes:

[...] en los pueblos es quizá donde las muchachas son aún románticas [...] hay niñas tristes que tocan en el piano cosas tristes, que pasan horas enteras inmóviles, que leen novelas [...] que tienen sonrisas inefables, sonrisas de una ingenuidad adorable, divina (1999, p. 30).

Para finalizar, nos referimos de nuevo a la reflexión de Ortega y Gasset, en relación con la oposición planteada entre América y España a partir de la obra de Azorín, pero en este caso en un sentido inverso a lo que el filósofo expuso en su momento: nada más cercano a América que la obra de Azorín, pues a través de este autor, más allá de los recursos de su poética narrativa que sirvieron al joven Yáñez como modelo de inspiración, el lector puede comprender los fundamentos sociales, ideológicos y religiosos que en el continente sembraron los hombres venidos de España, como lo expone Agustín Yáñez en su libro de relatos *Por tierras de Nueva Galicia* y en su ensayo *Yahualica*, como se pudo comprobar en el presente estudio.

Referencias

- Azorín (1919). “El alma castellana”, en Azorín (aut.), *Obras completas de Azorín* (pp. 577-685). Madrid: Rafael Caro Raggio Editor.
- (1999). *Los pueblos. La ruta de Don Quijote. España. Castilla*. México: Porrúa.
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. España: Paidós.
- Carballo, E. (2003). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Porrúa.
- De Unamuno, M. (1911). *Por tierras de Portugal y España*. España: Colección Austral.
- Florescano, E. (2004). *Etnia, Estado y nación*. México: Taurus.
- Fox, E. I. (1995). *La invención de España: literatura y nacionalismo*. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_005.pdf

- Giordano, J. (1973). “La grandeza demoniaca en *La creación* de Agustín Yáñez”, en H. F. Giacomán (ed.), *Homenaje a Agustín Yáñez* (pp. 117-149). España: Anaya-Las Américas.
- Katzman, I. (2002). *Arquitectura religiosa en México (1780-1830)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mañach, J. (1999). “Prólogo”, en Azorín (aut.), *Los pueblos-La ruta de Don Quijote-España-Castilla* (pp. VII-XVI). México: Porrúa.
- Monsiváis, C. (1976). “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en AA. VV., *Historia general de México* (pp. 303-476). México: El Colegio de México.
- O’Neill Jr., S. J. (1973). “El espacio en *Al filo del agua*”, en H. F. Giacomán (ed.), *Homenaje a Agustín Yáñez* (pp. 233-250). España: Anaya-Las Américas.
- Ortega Cantero, N. (2002). “Paisaje e identidad nacional en Azorín”. *Boletín de la AGE*, (34), 119-131.
- Ortega y Gasset, J. (1961). “Nuevo libro de Azorín”, en J. Ortega y Gasset (aut.), *Espíritu de la letra* (pp. 167-175). Madrid: Revista de Occidente, Colección El Arquero.
- (1963). “Azorín: primores de lo vulgar”, en J. Ortega y Gasset (aut.), *El espectador II* (pp. 57-114). Madrid: Revista de Occidente, Colección El Arquero.
- Paz, O. (2006a). “El camino de la pasión: Ramón López Velarde”, en O. Paz (aut.), *Generaciones y semblanzas IV. Dominio mexicano* (pp. 172-225). México: Fondo de Cultura Económica.
- (2006b). “Novela y provincia: Agustín Yáñez”, en O. Paz (aut.), *Generaciones y semblanzas IV. Dominio mexicano* (pp. 350-353). México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Montfort, R. (1994). *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*. México: CIESAS.
- Romero Mendoza, P. (1933). *Azorín (ensayo de crítica literaria)*. Madrid: CIAP.
- Torres Sánchez, R. (2008). *La bottega de la Revolución. Conflicto armado y creación artística*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vargas Llosa, M. (1996). *Las discretas ficciones de Azorín*. Madrid: Real Academia Española.
- Vázquez Amaral, J. (1973). “Técnica novelística de Agustín Yáñez”, en H. F. Giacomán (ed.), *Homenaje a Agustín Yáñez* (pp. 221-231). España: Anaya-Las Américas.
- Yáñez, A. (1975). *Por tierras de Nueva Galicia*. México: Editorial Hexágono.
- (1997). *Yahualica*. México: El Colegio de Jalisco.

Los caprichos de la ironía o la estética del desencanto en ‘Los sentidos al aire’ de Agustín Yáñez

BLANCA ESTELA RUÍZ

La que fue caricia de dedos en la turgencia del fruto prometido, era dolencia de la uva inútilmente macerada por mano caprichosa.
Agustín Yáñez

La ironía (del griego εἰρωνεῖα, “eirōneía”: disimulo o ignorancia fingida) es una especie de artimaña, de intriga, de mascarada, de retractación, de apariencia que, *como no queriendo la cosa*, da a entender algo muy distinto, o incluso contrario, de lo que se dice, se escribe o se espera.

Wenceslao Fernández Flórez, en su discurso de entrada como miembro de la Real Academia Española, afirmó que no hay humor sin amor, ya que, en el universo festivo, el humor es “el tono más suave del iris” pues “siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal”, carece de “acritud porque comprende” y de “crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno y no es comprensivo, no es humor” (Fernández Flórez, 1945, p. 15). Si pudiéramos abrir el alma de la ironía, así como el escritor gallego escinde la del humor, descubriríamos en ella dejos de picardía ya que, reconoce ahí mismo el autor de *El malvado Carabel*, “tiene un ojo en serio y el otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispas de oro” (Fernández Flórez, 1945, p. 15). Pero también, como esas cajas de resorte burlonas e inclementes, una vez retirada la tapa saltaría a la cara de los incautos un arma que dispara tiros por la culata.

En la ironía retoza una conciencia burlona que teje una red en la que quedan atrapados aquellos necios y confiados que provocan

al destino lanzando una daga al horizonte que inesperadamente, como bumerán, termina clavándoseles en la espalda.

Algo de esto refieren los doce cuentos de Agustín Yáñez que se recogen en el volumen titulado *Los sentidos al aire*, publicado en 1964 y que compila algunos relatos que habían sido impresos previamente durante las décadas de los años treinta y cuarenta, y otros que el escritor jalisciense escribió cuando tenía veinte años de edad.

En términos generales, estos textos recrean el vaivén de las emociones que acompañan a los seres humanos durante su tránsito por la vida, desde la infancia, “cuando un enjambre de dudas pican la lengua”, según se lee en “La niña esperanza” (Yáñez, 1994, p. 22),¹ y “el alma abre al mundo sus ojos pestañosos” (p. 85), según se dice en “El tercer enemigo del alma”, hasta la adolescencia, cuando la voz de la carne habla al oído, esa carne que “alza sus garras antes que la inocencia el vuelo” (p. 85), como se advierte también en “El tercer enemigo del alma”.

Las etapas de la vida son asimiladas a las estaciones del año: la primavera a la niñez, el verano a la juventud, el otoño a la madurez y la senilidad, y el invierno a la muerte:

[La] vida del hombre [...] el sesgo del sol, en cada mes, en cada día, la colora de modo diferente: amor de abril no es amor de noviembre, alegría de mayo es distinta en diciembre; cuando asoma el otoño, suenan melodías olvidadas en primavera; un viento de invierno rasga nuestra vida de vaporosa urdimbre —tul, gasa o encaje—. Tinta en llamaradas y hemos de buscar la vida que guardábamos en el ropero, olorosa a dulces anhelos, hecha para veladas junto al fuego (p. 12).

A medida que se van desprendiendo las hojas del calendario, los sentidos también se van desgranando de a poco, en un vértigo de aromas, sabores, sonidos y visiones. Por ejemplo, enero sirve de marco a la triste historia de la “Niña Esperanza”, quien cayó enferma la noche del Año Nuevo y murió el día de Reyes; “Las avispas” relata el infortunio de un director de escuela en el car-

1. Todas las citas del presente trabajo están tomadas de la edición de *Los sentidos al aire* de 1994, cuya referencia bibliográfica completa se incluye en la relación final de referencias del capítulo. En lo sucesivo, cada vez que se cite algún fragmento de la obra, se consignará solamente la página donde puede cotejarse.

naval de febrero; “Esta es mala suerte” da cuenta de esas “tardes tropicales de marzo, en Guadalajara, cuando se es joven y se comienza a amar” (p. 66); las tribulaciones y el trágico desenlace de la desdichada Paquita, en “Laude pascual”, se sitúan en abril; en mayo suceden los hechos del cuento “El tercer enemigo del alma”, en que Luis Romo conoce, en una misa temprana, a Concha Inés Alas; y los de “Pasión y convalecencia” en las “vísperas del Jueves de Corpus”, en junio, cuando “el verano con su más templado aliento” esplende “el brillo de todos sus verdes” (p. 120), luego de las pródigas lluvias de finales de mayo. Este último cuento es la febril evocación de la anhelada paz de la provincia en el contraste vertiginoso de la ciudad, mientras en la “pista del cerebro hueco, oscuro y resonante” del convaleciente “[juega] parejas de velocidad con las alucinaciones” (p. 99) Mercurio, ese que sube en una carrera loca “por la columnita de cristal” (p. 99).

Julio, por su parte, tal vez sea un “mes monótono”, porque han concluido “los ejercicios diarios, cantados, con ofrecimientos de flores, de mayo y junio”, según se lee en el cuento “Aserrín de muñecos” (p. 164), pero algo de vida le inyectan a dicho mes las ansias y la impaciencia que, “como ánima en pena o como pájaro enjaulado” (p. 155), pican la curiosidad por saber todas las novedades y los avíos que trae el arriero don Lorenzo al Mezquital del Oro, cada quince días, desde Guadalajara, así como desde aquellos lugares remotos que visita el cantor de su parroquia, Mauricio Galaviz, a través de sus mapas y de sus libros de viajes.

El Diablo se da vuelo a la salida de la canícula a finales del temible agosto, época en que “cae gota serena en los ojos y quedan ciegos” aquellos que se atreven a mirar la luna, según se cuenta en el relato que lleva el mismo nombre de este hechizo lunar: “Gota serena” (p. 176).

Los hechos relatados en “Sangre de sol”, por su parte, ocurren en septiembre, antes del Grito de Independencia, cuando “la tierra echaba humo, de tan caliente” (p. 199) y voló la noticia de dos hermanos “bien muertos los dos, abrazados encarnizadamente” en un campo sembrado de sangre (p. 210).

Luego, “Fruta de lagar”, relato que da cuenta de una familia trashumante que prueba fortuna en nuevas ciudades, se ubica en octubre, “cuando las vides llegan a la sazón, en el otoño” y “llegan

los vendimiadores, descalzos, al lagar” y aparecen las más bonitas lunas del año, y se aviva aquel “viejo miedo a los piquetes de luna” (p. 220).

“Baraliphton” es la apología de los estados de ánimo de un estudiante de medicina a principios de noviembre, y, por último, en diciembre, como colofón de la vida, está el relato “Vigilia de la Natividad”, ubicado en la época del año cuando “echadas al vuelo las campanas cantan el parto de María” (p. 272), y en cuyas páginas se cuenta la historia del seminarista frustrado, pero “poeta en ciernes, aspirante a periodista en género sentimental, candidato a dramaturgo, aprendiz de gatillero, bohemio profeso, diletante de sueños, ambicioso de toda grandeza, derrochador de tiempo, Gregorio Pérez” (p. 252), a quien un empleo en el departamento de telas de lana en un gran almacén de ropa le permite ir sorteando la vida.

En la “Música celestial. Obertura”, que hace las veces de acto preparatorio o introducción a este volumen de cuentos, se invoca a los entes astrales, dioses de las supersticiones y dueños de los destinos de los hombres bajo cada uno de los signos del zodiaco:

[...] ¡apiádate del cuerpo y del ánimo, oh Cáncer funesto! En la hora de la sed, protégenos, Acuario; en la hora de la injusticia, baja hasta nosotros, Libra, nadan los Peces celestiales un trayecto sin fin, y Escorpión infernal rept a los más altos círculos del paraíso [...] el corazón se paraliza y lo atrapan las garras del León, los cuernos de Taurus o de Capricornio, las patas de Aries, los tentáculos de Cáncer o Escorpión, la flecha de Sagitario o los embelecos de Virgo (pp. 11 y 12).

Los cuentos del volumen están precedidos por el azar, el albur y el juego en una división de cuatro secciones que aluden a los juegos de cartas: “Brisca de desasosiegos (en el desabrigo del invierno)”, “Conquián de amores (crisis de primavera)”, “Malilla de toros (en el agobio del verano)”, “Flor de bastos (al fulgor de otoño)” y “As de oros (iluminación de adviento)”:

[El Tallador canta las cartas] El juego está servido [...]: malilla de inquietudes, rey del vino, sota de las concupiscencias, caballo de la tristeza, bastos de la esperanza, copa de la consolación, espadas y oros, más los ases de las Virtudes y la extranjera Dama de Corazones (p. 13).

Cada uno de los cuentos es un recordatorio de que la vida tiene mucho de azar, que el destino juega con la existencia de los seres humanos y de que los dedos de la ironía están ahí, siempre dispuestos a darles una vuelta de tuerca a las expectativas de los personajes y a sus historias, sorprendiéndolos siempre y arrancando caprichosamente, de maneras diversas, sus más recónditos secretos, uno a uno, como aquellos que en sus pétalos guardan las margaritas.

En el presente trabajo se aludirán solo a algunas de las *varillas* que conforman el abanico de azarosas posibilidades, como ejemplos de ironía, que se despliegan en estos cuentos Yáñez.

La ironía y el distanciamiento, como un 'catalejo invertido'

A Vladimir Jankélévitch se debe un concienzudo estudio sobre la ironía publicado en 1936 (*L'ironie ou la bonne conscience*),² donde explica sus entretelas y sus trampas a través de múltiples ejemplos tomados de entre su avasalladora erudición filosófica y musical. Una de esas variadas formas que adopta la ironía es un distanciamiento de la realidad que permite apreciar las cosas en perspectiva, a distancia, como vistas mediante lo que Jankélévitch llama *catalejo invertido*. Aquí, la conciencia desempeña una función importante como “ironía naciente y sonrisa del espíritu”, pues, dice este autor francés hijo de médicos rusos, “la conciencia en cierto modo es un raptó [...] se venga del objeto del que toma conciencia, y por él saca fuerzas de su flaqueza” (Jankélévitch, 2015, p. 22).

A través de este “raptó de la conciencia”, explica Jankélévitch, la ironía transforma la presencia en ausencia:

[...] la mente en retirada toma distancia, es decir, se despegas de la vida, aleja la inminencia del peligro, deja de adherirse a las cosas y las desplaza hasta el horizonte de su campo intelectual. Los paisajes se reducen como el foco de un largavista invertido (2015, pp. 22 y 23).

2. En castellano se tradujo simplemente como *La ironía*, en versión de Ricardo Plochtar para la editorial española Taurus, en 1986, y de Carlos Schilling para el grupo editorial argentino El Cuenco de Plata, en 2015.

Este catalejo invertido reduce y pone fecha de caducidad al *pathos*.

En algunos de los cuentos de Yáñez, la ironía otorga esa especie de *inmunidad contra el dolor*: la decepción y la desesperanza se transforman en un juego de apariencias donde se enjagan las lágrimas para seguir adelante.

Por ejemplo, el texto “Niña Esperanza”, narrado en primera persona, es la elegía de un adolescente enamorado de su vecina mucho mayor que él, cuyo nombre da título al cuento y que se debate entre la vida y la muerte. En su cándida esperanza, el protagonista escribe una carta a los Reyes Magos pidiendo que le devuelvan la salud a la enferma, y la mañana del 6 de enero el replique de las campanas que doblan a duelo por la niña Esperanza, muerta en la madrugada, no impide que el jovencito todavía espere un milagro: “—Siendo más fácil curar”, se pregunta en su inocencia, ¿qué necesidad de los Magos “de tener que resucitarla”? (p. 35). Sin embargo, una bola de papel arrugado en el cesto de basura “sin esperanzas, sin Esperanza” (p. 43) revela que los Reyes no son tan poderosos. Y tras el llanto por la pérdida de un amor utópico e imposible, el joven doliente exclama “Mañana... Mañana comienzan los reconocimientos en la escuela” (p. 43), dando por terminado su llanto, y su relato, como un chasquido de dedos que lo vuelve a la realidad.

Lo mismo sucede en “Sangre de sol” cuando son encontrados los cuerpos sin vida de dos hermanos y a nadie parece importarles:

Martín quedó al cielo con los ojos abiertos. Los de Jorge habían sido arrancados con bala explosiva.

Hoy mismo hay que sepultarlos, porque mañana es Quince de septiembre.

—De veras. No hay que echar a perder el Grito (p. 212).

En ambos cuentos se deja en claro que la vida sigue, que el pasado debe dejarse para ocuparse del presente y de lo venidero.

La ironía, esa mala conciencia de la hipocresía

Jankélévitch define la ironía como la “mala conciencia de la hipocresía” (2015, p. 119), pues, dice, “es oblicua, está del lado de la rectitud, pretende que el escándalo larval se declare abiertamente,

que lo inconsciente se vuelva consciente: condensa lo absurdo para que este sea realmente escandaloso” (2015, p. 118). Así, la ironía “decide ser falsamente hipócrita para que el verdadero hipócrita vuelva a ser leal, de modo que estimula la hipocresía y la supera en su propio juego” (2015, p. 118).

En una dinámica de cazador y presa, cuyos papeles se invierten y no se sabe quién caza a quién, se pregunta Jankélévitch: “¿Cuál de esos dos camaleones tendrá la última palabra: el hipócrita, que quiere ser otro, o el ironista que parodia al hipócrita para que se harte de sí?”. Él mismo prefigura una respuesta:

El hipócrita quisiera eludir el escándalo del que se sabe protagonista y del que siente vergüenza, pero el ironista lo agujonea y delata su impostura. A veces solo le muestra un espejo para que se ruborice de su cara mentirosa, otras veces él mismo pronuncia en voz alta las palabras de la hipocresía, con la esperanza de que al escucharla en boca de otro su rival tome conciencia de su duplicidad. Sin duda el hipócrita es una conciencia consciente, dado que su objeto es su propio escándalo; pero el ironista es todavía más consciente, puesto que eleva a la categoría de espectáculo esa comedia de tartufos y simuladores. A mentiroso, mentiroso y medio (2015, pp. 118 y 119).

El cazador termina cazado, traicionado por sus propios enredos, pues:

por más que [la hipocresía] se esconda, se tape los oídos y se ponga los disfraces más sabios..., siempre la reconoceremos: a nadie engañan sus seudónimos, y las bromas del ironista no dejan de perseguirla como un remordimiento vivo (Jankélévitch, 2015, p. 119).

Existe una gran distancia entre el dicho y el hecho, entre lo que debe hacerse y lo que en realidad se hace. ¿Cómo actuar cuando “la vida se halla entre la espada del mal y la pared del bien”?, según se lee en el cuento de Yáñez “El tercer enemigo del alma” (p. 93). Aquí, el confesor de Concha lo tiene claro: “Entre santo y santa, pared de cal y canto” (p. 92), dice. Pero estas palabras le “estallan” en la cabeza a la muchacha “como voces del más allá” cuando las siente como una reprimenda sobre la relación que esta sostiene con su novio: “—¿Y sales a la ventana, todas las noches, y platican a solas? Grave riesgo, hija. Muy grave riesgo y ocasión de pecado”. “¡Ah!... ¡qué vergüenza!, ¡qué vergüenza! Besarse, y sentir delec-

tación y necesidad por esas torpes caricias, impropias absolutamente de unas honestas relaciones entre cristianos”.

Y Concha, que “erguía fuerzas para defender su virtud y su cariño, para ser buena y continuar siendo amada”, resolvió entonces que no volvería a besarlo ni a hablar a solas con él. “Pero a la hora de la cita, cuando sonaba el silbido armonioso y lánguido, los propósitos venían al suelo porque la carne es flaca”. Por supuesto, Concha “cambió de confesor” (pp. 90 y 91).

En “Gota serena”, el mal no está en la naturaleza, como quieren hacer creer los adultos a los niños suministrándoles una dosis de miedo, rezos ominosos y advertencias fatalistas que les dicta su espíritu supersticioso, según da cuenta de ello el niño protagonista de este relato:

No vean tanto la luna; les cae gota serena.

[...] —Qué es la gota serena —pregunté sin quitar la vista de la gran cara luminosa.

—Se quedan ciegos.

[...] —Sobre todo esta luna de agosto es más mala que las otras.

[...] fueron saliendo los miedos enmascarados en pláticas; encabezados por una palabra que no se caía de los labios: la canícula.

—Entramos en la canícula.

—Dios nos saque con bien de la canícula (p. 176).

No, el mal no está en la canícula ni en la luna, que magnetiza:

[...] alguien dijo:

—Ya salió la luna: vamos al patio grande.

Fue cuando el descubrimiento me ensimismó.

Y cuando pensé: —Tanto miedo mentado, que no aparece por ninguna parte, sino al contrario: todo resulta sorpresa bonita, y más, muchísimo más, este raro embeleso, como hechizo de la luna.

—Esta luna de agosto, la más mala.

Fue cuando pensé que aunque quisiera no podría dejar de verla y gozarla (p. 185).

Si el mal no está en los seductores esplendores naturales de la luna, está en la perversidad y en la hipocresía de los seres humanos.

Ambos protagonistas (el de “El tercer enemigo del alma” y el de “Gota serena”) terminan presos de esa red de tentaciones lan-

zada por la ironía, ahí donde sus deseos son más fuertes que las consignas de sus supuestos deberes y del orden.

Los guiños de la ironía también tientan la curiosidad que existe entre la candidez de los niños y la picardía de los adultos. Por ejemplo, en “Niña Esperanza”, se lee en voz del protagonista:

Recuerdo haber oído hablar, entre risitas, de las mujeres de la calle, sin entender bien a bien por qué se ríen así cuando los muchachos mientan eso que no entiendo, si a ellos como a mí nos gusta la calle y no tenemos otra diversión y andamos como leones enjaulados —eso dice mi mamá— cuando no nos dejan, cuando no podemos salir de las cuatro paredes de la casa (p. 23).

Entonces, una pregunta queda sin respuesta: ¿por qué la maravillosa y divertida calle tiene un significado cuando se dice “niños de la calle” y otro muy distinto cuando “mujeres de la calle”?

La ironía como espejismo

Jankélévitch asienta también que “la ambigüedad de la apariencia, siempre a medio camino entre el ser y el no ser, nos genera una saludable desconfianza que, ya veremos, es el ABC de la ironía” (2015, p. 53). Y en efecto, es en estos *juegos de simulacros* donde la ironía se expande a sus anchas en una urdimbre de circunloquios y fabulaciones maquillados. El cuento “Laude Pascual” es un ejemplo de ello: sus primeras líneas son el discurso de un personaje, Paquita, frívola, vanidosa y alegre, que se sabe hermosa y deseada, y cuyo único deseo es reír y divertirse:

La vida es agradable, y con amor, con muchos amores, se pasa volando. Reír a mis anchas. No mortificarme por nada. Gozar lo que se pueda. Al fin la vida es corta y una tiene que irse pronto. ¿Verdad que debe reírse y gozar mucho por lo poco que se vive? Mal hice en perder tanto tiempo siguiendo lo que de chica me inculcaron, para que al fin de cuentas, la vida y todo en cuanto creí me burlaran. Reírse una, ¡qué más da! Y tener muchos amigos. Y bailar. Y burlarse de otros y de otras. Divertirse. Emborracharse..., de vino y de vida..., todos los días, a toda hora... (p. 76).

Luego, la escena inmediata traiciona estas declaraciones: “Ahora estamos en semana Santa y no tengo trabajo”, se lamenta Paquita. De hecho, sus sufrimientos y los infortunios que pueblan su miserable vida comienzan a esclarecerse con los siguientes cuestionamientos: “¿qué es mi vida?, ¿quién soy... no, no quién, eso solo se dice cuando se trata de personas; más bien, qué soy, eso es, qué soy, como si habláramos de una cosa, de un traste?” (p. 76). Solo la muerte la libera del sufrimiento y del pecado:

En la vaguedad del crepúsculo se esfuman las sombras de dos jóvenes. Son dos mancebos derrotados en la hora roja de la tentación. Se dirigen a la casa de pecado en busca de la cortesana más famosa [que es, precisamente, Paquita]. Cerca de ellos camina la sombra del ángel tutelar; se les junta y les dice: “¿Por qué vais tan tristes y qué conversación, qué deseos son esos que lleváis entre los dos?”. La pregunta del ángel no tiene respuesta y su sombra se esfuma en la noche. Los jóvenes, enloquecidos en la hora roja con vinos de lujuria, llegan a la casa de pecado, en cuya puerta, uno a la derecha, otro a la izquierda, los demonios tutelares del prostíbulo se les encarnan y les gritan: –La que buscáis no está... ¡resucitó! (pp. 81 y 82).

Otra *vuelta de tuerca* irónica: Paquita “resucitó”, es decir, regresó de la muerte. La muerte misma es fuente de vida, una vida eterna más allá del dolor. La ironía en “Laude pascual” es percibida como un espejismo cuyo íncipit presenta a una joven llena de vida, aparentemente feliz, cuando a lo largo del cuento esta vaga ilusión abruptamente se desvanece porque la alegría de la protagonista es tan solo un disfraz que encubre su desdicha.

Por otra parte, en el cuento “Fruta del lagar”, también la opulencia es un espejismo que pronto se desvanece. Muerto el padre y jefe de una familia de sólida posición económica, el patrimonio empieza a mermar por “la complacencia pasiva de la señora y la febril actividad en creciente de los jóvenes hijos”, quienes no escatiman recursos para proveerse lujos, una vida en “fiesta perpetua” y “derroche a porfía” (p. 217). Así, la desgracia y la ruina son inminentes, por lo que no hay más remedio que ponerse a trabajar: “las princesas también deben trabajar” (p. 219), es la *indirecta más directa* que la familia dirige a la hermana menor, mimada y consentida, Eulalia, a quien el padre hizo “las últimas complacencias” con una fastuosa fiesta de quince años que “superó el recuerdo de

las mejores fiestas en Aguascalientes” (p. 215). Eulalia, entonces, enfrenta un mundo desconocido: “el calvario de las colocaciones” (p. 221), donde la ironía sigue metiéndole zancadillas:

Por su agradable presencia, Eulalia fue destinada primeramente al departamento de perfumería y obsequios. Por atufada, la cambiaron pronto una y otra vez más, hasta dar en la zapatería, que le provocó náuseas irreprimibles. Ni siquiera completó el término de prueba.

—No, no sirve para nada (p. 223).

La ironía como medio de contraste

En medicina, un *medio de contraste* es una sustancia suministrada al cuerpo como parte de un procedimiento que favorece la observación a través de radiografías, ecosonogramas, tomografías y resonancias magnéticas, ya que mejora la visibilidad de vasos sanguíneos, órganos y tejidos con el propósito de descubrir anomalías en ellos que dañan o enferman los cuerpos. De la misma manera, podemos decir que la ironía funciona como una especie de sulfato de bario o componente yodado que permite “contrastar” dos escenarios o situaciones que se ponen juntos para distinguirlos y resaltar sus diferencias.

En los cuentos de Yáñez, los contrarios se tocan, se manifiestan juntos, y en su simultaneidad forman un solo componente híbrido, irónico, como un tercero excluido. Por ejemplo, en el cuento “Pasión y convalecencia”, tanto la nostalgia del pasado como la crudeza del presente se asimilan más allá de la síntesis conciliadora en la figura del convaleciente, cuyo delirio febril evoca las manos maternas:

fuertes y suaves, limpias, que aderezan la ropa inmaculada del hogar: sábanas limpias y frescas que arrebujan como las nubes, en el cielo, a los bienaventurados: qué alegría involucrarse en ellas, recrearse en la tersura del aplancho, aspirar su olor a manos maternas... aquellas sábanas... aquellas blandas almohadas siempre enfundadas con limpieza, y bajo la almohada, el pañuelo con esencia de almizcle... aquellas cobijas de auténtica lana, expuestas al sol de la provincia durante toda la mañana, y en la noche, sabiamente dispuestas... aquella pobre y acogedora cama... aquella ancha estancia con ventana

al huerto... aquella casa con entrañables voces de mujer, y gritos de pájaros, y suave ajeteo de quehacer, y olor a tierra y a yerbas húmedas... (p. 103).

En realidad, el enfermo yace en un “catre” de “sábanas estrechas y percurdidas”, “cobijas repugnantes” y “duras almohadas”, en un “cuarto sofocado” cuyo “aire asfixia” y a donde llegan “ruidos de vecindad, de tranvías, de camiones, de sirenas” (p. 103). Hay aquí un contraste entre la paz de la provincia y el vértigo de la ciudad, donde la ironía trasciende la disyunción y expone la relatividad de las cosas.

Otro ejemplo de contraste son las acotaciones entre paréntesis que se permite el narrador de “Aserrín de muñecos” para poner en tela de juicio y emitir opiniones sobre una amonestación pública colocada en la parroquia del pueblo con los nombres de quienes pretenden contraer nupcias, para que alguien denuncie algún impedimento, si lo hubiere:

No hubo más que una amonestación: “Benito Sampallo, de treinta y cinco años (*vaya usted a saber*), originario de la parroquia de Lampazos, Arquidiócesis de Linares, vecindado en Kansas City, Estados Unidos [...] y vecino de esta parroquia hace dos meses, viudo en primeras nupcias con Jacinta Tabares, difunta y sepultada en Dolores Hidalgo, Guanajuato, hijo de... Fulano y Zutano, difuntos, desea contraer matrimonio con María Tiscareño, soltera (*eso casi es injuria: debe decirse célibe o doncella; por soltera se entiende que no es señorita, ¡y vaya si lo es!, ¡lo es!, ¿quién puede hablar siquiera una palabra en contra?*), de treinta años (*¿treinta?, ¡treinta!, ¿y qué les importa?*), originaria y vecina de esta parroquia, hija de Zutano y Fulana, que viven (*con buena salud, bendito sea Dios y bien librado sea el pretense*) [...]. Si alguna persona sabe que los pretendientes tengan algún impedimento, en conciencia están obligados a manifestarlo (p. 156).³

Entre las jocosas glosas sobre las edades de los contrayentes (“vaya usted a saber”, es decir, si en verdad el aspirante a marido tiene los treinta y cinco años que dice tener, y el “qué les importa”, es decir, si Mariquita posee treinta cumplidos, al que suceden una interrogación y una admiración por el dato que imprimen mayor ironía al hecho de que un varón de dicha edad “pasa por demasiado joven”

3. Las cursivas son del original.

y una mujer por “madurita” a la que casi se le va el tren), amén de dejar constancia de que los padres de ella viven “con buena salud, bendito sea Dios” y “bien librado sea el pretense”, hay en el adjetivo “soltera” una suerte de antítesis que contra-afirma (es decir, niega) una proposición (tesis) previa, pues se asevera que “eso casi es injuria: debe decirse célibe o doncella; por soltera se entiende que no es señorita”, de modo que procede una refutación: “¡y vaya si lo es!, ¡lo es!, ¿quién puede hablar siquiera una palabra en contra?”.

En esta dialéctica argumentativa (que explican muy bien las teorías hegelianas) donde se contraponen tesis (soltera) y antítesis (célibe o doncella), surge un tercer momento, la síntesis, que resuelve y supera los contrapuestos (señorita). La ironía permite aquí entender racionalmente cómo la oposición de conceptos genera nuevos que, no obstante, también están en contraposición al contacto con la realidad, y que en su aparente cambio de significación mantienen su identidad, pero siguen siendo la misma cosa para los demás (soltera, célibe o doncella y señorita).

En este mismo texto, “Aserrín de muñecos”, los contrastes irónicos también refieren descripciones plásticas en la topografía de un pueblo en el que antaño “el dinero se derrochaba sin medida. Bailes, música, bacanales. El desenfreno cosmopolita y el río pródigo de oro y plata” (p. 157), cuando hubo bonanza en sus minas y “una compañía americana transportó, por entre estas abruptas barrancas, enorme maquinaria, y congregó gentes de todos los pueblos de la tierra”, y en el que luego “a la inaudita orgía, a la incesante actividad, sucedió el letargo, la pobreza” (p. 157), esto último que terminó matando al pueblo de inanición:

Varias ocasiones los vecinos han intentado mover la máquina, lavar los cerros de metal cortado que los empresarios dejaron sin beneficio. Siempre han fracasado los intentos. En los largos intervalos que median entre esos proyectos, suscitados para recordar la vida o para sacudir los mosquitos, nada pasa en el pueblo; no se espera nada; nada se quiere (p. 157).

Y donde también hay un espacio para las ironías fonéticas es en el diálogo que sostienen el notario y cantor de la parroquia de Mezquital del Oro, y protagonista de este mismo cuento, Mauricio Galaviz,

y el ingeniero de minas, Fernando Río Loza, “quien ha hecho estudios en Estados Unidos y Europa [y que] dentro de poco partirá a Alemania a proseguir estudios de posgraduado” (pp. 164 y 165):

[...] ¿Novelas? Las de Loti me fascinan, así como las de Lamartine y las de Chateaubriand; he leído todas las de Pierre L’Ermita, que tiene el señor cura, y acabo de leer *El miedo de vivir* de Bordeaux; el otro día oí platicar al vicario de Apozol sobre los libros de un Bouget convertido al catolicismo. Poetas menos: los que vienen en los periódicos; la otra semana me gustaron mucho los versos de un Verlaine y otros de un Baudelaire. También leo cosas serias que me facilita el párroco, aunque me cuesta más trabajo entenderlas; por ejemplo, leí unas conferencias de Lacordaire, que me interesaron por haberlas dicho en la catedral de París: ¿Notre Dame se llama?

—¿No-tre Da-me? Sí. ¿Ha dicho usted Ver-laine? ¿Bau-de-lai-re? ¿Cha-teau-briand?

—Sí ¿No los ha leído usted? También he leído algo de Birón.

—¿Bi-rón? ¡Ah, sí! ¿La-cor-dai-re, qué le pareció?

—A Galaviz le pican estas preguntas, hechas en tono de cierta burla compasiva. ¿Estará mal dicho? Pero si dice claro: l-a: la; c-o-r: cor; d-a-i-r-e: daire. Hasta en latín, tan antiguo, salvo lo de la *oe* y la *ae*, la *ll* y la *j*, lo demás suena igual; ciertamente, a veces la *t* suena *c*, como *letitia*, y últimamente algunos padres modernos que aquí han venido pronuncian la *g* como *ñ*, aunque el señor cura se burla de ellos. (El señor cura le había hecho estudiar la Gramática Latina de La Cerda, con puntos y comas).

—Bo-ur-get, get, get -repetía el ingeniero con mal disimulada sonrisa (pp. 166 y 167).

La insistencia de presentar a un ingeniero instruido y cosmopolita contrasta con el carácter provinciano del cantor y notario, quien conoce el mundo solo a través de referencias, pues nunca ha salido de su pueblo: “a veces quisiera ser uno de los burros de Lorenzo el arriero” que “cada quince días van a Guadalajara” (p. 166).

Y entre la corrección y la germanía, siempre hay un tercero mediador que conoce el discurso del ingeniero Río Loza, pero también el mundo del soñador Galaviz. Este es don Serapio, el boticario del pueblo:

Presa de desasosiego, Mauricio pide a don Serapio que platicuen todavía un rato.

[...] —Explíqueme esas risitas del ingeniero y esas miradas que usted y él cruzan, tan mortificantes; ¿qué misterio es ese?

El boticario no contesta. Recargado en la cerca, con los brazos cruzados, desparrama la vista en los abismos de la noche.

—Contésteme, don Serapio.

—Será mejor que nos vayamos a dormir. Hace un aire bastante frío. Podemos constiparnos.

—Conteste mi pregunta.

—Bueno. Tanto te empeñas. Es que pronuncias en castellano lo que no es castellano, y eso suena raro o no lo entiende quien se haya acostumbrado a la pronunciación correcta.

—¿Cómo es eso?

—Es natural que cause risa eso de Chakespeare y otros disparates parecidos. Ráfagas heladas. Estremecimientos de un relámpago lejano. Fugaz carrera de un astro que cae en el infinito.

—Eso quiere decir que..., todos estos días he estado haciendo el ridículo más espantoso...

—¿Qué caso tiene eso? Ninguno; el ingenierillo mismo lo comprende, nomás que así son de facetos los criollos de ciudad, y más cuando quieren presumir de mucho mundo. No tiene ningún caso.

—¡Tamaño desastre! ¿Por qué no me lo advirtió usted en tantos años de oírme decir disparates, y más ahora que llegó el ingeniero? Bien pudo evitarme la vergüenza. Después de tanto empeño, de tanta lectura, ¿es justo? No, no es justo, ¡Virgen del Rosario! ¿Ahora con qué vuelvo a presentármele al ingeniero? ¡Y cuando lo sepa el pueblo!, ¿para qué quiere peor ignominia?, ¿cuando lo sepan las muchachas del coro, y llegue a oídos de Esteban el seminarista! Todo al suelo. Mis mapas, mis libros, mis viajes imaginarios, mis sueños. Todo se acabó. ¿Por qué no me puso usted sobre aviso?

—¿Qué necesidad había? Ya te repito: no exageres, no tiene caso, no vale la pena mortificarse por tarugadas (pp. 170 y 171).

En el anterior pasaje, don Serapio se muestra como una especie de *abogado del diablo* (*advocatus diaboli*) al defender una posición en la que no necesariamente cree: “así son de facetos los criollos de ciudad, y más cuando quieren presumir de mucho mundo”, o da un argumento contra una perspectiva con la que sí comulga: “pronuncias en castellano lo que no es castellano, y eso suena raro o no lo entiende quien se haya acostumbrado a la pronunciación correcta”, “es natural que cause risa eso de Chakespeare y otros disparates parecidos”. Esto permite finalmente identificar las remisiones de su defensa: “no exageres, no tiene caso, no vale la pena mortificarse por tarugadas”.

En el cuento “Sangre de sol” también se aprecia un contraste entre los caracteres de dos hermanos que durante las revueltas

revolucionarias pelean en bandos distintos: Jorge Villegas es el cabecilla de un grupo, y “con los otros”, los enemigos, “viene Martín, su hermano”. Uno “canta la *Valentina* para darse valor y matar a gusto”, “la bandera, el himno del otro es *Adelita*, para entrarle bien a los plomazos. —Bien dicen los que dicen, hermanos contra hermanos” (p. 206). Y finalmente, “quién había de decirles que les esperaba su fin en el mismo lugar en que danzaban inseparables —por qué no hubo quién los previniera —lo bueno es que a su pobre madre no le tocó presenciar este cuadro” (p. 211). Y es que irónicamente murieron fundidos en un abrazo “encarnizado” que unió sus cuerpos en uno solo porque solo “a fuerza de tirones lograron separarlos” (p. 211).

La ironía y el destino chocarrero

El destino es una fuerza insondable e ineludible que, se cree, guía la vida de los hombres hacia un fin no elegido. La cultura clásica griega nos enseñó lo inútil que es tratar de sustraerse a un vaticinio predicho en oráculos y profecías, pues lo que no está escrito para el hombre no sucede “aunque se ponga”, y lo que se le augura sucede “aunque se quite”. Para los antiguos griegos, el futuro de los hombres estaba predestinado desde su nacimiento, de ahí que levantarse contra los dioses o intentar alterar el orden social y natural de las cosas concluía en tragedia.

En algunos modelos de la tradición literaria también fue socorrido el concepto de *predestinación*, como es el caso de la novela picaresca, cuyo protagonista, antípoda del ideal caballeresco, suele pertenecer a grupos marginales de baja extracción social, por lo que para sobrevivir tiene que recurrir a su astucia y a artimañas no muy loables. Siempre fracasa en su intento por ascender y escalar en los estamentos sociales, perpetuando así el modelo de una sociedad clasista medieval que no tenía posibilidad alguna de cambiar su estado. Siempre será pícaro, y aspirar a algo más es una ilusión.

El naturalismo es otro ejemplo de corriente estética en que el destino se materializa en un recalcitrante determinismo biológico, social y económico que presenta al ser humano como producto de herencias genéticas, vicios sociales e influencias del contexto so-

cial en que vive. Así, pues, su existencia desde el naturalismo está determinada por fuerzas naturales que tampoco puede controlar.

En contraposición a tales doctrinas, se alza la idea del albedrío que dota a las personas de la facultad de elegir, de tomar sus propias decisiones y responsabilizarse de sus actos. Y, si bien la incertidumbre del futuro escapa a todo tipo de control, pues nadie tiene una *esfera de cristal* para predecirlo, acaso la conciencia⁴ en el reconocimiento de sí mismo y del entorno logre reducirla y proporcionar algunas certezas a través de la planeación y la previsión. Sin embargo, aun en estos actos premeditados, siempre hay un resquicio para el azar, y es ahí por donde la ironía se infiltra: el hombre propone, Dios dispone, llega la ironía (con cuernos y tridente) y todo descompone.

Como bien apunta Jankélévitch:

Hegel se burló de la autocracia de este yo irónico que anula toda determinación y devora toda particularidad... De noche, bromea Hegel, todos los gatos son pardos; en comparación con nuestro libre albedrío infinito, todas las cosas condicionadas se anonadan en el caos de la ironía, se igualan en la nada (2015, p. 19).

Y es precisamente esa conciencia burlona, sorpresiva y juguetona que es la ironía la que echa por tierra toda suerte de esperanzas e ilusiones, como un entrometido *domingo siete*, particularmente en aquellas *conciencias inconscientes* que creen estar por encima de cualquier contingencia.

Para el crítico catalán Pere Ballart, la risa producida por la ironía “ajusta siempre cuentas con nuestras debilidades más humanas, nos devuelve de golpe a la evidencia de que somos materia contingente y perecedera, y lo hace francamente, rotunda” (2003, p. 12). La ironía nace como un castigo a la soberbia, o el *pago de un karma*, que en algunas religiones hindúes constituye una especie de energía poderosa e inconmensurable, o ley cósmica de retribución (es decir, de causa y efecto) generada a partir de las acciones de las personas:

4. Del latín *conscientia*, “conocimiento”, del prefijo *cum*, “convergencia”, “unión”, y *scientia*, “ciencia”, a su vez de *sciere*, “saber”.

imaginemos que la piel de plátano en que el hombre ha dado en resbalar es la misma que hace un rato le hemos visto arrojar despreocupadamente al suelo, o aún mejor, la que el sujeto no recuerda haber dispuesto antes en la acera para provocar el batacazo de un tercero... Así es como nace la ironía. Castiga esa insignificancia a la que no escapa ningún hijo de vecino, pero sobre todo el engreimiento de quien, incauto, ha creído que se alzaba sobre ella (Ballart, 2003, pp. 12 y 13).

Así ocurre también en las historias de los personajes de los cuentos de Yáñez, que dan un giro sorpresivo abatiendo planes y expectativas. Por ejemplo, Leopoldo Parra, el narrador de “Esta es mala suerte”, a pesar de tanto insistir en un noviazgo con Elena, nunca llega a casarse con ella. Elena se casa años después con el “prieto” Rodríguez, un condiscípulo de Parra de quien se alude la distinción de haber sido el primero en *llegar a clases*. Los hermanos y primos de “Elenita” terminan abruptamente con las aspiraciones románticas tanto de Leopoldo como de Rubén, su compañero de andanzas, “un sábado de Gloria” cuando el par de “donjuancillos” es lanzado “a la pila del jardín de San José” de donde salen “como sopa de macarrón” (p. 73). Otra ironía más: en el colofón del cuento se lee: “Rubén Hermosillo ha llegado a ser un poderoso industrial, a cuyas órdenes sirve, con modesto empleo, uno de los que lo bañaron” (p. 74).

Tampoco los personajes de “El tercer enemigo del alma”, en este caso Luis y Concha, llegan a casarse, a pesar del amor que se profesan y de que su noviazgo sobrevive, cada mayo en el ofrecimiento de las flores, a las habladurías de la gente. La historia termina con el monólogo esquizofrénico de “una mujer envejecida” que un día fue “aquella muchacha ilusionada”, sentada en su sillón, vestida de novia, tísica, medio loca, destrenzada, invocando inútilmente “con todo el furor de su pensamiento” (p. 95) a su amado Luis, quien terminó en una sala de hospital, “triste, jorobado, ojeroso y cetrino” (p. 95).

Por otro lado, en el relato “Las avispas”, un grupo de parroquianos insiste en persuadir a un director de escuela, quien año tras año se resiste a celebrar el carnaval, para que forme parte de los festejos:

—Maestro, siquiera por ser hoy martes víspera de cuaresma, tómese una cerveza con amigos que lo estiman. Alegó urgente ocupación. Hizo intento de levantarse. —Entonces un café. No nos desaire. Tenemos ganas de platicar. Hay tan pocas oportunidades. No pudo rehusar. La serpiente del halago se arrastró: —Un hombre culto, espíritu fuerte, de una pieza, conducta íntegra, irreprochable, insobornable en el cumplimiento del deber, ejemplo de ciudadanos, dechado de maestros, mentor lleno de merecimientos... Lo hubieran puesto sobre aviso, espantado, si las adulaciones cayeran en chubasco. Se las administraron en dosis espaciadas. Con diabólica sagacidad (p. 48).⁵

Y tras algunas pastillas que le suministran en el café, so pretexto de darle sacarina por prescripción médica, “Lo hicieron tomar una copa dulceamarga. —*Es inofensiva: buena para los nervios* — le dijeron para vencer la ya débil resistencia” (p. 49). Agrega el narrador: “el demonio del carnaval es tremendamente implacable. Nada respeta” (p. 48), así que una noche bastó para borrar de un santiamén veinte años de trabajo y sucumbir a los placeres de la carne. A la mañana siguiente, día laboral, una jauría hambrienta ya lo estaba esperando en la escuela, entre risitas, murmuraciones y miradas como “piquetes de avispa” (de ahí el título del cuento, “Las avispa”).

Las crueles bromas de la ironía también alcanzan a Paquita Álvarez y Rojas, protagonista del cuento “Laude pascual”, quien confiesa: “Mal hice en perder tanto tiempo siguiendo lo que de chica me inculcaron, para que al fin de cuentas, la vida y todo en cuanto creí me burlaran” (p. 76), pues, como ya se ha dicho, termina su vida en un burdel.

La ironía igualmente toca a Gregorio Pérez, seminarista frustrado y escritor malogrado de “Vigilia de la natividad”, quien finalmente se sostiene como empleado autómatas de un almacén de ropa: “estúpido vivir. De la casa a la tienda. De la tienda a la casa, por el mismo camino, a las mismas horas, con el mismo paso” (p. 268).

En “Fruta del lagar”, por su parte, como ya se dijo, a una familia en bonanza súbitamente la suerte les da la espalda, “o el santo, como dicen en Aguascalientes” (p. 223).

5. Las cursivas son del original. Corresponden al discurso directo de los personajes, mientras que las redondas corresponden a las descripciones del narrador.

Por otro lado, en “Aserrín de muñecos”, aquellos “libros de viajes e historias, periódicos y cuadernos de música, cartas geográficas y astronómicas, esferas terrestres e imágenes de ciudades y caminos lejanos”, que una vez fueron orgullo y tesoro del notario y cantor Mauricio Galaviz, “yacen arrinconados, cubiertos de polvo y telarañas” (p. 174), luego de que, como los libros de caballería a don Quijote, *sorbieran el seso* de su dueño.

Y en “Baralípton”, a través de la figura de un estudiante de medicina que ha perdido “toda fe en la ciencia”, se encarna el legado de Sócrates, quien desde la posición de la ignorancia debatía con todo aquel que quisiera escucharlo mediante preguntas con las que evidenciaba la incongruencia de ciertas tesis para resumir, en un supremo gesto irónico, toda su sapiencia con la célebre frase “solo sé que nada sé”: “Sócrates, en el sol, sonreía, desdentado, revelando a fuego todos los rincones del mundo e ilustrando igualmente al pobre que al rico, al embustero y al santo” (p. 248).

En cada uno de los relatos que conforman *Los sentidos del aire*, una estética del desencanto parece permear la vida de sus personajes, pues a medida que avanza la lectura, aumenta *in crescendo* la intensidad dramática, que concluye en una ironía trágica que les subraya un destino adverso. Todos ellos van viviendo las minucias de la vida sin preocuparse de que la vida misma pueda *meterles una zancadilla* que los haga caer de bruces contra el duro suelo de la realidad, cuando ilusamente pretenden estar por encima del azar y dominar su porvenir.

Agustín Yáñez Delgadillo, como precursor del relato moderno mexicano, cultivó novedosas técnicas narrativas para la manufactura de sus obras, así como también para la confección del perfil de sus personajes. Sabía que más allá de ventilar los sentidos que se van abriendo a la vida para aliviarlos de una asfixia abrumadora, que más allá de los tumbos que en su andar por el mundo van dando los protagonistas de sus relatos, entre sorpresa y sorpresa y con una decepción tras otra, la ironía burlona y vigilante, mezclada con azúcar y sal en el vinagre de los sarcasmos donde se deja macerar, teje una red de sutilísimas filigranas entre cuyos hilos, triste y burlada, jovial y melancólica, la conciencia queda atrapada a merced de sus locas incoherencias y de sus caprichos.

Referencias

- Ballart, P. (2003). “La ironía como (último) recurso”. *Quimera. Revista de Literatura*, (232-233), 12-18.
- Fernández Flórez, W. (1945). *El humor en la literatura española. Discurso de ingreso a la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Saez.
- Jankélévitch, v. (2015). *La ironía*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata/ Teoría y Ensayo.
- Yáñez, A. (1994). *Los sentidos al aire*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Dialogismo e identidad en el personaje principal de la novela 'La creación' de Agustín Yáñez

MARÍA DE LOURDES HERNÁNDEZ ARMENTA

La única forma adecuada de la expresión verbal de una auténtica vida humana es el diálogo inconcluso.
Mijaíl Bajtín

Cuando el campanero de la iglesia de Yahualica, Gabriel Martínez, decide dejar su pueblo para estudiar música en el extranjero, se convierte en un personaje inconcluso. Agustín Yáñez lo supo bien al terminar y publicar la novela que le daría renombre internacional, *Al filo del agua* (1986), publicada en 1947, considerada como la mejor novela mexicana que se haya escrito hasta la fecha de su publicación, sea juzgada puramente por su valor artístico o por este sumado a su mérito como expresión de la nación (Brus-wood, 1993, p. 27).

En el libro *Los novelistas como críticos*, Rosario Castellanos presenta un artículo titulado “Tendencias de la narrativa mexicana contemporánea”. En él, resalta que la virtud de Agustín Yáñez radica en la perspectiva, ya que es el primer escritor que supo sopesar el acontecimiento histórico, en este caso la Revolución, y plasmarlo después en su totalidad: en sus orígenes, en *Al filo del agua*, y después, como consecuencia de la misma Revolución, en *La tierra pródiga* (Klahn y Corral, 1991, p. 62). Carlos Fuentes, en el mismo libro, afirma que *Al filo del agua* es la primera versión moderna del pasado inmediato de México (Klahn y Corra, 1991, p. 80), mientras que Margo Glantz la considera, junto a *El luto humano* de José Revueltas, como el *arranque* de la época moderna de la narrativa mexicana (Cabrera, 2006, p. 176).

Tuvieron que pasar algunos años después de la publicación de *Al filo del agua* para que Yáñez elaborara su siguiente novela, *La creación*, en 1959, en la cual el personaje de Gabriel Martínez volvería de tierras lejanas al mundo de las letras mexicanas, ya para entonces poblada de otros personajes que les darían un lugar importante en el ámbito de la literatura mundial, y cuyos creadores son ahora pilares de la literatura del país, como es el caso de Juan José Arreola (que había publicado *Confabulario* en 1952), Carlos Fuentes (con *La región más transparente*, de 1958) y Juan Rulfo (cuyo *Pedro Páramo* se había publicado en 1955).

A diferencia de *Al filo del agua*, la novela que *rompió el silencio* de Agustín Yáñez, *La creación* no tuvo buenas críticas; al contrario, la señalaron como *menos lograda* que su antecesora. John Brushwood (1993) cree que las opiniones respecto de *La creación* hubieran sido buenas si la hubiera generado otro escritor de menor importancia, pero la exigencia para el escritor jalisciense respecto de su entonces nueva novela fue y sigue siendo mucha; es decir, incluso hasta la fecha. En la entrevista que le hizo Emmanuel Carballo (1986) a Yáñez, este responde lo que significó para él la fría acogida que tuvo su novela:

Sin duda, y esto pasó con *Al filo del agua*, dentro de algunos años (no importa que sean diez, veinte o más) causará sorpresa que la crítica de ahora no haya advertido en *La creación* los valores arquitectónicos y de composición, los matices, las implicaciones, el cuidado con que está construida. Y es que, acaso, muchas personas buscan en las novelas de asuntos más o menos contemporáneos y en las que se rozan personajes reales o situaciones muy inmediatas, la historia menuda y el chisme. Alguna vez he dicho que yo no escribo guiado por un interés provisional o inmediato, sino que pretendo crear obras que tengan un significado perdurable (p. 374).

Yáñez era consciente del cuidado que había tenido al escribir *La creación*. En la misma entrevista señala que “en la organización, cada uno de los elementos y de las palabras corresponde a una función armónica [...] una vez que he puesto en marcha a los personajes procuro darle a la obra sentido arquitectónico” (Carballo, 1986, pp. 30-31). Sin embargo, la crítica se ha enfocado en resaltar otros aspectos en ella; por ejemplo, el ambiente posrevolucionario

del mundo del arte en México. No obstante, Yáñez esperaba que el tiempo pudiera darle valor a su obra.

Mijaíl Bajtín dice: “El autor está prisionero de su época y de su tiempo. Las épocas sucesivas lo liberarán de esta prisión, y la ciencia de la literatura tiene que ayudar a esa liberación” (Ponzio, 1998, p. 35). Un ejemplo es dable con Shakespeare, pues ni él ni sus contemporáneos conocían a ese *gran* Shakespeare que conocemos hoy gracias al estudio que se ha hecho de su obra desde la ciencia de la literatura.

En el presente trabajo analizaremos algunos elementos de *La creación*: el dialogismo, el personaje inconcluso en busca de su identidad y, por ende, la relación autor-personaje en la creación estética, todo esto desde la teoría bajtiniana, la cual nos permitirá, parafraseando al mismo Bajtín, enriquecerla con nuevos significados, con nuevos sentidos.

Base teórica. El concepto dialógico de Bajtín, en general

El acontecimiento en la vida de un texto, es decir, su esencia verdadera, siempre se desarrolla sobre la frontera entre dos conciencias, dos sujetos.

Mijaíl Bajtín

El discurso entre fronteras y diálogos

Una de las grandes influencias de la teoría literaria en la segunda mitad del siglo xx, y pilar de la crítica literaria del XXI, es, sin duda, Mijaíl Bajtín (1895-1975), filósofo y teórico literario ruso que se ocupó de profundizar en los estudios sobre el lenguaje y la cultura popular.

Cuando en 1924, en la Unión Soviética, Trotsky lanzó contra el formalismo la proclama de *literatura y revolución*, Bajtín participó en las polémicas y debates con que dicha corriente se enfrentó al nuevo régimen y, junto a Pavel Medvedev (1891-1938) y Volochinov (1894-1936), intentó elaborar las bases de una nueva visión teórica que compaginase su método con la teoría marxista. La producción de este grupo de pensadores empezó en 1928 bajo el magisterio de Bajtín, por lo que se conoce como *Círculo de Bajtín*.

Fue en 1960 cuando se empezaron a traducir sus obras al alemán, francés, inglés e italiano y, desde entonces, nos dice Iris Zavala:

se abrieron dos caminos; aquellos que como Julia Kristeva y Tzvetan Todorov (sus primeros difusores desde París), desocializaron el pensamiento crítico del filósofo y teórico ruso; y otros que se nutrieron de Bajtín y su círculo para enriquecer y ampliar el marco de referencia de la teoría crítica (1991, p. 11).

Algunos lo consideraron formalista y otros lo tomaron como apoyo para replantear los textos culturales desde un enfoque social e ideológico que se ocupara de la producción y la productividad del discurso.

En 1924, Bajtín escribió su ensayo *El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria*. En él construye una crítica formalista nueva para derribar ideas de dicha escuela. Señala que dichos teóricos habían partido de un postulado equívoco al pretender delimitar la esencia del lenguaje literario en un dominio ajeno al de la estética y alejado de las determinaciones fundamentales sobre el arte.

Los formalistas, apunta Bajtín, renunciaron al objeto verdadero de la poética, que es la lengua en acción, o *performance* chomskiano, por lo que considera su poética *simple*, ya que se limita a aspectos lingüísticos y desecha los conceptos esenciales con que debería articularse una visión estética. El resto de los componentes que puede albergar una obra literaria no es considerado por los formalistas, o bien solo como *metáforas* ajenas a los valores intrínsecos en que ha de sostenerse la *literariedad* del texto: “Un formalista no atenderá a los problemas sociales, religiosos, éticos que han podido estar en el origen de la formación de esa obra; por lo que la estética formalista, de hecho, no es más que una ‘estética material’” (Redondo, 1996, p. 132).

Lo que Bajtín pretendió fue trasladar el estudio de las “formas”, que parecían sostener la composición, hasta lo que él llamaba las *formas de la arquitectura* del texto, concepto en que encerraba tanto los elementos lingüísticos y formales como los concernientes al contenido y a la ideología; de este modo, “completa la poética formalista acudiendo a elementos puestos de relieve por la poética anterior

a los Círculos de Moscú y San Petersburgo, por la poética historicista de Veselovsky” (Yllera, 1986, p. 78).

Hasta aquí, la teoría bajtiniana se plantea como una propuesta donde el acercamiento a la obra literaria supera las limitaciones del formalismo y, al mismo tiempo, se aleja de un historicismo empobrecedor y de un sociologismo simplista. Así, profundizando en sus investigaciones y para demostrar los principios en los cuales basaba su teoría, Bajtín incorporó un vastísimo conocimiento de filosofía, historia, literatura y lingüística. Nuestra investigación, dice Bajtín, “se desenvuelve en zonas fronterizas, es decir, sobre los límites entre todas las disciplinas mencionadas, en sus empalmes y cruces” (1999a, p. 294).

Esto demuestra la preocupación de Bajtín por los problemas en torno a la individualidad y la pluralidad discursivas, y el punto crucial de su teoría es el concepto de *dialogía*. Es a través de él que el teórico estructura una nueva imagen del hombre:

[...] la conciencia ajena llena de vida y de significado, conciencia no enmarcada conclusivamente en la realidad, que no puede ser concluida por nada (ni por la muerte), porque su sentido no puede ser solucionado o cancelado por la realidad. Esta conciencia ajena no se enmarca en la conciencia del autor, sino que se manifiesta como algo puesto *fuera y junto*, con lo cual el autor establece relaciones dialógicas (Bajtín, 1999a, p. 324).

Desde estas relaciones dialógicas, Bajtín plantea su teoría sobre el discurso poético y narrativo, sobre la relación del autor y el héroe, así como sobre la carnavalización literaria. Enfatizará también el monologismo como negación del carácter igualitario de las conciencias, en su relación con la verdad.

El enfoque de Bajtín es totalizador y es necesario señalar la importancia que le da al papel activo del *otro*, que posee un carácter dialógico en el proceso de la comunicación discursiva: “Una cosa es ser activo en relación con una cosa muerta, un material sin voz que puede ser modelado y formado de cualquier manera, y otra cosa es ser activo con respecto a una conciencia ajena viva y equitativa” (1999a, p. 326). Esta actividad dialógica es interrogante, provocadora, contestataria, complaciente, refutadora y no es menos activa, dice Bajtín, que la actividad concluyente, cosificante, la

que explica causalmente y mata, la que hace callar a la voz ajena con argumentos sin sentido, es decir, la actividad monológica.

Dialogismo narrativo. Los discursos de la cultura y la sociedad

El concepto de *dialogismo narrativo* aparece ya en los nuevos diccionarios de términos literarios. Ana María Platas lo define así:

Según M. Bajtín, el dialogismo es una característica del discurso narrativo que resulta de la interacción de diferentes puntos de vista, diversas voces (heterofonía), distintos registros lingüísticos (heteroglosia) y variedades lingüísticas individuales (heterología). En opinión del mencionado crítico, el lenguaje de la poesía épica, el de la lírica tradicional y el de la prosa expositiva es “monológico”, es decir, intenta imponer una única visión del mundo mediante un estilo unitario. La novela, por el contrario, es “dialógica”, incorpora muchos estilos o voces diferentes que, por así decirlo, hablan unos con otros y con otras voces de fuera del texto (los discursos de la cultura y de la sociedad) (2000, p. 212).

Para que pudiésemos tener esta definición de la narrativa dialógica, Bajtín profundizó en los estudios del lenguaje y de los géneros discursivos. La relación entre lenguaje y sociedad fue uno de los aspectos más importantes de su teoría y lo condujo por diversos campos científicos y humanísticos donde sus reflexiones, de alguna manera, han dejado huella.¹

Destaca en su teoría la importancia del enunciado, porque es a través de este que el lenguaje participa de la vida, así como esta participa del lenguaje a través de los enunciados mismos (lo que se puede llamar *el lenguaje en su totalidad viviente concreta*), que son eslabones de una cadena muy complejamente organizada de otros enunciados.

La significación lingüística del enunciado se entiende en el trasfondo del lenguaje, y su sentido actual se concibe en el trasfondo de otros enunciados concretos sobre un mismo tema, en el trasfondo de las opiniones, puntos de vista y apreciaciones pluri-

1. Al respecto, el investigador de la UNAM José Alejos García tiene un trabajo apoyado en la teoría bajtiniana titulado *Mosojantel. Etnografía del discurso agrarista entre los ch'oles de Chiapas*, publicado por la misma casa de estudios en 1994.

lingüales, es decir, en el trasfondo de lo que, como se ve, complica el camino de toda palabra hacia su objeto.

Pero solo ahora, dice Bajtín, “ese medio plurilingüe de palabras ajenas no es dado al hablante en el objeto, sino en el alma del oyente, como su fondo aperceptivo, lleno de respuestas y objeciones” (1989, p. 98). Y hacia esa percepción consciente del entendimiento —que no es lingüístico, sino objetual-expresivo— se orienta todo enunciado, teniendo un nuevo encuentro con la palabra ajena, que ejerce una nueva influencia específica en esta.

Todo esto lleva a la *heteroglosia*, que, según Bajtín, es la acción que dirige el proceso de la significación en el enunciado; es un concepto dinámico que se podría situar dentro del discurso en el lugar donde chocan las tendencias centrípetas (centralización: lenguaje único, oficial) y centrífugas (dispersión, estratificadoras: lo social, lo popular, lo cultural, etcétera) actuantes en el discurso:

Quando prevalecen las tendencias centrípetas sobre las centrífugas, tenemos un caso de monoglosia; la monoglosia no significa que las tendencias centrífugas hayan desaparecido del discurso, sino que dentro de ese discurso las tendencias centrípetas son más activas que las centrífugas (Pérez, 1986, p. 140).

Ambas tendencias actúan constantemente y cada enunciado representa el punto de aplicación de dichas fuerzas. Cada enunciado, dice Bajtín, está implicado en el *lenguaje único* (en las fuerzas y en las tendencias centrípetas) y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras).

El concepto de *dialogismo* está vinculado integralmente, pues, con los de *enunciado* y *discurso*. La dialogía establece relación entre enunciados (voces) individuales o colectivas. Admite, también, una articulación que incorpora las voces del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad, de modo que revela la orientación social del enunciado; en cuanto determina la “pluralidad” y la “otredad”, se opone a la voz monoestilística y monológica que impone la regla, la autoridad, el discurso del poder (Zavala, 1991, p. 50).

Para demostrar los principios en los cuales basaba su teoría, Bajtín profundizó en los estudios sobre Dostoievski en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003), y sobre Rabelais en su importante obra *La cultura popular en la Edad Media y en el*

Renacimiento (1999b); la característica esencial del primero es lo dialógico y del segundo la carnavalización.

También, al comparar la obra de Tolstoi con la de Dostoievski, Bajtín demostró la existencia de dos configuraciones novelescas: a la del primero la consideró de tipo *monológico*, ya que las voces de sus personajes se funden integradas a la del autor, absorbiendo sus puntos de vista, sin tener la independencia para existir realmente. En cambio, los personajes de Dostoievski conservan su independencia, sus criterios, hasta el punto de ser dueños de su propio universo de valores, a lo que llamó *novela dialógica*.

El dialogismo en ‘La creación’

Los mismos extremos inflexibles, desde la creación del mundo, desde la invención de la música: María-Victoria, allegro-lento. Dentro, las otras notas.

Agustín Yáñez

Son muchas las voces que escuchamos en la novela *La creación* que le dan soporte a su estructura arquitectónica, pero solamente tomaremos las que, consideramos, sustentan el dialogismo en la creación del personaje principal.

No se necesita leer mucho para encontrar la primera voz en diálogo. De hecho, con solo leer el título del primer capítulo, “1er movimiento: *andante*”, sabemos que la influencia de la música estará presente en la novela. Así es: *La creación* está estructurada a modo de una sinfonía cuyos movimientos, *andante*, *creciente*, *galopante* y *vehemente*, marcan el ritmo de vida del personaje principal.

El protagonista, Gabriel Martínez, oriundo de Yahualica, Jalisco, cuyo oficio era el de campanero de la iglesia, sale de su pueblo a Europa para estudiar música. *Andante*, el primer movimiento, presenta al personaje expectante ante su retorno a la patria: “pero el viajero quiere apurar las emociones del regreso a la tierra, de la que fue arrancado cuando era un adolescente con flagrancia de pueblerino, hace diez años” (Yáñez, 1975, p. 7).

El subtítulo del primer movimiento nos va a indicar otra voz en diálogo (“El hijo pródigo”), y la imagen bíblica dotada de su discurso estará presente desde el primer momento, así como otros

discursos que se han nutrido de él, como es el caso de la pieza que el personaje ha escuchado y con la que se ha identificado, *L'enfant prodigue*, de Debussy: “pequeña ópera que le descubrió inmensas posibilidades en la lucha por la expresión y por el hallazgo de la originalidad en lo tradicional” (Yáñez, 1975, p. 13). Es esta voz la que resonará entre todas las voces, en todo momento de la vida del personaje, pues el objetivo de su regreso a casa es encontrar en ella lo que no pudo encontrar en tierras lejanas. Volveremos a este tema cuando tratemos al personaje en su totalidad de sentido.

La estructura de la novela a modo de sinfonía y las diferentes alusiones a obras musicales nos indican que el fondo dialógico en esta novela es la música, lo que resulta lógico por ser el personaje principal un músico que busca crear la obra en la que encontrará su identidad, como músico y como sujeto:

Quiere saber si existe la libertad creadora. Sus años de aprendizaje bajo cielos ajenos le han enseñado que no se alcanza en arte la universalidad sin un arraigo nativo. (A lo largo de su ausencia recordaba la ocasión en que subió al campanario de una pequeña ciudad y se le dejó replicar; las campanas eran mejores e incomparablemente más numerosas que las del pueblo en que desempeñaba el oficio de campanero; sin embargo, le sonaban extrañas y no logró concertarlas). A los oídos europeos han parecido exóticas e híbridas las composiciones que realizó en los últimos años, y aún los ejercicios de imitación de grandes maestros. Es que ha mezclado el íntimo sentimiento con los modos aprendidos académicamente. La inmersión patria dará vigor y autenticidad a la obra. Es el pródigo que vuelve a los dones de la casa paterna (1975, p. 12).

En este pasaje de la novela, en que se narra cuando Gabriel regresa a su país de origen, vemos cómo este se identifica de nuevo con el personaje bíblico del hijo pródigo, que lejos de casa no encontró lo que buscaba. Pero, ¿qué busca el personaje de Yáñez? Sabemos que su obra maestra, y más que eso: su propia identidad. Por eso el autor lo concibe y presenta como un ente social, que establece relaciones dialógicas consigo mismo y con la alteridad: María, Victoria, sus compañeros artistas, la gente del pueblo, el arte y la música en particular.

María y Victoria, los personajes femeninos que acompañan a Gabriel desde *Al filo del agua*, han sido de suma importancia para él; ambas representan el amor, aunque en diferentes facetas. La

relación que tiene con estas dos mujeres es sustancial para el encuentro de su identidad, ya que en su constante y hasta obsesiva búsqueda por encontrarlas, sobre todo a la segunda, se observa un vacío que el personaje quiere llenar. Mejor dicho, el apoyo incondicional que ha recibido de dichas mujeres crea ese vacío que de alguna manera pretende llenar como solo sabe hacerlo, con música:

En la música encontraba cumplida y agotada toda necesidad. La música era Victoria. También tal vez María. O la mujer escondida hasta entonces en la subconsciencia, esperada desde siempre tras de oscuros temores, descubierta por fin, aunque inasible. (Gabriel Martínez ha querido, desde hace muchos años, expresar la fascinación del eterno femenino con la imagen de Helena de Troya en un poema sinfónico que ha resultado inasible) (1975, p. 78).

La música y lo femenino representado por María y Victoria están en un mismo plano dialogizado, con el cual el personaje entabla relaciones dialógicas para encontrar su identidad; es la ausencia de lo femenino lo que lo hace sentirse incompleto. Recordemos que Gabriel es huérfano y fue criado por su tío, por lo que la imagen materna estuvo ausente en su formación y su lado femenino se despertó al tener contacto con las campanas de su pueblo: la música representa a la madre y la relación sustancial que todo ser necesita en la formación de su identidad, y, ¿qué es un músico sin una identidad fundada en su relación con la música? Para él la música es María, es Victoria y es una tercera mujer.

La música despertó en él la conciencia de su *ser inconcluso*. Nos dice Bajtín que

para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (al menos, así es en todos los instantes esenciales de la vida): valorativamente, hay que ir delante de sí mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que dispone uno realmente (Bajtín, 1999a, p. 20).

Gabriel es un sujeto abierto al tiempo, que participa de la vida social, que entabla relaciones dialógicas. Es concebido por su autor como un ser con totalidad de sentido, vivo, inconcluso. Esto lo reafirma el cierre estético abierto, ya que la novela termina con un personaje que, si bien ha triunfado, aún tiene sueños que alcanzar.

La voz de la historia en esta novela muestra otro de los pilares de la estructura en que apoya su obra Yáñez. Intencional o no, nos presenta una historia al filo o, para tomar un concepto bajtiniano, en el *umbral*, lo que para Bajtín (1999a) es un discurso que se encuentra en la frontera entre la conciencia interna y la del otro sujeto (p. 297).

También, la acción que nos plantea Yáñez en la conformación de su personaje funciona en el umbral de la existencia y la inexistencia, entre la ficción y lo real. Cuando Gabriel se va a Europa, los ruidos de la Revolución están llegando a su pueblo, y a su regreso el país está viviendo las transformaciones que esa Revolución dejó: es el México posrevolucionario de entre los años 1920 y 1935, con su vida en constante ebullición social, política y cultural. El personaje de Yáñez, pues, vive entre la ficción y la realidad, entre entes ficticios y reales:

—Con Diego, allá, detrás del piano, parecen reconciliarse los dos bandos, pues hay gente de uno y de otro: Salvador Novo, la cantante Lupe Medina, el pintor Tamayo, los estridentistas Maples Arce, Germán List Arzubide, la fotógrafa Tina Modotti con su amante y varios “internacionales”, que la gente moteja de bolcheviques y no falta[n] a ninguna manifestación cultural como esta (Yáñez, 1975, p. 60).

Otro aspecto del dialogismo que encontramos en *La creación* es la heteroglosia, ya que la novela contiene diferentes registros de habla, como la voz del *otro*: de los artistas, la del hombre culto, pero también la de la gente del pueblo:

[...] Como una exhalación, la mujer se dirige al pintor:

—Ger: no me vas a regañar, porque traigo muy buenas noticias. Aplaca tu rigor, como cantan en mi barrio.

—La misma canción todos los días.

—Ardo, Ardo, deja decirte, Ger...

—El que ardo soy yo, al que jer...ingas, yo (p. 97).

En este fragmento, puede verse que la heteroglosia se presenta como el lugar donde las fuerzas centrípetas (lenguaje único oficial que sostiene el significado del enunciado) y las fuerzas centrífugas (lo social, lo popular, lo cultural: “como cantan en mi barrio”; “la

misma canción todos los días” y la palabra “jeringas”) se unen en un mismo enunciado. Así, podemos ver que el dialogismo viene en esta novela desde lo más profundo del discurso, desde el enunciado mismo, incorporando en él las voces de la cultura y la sociedad, con su pluralidad y otredad, con lo que se opone a una visión monológica.

Actitud autor-héroe. La importancia del otro

Ser significa ser para otro y a través del otro ser para sí mismo

Una de las grandes aportaciones de Bajtín al pensamiento contemporáneo es su teoría del sujeto, que resalta la importancia de las relaciones que el *yo* establece con el *otro*. La alteridad es el centro del pensamiento dialógico bajtiniano, que ubica al hombre en la frontera: “mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro” (1999a, pp. 327-328).

Al momento de la creación estética, nos dice Bajtín, el autor adquiere la responsabilidad de crear a su personaje como un ser con totalidad de sentido, para lo cual es necesario verlo como el otro, para abarcarlo y justificarlo: “Es que en cada momento dado, por más cerca que se ubique frente a mí el otro, que es contemplado por mí, siempre voy a ver y a saber algo que él, desde su lugar y frente a mí, no puede ver” (1999a, p. 28). Así, el autor ve en el cuerpo del personaje todo aquello que por sí mismo él no puede ver.

Importante en esta teoría del personaje es la *extraposición*, momento muy significativo en la creación estética, que sucede cuando el autor sale de sí mismo y se mantiene fuera:

espacial y temporalmente hablando, de los valores y de sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético (Bajtín, 1999a, p. 28).

Así, mediante este exceso de visión que Bajtín llama *contemplación estética*, el autor puede ver a su personaje en su totalidad, como un ser integral: su apariencia externa (forma espacial), su totalidad

temporal, su interior, su alma, su mundo interior con su discurso, nos anticipan la totalidad semántica del héroe y, así, la “visión artística nos ofrece a todo el héroe calculado y medido hasta el final” (1999a, p. 117).

Las totalidades espacial, temporal y semántica no existen por separado. Los momentos semánticos que le dan al héroe totalidad de sentido, según Bajtín, son el acto y la confesión, la autobiografía o la biografía, el héroe lírico y el autor, el problema del carácter como forma de interrelación entre el autor y el héroe, el problema del tipo como forma de relación mutua entre el héroe y el autor, y la hagiografía.²

Estas son las formas de totalidad de sentido del héroe que no coinciden con las formas concretas de las obras, pues es difícil encontrar la pureza en ellas: una biografía pura, una lírica pura, un carácter o un tipo puro. Sin embargo, se tiene que ver la conjunción de varios momentos ideales en los que predomina uno u otro, y desde luego que no en todas las formas es posible tal unión.

Al respecto, dice Bajtín que el acontecimiento de la interrelación entre el autor y el héroe dentro de cada obra concreta con frecuencia incluye varios actos donde ambos luchan entre sí, acercándose y alejándose bruscamente; pero la plenitud de la conclusión de la obra presupone una divergencia marcada y el triunfo del autor.

Relación autor-personaje en 'La creación'

La lucha de un artista por una imagen definida y estable de su personaje es,
mucho, una lucha consigo mismo.
Mijaíl Bajtín

Para Bajtín, un personaje concluido es aquel que “no puede regenerarse, renovarse, vivir una metamorfosis, porque se encuentra en su fase conclusiva, última y definitiva” (Bajtín, 1999a, p. 307). Este no es el caso de Gabriel Martínez. Ya habíamos mencionado en nuestra introducción que se convirtió en un personaje incon-

2. Para profundizar en el tema, consultar Bajtín (1999a, pp. 13-164).

cluso al final de *Al filo del agua*, un personaje abierto que no había dicho su última palabra. Dice Bajtín que “para vivir hay que ser inconclusos” (2000, p. 32), por eso, cuando vuelve en *La creación*, Gabriel Martínez es un personaje a quien su autor le ha concedido una orientación ética-cognoscitiva para que viva y se guíe en sus actos; le ha conferido un fondo dialógico que le es vital: él se nutre de todas las voces que resuenan en su conciencia y con las cuales dialoga, y reafirma con esto la importancia del otro en su ser. Por esto, en la conformación de su personaje, Yáñez entabla la relación autor-personaje de la creación estética para abarcarlo en su totalidad de sentido, esto por medio de la extraposición.

La forma espacial del personaje se plantea de manera especial, ya que Yáñez no lo describe físicamente, pero podemos ver los aspectos plásticos y espaciales de Gabriel desde el autor-contemplador, producto de la extraposición, ya que esta es la clave para abarcar a su héroe en su totalidad; además, Yáñez entabla una relación con su personaje como su otro, es decir, el cuerpo como el cuerpo del otro: “Es clara la noche y tan acompasada la marcha que se pierde conciencia de la navegación. El hombre alza los ojos a las estrellas; contemplarlas ha sido el desquite de sus desventuras, desde niño, y sosiego de sus ansias” (1975, p. 8).

Bajtín nos dice que la forma espacial del personaje no es solo la apariencia física: lo son también las fronteras que lo limitan, es decir, el entorno. En la cita anterior vemos a ese otro, rodeado por el mar, la noche y las estrellas, así como las fronteras interiores o el mundo interior, el cual se refleja también en esta cita:

Hasta el zaguán, mal iluminado en su amplitud, llegan las notas del canto. Gabriel se detiene, sorprendido. ¿Escuchó antes esa voz, o es la imposición, el estilo, la escuela lo que reconoce? Belleza. Consumada maestría. Perfecta la dicción, como sobre lengua bebida en la cuna. El músico imagina la edad, la fisonomía, la mímica de la cantante. Apresura el paso. —“*Estamos hoy de suerte*”—dice a sus amigos en voz baja (1975, p. 158).³

A lo largo de la novela vemos cómo el personaje se desenvuelve en diferentes ambientes, todos relacionados con el arte, en particular

3. Las cursivas son nuestras.

el de la música. Este es su espacio vital, lo que podemos ver en la cita anterior, cómo la percibe y los sentimientos que experimenta al oírla, lo que Bajtín llama *fronteras interiores*.

Estas fronteras interiores del personaje se reafirman en el tercer movimiento de la novela, *galopante*, con subtítulo “Nueve”, para algunos un movimiento innecesario, porque ven en él rasgos autobiográficos del autor, de su erudición. En dicho capítulo, el narrador nos muestra el mundo de las musas y la lucha de estas por ser la primera, la única, la más importante. Vemos las gracias, las virtudes teologales, mujeres míticas, mujeres mortales, referencias al *Banquete* de Platón, así como alusión a obras y autores del periodo grecolatino.

El autor, como creador, sabe que el mundo interior del artista (fronteras interiores) está lleno de saberes y de voces con los cuales establece relaciones, lo que Bajtín (1999a) llama *la conciencia ajena*, que no se enmarca en la conciencia del autor, sino se manifiesta como algo puesto “fuera y junto, con lo cual el autor establece relaciones dialógicas” (p. 136). Por supuesto, la obra que el personaje busca crear nacerá de esta relación, y, lejos de ser innecesario, este capítulo forma parte de la estructura arquitectónica de la que habla Yáñez en un principio.

La manera en que el autor muestra el mundo del personaje nos da elementos que debemos valorar en el análisis de la forma semántica, como lo es también el ritmo, producto de su forma temporal, es decir, todas las vivencias que le dan valor a la existencia de Gabriel: cuando sale de su pueblo para estudiar música en el extranjero, su relación con María, con Victoria, todo lo que vive en su regreso a México, por lo que pasa y lo que experimenta para crear su gran obra. Es a través de esta secuencia de hechos como conocemos al personaje, y con ellos, en todo momento, el autor ha permanecido extrapuesto, fuera del personaje, que para Bajtín es el lugar más privilegiado en la creación de un héroe, pues desde ahí el autor sabe todo acerca de él.

Podemos concluir por las características de nuestro personaje que su forma semántica es la *biografía*, ya que, como se ha dicho, el autor se mantiene extrapuesto: acompaña a su personaje en cada instante de su vida, se convierte en el otro de su héroe, que im-

pregna su conciencia y que la dirige, es decir, no es el “yo para mí” del héroe, sino el “yo para el otro”.

Uno de los preceptos de esta categoría con respecto al autor dice que “no se trata de un mundo de otros en mí, sino de mí en el mundo de otros” (Bajtín, 1999a, p. 136), lo que se traduce como *el autor en el mundo de su personaje*. Por ello encontramos datos biográficos de Yáñez en Gabriel, pues, nos dice Bajtín, en esta forma semántica, autor y personaje suelen intercambiar fácilmente sus lugares (p. 136).

Pero Gabriel no tiene una forma semántica pura, ya que al momento de tener un ideal en la vida (encontrar en su origen, en su identidad, su obra maestra), e ir en busca de él, se vuelve un personaje-acto. Nos dice Bajtín (1999a): “yo actúo por medio de un hecho, palabra, pensamiento, sentimiento; y vivo y llego a ser acto” (p. 123), y esto es lo que refleja el personaje de Yáñez, que está sujeto a sus actos: volver a su patria, encontrar a Victoria, nutrirse del arte culto y del popular, gozar, padecer, y todo con el fin de lograr su obra maestra, y con ello encontrar su identidad.

Conclusiones

La novela *La creación* de Agustín Yáñez entabla un diálogo con diferentes voces individuales, colectivas, del tiempo, la cultura y la sociedad. Es, por lo tanto, una novela que no se cierra a una sola visión de mundo. Con su cierre estético abierto (“Esa noche comenzó la composición del poema sinfónico inspirado en Helena de Troya. —‘Mi dimensión es la grandeza’—puso por epígrafe” —1975, p. 309—), Yáñez propone un diálogo abierto también hacia el futuro.

Así, podemos concluir que el dialogismo en esta novela empieza con la heteroglosia, es decir, desde las profundidades del enunciado, y que tiene la función de apoyo en la indagación de la forma de una voz respecto de otra, porque la conciencia del personaje está poblada de voces que entablan relaciones con las voces fuera de él y del texto, que le generan una acción y el conocimiento de la importancia del otro.

Esto nos lleva a la siguiente función del dialogismo: su principio de otredad en la creación del personaje principal, quien se nos presenta como un ser inconcluso en búsqueda de su identidad, a la par de su obra maestra, y cuya forma semántica impura es la biografía y el personaje-acto.

Yáñez contextualiza a su personaje en la historia oficial y la ficción. Con intención, nos muestra a estas dos conciencias, por así decirlo, en un mismo plano dialogizado: entes ficticios y reales dialogan en este lugar lleno de tensiones, necesarias para la creación del personaje, el cual logra su independencia para seguir buscando su ideal y reafirmar con ello su identidad.

Yáñez, pues, en la relación autor-personaje, en su extraposición, concibe a Gabriel como otro y en él nos plantea la importancia de la identidad del yo, que se funda valorativamente en el otro y para otros.

Referencias

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: ANZOS.
- (1999a). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1999b). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2000). *Yo también soy*. México: Taurus.
- (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brushwood, J. S. (1993). *México en su novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrera, P. (2006). *Una quietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. México: Plaza y Valdes, UNAM/CIICH.
- Carballo, E. (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Lecturas Mexicanas SEP.
- Klahn, N., y Corral, W. (comps.) (1991). *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, A. J. (1986). *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges. Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Platas, A. M. (2000). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa.
- Ponzio, A. (1998). *La revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Redondo, F. (1996). *La crítica literaria del siglo xx*. Madrid: EDAF.
- Yáñez, A. (1975). *La creación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1986). *Al filo del agua*. México: Porrúa.
- Yllera, A. (1986). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zavala, I. M. (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

Algunos aspectos narrativos y temáticos en 'Las tierras flacas'

SERGIO GUILLERMO FIGUEROA BUENROSTRO

Aquel a quien la Naturaleza se la aparece como algo muerto,
jamás podrá alcanzar aquel profundo proceso,
semejante al químico, gracias al cual, como acrisolado en el fuego,
nace el oro puro de la belleza y la verdad.
Schelling

La novela *Las tierras flacas* (publicada en 1962), que nos cuenta los avatares de los personajes de un pueblo de Jalisco, contiene varios elementos dignos de análisis, ya que es un relato con matices tanto en sus temas como en sus técnicas narrativas. Es una historia rural ubicada en la época posrevolucionaria, no en un pueblo, sino en un área de ranchos denominada *Tierra Santa*, donde predominan la religión y la superstición. La conciencia primaria, no carente de las pasiones humanas universales, aparece como único sustento idiosincrático, alejado de las ideas modernas de la ciudad y del pueblo. En resumen, su tema es el de la civilización contra la barbarie.

Emmanuel Carballo dice de la obra de Yáñez en *Protagonistas de la literatura mexicana*:

Su obra vale por la unción y penetración con que están vistos la gente y los paisajes de la provincia; por la manera como ahonda en los conflictos de los personajes, a primera vista sencillos y tal vez simples; por el lenguaje, regional y aun municipal en sus cimientos, suyo, universal y artístico en su elaboración definitiva. A diferencia de otros escritores, Yáñez alcanza la universalidad mediante la descripción y la acción de lo que sucede en provincia (Carballo, 1986, p. 363).

Las tierras flacas está estructurada en *estancias*, que sustituyen a los capítulos. Cada estancia tiene su nombre: la primera se llama

“Betania: la tierra o la máquina”; la segunda, “Jerusalén: el regreso de Miguel Arcángel”; la tercera, “Belén: la violencia desatada”; la cuarta, “Babel: el día del juicio”; y la quinta, “Damasco: entrada de la electricidad”. Así, encontramos uno de los intertextos predominantes: la Biblia será de gran importancia para la novela, aunque habrá otros libros que amplían o añaden valor literario a la novela.

Como toda novela, esta ofrece un tejido complejo de diversas temáticas y elementos constitutivos, estructurales. Dice Terry Eagleton:

En una novela es posible encontrar poesía y diálogos propios del teatro, así como elementos procedentes de los géneros épico, pastoral, satírico, histórico, elegíaco, trágico, o de cualquier otro tipo. Virginia Woolf caracterizó la novela como “la más flexible de todas las formas literarias”. La novela cita, parodia y transforma el resto de los géneros, convirtiendo a sus ancestros literarios en meros elementos integrantes de sí misma, en una suerte de venganza de carácter edípico. La novela es reina de los géneros literarios, pero una reina en un sentido del término bastante menos elevado del que se suele conferir a esta palabra en los alrededores del Palacio de Buckingham [...]. No hay nada que resulte imposible a la novela. Puede indagar en la conciencia de un único ser humano durante ochocientas páginas [...]. En realidad, la novela posee un repertorio finito de formas y motivos. Pero al mismo tiempo se trata de un inventario extraordinariamente amplio (2009, p. 8).

La cita de Eagleton ejemplifica claramente *Las tierras flacas* por su carácter polifónico como característica particular en la obra literaria, en especial en la novela, según ideas expresadas por Bajtín.

En esta novela de Yáñez se encuentran temas como el desdoblamiento, la superstición, el tema de la doncella perseguida —que viene de la literatura gótica—, y diferentes discursos, como refranes, dichos, canciones, todo bajo una técnica narrativa innovadora que rompe con la tradición literaria de la novela de la Revolución.

La técnica narrativa

En *Las tierras flacas*, Yáñez maneja a la perfección el monólogo interior, el fluir de conciencia (la del pueblo, que interviene como un coro griego) y los refranes que funcionan como parte del discurso que expone la sabiduría popular regional y que da un toque

lúdico a pesar de lo trágico en el relato. Estas técnicas, modernas en la narrativa del momento en que fue escrita, fueron absorbidas por Yáñez, lo que le permitió romper con la tradición literaria fundada en la novela de la Revolución, en especial con la aparición de su obra *Al filo del agua*, en 1947.

Son técnicas narrativas que se pueden identificar con las que utilizaron los autores del *boom* latinoamericano, como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, entre otros. Esto permite engrandecerlo como un estupendo escritor moderno. Por ello, no es aventurado afirmar que Yáñez pertenece también al *boom*: la novela que nos ocupa apareció al principio de los años sesenta, época en la cual ya estaba en boga la generación innovadora, aunque se puede decir que el escritor de *Al filo del agua* es un adelantado.

La historia de *Las tierras flacas* está centrada en la vida de dos familias: la de Rómulo Garabito y la de su antagonista, Epifanio Trujillo. Está marcada por dos épocas: la de la *edad de oro* en la vida de Rómulo y la de la decadencia de su familia debida a la ambición y la avaricia de Epifanio por obtener las tierras y propiedades de Rómulo que este heredó de su abuelo, Teódulo Garabito. Epifanio, también y sobre todo, desea poseer a la hija de Rómulo, Teófila, doncella bella y virginal.

La maestría en la narrativa de Yáñez está centrada en el dibujo de sus personajes: cada uno tiene bien definido su horizonte y su papel en la historia. El monólogo interior sirve para que rememoren el tiempo pasado y tomen conciencia de los actos del presente; es decir, se trata de una novela aparentemente lineal con saltos al pasado a través de las reflexiones de los personajes. En ocasiones, el fluir de conciencia lo representa un discurso sin comas ni puntos, un verdadero *fluir* como al que tanto ponían atención los surrealistas. Esto convierte a Yáñez en un autor que se destaca en las vanguardias literarias:

Andan muchos borregos de cosas grandes y maravillosas qué irá a pasar hay mucho misterio el mismo terror se siente de cuando en el cielo se pone un fuerte tormentón que se anuncia con ventarrones rayos y truenos Jesús mil veces y se oscurece la tierra Santa Bárbara bendita con los relámpagos que lo deja a uno ciego en espera del tronido es lo de menos la pastorela pura

tapadera otra es la curiosidad y a poco todo resulta puro aire como luego pasa después de tanto estrépito en que el cielo parece venírse nos encima [...] (Yáñez, 2009, p. 166).

Otras veces, el discurso es la presencia de la voz del pueblo que irrumpe de pronto igual que un coro griego. Un ejemplo es lo que piensan de Epifanio Trujillo:

- Hereje.
- Nido de alacranes.
- Dañoso.
- Pozo envenenado.
- Abigeo.
- Nube de jején (Yáñez, 2009, p. 51).

En cambio, cuando se refieren a Teófila, la voz del pueblo la representa con palabras positivas:

- Madrugadora.
- Flor de leche.
- Azucarada.
- Lucero de la oración.
- Canela.
- Coronada (2009, p. 60).

La novela, además, contiene canciones, poemas y fragmentos de pastorelas, lo que le da una riqueza en su significado total. Este trabajo no busca abarcar todos los aspectos que ofrece esta obra tan rica en su forma y fondo. Se pretende un simple acercamiento a una gema relevante de la literatura mexicana.

Temática de la novela gótica

Carlos Fuentes ha escrito sobre la relación tan estrecha que hay entre la novela *Cumbres Borrascosas* y *Pedro Páramo*, y destaca en esta la influencia de la novela gótica. En *Las tierras flacas* podemos destacar también ese aspecto que le da relieve al entramado de la novela, en la que se pueden encontrar ideas románticas que Agustín Yáñez incorporó con notable maestría. Yáñez era un excelente

lector, y refleja en esta obra muchas ideas de la literatura con las que convivió en su vida y que lo formaron como escritor.

Se trata de una novela “regional” que se desarrolla en un espacio de ficción que podemos ubicar en los pueblos de Jalisco, pero que trasciende a lo universal. Esto no parece novedoso, pues se ha querido empatar a este autor con la generación de los Contemporáneos, que volvía su mirada a la modernidad y a la literatura europea, o con las influencias técnicas de William Faulkner.

En este tenor, se encuentra un tema característico de la novela gótica: el *doble* (*doppelgänger*, del alemán: “el que camina conmigo”). Este tema fue tratado por diferentes escritores románticos, tanto de Europa como de Norteamérica: E. T. A. Hoffmann, de Alemania; Stevenson, de Inglaterra; y Allan Poe, de Estados Unidos, entre otros.

El mito del doble nace con el mito de Narciso, quien, al ver su reflejo en el agua, se enamora de su imagen y muere ahogado. El tema llega hasta el Romanticismo, momento en que el hombre ha dejado de concebirse como perteneciente a la masa social y se asume como un ente individual, con su albedrío y solo ante la naturaleza. Esta concepción hacía fácil pensar la existencia de un igual que complementa: otro yo que puede aparecer en cualquier momento, semejante a mí.

La creciente autonomía del individuo como tal, que se inicia virtualmente con el Renacimiento, llega a su culminación en la época del Romanticismo. Se ha dicho que el Romanticismo inventó y destruyó el Yo, quisiera matizar añadiendo que, tras la paulatina consolidación del Yo en los siglos precedentes, en el Romanticismo surge toda la gama de conflictos inherentes consecuencia lógica de la reflexión del sujeto sobre sí mismo. En efecto, en ninguna época habían llegado a tal extremo tanto el interés como la profundización en las entretelas de la persona, lo que habría de sentar las bases para la posterior importancia del tema en las artes y en todas las disciplinas del espíritu. En este sentido —y en muchos otros— tal vez el romanticismo no haya tocado a su fin. De la mano del tema del “doble” asistimos al destronamiento del Yo, a la gradual desarticulación de esa instancia que en los albores del Romanticismo constituía todavía una entidad con vocación de absoluto (Herrera, 1997, p. 14).

Esta idea prevaleció en muchos escritores. Poe creó el cuento canónico del doble con su relato “William Wilson”, donde el personaje

del título tiene que sufrir la presencia de ese otro que aparece para reprimir sus malas acciones. Al final, harto de ese otro, el protagonista se enfrenta en un duelo de espadas con él, y cuando logra matarlo se da cuenta de que se mató a sí mismo.

Existen diferentes tipologías del doble: puede ser un ser semejante al otro, un *alter ego* del protagonista, un suplantador de identidad, etc. En el caso de la novela que nos ocupa, no es el tema principal como en el ejemplo expuesto: solo existe la figura del doble en un caso particular, Rómulo, quien tiene un doble no humano, sino animal, esto es, un caballo con virtudes casi humanas:

El mismo día que yo, nació un potrillo de la yegua más fina y lo apartó mi abuelo para mí; lo cuidó tanto como a mí, como si fuéramos gemelos, o todavía más: una sola persona [...]. El Tocayo se le quedó, por nombre. Un alazán muy noble, de veras bonito, que nos entendíamos como si de cierto fuéramos una persona del mismo genio, de idénticos pareceres y sentimientos (Yáñez, 2009, pp. 11-18).

Es interesante cómo Yáñez trabaja la figura del doble, porque para la literatura romántica del siglo XIX la presencia del *doppelgänger* simboliza una dicotomía negativa, una lucha donde el personaje necesita saber cuál es el real y el falso, el polo positivo o negativo, el blanco o el negro. En cambio, en la novela de Yáñez, es un *doppelgänger* que vive en armonía, es un hombre identificado desde el nacimiento con el animal de iguales ánimo y carácter que los suyos.

También podemos encontrar el tema del doble en la figura de la máquina de coser, la cual es primero un símbolo de Teófila, hija de Rómulo. El ambicioso Epifanio Trujillo desea ese objeto porque representa la figura de Teófila; sueña con acariciar esa máquina porque ahí trabajaban las manos de la virginal y bella joven. Epifanio tuvo muchas mujeres, pero no se casó con ninguna. Con la única que soñó desposarse fue con Teófila, quien nunca lo quiso pues era el enemigo de su papá, el que los había despojado de sus tierras y sus riquezas. En un pasaje, Merced piensa que Epifanio saciará sus deseos carnales con la máquina que representa a Teófila:

Eh, que angelito tan sangre de machigües⁴ como... ¿cómo no quieres darte cuenta de que lo que más me ha hecho sufrir estos días es pensar que teniéndola por fin en su poder, el viejo cochino a toda hora la estará manoseando como si fuera...?, ¡cómo se conoce que no sientes en cabeza propia esta punzada, y que no sabes lo que es tener una hija! (Yáñez, 2009, p. 221).

Posteriormente, la máquina de coser que simboliza la doncella adquiere el estatus de símbolo sagrado, pues, al haber pertenecido a Teófila, fue propiedad de una santa, que murió virgen.

La incorporación que Yáñez hace de la figura del doble tanto en el caballo como en la máquina de coser es interesante, pues reelabora, y rompe con ella, la tradición literaria del tema del *doppelgänger*, y la ubica en el ambiente rural jalisciense.

También el tema de la persecución de la doncella pura y virginal por parte del personaje que ostenta el poder fue recurrente en la tradición de la novela gótica de los siglos XVIII y XIX. En esa época, muchos de los autores góticos y románticos miraban al pasado medieval para ubicar sus historias. Los ejemplos están en las novelas inglesas *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, y *El monje*, de Matthew Lewis. En ambas novelas, la doncella es perseguida, por el dueño del castillo en un caso, y por un monje en el otro, para robar su pureza virginal. Es necesario aclarar que siempre es la figura del poder la que persigue ese objetivo, sin importar las leyes divinas y de los hombres, pues los postulados de la novela gótica giran sobre tres vertientes importantes: los temas tabúes (el incesto está siempre latente, al igual que el crimen y los deseos abominables), la esquizofrenia y lo bárbaro en la transgresión de las acciones. El destino de la perseguida es siempre trágico. Dice Mario Praz:

[...] Pero volvamos al motivo de la perseguida [...]. Pero, de todos modos, dejando de lado ciertas peripecias externas, todas esas desgraciadísimas hijas de la desventurada Clarisse padecían toda clase de ultrajes y de horrores, languidecían en el fondo de horribles cárceles, y morían, o corrían el riesgo de morir, de mala muerte (Praz, 1999, p. 214).

4. *Machigüe*, *machihue*, “agua en la que se mojan las manos antes de moler y amasar maíz” (Academia Mexicana de la Lengua, 2010, p. 337).

Aquí se puede afirmar que el personaje de Epifanio, como el de Pedro Páramo en Rulfo, representa el poder del cacique, que domina al pueblo con su ambición desmedida y desalmada, con actitudes que rayan en la locura, en lo monstruoso. Su representación los hermana con la tradición de la novela de dictador latinoamericana, tan importante en nuestra cultura literaria.

La presencia del monstruo demoniaco representada en el personaje de Epifanio, tanto por su físico como por sus acciones, representa la doble moral como en las citadas novelas góticas: ególatra, ambicioso, perverso, maléfico, con deseos abominables y carente de valores, el personaje se profesa muy católico, pero tiene infinidad de mujeres e hijos, lo cual justifica con personajes de la Biblia que tuvieron muchas mujeres y nunca fueron juzgados por ello. Epifanio bautiza a sus hijos, pero no se detiene ante sus deseos perversos.

“No puede andar de tan gordo”, “como esos puercos que de tan cebados apenas pueden moverse. Gruñendo”, se lo describe, al igual que a sus intenciones con Teófila:

La vi gatear, le oí las primeras borucas, le adiviné las primeras palabras, mejor que a la más consentida de mis hijas. Llegó a buscarme, hallarse conmigo, pegárseme, más que con su mismo padre. Yo les decía a Rómulo y a Merced: qué bueno que no me convidaron de padrino, porque así sería más difícil casarme con ella, como a su tiempo pienso hacerlo; la dejo apartada y tratada. Ni como chanza les cuadraba: fruncían la boca y no le daban salida a la broma (Yáñez, 2009, pp. 55-56).

El perfil de Epifanio es lo que corresponde al concepto del *monstruo* en la época contemporánea. José Miguel García Cortés señala que:

Cada época histórica propone un modelo de representación del mundo, tanto social como político o cultural [...] una concepción específica que se propone como única y absoluta. Una vez las normas quedan fijadas, la sociedad va a establecer explícitamente las leyes que la justifiquen y sirvan para defenderse de todos aquellos que las infrinjan [...]. Aquellos que rechazan este proceso de homogeneización y la conformidad a las leyes quedan marginados geográfica, cultural, lingüísticamente, quedan devaluados en la escala oficial de valores: se convertirán en monstruos (García Cortés, 1997, p. 40).

El término *monstruo* adquiere diferentes connotaciones en dependencia de la época. Se puede rastrear desde la antigüedad, en los mitos y la literatura. El *Diccionario de la lengua española* dice que el monstruo es *producción contra el orden regular de la naturaleza. Ser fantástico que causa espanto. Cosa o persona extraordinaria (prodigio o fenómeno). Persona o cosa muy fea. Persona cruel, perversa.*

El personaje del cacique Epifanio es digno de aparecer en el libro de Umberto Eco (2011), *Historia de la fealdad*, pues es un ser extremadamente gordo, *tragón*:

Desayuno: chocolate, leche, galletas, tamales, taco de sal, cuando se levanta de la cama; después, el almuerzo: carne, chilaquiles, huevos, frijoles refritos con longaniza o chorizo, hartas tortillas; entre una y dos, la comida: cocido, principio, carne, frijoles, en platos copeteados, con abundancia de gordas; hacia las ocho de la noche, la cena: chocolate en leche, leche, carne, frijoles, más tortillas, y, frecuentemente, pollo, enchiladas, pozole, sopes, birria, patas de puerco, tostadas (Yáñez, 2009, p. 41).

El mencionado libro de Eco (2011) sobre la fealdad trata el tema según su presencia en la estética pictórica y literaria, y en él tiene un apartado sobre la redención de lo feo en la época romántica; habla de seres deformes pero nobles, otros malvados y demoniacos. En esta lista creemos debería estar Epifanio.

Otro detalle grotesco lo da la superstición con respecto a las relaciones sexuales ocasionales acontecidas en los otros poblados y rancherías. Por ejemplo, dice el abuelo al regañar a uno de sus hijos por haberse escapado a una fiesta en un poblado vecino:

No más a lo tarugo van a sacar y traer enfermedades que hacen que los niños nazcan ciegos, o sin labios, o sin brazos y hasta con tamañas cabezotas como el hijo de Pánfilo; cuando no gálicos, vuelven lazarinos o tísicos. Por acá ni cuándo se conocían de antes de tales enfermedades, ni viruelas, que a la mitad por lo menos de la gente que acá vive han puesto cucarachos; en el rumbo se moría de derrames de bilis o cerebrales, de dolor de ijada, de mal de orina, de vejez, y las mujeres, de parto o de sus consecuencias; muertes naturales, porque de algo se ha de morir uno; pero allí muchos aventureros fueron trayendo poco a poco esas pestilencias contagiosas, infestando los ranchos, que siempre fueron sanos, de buen clima, sin esos castigos de Dios; porque son castigos a los pecados que allá se van a cometer (Yáñez, 2009, pp. 27-28).

Ideas de la escuela romántica

El abuelo de Rómulo, Teódulo, tiene un don especial con la tierra y la naturaleza, una conexión mágica, poética, que transmite a Rómulo. Dice Teódulo:

[...] conocí veredas y rincones, nombres, historias y abusiones de la tierra. Como cualquier árbol o peñasco, me siento y soy parte de ella. Me podrán arrancar de ella, y con toda seguridad llegará el día que me arranquen como a los árboles podridos o los peñascos estorbosos; pero será para enterrarme en ella misma, esto es: para meterme más adentro de ella, más a su abrigo (Yáñez, 2009, p. 18).

Este pasaje nos conecta con ciertas teorías del Romanticismo relativas a la conexión con la tierra. Nos remite, por ejemplo, al libro *Eureka*, donde, según la teoría ahí expuesta por Edgar Allan Poe (1986), el universo se origina de una partícula primordial divina, que es la unidad absoluta, principio de todas las cosas y de todos los fenómenos del universo.

Dicha *unidad* es el centro de donde surge una gran cantidad de átomos que componen el universo. Estos átomos, que están girando, tienden a volver a su origen primario. Así, según Poe, la teoría de la gravedad de Newton no es más que la fuerza de las cosas por volver a esa unidad. Así, cada ser lleva consigo los átomos de esa energía original. Dios existe en el espíritu y en la materia del universo actual. Todas las cosas animadas o inanimadas son individualizaciones de Dios. Entonces, se entiende que al morir la materia y el ser retornan a esa unidad de la que proceden.

En la novela, más adelante Rómulo afirma lo que significa la enseñanza en su vida, tanto de su abuelo Teódulo como del caballo Tocayo:

Entre mi abuelo y el Tocayo me enseñaron a entender el idioma en que habla la tierra, sus gustos y caprichos, que también los tiene. Paraba el caballo las orejas como diciéndome: —Oye, yo me quedaba oyendo; hacia esfuerzo; primero nomás oía el zumbir del aire, de los animales voladores, de los árboles (Yáñez, 2009, p. 18).

El abuelo era un sabio que conocía perfectamente de tierras, de los nombres de las estrellas, que sabía escuchar con el oído a ras del suelo para saber quién venía y a qué distancia, si eran amigos o enemigos, el crecimiento de las plantas o el nacimiento de algún manantial, una sabiduría empírica única: el mayor tesoro oculto de la tierra es su fecundidad.

Rómulo sigue con sus recuerdos, que son poéticos:

[...] más tarde comencé a oír el crecimiento de las yerbas, de las milpas, y el paso de los asquiles, de las hormigas, de los gusanos, de los microbios y plagas, debajo de la tierra o adentro de los capullos, de las hojas de los elotes, de las vainas de frijol y los chícharos, o escondidos en los codos de retoños. Cada cosa se la iba preguntado al abuelo: —qué dice el aire cuando ni hay viento, y las moscas y las mariposas cuando están paradas no más, y los perros cuando aullan distinto a sus ladridos de costumbre, y por qué para las orejas el Tocayo si enfrente no hay nada extraño (Yáñez, 2009, p. 18).

La memoria

Son cuatro los personajes de *Las tierras flacas* que tienen cualidades muy particulares, dones especiales para traer a la memoria recuerdos. Su construcción psicológica es magistral. Epifanio es un ejemplo de ellos, ya que puede recordar con mucha precisión los más mínimos detalles sobre personas, animales y objetos:

Se ha hecho más exigente. Más gritón y manoteador. Nada se le escapa, ni nadie puede hacerlo guaje. Sabe cuántos animales hay o tiene que haber en cada potrero; cuántos costales de maíz, de frijol, de garbanzo, de salvado hay en las trojes, y dónde; cuántos monos de rastrojo quedan; cuánta leña, ocote y petróleo; cuándo se vencen préstamos y réditos; no necesita papeles para recordar al centavo las cuentas, nombres y pinta de sus acreedores, como las edades, nombres y pinta de los que, grandes y chicos, viven en los contornos, hasta bien lejos, y de las piezas innumerables de sus ganados: toros, vacas, bueyes, novillos, becerros, caballos, yeguas, potrillos y potrancas, machos mulas, burros, burras, marranos con sus crías borregos y borregas, gallos, gallinas, pollos y pollitos, guajolotes, y peones, y aparceros, y medieros, en montón, pero con pelos y señales de cada uno. —Dios le ha dado gracias de la buena memoria (Yáñez, 2009, p. 32).

Los otros personajes que a través de sus recuerdos, de su fluir de conciencia, rememoran sucesos para completar la trama son Rómulo, su esposa Merced y Matiana. Matiana, por ejemplo, es la sibila del pueblo; está asociada a lo sobrenatural, a la superstición y la magia. Es la madre ancestral del pueblo.

Escuchamos las voces de estos cuatro personajes a través de cursivas que se intercalan con la narración lineal.

Los refranes

La novela contiene una infinidad de refranes, otro aspecto importante en la obra de Yáñez. Resalta la maestría con que los coloca en la voz de los personajes: están perfectamente utilizados para las acciones del momento, en la trama y la subtrama.

Del refrán nos dice el *Diccionario de términos literarios*:

Del occitano antiguo *refranh* (estribillo), derivado de *refránher* (reprimir). Figura de pensamiento lógica. Se diferencia del proverbio en que es más popular y de la frase proverbial en que esta, al ser gramaticalmente incompleta, depende del contexto para alcanzar su pleno significado (Ayuso de Vicente, García Gallarín, y Solano Santos, 1997, p. 321).

Los refranes se recopilan en refraneros. La primera colección fue *Refranes que dicen las viejas tras el juego*, del Marqués de Santillana. A partir del siglo XIV, tanto refranes como proverbios fueron recogidos por multitud de escritores (Arcipreste de Hita, Rojas, Arcipreste de Talavera, Cervantes, etcétera). Su presencia constituye una de las características más importantes de la literatura española. Refranes, proverbios, frases proverbiales, máximas y epifonemas son sentencias que expresan, en pocas palabras, un pensamiento profundo.

¿Saben con qué me consuelo? Con una carretada de refranes: arrastren la colcha para que se goce la moza; tras diez días de ayunque de herrero, duermes al son el perro; tañe el esquilón y duermen los tordos al son; al son que llora la vieja, cante el cura en la iglesia (López de Úbeda: *La pícaro Justina*) (Ayuso de Vicente, García Gallarín, y Solano Santos, 1997, p. 321).

También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes tan por los cabellos, que me parecen dispares que sentencias (Cervantes: *el Quijote*) (Ayuso de Vicente, García Gallarín, y Solano Santos, 1997, p. 321).

En *Las tierras flacas* encontramos un monólogo donde hay un encabalgamiento de refranes, dichos y sentencias que profiere el cacique Epifanio Trujillo:

No más los estoy oyendo retobe y retobe, años y años, como burros con bozal o caballo que coge freno, aquí los oigo como quien oye llover y no se moja, porque no hay peor sordo que el que no quiere oír, y porque perro que ladra no muerde, ni buey viejo pisa mata, y si la pisa no la maltrata, y porque son como la chiva de la tía Cleta, que se come los petates y se asusta con los aventadores, o será porque el valiente de palabra es muy ligero de pies, y entre la mujer y el gato ni a cuál ir de más ingrato; además: que para arriero, el aguacero, y que soy de los que aúllan cuando el coyote, hasta que se cansa y corre; de modo que para qué tantos gritos y sombrerazos, ni tantos brincos estando parejo el llano, pues al fin y al cabo son como los cabrestos que solitos entran, o como gallinas que duermen alto: con echarles maíz se apean, o como el pobre venadito que baja al agua de día, y si no cabrestean se ahorcan, luego vendrán a pedir frías, porque quieren jugar al toro sentados; pero recuerden que al son que me tocan bailo, y no soy de los que pierden las cuentas como las mujeres; si les gusta el ruido, ruido; calma y nos amanecemos; en resumidas cuentas; me gustan las cuentas claras y el chocolate espeso. Vamos por partes, con las cartas bocarriba, déjenseme ir viniendo, nomás barájenmelas despacio y no se hagan como el que pinta el gato y se asusta del garabato, ni como los que hacen el muerto y luego se asustan del petate, como el que vomita y tapa por no oler lo que depuso. ¿De qué mueren los quemados? No más de ardor, como ustedes, punta de habladores. ¿Qué culpa tengo que el gallo más grande sea el que más recio canta? Me echan en cara lo de mis muchas mujeres, pero todos se chupan el dedo y algunos se sangran al morderse la boca, y es aquello de la iglesia: aviente la piedra el que tenga la conciencia tranquila (Yáñez, 2009, p. 49).

El doctor Herón Pérez, académico del Colegio de Michoacán, en su notable trabajo "El refranero ranchero de *Las tierras flacas* de Agustín Yáñez", pone énfasis en la importancia de esta novela, en el sentido de que documenta el hablar de la gente del campo y glosa el argumentar de sus alegatos cotidianos a través de refranes. Agrega:

documentan un panorama no solo del hablar rural sino de sus puntos de seguridad y de sus creencias más recónditas en el contexto de un tema recurrente en su narrativa: el caciquismo [...]. Como ya se sabe, los refranes de un pueblo son en general creaciones horneadas en los variados y ricos moldes de las tradiciones al calor de las mil y una circunstancias que configuran la vida cotidiana de un pueblo: por eso, los refranes en que estos apoyan su hablar cotidiano tienen tanto en común con los refranes españoles, su matriz fundamental, como con los demás pueblos hispánicos (Pérez, 2004, p. 80).

Esto es una muestra de la maestría literaria de Yáñez. Las analogías con escuelas del siglo XVIII y XIX con las cuales ha dialogado el presente capítulo en relación con su obra son una prueba de su excelente conocimiento, sus lecturas, sus influencias. No se pretende afirmar que su novela sea gótica o romántica, sino que rompe con la tradición literaria de temas y técnicas de esas épocas y los revitaliza con una nueva visión y significado, los implanta en la cultura literaria de nuestro pueblo. Su genio y su obra necesitan estar en los programas de estudios de literatura, pues es uno de los más grandes escritores de la literatura no solo regional, sino también universal.

Referencias

- Academia Mexicana de la Lengua (2010). *Diccionario de mexicanismos*. México: Siglo XXI.
- Ayuso de Vicente, v., García Gallarín, C., y Solano Santos, S. (1997). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal.
- Carballo, E. (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Eagleton, T. (2009). *La novela inglesa*. Barcelona: Akal.
- Eco, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- García Cortés, J. M. (2006). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama.
- Herrera, v. (1997). *El espejo y la sombra*. México: CONACULTA.
- Pérez, H. (2004). "El refranero ranchero en *Las tierras flacas* de Agustín Yáñez". *Paremia*, (14), 61-70.
- Poe, E. A. (1986). *Eureka*. Madrid: Alianza Editorial.
- Praz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acanalado.
- Yáñez, A. (2009). *Las tierras flacas*. México: Editorial Joaquín Mortiz.

Ojerosa y pintada

JUAN MANUEL SÁNCHEZ

Agustín Yáñez es autor de una obra variada e interesante. Su escritura no fue víctima cuantitativa de la intensa vida política que desempeñó: aunque sufrió temporadas de sequía creativa, escribió de forma copiosa en otras, incluso cuando ocupaba altos cargos.

Por otra parte, no sucumbió al facilismo de repetir y explotar la fórmula que le funcionó en su novela más famosa; por el contrario, siempre buscó en sus obras narrativas la expresión más adecuada, tomando riesgos formales. Esto le da un *carácter* a sus novelas, el cual se puede describir como el equilibrio entre la vanguardia en la técnica de escritura y la literatura comprometida, esta última atmósfera que rodeaba a los escritores latinoamericanos a mediados del siglo xx y que fue parte de su poética explícita. Apegado a ella, Yáñez realizó obras importantes para la historia de la literatura mexicana e hispanoamericana. *Al filo del agua*, referencia obligada cuando se habla de él, ha sido muy estudiada. En contraposición, otras de sus novelas gozan de la paz que otorga el olvido parcial.

Por todo lo anterior, parece interesante dedicarle un estudio a *Ojerosa y pintada*, una novela que, pese a su tibia recepción primaria, hoy puede reconocerse por su singularidad: está construida mediante novedosas técnicas narrativas que resultaron un acierto ante la decisión de tratar temáticas sociales delicadas, que por lo general incitan a las obras a caer en el panfleto. Lejos de ello, Yáñez desarrolló en esta obra una base, una novedosa forma de novelar, cuyas posibilidades siguen vigentes.

Los lectores de ‘Ojerosa y pintada’

Como sucede con la mayoría de los grandes escritores, no todos sus críticos coinciden al valorarlos, y menos obra por obra. Emmanuel

Carballo, que admiraba *Al filo del agua* y realizó las entrevistas más citadas de las hechas a don Agustín Yáñez, dice de *Ojerosa y pintada*:

Es una novela extraña: innovadora y tradicional [...]. Una lectura apresurada deja desagradable sabor de boca. No es injusto decir, si así se lee, que es una novela simple, farragosa y de arquitectura “audaz pero aburrida”. El lector puede llegar a creer que la actitud de Yáñez es de científico y no de artista (1986, p. 401).¹

A pesar de que luego Carballo agrega matices amables a lo anterior, es evidente que estos juicios no serían el prólogo más motivante para inducir a su lectura.

Por su parte, John Brushwood escribe de *Ojerosa y pintada* lo siguiente:

Pese a lo que dicen los críticos, opinamos que la novela es interesante y que efectivamente capta mucho del ambiente de una gran ciudad. En cambio, notamos que la integración de los episodios es deficiente² porque algunos personajes aún sin ser desarrollados, son destacados debido a que el autor se interesa mucho en las personalidades inolvidables (Sosnowski, 1997, p. 391).

Brushwood, al igual que Carballo, alude a la recepción negativa de otros críticos y señala méritos y defectos que él encuentra, pero infortunadamente no explica qué entiende por *personalidades inolvidables*, y menos por qué esto deba considerarse una deficiencia.

Jean Franco escribió una *Historia de la literatura hispanoamericana*. Aunque en su libro no menciona de modo directo a nuestra novela, empata a Yáñez con Carlos Fuentes y Juan Rulfo: con Fuentes por su recurrencia a confrontar presente y pasado en sus textos, y con Rulfo porque, según la autora, Yáñez y él “señalan una transición en la novela mexicana, alejándola de la protesta social y del realismo, orientándola hacia la experimentación” (Franco, 2002, p. 334).

-
1. El entrecomillado es del original.
 2. Carballo entrevistó a Yáñez en varias ocasiones. La descripción que hizo de su poética es notable: “La yuxtaposición es para mí un procedimiento mecánico en el que juega papel preponderante el azar; en la organización, cada uno de los elementos y de las palabras corresponde a una función armónica” (Carballo, 1986, p. 375). Podría utilizarse esta descripción para invitar a Brushwood a una relectura.

Aunque breves, los comentarios de Franco nos hacen ver que no fue vana la dedicación de Yáñez a fortalecer el oficio, con lo cual evitó ingresar al grupo de los escritores improvisados, pues se le reconoce el aporte de impulsar a la nueva narrativa mexicana, lo cual es clave para el desarrollo de una cultura nacional. Sin embargo, debido a que en su libro Franco cumple principalmente un papel de reseñista, no se detiene a describir en qué consiste dicha experimentación. Merecen hacerse notar las obras que menciona de Yáñez: *Flor de juegos antiguos* y la infaltable *Al filo del agua* (Franco, 2002, p. 333).

José Joaquín Blanco, por su parte, es definitivamente rudo con la obra narrativa de Yáñez:

De la conciencia de que la Revolución mexicana llegaba al medio siglo muerta, o de que había nacido muerta, surge la gran fuerza moral de la nueva narrativa mexicana en esos años. De ahí, el fracaso del más homenajeado novelista de entonces, Agustín Yáñez (1904-1980), que en lugar de la crítica buscó la ornamentación poetizada u oratoria, aunque con sus aspectos modernizantes de monólogos interiores y diálogos con pretensiones coloquiales; sin embargo, *Al filo del agua* tuvo éxito escolar, y la fecha de su publicación se consideró en las aulas como la del cambio novelístico mexicano: 1947 (1996, p. 457).

Y agrega una crítica por omisión de méritos: “La narrativa de Rulfo, Revueltas, los ensayos de Paz, encabezan la modernización de la prosa de la segunda mitad del siglo xx” (Blanco, 1996, p. 461).

También es notable no encontrar a Yáñez en las listas que hace Carlos Fuentes en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, ya que Yáñez encarna, evidentemente, a uno de esos escritores más significativos que describe en la siguiente cita:

En síntesis crítica, más que el simple paso de la novela rural a la novela urbana, es lo que distingue, precisamente, las obras de los escritores más significativos de una etapa de tránsito de la tipicidad a la personalidad y de las disyuntivas épicas a la complejidad dialéctica del aislamiento frente a la comunidad (Fuentes, 1980, pp. 26-27).

Luego, Fuentes menciona a los escritores Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti y José Donoso, y a los mexicanos José Revueltas, Sergio Fernández y Vicente Leñero. Como vemos, aunque el mismo Fuentes figuraría ahí, se omite por su papel de autor.

A Ignacio Trejo Fuentes se le hizo una entrevista dada su fama de gran conocedor de la narrativa urbana que trata de la Ciudad de México. El entrevistado, aun cuando le da a nuestro novelista el mérito de ser puente entre lo rural y urbano, parece desconocer el aporte directo que representa *Ojerosa y pintada* a esta temática:

Ahora bien, yo creo que antes que Carlos Fuentes (quien puso el sello, el remate), Agustín Yáñez en *Al filo del agua* es el que marca la transición, es decir, lo que para él es la revolución [...]. A Agustín le aprendieron gente como José Revueltas, Sergio Fernández, que tiene novelas urbanas absolutamente, donde la ciudad empieza a ser el epicentro. Y Fuentes, claro, remata este aprendizaje con *La región más transparente* (Trejo Fuentes, 1997, pp. 15-16).

Trejo Fuentes ejemplifica con *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, y con *Chín Chín el teporocho*, de Armando Ramírez, la novela donde a veces es más importante la ciudad que la historia que se cuenta (Trejo Fuentes, 1997, pp. 15-17). Esto podría describir con justicia a *Ojerosa y pintada*.

Afortunadamente, a los que gustan de valorar las obras según su propia lectura, este resumen rápido de la recepción crítica de la novela que aquí se estudia no los desanimará.

Descripción de ‘Ojerosa y pintada’

A esta obra la habitan una gran variedad de personajes, pero solo de modo fugaz: la mayoría son pasajeros de un taxi al que se suben y en el que cuentan algo, muchas veces parte de su vida inmediata, y al hacerlo nos dejan una viñeta, un *brochazo* rápido de la intimidad propia o ajena, en tanto llegan a su destino. Sabemos de otros —pocos— personajes cuando el taxista baja de su automóvil. La mayoría de ellos son prototipos de los habitantes de una gran ciudad, no requieren nombre.

Dos acciones son las recurrentes entre los personajes: la conducción del taxi y la charla de los clientes. El pensamiento del taxista es un mediador entre las charlas y los espacios recorridos. El espacio donde se desenvuelven las numerosas historias es el interior del mismo auto. El tiempo de lo narrado cubre veinticua-

tro horas, jornada laboral en la vida de un taxista, que es extraordinaria debido a que su relevo (“el posturero había avisado que no vendría por estar enfermo” —Yáñez, 2000, p. 412—)³ no acude a trabajar las doce horas acostumbradas y el taxista, dueño del carro, se ve obligado a doblar turno.

En esas veinticuatro horas, el taxista recorre las calles de la Ciudad de México para llevar y traer a sus clientes, los cuales son ajenos a su presencia cuando van en pareja o grupos, y lo toman de interlocutor cuando suben solos, dejando fluir en el taxi sus anhelos, alegrías y pesares. En esta descripción general, advertimos que el autor decide innovar en las dos coordenadas del relato: se nos muestran simultáneos el espacio (reducido, como se dijo, casi siempre el interior del taxi) y el tiempo de las acciones (en su mayoría, estas son solo las charlas de los pasajeros y sus relatos).

A contrapelo de lo que dejaría suponer el relato de tan variada cantidad de historias, además contadas a una velocidad superior a la del automóvil, *Ojerosa y pintada* es una novela ubicable dentro del canon de la novela clásica en tanto busca la unidad de acción, es decir, la suma de las acciones de todos sus personajes. Pero si se pretende ubicar dónde innova más, diríamos que lo hace al acercarse a la unidad de tiempo, ya que son escasas las novelas que siguen esta unidad de la poética neoclásica, que se le exigía a la obra de teatro. En el plan general de la novela, se evidencia su circularidad cuando llegamos al final de la jornada, que es el mismo de las variadas microhistorias: la última es la muerte de un anciano, la primera la historia del nacimiento, casi dentro del taxi, de un varón. El viejo círculo nacimiento-muerte. Lo que ocurre entre esos eventos ya no es, narrativamente, tan convencional.

Por emplear técnicas narratológicas que buscan formas novedosas para representar el tiempo, *Ojerosa y pintada* tiene familiaridad con las novelas *Manhattan Transfer*, *La colmena* y *Cinco horas con Mario*, reseñadas por Darío Villanueva (1994) en su libro *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Como en las tres novelas anotadas, en *Ojerosa y pintada* no hay héroes ni personajes dominantes, es decir, principales, y no ocurren eventos fuera de lo co-

3. El término “posturero” se refiere a un chofer que trabaja con el taxi de alguien más (N. E.).

mún, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, en *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*, de Stefan Zweig, donde las veinticuatro horas anunciadas en el título son determinantes para la vida de la protagonista. En nuestra novela, los únicos personajes a quienes les ocurre algo fuera de lo común, de la rutina, que viven un evento único y definitivo, son el niño, que nace en el inicio de la novela, y el coronel, que muere en la tranquilidad de su casa en el último capítulo. El niño y el coronel se desprenden así de la estructura descriptiva que abarca al resto de personajes para formar ese marco temático, ya señalado, de nacimiento y muerte que advierten diversos lectores de la obra.

La objetividad del plan guía de este tipo de obras, que buscan salirse del estereotipo técnico literario, pareciera no sencilla de conservar: la fuerza de la empatía hacia alguno de los personajes domina a los narradores. Así, por ejemplo, vemos que, aunque Camilo José Cela se había propuesto no darle mayor protagonismo a ningún personaje, esa decisión no la cumple totalmente, ya que Martín, al inicio y buena parte de *La colmena*, es un ente más de los cientos que habitan la novela, y luego termina por acaparar gran parte de la atención en las jornadas finales, donde es motivo de las acciones de varios personajes, incluidos los gendarmes.

Lo mismo le sucede al plan de *Ojerosa y pintada*, que buscaba en un inicio solo la descripción de la ciudad capital del país (Yáñez, 1998, p. 117), y termina confiriendo protagonismo al taxista, el cual funciona como ojos y oídos para los lectores, además de que, sutilmente, de él terminamos por conocer su postura ante las acciones y las palabras de los otros.

Así, por ejemplo, cuando toma pasaje frente a la Penitenciaría, suben varios hombres bien vestidos que vienen hablando y continúan haciéndolo en el interior del carro. El taxista escucha la continuación de una larga charla en la que se mencionan diversos modos de corrupción. Por ejemplo, uno de los caballeros, al parecer abogado, afirma que por dos mil pesos saca de la cárcel a alguien, “no importa que haya matado a un rey” (Yáñez, 2000, p. 439). Aunque el viaje es corto, el taxista les cobra caro: “— ¿Siempre los quince pesos?”, pregunta uno de sus pasajeros, y el taxista contesta: “— ¿Luego?”, a lo que el hombre del traje repela: “—Es un robo” (Yáñez, 2000, p. 443).

En oposición a lo señalado, el taxista condona el viaje a los clientes que juzga honrados:

Bueno, ya llegamos, gracias, señor, ¿no podría rebajarnos algo, siquiera cincuenta centavos? No sabe lo que para nosotros significa.

—Deme lo que quiera.

—No, si ajusto, pero...

—Deme un peso. No, mejor nada: están servidos, y que se les compongan sus asuntos.

—Tampoco es justo. Tenga un peso.

—De veras no es nada. Lo necesitan (Yáñez, 2000, p. 438).

Familia literaria a la que por similitudes técnicas pertenece la novela

Además de tener familiaridades con las obras señaladas en el apartado anterior, advertimos relaciones interesantes con otras. Entre sus antecedentes en México, por ejemplo, se nota un enlace con el cuento “La novela del tranvía”, de Manuel Gutiérrez Nájera (1987), que narra parte de lo que le ocurre y se le ocurre a un pasajero a bordo de un tranvía de mulitas que circula por la Ciudad de México ochenta años antes que el taxi de Yáñez. La ciudad, contenedora de historias tan numerosas como diversas, ya había sido perfilada por dicho escritor decimonónico, demarcando la importancia que llegan a tener los medios de transporte en las vidas de los hombres. La mayor similitud entre el cuento de Gutiérrez Nájera y la novela de Yáñez es que ambas historias *ocurren* dentro del vehículo en movimiento. Este plan narrativo de por sí parece exigir el empleo de técnicas distintas a las convencionales.

La importancia de la técnica para Yáñez

El interés de los escritores latinoamericanos por la técnica está asociado al de ingresar en la modernidad. Sin necesidad de hacer una lista exhaustiva, recordamos que Vargas Llosa fue de los escritores más interesados en resaltar el rezago técnico en que había caído la novelística de la región en el primer tercio del siglo xx, lo

que el autor peruano trata tanto en artículos críticos como en su novela *La tía Julia y el escribidor*.

Por su parte, nuestro escritor jalisciense dejó ver temprano su interés en el cómo de la narrativa en su revista *Bandera de provincias*, donde él y su grupo hicieron una traducción de Kafka y del *Ulises* de Joyce, y publicaron a Paul Claudel (Carballo, 1986, p. 365). Más tarde, cuando escribió *Al filo del agua*, Yáñez eligió de modo deliberado seguir de cerca la novela *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. Al llegar Yáñez a la escritura de *Ojerosa y pintada*, poco había sobre las técnicas narrativas que desconociera. Así, se alejó definitivamente del grupo de escritores que modifica la estructura del texto conforme avanza la fuerza de la anécdota, la transformación de los personajes que habitan las obras. Con esto no se afirma que Agustín Yáñez sea un escritor que le rinde culto a la vanguardia, que niegue bases tradicionales; por el contrario, el primer impulso de su narrativa lo encontró en Galdós, Miró, Azorín y Valle-Inclán, incluso en Fernández de Lizardi (Carballo, 1986, p. 366), y esta base nunca la abandonó del todo, por lo que su obra combina la tradición con la modernidad, volviéndose un puente entre ambos paradigmas literarios.

La determinación de la unidad temática de *Ojerosa y pintada* se nota desde el título y se refuerza en el epígrafe, ambos tomados de los versos del poema de Ramón López Velarde, “La suave patria”; título y epígrafe, umbrales significativos, con una dominante isotopía geográfico-política. La *carretela* del verso de Velarde deviene un *automotor*.

Luego está la unidad de espacio. El taxi es espacio cerrado y mínimo que se abre y amplía mediante el discurso de los pasajeros. Los ojos de ellos y del taxista hacen las veces de espejo mientras pasean por la Ciudad de México. Así, dos entidades, hasta hace un momento ajenas, en el momento en que viajan juntas comparten, aunque sea por un corto tiempo y con móviles bien distintos, el mismo destino en un espacio reducido, en un ambiente de intimidad que invita a lo confesional. Ahí suceden actos de amor, de seducción, pleitos entre esposos y entre padres e hijos, infidelidades, corrupción y mucho más. Cuando es uno solo el pasajero, el conductor se vuelve un ente que todo lo escucha y pocas veces responde; al pasajero, la fugacidad del encuentro le propicia

el desfogue. Cuando sube a más de uno, el conductor se convierte para ellos en un apéndice del auto, en un ser invisible o, al menos, sin oídos ni ojos, por lo que hablan y actúan, la mayor parte de las veces, como si estuvieran solos.

Yáñez desarrolló novelísticamente un estudio etnográfico: le llamó la atención y documentó la conducta humana dentro de un taxi. Anticipó con ello un experimento social que cincuenta años después sería exitoso: en las ciudades de New York y Las Vegas, grupos de taxistas grabaron lo que sus pasajeros decían y hacían en el asiento de atrás y lo divulgaron en un programa televisivo que fue exitoso. En uno de los episodios del programa, un pasajero llegó a confesar un crimen.⁴

Se trata de un espacio reducido. A pesar de las veinticuatro horas de su jornada doble, el conductor baja del taxi en pocas y breves ocasiones: la primera, cuando luego de llevar al hospital a la pareja cuyo niño estuvo a punto de nacer dentro del carro, se estaciona en un lugar oscuro y lava el asiento trasero; la segunda, cuando acepta la invitación de un pasajero borracho a tomar menudo; una vez más, cuando llega a su casa a buscar al relevo y comer. Su última salida será al final de la ruta, cuando el espacio se abre.

Esto se opone al espacio abierto. El espacio que contemplan los personajes por los cristales del taxi es muy amplio: se trata de la ciudad. Con ello se da una especie de dialéctica: afuera hay todo un ancho mundo parcialmente ajeno e indiferente al microcosmos que se gesta en el interior del auto, que casualmente reúne una selección de actores con roles sociales peculiares (como un muestrario de roles, o, como los definió Gutiérrez Nájera en su cuento, una “miniaturesca arca de Noé” —Gutiérrez Nájera, 1987, p. 6—).

Ojerosa y pintada está en la base de las novelas que hablan de las grandes urbes, en particular de esas que se alejan de una idealización de la patria. La proliferación de centros urbanos se dio en toda Latinoamérica, y su crecimiento raudo también. Tal vez no sea casualidad que pocos años después de la publicación de *Ojerosa y pintada* Sebastián Salazar Bondy publicara *Lima la horrible*

4. Los programas se pueden consultar en: <http://www.hbo.com/documentaries/taxicab-confessions-the-city-that-never-sleeps/index.html>

(esto en 1964). La relación entre la ciudad y sus habitantes era en dicha época cada vez menos armoniosa. Agustín Yáñez tuvo la agudeza de dejarnos un retrato fidedigno de lo que fue el germen de las futuras macrourbes de los últimos años del siglo xx y lo que va del xxi, donde los habitantes más presentes son la corrupción y la inseguridad.

En un recuento de su obra, Yáñez muestra lo claro de su intención al escribir *Ojerosa y pintada*: proyectar el desenvolvimiento de la gran ciudad y ofrecer una imagen válida no solo para la Ciudad de México, sino para toda metrópoli en desarrollo (Yáñez, 2000, p. 119), intención de autor que, como anotamos en las citas de los lectores de la novela al inicio de este capítulo, no comparten todos los críticos.

La Ciudad de México, personaje distópico

Ya desde la época de la Colonia, la futura Ciudad de México mostraba una faceta no idónea para la vida de sus habitantes, y para el siglo xix el aire de la llamada *región más transparente* se había enrarecido por el proceder de sus ciudadanos.

Al menos así lo percibía en el primer tercio de ese siglo José Justo Gómez, conde de la Cortina: “—Se conoce que entonces no era cosa mayor la policía que había en México” (Gómez, 1995, p. 179), dice uno de sus personajes cuando le cuentan de una serie de crímenes que ocurrían en las calles coloniales. Para el conde de la Cortina, la situación no había cambiado con la Guerra de Independencia, aunque él mismo habla de la inseguridad y la corrupción con sutileza e ironía, una tendencia que continuarían años después Gutiérrez Nájera y muchos de los realistas y modernistas del mismo siglo xix, dejando constancia en su conjunto de lo inhóspita que se volvía la ciudad capital, que empezaba a crecer sin orden.

Sin embargo, el retrato donde la Ciudad de México aparece en primer plano con su multiplicidad de facetas estaba reservado a Yáñez, quizá porque en su época la ciudad ya estaba *madura* para la distopía gracias a los magros resultados de la Revolución y el creciente desencanto de sus actores. En la novela aquí analizada se nos muestran, por ejemplo, el abuso policíaco y la inseguridad:

Temeroso de complicaciones o por lo menos de que lo forzaran a llevarlos en tramos gratuitamente, procuraba no detenerse junto a los policías y hasta donde era posible eludía encontrarlos, pues bastantes dolores de cabeza la habían dado [...] policías o hampones, da lo mismo [...]. Anteanoche para no ir más lejos, con lo del niño plagiado (Yáñez, 2000, pp. 390-391).

La ciudad es fea, y feo lo que tiene dentro: un personaje, músico de oficio, heredado de otras novelas de Yáñez, habla del antro donde trabaja y le pregunta al chofer del taxi: “¿usted ha estado alguna vez allí?, es horrible, y hay momentos de volverse locos y querer pegarse un tiro” (Yáñez, 2000, p. 388). También, las *ojerosas y pintadas* que pueblan la novela son de todo tipo y se mencionan en diversas partes de la obra:

[...] siempre nos hacen las cuentas a su modo, aunque cubriéndose para no tener dificultades con el sindicato; no digamos a las fichadoras, que no tienen quién las defienda y todos tratan de explotarlas: esto que no son blancas palomas, y a su vez exprimen a sus explotadores (Yáñez, 2000, p. 389).

Rehusó algunas proposiciones que lo apartaban del camino propuesto: primero dos muchachas y una mujer entrada en años, con tipo inconfundible de intermediaria, que las reñía porque no habían acudido al teléfono que le tienen dado para llamarlas en casos ofrecidos [...] cuando lleguen ya se habrán ido los clientes de la casa y estará echando chispas la patrona (Yáñez, 2000, p. 514).

Lo que vendrá usted pensando de mí, con derecho, al verme salir del hotelucho. Mire, hasta me golpeó el brazo la mampara al salir, por andar burlándome de las mamparas que hay en esos hoteles, porque qué se puede ver a la entrada de esos hoteles, que lo que se desea es pasar pronto y salir más aprisa (Yáñez, 2000, p. 393).

Aunque no se declara abiertamente, el narrador muestra cierta simpatía por algunas de las prostitutas, pero está lejos de idealizarlas. Por ejemplo, la última citada es una *ojerosa* que despierta respeto en el ruletero; ella, luego de ejercer toda una jornada nocturna y, por tanto, no haber cerrado los ojos en toda la noche, se dirige al mercado a comprar fruta, la cual vende durante el día para completar los gastos que le ocasiona darle estudios a su hijo. El taxista no responde a lo que ella le cuenta, no conocemos sus pensamientos respecto de esta pasajera: la simpatía se muestra

cuando le rebaja tres pesos de los ocho inicialmente acordados por el viaje (Yáñez, 2000, p. 395).

La corrupción, por su parte, está en todos lados. Por ejemplo, veamos un diálogo enigmático en que hablan dos hombres mientras el ruletero escucha:

—No se ganó Zamora en una hora.

—He acudido hasta a citas galantes de los avisos oportunos.

—Eso es muy divertido.

—No con hambre.

—¿Y has conseguido algo? ¿Una cena siquiera?

—He preferido conservar el hambre. ¡Qué asco de ciudad! (Yáñez, 2000, p. 414).

El pasaje enlaza el tema del urbanismo desenfrenado, del crecimiento poblacional como síntoma de decadencia: “El crecimiento enorme de la ciudad, sin ton ni son, ha hecho de México un conjunto monótono y vulgar” (Yáñez, 2000, p. 421). Y aunque esto último lo dice un personaje no grato para el ruletero, la opinión es compartida por otras voces dentro de la novela.

El crecimiento urbano conlleva los problemas de vialidad: “Los embotellamientos de siempre. Y esta intolerable baraúnda de claxon, que quisieran repetir el milagro de Jericó [...]. Tardó más de un cuarto de hora para salir de la ciudad” (Yáñez, 2000, p. 415). Claro que ahora, sesenta años después, esos *quince minutos* para salir de la capital no serían una molestia, sino un milagro.

La ciudad de Yáñez coloca a las personas en algún lugar de sus entrañas según su estrato. En este acomodo, las clases más pobres son las menos inconformes, mientras los nobles, viejas castas opulentas venidas a menos, no reprimen su malestar ante la cercanía con otros grupos sociales que el crecimiento urbano produce:

Como ves, capas advenedizas a favor de la política y los negocios; pero lo que se llama verdaderamente la sociedad mexicana no contaminada, los viejos apellidos que, como el nuestro, no han claudicado ni al golpe del despojo que nos infirió el agrarismo, escapamos a que se nos mezcle con esas categorías de nuevos ricos (Yáñez, 2000, p. 416).

—El crecimiento enorme de la ciudad, sin ton ni son, ha hecho de México un conjunto monótono y vulgar. Miren: qué casas, y así uno puede recorrer kilómetros y kilómetros (Yáñez, 2000, p. 421).

De su primera novela exitosa a esta, Yáñez dio el paso del tema rural al urbano, lo cual obedece a una necesidad orgánica de seguir con el plan de su poética, ya bien pergeñada desde 1944 en su célebre estudio “El contenido social de la literatura iberoamericana”, que recogen Wilfrido Corral y Norma Klahn (1991) en el tomo uno de *Los novelistas como críticos*.

Dicha necesidad orgánica dista de ser una búsqueda trivial de variar sus escenarios. El inicio de su estudio nos ahorra comentarios demasiado amplios: “Antes que producto cultural, mucho antes que fenómeno artístico, la literatura es instrumento de construcción americana [...]. Colón faltó a la palabra, sinónimo hispanoamericano de firmeza inviolable, de realidad en absoluta vigencia” (Yáñez, citado en Corral y Klahn, 1991, p. 452). Estas declaraciones son resumen de una postura que Yáñez mantuvo hasta el final de sus días en cuanto a la literatura, al menos, porque, claro, la vida práctica tiene otras reglas, otras vicisitudes.

Con frecuente nulidad y siempre con riesgo del valor estético, aun la literatura de aspiraciones artísticas —poesía, novela, teatro— por lo común se vincula en Iberoamérica con los problemas vitales de la sociedad, a lo que sirve de diagnóstico y de lo que intenta ser terapia cuando se trata de vicios; y en todo caso pretende la edificación de manifiestos destinos. La nuestra es literatura edificante (Yáñez, citado en Corral y Klahn, 1991, p. 459).

Según lo anterior, el autor prefiere correr el riesgo de disminuir el valor literario con tal de no restarle potencia de transformación social a sus textos. Más adelante lo reafirma: “Independientemente del resultado estético, el rendimiento del contenido social en las obras maestras del arte constituye uno de los ángulos inconmovibles del conocimiento humano” (Yáñez, citado en Corral y Klahn, 1991, p. 460). Todo esto es una declaración de principios en la que le adjudica un nivel superlativo a las obras de creación contra el ensayo y el panfleto, géneros menos libres y menos efectivos. La continuación de este artículo deja ver con claridad una de sus

preocupaciones, que se volverá tema principal de *Ojerosa y pintada* quince años después:

El miserable nivel de la existencia es la más enérgica constante que al respecto nos ofrece la literatura en el gran cuadro de las sociedades iberoamericanas, y no solo en obras recientes, influidas por el naturalismo y el socialismo, realizadas previos programas y tendencias. Muy de antes, mucho atrás del Pensador mexicano y de Concolorcorvo, las letras no han podido dejar de reflejar sistemáticamente la miseria consuetudinaria de los grandes y pequeños centros de población (Yáñez, citado en Corral y Klahn, 1991, p. 472).

Veamos ahora en *Ojerosa y pintada* ejemplos de la *misericordia consuetudinaria* de que habla Yáñez, en los que retrata cómo muchas de las taras de la ciudad contemporánea ya están encapsuladas, como la corrupción de los agentes de tránsito, que, parece curioso, ya respondían al nombre de “mordelones” (Yáñez, 2000, p. 485):

—Ya le dije que estoy esperando un cliente, pero en fin, a mí no me gustan las dificultades. ¿De a cuánto es... la infracción?

—Allá se lo dirán.

—¡Vamos! No se haga. Es mi oficio.

—Usted sabe que tengo que dar más arriba. Veinte pesos, y pronto, antes que venga... (Yáñez, 2000, p. 484).

Al respecto, también están presentes los personajes valle-inclanescos, modelos del lumpemproletariado, como el Chanfaina, el personaje más lascivo de la novela:

Era un bolero. Costaba trabajo entender lo que arrastraba la lengua con acentos guturales, casi gruñidos de bestia acosada, estridentes. Su retrato no deja lugar a dudas: enano él, cazcorvo, jorobado, caída a un lado la enorme cabeza, greñuda, que con dificultad movía (Yáñez, 2000, p. 484).

Un periodista, cliente frecuente del taxista, hace una lista de los habitantes corruptos de la ciudad que le otorgan pleitesía a él con tal de que omita información o simule en los artículos donde publica gazapos de sus conductas:

lo mero bueno es que le rindan a uno, desde las más altas autoridades hasta el gendarme más infeliz, los artistas más famosos, los toreros más caros, los dueños de los restaurantes y cabarés, los empresarios, las seguidoras;

no digamos los banqueros y demás fieras de negocios, mientras más chuecos, mejor p'al monte, como en mi tierra dicen. ¿Los escritores?, ni digamos (Yáñez, 2000, p. 482).

A pesar de lo amplio de la lista, no están ahí todos ni los peores, según la completa el mismo reportero, que tiene por encargo cubrir la fuente policíaca:

Pero no me den policías abusivos, agentes de barandilla y jueces calificadores venales, infractores insolentados, médicos y practicantes avorazados, traficantes de vicios; con esos yo soy implacable, aunque me ofrezcan dinero (Yáñez, 2000, p. 483).

A pesar de su retrato indirecto de hombre justo, el reportero le promete al taxista placas para un nuevo vehículo, ello por medio de intercambio de influencias: “En fin, cambiando de onda: creo que usted me habló el otro día de ver si podría conseguirle otras placas. Me había olvidado decírselo: creo que le tengo buenas noticias. Le hice una valedura al jefe de tránsito, bien gorda. Le anticipé el asunto” (Yáñez, 2000, p. 483).

La corrupción, que para *Ojerosa y pintada* ya empieza a hacerse endémica en el país, tiene referentes que no requieren mayor explicación: están en el imaginario colectivo. La siguiente cita trata de los inicios de la contaminación del ambiente, por ejemplo, que ha sido solapada por las autoridades: “No han dejado de darles guerra las quejas de los vecinos de San Pedro por el polvo constante de la fábrica, según me cuenta el jefe; ya te imaginarás de a cuánto habrán sido los cañonazos⁵ para que no los obliguen a cambiarse” (Yáñez, 2000, p. 403).

Por todas estas características de la ciudad que afectan a muchos de sus habitantes, derrotándolos o envolviéndolos en la corrupción, el taxista se vuelve el segundo personaje principal, no el actante, el cual podría ser la misma ciudad, ya que él, producto de las características de la urbe, es un *pez hábil* que sabe moverse

5. Con *cañonazos* se hace referencia a un acto de corrupción ocurrido durante la Revolución mexicana, cuando Obregón convenció a un general enemigo de deponer las armas mediante un soborno de diez mil pesos.

con fluidez entre las calles y entre las diversas circunstancias que se le aparecen.

Dicha habilidad la ha adquirido el personaje través de experiencias que lo han vuelto fuerte, receloso, aunque no lo han hecho perder sensibilidad, honestidad, bondad y hasta valentía (en una escena, por ejemplo, discute solo contra unos soldados). También se detalla su valor de padre trabajador con un camino determinado por sus necesidades y posibilidades, entre las cuales están trabajar duro, defenderse en su medio y ascender en la escala por medio de aumentar sus ingresos comprando otro auto para dedicarlo también al transporte público:

Receloso, desconfiado con quien le ofrece ayuda: y nada de la dejada como me prometió el señor González; diría que con el ofrecimiento de las placas, que a poco es puro verso, puro jarabe de pico, y con la corrida del agente, ¿para qué?, ya me lo imaginaba; hice mal en manifestarle tanto interés —luego, en voz alta—: nomás para ellos trabaja uno (Yáñez, 2000, p. 485).

Ahora bien, el taxista no es un personaje plano: a pesar de que su objetivo principal es juntar dinero para adquirir un segundo auto, de vez en cuando practica la virtud más difícil de cultivar, la bondad, como hace con pasajeros como el niño escuálido, la prostituta y la pareja de esposos que van a visitar a su hijo preso.

Por otro lado, conocedor del uso subterráneo de los espacios de la ciudad, el personaje sabe que Chapultepec, lugar de recreo familiar, sirve también de hotel para algunas parejas jóvenes y sin dinero suficiente, o que compartir un paseo por él es preámbulo que utilizan algunos galanes para seducir a las adolescentes que aceptan acompañarlos:

Pues si es tarde yo no entro, prefiero buscar a la changuita y sonsacarla a ir a estudiar a Chapultepec toda la mañana, porque ya sabes que a aplicado nadie me gana (Yáñez, 2000, p. 403).

Casi niños, una pareja camina lentamente, deteniéndose a cada paso; han salido sin duda, de la escuela secundaria vecina; el varón voltea en espera de algo; al ver el coche libre, vacila; insiste con la muchacha; decide acercarse al chofer; con cierto embarazo propone:

— ¿Cuánto una dejada a Chapultepec, al bosque de Chapultepec?

Al recuerdo de los propios hijos, a la vista de la inocencia en tentación, oleada de remordimiento hace decir:

—Ocho pesos, y para sí: “al cabo no ajusta”.

—No es justo. ¿Quieres tres?

Pisa el acelerador (Yáñez, 2000, p. 423).

La novela muestra también matrimonios por conveniencia:

Si no fuera así, mis hijos no tendrían en qué caerse muertos; ni mis hijas hubieran tenido los partidos que les he procurado [...]. Yo soy capaz de las cosas más contradictorias, sin que nadie pueda tildarme de doblez, hipocresía o mentira, porque siempre obro sinceramente, según me conviene... si el dinero que derramo no se aplica a la reforestación del país, mía no es la culpa, que bastante caro pago la complacencia de las autoridades (Yáñez, 2000, p. 425).

Todo lo anterior parecería un catálogo de corrupción de lectura indigesta. Sin embargo, la variedad de técnicas con que se nos muestran esos hechos y discursos, la síntesis del contenido, el simultaneísmo, el monólogo interior, los elevan a otro nivel de recepción.

Ahora bien, el cambio del panorama y el hacinamiento del espacio no afectan por igual a todos los habitantes. Por ejemplo, los corruptos, los juerguistas, son *peces* que *nadan* en los ríos ciudadanos, divirtiéndose. Sin embargo, para otros es evidente la *urbanofobia*.

Finalmente, Yáñez se inscribe en la lista de novelistas que tratan de evitar el azar, alejarse de la improvisación. En su obra, cada elemento tiene una función que genera un conjunto de significados. Muestra de ello es el cuidado con que eligió cada título de sus obras. En el caso de *Ojerosa y pintada*, puesto el punto final a la narración, Yáñez todavía dudaba cuál sería el nombre adecuado para la novela: “Procuro darle a la obra sentido arquitectónico. Pretendo que cada uno de los elementos significativos y aun de expresión respondan a la idea general, al tono de cada una de las partes” (Carballo, 1986, pp. 375-376).

Yáñez se mostraba consciente de que algunas de sus obras no serían exitosas de inmediato: escribe, en todo caso, para futuros lectores o para aquellos con mayor formación literaria. Así, cuan-

do Emmanuel Carballo le pregunta “¿Cómo juzga la acogida, fría más que tibia, que ha obtenido *La creación*?”, el autor responde:

Sin duda, y esto pasó con *Al filo del agua*, dentro de algunos años (no importa que sean diez, veinte o más) causará sorpresa que la crítica de ahora no haya advertido en *La creación* los valores arquitectónicos y de composición, los matices, las implicaciones, el cuidado con que está construida [...]. Alguna vez he dicho que yo no escribo guiado por un interés provisional o inmediato, sino que pretendo crear obras que tengan una significación perdurable (Carballo, 1986, p. 374).

Conclusiones

Si se quisiera ejemplificar que, como dice Stendhal en el prólogo a *Rojo y negro*, la novela es un espejo de paseo por una larga vereda, *Ojerosa y pintada* serviría para ello: los ojos y oídos de un taxista recogen los reflejos de la amplia y diversa vida urbana que lo circunda.

La novela *Al filo del agua* consagra, sin duda, a Yáñez como un gran escritor, merecedora de numerosos y diversos estudios, pero ha logrado opacar otras obras del escritor jalisciense, incluida *Ojerosa y pintada*. Reconociendo que la primera es una obra mayor, no es fácil encontrar el motivo por el cual *Ojerosa y pintada* no sea más conocida, por ejemplo, entre otros méritos, por la diversidad de recursos literarios utilizados, motivación que sería suficiente para atraer a la crítica especializada.

Las relaciones entre los libros y sus críticos son sutiles a la percepción y delicadas al comentario. Novela vínculo, *Ojerosa y pintada* nace entre la idealización de *Nueva grandeza mexicana*, de Salvador Novo (que aparece como personaje en la novela de Yáñez, por cierto), y la acaso *visión nebulosa* de *La región más transparente*. La Ciudad de México que construye la novela de Yáñez no está idealizada, aunque tampoco es una visión por completo negativa como la del México urbano y profundo representado en *Chin Chin el teporocho*.

En cuanto a la presencia de lo ideológico en la escritura, Yáñez es una especie de Balzac, quien admiraba a la clase noble de la época en que vivió aunque la describía en sus obras sin ocultar lo ne-

gativo de ella. Yáñez, admirador y parte de la élite política del país, al retratarla, como hizo el padre del realismo con la élite social de Francia, no le maquilla los males que padece y propaga, y además lo hace con un conocimiento de causa, con un dominio del oficio de narrar que lo lleva a encontrar nuevas formas de escritura. Tal vez por eso Walter Langford dijo que Yáñez representa “un salto cuántico para la novela mexicana” (Langford, 1975, p. 93).

Referencias

- Blanco, J. J. (1996). *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena.
- Carballo, E. (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP, Lecturas Mexicanas.
- Corral, W. H., y Klahn, N. (1991). *Los novelistas como críticos. Tomo I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, J. (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
- Fuentes, C. (1980). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Gómez, J. J. (1995). *Poliantea*. México: UNAM.
- Gutiérrez Nájera, M. (1987). *Cuentos y cuaresmas del duque Job*. México: Porrúa.
- Langford, W. M. (1975). *La novela mexicana*. México: Diana.
- Sosnowski, S. (comp.) (1997). *Lectura crítica de la literatura americana. Tomo III. Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Trejo Fuentes, I. (1996). “La provincia y la metrópoli en la narrativa mexicana” [entrevista realizada por J. Lorenzo y S. Salazar]. *Tema y Variaciones de Literatura*, 8(segundo semestre), 11-24.
- Villanueva, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Antrophos.
- Yáñez, A. (1998). *Obras Uno, Narrativa 1. Las edades y los afectos 1. Flor de juegos antiguos. Archipiélago de mujeres*. México: El Colegio Nacional.
- (2000). *Obras cuatro. Narrativa 1. El país y la gente 2. Al filo del agua. Ojerosa y pintada*. México: El Colegio Nacional.

Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez
se terminó de editar en junio de 2018
en los talleres de Ediciones de la Noche
Madero #687, Zona Centro
Guadalajara, Jalisco

Consta de un ejemplar

www.edicionesdelanoche.com

El presente libro surgió en el marco de una celebración académica y sentida del valor de su obra, a partir del cumplimiento de los 70 años de la publicación de su novela más conocida: *Al filo del agua* (1947).

Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez es, pues, un trabajo que pretende mantener con vida, la reflexión sobre uno de los grandes autores mexicanos de todos los tiempos. Está escrito con la convicción de que cada generación debe realizar nuevas lecturas y nuevas aproximaciones al legado literario e idiomático, el cual nos ayuda a comprender nuestra naturaleza cultural, social e histórica. Y también está escrito con la esperanza de que este diálogo contribuya a un reconocimiento inamovible de los clásicos de la literatura mexicana.



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de Ciencias
Sociales y Humanidades

ISBN 978-607-547-076-4



9 786075 470764