

Los de abajo.
Mitificación y metalepsis

Los de abajo.
Mythification and metalepsis

NOÉ BLANCAS BLANCAS
UPAEP, Universidad
noe.blancas@upaep.mx

RESUMEN. El estudio, en *Los de abajo*, de los recursos narrativos, como el estilo indirecto libre y el monólogo narrado, si bien ha sido abordado por críticos como Mansour, Escalante y St. Ours, resulta escaso en comparación con los trabajos que estudian su relación con la Revolución mexicana y la polémica sobre la postura ideológica de su autor, Mariano Azuela.

En este trabajo se realiza un acercamiento a estos recursos, siguiendo los preceptos de la narratología, a partir de la relación entre la voz narrativa y el discurso figural, y entre los discursos de los personajes; esto es, a partir de los procesos de citación. Concretamente, se realiza un acercamiento a la manera en que Demetrio Macías relata sus hazañas repitiendo el discurso de Alberto Solís, conformado, a su vez, por otros discursos anónimos. La relevancia de auto-narrarse de esta manera es tal que implica un cambio radical en la personalidad y el destino de Demetrio Macías.

PALABRAS CLAVE:
Azuela;
Los de abajo;
citación;
metalepsis;
estilo indirecto libre;
mitificación.

ABSTRACT: The study of narrative resources such as free indirect discourse and narrated monologue, in *Los de abajo*, although it has been clearly pointed out by critics such as Mansour, Escalante and St. Ours, is scarce in comparison with the works on the Mexican Revolution and the controversy over the ideological position of its author, Mariano Azuela.

In the present work, an approach to these resources is made, following the precepts of narratology, starting from the relationship between the narrative voice and the figural discourse, and between the discourses of the characters; that is, from the citation

KEYWORDS: processes. Specifically, an approach is made to the way in which Demetrio Macías recounts his exploits by repeating the speech of Alberto Solís, shaped, in turn, by other anonymous speeches. The relevance of self-narrating in this way is such that it implies a radical change in the personality and destiny of Demetrio Macías.

Azuela;
Los de abajo;
 citation;
 metalepsis;
 free indirect discourse;
 mythification.

recepción: 2 julio 2020

aceptación: 15 octubre 2020

Introducción

El estudio de los recursos narrativos en *Los de abajo* ha sido relativamente escaso. Un acercamiento desde la narratología nos permite, sin embargo, advertir un uso sistemático del estilo indirecto libre, el monólogo narrado, la metaficción y la metalepsis, que presuponen el diálogo entre los discursos narrativo y figural y el cruce de niveles narrativos. La incorporación de un discurso ajeno en el propio, es decir, la citación, funde de cierta manera este cruce de niveles y discursos a las visiones de la lucha; y constituye, en la novela de Azuela, uno de los fenómenos más significativos.

Se ha destacado como la gran aportación estética de *Los de abajo*, el realismo y la influencia de la oralidad. Ya en 1925, Eduardo Colín afirma: “el mérito evidente, sostenido, de ella es un llano o intenso realismo [...]. Sigue el método objetivo, impresional, de los grandes maestros naturalistas (con un indiferentismo de lo humano en pasajes, a la Maupassant), pero con más expedición moderna. El autor no se siente en la acción. Cada personaje tiene vida propia, y, aunque a ratos demasiado directos, *nature*, cuando esto no es decisivo sirve a darles verdad simple y fuerte” (1973: 16).

Con esta afirmación, según Ruffinelli (1990: 48), Colín ubica la novela más adelante del naturalismo francés; pero, sobre todo, “observa con perspicacia lo que hoy, con Bajtín, podríamos llamar ‘polifonía’ novelesca” (Ruffinelli, 1990: 48). De manera que se trascienden realismo y naturalismo.

Por su parte, Kathryn St. Ours (1992) observa, “desde el punto de vista del dialogismo bajtiniano”, que la “red polifónica” de voces “portadoras

de visiones distintas del mundo" (340) se agrupan en dos voces principales y contrapuestas: la idealista, integrada por Solís, Valderrama y Macías, y la desidealizadora, expresada por Cervantes, las cuales, "al no fusionarse nunca, se disputan el espacio discursivo fundamentalmente dialógico de la novela" (341). Evidentemente, St. Ours no analiza el cruce de discursos, pero observa que al poner en boca de Cervantes el ideal de la Revolución, ese ideal se desvaloriza (347); esto es, al citarlo, invierte su sentido.

Por otro lado, Mónica Mansour observa que el discurso indirecto, al asumir distintos puntos de vista, cumple también la función de "redondear la caracterización de cada personaje" (1988: 261), por medio de expresiones populares o cultas, según su extracción. El fenómeno de la focalización interna muestra, para Evodio Escalante, la preferencia de la *narración* por el "logrero" Cervantes —mientras que la *historia* muestra su preferencia por Macías—, dada la extensión de los fragmentos relatados desde su perspectiva, como el caso de la batalla en el cerro de la Buña, de la cual el lector se entera al mismo tiempo que Cervantes (2010: 9).

Evidentemente, ciertos recursos narrativos han sido observados con puntualidad, pero el análisis de éstos, centrado en el cruce de discursos y de niveles narrativos, es todavía un camino escasamente recorrido, y aún más el de la relación entre tales procedimientos y las distintas posturas que sobre el movimiento armado se presentan en la novela.

1. Mitificación y desmitificación

Demetrio Macías escucha el relato de sus hazañas en voz de Alberto Solís, tras ser nombrado coronel por el general Natera. El relato, aunque narrado con "acento de sinceridad profunda", no se corresponde ni con la memoria que el jefe revolucionario tiene de sus proezas, ni con la realidad. Cito en extenso:

Alberto Solís, con fácil palabra y acento de sinceridad profunda, lo felicitó efusivamente por sus hechos de armas, por sus aventuras, que lo habían hecho famoso, siendo conocidas hasta por los mismos hombres de la poderosa División del Norte.

Y Demetrio, encantado, oía el relato de sus hazañas, compuestas y aderezadas de tal suerte que él mismo no las conociera. Por lo demás, aquello tan bien

sonaba en sus oídos que acabó por contarlas más tarde en el mismo tono y aun por creer que así habíanse realizado (Azuela 1988: 62).¹

No es difícil advertir, enseguida, que éste es un discurso mentiroso: Demetrio mismo *no reconoce* los hechos, y la aclaración de que *acaba por crearlos* implica que no habrían ocurrido así. Es, además, un discurso alienante: al repetirlo, Demetrio ha sido *enajenado* por él, convirtiéndose en un *otro* —*otro* protagonista, *otro* enunciador—, en aquel o aquellos que han generado ese relato que *compone* y *adereza* sus *hazañas* y, por ende, su *ser* mismo. Finalmente, citando este relato, Demetrio revela la existencia de dos discursos, mitificador uno y desmitificador el otro; y él mismo muestra un cambio de discurso.

En el plano narrativo, el relato de Solís constituye, en primer término, una citación en dos niveles, en el heterodiegético y en el intradiegético.² En el primero, lo cita el narrador —aunque sin reproducirlo—; y en el segundo lo citan los personajes Solís y Macías. Uso “citación”, siguiendo a Graciela Reyes (1984), para referirme concretamente a la incorporación, por parte del narrador o de un personaje, de un discurso ajeno (de otro personaje, pero siempre dentro del universo diegético) en el discurso propio.³ Fenómeno totalmente distinto al de la intertextualidad, que presupo-

¹ Uso la edición crítica de la Colección Archivos, coordinada por Jorge Ruffinelli, cuyo texto base es el del Fondo de Cultura Económica, el cual, según la “Nota filológica” de Ruffinelli, “puede considerarse el definitivo pues se estableció en 1958 para la publicación de las *Obras completas* teniendo en cuenta las últimas ediciones revisadas por el autor así como sus archivos. Alí Chumacero cuidó la edición y Francisco Monterde la prologó” (Azuela 1988: xxxv). Elijo esta edición para evitar la duplicación de referencias, dado que aprovecho algunos estudios que aquí aparecen, así como ciertas variantes de la edición de Gamiochipi, de 1916. Aquí y en adelante cuando cito la novela, anoto sólo número de página.

² Tomo, por supuesto, de la terminología narratológica, *extra-*, *intra-* y *metadiégesis* para referir los distintos niveles narrativos: fuera de la narración, dentro de la narración y narración dentro de otra narración, respectivamente; así como *hetero-* y *homodiegesis* para la relación entre el narrador y la historia: ajeno y partícipe de la historia, pero sin entrar a la discusión sobre la oposición entre *mimesis* como diálogo (o estilo directo) y *diégesis* como narración (estilo indirecto) o “representación del discurso de los personajes” (Genette 1989: 85).

³ Define Graciela Reyes: “Llamaremos citación a la operación que consiste en poner en contacto dos acontecimientos lingüísticos en un texto, al proceso de representación de un enunciado por otro enunciado” (1984: 58).

ne, en las seminales palabras de Julia Kristeva —a propósito de la teoría de Bajtín—, que “todo texto se construye como un mosaico de citas; todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 1997: 3). Como se verá, no se abordará aquí el diálogo del texto de Azuela con otros textos, sino sólo las citas que el narrador o los personajes realizan dentro del universo diegético. De ahí que se prefiera el término “citación” sobre cita.

Como es posible observar, se trata de aspectos que atañen al nivel pragmático o ideológico, al nivel actancial y al nivel narrativo. Vamos a acercarnos en ese orden a cada uno de ellos.

El relato de los hechos de Demetrio Macías realizado por Alberto Solís ocurre en un momento crítico. Demetrio acaba de llegar a Fresnillo para unirse al general Nateras, quien le reconoce el grado de coronel; unidos, se aprestan a tomar Zacatecas, último reducto de las fuerzas de Victoriano Huerta (logrado el triunfo, Demetrio será general).⁴

Es ya un lugar común que el nombramiento de general de Demetrio Macías divide la novela en dos partes, diferenciables y simétricas en varios sentidos; y Demetrio mismo muestra un cambio profundo en su personalidad. Hasta este momento, el jefe revolucionario y sus hombres han venido experimentando un ascenso, que se corresponde con su altura moral; pero de aquí en adelante habrán de experimentar un descenso en ambos aspectos. Este momento constituye, pues, la cúspide de los revolucionarios: Demetrio podrá ahora tomar venganza contra don Mónico, quemando su casa, en Moyahua (88-93), y se hará de la “chamaquita” que tanto desea, Camila, por medio de Cervantes (96-98). Pero es también el principio del descenso. Su nombramiento de general lo ha obligado a tomar partido. Ahora debe “tomar el tren a Aguascalientes” (111), donde habrá de “dar su voto [...] para presidente provisional de la República” (114). Camila decide volver a su casa por temor a las agresiones de La Pintada, y entonces Demetrio echa a esta última; pero antes de irse, La Pintada asesina a Camila (113). Más adelante, rumbo a su pueblo natal, Demetrio nota que los campesinos que antes los protegían ahora les rehúyen: “¿Cómo nos

⁴ Estas acciones han sucedido luego de que Demetrio, al salir del ranchito de Camila, donde ha convalidado de la herida recibida en su primer enfrentamiento con los federales, decide hacer las cosas “de otro modo”, en parte, aconsejado por “el curro” Luis Cervantes, que se ha incorporado a sus filas precisamente en ese rancho.

han de querer, compadre?" (134), reflexiona, al advertir que ni las fonderas tienen ya qué darles de comer (cfr. 135-136). La orden de "regresar a detener una partida que viene por Cuquío" (134) lo obliga a despedirse de su mujer: "Mira esa piedra cómo ya no se pára..." (138), le dice, tras arrojar un guijarro al fondo del cañón y, en cuanto salen de Juchipila, en el mismo barranco donde ocurre su primer triunfo, Demetrio y sus hombres caen abatidos.

Como se ve, es muy significativo que, justo cuando se une a Nateras, signando así su adhesión formal a la Revolución, Demetrio escuche el relato que tan bien le suena. Igual relevancia tiene el hecho de que su relator, Alberto Solís, identificado por la crítica como la voz del idealismo, tenga aquí su primera aparición, desenmascarando el falso discurso de Cervantes y relatando las hazañas de Demetrio.⁵ Para Mónica Mansour, la aparición de Solís es un hecho que divide a la novela en un antes y un después; incluso lo denomina "personaje-bisagra".

Veamos cómo la adhesión a Nateras y la aparición de Solís, con su tan encantador relato, revelan también la existencia de dos discursos contrapuestos; mitificador uno, y desmitificador el otro.

El que un personaje como Solís pronuncie un relato evidentemente falso resulta inquietante. ¿Miente Solís deliberadamente? La construcción del personaje y los modelos reales que Azuela utilizó para su configuración permiten afirmar que Solís es sincero al relatar las hazañas: él cuenta lo que ha escuchado —quizá en voz de los "hombres de la poderosa División del Norte". Lo que es engañoso es el relato en sí mismo.⁶

⁵ En la versión de Gamiochipi, de 1916, hay ligeros cambios: "Alberto Solís felicitó calurosamente al coronel, y con fácil palabra narró alguna de las aventuras que le conocía. / Y Demetrio escuchó, sorprendido, la relación de las hazañas por él mismo realizadas. Cierta que las componendas y los adornos las desfiguraban; pero se oían tan bien así referidas que tanto Demetrio como Luis Cervantes las contaron en lo sucesivo de esa forma" (Azuela 1988: 62). Los cambios, como se ve, no atañen al enunciador del relato.

⁶ Como se puede observar en el pie de página anterior, entre los cambios realizados por Azuela respecto de la edición de Gamiochipi, se omite la frase: "narró alguna de las aventuras que le conocía" (Azuela 1988: 62). Esta afirmación resulta ambigua, pues "conocer" sus aventuras podría suponer que Solís habría estado presente. Asimismo, se omite la observación: "Cierta que las componendas y los adornos las desfiguraban" (62), en la cual también hay ambigüedad respecto de la autoría de

Por otra parte, su idealización de las hazañas de Demetrio es congruente con su desencanto por la lucha si tomamos en cuenta la evolución de su pensamiento. Optimista al principio, Solís se decepciona pronto. Así resume su experiencia: “Yo pensé una florida pradera al remate de un camino... Y me encontré un pantano” (61). Impelido, por idealismo, a luchar en la Revolución, se ve también impedido, por ese mismo idealismo, de glorificarla.⁷ ¿Por qué, entonces, idealiza Solís las hazañas de Demetrio? El tono de su relato podría interpretarse como una señal de enajenación: se ha dejado seducir por la glorificación de la lucha.

Kathryn St. Ours, en su artículo “Rebelión histórica y metafísica en *Los de abajo* de Mariano Azuela”, identifica la contraposición de “dos voces principales”. Una es “la voz idealista, atemporal y ahistórica de la Revolución, prometedora de libertad, de igualdad, de paz, de integridad humana”; y otra, “la voz desidealizadora, temporal e histórica de la desilusión con la revolución que, al materializarse, revela la imagen grotesca y desvirtuada de la ‘bola’” (1992: 341). St. Ours ubica en la primera voz los discursos de Solís, Valderrama y Macías; y en la segunda, el de Cervantes. Del idealista Solís, afirma: “Solís exalta con voz conmovedora las hazañas sobrehumanas del jefe de Luis, Demetrio Macías [...]. De Solís brota una visión apasionada de la batalla, privilegio de un ser colectivo —‘noso-

las componendas y adornos; podría entenderse que es Solís quien *compone* y *adorna* en el momento de transmitirlos. En la versión final: “el relato de sus hazañas, *compuestas* y *aderezadas*” (62), Azuela adjetiviza (con participios) los sustantivos *componendas* y *adornos*, con lo que sugiere un origen anterior a la enunciación de Solís; han sido “compuestas y aderezadas” no necesariamente por Solís. Finalmente, la frase “Demetrio como Luis Cervantes las contaron en lo sucesivo de esa forma” (62) fue sustituida por: “acabó [Demetrio] por contarlas más tarde en el mismo tono” (62). El cambio es enorme: en la primera, ambos, Cervantes y Demetrio, repiten el relato; en la última, sólo Demetrio, con lo que el discurso ejerce la enajenación sólo sobre éste.

⁷ “¿Se ha cansado, pues, de la revolución?”, pregunta Cervantes; Solís contesta: “¿Cansado?... Tengo veinticinco años y, usted lo ve, me sobra salud... ¿Desilusionado? Puede ser” (Azuela 1988: 61; cursivas mías). Como muestra la edición crítica de Ruffinelli, en la versión de Gamiochipi es más evidente la postura contradictoria de Solís: “un atavismo implacable y mi organización mental de idealista *a ou trance*, de sentimentalista sin remedio, me han hecho creer, con toda la fuerza de una convicción, que todo mexicano que incline su cuello ante el gobierno del asesino Huerta, es un miserable y un indigno!... ¡Contradicciones!... ¡Tonterías! ¿Qué quiere usted?” (61).

tros' — que apunta a una meta común [...]. De esa forma, Solís se erige en la voz del idealismo revolucionario" (1992: 342).⁸

Por cuanto al discurso "desidealizador" de Luis Cervantes, St. Ours advierte la paradoja. Por un lado, el curro expresa puntualmente los ideales de la Revolución: "No peleamos por derrocar a un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales" (43);⁹ y lo hace, además, con una expresión claramente mitificadora. Pero, por otro lado, Cervantes no cree en los ideales de la lucha, sino que se ha enrolado sólo para aprovecharse de ella; así, paradójicamente, su discurso mitificador, que "vehicula una demagogia sin raíces ni ideales" (St. Ours 1992: 348), desmitifica. En contraposición, el discurso desencantado, desidealizador, de Solís, termina siendo el verdadero discurso idealista.

Planteado así, la mitificación de la Revolución aparece en *Los de abajo* como un discurso mentiroso, mientras que el desencantamiento —discurso de Demetrio, Solís y Valderrama— termina siendo el "real", "verdadero", "honesto".

Estas categorizaciones se corresponden punto por punto con la ideología del autor, Mariano Azuela. Es de sobra sabido que Alberto Solís es, en muchos aspectos, álter ego de Azuela. Así lo deja entrever en su conferencia sobre *Los de abajo* en El Colegio Nacional. Incorporado al movimiento, en 1914, Azuela observa en estos nuevos revolucionarios la pérdida del "espíritu de amor y sacrificio" de los primeros, y afirma: "Mi situación fue entonces la de Solís en mi novela. '¿Por qué —le pregunta el seudorrevolucionario y logrero Luis Cervantes— si está desencantado de la revolución, sigue en ella?' 'Porque la revolución —responde Solís— es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, sino la miserable hoja seca arrebatada por el vendaval'" (Azuela 1988: 283).

Nada casual resulta que el relato de las hazañas de Demetrio aparezca inmediatamente después de pronunciar estas palabras.

⁸ No olvida St. Ours que es Solís quien pronuncia la sentencia "¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su barbarie!" (71), originalmente puesta en labios de Cervantes (cfr. St. Ours 1992: 342).

⁹ "Si vieras qué bien explica las cosas el curro, compadre Anastasio", reconoce el propio Demetrio: "Parece a manera de mentira que este curro haya venido a enseñarnos la cartilla" (44).

Este discurso desencantado pero honesto de Demetrio es el que Azuela la identifica como “su verdad”, mientras que el discurso apologético es atribuido a los “logreros” que se beneficiaron de la Revolución. El discurso que glorifica la Revolución constituye para Azuela un discurso mentiroso.

El pesimismo, afirma José Luis Martínez, es un rasgo que distingue a Azuela y que se vierte cabalmente en su obra: “la crítica rencorosa de los gobiernos siguientes a la Revolución, la *visión radicalmente pesimista* del destino humano y la concentración en personajes miserables, lo fueron cercando en *visiones negativas* y rudimentarias, cortadas a hachazos y sin matices morales o intelectuales” (Martínez 1992: 58; cursivas mías).¹⁰ De esta manera, observa Martínez, “sus raros personajes positivos son los que renuncian a la mejoría, bien o mal habida, y aceptan volver a su origen humilde” (58).

Puesto así, Demetrio Macías podría muy bien catalogarse como “personaje positivo”, por cuanto no muestra nunca ambición alguna: “¡Si viera que no le tengo amor al dinero!”, le dice a Cervantes, luego de desdeñar las alhajas que éste le ofrece, “con que no me falte el trago y con traer una chamaquita que me cuadre, soy el hombre más feliz del mundo” (95).

Pesimista, desencantado, desdeñoso de cualquier mejoría, Demetrio Macías no parece idealizar nunca su propia lucha. Cuando Cervantes le hace ver lo impropio del saqueo que realizan sus hombres, él, adormilado, contesta: “Es el único gusto que les queda después de ponerle la barriga a las balas” (79). Y tras el reparo hipócrita de Cervantes de que eso “desprestigia nuestra causa”, asevera: “¡Mire, a mí no me cuente!... Ya sabemos que lo tuyo, tuyo, y lo mío, mío. A usted le tocó la cajita, bueno; a mí el reloj de repetición” (79) —pues efectivamente, Cervantes acaba de hacerse de una caja con diamantes. Y acto seguido, ambos, “en muy buena armonía, se mostraron sus ‘avances’” (79). Demetrio llega, pues, a participar del saqueo, pero de la misma manera que no aceptará nunca la hipocresía, tampoco intentará obtener beneficio alguno.

¹⁰ Agrega Martínez: “Como fue un médico de pobres, quiso también ser un novelista de pobres, de recursos y de espíritu” (1992: 58).

Él siempre, antes y después, se muestra más bien escéptico de que luchar constituya una mejoría para él o los suyos. En el capítulo IV de la tercera parte dice: “se me figura que nos está sucediendo lo que a aquel peón de Tepatlán. ¿Se acuerda, compadre? No paraba de rezongar de su patrón, pero no paraba de trabajar tampoco. Y así estamos nosotros: a reniega y reniega y a mátenos y mátenos” (133-134).

Al identificar esta postura desidealizadora, desinteresada y escéptica de Demetrio, es preciso apuntar que su camino de descenso moral y bélico comienza, precisamente en el momento que admite como verdadero el relato “aderezado” de sus hazañas pronunciado por Solís —digamos, comienza a morir. No es coincidencia que este momento sea también el de la adhesión de Demetrio a uno de los bandos revolucionarios, el de Villa. Esta simultaneidad resalta la relevancia que tiene la renuncia a su discurso propio y su adhesión a un discurso ajeno. Efectivamente, cuando relata sus propias aventuras con otras palabras, *aderezándolas*, Demetrio suspende fugazmente esa “renuncia a la mejoría”: acepta, sin necesidad alguna, que es mejor soldado de lo que realmente es, incurriendo en la mitificación de la lucha —y hasta su propia mitificación—, si bien no lo hace por dishonestidad, sino porque ese “tono” le ha sonado a él muy bien. Quizá, incluso, porque así le ha parecido más verosímil.

Nada imprudente resulta aquí recordar el dilema que sobre la verosimilitud se plantea el narrador de otra novela de la revolución, *Memorias de Pancho Villa*, de Martín Luis Guzmán, en el capítulo “La fiesta de las balas”. El narrador se pregunta

qué hazañas serían las que pintaban más a fondo a la División del Norte: si las que se suponían estrictamente históricas, o las que se calificaban de legendarias; si las que se contaban como algo visto dentro de la más escueta exactitud, o las que traían ya, con el toque de la exaltación poética, la revelación tangible de las esencias. Y siempre eran las proezas de este segundo orden las que se me antojaban más verídicas, las que, a mis ojos, eran más dignas de hacer historia (Guzmán 2003: 215-216).

No es trivial que el narrador de *Memorias de Pancho Villa* se resuelva por las anécdotas que *mitifican* a los revolucionarios.

Max Parra,¹¹ en el capítulo “Villa and popular political subjectivity in Mariano Azuelas’s *Los de abajo*” de su libro *Writing Pancho Villa’s Revolution: rebels in the literary imagination of Mexico* (2005: 23-47), se refiere a este momento, advirtiendo que Demetrio no necesariamente decide unirse a las fuerzas villistas por consejo de Cervantes. La mayoría de los núcleos narrativos de la novela, advierte Parra, postulan el problema de que Macías continúe la lucha en su propia región o que se una al ejército Constitucionalista (Parra 2005: 39). Aparentemente, el dilema se resuelve con la conversación que Macías sostiene con el “curro”: “Cervantes’s speech convinces the protagonist to leave the regional struggle and join the national revolutionary movement” (39).¹² Sin embargo, observa Parra:

Before his dialogue with Cervantes, the narrator explains that, while recovering from a bullet wound to his foot Macías “was busy thinking of the best route by which to proceed to Durango”.¹³ The existence of an itinerary suggest that Macías was already entertaining the idea of leaving Zacatecas and entering Villista territory [...]. The existence of this plan is confirmed when the protagonist recovers completely from his wound and rejoins his men: “They began to discuss various projects to go northward where, according to rumor, the rebels had beaten the Federal Troops all along the line”. This suggests that even before hearing Cervantes’s patriotic exaltations, and independent of them, the guerillas were considering leaving their home region and taking up the struggle I the national theater (Parra 2005: 40).¹⁴

¹¹ Agradezco el acto de inolvidable generosidad del autor, Max Parra, de proporcionarme su tan original y lúcido texto.

¹² “El discurso de Cervantes convence al protagonista de dejar la lucha regional y unirse al movimiento revolucionario nacional” (Parra 2005: 39; la traducción es mía).

¹³ Parra se refiere a este fragmento: “Demetrio, vuelta la cara a la pared, sintiendo mucho consuelo con las sustancias en el estómago, repasaba el itinerario para internarse en Durango” (32); y a este otro: “La herida de Demetrio había cicatrizado ya. Comenzaban a discutir los proyectos para acercarse al Norte, donde se decía que los revolucionarios habían triunfado en toda la línea de los federales” (37).

¹⁴ “Antes de su diálogo con Cervantes, el narrador explica que, mientras se recuperaba de una herida de bala en el pie, Macías ‘repasaba el itinerario para internarse en Durango’ [Azuela 1988: 32]. La existencia de un itinerario sugiere que Macías ya tenía la idea de salir de Zacatecas y entrar en territorio villista [...]. La existencia de este plan se confirma cuando el protagonista se recupera completamente de su herida y se reúne con sus hombres: ‘Comenzaban a discutir los proyectos para acercarse al Norte, donde se decía que los revolucionarios habían triunfado en toda la línea de los federales’ [Azuela 1988: 32]. Esto sugiere que incluso antes de escuchar las exaltaciones

La supuesta disposición de Demetrio al aislamiento militar podría obedecer, advierte Parra, o bien a una contradicción de la trama de la novela o bien a la desconfianza de Demetrio ante Cervantes; en todo caso, “the meaning of these passages —a plan of action collectively discussed, signaling subaltern political agency— is quickly lost from view as it is subordinated to a textual logic oriented toward the negation of autonomous initiative” (Parra 2005: 40).¹⁵

Si la idea de unirse al ejército villista, y someterse así a las órdenes de un superior, estaba latente en Demetrio desde el momento que se levanta en armas, esto, me parece, no necesariamente implica la idealización del movimiento; y mucho menos la idealización de su propia lucha.

La aguda observación no modifica, entonces, el hecho de que, en el plano actancial, Demetrio inicia su descenso cuando cambia su propia causa por la *causa* de la Revolución, o cuando la consume, en la visión de Parra; es decir, cuando cambia su autopercepción por una representación falsa, cayendo así en la trampa de la mitificación. En el plano discursivo, en la trampa de la citación.

2. Contar “en el mismo tono”: el estilo indirecto

Analicemos ahora el relato de las hazañas de Demetrio hecho por Solís en el plano discursivo.

Dado que pretendo explicar en primer término la procedencia de los discursos, utilizo aquí la terminología clásica de estilos directo, indirecto e indirecto libre, establecidas claramente por Guillermo Verdín Díaz:

En el estilo indirecto puro es el autor el que habla, o el personaje si se quiere, pero por boca del autor, subordinado a él y hablando de hechos verdaderamen-

patrióticas de Cervantes, e independientemente de ellas, la guerrilla estaba considerando dejar su región natal y emprender la lucha en el teatro nacional” (Parra 2005: 40; la traducción es mía).

¹⁵ “El significado de estos pasajes —un plan de acción discutido colectivamente, señalando la agencia política subalterna— se pierde rápidamente de vista al estar subordinado a una lógica textual orientada hacia la negación de la iniciativa autónoma” (Parra 2005: 40; la traducción es mía).

te pasados. En cambio en el estilo indirecto libre es el auténtico personaje el que habla de un hecho presente y el autor transcribe su pensamiento recordando sus palabras, viviendo la realidad del momento, alejándola del tiempo como si se tratase de una evocación; de ahí la transposición en las formas verbales y en las formas pronominales (Verdín 1970: 80).

La pertinencia y ventaja del uso de esta terminología será evidente cuando, más adelante, se relacione la procedencia de los discursos con los distintos niveles narrativos, lo cual exige el despliegue de una terminología más bien narratológica, tomada principalmente de las seminales investigaciones de Genette.

Observemos, pues, en primer término, la relación del relato de Solís con el discurso del narrador. Resulta evidente que en este momento (capítulo decimoctavo de la primera parte) tal relato, en realidad, no se reproduce; el lector, que tiene una idea más o menos clara de tales hechos, accede a ellos a través del discurso indirecto —quizás del indirecto libre, pero volveré sobre ello más adelante. Efectivamente, Solís “lo felicitó efusivamente por sus hechos de armas, por sus aventuras, *que lo habían hecho famoso, siendo conocidas hasta por los mismos hombres de la poderosa División del Norte*” (62; cursivas mías). Evidentemente, la voz es del narrador, pero las palabras (aquí enfatizadas) son de Solís.

El estilo indirecto, como bien observa Yvette Jiménez de Báez, aparece en la novela con poca frecuencia, y generalmente “de manera híbrida, entreverado con el discurso directo” (Jiménez de Báez 1997: 353). Por ejemplo, cuando el güero Margarito emite su juicio sobre la muerte del sacristán: “¿Pues a quién se le ocurre señor, vestir pantalón, chaqueta y gorrita? ¡Pancracio no puede ver a un catrín enfrente de él!” (99), se “reproduce la voz del sentir colectivo ante un suceso [...]. Por tratarse del güero Margarito, el enunciado denuncia que el punto de vista está ahora regido por una óptica deshumanizada, sarcástica” (Jiménez de Báez 1997: 353). También cuando Venancio modifica su actitud para con Cervantes: “Desde esa noche, Venancio se distinguió de los demás dejando de llamarle curro. Luisito por aquí y Luisito por allá” (34); “si bien el texto se sostiene por la *distancia* que marca la tercera persona, ofrece, al mismo tiempo, diversos puntos de vista que se entreveran en las situaciones dialogantes del presente de la escritura, lo cual favorece también la autonomía textual:

la creación del propio referente tempoespacial en el mundo de la ficción” (Jiménez de Báez 1997: 355).

En el relato de Solís, efectivamente, el discurso indirecto vuelve compleja la situación dialogante: la voz, como se ha dicho, es del narrador, pero las palabras son de Solís; la perspectiva, sin embargo, no es de ninguno de los dos, sino de Demetrio. Este último es quien “oía el relato” de sus hazañas, a quien “sonaban” tan bien, y quien “no las conociera”. El lector percibe el discurso a través de la conciencia de Demetrio.

Mónica Mansour, para quien el uso del discurso indirecto es el más interesante de la novela, observa otros casos. Uno es el momento en que Camila y Luis Cervantes se conocen. Mientras él “miró con aire hostil aquella especie de mono enchomitado, de tez bronceada, dientes de marfil, pies anchos y chatos” (28), ella lo observa extasiada: “contempló con embelleso el fresco y radioso rostro de Luis Cervantes, aquellos ojos glaucos de tierna expresión, sus carrillos frescos y rosados como los de un muñeco de porcelana, la tersura de una piel blanca y delicada que asomaba abajo del cuello, y más arriba de las mangas de una tosca camiseta de lana, el rubio tierno de sus cabellos, rizados ligeramente” (36-37).

Sería imposible saber sólo a partir de estas descripciones si Camila es fea y Cervantes atractivo, pues provienen de la subjetividad de los personajes. La intención del narrador, añade Mansour, es clara: “empapar todo un incidente con un mismo punto de vista para redondear la caracterización de cada personaje” (1988: 261), introduciendo incluso expresiones cultas o “incorrectas”, según el personaje o según adopte alguna de estas tres “actitudes”: “la folklórica y ajena, la despectiva o la condescendiente” (262). Tales actitudes resaltan, además, el contraste entre lo culto y lo popular (oral / escrito): “A la vez, representa una revolución en la novela, sobre todo en lo que se refiere a la creación y yuxtaposición de diversos niveles del habla oral con distintos manejos de la lengua escrita. La diversidad de puntos de vista y el papel del narrador dentro de la estructura de la novela” (273).

La focalización, como Mansour señala, también aparece cuando Demetrio conoce a Camila: “Alzó los ojos: la muchacha era de rostro muy vulgar, pero en su voz había mucha dulzura” (15). Y más adelante:

Distinta oyó [Demetrio] la voz femenina y melodiosa que en sueños había escuchado ya, y se volvió a la puerta.

[...] La misma moza que la víspera le había ofrecido un apastito de agua deliciosamente fría (sus sueños de toda la noche), ahora, igual de dulce y cariñosa, entraba con una olla de leche desparramándose de espuma (24).

El léxico de la descripción, como afirma Mansour, es una marca de que el narrador ha adoptado la perspectiva del personaje, utilizando sus propias palabras.

Advirtamos que esta percepción se refuerza al revisar la versión que de estas líneas aparece en la edición de Gamiochipi, de 1916: “Alzó los ojos y *reparó* en la muchacha: su rostro era vulgar” (Azuela 1988: 15; cursivas mías). Evidentemente, en la edición final —la de 1958, que reproduce la que aquí seguimos, de la Colección Archivos— se ha eliminado “y reparó en”, haciendo que la significación del verbo sea subsumida por los dos puntos. La frase, economizándose, ha logrado mayor fuerza, aunque también ha debilitado la focalización. Sin embargo, aún es posible advertir que el rostro de Camila es “vulgar” a la mirada de Demetrio, no a la del narrador. Lo confirma la revelación posterior que Demetrio le hace a Luis Cervantes: “La muchacha es fea; pero si viera cómo me llena el ojo...” (96).

Considerando estos detalles, a mi modo de ver, el fragmento citado: “reparó en la muchacha: su rostro era vulgar” (20) constituye, más que estilo indirecto “puro”, estilo indirecto libre:¹⁶ la voz pertenece al narrador, pero la perspectiva y el discurso —el léxico— son de Demetrio.

Como veremos, el relato de Solís aparece también en estilo indirecto libre. El uso de este recurso es sorprendente en *Los de abajo*, dado que no llegó a cultivarse consistentemente hasta mediados del siglo xx. Y más sorprendente aún es que no se trata de un uso incidental, sino que parece obedecer a una voluntad consciente de su autor, como lo demuestra el uso de otros recursos relacionados con el dominio de la perspectiva narrativa y la exploración de la conciencia de los personajes. Asimismo, es posible advertir que esta técnica aparece principalmente con los personajes cultos.¹⁷

¹⁶ Véase la definición de estilo indirecto “puro” y estilo indirecto “libre” de Verdín Díaz, anotado al inicio de este apartado (Verdín 1970: 80).

¹⁷ Resulta interesante que el recurso tenga lugar tratándose de un personaje letrado. Esta relación monólogo interior-conciencia letrada también aparece en *Pedro Párra-*

El ejemplo más evidente es el monólogo de Luis Cervantes, en su primera noche en el rancho de Camila. Echado junto a los cerdos, rememora su pasado; y lo hace en relación con discursos escritos y monólogos: por un lado, los días en que escribía contra los revolucionarios en un periódico provinciano; por el otro, cavilaciones que aluden a otros largos monólogos: su decisión de desertar de las filas del Ejército y pasarse al bando contrario. También rememora su pasado a partir de discursos ajenos: las “confidencias temerarias” (21) que le hicieron algunos soldados sobre las buenas condiciones en que peleaban los soldados “de allá del otro lado” (22), todo lo cual le produce la esperanza de enriquecerse “en unos cuantos meses” (22). “¡Mas he aquí que hoy, al llegar apenas con sus correligionarios, en vez de recibirle con los brazos abiertos, lo encapillan en una zahúrda!” (23). El monólogo vuelve a hallarse en el capítulo VIII: “¿En dónde están esos hombres admirablemente armados y montados, que reciben sus haberes en puros pesos duros de los que Villa está acuñando en Chihuahua?” (27; cursivas mías), lo mismo que el estilo indirecto libre —que resalto en la cita.

St. Ours observa atinadamente que, con esta técnica, el narrador presenta a Luis Cervantes desde fuera y desde dentro: “el lector entra en la mente de este recién llegado por medio de un monólogo narrado en que se revela su hipocresía” (1992: 347).

Evodio Escalante también ha analizado este recurso en *Los de abajo*, estableciendo, además, una estrecha relación entre su uso y cierta *preferencia* del narrador: “el personaje privilegiado [de la novela] no es, como podía esperarse, Macías, el héroe, sino el logrero (aunque eso sí, muy inteligente) Luis Cervantes” (2010: 7). El narrador, señala Escalante, presenta el subconsciente del curro con una frecuencia absolutamente mayor que la de Demetrio. Si bien, “en dos o tres ocasiones el narrador se entromete en la conciencia del protagonista (Macías) y nos deja conocer sus más íntimos pensamientos” (2010: 7), se trata de “parpadeos” que no van más allá de diez líneas. En cambio, cuando se trata de Luis Cervantes, el narrador se explaya, dedicándole, por ejemplo, todo el capítulo VI de la Primera

mo: el narrador revela la conciencia de los personajes letrados, como el padre Rentería, Fulgor Sedano y Susana San Juan, pero difícilmente de los iletrados (cfr. Rulfo 1981).

parte, en el cual, “se entremezclan pasajes de focalización interna con pasajes de relato objetivo, y en el que hay también una notable analepsis acompañada de discurso sumario que relata la situación del personaje” (7). Además, observa, gracias a la focalización en su conciencia, “tenemos acceso a una baraja de discursos campesinos en los que la nota común es la insatisfacción y el resentimiento en contra del gobierno establecido. Son estos discursos los que ‘iluminan’ la conciencia del personaje y lo llevan a comprender que al lado de los federales no le aguarda ningún futuro” (7).

Otro recurso de *Los de abajo* relacionado con la focalización, igualmente adelantado a su época, y que Evodio Escalante denomina “truco maestro” es el *telling*. La batalla de Zacatecas se narra —o se “evita”, dice Escalante— a través de la conciencia de Cervantes: “El hecho épico por excelencia, la victoria en el cerro de la Bufa que consuma el derrumbe del usurpador Huerta y coloca a la División del Norte de Francisco Villa como fuerza campesina en pleno despliegue dominador, Azuela no lo relata en primera instancia” (Escalante 2010: 8), sino que recurre “a un *black out*, a un oscurecimiento o sustracción temporal, a una pausa deliberada en el relato que nos ‘oculta’ a los lectores la acción guerrera en el momento mismo en que ella sucede” (8). Este es el “truco maestro”:

el narrador focaliza su atención no en el campo de batalla sino en ese personaje vilipendiado por la *historia* pero encumbrado por la *narración*, Cervantes, quien ha quedado rezagado y que se entiende que ha perdido por un rato la conciencia. Esta pérdida de conciencia equivale a y justifica el *black out* de la narración. Oculto tras unos adobes, protegido tras un hoyanco de la acción mortal de las balas, ahí encuentra Alberto Solís a Cervantes. Es Solís, a través de un discurso (esto es, desde el punto de vista narratológico, de un *telling*) quien refiere a Cervantes los pormenores de la acción violenta que acaba de concluir (8).

La trascendencia de lo anotado por Escalante es enorme, sobre todo, en la percepción del lector. Escalante lo explica así: “Esto significa que nosotros nos enteramos del asunto *al mismo tiempo* que Cervantes, y ello gracias a este relato o discurso que se ofrece con posterioridad a los hechos. En atención a este recurso, no sé si entender esto con ironía, Azuela

nos otorga a nosotros como lectores un papel equiparable o similar al del Curro” (2010: 8).¹⁸

Mediante la constante focalización, como bien observa Françoise Perus, el narrador se muestra más atento a la “viva voz” que a las acciones de los personajes, las cuales jamás se presentan desde una perspectiva de objetividad (Perus 2017: 263-264): “Al ubicarse mentalmente dentro del mundo narrado y no fuera ni encima de él, el narrador de Azuela toma parte en aquel áspero y tenso concierto de voces: las pone en contacto unas con otras, desde luego, aunque no sin intervenir él también con su propio punto de vista” (2017: 264).

Se resalta así la importancia de que el relato de Solís sea transmitido en estilo indirecto y percibido desde la perspectiva de Demetrio: desde su oído —“tan bien sonaba a sus oídos”—; desde su memoria —“él mismo no las conociera”—, y luego también con su misma voz: “acabó por contarlas más tarde en el mismo tono”. Veamos ahora el cruce de los niveles narrativos a partir de esta citación.

3. Autocitación, prolepsis y metalepsis

Hemos observado que el relato de Solís sobre las hazañas de Macías, al ser contado en estilo indirecto libre, constituye una citación, la cual, por su propia naturaleza, instauro al menos un segundo nivel narrativo, una metaficción; y, por ende, instauro también el cruce de discursos entre dos niveles diegéticos, cruce que presupone el recurso de la metalepsis.¹⁹

¹⁸ La renuncia a la voz narrativa por parte del narrador para que un personaje se haga cargo del relato no se aprecia sólo en este momento, parece más bien una constante en los momentos críticos. Así, el rapto de Camila es narrado por la Codorniz: “¿Yo qué sé? Lo mismo que ustedes saben. Me dijo el general: ‘Codorniz, ensilla tu caballo y mi yegua mora. Vas con el curro a una comisión’. Bueno, así fue: salimos de aquí a mediodía y, ya anocheciendo, llegamos al ranchito [...] Y ya estaba el sol alto cuando llegó con Camila en la silla” (96). Y la consumación conyugal se cuenta en voz de Venancio: “si Camila amaneció en la cama de Demetrio, sólo fue por una equivocación” (97). El narrador no se ocupa de narrar estos hechos, lo hacen los personajes; incluso, en el segundo caso, sólo lo mencionan: “Camila amaneció en la cama de Demetrio” (97).

¹⁹ No me refiero, evidentemente, a la noción de metalepsis como se entiende en el ámbito de la retórica, esencialmente, como permutación o como caso peculiar de metonimia, según las definiciones de Dumarsais y Fontanier (cfr. Genette 2004: 7-10).

Dado el abordaje narratológico aquí propuesto, vamos a apoyarnos en la terminología pertinente, retomada principalmente de los estudios de Genette. Tal abordaje se desprende en parte de la profunda raíz oral de la novela, bastante estudiada por la crítica.²⁰ Si bien el estudio de los niveles narrativos se consolida a partir de recursos propios de la escritura, Genette establece la relación entre los niveles narrativos y el discurso oral al referirse al *Teeteto* de Platón como el arquetipo del relato metaléptico que consiste, en este caso, en “contar como diegético, en el mismo nivel narrativo que el contexto, lo que, sin embargo, hemos presentado (o se deja adivinar fácilmente) como metadieético en su principio” (Genette 1989: 291). En el *Teeteto*, efectivamente, se cuenta

una conversación entre Sócrates, Teodoro y Teeteto, transmitida por el propio Sócrates a Euclides, quien se la transmite a Terpsion. Pero, para evitar, dice Euclides, “la molestia de esas fórmulas intercaladas en el discurso, cuando, por ejemplo, Sócrates dice hablando de sí mismo: “y yo dije” o “yo respondí” y, hablando de su interlocutor: “estuvo de acuerdo” o “no lo aceptó”, se ha redactado la conversación en forma de un “diálogo directo de Sócrates con sus interlocutores” (Genette 1989: 291);

y 15), sino como se entiende en narratología. Genette afirma en *Figuras III: “Metalepsis forma sistema aquí con prolepsis, analepsis, silepsis y paralepsis, con el sentido específico de ‘tomar (contar) cambiando de nivel’”* (1989: 318, nota 48; cursivas del original). Y en su libro *Metalepsis. De la figura a la ficción: “manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación”* (2004: 15).

Por su parte, Lorena Ventura Ramos, en su revelador libro *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*, presenta una definición a la que, por su claridad, nos afiliamos: “Concebida como procedimiento argumentativo, como tropo o como una estrategia que compromete el sentido global de un discurso, la metalepsis introduce una dislocación que afecta a la enunciación (como un decir indirecto), al enunciado (como un punto de vista desplazado) y al referente (como condensación)” (Ventura 2019: 45).

²⁰ Mansour, por ejemplo, observa que “el lenguaje directo intenta siempre ser una reproducción del lenguaje oral, coloquial” (1988: 258), caracterizado por la presencia de un interlocutor, déicticos, elipsis, lenguaje no verbal, que se transcriben por medio de acotaciones, determinada puntuación y onomatopeyas (1988: 258). Por otra parte, los distintos estilos de habla, desde la inculta (Camila antes de juntarse con Demetrio) hasta la culta de Cervantes, Valderrama y el capitán huertista (que “se distinguen por su uso excesivo de la retórica: demagógica, poética e hiperbólica, respectivamente” [260]), se corresponden “con la conciencia de la lucha revolucionaria” (260): a mayor incultura, menor conciencia de la lucha (260).

con lo cual, se “elimina” el transmisor metadieético, y se “ahorra” un nivel narrativo (1989: 292). Así pues, la oralidad de *Los de abajo* guarda una estrecha relación con la duplicación de niveles narrativos a partir de la citación de los discursos.

Como he dicho, el relato de las hazañas de Demetrio Macías contado por Solís constituye una cita —él cuenta lo que ha escuchado— que, a su vez, provoca su reproducción por parte de Demetrio. Así, el relato aparece en dos niveles y en varias voces. En el nivel diegético, enunciado en voz del narrador; en el metadieético, en tres voces: la de Alberto Solís; la del propio Demetrio, y las voces anónimas, de donde Solís lo habría recuperado.

Efectivamente, el relato que Solís reproduce, *artificial* o *ficticio*, se habría ido construyendo oralmente a medida que se iba transmitiendo. No es un discurso que pueda atribuirse a nadie en particular como confesión, reflexión o crónica, sino una historia que se habría venido repitiendo innumerables veces antes de llegar a oídos de Solís. Un relato que, lo mismo que la literatura de transmisión oral (poesía, épica, leyenda, etc.), habría sufrido muchas reelaboraciones, cada una, por lo que se adivina, con una fuerte dosis de idealización.

El relato aparece también como prolepsis: tras escuchar sus hazañas, Demetrio, “acabó por *contarlas más tarde* en el mismo tono y aun por creer que así habíanse realizado” (62; cursivas mías). Si tenemos en cuenta que la prolepsis es “toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (Genette 1989: 95; ver también 121-137),²¹ es posible advertir que, efectivamente, el narrador anuncia que Demetrio *contará más tarde* el relato que acaba de escuchar, esto es, alude a un relato que habrá de incorporarse en el discurso futuro de Demetrio. El lector no accede a las posteriores reproducciones, sino en el último capítulo, justo antes de su batalla final. Demetrio comienza a contar —entendemos que por enésima vez—: “En esta misma sierra [...] yo, sólo con veinte hombres, les hice más de quinientas bajas a los federales” (138). Bien visto, Demetrio no cita aquí sólo a Solís y a quienes éste

²¹ Luz Aurora Pimentel define prolepsis: “Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto” (1998: 44).

habría escuchado, sino que se cita también a sí mismo. Más precisamente: cita al Demetrio que *acaba creyendo* que los hechos han ocurrido según el relato que se cita. Como el relato precede a su muerte, el anuncio hecho por el narrador de que Demetrio *contará más tarde* sus hazañas *aderezadas*, anuncia también su muerte, pues en cuanto las enuncie, caerá abatido.²²

Pasemos a un asunto aún más complejo. Al contar sus hazañas en el mismo tono mitificador que ha usado Solís en Fresno, Demetrio es al mismo tiempo narrador y protagonista. Y así, su relato, proléptico, autodiegético y, en sí mismo, una autocitación, reúne las condiciones para ser considerado un caso de metalepsis narrativa: transgresión de la “frontera movediza pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette 1989: 291); “intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o inversamente” (290).

Efectivamente, Demetrio cuenta su relato desde la homodiégesis, con lo que pasa a cumplir ahora un doble rol: narrador y protagonista —ahora metadiegético—. Advierte Genette: “La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional” (2004: 29); pero “también sucede que una narración secundaria sea presentada como no ficcional por un narrador intradiegético” (30). Demetrio cuenta sus hazañas, pero “compuestas y aderezadas”; esto es, termina modificando la diégesis, la *realidad* a la que él mismo pertenece (no hace falta averiguar hasta qué punto sus distintos auditorios tomarán como *cierto* su relato, instaurando así el relato *ficticio* como *real*), transgrediendo así la “frontera movediza pero sagrada” de los niveles narrativos.

²² Vladimir Jankélévitch llama “primultimidad” de la primera vez” al “hecho de que la primera vez, en la medida misma en que se experimenta intensamente su valor inaugural, es al mismo tiempo y siempre (ya) una última vez aunque sólo sea porque es para siempre la última en haber sido la primera y después de ella, inevitablemente, comienza el reino de la repetición y del hábito” (ápuđ Genette 1989: 125-126). En Fresno, efectivamente, Demetrio escucha *por primera* vez el relato “aderezado” de sus hazañas; y es *la última* vez que las recuerda tal como sucedieron. Estas *primeras* hazañas aderezadas, por lo demás, anuncian también su última hazaña.

Por otra parte, la incorporación de un discurso, citado o autocitado, en un nivel metadieético a través de prolepsis que observamos en la cita que hace Demetrio del relato de sus hazañas, no es un caso aislado, como podemos observar en estos otros momentos.

Mientras los hombres de Demetrio comentan la llegada de Camila, la Codorniz relata el rapto, perpetrado por él mismo y por Cervantes. Comienza con un introductor: “¿Yo qué sé?” (96), con lo cual se apropia de la pregunta que le habrían estado haciendo sus compañeros —¿tú qué sabes?—, y resume inmediatamente: “Lo mismo que ustedes” (96). Con este simple recurso, la Codorniz pretende que el relato que va a contar constituye no sólo la serie de acciones que él conoce y ha realizado, sino lo que sus compañeros también saben y que posiblemente ya han relatado antes que él. La cita alude a un discurso previo y, por ello, genera un nivel metadieético: si bien la Codorniz refiere sus vivencias del día anterior, al mismo tiempo reproduce o repite el relato colectivo que sus compañeros han expresado: *cuento lo que ustedes saben*; o bien: *cuento lo que ustedes han contado*. En su discurso suenan entonces, no sólo su voz, sino una voz colectiva. Si su relato no se refiere a *hechos* pasados, sino más bien a un *relato* anterior, resultaría equívoco, entonces, hablar simplemente de analepsis. La citación atañe, más que a una dimensión temporal, a niveles narrativos; se reproduce un *discurso* —anterior, sí, pero discurso—, no *hechos*; y, como discurso citado, genera un nivel metadieético. Vale aquí recordar la observación de Perus sobre la “tendencia a suplantar las acciones [...] por los diálogos” (Perus 2017: 266); que ella denomina “actividad verbal compartida” (267).

Por cuanto al manejo del tiempo, la Codorniz narra más bien a través de una prolepsis: “Me dijo el general: ‘Codorniz, ensilla tu caballo y mi yegua mora. Vas con el curro a una comisión’. Bueno, así fue” (96). Las acciones son referidas por medio de las órdenes del general: “ensilla”, “vas”; las cuales, por su naturaleza conminativa, se orientan no al pasado sino al futuro. Las acciones han ocurrido, efectivamente, pero no se consignan (nunca se dice “ensillé mi caballo”, “fui con el curro”); la orden del general remite al pasado, pero las acciones que prescribe remiten al futuro. La prolepsis, además, está constituida por una cita, pues la Codorniz narra a partir del discurso de Demetrio: “ensilla tu caballo [...]. Vas con el

curro". Luego, la Codorniz se limita a confirmar: "Bueno, así fue". Como en la frase anterior, aquí también es posible observar el paso a de un nivel diegético a otro.

El procedimiento se repite en el resto del relato: "En la madrugada me despertó el curro: 'Codorniz, Codorniz, ensilla las bestias. Me dejas mi caballo y te vuelves con la yegua del general otra vez para Moyahua. Dentro de un rato te alcanzo'. Y ya estaba el sol alto cuando llegó con Camila en la silla" (96). Una vez más, el relato no está constituido por las acciones ocurridas en el pasado, sino por un discurso conminativo, esta vez el de Cervantes, que constituye una prolepsis, y que, al ser citado por la Codorniz, aparece en un nivel metadieético. El rapto de Camila, por lo demás, tendrá un desenlace trágico. Y la asociación de la metalepsis con la tragedia no parece fortuita.

Volvamos al relato de Solís: "Demetrio, encantado, oía el relato de sus hazañas, compuestas y aderezadas de tal suerte que él mismo no las conociera" (62). Observemos cómo se genera la metadiégesis: como ya hemos visto, el relato no se corresponde con la *realidad* de la novela —la realidad diegética. Solís no sólo *adereza*, sino *compone* las acciones, esto es, las cuenta no como fueron —dado que él no estuvo ahí como testigo—, sino como las *imagina*.²³

Solís tendrá oportunidad, más adelante, de narrar las hazañas de Demetrio en la batalla de Zacatecas, a partir de lo que él ha visto con sus propios ojos, y no de lo que ha escuchado. Así se los relata a Cervantes:

[...] Demetrio Macías, sin esperar ni pedir órdenes a nadie, gritó:

"—¡Arriba, muchachos!...

"—¡Qué bárbaro! —clamé asombrado.

²³ Aunque es imposible probar que Azuela tuviera en cuenta la diferencia entre "componer" y "relatar", vale la pena apuntarlo. Mientras 'relatar' implica narrar un hecho apegado a la realidad, 'componer' significa: "Juntar, poner en forma unas cosas con otras, distribuyéndolas y colocándolas de suerte que queden en orden y proporción, y juntas formen un cuerpo: como componer un ramillete, componer un aderezo de piedras preciosas, y así otras cosas semejantes" (*Diccionario de Autoridades*). En el *Diccionario* de la RAE, 'componer' es también "adornar". Alberto Sacido establece la diferencia entre *escribir* y *describir*, identificando *escribir* con *componer*, esto es, *inventar* (Sacido 1992: 128).

“Los jefes, sorprendidos, no chistaron. El caballo de Macías, cual si en vez de pezuñas hubiese tenido garras de águila, trepó sobre estos peñascos. ‘¡Arriba, arriba!’, gritaron sus hombres, siguiendo tras él, como venados [...]. Demetrio lazaba las ametralladoras, tirando de ellas cual si fuesen toros bravos [...] ¡Ah, qué bonito soldado es su jefe!” (70-71).²⁴

La introducción de elementos subjetivos en esta narración sucede de una manera muy diferente respecto del relato de Fresnillo. Aquí son introducidos por los adverbios *cual si* y *como*: las pezuñas del caballo son *cual* garras de águila; los hombres *como* venados; las ametralladoras *cual* toros bravos. Los elementos reales se convierten en animales o partes de animales: las pezuñas son garras; los hombres, venados; las ametralladoras, toros bravos. Lo que Solís ve se convierte inmediatamente en imaginación, en *idea*, pero su narración no se aparta de la *realidad*; su imaginación opera sólo en un nivel comparativo.

Al pronunciar su relato en Fresnillo, Solís no ha visto las acciones de Demetrio y, por tanto, sólo puede repetir lo que ha escuchado; entonces, no narra, *compone*. Así, Demetrio se ha convertido, en su relato, en un héroe *ficticio* respecto de la *realidad* diegética —pues él mismo no se reconoce—, o metaficticio desde la percepción del lector; en todo caso, se ha vuelto un héroe metadieético.

La metalepsis se produce cuando Demetrio cuenta sus hazañas en el mismo tono que ha utilizado Solís, y más todavía, acaba por creer que los hechos “así habíanse realizado” (62). El Demetrio diegético termina convirtiéndose en el Demetrio metadieético. Dicho de otra manera, el *Demetrio-personaje* —héroe metadieético— termina sustituyendo al *Demetrio-narrador* —el personaje diegético. Este fenómeno constituye una subversión de niveles narrativos.²⁵

²⁴ Muestra de su sinceridad es también el hecho de comentarle a Cervantes, sin pretexto alguno, que ha buscado un lugar a resguardo del tiroteo “por precaución”, mientras que Cervantes, metido en un “escondrijo”, intenta ocultar su cobardía: “Me tiró el caballo; se me echaron encima; me han creído muerto y me despojaron de mis armas... ¿Qué podía hacer?”; Solís le responde en “tono festivo”: “A mí nadie me tiró... Estoy aquí por precaución” (69).

²⁵ En su ya citado libro *Metalepsis...*, Genette considera como un tipo de esta figura el hecho mismo de contar un relato que implique al auditorio: “muchas veces también sucede que una narración secundaria sea presentada como no ficcional por

La relevancia del recurso es formidable, pues implica un entrecruzamiento de los discursos contrapuestos a lo largo de toda la novela: el mitificador y el desmitificador; y prefigura también el cambio en la personalidad y en el destino del jefe revolucionario.

No menor es la relación que se establece entre esta subversión de niveles y la muerte. El capítulo IV de la Primera parte comienza así: “Faltaron dos: Serapio el charamusquero y Antonio el que tocaba los platillos en la Banda de Juchipila” (13); y, entonces, como si lo dicho por el narrador hubiera sido escuchado por Demetrio, éste afirma: “A ver si se nos juntan más adelante” (13). Por supuesto, en un primer momento parece una simple elipsis: el narrador omite aclarar que está resumiendo lo que los hombres de Demetrio habrían dicho anteriormente, y así, el lector asume, o bien que uno de sus hombres expresa en voz alta la ausencia de los difuntos, o bien que Demetrio ha formulado ese pensamiento. Sin embargo, es muy evidente la subversión de niveles: en el extradiegético, el narrador afirma que faltaron dos hombres —o resume los comentarios de los revolucionarios en ese sentido—; en el intradiegético, Demetrio responde a esa afirmación, dando la impresión de que *dialoga* con la voz narrativa, es decir, se establece un diálogo entre los dos niveles diegéticos.²⁶ El discurso de Demetrio obtiene su respuesta más adelante: Serapio

un narrador intradiegético: un personaje de novela [...] cuenta a otro personaje [...] una historia que pone en escena personajes a los que se supone igualmente ‘reales’ en el universo de esa novela [...]. Esa historia metadieгética tiene, en cualquiera de los niveles de narración, el mismo estatuto de ‘realidad’ que la diégesis en que se la cita; pero esa identidad de estatuto no impide que si el oyente interviniese para modificar el curso de ese relato que se le hace [...], dicha intervención sería exactamente [...] metaleгtica” (Genette 2004: 30). Demetrio, como es evidente, no interviene en el relato para modificarlo o confirmarlo; pero esto último sí sucede cuando más adelante lo repite.

²⁶ Graciela Reyes, en su ya citado libro *Polifonía textual* (1984), ejemplifica la citación del tipo *oratio quasi obliqua* —uno de los casos de estilo indirecto— con fragmentos del *Quijote* que muestran la misma estructura que observo aquí en *Los de abajo*. En el episodio de las bodas de Camacho y Quiteria, Basilio ejecuta una treta para casarse con ella; al final confiesa que: “había dado parte de su pensamiento a algunos de sus amigos, para que al tiempo necesario favoreciesen su intención y abonasen su engaño. / —No se pueden ni deben llamar engaños —dijo don Quijote— los que ponen la mira en virtuosos fines” (Cervantes 2001: II, 22, 203). En el otro ejemplo, don Quijote, creyendo real una inminente invasión turca, se ofrece a aconsejar al rey. El barbero observa que su advertimiento podría ponerse “en la lista de los muchos advertimientos impertinentes que se suelen dar a los príncipes. / —El mío, señor rapador —dijo don

y Antonio aparecen ante sus ojos ahorcados, “pendientes de los brazos de un mezquite” (13).

La metalepsis generada por la suplantación del Demetrio diegético por el metadieético tiene también un desenlace fatal. El protagonista muere justo después de pronunciar su mito.

Christopher Harris considera que la muerte de Demetrio constituye un suicidio, originado por la “enfermedad depresiva”. La melancolía es desencadenada por las distintas pérdidas sufridas: de su familia, de sus amigos, de su sentido de moralidad; las cuales lo llevan a la “pérdida de su antiguo yo” cuando se une a las fuerzas villistas (Harris 2017: 25-26).

Dos son los discursos que Harris identifica como determinantes del cambio de Demetrio, el de Luis Cervantes, que convence a Demetrio²⁷ con “la falsa lógica de que emprende la lucha revolucionaria en nombre de su familia” y “con la falacia del sacrificio masculino por la patria, además del mito de la utopía democrática” (2017: 26). El otro discurso es el de Alberto Solís, que describe así: “Con una técnica de metaficción sorprendente [...] Alberto Solís narra las hazañas revolucionarias de Demetrio, quien, al escucharlo, se apodera de su propio mito” (27). Agrega Harris:

Los orígenes triples de su caída hacia la melancolía se han establecido: el distanciamiento de su mujer e hijo y la pérdida de la vida familiar; la pérdida de una identidad auténtica y moralmente anclada; la asimilación de una identidad nueva como héroe villista y salvador de la nación subalterna (27).

Efectivamente, al final de la novela, Demetrio va contando su relato mitificador: “En esta misma sierra [...], yo, sólo con veinte hombres, les hice más de quinientas bajas a los federales” (138). Su relato y el arrobamiento que le produce, le impiden percibir la realidad: “Y cuando Demetrio co-

Quijote— no será impertinente, sino perteneciente” (II, 1, 43; cursivas mías). Graciela Reyes comenta: “El personaje —don Quijote, que, no olvidemos, es también lector del *Quijote*— reacciona ante las palabras del narrador, que no debería oír, como si fueran las del personaje citado, palabras que, dichas en ED, sí podría oír” (1984: 203-204). Evidentemente, Reyes no tipifica este caso de citación como metalepsis. Sin embargo, la transgresión de niveles es muy clara: la voz del narrador, ubicada sin lugar a dudas en el nivel extradiegético, parecería ser escuchada por el personaje, en el nivel intradieético: el narrador *dialoga* con el personaje.

²⁷ Véase la postura de Parra, expuesta en este mismo trabajo, páginas atrás.

mienza a referir aquel famoso hecho de armas, la gente se da cuenta del grave peligro que va corriendo” (138). Pronto caerá abatido por las ametralladoras de los federales, derrotado por su propia ficción, por su propia mitificación.

Conclusiones

Producto de una composición oral y de dos ideologías contrapuestas —aquella que ve en la Revolución una lucha por la justicia y aquella que procura su consagración para beneficiarse de sus resultados—, el relato de las hazañas de Demetrio Macías es narrado por Alberto Solís y luego repetido por el propio Demetrio.

Citando y autocitándose, narrador y héroe, Demetrio se desdobra en enunciador y personaje, traspasando los niveles diegético y metadiegtico. *Real* uno, *mítico* el otro. Esta subversión de niveles narrativos, es decir, la figura de la metalepsis, constituye el punto de encuentro de los discursos mitificador y desmitificador de la Revolución. Siendo el idealista Alberto Solís el creador de la mitificación de Demetrio, ésta no se hallaría corrompida por la ambición del enriquecimiento rapaz. El Demetrio *real* sucumbe al Demetrio *mítico*, pero no a la rapiña.

Antes de morir en batalla, Demetrio refiere por enésima vez el relato mitificado de sus hazañas. En él se funden el “hombre”²⁸ y el héroe mítico. El desencantado y escéptico soldado de la Revolución ve caer a su lado, uno a uno, a sus compañeros: “Anastasio resbala lentamente de su caballo [...] y se queda tendido, inmóvil. Venancio cae a su lado, con el pecho horriblemente abierto por la ametralladora y el Meco se desbaranca y rueda al fondo del abismo” (139). Por su parte, el héroe mítico “apunta y no yerra un tiro [...] Su puntería famosa lo llena de regocijo; donde pone el ojo pone la bala. Se acaba un cargador y mete otro nuevo” (139). La narración en presente está focalizada: *se llena de regocijo* es un marcador de que el discurso proviene de su conciencia. Dispara y narra al mismo tiempo. El hombre real y el héroe mítico son uno solo. Queda

²⁸ Este es el sustantivo con el que se le describe al inicio de la novela: “un hombre [...] en cuclillas, yantaba en un rincón” (3).

uno “con los ojos fijos para siempre”, “sigue [el otro] apuntando con el cañón de su fusil” (140).

La figura de la metalepsis subvierte los discursos de los narradores y de los personajes; y subvierte también los discursos mitificador y desmitificador. Los recursos narrativos presentes en el texto exhiben el conflicto de tales discursos y, en cierta medida, los resuelven. La mitificación del verdadero revolucionario, perteneciente a la casta de “mártires” “soñadores”, “únicos buenos”, que han regado con su sangre la tierra “bendita” (132), se funde, al final, a la desmitificación de ese mismo soldado desencantado y pesimista; se funden en los ojos de Demetrio Macías “fijos para siempre” y en el cañón de su fusil, que “sigue apuntando”.

Bibliografía

- AZUELA, MARIANO. *Los de abajo*. Ed. crítica de Jorge Ruffinelli. México: Secretaría de Educación Pública / Colección Archivos, 1988.
- COLÍN, EDUARDO. “Los de abajo”, en Francisco Monterde (comp.). *Mariano Azuela y la crítica mexicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1973. 15- 17 [originalmente, en *El Universal*, 30 de enero de 1925].
- CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed., intr. y notas de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 2001, 2 vols.
- Diccionario de Autoridades*. Recuperado de <<http://web.frl.es/DA.html>>.
- ESCALANTE, EVODIO. “Revolución y resistencia a la revolución en *Los de abajo*, de Mariano Azuela”, en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, 9 (2010): 5-10.
- GENETTE, GÉRARD. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.
- GENETTE, GÉRARD. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Trad. Luciano Padilla López. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GUZMÁN, MARTÍN LUIS. “La fiesta de las balas”, en Seymour Menton (comp.). *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- HARRIS, CHRISTOPHER. “En México la literatura viril nunca existió: Mariano Azuela, *Los de abajo* y el suicidio de Demetrio Macías”, en Rafael Olea Franco (ed.). *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*. México: El Colegio de México, 2017. 17-36.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, YVETTE. “Voz y perspectiva en *Los de abajo* de Mariano Azuela”, en Y. J. de B. (ed.). *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL: III. Literatura: siglos XIX y XX*. México: El Colegio de México, 1997. 349-368. <<https://doi.org/10.2307/j.ctv47w565>>.
- KRISTEVA, JULIA. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y

- traducción de Desiderio Navarro. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997. 1-24.
- MANSOUR, MÓNICA. "Cúspides inaccesibles", en Mariano Azuela. *Los de abajo*. Ed. crítica de Jorge Ruffinelli. México: Secretaría de Educación Pública / Colección Archivos, 1988. 239-274.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. "Revisión de Mariano Azuela", en *Literatura Mexicana*, III-1 (1992): 41-61.
- PARRA, MAX. "Villa and popular political subjectivity in Mariano Azuelas's *Los de abajo*", en *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of México*. Austin: University of Texas Press, 2005. 23-47.
- PERUS, FRANÇOISE. "Los de debajo de Mariano Azuela y *El Llano en llamas* de Juan Rulfo: alcances de un vínculo intertextual", en Rafael Olea Franco (ed.). *Mariano Azuela y la literatura de la Revolución Mexicana*. México: El Colegio de México, 2017. 245-273.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- REYES, GRACIELA. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984.
- RUFFINELLI, JORGE. "Los de abajo y sus contemporáneos. Mariano Azuela y los límites del liberalismo", en *Literatura Mexicana*, I-1 (1990): 41-64.
- RULFO, JUAN. *Pedro Páramo* [1955]. 4ª reimp. de la 2ª ed. revisada por el autor. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- SACIDO ROMERO, ALBERTO. "La ambigüedad genérica de los *Infortunios de Alonso Ramírez* como producto de la dialéctica entre discurso oral y discurso escrito", en *Bulletin Hispanique*, 94.1 (1992): 119-139.
- ST. OURS, KATHRYN. "Rebelión histórica y metafísica en *Los de abajo* de Mariano Azuela", en *Literatura Mexicana*, III-2 (1992): 339-356.
- VENTURA RAMOS, LORENA. *Metaléptica. Lógica y sentido en la ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- VERDÍN DÍAZ, GUILLERMO. *Introducción al estilo indirecto libre*. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo XCI, 1970.

NOÉ BLANCAS BLANCAS

Doctor en Ciencias del Lenguaje por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Maestro en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México y Licenciado en Literatura Iberoamericana por la Universidad Autónoma de Guerrero. Profesor investigador de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP). Miembro del Sistema Nacional de Inesigadores, nivel 1.

Sus temas de investigación abordan la citación en el relato literario en la narrativa mexicana del siglo xx. Ha

publicado: “‘Episodio de la naranja dulce...’, de Agustín Yáñez: *performance* de una despedida”, en *Hispanófila*. 183 (junio de 2018); “‘Episodio en la huerta...’, de Agustín Yáñez. Jugar a ‘El Milano’, citar al toro”, en *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*. 23 (enero-junio 2019): 59-88; “‘Digo que dicen que dejó el autor escrito’. La citación en *El Quijote*”, en Ignacio Arellano y Robin Rice. *Barroco de ambos mundos. Miradas desde Puebla*. New York: Idea/IGAS, 2019. 45-59; “Juan Rulfo, citador en abismo”, en *La Colmena*. 105 (enero-marzo 2020): 21-31.